

COLOCVII TEATRALE

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

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI –
STUDIU ȘI CREAȚIE”

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

NR. 22 / 2016

EDITURA „ARTES”, IAȘI

COLOCVII TEATRALE

Colectivul de redacție:

Redactor coordonator - UNAGE Iași
Conf. univ. dr. habil. Anca-Doina CIOBOTARU
Secretar de redacție - UNAGE Iași
Lect. univ. dr. Ioana PETCU

Redactori

Asist. univ. dr. Ioana BUJOREANU - UNAGE Iași

Dr. Tamara CONSTANTINESCU - UNAGE Iași

Drd. Alexandra Ioana CANTEMIR

Drd. Alexandra BANDAC

Drd. Emanuel Vasiliu

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 SCIOPI, 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”.

**TEATRU ȘI IDENTITATE
CULTURALĂ**

**THEATER AND CULTURAL
IDENTITY**

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

STUDII

COLOCVII TEATRALE

No Longer Shakespeare: rescrierile scenice ale lui Matthias Langhoff

Dana MONAH*

Rezumat: Ne propunem să discutăm strategiile adaptative folosite de regizorul franco-german Matthias Langhoff în două din spectacolele pe care le-a montat în Franța după căderea zidului Berlinului: *Gloucester time/Matériel Shakespeare/ Richard III* (1995) și *Un Cabaret Hamlet* (2008). Regizorul întrerupe în mod constant povestea lui Richard sau a lui Hamlet prin interpolări non-shakespeariene, care modifică evenimentele și personajele inițiale (prin juxtapuneri, asocieri, identități flotante). Vom analiza tehnicile prin care sunt fragmentate granițele dintre diferitele spații ficționale, și vom comenta natura spațiilor compozite create pe scenă. Cu siguranță, spectacolele lui Langhoff sunt adaptări ale pieselor shakespeariene, însă se pune întrebarea dacă modificările universului shakespearian sunt suficient de puternice pentru a putea considera *Gloucester Time* și *Un Cabaret Hamlet* opere de sine stătătoare, diferite de *Richard al III-lea* și respectiv de *Hamlet*, și nu doar puneri în scenă adaptative ale operelor respective. Poetica regizorală, bazată pe colaj și supraîncărcarea spațiului de joc, crează *arii de rescriere*, care permit îndepărtarea de operă pentru a-i reda mai bine spiritul.

Cuvinte cheie: Matthias Langhoff, Shakespeare, rescriere, spectacol

După o colaborare de mai bine de două decenii cu Manfred Karge în Germania, regizorul Matthias Langhoff nu a mai lucrat în limba sa maternă din anii 1980, când s-a mutat în Elveția și a început să regizeze îndeosebi în limba franceză. Discipol turbulent al lui Brecht, Langhoff a devenit celebru pentru montările pieselor lui Shakespeare, ale clasicilor greci sau ale lui Heiner Müller, în care a abordat teme precum relațiile de putere, crima și moartea, crizele sau războiul. Spectacolele sale au devenit celebre pentru abordarea fragmentară a operei, pentru transformarea textului într-un material,

* Asistent universitar dr., Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași, Catedra de Limba Franceză

tehnică împrumutată de la Brecht. Langhoff acordă o atenție deosebită procesului de traducere (și utilizează adesea, atunci când montează în franceză, versiunea engleză sau franceză a piesei), modului în care limba transmite sensul. Regizorul practică o estetică barocă, supraîncărcată, bazată pe decoruri sofisticate, în care se acumulează obiecte heterogene, imagini ale unei lumi tulburi, în care Istoria și-a înfipt rănilile.

În viziunea lui Langhoff, teatrul trăiește între istorie și prezent și este, prin însăși natura sa, politic: „teatrul este locul în care putem medita asupra umanului și a mediului său”¹. De aceea, textul ales de regizor trebuie „să interacționeze cu evenimentele imediate”², de natură politică sau personală. De altfel, Langhoff declară într-un interviu că el folosește piesele lui Shakespeare ca material pentru a „clarifica anumite situații care ne influențează viața”, subiectul central fiind „viața cotidiană”. Vom analiza în continuare modul în care cele două spectacole pe care regizorul le-a montat în Franța după 1990 modifică opera shakespeareană, ca reacție la evenimentele care bântuiau Europa la momentul premierelor, conferind astfel pieselor sensuri noi, atât politice cât și teatrale.

Titlurile celor două spectacole sugerează deja intenția de adaptare și promit jocuri cu textul și cu sensurile operelor. Astfel, spectacolul cu *Richard al III-lea* din 1995 se intitula *Richard III/Gloucester Time/Matériel Shakespeare*; titlul tripartit, alternativ (ca și cum regizorul nu s-ar fi putut decide între diferitele posibilități) conține o indicație asupra abordării estetice a piesei (referința la Brecht), precum și a viziunii politice: în însemnările regizorale care însoțesc spectacolul, *L'Heure d'Humphrey ou ce dont je crois qu'il s'agit*, Langhoff începe cu o explicație filologică a sintagmei „ora lui Humphrey” (o perioadă de sărăcie și prostituție în timpul războiului civil), și definește apoi „timpul lui Gloucester” ca o reiterare, în anii și secolele ce aveau să vină, a ororilor și violenței asociate cu războiul: „după ora lui Humphrey, timpul lui Gloucester”. Spectacolul din 2008 avea un titlu încă și mai sofisticat: *En manteau rouge, le matin traverse la rosée qui sur son*

¹ Interviul acordat lui Michèle Pralong, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cinema-Apollo/ensavoirplus/idcontent/47931> « Par son essence, le théâtre est politique. C'est le lieu où il est possible de réfléchir sur l'humain et sur son environnement ».

² In Odette Aslan, *Matthias Langhoff*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », 2005, p. 16.

passage paraît du sang ou HAM. AND EX BY WILLIAM SHAKESPEARE UN CABARET HAMLET DE MATTHIAS LANGHOFF SUR UNE MUSIQUE D'OLIVIER DEJOURS, sugerând că Langhoff nu este doar regizorul, ci și autorul spectacolului de cabaret, care încorporează piesa lui Shakespeare, fără a se confunda cu ea.

Richard III/Gloucester Time/Matériau Shakespeare (Avignon, 1995)

Caietul-program anunță că montarea folosește traducerea lui Jean-Michel Déprats, însă, așa cum arată Gérard-Denis Farcy, ar fi fost mai nimerit să se precizeze „după Jean-Michel Déprats”³, căci avem de-a face cu o versiune scenică care întrebuințează tehnici adaptative: textul lui Shakespeare este întrerupt de interpolări (rezumate ale unor scene tăiate, comentarii ale unei voci din *off*) care devin din ce în ce mai intruzive pe măsură ce se derulează povestea, conferind astfel piesei shakespeareiene un parfum contemporan.

Astfel, la începutul Actului 1, Scena 3, Richard îi informează, cu amabilitate, pe spectatori, că Lady Jane Shore, amanta regelui Eduard, tocmai a ieșit din camera monarhului, iar spectatorul o poate vedea plimbându-se între camera bolnavului și anticamera în care regina Elizabeta așteaptă vești despre soțul ei. Jane va fi o prezență constantă pe scena lui Langhoff, unde își va oferi ajutorul și își va exprima compasiunea, în cuvinte împrumutate de la personajele secundare ale lui Shakespeare. Regizorul anunță, prin chiar faptul că o smulge pe amanta regelui din ținuturile discursului și o invită pe scenă, sub lumina reflectoarelor, că spectacolul său se adresează unui public ale cărui norme morale sunt diferite de cele ale Renașterii.

În Actul al III-lea, venirea tânărului prinț la Londra este anunțată sub forma unei știri dintr-un jurnal televizat din anii 1990; prezentatorul precizează măsurile de securitate care au fost luate cu această ocazie, și oferă apoi informații despre criza bursei, despre o sinucidere în metrourile londoneze și încheie cu jurnalul meteo, telescopând astfel acțiunea, preț de câteva secunde, într-un cadru spațio-temporal diferit de cel al piesei shakespeareiene.

³ Gérard-Denis Farcy, « n Richard III », in *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Etudes réunies et présentées par Gérard-Denis Farcy avec le concours de Yannik Butel, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 77.

În momentul în care Richard și Richmond se pregătesc pentru bătălia de la Bosworth, conflictul elizabetan intră într-o relație complexă cu bătălii și războaie ce aveau să vină, căci regizorul proiectează pe imaginea tiranului imagini ale ucigașilor moderni: „trecutul în care se târâie timpurile noi [...] ora lui Humphrey este leagănul noilor barbari cu chipuri din vremi demult apuse”⁴.

Langhoff începe prin a opune două perspective asupra artei războiului, într-o interpolare care la prima vedere este cu totul deconectată de universul shakespearian. Scena este cufundată în întuneric, se aude doar o voce de femeie, care pronunță fragmente din teoria lui Clauzewitz asupra războiului, acompaniată de o muzică suavă. Vocea dezincarnată intră într-un fel de dans cu muzica, creând senzația unei transmisiuni radio îndepărtate: uneori se retrage în fundal, este acoperită aproape cu totul de muzică, iar apoi țâșnește, puternică și clară, în prim-plan. Atunci când vocea se stinge definitiv intră în scenă un bărbat scriind la o mașină de scris, și care pronunță, pe un ton rece, alb, un raport despre Războiul din Golf văzut din perspectiva americană. Mai târziu, atunci când Richard, însoțit de soldații săi, va intra în scenă (în costume contemporane și recuzită de epocă), în Actul V, Scena 3, jurnalistul va rămâne în scenă, continuându-și raportul, astfel că lumea ficțională creată de Langhoff se împarte în două. Din nou, ficțiunea shakespeariană va „învăța” cum să colaboreze cu cea contemporană, căci reporterul se va retrage din când în când, își va lua notițe pentru următoarea intervenție, permițându-le personajelor shakespeariene să-și joace scena. Astfel, prin suprapunerea parțială a două lumi ficționale, regizorul îi invită pe spectatori să vadă războiul lui Richard ca pe un precursor al războiului lui Bush. Vocea feminină se va auzi din nou atunci când Richmond (personajul este jucat de o actriță) intră în scenă, și astfel inamicul lui Richard este asociat cu o teorie asupra războiului care, în lectura lui Langhoff, pare a avea un parfum romantic.

Cele două discursuri non-ficționale bântuie povestea lui Richard, și ar putea fi văzute ca ecouri, peste timp, ale conflictului elizabetan; în același timp, ele reprezintă comentarii ale unei situații în același timp veche și nouă,

⁴ Matthias Langhoff, « L'heure de Humphrey ou ce dont je crois qu'il s'agit », *Carnet de voyage* 2, Théâtre Gérard Philippe, 1995, p. 15.

și care se va reproduce, de-a lungul timpului, sub diverse chipuri: „o rasă de oameni ce par străini fără a fi [...] noii barbari cu chipuri învechite”⁵.

Show business *Hamlet* (Dijon, 2008)

Un Hamlet Cabaret folosește traducerea piesei în limba germană propusă de Langhoff și de Heiner Müller, pentru montarea lui Benno Besson din 1977, la Volksbühne. Aceasta este versiunea pe care Irène Bonnaud a re-tradus-o, la cererea lui Langhoff, pentru montarea de la Dijon, în ideea de a eradica o posibilă influență a tragediei clasice franceze și de a găsi o „o limbă foarte concretă, bazată pe situațiile din piesă”⁶.

Spre deosebire de *Richard al III-lea* din 1995, spectacolul din 2008 nu își construiește sensurile cu ajutorul referințelor la contextul politic imediat, ci pare să se îndepărteze atât de realitatea contemporană, cât și de tragedia lui Shakespeare, refugiindu-se într-un decor de cabaret inspirat de tradiția berlineză a anilor 1920. Astfel, atunci când nu își joacă rolurile (pre)scrise de Shakespeare, personajele asumă, partial, roluri într-o lume ficțională paralelă: Polonius devine patronul unui cabaret, unde Ofelia este o chelneriță, în timp ce Gertrude, Hamlet, Rosencrantz sau Guildenstern devin artiști. Ficțiunea shakespeariană este întreruptă în mod constant de interludii muzicale, ca și cum actorii, obosiți de o poveste atât de serioasă, ar căuta relaxare în lumea music-hall-ului. În caietul-program al spectacolului de la Dijon, François Chattot, actorul care îl joacă pe Hamlet, explică opțiunea pentru paradigma cabaretului prin dorința regizorului de a arăta că tradiția anglo-saxonă, cea care a inventat music-hall-ul, vine de la Shakespeare; actorul shakespearian construiește o relație complexă cu publicul său, pe care trebuie să îl și distreze.

Cu siguranță, ceva este putred în Danemarca lui Langhoff, dar nimănui nu pare să îi pese de asta: „poate că timpurile au ieșit din fâțâni, dar nu e treaba noastră să le reparăm. *Hamlet*, un cabaret? De ce nu, având în vedere că e o tragedie”⁷. Lumea creată pe scenă poartă urmele atrocităților Istoriei, însă

⁵ *Ibid.*

⁶ Irène Bonnaud in « Dramaturgie et traduction », *Agon*, revue des arts de la scène. Table ronde organisée par Agôn le 29 Mai 2010 dans le cadre du Festival « Les Européennes » au Théâtre des Ateliers à Lyon, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>

⁷ Programul spectacolului *Un Hamlet-Cabaret* de Matthias Langhoff, regie și decor Matthias Langhoff, Théâtre Dijon Bourgogne, Dijon, noiembrie 2008, realizat de Olivier Ortolani.

funcționează conform paradigmei „petrecerii în timpul ciumei”: „și fratele Hamlet stă pe ruine, decorate pentru bal”, anunță regizorul, iar cuvintele sale nu pot să nu ni le amintească pe cele ale lui Hamlet, în versiunea lui Heiner Müller. Protagonistul lui Langhoff, ca și cel lui Müller, *era* Hamlet – acum aproape bătrân, mai în vârstă decât mama sa, Hamlet nu prea mai are ce rol să joace într-o lume în care terapia (Gertrude își tratează fobiile cu ajutorul lui Polonius, asumând rolul psihanalistului) a înlocuit tragedia.

Într-adevăr, povestea shakespeariană este întreruptă atât de des de ficțiunea secundă, plasată în lumea music-hall-ului, încât devine neclar dacă universal cabaretului este cel care întrerupe tragedia, sau dacă, dimpotrivă, tragedia este cea care se infiltrează în lumea divertismentului. Personajelor shakespearienene li se cere frecvent să amuze un public real/ficțional, și nu reușesc niciodată să termine acțiunile postulate de Shakespeare; pe instalația de subtitrare sunt anunțate pauze (TEATIME) pentru publicitate sau divertisment. Atunci când trec granițele dintre lumi, personajele nu își abandonează cu totul identitățile shakespeariene, iar pe de altă parte, scenele shakespeariene sunt contaminate de logica music-hall-ului. De exemplu, atunci când Gertrude îi cere lui Hamlet să scoată cadavrul lui Polonius din scenă, prințul acceptă, și o roagă pe mama să îl ajute să facă o fundă frumoasă pachetului Polonius. Estetica panglicii pare a fi mai importantă decât situația tragică.

Un alt element pe care Langhoff îl împrumută din logica music-hall-ului este idea unui timp și a unui spațiu împărtășit cu spectatorii, care devin participanți activi la construirea sensurilor. Personajele nu transgresează doar limitele ficțiunii shakespeariene, ci și pe cele ale lumii secunde, atunci când îi distrează pe spectatorii reali, din sala de spectacol. Campaniile de război au fost înlocuite cu cele de publicitate în societatea consumeristă de la începutul secolului XXI, așa că Regina Danemarcei le oferă spectatorilor din primele rânduri, care de fapt sunt așezați la mese rotunde de restaurant, bere Carlsberg și brânză daneză. Și totuși, aceștia își vor pune cu siguranță anumite întrebări asupra autenticității acestei regine shakespeariene/daneze, care vorbește engleza cu accent franțuzesc, precum și asupra calității prezentului în spectacolul lui Langhoff, în care economia daneză este promovată prin afișe

vintage. Spectatorul este aruncat într-un carusel spațio-temporal, fără posibilitatea de a (re)compune o lume credibilă.

Și totuși, această lume un pic prea veselă este bântuită de fantome ale unei realități întunecate, care vine dintr-un trecut ce nu poate fi uitat prea lesne. Spectacolul este plasat sub semnul lecturii pesimiste a lui *Hamlet* propuse de Heiner Müller în discursul său din 1988, *Shakespeare a Difference*. Müller citea opera lui Shakespeare ca pe „an end-game in the rosy dawn of an unknown day”⁸. Traducerea „întunecată” a replicii lui Horațio „But look, the morn in russet mantle clad/ Walks o’er the dew of yon high eastward hill” drept „Cloaked in the red mantle the morning treads/ Through the dew which shines in its path like blood”, pe care o propunea Müller, constituie însuși titlul spectacolului lui Langhoff. De asemenea, Müller împrumută cuvintele sale din 1988 fantomei regelui Hamlet, o apariție beckettiană, care intră în scenă cântând „Welcome to hell, no pity here”, în timp ce caută mâncare într-un container, precum și lui Gertrude, Rosencrantz și Guildenstern, care interpretează vesel „No more heroes/ No more Shakespeareoes” al trupei Strangers, în timpul unuia dintre interludiile muzicale.

Nu e nevoie de eroi în lumea postmodernă, sugerează Langhoff, atunci când Fortinbras le ordonează soldaților să ridice corpurile soldaților căzuți. Acestea vor fi atârinate de niște pârgii, cu capul în jos, ca niște păpuși ce vor fi folosite, iar și iar, în alte spectacole cu *Hamlet*, și în același timp fantome ale morților care ne bântuie memoria și spectacolele.

Bibliografie

Aslan Odette, *Matthias Langhoff*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », 2005.

Aslan Odette (dir.), *Langhoff. Les Voies de la création théâtrale* 19, Paris, CNRS Editions, coll. « Arts du spectacle », 1994.

Irène Bonnaud in « Dramaturgie et traduction », *Agon*, revue des arts de la scène. Table ronde organisée par Agôn le 29 Mai 2010 dans le cadre du Festival « Les Européennes » au Théâtre des Ateliers à Lyon., <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>

⁸ *Shakespeare une difference* in Heiner Müller, *Anatomie de Titus Fall of Rome, un commentaire de Shakespeare*, Paris, Minuit, 2001, p. 121-125.

Farcy, Gérard-Denis, « n Richard III », in *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Etudes réunies et présentées par Gérard-Denis Farcy avec le concours de Yannik Butel, Presses Universitaires de Caen, 2000.

Goy-Blanquet Dominique, « Shakespearean History at the Avignon Festival », in Ton Hoensenlaars (ed.), *Shakespeare's History Plays : Performance, Translation, Adaptation in Britain and Abroad*, Cambridge University Press, 2004, p. 228-244.

Langhoff Matthias, « L'heure de Humphrey ou ce dont je crois qu'il s'agit », *Carnet de voyage 2*, Théâtre Gérard Philipe, 1995, p. 14-15.

Müller Heiner, *Shakespeare une difference* in Heiner Müller, *Anatomie de Titus Fall of Rome, un commentaire de Shakespeare*, Paris, Minuit, 2001, p. 121-125.

Pralong, Michèle, *Entretien avec Matthias Langhoff*, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cinema-Apollo/ensavoirplus/idcontent/47931>

Thibaudat Jean-Pierre, « Un nouvel ordre mondial de mafia et d'affaires », in *Libération*, le 10 juillet 1995.

Programul spectacolului *Un Hamlet-Cabaret* de Matthias Langhoff, mise en scène et décor Matthias Langhoff, au Théâtre Dijon Bourgogne, Dijon, novembre 2008, réalisé par Olivier Ortolani.

Dosarul de acompaniament al spectacolului *Un Hamlet-Cabaret* de Matthias Langhoff, realizat de Carole Vidal-Roussel.

Dosarul pedagogic al spectacolului [...] *Un Cabaret Hamlet* [...] de Matthias Langhoff, établi à partir du document pédagogique conçu par le Théâtre Dijon Bourgogne, http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_431_dpd_Hamlet.pdf

Identități culturale în scenă: exemplul *Between the Lines: Staging ‘the Balkans’ through Berlin*

Anne LARCHER*

Traducerea: Beatrice Lapadat* et Anne Larcher

Rezumat: România în particular, și Europa de Sud-Est în general, este o regiune cu o istorie bogată în migrații și schimbări politice. Acest fapt a determinat, până în prezent, o relație problematică între diversele comunități care fac parte din această zonă. Mai mulți regizori au încercat să utilizeze teatrul pentru a oferi o abordare diferită asupra acestei probleme. Folosind exemplul proiectului *Between the Lines: Staging ‘the Balkans’ through Berlin*, în această lucrare studiem modul în care diferite feluri de teatru pot fi folosite pentru a aborda problema identității culturale în zona Europei de Sud-Est. În acest sens, proiectul utilizează teatrul ambiental, teatrul documentar, teatrul de obiecte și teatrul oprimaților. Toate acestea servesc scopului de a reda diferitele identități culturale și relațiile dintre ele. Totuși, obiectivul mai amplu al proiectului era acela de a chestiona aspectul cetățeniei în contextul aplicării țărilor din acest grup la UE. Noi considerăm că acest scop nu a fost atins, probabil pentru că abordarea viza simultan o regiune mult prea vastă și, prin urmare, prea complexă.

Cuvinte cheie: Balcani, identitate culturală, teatru documentar, teatru ambiental

Amestecul, de-a lungul secolelor, de identități culturale din România, și, prin extensie, din Europa de Sud-Est, este ceva ce mulți dintre noi occidentali considerăm a fi fascinant, dacă nu fermecător. Totuși, locuind câțiva ani în România, am realizat cât de complicate sunt relațiile culturale și

* Studentă la Masterat în *Literatură, teatru și cinema*, sub coordonarea lui Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Québec, Canada.

* Studentă la Doctorat în *Literatură, teatru și cinema*, sub coordonarea lui Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Québec, Canada.

în ce măsură influențează acestea atât viața de zi cu zi, cât și universul artistic. Reprezentarea scenică a problemei legate de coexistență constituie, fără îndoială, o sursă permanentă de inspirație pentru spectacolele de teatru care își găsesc rădăcinile în această regiune. Concentrându-ne asupra unui proiect, *Între linii: Punând în scenă 'Balcanii' prin Berlin*¹ (2001), ne propunem să analizăm felul în care diferite forme de teatru pot fi folosite în confruntarea cu problema identității culturale. Dintre diferitele proiecte disponibile în acest sens - unele dintre ele cu rădăcini adânci în România - acesta ne-a captat atenția datorită faptului că folosește mai multe tipuri de teatru și implică un punct de vedere străin.

Proiectul a fost finanțat de Uniunea Europeană cu obiectivul de a „explora identitatea socială, de a inspira proiecte civice inițiate de participanți și de a susține rețelele de tineri”² [trad. noastră] din diverse regiuni din Europe de Sud-Est. Demersul a fost împărțit în două faze diferite. În prima fază, cinci seminare au avut loc în cinci țări diferite. Tineri aparținând diferitor identități culturale ale fiecărei țări au fost amestecați unii cu alții. Prin intermediul teatrului, aceste seminare au fost orientate în vederea construirii unui dialog între tinerii participanți, cu scopul de a-i face să privească problema identității culturale dintr-o perspectivă diferită la finalul seminarului. Fiecare seminar a vizat o zonă specifică, prin urmare, persoanele care participau la un seminar nu se întâlneau cu cei care luau parte de la un altul. În orice caz, din toate aceste seminare, paisprezece participanți au fost selectați pentru a călători în Germania și a lucra la un performance ce urma a fi prezentat în Berlin. O parte din materialul folosit în performance a fost, de altfel, creat pe parcursul seminarelor. Performance-ul final a fost rezultatul muncii de colaborare dintre cei paisprezece performeri și facilitatori. Spectacolul prezintă o serie de scene - pe care spectatorii le pot vedea într-o ordine diferită – și al căror scop este de a descrie problema cetățeniei și a apartenenței la aceste țări. Acest proiect a avut loc în contextul candidaturii pentru aderarea acestor state la Uniunea Europeană. Analiza noastră se bazează pe felul în care Sonja Kuftinec evocă acest proiect în cartea *Teatru, facilitare și formarea națiunii în Balcani și*

¹ Traducere din engleză: „*Between the Lines: Staging 'the Balkans' through Berlin*”.

² Textul original în engleză: „explore social identity, inspire participant-initiated civic projects, and sustain youth networks”, în Sonja Kuftinec, *Theatre, Facilitation, and Nation Formation in the Balkans and Middle East*, Basingstoke, Palgrave Macmillan – Kindle Edition, 2009, capitolul 3.

*Orientul Mijlociu*³ (2009) [trad. noastră]. Fiica americană a unui imigrant iugoslav, Sonja Kuftinec a co-creat *Între linii* ca parte a încercării sale de a utiliza teatrul pentru a aborda problemele socio-culturale și politice din Balcani. Obiectivul nostru este să identificăm felul în care demersul său s-a servit de teatru pentru a-și atinge scopul: acela de a evalua dificultățile pe care le ridică de diversitatea etniilor din această regiune.

Între linii folosește mai multe forme de teatru, dar în contexte diferite: în primul rând, cinci seminare folosind tehnica teatrului oprimaților au avut loc în diferite țări, iar în al doilea rând, performance-ul final împrumută tehnici din mai multe forme de teatru, printre care teatrul ambiental, teatrul documentar și teatrul de obiecte. Performance-ul real⁴ a fost compus din trei componente diferite: o instalație, inspirată din teatrul ambiental, în care spectatorii puteau să se plimbe cum doreau, câteva spectacole scurte și o piesă de grup. Ultimele două secvențe erau bazate pe experiența reală a participanților, ca în teatrul documentar. La sfârșit, piesa de grup include o componentă specifică teatrului de obiecte, în care povestea se construiește plecând de la niște obiecte pentru a relata viziunea performerilor despre război: o „bandă de păr devine un elicopter” [trad. noastră], o „pălărie [devine] un tanc” [trad. noastră] ș.a.m.d.⁵. O colecție de obiecte reale este utilizată, cele mai importante fiind: o bandă de păr, o înmatriculare, o pălărie, un ceas, un inel de absolvire, o revistă, o șapcă, o uniformă de armată, un pieptăn, o bluză și un sac⁶. Aduse de către participanți din țările lor, aceste obiecte reprezintă legătura dintre diferite forme de teatru de-a lungul întregului performance: mai întâi, spectatorul va vedea obiectele din instalație care înfățișează străzi și locuri publice (prin coridoare și camere) și în care sunt dispuse diferite „fragmente etnografice”. Aceste fragmente culturale sunt fie materiale ce provin din viața reală a participanților înșiși, cum este cazul textelor scrise de ei sau imagini ale acestora, fie alte elemente expuse privirii spectatorului, precum obiectele enumerate mai devreme – toate acestea, însă, nu beneficiază de nicio explicație sau placă descriptivă. Înconjurat de toate aceste frânturi de

³ Traducere din engleză: „*Theatre, facilitation, and nation formation in the Balkans and Middle East*”.

⁴ Ne întoarcem la seminare și la utilizarea teatrului oprimaților mai târziu în acest articol, pe măsură ce parcurgem analiza acestor ateliere.

⁵ În original: „*a hair band becomes a helicopter*”, a „*hat a tank*”, în *ibid.*, Sonja Kuftinec.

⁶ *ibid.*, Sonja Kuftinec.

Balcani, spectatorul se cufundă apoi în această atmosferă culturală, rămânând, în același timp, liber să-și ofere propria interpretare în legătură cu ceea ce vede. Acesta este motivul pentru care considerăm ca instalația în discuție aparține teatrului ambiental.

Principala diferență dintre teatrul ambiental și cel convențional constă în faptul că teatrul ambiental are scopul să utilizeze întregul spațiu pus la dispoziția unui performance. Nu se poate vorbi, așadar, de două zone distincte în spațiul performativ - una pentru actori și alta pentru spectatori. Tot spațiul este folosit pentru realizarea performance-ului, un spațiu împărțit atât de actori, cât și de spectatori⁷. În *Între linii*, spectatorii se pot „lovi” de actori pe măsură ce aceștia parcurg spațiul performativ. În acest caz, actorii interpretează, de exemplu, un rol care impune un contact „obligatoriu”, precum cel de agent de control la o frontieră UE.

Dincolo de toate acestea, instalația poate fi calificată ca *documentar* pentru că tot materialul utilizat își găsește sursa în viața reală. Această caracteristică a instalației face parte din utilizarea mai amplă a teatrului documentar în performance-ul. Alison Jeffers explică faptul că „[...] teatrul documentar este utilizat pe parcursul într-un sens generic pentru a desemna un stil de teatru în care « jocul actoricesc, înregistrările video, fotografiile și alte *documente* » sunt utilizate pentru a demonstra revendicări pentru veridicitatea poveștii, cât și a oamenilor care o joacă⁸” [trad. noastră]. Acesta este o componentă clar vizibilă și în *Între linii*, unde instalația se servește de filme, postere și fotografii pentru a construi un mediu pentru spectator. De asemenea, ziare cu diferite titluri de prima pagină (de exemplu: „Demonstrații la Skopje”) sunt folosite în piesa de grup pentru a ilustra mediul în care au crescut tinerii respectivi. Niciun material nu este inventat, dar evenimentele reale sunt

⁷ Richard Schechner, « *Propos sur le théâtre de l'environnement* », Travail théâtral, No. IX, Lausanne, 1972, p. 79-96.

⁸ Textul original în engleză: „[...] *documentary theatre is used throughout in a generic sense to designate a style of theatre in which 'stage acting, film clips, photographs, and other 'documents' are used to demonstrate claims for the 'veracity of both the story and the people being enacted'*”, în Alison Jeffers, “*Looking for Esrafil: Witnessing 'Refugitive' Bodies in I've got something to show you*”, în Alison Forsyth și Chris Megson [ed.], *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, Cap. 6.

folosite ca bază pentru dramatizare, care este cheia însăși a teatrului documentar⁹.

Unele obiecte, precum bluza maghiară, devin elemente de recuzită, făcându-și apariția când și când în anumite secvențe. Lista poate fi extinsă la un șervețel cu inscripția ONU și care reprezintă, evident, ONU, sau la alte obiecte care vor fi valorificate mai târziu în performance, precum un CD. În spectacolul de grup, fiecare interpret oferă informații în legătură cu un obiect semnificativ pentru el din punctul de vedere al identității sale culturale. Semnificația istorică a obiectelor este acum împărtășită cu publicul, ele fiind „recontextualizate, direct legate de o persoană anume și de un afect¹⁰” [trad. noastră]. Într-un final, obiectele principale utilizate în spectacolul bazat pe teatrul de obiecte sunt cele care au și fost anterior prezentate în cadrului spectacolului de grup de către performeri prin prisma semnificației lor istorice. Vom reveni ulterior, în această analiză, cu detalii privind acest spectacol.

Dacă performance-ul final *Între linii* nu s-a bazat pe teatrul-forum, totuși, întregul proiect a utilizat într-o mare măsură, până în acest punct, teatrul opriștilor. Facilitatorii au călătorit în diferite țări pentru a oferi tinerilor cinci seminare. Atelierele se bazează într-o măsură considerabilă pe jocurile lui Boal și pe teatrul-imagine. Teatrul opriștilor, creat de Augusto Boal (1974), este o tehnică de teatru participativ dezvoltată inițial ca un instrument pentru a ajuta la găsirea unor soluții pentru stoparea opresiunii. Lucrările sale își găsesc rădăcinile într-o colecție de jocuri și în teatrul-imagine. Jocurile lui Boal sunt utilizate pentru a practica „disciplina și libertatea, ambele necesare pentru a exista într-o societate¹¹” [trad. noastră] Aceste jocuri ajută la dezvoltarea unei legături între membrii unui grup și îi pregătesc să lucreze împreună. În teatrul-imagine, un participant transformă alți participanți într-o imagine care pentru

⁹ Teatrul documentar va avea grijă să utilizeze „material autentic și să îl amplaseze [...] în cadrul scenic, nemodificat în conținut sau în formă”. De multe ori, acest tip de teatru va fi folosit pentru a plasa un eveniment sau un personaj într-un context mai larg, ceea ce face teatrul documentar potrivit pentru dinamica de grup. Această idee este confirmată și de Peter Weiss: „Teatrul Documentar este preocupat de ceea ce este tipic, prin opoziție cu faptele exterioare, și nu se ocupă de personajele scenice și de trecutul lor. Teatrul documentar este interesat de grupuri, de zone de influență, de tendințe.”, în Chris Megson, “Half the Picture: ‘A Certain Frisson’ at the Tricycle Theatre”, în Alison Forsyth și Chris Megson, *id.*, Cap. 3.

¹⁰ Sonja Kuflinec, *op. cit.*

¹¹ Textul original în franceză: “discipline et liberté, toutes deux nécessaires à la vie en société,” în Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 2004, p. 105.

el încarnează tema propusă. Acest proces se desfășoară fără utilizarea limbajului articulat și le permite ambilor participanți și spectatorilor să fie mai creativi. Ulterior, spectatorii pot modifica imaginea până când toată lumea este de acord că aceasta materializează în chipul cel fidel tema în cauză¹².

Câțiva participanți au fost selectați din cadrul acestor seminare pentru a călători la Berlin în scopul de a realiza performance-ul final. Totuși, pentru cei mai mulți dintre ei, proiectul s-a încheiat odată cu finalizarea seminarului din țara lor de origine. Fiecare seminar a inclus participanți din grupuri etnice diferite ale aceleiași țări și a utilizat teatrul-imagine și jocurile lui Boal. Amintind seminarul care aducea laolaltă macedoneni și albanezi, Sonja Kuftinec explică faptul că „programul seminarelor a fost structurat în așa fel încât să se deplaseze progresiv, prin expresia individuală, către o reflecție națională¹³” [trad. noastră]. Această idee este susținută și de mărturia unui participant din Skopje (Macedonia), prin care putem înțelege cum teatrul a creat un mediu plin de încredere între participanți: „Niciodată nu am mai făcut așa ceva, deci nu eram chiar sigur în legătură cu ce se aștepta de la mine. Toate acestea [nota autorului: jocurile de teatru] te pregătesc și te fac să te simți bine cu ceilalți oameni și gata să spui exact lucrurile pe care le ai în minte, deschizându-te un pic mai mult¹⁴.” [trad. noastră] Este important să observăm aici în ce constă reușita acestui seminar, dat fiind că acest participant a ajuns să lucreze cu persoane cu care altfel, în mod normal, nu s-ar fi întâlnit niciodată în orașul său natal. „A se simți bine” cu identitatea culturală a celuilalt era, probabil, ceva de neașteptat pentru el – tocmai aici vedem în ce constă valoarea teatrului în împlinirea unei astfel de misiuni. Orișicât, aceasta nu rezolvă definitiv chestiunea *coexistenței*: Sonja Kuftinec explică faptul că, în mod surprinzător, acest seminar a avut ca rezultat inclusiv dezvoltarea unor convingeri negative și mai intense, în cazul anumitor participanți. S-a considerat, deci, că și aceasta este o parte a procesului a conștientizare.

¹² *ibid.*, Augusto Boal, p. 42-43.

¹³ Textul original în engleză: „the seminar program had been structured to move progressively through personal expression towards national reflection”, în Sonja Kuftinec, *op. cit.*

¹⁴ Textul original în engleză: „I have never done anything like this and so wasn't really sure what was expected of me. All these [theatre games] prepare you and make you feel good with the other people and ready to just say things on your mind and open up a little more.”, în *ibid.*, Sonja Kuftinec.

De fapt, scopul proiectului era să meargă dincolo de simpla aducere laolaltă a acestor tineri. Inițiatorii proiectului nu vreau doar că tineri care, în mod normal, s-ar ignora și ar evita să interacționeze, dar să și întrețină un schimb de idei pe marginea coexistenței și să își pună întrebări în legătură cu acest concept, așa cum mărturisește Sonja Kuftinec: „Deși seminarele *Între linii* nu au fost în mod explicit concepute ca întâlniri inter-grup, activitățile teatrale au creat un spațiu concret și afectiv propice pentru gândirea colectivă cu voce tare pe marginea relațiilor dintre cultură [...] și cetățenia participativă [...].¹⁵” [trad. noastră] Într-adevăr, principalul obiectiv al *Între linii: Punând în scenă 'Balcanii' prin Berlin* (2001) era să declanșeze un dialog între diferitele identități culturale ale fiecărei țări implicate. Aceasta s-a întâmplat în contextul în care erau ridicate mai multe semne de întrebare privind aderarea acestor țări la Uniunea Europeană¹⁶. Până la urmă, scopul proiectului nu era atât de a realiza un performance, ci mai degrabă acela de a utiliza teatrul pentru a construi legături între tineri care altfel nu s-ar fi intersectat, făcându-i astfel să se gândească la relațiile dintre identitățile culturale și etnice din țara lor. Se poate astfel deduce că unii macedoneni care „și-au exprimat îngrijorarea privind posibilitatea pierderii relației lor de prietenie cu albanezii « *speciali* » pe care i-au cunoscut în cadrul seminarului și pe care i-au îndrăgit și considerat « excepționali»¹⁷” [trad. noastră] se vor întoarce acasă cu o viziune diferită asupra coabitării macedonenilor și albanezilor în Republica Macedonia.

Performance-ul final al *Între linii* s-a desfășurat la Berlin. Paisprezece performeri din Balcani au călătorit pentru a lucra la un performance ce avea în centru regiunea lor de proveniență și care povesteau unui public internațional. Sonja Kuftinec descrie contextul în care proiectul a avut loc și subliniază motivațiile tinerilor pentru spectacolul final: „Doreau să implice audiența în mod creativ pentru a reflecta împreună la forme mai etice ale cetățeniei,

¹⁵ Textul original în engleză: „[t]hough Between-the-Lines seminars were not explicitly framed as intergroup encounters, theatrical activities generated an embodied, affective space for collective thinking out loud about relations between culture [...] and participatory citizenship [...].”, în *ibid.*, Sonja Kuftinec.

¹⁶ Între timp, Bulgaria, România și Croația au aderat toate la UE.

¹⁷ Textul original în engleză: „expressed concerns about undoing friendships established with the particular Albanians in the seminar – who they quite liked and considered ‘exceptional’, în Sonja Kuftinec, *op. cit.*

dincolo de atașamente reciproce și respingeri sistematizate ale celuilalt¹⁸” [trad. noastră]. Poveștile lor erau spuse de-a lungul mai multor formule: prin rolurile lor în instalație (de exemplu, o româncă jucând un agent de control al frontierei UE, care permite viza pentru accesul în instalație), spectacole scurte (precum o piesă scurtă care implică două fete din România, una de origine română și o alta de origine maghiară) și, la final, expoziția de grup, în care obiectele erau folosite pentru a susține discursul verbal. Putem menționa ca exemplu paltonul dintr-o uniformă militară, aparținându-i lui Sasha și care a fost „purat de sârbi, musulmani și croați” și „fabricat în Kosovo în 1975, după standardele iugoslave¹⁹” [trad. noastră]. Sasha explică faptul că „nu voia să se îmbrace cu acest palton pentru că el nu voia să se lupte” și „a cusut nasturi ca un semn de protest²⁰”. Probabil spectatorul a văzut un simplu palton de armată când s-a plimbat prin instalație. Acum, acest palton are, însă, o putere mai mare decât oricare altul: așa cum se întâmplă în teatrul de obiecte, „acest tip de obiect poartă în sine o memorie colectivă și personală foarte puternică²¹” [trad. noastră]. Ultima parte a spectacolului de grup se bazează în întregime pe teatrul de obiecte²²: conceput ca o povestire despre război, spectacolul utilizează obiecte ce reprezintă diferite personaje sau care transmit mai multe semnificații. Fiind introduse dinainte și prezentate drept *ceea ce sunt*, procesul

¹⁸ Textul original în engleză: „*They wanted to creatively engage audiences in thinking together about more ethical forms of citizenship beyond felt attachments and regulated exclusions.*”, în *ibid.*, Sonja Kuftinec.

¹⁹ Textul original în engleză: „*worn by Serbs, Muslims and Croats*” and „*made in Kosovo in 1975 'by Yugoslav standards'*”, în *ibid.*, Sonja Kuftinec.

²⁰ Textul original în engleză: „*[he] didn't want to wear it because [he] didn't want to fight*” and „*sewed on [...] buttons as a kind of protest*”, în *ibid.*, Sonja Kuftinec.

²¹ Textul original în franceză: „*ce type d'objet est porteur d'une mémoire collective et personnelle très forte*”, în Julie Duval, 2012, “Le parti pris des choses,” *L'intermède* [online]. <http://www.lintermede.com/theatre-objet-marionnettes-isabelle-bertola-paris-cuisine-manarf-analyse-critique-interview-piece.php> [19 Decembrie 2016].

²² Teatrul de obiecte este o formă de teatru de multe ori asociată cu teatrul de păpuși, care este mai cunoscut. Principala diferență este că, deși păpușile sunt concepute ca personaje narative, obiectele folosite în teatrul de obiecte sunt cele de zi cu zi. Teatrul de obiecte le „face să iasă din logica lor utilitară și să intre o logică poetică în care puterea lor de evocare se extinde.” Într-adevăr, în acest tip de teatru, obiectul adoptă o „funcție metaforică”, permițându-i spectatorului să-și folosească imaginația lui mai mult decât atunci când se uită la un actor sau la o păpușă. Obiectele din teatrul de obiecte nu sunt simple instrumente de recuzită, ci transmit o parte a narațiunii. Spectatorul este, însă, conștient într-un fel de adevărata esență a obiectului. Prin urmare, apreciază povestirea fictivă ce i se propune, având în minte, în același timp, ceea ce obiectele reprezintă în mod intrinsec”, în *ibid.*, Julie Duval.

transformativ din cadrul narațiunii despre război amplifică gradul de implicare a spectatorului. Dacă inițial obiectele (banda de păr, înmatricularea, pălăria, ș.a.m.d.) erau doar o parte a spațiului scenic până au devenit o componentă din nivelul narativ și simbolic al performance-ului, acum, prin actul artistic, ele capătă viață. Acest proces a ajutat la *incorporalizarea* lor, căci performance-ul preia din teatrul de obiecte nevoia unui context în care obiectele pot căpăta o poziție încărcată de semnificație. Într-adevăr, aceste obiecte ar putea să fie văzute drept ceea ce erau cu adevărat, cu întreaga lor încărcătură emoțională și istorică, dar și prin prisma a ceea ar fi trebuit să reprezinte ele într-o poveste despre război. Transformarea lor, operată în scopul de a servi acestui subiect atât de important în regiune, ar fi primită diferit, și probabil mai apreciată, după această descoperire graduală a istoriei și a semnificației lor.

Performance-ul fiind organizat într-un context european și internațional, înțelegem că aceste obiecte erau utilizate pentru a ilustra originile culturale ale performerilor și poveștile lor. Limba nu ar fi constituit un mijloc adecvat pentru această mediere, căci performance-ul s-a desfășurat în germană și engleză. Prin urmare, obiectele afirmău și confirmău tema performance-ului, care consta în interogarea relației dintre diferite identități culturale. Fiecare obiect putea fi asociat unui anumit sens simbolic și unei anumite identități culturale. Ultima fază a proiectului ca teatru de obiecte, în care o poveste este construită tocmai pe baza acestor obiecte, este o metaforă privind felul în care identitățile culturale, așa cum sunt ele în realitate, ar putea fi folosite cu creativitate pentru a construi ceva pozitiv. Sonja Kuftinec recunoaște faptul că performance-ul a fost, de fapt, un „colaj de moduri stilistice care a inclus caracterizări exagerate, coduri gestuale abstracte și monoloage personale²³.” [trad. noastră] A adopta stereotipuri reprezintă un pericol atunci când este vorba de un subiect atât de ambițios precum abordarea problemei cetățeniei în ceea ce privește „diverse grupuri de tineri din Balcani ce includ români, bulgari, croați, șerbi, tineri din Bosnia-Herțegovina, Macedonia și Muntenegru²⁴” [trad. noastră].

²³ Textul original în engleză: „*collage of stylistic modes [which] include[d] exaggerated characterizations, abstracted gestural vocabularies, and personal monologues*”, în Sonja Kuftinec, *op. cit.*

²⁴ Textul original în engleză: „*various groups of Balkan youth including those in Romania, Bulgaria, Croatia, Serbia, Bosnia-Herzegovina [sic], Macedonia and Montenegro*”, în *ibid.*, Sonja Kuftinec.

Seminarele au avut, probabil, rezultatul scontat într-o mai mare măsură decât performance-ul în sine, cel puțin dacă ne întoarcem la obiectivul inițial, pe care dorim să îl reamintim aici: „a explora identitatea socială, a inspira proiecte civice inițiate de participanți și a susține rețelele de tineri²⁵” [trad. noastră]. Dacă identitatea socială a fost clar explorată în performance-ul final, nu suntem, totuși, convinși că interpreții ar iniția ulterior proiecte civice bazate pe munca lor în acest ultim demers. Rețeaua construită pe parcursul lucrului la această fază, între performeri din 7 țări, ar putea fi destul de limitată. Nu vedem cum performance-ul ar fi putut rezultat în extinderea acestuia, de exemplu. O astfel de inițiativă l-ar fi putut ajuta pe spectator să înțeleagă mai bine atât evenimentul prezentat, cât și tema discutată.

Drept concluzie, considerăm că teatrul documentar a constituit o abordare potrivită pentru acest performance, cu atât mai mult cu cât, probabil, acesta a ajutat la reliefarea diferitelor perspective asupra subiectului. În plus, acest tip de teatru a oferit oportunitatea de a explora diferite realități - realitățile tuturor participanților - și de a transmite puncte de vedere diferite. Într-adevăr, investigarea identității culturale presupune o abordare deschisă încă de la începutul procesului de creație. Totuși, este necesar să ne punem o serie de întrebări legate de impactul real al proiectului. Seminarele din cadrul *Între linii s-au concentrat asupra chestiunii identității culturale la nivel de țară; totuși, din moment ce ele nu au condus și la un performance bazat pe specificul fiecărei țări, impactul la nivelul fiecărei națiuni în parte a fost, probabil, limitat. Încercând să se confrunte cu atât de multe identități culturale într-un singur performance a fost, probabil, prea mult și s-a căzut, deci, în capcana stereotipurilor. Poate că o asemenea viziune ar fi fost potrivită pentru spectatorii străini din Berlin. Totuși, este puțin probabil ca o astfel de abordare să funcționeze sau să fie bine primite în țările de origine ale participanților. Identitățile culturale sunt prin definiție unice și relațiile dintre două astfel de identități sunt, la rândul lor, unice. Niște proiecte care s-ar fi concentrat asupra unei regiuni mai mici ar fi avut, probabil, un impact mai vizibil. Într-o astfel de situație, ar fi fost mai puțină nevoie de obiecte, iar teatrul nu ar mai fi fost întrebuițat atât de mult pentru a declara ceva, cât mai degrabă pentru a expune dificultățile implicate de coexistența acestor comunități. Astfel, teatrul*

²⁵ Textul original în engleză: „*explore social identity, inspire participant-initiated civic projects, and sustain youth networks*”, în *ibid.*, Sonja Kuftinec.

documentar și teatrul oprimaților constituie instrumente interesante, care se întorc întotdeauna la experiența reală a participanților și care se dovedesc a fi adecvate față în față cu un subiect atât de sensibil precum identitatea culturală.

Bibliografie

- BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 2004.
- BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé : pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2003.
- <http://www.lintermede.com/theatre-objet-marionnettes-isabelle-bertola-paris-cuisine-manarf-analyse-critique-interview-piece.php>, DUVAL, Julie, 2012, Le parti pris des choses, L'intermède, 19 Decembrie 2016.
- FORSYTH, Alison and Chris MEGSON [ed.], *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009
- GUERRE, Yves, *Le théâtre-forum : pour une pédagogie de la citoyenneté*, Paris ; Montréal, L'Harmattan (Savoir et formation), 1998
- KUFTINEC, Sonja, *Theatre, Facilitation, and Nation Formation in the Balkans and Middle East*, Basingstoke, Palgrave Macmillan – Kindle Edition, 2009.
- MARTIN, Carol, *Bodies of Evidence*, The Drama Review, Vol. 50, No. 3, Autumn, The MIT Press, 2006.
- SCHECHNER, Richard, *Propos sur le théâtre de l'environnement*, Travail théâtral, No. IX, Lausanne, 1972.

COLOCVII TEATRALE

Corpul performerului, între spațiul scenic și arhitectură. Martin Zimmermann, Wayne MacGregor, Frédéric Flamand

Alba Simina STANCIU*

Rezumat: Aflat într-o neîntreruptă relație cu formulele vizuale nonconformiste, dansul contemporan recent devine un produs dependent de viziunile spațiale ale arhitecților, care aduc imagini ale urbanismului, ale transformării codurilor de mișcare influențate de viteza și ritmicitatea vieții contemporane. Dezvoltarea acestei tendințe este susținută de modificările de percepție și funcționalitate ale spațiului urban adaptat ca zonă simbolică și reduționistă în perimetrul destinat scenografiei, generând formule spectaculare inedite ca raport între forma geometrică a materialelor scenei și forma corpului uman. Trei artiști, cu trei propuneri de spectacole - ce conjugă corporalitatea și scenografia, relație construită ca un discurs spectacular coerent – Martin Zimmermann, Wayne MacGregor sau Frédéric Flamand pun în formă ideile inovatoare ale arhitecților de ultimă generație ce au ca obiectiv comun „arhitectura mobilă” sau conceptul „body city”.

Cuvinte cheie: performance, tehnologie, corporalitate, formă, arhitectură, spațiu.

Noile generații de coregrafi și performerii care se formează și se dezvoltă începând cu decada '80 în perimetrul flamand (contaminând alte zone artistice în perioada imediat următoare) mizează în cea mai mare parte pe relații inedite între domenii străine de arte, pe raporturi dintre „forma” spațiului și corp. Materialul scenografic primește treptat valențe coregrafice, devine un spațiu care „dansează”, este definit de flexibilitate și relații fluide - constructive realizate împreună cu corporalitatea. Chris Salter în *Entangled: Technology*

* Lect. univ. dr, Departamentul de arta teatrala, ULBS

and Transformation of Performance susține formația arhitecților „după materialele standard de construcție cum sunt sticla, oțelul, acrilice în combinații cu tehnologii exotice ca iluminatul LED și sticla *electrocromică*, propunând compoziții de mari dimensiuni tehnofizice apărute ca sculpturi hibride”¹. Una dintre manifestările timpurii vine din direcția dadaistului Hans Richter, de la începutul secolului, moment al exploziei avangardelor și al mixării domeniilor artistice. Legat de formulele de imagine cubiste, de rațiuni filmice ale montajului, de idei abstracte care se vor infiltra în spectacolul coregrafic, acesta va lăsa amprente cu consecințe ireversibile în concepția spațială a performance-ului, în procesul de reconfigurare a dansului. Tendința apare în fantezia creatorilor de scenă încă de la începutul secolului odată cu Rudolf von Laban, Oskar Schlemmer (*Baletele triadice*), continuate de experimentele lui Alwin Nikolais. Însă perioada recentă este marcată de noi concepții coregrafice care au ca obiectiv extensii nelimitate ale acestor idei, ce privesc triada corp - formă - arhitectură. Apar formule performative după reperele spațiului ca entitate destinată funcționalității dansului, fixate de colaborări dintre arhitecți coregafi. Este cazul lui Frank Gehry și propunerea sa pentru spectacolul *Available Light* din 1983 pentru coregrafa reprezentativă pentru americanul *pop art*, Lucinda Childs. Este conceput un spațiu larg compus din platforme metalice și transparente, susținând un dans distribuit în formulă etajată în alura *every day*, ca extensie a ideilor plastice create de Sol Lewitt. Componeneta vizuală înseamnă combinații dintre planuri stabile și rotative, prelucrări ale fizionomiei dansului către mutații de rol performativ, între scenografic și elementul corporal.

Decadele următoare reprezintă un moment de expansiune a arhitecturii ca parte „dramatică” în *performance* și coregrafie, în această direcție excelând „valul flamand”, odată cu anii '80. Amplificarea galopantă a acestei tendințe din ultimii ani aduce în prim plan nume de arhitecți implicați în reconfigurarea dansului. Imaginea dansului flamand devine o textură complexă susținută de forma arhitecturii, de implicarea unor artiști ca Coop Himmel Blau, considerat de Chris Salter ca unul dintre „artiști care aduc în performance nu numai un discurs arhitectural specializat al unui program, eveniment, strategii sau curent, ci o provocare agresivă a discursului modernist

¹ Chris Salter, *Entangled : Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, 2010, pag 77.

al formei împotriva funcționalității, avansând rolul tehnologiei în procesul construcției”².

Tendița teatralității spațiului „dincolo” de performance este fără îndoială unul dintre obiectivele prioritare ale arhitecturii contemporane, mizând pe senzația de irealitate și suprealism, pe impactul vizual al „trecătorului” prin coordonate spațiale abstracte, geometrice, condiționând experiența acestuia. Instalațiile devin veritabile scenografii, orientate către iluzii optice, transfer în planuri ireale, absorbția din dimensiunea reală și palpabilă a materiei de construcție a cadrului din diverse unghiuri după cum menționează Natalie Rewa „exemplele recente de scenografie provoacă conceptual de perspectivă și angajamentul acesteia cu spectatorul. În mod esențial această problemă pusă de designer gravitează în jurul unei experiențe creative a performance-ului pentru spectator ... ca și conceptualizare a actului privirii, ca și negociere dinamică între scenă și audiență”³. De asemenea arhitectul Cedric Price folosește aceleași coordonate ale spațiului construit după reperele și iluzia mișcării⁴, de relații interesante cu coordonata temporală.

Studiile și activitatea arhitectului Bernard Tschumi un teoretician și practician în egală măsură au ca obiectiv „arhitectura mobilității”. Dansul și mișcarea coregrafică devin un punct de pornire pentru concepțiile arhitecturale, în raporturi cu corpul, cu rațiuni pe bază de relații între corp și spațiu, menite să depășească imobilitatea vechilor abordări ale spațiului construit (arhitectură, scenografie). Teoreticienii dau prioritate interdisciplinarității în relație cu practica. Este cazul lui Scott de Lahunta, un susținător al cercetării destinate tehnologiei, corpului și științelor creierului, stimulate de colaborări cu coregrafi ca Wayne MacGregor sau William Forsythe.

A treia direcție manifestată mai puțin agresiv ca celelalte două este rațiunea muzicală de construire a relației dintre spațiu și corp, ca polifonie și contrapunct sesizabile în spectacolul *Multiplicity: Forms of Silence and*

² *Idem*, pag 77.

³ Alison Oddey, *Potential of spaces : The Theory and Practice of Scenography & Performance*, capitolul : *Scenographic Avant-gardes: Artistic Partnerships in Canada* (autor : Natalie Rewa), Intellect Books, 2006.

⁴ Sursa : Nadia Amoroso, *Representing Landscapes : A Visual Collection of Landscape Architectural Drawings*, Routledge, 2012, pag 30.

Emptiness din 1999, produs al colaborării dintre Jaafar Chalabi și coregraful Nacho Duato, o compoziție care manevrează spațiul și mișcarea, potrivit rațiunilor instrumental polifonice ale lui Johann Sebastian Bach. Nu este doar o viziune rațională a construcției matematice a muzicii, dar de asemeni o ilustrare prin formă și senzație a ethosului musical, a ordinii și echilibrului, cu o mișcare destinată grației fragilității corpului și totodată a reperelor metrice solide.

Apar tehnici variate de „accesare” a percepției vizuale a audienței, de coordonare programată și intenționată a procesului mental de „citire” a formei, după raționamente geometrice și mai ales performative. Martin Zimmerman, Frédéric Flamand sau Wayne MacGregor apar ca reprezentanți a trei perimetre artistice diferite dar apropiate, cu legături substanțiale în ceea ce privește implicarea arhitecturii mobile în concepțiile coregrafice. În lucrările lui Martin Zimmermann este evidentă implicația teatrului de mișcare care se dezvoltă în anii '80. Artistul își va adapta în permanență corpul la volumele „solide” și la formele geometrice în neîntreruptă transformare. Corpul devine un liant între elemente arhitecturale, „jocul” său scenic este determinat de „decoruri” create de artiști ca Alexander Calder & Fischli/Weiss, formule vizuale pe care Zimmermann le reconfigurează prin corp și mișcare către intense valori plastice, în direcții de completare și vitalizare a spațiului. Spectacolul *Hallo* urmărește principii similare de „joc cu spațiul”, prin situații subliniate de o intensă alură de comicitate. Zimmerman este orientat de coordonatele vizuale și funcționale ale instalațiilor, de trasee derulate pe dimensiunea vertical-plană a spațiului, mai puțin a adâncimii. *Gaff Art* este un alt model de spectacol desfășurat în această direcție. Manevrele spațiului, construcția, deconstrucția de planuri și platforme stimulează posibilitățile de expresie corporală care însumează influențe din zona dansului, a acrobației și mai ales a artei mimului (în tradiția școlii franceze începând de la Copeau, Decroux sau Lecoq). Zimmermann se adaptează continuu la această „artificialitate” vivanță a planurilor, subliniază în egală măsură fenomenul de marionetizare și vulnerabilitate umană într-un mediu ce poate fi controlat doar parțial, determinat de propriile sale legi ale mișcării și transformării. Figura clovnului creată de artist se află în tumultul unui joc „naiv” și inofensiv cu „forțele” exterioare și cu gravitația, cu o aparentă lejeritate prin care acesta contribuie în mod funcțional la

complexitatea mecanică a universului geometric, prin contrapunct sau pliere ritmică la dinamica transformărilor.

O altă formulă de implicare a scenografiei în spațiul performativ este propusă de coregraful Wayne MacGregor și de „relațiile” sale creative cu arhitecții de scenă, ce aduc configurații scenografice care transformă dansul contemporan într-o entitate prin excelență vizuală, determinată de materialul și substanța spațiului. Martha Bremser în *Fifty Contemporary Choreographers* indică legături substanțiale între dansul lui MacGregor și zona neuroștiințelor, ale căror cercetări intră și în sfera performance-ului recent. Este vorba cu rezonanțe ale studiilor olandezului Ivar Hagendoorn⁵, inspirate de funcționamentul creierului la „întâlnirea” pe plan vizual cu mișcarea, forma, cromatică, susținute de complexe dimensiuni sonore. Unul dintre cei mai puternici stimulenți ai artei performative contemporane vin, fără îndoială, din direcția artei digitale, a manevrelor și decupajelor de fragmente de planuri, reale și ireale. Coregrafia lui MacGregor pare o punere în materie a ideilor lui Hagendoorn culminând în spectacolul *Entity* din 2008, realizată împreună cu *Random Dance*⁶.

Încă de la începutul compozițiilor coregrafice create de MacGregor apare tendința de a relaționa dansul cu neuroștiințele, având un important punct de pornire în cercetările pentru *Qualia* din 2003 - apărut ca extensie și punere în formă a raportului dintre creier și mișcare - și *Ataxia* din 2004, unde este studiată „dezordinea neurologică ce cauzează pierderea coordonării musculare”⁷. Aceste „produse” artistice sunt rezultatul studiului coregrafului într-un domeniu străin de dans, care sunt exploatate prin recursul la imaginea digitală, ce evidențiază procesele motorice ale corpului, lipsa coordonării mișcării și a reflexelor, sistemul muscular care iese din sfera de control al minții. Explorarea extremă a fizicului performerului este o condiție de bază a dansului și imaginii pe care o propune MacGregor în spectacole ca *Polar Sequences* sau *2Human* executate după modelul unor studii de musculatură după cercetătorul renașcentist al corpului și anatomiei umane

⁵ Artist interdisciplinar, coregraf, și cercetător al dansului contemporan din direcția neuroștiințelor, cu o intensă activitate legată de Universitatea Tilburg sau centrul ArtEZ Institute for the Arts.

⁶ Centru de cercetare și producție destinat artei dansului și interdisciplinaritate, creat de coregraful britanic Wayne MacGregor în 1992.

⁷ Martha Bremser, *Fifty Contemporary Choreographers*, Taylor&Francis, 2011, pag 255.

Andreas Versalius și *De humani corporis fabrica* (1543). De la *Chroma* și *Skindex* din 2006, MacGregor explorează latura mecanică a mișcării și a expresivității coregrafice. În spectacolul *Chroma* din 2006 Wayne MacGregor urmărește expresia și cadențele mișcării mecanice, la care adaptează discursul coregrafic. Folosește aceeași strategie a designului scenic, în linii minimaliste, de această dată accentuând paralelismele vertical-liniare (obținute prin intermediul imaginii digitale și a celei proiectate). Strategia regizorală anticipă procesele mentale ale audienței în momentul percepției mișcării. Spectacolul este rezultat al colaborării cu *rAndom international* (designerii Stuart Wood, Flo Ortkrass și Hannes Koch) având alura unui produs experimental creat de unul dintre cele mai performante laboratoare de cercetare și artă vizuală a momentului. Referindu-se la acest spectacol, Martha Bremser invocă o poziție de „rezistență la citirile post-umaniste care abordează noua tehnologie ca vestind învechirea iminentă a corpului”⁸. Tema corpului – mașină care funcționează după rigori mecanice este tratată ca serii de forme, a căror cursivitate este bine delimitată prin rupturi „voite”, cum este concepția spectacolului *Nemesis*.

Spectacolul realizat împreună cu arhitectul John Pawson, *L’Anatomie de la sensation* (2012) folosește iluzia cadrelor largi, ce poartă amprenta designerului, care permite adaptări „fluide” ale spațiului, destinate combinațiilor de mișcări, de la marionetizare până la pliarea corpului pe perfecțiunea volumelor precise și trasate cu acuratețe. Spectacolul se concentrează pe formula de duet, cu împletiri vizuale ale formei umane, evidențiate de estetica minimalistă a spațiului creat de Pawson, în nuanțe de griuri deschise neutre, definite în permanență prin proporție și echilibru. Tema de la care pornește ideea lui MacGregor este lucrarea lui Francis Bacon, *Blood on pavement*, urmărind sugestii ale mișcării dată de codul picturii abstracte. Larghețea și înălțimea sunt accentuate de efectul optic al nuanței, al designului creat ca rezonanță a formulei de *screens* și ideile lui Gordon Craig, într-o combinație sublimă a registrelor teatralității, cu armonii de *jazz* și improvizație instrumentală. Compoziția atât coregrafică cât și arhitecturală au ca obiectiv comun jonglarea cu liniile de forță ale imaginii din direcția decupajelor de lumină, a rațiunilor geometrice de utilizare a cromaticii create prin *light-design*.

⁸ *Idem*, pag 255.

Stilul lui MacGregor va avansa către fizicitate extremă în acord cu pretențiile sporite tehnice ale dansului contemporan, raportate la coordonatele vizuale ale spațiului care „obligă” modificări aduse vocabularului și strategiilor de construcție ale dansului în formule combinatorii.

Unul dintre cele mai complexe produse ale dansului contemporan vine din direcția perimetrului nord-vestic european prin Frédéric Flamand, un coregraf ce menține ideea prelucrării compozițiilor prin coordonate arhitecturale, aducând personaje de prim-plan din acest domeniu. Spectacolele au fizionomia spațială urbană a ultimelor decenii, a fragmentării și infinitei etajări prin care este stilizată imaginea metropolei, suprapusă și intensificată de trăsăturile imaginii mobile digitale. Temele coregrafice pornesc de la leitmotivul arhitecturii mobile, volumele în metamorfoză și absorbția celor mai nonconformiste viziuni spațiale create de artiștii de avangardă, de la nume ca designerul și autorul de instalații Fabrizio Plessi (*La chute d'Icare* și alte spectacole din anii 90), culminând în producțiile ce au ca punct de pornire ideile spațiale propuse de arhitecții Elisabeth Diller și Paul Scofidio, în compoziții ce mizează pe completarea formei ca relație între spațiu, imagine proiectată și corpul în mișcare. Flamand menține ideile de bază ale curentului coregrafic postmodern, alinierea explorării universului uman inspirat din recente cercetări în zona neuroștiințelor și o intensă dimensiune vizuală a spectacolului în care elementul coordonator este arhitectura scenei. Implică personaje ca Zaha Hadid (spectacolul *Metapolis*) sau Jean Nouvel (*Body/Work/Leisure*) în spectacole care apar ca idei stilizate ale arhitecturii postmoderne, ale suprarealismului vizual și a noilor substanțe de materiale de care „depinde” fenomenul și imaginea urbanismului. Este vorba de o interpretare filosofică a mediului urban contemporan supraaglomerat, care se derulează pe trasee geometrice, cu precizie și ritmicitate corect coordonată de datele spațiale. Intervine un concept nou „body-city” produs ca rezultat al colaborării cu arhitectul Dominique Perrault, care unește cele două coordonate prin cromatică și efectul fluorescent.

Spectacolul contemporan de dans și dans-*performance* care evoluează pe coordonate spațiale - sau influențate de investițiile cele mai recente ale artelor vizuale - se „adrează” unui spectator capabil să creeze conexiuni inteligente între registrele teatralității, să investească propriile

abilități și informații în vederea „citirii” și interpretării noilor formule postmoderne de „text spectacular”. Coregrafii din noul curent (după 2000) oferă mereu noi dimensiuni ale performativității, orientate către rolul și funcțiunea arhitecturii, către imaginea serială a mediului urban, a cadrului *every day* și a modului de funcționament mental al tinerelor generații de consumatori de artă și nu numai, sublinind un rol fundamental al artistului vizual și digital în discursul teatral coregrafic contemporan.

BIBLIOGRAFIE:

BREMSER, Martha SANDERS, Lorna, *Fifty Contemporary Choreographers*, Taylor & Francis, 2011.

BUTTERWORTH, Jo, WILDSCHUT, *Contemporary Choreography, A Critical Reader*, Routledge, 2012.

CRESSWELL, Timothy, *On the Move: Mobility in the Modern Western World*, Routledge, 2012.

FALLETTI, Clelia, *Theatre and Cognitive Neuroscience*, Bloomsbury Publishing, 2016.

HAGENDOORN, Ivar,

KLICH, Rosemary, SCHEER, Edward, *Multimedia Performance*, Palgrave Macmillan, 2011.

MACCARREN, Felicia, *Dancing Machines, Choreographies of the Age of Mechanical Reproductions*,

ODDEY, Allison, WHITE, Christine A., *The Potential of Spaces: The Theory and Practice of Scenography & Performance*, Intellect Books, 2006.

SALTER, Chris, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, 2010.

Comicul și avangarda dadaistă

Elena BELCIU*

Rezumat: Articolul face parte dintr-un studiu mai larg despre comic și comedie în dramaturgia occidentală a secolului XX și explorează problematica acestei estetici a comicului în relație cu avangarda istorică și, în special, cu dadaismul. Susținem că avangarda întreține o relație particulară cu comicul – tensionată sau practic inexistentă în cazul unor curente precum expresionismul și, extrem de proteică, în cazul dadaismului de pildă. Deopotrivă avem în vedere inclusiv manifestul avangardist în considerarea comicului, sau ceea ce Ion Pop numea „conștiința jocului” în majoritatea manifestelor avangardiste, ca formă de teatralizare a unor texte altfel nedramatice.

Cuvinte cheie: avangarda, dadaism, comic, manifest, Dada

„Avangarda teatrală de azi va influența probabil hotărâtor *mass media* de mâine. Iar *mass media*, la rândul lor, sunt factori de formare a unei părți importante din gândirea și emoțiile celor din lumea occidentală.” (Martin Esslin)¹

Din start merită să notăm că nu există *avangardă*, ci mai degrabă *avangarde*, fiecare mișcare construind în jurul propriului *ism* o adevărată mistică teoretică militantă, nu de puține ori practic neimplementabilă sau pusă în practică în doar câteva cazuri individuale, de multe ori irepetabile. Adrian Marino descrie avangarda ca „heterogenă, pulverizată, adesea haotică, (sfidând) prin însăși natura sa, descrierea, clasificarea, definiția precisă” și

* Doctorand, Universitatea de Arte „George Enescu” – Iași (Conducător științific: Conf. univ. dr. Anca Doina Ciobotaru)

¹ Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, traducerea Alina Nelega, Editura Unitext, București, 2009, p. 12.

continuă retoric cu o întrebare despre posibilul număr al acestor mișcări, afirmând că „trec, în orice caz, de patruzeci de *isme* și seria continuă”².

Realizările realismului de la sfârșitul secolului al XIX-lea au rezonat de-a lungul secolului XX, însă cele mai influente inovații ale începutului de secol au venit din mișcările avangardei. La fel cum s-a întâmplat cu artele vizuale, care au explodat într-un „haos” de experiment și revoltă, generând numeroase stiluri și *isme*, teatrul a căutat la rândul său o varietate de surse pentru a exprima contradicțiile noii epoci – tehnologia, simbolismul, nihilismul, psihanaliza freudiană și, desigur, șocul marelui război ce a lăsat în urmă deziluzie și înstrăinare. Rezultatul acestui eclecticism a fost adesea anarhic și antrenant: regizorii și scenografi au devenit deodată la fel de influenți ca dramaturgii, statuându-se în noii patriarhi ai teatrului. Aceste experimente au stabilit tonul și au lărgit „vocabularul” dramatic pentru toate inovațiile care au urmat. De fapt aceasta este și cea mai mare contribuție a avangardei la canonul dramatic occidental – *canonizarea experimentului*. Așa cum observă Adrian Marino, apar noi „zone de investigație, stiluri și tehnici rare ori inedite sunt reactualizate, descoperite și încorporate domeniului estetic și poetic”³.

Teatrul de avangardă sau teatrul experimental, început la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca o respingere a modurilor așa-zis „clasice” de scriere și producție dramatică, a trecut prin vârstele sale de-a lungul secolului XX, îmbrățișând militantismul, radicalismul, revolta, chiar și o formă de insurecție totală, pe care, desigur, timpul fie le-a eliminat ca fiind nefezabile, fie le-a absorbit *de facto* în practica teatrală curentă, „canonizându-le”. Avangarda a devenit în cele din urmă canonică, pentru că s-a dovedit a fi autentică și „orice creație autentică are vocația clasicității”⁴. Înțelegem, așadar, teatrul experimental sau de avangardă ca fiind acel produs scenic ce respinge convențiile și reinventează raportările tradiționale la spațiu, mișcare, corp, atmosferă, limbaj, spectatori, pentru a prezenta o nouă atitudine și viziune asupra vieții – un adevărat *Weltanschauung*, cu scopul de a revitaliza o relație atrofiată cu publicul.

Considerând canonul ca întreținere a unei relații proteice cu trecutul și viitorul, observăm că avangarda a produs nu doar avatari postbelici, în neo-

² Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 177.

³ Idem, p. 223.

⁴ Idem, p. 221.

avangardă, dar însăși revolta sa originară putea fi deja intuită de la sfârșitul secolului al XIX-lea, în lucrările unor dramaturgi altfel realiști, precum Ibsen, ale cărui piese de final „alunecă” tot mai mult spre Simbolism (*Constructorul Solness; Când noi, morți, înviem*) sau Strindberg, considerat deopotrivă unul dintre părinții expresionismului în virtutea operelor sale de final (*Un joc de vis, Sonata fantomelor*). În Franța, *Ubu roi*, jucată în 1896, produsese un adevărat scandal, însă utilizarea anarhică a tehnicilor de păpuși, măști, pancarte și decoruri stilizate, aveau toate să fie reluate ani mai târziu, în teatrul francez de avangardă și chiar mai târziu în teatrul postbelic.

Dar înainte de a intra în specificitatea acestor reacții ale avangardei sau, mai bine zis, ale avangardelor, merită să observăm că acestea nu apar neapărat ca o revoltă împotriva unui alt curent, așa cum am fi tentați să credem. Mario de Micheli, în studiul său asupra avangardei artistice a secolului XX, consideră că reacția împotriva realismului și naturalismului este mai degrabă un *efect* decât o *cauză* a avangardei, reacția în sine fiind în fond împotriva unei percepute *unități culturale și spirituale* a întregului secol al XIX-lea, centrate cu toate dimensiunile sale (filosofie, politică, artă, literatură), în momentul unitar al revoluțiilor de la 1848 (victoria burgheziei și nașterea națiunilor moderne). Această percepută *unitate*, însă, s-a dovedit a fi fragilă și permeabilă la polemică și revoltă, generând fracturi în rândul intelectualilor, gânditorilor, artiștilor, lăsând loc emergenței avangardelor. În fond, așa cum afirma Hegel în *Prelegeri despre estetică*, „artistul aparține timpului său, trăiește din moravurile și obiceiurile acestui timp, îi împărtășește concepțiile și reprezentările (...) Poetul creează pentru public și în primul rând pentru poporul și epoca sa, care au dreptul de a cere ca opera de artă să fie pe înțelesul poporului lui și aproape de el”⁵. Vom identifica un ecou hegelian similar, mai târziu și la Bernard Shaw, Bertolt Brecht, și ceilalți dramaturgi ai secolului XX cu aspirații sociale contemporane.

În ceea ce privește comicul și relația sa cu avangardele la începutul secolului XX, acestea deja începuseră profesarea unor arte în care întâmplarea, brutalitatea, violența, illogicul, absurdul erau considerate valori și deveniseră recurente. „Să ne dăm drept hrană Necunoscutului, nu din dispreț, ci doar

⁵ Hegel, *Prelegeri de estetică*, apud. Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducerea Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968, pp. 15-16.

pentru a umple fântânile Absurdului”⁶ pentru că „arta, în fapt nu poate fi decât violență, cruzime și in Justiție!”⁷ sunt doar câteva din strigătele futuriste ale lui Marinetti. De cealaltă parte a spectrului ideologic, dar în același spirit avangardist, strigătul dadaist al lui Tzara este la fel de imperativ: „Omul trebuie să țipe. E de împlinit o mare lucrare negativă, distructivă. Plenitudinea individului se afirmă ca urmare a unei stări de nebunie (...) Fără scop și fără proiecte, fără organizare: nebunia de neîmblânzit, descompunerea.”⁸ Așa cum bine observa Ion Pop, „ceea ce izbește numaidecât în manifestele avangardiste, indiferent de nuanță, este *teatralitatea* lor. Militantul avangardist își compune cele mai adeseori o postură *dramatică*, monologând îndelung, cam pe aceleași teme, într-un stil recognoscibil după o oarecare frecvență a unor astfel de texte, trecând de la filipica tunătoare, la entuziasmul ardent, de la clovneria studiată, la mina ursuză și chiar tragică a celui neînțeleș și înfrânt. (...) Peste tot se face remarcată conduita de *actor* a autorului, *masca*. (...) *Se va juca* de acum înainte *un rol* ce trebuie interpretat cât mai convingător”⁹.

Fără îndoială, sensul acestor manifeste era unul inerent serios, însă maniera de exprimare are cel puțin două dimensiuni, nu doar teatrale, dar chiar comice – una intenționat subversivă, ca atac împotriva unei ordini existente, și una involuntară, rezultată din percepția post-istorică, în contextul mai larg a ceea ce erau aceste avangarde la momentul respectiv. Cochetăriile lor ideologice cu cele mai atroce regimuri politice ale secolului XX, nu numai că nu le-au transformat în „culturi de stat”, dar în pragul celui de-al Doilea Război Mondial, au fost chiar repudiate ca decadente. În Germania, de pildă, declinul expresionismului a fost grăbit de ascensiunea regimului nazist, care catalogase avangardele drept decadente și periculoase, interzicând expozițiile de artă, publicațiile și montările teatrale. Instalată de nici cinci luni la putere, guvernul nazist ardea în piața publică din Berlin sute de volume semnate de Thomas Mann, Bertolt Brecht, Sigmund Freud, Albert Einstein, Karl Marx, iar patru ani mai târziu, organiza o expoziție de blam (*Die Ausstellung "Entartete Kunst"*) cu artă considerată a fi „degenerată” (a evreilor, nebunilor, bolșevicilor, avangardiștilor): Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Paul Klee,

⁶ F.T. Marinetti, *Manifestul futurismului*, apud. Mario de Micheli, *op.cit.*, pp. 328-329.

⁷ Idem, p. 332.

⁸ Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918*, apud. Mario de Micheli, *op.cit.*, p. 271.

⁹ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas, București, 2000, p. 43.

Emil Nolde, Georg Grosz, Ernst Ludwig Kirchner etc. Războiul împotriva imaginației moderne începuse încă din 1933. Nu e de mirare că expresioniștii nu prioritizaseră comicul în arta lor.

Așa cum observa Renato Poggioli, profesor de literatură comparată la Universitatea Harvard, avangarda are de fapt o relație destul de abrazivă cu comicul, într-un spectru ce include mai degrabă „ironia; grotescul; umorul negru; ceea ce André Breton numea *fierea neagră*, sau Baudelaire, *spleen-ul*; jocurile de cuvinte; versurile non-sens; parodia; caricatura; pastașa; *la fumisterie* (mistificarea); și ideea de bufon”¹⁰. André Breton avea să publice o întreagă antologie de umor negru, în primul an al celui de-al Doilea Război Mondial, provocând revolta Regimului de la Vichy și interzicerea imediată a cărții. *Anthologie de l'humour noir* (1940) practic introduce pentru prima oară sintagma *umor negru* în vocabularul artistic, iar Breton are grijă să definească acest nou tip de comic: macabru, ironic, absurd, inamicul de moarte al sentimentalismului și o revoltă superioară a minții. Așa cum anunța chiar André Breton în prefața celei de-a doua ediții a volumului, de după război: *umorul negru, ca marcă a unei epocii*.

Relația dintre avangardă și comic, deși contraintuitivă, dacă luăm în considerare obiectivele principale ale avangardei, de revoltă și frondă, într-o analiză mai atentă, lărgeste perspectiva de înțelegere a comicului din jurul acestor mișcări. Avangarda folosește mecanismele comicului pentru a spune ceva *despre* ridicolul realității, în același timp devenind ea însăși comică din perspectiva percepției *în* realitate. În special în manifeste, tonul serios, militant, are în el de fapt rădăcinile comicului. Toate declarațiile de intenție (utopice sau distopice) ale avangardei erau în raport cu realitatea, ușor caraghioase. Însă creatorii avangardiști știau asta – era o intenție asumată. Teatrul lor, mai apropiat de *happening* sau de ceea ce am numi astăzi *performance* (un amestec de spectacol, poezie, literatură, arhitectură, cinema, sculptură, pictură, muzică), ei înșiși îl defineau ca *fumisteries* (adică un fel de glume sau mistificări). Însă, odată astfel definit, teatrul-*fumisterie* vădește detașarea artistică a avangardiștilor și o atitudine sănătoasă a lor, de a nu se lua prea în serios. Așa cum notează Bert Cardullo, comparând experimentele teatrale avangardiste cu cele postmoderne, „atât în vorbă, cât și în faptă,

¹⁰ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1968, pp. 140-143. (traducerea noastră)

avangarda întruchipa relativitatea, subiectivitatea și tumultul epocii – spre deosebire de fragmentarea, uniformizarea și solipsismul teatrului actual”¹¹.

Comicul avangardist este așadar mai degrabă subversiv – o practică de natură *estetică* și deopotrivă *critică*, în care artiștii căutau să submineze, să corupă, să satirizeze, să parodieze, să amenințe, să destabilizeze, să provoace normele, standardele, instituțiile, starea de fapt și *status quo*-ul. Din această perspectivă, avangarda istorică întreține o relație proteică, așa cum observă Hans-Thies Lehmann, cu ceea ce el numește *teatrul postdramatic*, ambele forme cochetând cu „distrugerea coerenței, privilegierea a tot ce este lipsit de sens și a acțiunii în aici și acum (Dada), așadar, care au renunțat la teatrul ca *operă* și la conceptul de sens în favoarea unui impuls agresiv, a unui eveniment care târa publicul în acțiuni (futurismul), sau care au sacrificat nexus-ul causal narativ în favoarea altor ritmuri de reprezentare, în special a logicii visului (suprarealismul)”¹².

Comicul destructurat și Dadaismul

Născută la Zurich, în 1916, mișcarea Dada sau dadaismul marchează începutul artei conceptuale în secolul XX, păstrând spiritul de frondă și revoltă specific avangardelor. Merită să menționăm că „întâiul Dadaism”, așa cum îl numește Ion Pachia-Tatomirescu, se naște în România, la Gârceni-Vaslui și București, unde Tristan Tzara și Ion Vinea publică în primul număr al revistei „Chemarea” (4 octombrie 1915), primul manifest avangardist-dadaist – *Avertisment incendiar*, ce proclama „abandonarea tuturor dogmelor și anchilozelor și răzvrătirea împotriva presei, bâlci de surle și trompete, și a cititorilor, masă amorfă și brută de victime oneste și inconștiente”¹³. Ion Vinea anunță așadar tonul avangardist-dadaist pe care avea să-l exporte în Occident tânărul poet Tristan Tzara.

Această atitudine de confruntare premeditată a așteptărilor rațional-convenționale ale publicului cu produse artistice satirico-ilogice este apărută

¹¹ Bert Cardullo, *En Garde! The Theatrical Avant-Garde in Historical, Intellectual, and Cultural Context*, în volumul *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology*, Bert Cardullo, Robert Knopf (editori), Yale University Press, New Haven, 2001, p. 38. (traducerea noastră)

¹² Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Editura UNITEXT, București, 2009, p. 74.

¹³ Ion Pachia-Tatomirescu, *Întâiul Dadaism*, Editura Aethicus, Timișoara, 2009, p. 23.

în polemicul *Manifest Dada 1918*, în care Tristan Tzara afirmă inutilitatea Dada ca instrument pentru adevăr sau o nouă cale. Dada are propria negație clădită în ea însăși, conștient, asumat, așa cum se declara încă din primul manifest al mișcării: „Dada e mort. Dada e idiot. Trăiască Dada.”¹⁴ sau „Suntem umani și adevărați din amuzament, suntem impulsivi și vibrați pentru a crucifica plictiseala. (...) Eu scriu un manifest și nu doresc nimic și cu toate acestea spun anumite lucruri și sunt din principiu împotriva manifestelor, cum, de altfel, sunt împotriva principiilor.”¹⁵ De fapt, *Cele șapte manifeste Dada* semnate de Tristan Tzara comportă un profund spirit bufonesc, ludic și o conștiință a jocului superioară oricărei alte mișcări de avangardă. Așa cum observa Ion Pop, „caracterul spectacular al desfășurării manifestelor capătă aparențe explicite, *autorul manifestelor se vede tot timpul pe o scenă, unde-și permite să joace o comedie*. În *Manifeste du Monsieur Antypirine*, citim la un moment dat: «Dada nu e nebunie, nici înțelepciune, nici ironie, uită-te la mine draguț burghez»”¹⁶.

Deși comparabil structural cu futurismul, ca intenție de experimentare în artele scenice, Dadaismul suportă sensibile diferențe în interiorul avangardei. Asemenea futurismului, căuta să provoace publicul, să scandalizeze spectatorii și să-i determine să răspundă activ la arta lor teatrală. „Împărtășea de asemenea formele de cabaret, poezie fonică și manifeste ale futurismului. Totuși, în timp ce futurismul celebra războiul, artiștii Dada fugeau de război; în timp ce futurismul lăuda exaltat mașina, Dada era interesat de primitiv și infantil, inclusiv în nonsensul discursului prelingvistic; și în timp ce futurismul avea un sens al misiunii, Dada era caracterizat de joc anarhic”¹⁷.

Într-un articol publicat în *Vanity Fair*, în 1922, despre piesa sa, *Le Cœur à gaz (Inima în gaz)*, Tristan Tzara descria atmosfera de fervoare și agitație din jurul esteticii dadaiste, mai precis, primul scandal iscat în timpul premierei spectacolului, între facțiunea dadaistă condusă de el și aripa dizidentă, condusă de André Breton și Francis Picabia, ce aveau să inițieze ulterior mișcarea suprarealistă. *Le Cœur à gaz* a și fost, de fapt, cântecul de lebadă al mișcării dadaiste, Tristan Tzara însuși părăsind mișcarea și

¹⁴ Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918*, apud. Mario de Micheli, *op.cit.*, p. 279.

¹⁵ Idem, p. 265.

¹⁶ Ion Pop, *op.cit.*, pp. 44-45.

¹⁷ Paul Allain, Jen Harvie, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducerea Cristina Modreanu, Ilinca Toma Todoruț, Nemira Publishing House, București, 2012, pp. 304-305.

alăturându-se suprarealiștilor în 1929, renunțând la tonul satiric și continuând cu explorarea unor teme de profunzime despre condiția umană. Întrucât punctele de vedere exprimate pot ajuta cititorul să își formeze o imagine mai clară asupra viziunii dadaiste și a atmosferei comice specifice, redăm un fragment din acest articol: „În luna mai, manifestația de la *Théâtre de l'Oeuvre*, o inițiativă curajoasă pusă în scenă de Lugné-Poe, a demonstrat vitalitatea Dada și forța ei. S-au adunat nu mai puțin de douăsprezece mii de oameni. Erau trei spectatori pe un scaun, absolut sufocant. Persoanele mai entuziaste din public au adus cu ele și instrumente cu care să ne bruieze. Din balcoane, inamicii noștri aruncau copii ale manifestului anti-Dada, intitulat *Non*, în care eram făcuți nebuni. Toate la un loc au dus la un scandal de proporții inimaginabile. Soupault a proclamat: «Sunteți toți niște idioți! Sunteți vrednici de a fi președinți ai mișcării Dada!». Breton, cu vocea sa impresionantă, citea, pe scena învăluită într-o lumină misterioasă, un manifest deloc amabil cu publicul. (...) Cortina s-a ridicat: două personaje, unul dintre ei cu o scrisoare în mână, au apărut din părțile opuse ale scenei, întâlnindu-se în mijloc. A avut loc următorul dialog: «Poșta e exact în partea opusă. » / «Ce-ai cu mine, domnule?» / «Mă scuzați, am văzut că aveți o scrisoare în mână și credeam că... » / «Nu e ceea ce crezi, e ceea ce știi!». După care, fiecare a luat-o pe drumul lui și cortina a căzut. Au mai fost șase astfel de scene, foarte diferite una de alta, în care amestecul de umanism, spirit ludic și elemente surpriză contrastau, într-o manieră ciudată, cu brutalitatea altor scene. Pentru această ocazie am inventat o mașină diabolică, compusă dintr-un claxon și trei ecouri succesive, cu scopul de a fixa în mintea spectatorului propozițiile care descriau principii Dada. Cele mai de succes au fost: «Dada e împotriva nivelului ridicat de trai» și «Dada e un microb virgin»¹⁸. Asemenea teatrului sintetic futurist, parte din piesele dadaiste erau mici scenete, cu umor sec sau construite pur și simplu pe tipare absurde, în sensul „tehnicilor” poetice dadaiste, menite să șocheze și, deopotrivă să provoace publicul.

Piesa dadaistă a lui Tristan Tzara, *Le Cœur à gaz* prezintă un dialog absurd în trei acte și șase personaje întruchipând părți ale anatomiei feței, toate jucate, la premiera din 1921, de membri ai mișcării dadaiste: Ochiul (Louis

¹⁸Amintiri despre Dada. Un text de Tristan Tzara din *Vanity Fair*, iulie 1922, articol de Marius Cosmeanu, în „România Liberă”, 01 iunie 2015, <http://www.romanalibera.ro/aldine/indigo/amintiri-despre-dada--un-text-de-tristan-tzara-din-vanity-fair--iulie-1922-380421> (accesat 01.05.2016)

Aragon), Gura (Georges Ribemont-Dessaignes), Nasul (Théodore Fraenkel), Urechea (Philippe Soupault), Gâtul (Benjamin Peret) și Sprânceană (Tristan Tzara însuși). Producția a fost primită cu derâdere, parte din public părăsind sala în timpul reprezentației, însă, așa cum scrie Tzara în scurtele didascalii ale piesei, aceasta are un scenariu ușor, lipsit de orice inovație tehnică sau, așa cum o denumeste el însuși, „*la plus grande escroquerie du siècle en 3 actes, elle ne portera bonheur qu’aux imbéciles industrialisés qui croient à l’existence des génies*”¹⁹.

Din punct de vedere comic, piesa și-a „așternut” deja atmosfera și a dat tonul pentru farsă. Personajele sunt ridicole, dacă nu chiar grotești, replicile sunt scurte, adesea nelegate între ele, construite strict la nivelul limbajului, cu metafore, proverbe, rezonanțe fonetice, repetiții folosite obsesiv, cu un asumat efect comic. Lipsa oricărei situații sau acțiuni concrete lasă dialogul neancorat și greu de urmărit, inducându-i spectatorului o firească stare de anxietate. Singura „acțiune” memorabilă este metamorfoza Urechii într-un cal de curse numit Clitemnestra. Deja, în sine această transformare își conține substanța comică absurdă, prin referințele culte juxtapuse ridicolului. Comicul se construiește și din forma pură a replicilor și a sonorităților, precum în acest dialog ce marchează finalul piesei, între Nas, Gât și Sprânceană, pe care îl redăm în original, pentru a surprinde întocmai aceste nuanțe:

„NEZ : *Je vous dis que l’amour a 17 mètres.*

COU : *Je vous dis qu’il a 18 mètres.*

NEZ : *Je vous qu’il a 19 mètres.*

COU : *Je vous dis qu’il a 20 mètres.*

NEZ : *Je vous qu’il a 21 mètres.*

COU : *Je vous dis qu’il a 22 mètres.*

NEZ : *Je vous qu’il a 23 mètres.*

COU : *Je vous dis qu’il a 24 mètres.*

NEZ : *Je vous qu’il a 25 mètres.*

COU : *Je vous dis qu’il a 26 mètres.*

NEZ : *Je vous qu’il a 27 mètres.*

COU : *Je vous dis qu’il a 28 mètres.*

¹⁹ Tristan Tzara, *Le Cœur à gaz*, în volumul *Oeuvres complètes, I (1912-1924)*, Henri Béhar (editor), Flammarion, Paris, 1975, p. 154.

NEZ : *Je vous qu'il a 29 mètres.*

OREILLE : *Vous avez une très jolie tête
vous devriez en faire une sculpture
vous devriez donner une grande fête
pour comprendre et aimer la nature
et enfoncer dans la sculpture des fourchettes
les herbes de ventilateurs flattent les beau jours.*

SOURCIL : *Au feu ! Au feu ! Je crois que Clitemnestre brûle."*

Cu dramaturgia să fragmentată, Tzara oferă în *Le Cœur à gaz* o reprezentare a unui moment istoric, cultural și artistic generat de imaginarul Primului Război Mondial, reconstruind estetic corpul uman fragmentat (fără îndoială o metaforă a corpului dinamitat propriu-zis) – Ochiul, Gura, Nasul, Urechea, Gâtul, Sprânceana, odată destructurate din totul unitar pe care ar trebui să îl reprezinte, intră în zona absurdului – replicile lor luate separat, sunt logice și perfect reale, însă *împreună* nu au nici un sens, pentru că însăși unitatea care ar fi trebuit să le lege este anulată. Piesa reflectă dramatic așadar, anxietatea culturală legată de distrugerea formei umane ca integritate corporală, și implicit a identității individului confruntat cu această fragmentare pe care nu o poate controla.

Tzara nota în jurnalul său: „Acest spectacol a hotărât rolul teatrului nostru, care va lăsa direcția în seama vântului subtil (al spontaneității), cu scenariul în public, regia la vedere și mijloace grotești – teatru dadaist.”²⁰ Martin Esslin observa, însă, că „în ciuda acestor mari așteptări din partea dadaismului în teatru, mișcarea nu a avut niciodată un adevărat impact pe scenă, lucru nu tocmai surprinzător, căci ea era fundamental distructivă – și atât de radicală în nihilismul său, încât era greu de crezut că s-ar fi putut dovedi creativă într-o formă bazată cu absolută necesitate pe o *colaborare constructivă*. (...) A distruge o lume, pentru a pune o alta în locul *în care să nu mai existe nimic*, era, de fapt, cuvântul de ordine dadaist”²¹. Însă folosirea în teatru a acestui tip de comic absurd este meritul dadaștilor, iar *teatrul absurdului* de la mijlocul secolului XX, nu poate fi separată de acest început.

²⁰ Tristan Tzara, *Chronique Zurichoise*, în *Die Geburt des Dada*, apud. Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, traducerea Alina Nelega, Editura Unibet, București, 2009, p. 327.

²¹ Martin Esslin, *op.cit.*, p. 327.

Dintre toate curente avangardei, Dada este cel mai apropiat ca formă de postmodernism și de experimentele în *performance* ale celei de-a doua jumătăți a secolului XX. La fel ca în cazul futurismului, asemănarea este însă pur formală și, în ciuda frondei absolute a dadaiştilor și a gustului supradimensionat pentru scandal, șoc, absurd, cacofonie, dizarmonie, demersul lor este *modernist* pentru că, în ultimă instanță, este unul unitar. Avangardele istorice „slujeau în continuare reprezentării, acum modernizate, a unor lumi textuale, ele încercau chiar să salveze textul și adevărurile lui de deformările produse de o practică teatrală devenită convențională, ele nu puneau decât în mică măsură sub semnul întrebării modelul consacrat de reprezentare și de comunicare teatrală”²². Iar *performance*-urile și *happening*-urile dadaiste sunt, paradoxal, cele mai apropiate de esteticul pur, inclusiv prin ceea ce Ion Pop numește „înclinațiile ludice, bufonada, gesticulația clovnească, parodia, caricatura”²³ acestora.

Definit ca „anti-artă” și în ciuda unui traseu istoric scurt în interiorul avangardelor, dadaismul a fost informal o mișcare *internațională* ce a depășit „granițele” Cabaretului Voltaire de la Zürich, cunoscând ecouri semnificative inclusiv la Moscova, Berlin, Paris, Mantua, New York sau Tokyo. Centenarul Dada aniversat în acest an, 2016, a prilejuit numeroase evenimente culturale, conferințe și montări dadaiste în întreaga lume și, desigur, în România, având în vedere originile moineștene ale lui Samuel Rosenstock („botezat” *Tristan Tzara* de prietenul său, Ion Vinea). În virtutea valorii documentare a Centenarului Dada, menționăm câteva evenimente și spectacole aniversare, din România și de peste hotare.

Teatrul Național București a marcat evenimentul în luna martie 2016, cu spectacolul *L’Om DAdA*, semnat de Gigi Căciuleanu, care căuta să demonstreze că „Toți suntem dadaști. Defragmentăm, aruncăm ceva din noi pe scenă și în viață. De ce *L’Om DAdA*? Pentru că am vrut să alătur aceste cuvinte, „om” în limba română, cu „dada”. Am pornit de la *L’homme approximatif*, textul lui Tristan Tzara, teribil de poetic, deloc absurd, frumos, nefragmentat, stufos, plin de semnificații, foarte actual chiar și după 100 de ani. Omul aproximativ este de fapt arhetipul omului cât se poate de exact, și

²² Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 11.

²³ Ion Pop, *op.cit.*, p. 80.

anume actorul și dansatorul”²⁴. În luna mai 2016, la ARCUB București, s-a montat spectacolul *Inima în Gaz. Dada Sex – De spălat mintea șchioapă*, în regia lui Dan Victor, o adaptare după *Le Coeur à Gaz* și fragmente de G. Ribemont-Dessaignes. Spectacolul a căutat să păstreze spiritul dadaist și, mai mult, l-a prezentat ca pe un *happening-performance*, așa cum declara chiar regizorul: „Folosindu-ne de mijloacele comediei mute, de pantomimă, de elemente clovnești, de dans-mișcări forțat ilustrative prin repetiții automate, de parodiarea unor clișee teatrale, de parodiarea falselor trăiri afective și falsei implicații în înalte poziții politice, niște figuri proeminent machiate, costumate în niște saci de polietilenă, îi primesc pe spectatori de la intrare după care vor provoca publicul, conform coordonatelor Mișcării Dada (...)”²⁵. Tot la ARCUB București, în august 2016 a avut loc Conferința internațională, organizată în parteneriat cu Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (AICT), „Spiritul de avangardă, de la Dada la scena contemporană”. Peste hotare, Centenarul Dada a prilejuit evenimente și montări diverse, din Israel și Japonia, până în Statele Unite și, desigur, în Europa, culminând cu un Festival Internațional Dada, în intervalul 1-13 noiembrie 2016, la San Francisco, cu spectacole, expoziții, instalații, performance art, lansări de carte și alte forme artistice dadaiste²⁶.

BIBLIOGRAFIE

ALLAIN, Paul & Jen Harvie, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducerea Cristina Modreanu, Ilinca Toma Todoruț, Nemira Publishing House, București, 2012.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

CARDULLO, Bert, *En Garde! The Theatrical Avant-Garde in Historical, Intellectual, and Cultural Context*, în volumul *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology*, Yale University Press, 2001.

²⁴ Apud. Site-ul oficial al Teatrului Național București, <http://www.tnb.ro/ro/teatrul/lom-dada>

²⁵ Caietul program al spectacolului *Inima în Gaz. Dada Sex – De spălat mintea șchioapă*, ARCUB, 2016.

²⁶ Apud. *MetaDada: The International Journal Of Dada Mining*, <https://metadadajournal.wordpress.com/events/> (accesat 25.08.2016)

- CAWS, Mary Ann, *Manifesto: A Century of Isms*, University of Nebraska Press, 2001.
- CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995.
- DALY, Selena & Monica Insinga, *The European Avant-Garde: Text and Image*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- ESSLIN, Martin, *Teatrul absurdului*, traducerea Alina Nelega, Editura Unitext, București, 2009.
- GRIGORESCU, Dan, *Dicționarul Avangardelor*, Editura Enciclopedică, București, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, Editura Unitext, București, 2009.
- MARINO, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.
- MICHEL, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducerea Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968.
- PACHIA-TATOMIRESCU, Ion, *Întâiul Dadaism*, Editura Aethicus, Timișoara, 2009.
- POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1968.
- POP, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas, București, 2000.
- TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes, I (1912-1924)*, Henri Béhar (editor), Flammarion, Paris, 1975.

COLOCVII TEATRALE

Principii de bază în predarea luptelor scenice

Bogdan LUPEICĂ •

Rezumat: Viziunea pe care o propunem în predarea luptelor scenice este una integratoare; obiectele teoretice și cele de specialitate/practice devin puncte de pornire în înțelegerea rolului elementelor de lupte scenice în construcția unui spectacol. În paralel cu structurarea unei viziuni integratoare, avem în vedere și necesitatea conștientizării studenților cu privire la existența diferențelor dintre construcția unei lupte pentru un spectacol de teatru și cea pentru film sau dintre luptele scenice și cele sportive. Astfel, filmul are o paletă mult mai mare de posibilități de redare și descriere a violenței, prin posibilitățile sale de montaj se poate „face” lupta cadru cu cadru; amintim câteva soluții tehnice: schimbarea unghiului de filmare, trecerea luptei dintr-un spațiu închis într-un spațiu deschis, pe o suprafață mare de desfășurare, folosirea unui număr foarte mare de participanți, utilizarea unui decor foarte variat, existența unui eclairaj elaborat, posibilitatea schimbării proiecției luminilor, schimbarea actorilor cu oameni specializați în aceste lupte (cascadori), folosirea efectelor speciale. În spectacolele de teatru construcția scenică a secvențelor de luptă se bazează pe principii diferite: trebuie să fie continuă, să pară cât mai reală, este limitată de spațiu și decor, cu unghiuri de vizionare foarte restrânse; cu toate acestea, trebuie să redea și descrie aceeași formă de violență.

Cuvinte cheie: antrenamentul studenților, lupte scenice, corpul actorului.

Studenții trebuie să fie conștienți de faptul că antrenamentul bazat pe abordarea integrativă îi ajută să se folosească de corpurile lor în mod creativ, nu numai în scenele ce conțin elemente de lupte; cadrele didactice trebuie să sublinieze posibilitățile ce apar atunci când organismul este utilizat în conjuncție cu vocea, pentru a continua linia poveștii. O luptă, într-o piesă de teatru, este parte din povestea de ansamblu; trebuie să fie utilizată pentru a evidenția zona și a adauga dimensiune și profunzime caracterelor dramatice implicate, nu să iasă în evidență ca o entitate scenică diferită. O luptă nu este

• Asist.univ. drd. la UNAGE Iași, antrenor de scrimă

o scuză pentru a opri acțiunea și pierde elementele caracteristice prestabilite. Personajele au ajuns la un punct în care lupta este singura alternativă; viitorii actori/actorii nu trebuie să piardă linia caracterului dramatic interpretat și să execute lupta într-un mod standardizat. În acest sens, exercițiile vor fi aplicate pe caractere alternative, cu ritmuri diferite de reacție și – implicit – forme variate de manifestare a violenței. Tehnicile pot fi adaptate pentru a corespunde alegerii caracterului dramatic, păstrând în același timp, elementele de siguranță. Utilizarea stilului de luptă neutru trebuie accentuată doar în structurarea exercițiilor de formare - de bază - pentru a ne asigura că viitorii actori se concentrează asupra poziționării corpului, dar și cazul exercițiilor de direcționare. Din aceste poziții neutre alegerile pot fi și dezvoltate.

Inițial, accentul se va pune pe menținerea echilibrului propriului organism, dar și al celorlalți. Odată ce acest aspect este realizat, modificările și opțiunile pot fi făcute pentru a personaliza trăsăturile personajului ce urmează să fie transpus scenic. Mai întâi, vom căuta să instruiim studenții ca „organisme” ce spun povestea prin intermediul unor acțiuni de luptă; pasul următor va fi axat pe modul în care „organismele și armele” pot lucra împreună. În luptele fără arme, mâinile, genunchii, picioarele, coatele și alte părți ale corpului lor pot deveni arme, ce trebuie să fie stăpânite; mai târziu, în cadrul cursurilor de lupte scenice, săbiile și alte arme vor deveni o extensie a corpului însă chiar dacă trăsăturile caracteristice ale personajului sunt redade - acest aspect nu poate reprezenta o scuză pentru o mânuire defectuoasă, indiferent de tipul acesteia; momentul trebuie să prezinte și acuratețe tehnică la nivelul tuturor parametrilor de execuție. Actorul trebuie să își asume responsabilitatea atât pentru mânuirea armei, cât și pentru cunoașterea modului în care să își folosească trupului în raport cu arma, pentru a efectua o luptă scenică cu încredere, stăpânire de sine, dar și cu abilitatea de a nu denatura personajul.

De multe ori, jocul/ interpretarea personajelor celor ce nu stăpânesc tehnica de luptă pot părea mai incomode, mai dificil de realizat, decât transpunerea personajelor de către cei ce cunosc bine mânuirea armelor și nu sunt străini de situațiile combative. Metodele de luptă învățate de către studenți trebuie să fie elaborate pentru a asigura siguranța tuturor celor implicați în cadrul scenelor de luptă; se impune ca aceștia să dețină o bună

tehnică de execuție care să le permită dozarea efortului, astfel încât interpretarea artistică a rolului să nu fie pusă sub semnul întrebării; o tehnică eficientă de luptă determină atât expresivitatea cât și securitatea interpretării.

Lupta în teatru diferă de lupta în afara teatrului (de natură sportivă, combativă) și prin intenție. Așa cum se observă, intenția de luptător, în viața reală, este aceea de a determina prejudiciu fizic adversarului său; intenția luptătorului din spațiul scenic este de a crea iluzia că face acest lucru. Cu toate acestea, toate mișcările posibile într-o luptă reală sunt la fel de posibile și într-o luptă scenică. În lupta reală aceste mișcări sunt în mare parte spontane și neplanificate; în lupta „de teatru” trebuie să fie planificate și repetate la fel de meticulos ca și orice altă parte a producției scenice. Există „trucuri” - cum ar fi simularea sunetului unui pumn dat, „afișarea” sângelui la momentul potrivit, mascarea pe partea publicului în momentul unei lovituri (presupus reale) sau înlocuirea armelor replică în condiții de siguranță, pentru scăderea potențialului de pericol în realizarea mișcărilor - toate își au locul lor în crearea momentelor de lupte scenice, de iluzie teatrală. Crearea de acest tip de „magie” scenică necesită ca viitorul actor să fie versatil, astfel încât să răspundă la orice moment de simulare, într-o varietate de moduri. Obiectivul poate fi atins doar dând studenților posibilitatea de a lucra cu mai multe tipuri de arme în timpul orelor de studiu și de a le permite să-și exploreze posibilitățile de mănuiere a diverselor tipuri de arme (în raport cu propriile lor corpuri pe scenă). De asemenea, este important ca studenții să caute să se formeze și dezvolte abilitățile și în cadrul altor discipline din sfera „Mișcării Scenice”. Fiecare disciplină, dar și fiecare cadru didactic, aduce stilul și adaptările sale proprii, specifice, influențând astfel mișcarea lor.

Inițial, aceste interferențe pot genera confuzii, dar, în cele din urmă, aceste diferențe stilistice vor îmbogăți repertoriul motric al studenților prin provocarea abilităților mentale și fizice. La începutul cursului, studenții sunt informați să se aștepte la perioade de frustrare și confuzie. Studenților li se cere să-și miște corpurile lor în moduri noi, care ar putea include mișcări ce par destul incomode și periculoase. Studenții trebuie să ceară propriilor corpuri să își depășească limitele, temerile, să execute mișcări ce îi pot intimida. În acest context, este important să se demonstreze rezultatul final, apoi să se împartă mișcarea în etape, astfel încât studenții să poată să

construiască cadrul și să dezvolte încrederea ce permite membrilor sau corpului lor să execute mișcarea în ansamblu.

În mod firesc, vor începe prin a executa fiecare mișcare cu o viteză de execuție mică, astfel încât să aibă un sentiment complet de echilibru, să își dezvolte abilitățile prin utilizarea memoriei musculare; repetiția este un factor cheie atunci când se predă acest capitol. Chiar dacă studenții vor experimenta anume frustrări atunci când li se va cere să repete aceleași exerciții, în vederea atingerii unui nivel optim de execuție - și vor dori să meargă mai departe, sărind peste etapa de consolidare, se va avea în vedere „cheia creșterii economice” – adică executarea tehnicilor de luptă studiate cu expresivitate maximă și consum energetic minim. Acest tip de tehnică presupune stăpânirea elementelor de bază la un nivel de crescut și se poate obține numai prin repetiție, practică, și autodisciplină. Multe exerciții fixează mișcările de bază în diferite tipare. Acestea ar trebui să fie repetate până când cursanții câștigă acuratețe, precizie și abilitatea execuției într-un anumit tempo. Tendința naturală este ca aceștia să se simtă confortabil cu un exercițiu și apoi să efectueze mai repede și mai repede acțiunea, decât să se concentreze pe acuratețea și suplețea mișcării. Efectuarea cu acuratețe și consecvență a acestor mișcări reprezintă adevărată provocare.

Un alt factor important în formarea studenților este încurajarea acestora de a lucra cu parteneri diferiți pe parcursul aceleiași etape. În mod firesc, în cadrul fiecărei grupe de lucru se creează afinități și legături subiective, fapt ce determină dorința studenților de a se antrena cu anumiți parteneri. Pentru evitarea formării automatismelor, studenților și se vor indica dispozitivele de execuție: tipul de armă, dimensiunea spațiului, obstacolele întâlnite și – mai ales – partenerul de antrenament. Lucrul cu parteneri de diferite niveluri de calificare îi ajută foarte mult atât în formarea lor tehnică, cât și în dezvoltarea personală, în dezvoltarea abilităților de comunicare și a empatiei. Astfel, își vor dezvolta capacitatea de a lucra în echipă cu parteneri de niveluri și tempo-uri diferite, până la obținerea unei fluidizări a execuției. În fapt, metoda propusă vizează exploatarea și dezvoltarea abilităților manifestate de către anumiți studenți la un nivel superior, atât în beneficiul acestora – printr-o antrenare mai intensă, cât și în beneficiul celor cu abilități cu un nivel mai redus, prin depășirea pragului tehnic din acel moment.

Antrenamentul implică și aspecte psiho-emoționale; în acest sens ridiculizarea unui student, care are un nivel de calificare mai mică, sau orice intervenție care l-ar face să se simtă inconfortabil sunt excluse. Combatanții avansați știu că trebuie să instituie încredere în partenerul lor; orice atitudini depreciative vor fi oprite imediat. Mulți studenți găsesc că este mai simplu să stăpânească armele mai ușoare, iar dialogurile între studenți vor avea ca rezultat parteneriate bazate pe comunicare și ajutor reciproc, pe toată durata învățării. William Hobbs ne oferă un argument în favoarea dezvoltării unui astfel de tip de antrenament: „Comunicarea este, fără îndoială, cel mai mare ajutor pentru siguranță.”¹ Studenții care aleg în cele din urmă să fie partener cu un altul care învață într-un ritm mai încet îi va ajuta atât pe aceștia să își dezvolte abilitățile adaptative. Etapa de luptă implică disciplină; cei care lucrează împreună trebuie să respecte reguli bine stabilite. Allan John Suddeth afirmă: „o luptă nu ține două monologuri, ci un dialog fizic. Este vorba de schimbul de informații și de sincronizare create nu ca o iluzie.”² Controlul fiecărei scene este tranzacționată în afară între fiecare dintre participanți și această schimbare constantă a controlului forțelor unui dialog trebuie să existe între parteneri, în orice moment. Vor fi evitate momentele de frustrare, atunci când partenerii au dificultăți în găsirea unui ritm comun, dar acest aspect este considerat ca fiind o parte a procesului de învățare.

Conștientizarea de către studenți a rolului siguranței, a necesității depunerii tuturor eforturilor în vederea găsirii metodelor cele mai sigure constituie un obiectiv important al strategiei didactice propuse. Una dintre căile către siguranță este antrenarea controlului/autocontrolului. Viitori actori ar trebui să dețină controlul asupra organismului lor, minții și - cel mai important - adrenalinei lor. În calitate de profesor și ca partener de luptă urmăresc îndeaproape reacțiile studenților, pentru a sesiza momentul instalării frustrării. În cazul în care acesta se interpune în calea progresului, se impune o pauză. Uneori simpla hidratare (prin consumul unui pahar cu apă) permite studenților să se relaxeze și să realizeze exercițiul cu o altă rentabilitate a învățării. Doar asimilarea mișcărilor de bază va determina depășirea pragului de frustrare generat de frica mentală de un anumit tip de mișcare/ exercițiu;

¹ William Hobbs, *Fight Direction for Stage and Screen*. (London: Heinemann, 1995), p. 120, trad. n

² Allan John Suddeth, *Fight Directing for the Theatre*. (Portsmouth: Heinemann, 1996), p. 163, trad. n.

obstacolele psihologice pot fi înlăturate prin aplicarea principiului antrenării cu parteneri diferiți, anterior explicat. Astfel, întâlnirea cu un partener cu o tehnică mai defectuoasă decât a sa îi va da încredere, iar antrenarea cu un partener mai experimentat va deveni un bun prilej de învățare; importantă este gradarea de la simplu la complex și evoluția pas cu pas, în ritmul propriu fiecărui student. Aplicarea strategiei integrative este axată pe valorizarea acelor metode didactice ce permit centrarea pe student, pe dezvoltarea sa.

Corpul și mintea au nevoie de pauze periodice pentru a înregistra informații noi. Studenții trebuie să fie încurajați să ia un moment de pauză în care se simt copleșiți sau frustrați. Li se cere să învețe un complex de mișcări, să se sincronizeze; trebuie să aibă răbdare cu partenerii lor, precum și cu ei înșiși. Cadrele didactice ar trebui să încurajeze studenții să pună întrebări atunci când materialul pare confuz sau în cazul în care au dificultăți. Este esențial să se creeze un ambient de lucru pozitiv, care încurajează întrebările și permite greșelile. De multe ori nemulțumirea, neînțelegerea - pot fi observate pe fețele participanților; și totuși, ei nu verbalizează, întotdeauna, întrebările care le frământă mințile. Mimica studenților vă va spune dacă înțeleg explicațiile oferite în legătură cu materialul ce se predă în timpul orelor de curs sau nu.

BIBLIOGRAFIE

- Hobbs, William, *Fight Direction for Stage and Screen*. (London: Heinemann, 1995)
- Suddeth, Allan John, *Fight Directing for the Theatre*. (Portsmouth: Heinemann, 1996)

Traducerea pentru scenă: *Avalanche* de Leonard Cohen

Oana URSU*

Rezumat: Muzica ocupă un loc extrem de important în viața de zi cu zi a oamenilor, participând la dezvoltarea, coeziunea și organizarea societății; de asemenea, muzica are o influență semnificativă asupra modului în care funcționează societățile, în reprezentarea națiunilor, în construcția și transmiterea culturilor de la o generație la alta. Astfel, deși până de curând traducerea cântecelor (textelor muzicale) nu a atras prea mult atenția teoreticienilor în domeniul traductologiei, în ultimele decenii am asistat la apariția unui domeniu fascinant, aflat la intersecția traducerii cu muzica, ce câștigă tot mai mult interesul traducătorilor și traductologilor, precum și al cercetătorilor în domeniul studiilor culturale, studiilor media și muzicologiei. Lucrarea de față își propune să analizeze două traduceri ale textului *Avalanche* (aparținând lui Leonard Cohen) în încercarea de a evidenția problemele ce pot apărea la nivel prozodic, poetic și semantic în traducerea textelor muzicale.

Cuvinte cheie: traducerea textelor muzicale, versiune adaptată interpretării, Leonard Cohen, nivel prozodic, poetic și semantic.

În ultimii ani textele muzicale au început să suscite tot mai mult interesul specialiștilor în domeniul traductologiei, fenomen ce poate fi pus pe seama specificității acestui tip de text; în cazul cântecelor, granița dintre „traducere”, „adaptare”, „versiune” și „rescriere” nu este foarte bine definită, fiind aproape imposibil de stabilit unde se încheie traducerea și unde începe adaptarea. Mai mult, astfel de studii presupun o abordare interdisciplinară, în această dinamică intervenind, în afară de mediul verbal, o serie de alte medii. Sensul este așadar dezvăluit nu doar prin analiza textuală, prin interpretarea textului, ci și prin melodie, sunet, durată, amplitudine, timbru, dinamică, ritm, tempo, expresie, etc., în sens mai larg, prin muzicalitate.

Având în vedere varietatea genurilor muzicale, precum și diversitatea motivelor pentru care un text muzical ar putea fi tradus, lucrarea de față își propune să abordeze dificultățile de traducere în cazul textului muzical

* Asistent universitar dr., Facultatea de Economie și Administrarea Afacerilor, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Avalanche aparținând lui Leonard Cohen, pornind de la conceptul „singability”, propus de Franzon (2008). În accepțiunea lui Johan Franzon,¹ *singability* – adaptare pentru interpretare – se referă la „adecvarea muzicală și verbală a textului la linia melodică”, „o unitate muzicală și verbală” ce poate fi analizată la nivel prozodic, poetic și semantic-reflexiv. De asemenea, prin *singability*, Low² înțelege mai ales adecvarea fonetică a versurilor traduse prin transpunerea în cuvinte ce pot fi ușor asociate notelor muzicale. În sens mai larg, acest concept poate fi utilizat pentru evaluarea versurilor originale dar și pentru evaluarea traducerii. Astfel, un text muzical adaptat interpretării nu este doar „ușor de cântat”, ci se poate asocia de asemenea cu trăsăturile prin care Hans Vermeer³ descrie elementele unei traduceri de calitate, prin intermediul teoriei funcționaliste (skopos theory): potrivită, sub toate aspectele, unui anume scop. Ambele sensuri, atât cel larg cât și cel restrictiv, permit enunțarea unei definiții a termenului „singability” drept realizarea unității muzico-verbale între text și compoziție. Cu alte cuvinte, în accepțiunea lui Franzon, “what makes the lyrics “sing”, [...] what makes them carry their meaning across and deliver their message in cooperation with the music”⁴.

O traducere a textului muzical ce poate fi utilizată pentru interpretarea noului text pe muzică este inevitabil un compromis între fidelitatea față de muzică, versuri și interpretare. O traducere a textului muzical ce vizează cu orice preț fidelitatea semantică se potrivește rareori muzicii scrise pentru versurile originale, iar o traducere ce urmează îndeaproape melodia inițială nu va permite neapărat corespondența textuală, ci mai curând adecvarea contextuală. Așadar, funcția și interpretarea reprezintă cele mai importante aspecte implicate în traducerea textelor muzicale, iar fidelitatea față de textul original trebuie explicată și evaluată contextual, adică trebuie să ia în considerare atât muzica cât și funcția vizată.

¹ Johan Franzon, „Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles, and Sung Performance”, in *The Translator*, 2008, Volume 14, No. 2, p. 373.

² Peter Low, „Translating Songs that Rhyme” in *Perspectives, Studies in Translatology*, 2008, Vol. 16:1&2, pp. 1-20.

³ Hans J. Vermeer, „Skopos and commission in translational action” in Andrew Chesterman (ed.) *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Oy Finn Lectura Ab, 1989, p. 173.

⁴ Franzon, *Choices...*, p. 375: „Ceea ce permite versurilor să fie cântate, [...] ceea ce le conferă sens și le permite să transmită mesajul prin contopire cu muzica” – traducerea noastră.

Atunci când traducerea vizează producerea unei versiuni a textului muzical care să poată fi interpretată pe muzica originală, după cum afirmă Franzon, trebuie luate în considerare mai multe aspect legate de unitatea muzico-textuală în traducere. Astfel, având în vedere că din perspectiva compozitorului, muzica are trei mari dimensiuni și anume “melody, harmonic structure, and impression on meaning, mood and action”⁵, traducerea trebuie să atingă de asemenea trei obiective: prozodic, poetic și semantico-reflexiv.

Franzon⁶ afirmă că adecvarea prozodică cu melodia utilizează elementele prozodice ritm, accent și intonație. Adecvarea fonetică, problematică mai ales în cazul traducerii textelor de operă, presupune ca atât vocalele cât și consoanele să fie ușor de pronunțat. Apter⁷ afirmă că asta înseamnă să nu pui prea mult „accent” pe note; adecvarea prozodică reprezintă o cerință minimalistă fără de care este imposibil, din punct de vedere tehnic, să cânti versurile. De asemenea, adecvarea fonetică pare a fi cel mai strâns legată de structura armonică a pieselor muzicale. Versurile pot reflecta astfel de structuri și proprietăți prin intermediul mijloacelor verbale, precum figuri de stil, contrast sau rimă. În sfârșit, adecvarea semantico-reflexivă este ușor de remarcat mai ales prin versuri; după cum afirmă Warren, “[t]he musical depiction in a vocal work of the meaning of a word or of an idea associated with a word, for instance an ascending passage for ‘exalted’, or a dissonance on ‘pain’”⁸. Nevoia de a obține o corespondență semantico-reflexivă variază în funcție de caracteristicile specifice ale cântecului.

Pornind de la modelul tripartit propus de Franzon, lucrarea de față își propune să analizeze textul muzical al cântecului *Avalanche* aparținând lui Leonard Cohen. Cântecul a fost inițial lansat pe albumul *Songs of Love and Hate* (1971). De asemenea, analiza va viza două traduceri realizate în vederea interpretării, una aparținând lui Jean-Luis Murat (denumită în continuare TT1 – text țintă 1) iar cealaltă lui Graeme Allwright (TT2 – text țintă 2). Dacă versiunea lui Allwright urmează originalul îndeaproape din toate punctele de vedere, varianta lui Murat (TT1) diferă considerabil în ceea ce privește linia

⁵ „melodie, structură armonică și impresia pe care o lasă asupra sensului, dispoziției și acțiunii” – traducerea noastră.

⁶ Franzon, *Choices...*, 2008.

⁷ Citat în Franzon, *Ibid.* p. 390.

⁸ Warren, *Ibid.* p. 391.

COLOCVII TEATRALE

melodică și ritmul, ilustrând așadar cea de a doua metodă de traducere propusă de Franzone, și anume traducerea textului muzical fără a lua în considerare linia melodică.

Cântecul creează imaginea unei avalanșe simbolice care cucerește și devastează nu doar peisajul exterior, ci și pe cel interior: „I stepped into an avalanche, / It covered up my soul.” Vocea este mai pătrunzătoare decât orchestrația. Cohen rostește cuvintele cu un soi de indiferență; nu cântă ci pronunță legi ale unei lumi care și-a pierdut valorile și sensul. Discursul este potențat de orchestrația care rezonază în mod solemn în sunetele de vioară, violoncel și chitară. Este scenariul unei dureri ispășitoare, rezultatul lucidității supreme.

Avalanche - Leonard Cohen (TS)	Avalanche-Jean-Luis Murat (TT1)	Avalanche - Graeme Allwright (TT2)
Well I stepped into an avalanche, It covered up my soul; When I am not this <u>hunchback</u> that you see, I sleep beneath the golden hill. You who wish to conquer pain, You must learn, learn to serve me well. You strike my side by accident as you go down for your gold. The <u>cripple</u> here that you <u>clothe</u> and <u>feed</u> is neither starved nor cold; he does not ask for your company, not at the centre, the centre of the world. When I am on a pedestal, you did not raise me there. Your laws do not compel me	J'étais pris dans l'avalanche J'y ai perdu mon âme Quand je ne suis plus ce <u>monstre</u> qui te fascine Je vis sous l'or des collines Toi qui veux vaincre la douleur Tu dois apprendre à me servir Le hasard t'a conduit vers moi Pauvre chercheur d'or Mais ce <u>monstre</u> que tu as recueilli Ignore la faim ignore le froid Il ne recherche pas ta compagnie Même ici au cœur au cœur du monde. Si je suis sur un piédestal Je le gravis seul Tes lois ne m'obligent à rien Ni fessée ni prière Je suis moi-même le piédestal Par cette <u>marque</u> <u>hideuse</u> qui te fascine Tu ne pourras vaincre la douleur	Une avalanche m'a emporté Et recouvert mon âme Quand je ne suis pas ce <u>bossu</u> que tu vois Je dors sous la montagne Si tu veux vaincre la douleur Apprends à me servir. Tu me frappes par accident En poursuivant ton chemin <u>L'infirme</u> ici que tu veux nourrir N'a ni froid, ni faim Il ne veut pas être ton compagnon. Pas au centre, centre de ce monde. Tu ne m'as pas mis sur ce piédestal Et tes lois ne m'obligent plus A m'agenouiller à tes pieds Laid, grotesque et nu Je suis moi-même le piédestal Pour ce <u>monstre</u> que tu

COLOCVII TEATRALE

to kneel grotesque and bare. I myself am the pedestal for this <u>ugly hump</u> at which you stare. You who wish to conquer pain, you must learn what makes me kind; the crumbs of love that you offer me, they're the crumbs I've left behind. Your pain is no credential here, it's just the shadow, shadow of my wound. I have begun to long for you, I who have no greed; I have begun to ask for you, I who have no need. You say you've gone away from me, but I can feel you when you breathe. Do not dress in those rags for me, I know you are not poor; You don't love me quite so fiercely now When you know that you are not sure, It is your turn, beloved, It is your flesh that I wear.	Sans être généreuse Ces miettes que tu m'offres amour Ne sont que les restes de mes festins Ta douleur ici ne vaut rien Ce n'est que l'ombre, l'ombre de ma blessure Pourtant vois comme je te désire Moi qui n'ai plus d'envie Vois comme partout je te chante Moi qui n'ai plus de désirs Tu penses m'avoir abandonné Mais je frémis encore quand tu soupires Ne mets pas ces haillons pour moi Je sais que tu es riche Ne m'aime pas aussi férocement Si tu ne sais plus ce qu'est l'amour A toi de jouer allez viens Regarde j'ai revêtu ta chair	regardes. Si tu veux vaincre la douleur Apprends ce qui me rend gentil Les miettes d'amour que tu m'offres sont Les miettes que j'oublie Ta douleur n'a pas de créance ici C'est seulement l'ombre de tes blessures. Je commence à te désirer Moi qui ne crois plus en rien Je commence à t'appeler Moi qui n'ai pas besoin Tu me dis que tu es loin de moi Mais je te sens quand tu respires. Ne porte pas ces vieilles guenilles Tu n'es pas pauvre je sais Et ne m'aime pas si violemment Quand tu n'es pas décidé Maintenant à ton tour d'aimer C'est ta chair que je porte.
---	--	--

La nivel *prozodic* constatăm că dacă TT2 păstrează îndeaproape linia melodică, în cazul TT1, vocea este mai puțin sobră, iar ritmul diferă considerabil. Impresia generală în TT1, precum și tonul acestuia este mult mai optimist comparativ cu textul sursă (TS) sau cu TT2.

La nivel *poetic*, cu excepția primei strofe, textul sursă oferă un tipar de rimă încrucișată în care versul al doilea rimează cu versurile patru și șase. Cea

de-a patra strofă se îndepărtează ușor de la acest tipar, cu rima imperfectă pentru „kind – behind – wound”. Ambele versiuni de traducere diferă de textul sursă în ceea ce privește tipul de rimă. În TT1, doar strofa a cincea păstrează tiparul original, cu versurile 2, 4 și 6 care rimează. În TT2, tiparul este păstrat doar parțial, cu rima la versul 2 și 4, însă tiparul este păstrat la nivelul întregului cântec. Cu toate acestea, în ceea ce privește structura, ambele traduceri păstrează strofa sextet.

În privința lexicului, observăm ușoare modificări în cazul celor două versiuni, însă traducătorii reușesc să redea aceeași imagine. De exemplu, în prima strofă, „I sleep beneath the golden hills” devine în TT1 „Je vis sous l’or des collines”, sau în TT2 „Je dors sous la montagne”. Doar prima versiune reușește să păstreze metafora „golden hills”. Aceasta continuă și în cea de a doua strofă, în care „as you go down for gold” devine în traducere (TT2) „En poursuivant ton chemin”, care desigur transmite același mesaj nu fără a sacrifica metafora creată de textul sursă.

De asemenea, în seria sinonimică creată pentru „monster”, imagine reluată în textul sursă prin „hunchback”, „cripple” și „ugly mask”, doar TT2 păstrează varietatea semantică, în timp ce TT1 folosește „monstre” de două ori și „marque hideuse” o dată. Versul „You strike my side by accident” este redat în TT1 prin „Le hazard t’a conduit vers moi”, în timp ce TT2 propune varianta „Tu me frappes par accident”, mult mai puțin sugestivă.

Pe de altă parte, în unele situații traducerea – în special TT1 – este mult mai sugestivă decât textul original. Un exemplu elocvent în acest sens este oferit de versurile: „You say you’ve gone away from me, / but I can feel you when you breathe” care, deși traduse literal în TT2, devin în TT1 „Tu penses m’avoir abandoné / Mais je frémis encore quand tu soupire.”, sau „I have begun to ask for you”, vers care devine în aceeași traducere: „Vois comment partout je te chante”. De asemenea, primele versuri din prima strofă (TT1), „J’étais pris dans l’avalanche / J’y ai perdu mon âme” sunt mult mai sugestive decât varianta propusă de textul original: „Well I stepped into an avalanche / It covered up my soul”, din nou tradus literal în cea de a doua versiune (TT2).

Aliterația din cea de a doua strofă „The cripple that you clothe and feed/ is neither starved nor cold” este redată doar parțial în TT1 prin „Mais ce monstre que tu as recueilli/ Ignore la faim ignore le froid”; cu toate acestea, ambii traducători reușesc să redea imaginea creată în textul sursă prin

intermediul compensației. Astfel, în TT1 „Ces miettes que tu m'offres amour”, iar în TT2 „Les miettes d'amour que tu m'offres”.

La nivel *semantico-reflexiv*, ambele variante de traducere rămân fidele conținutului textului original, operând doar modificări minore la nivelul conținutului și oferind în același timp versiuni adaptabile liniei melodice.

În ceea ce privește strategiile folosite, ambii traducători folosesc cu precădere traducerea literală; în cazul versiunii realizate de către Murat, traducătorul păstrează o mai mare independență și uneori interpretează textul original, operând modificări la nivelul imaginarii poetice. Uneori cei doi traducători folosesc modulația („I know you are not poor”, tradus în TT1 prin „Je sais que tu es riche”), sau intervin la nivelul tiparului structural al rimei, dar numai cu scopul de a oferi traduceri fluente și adaptabile la linia melodică.

Considerațiile anterioare demonstrează dificultatea traducerii textelor muzicale, situație în care traducerea nu operează doar cu textul scris, ci intervin și alte canale de comunicare. Sarcina traducătorului se complică și este limitată de concurența sistemelor intersemiotice. Funcția și interpretarea devin așadar elemente esențiale ale procesului de traducere, iar fidelitatea față de versurile originale trebuie analizată prin prisma muzicii și a funcției pe care textul tradus o îndeplinește. Cu toate acestea, în ciuda dificultăților inerente, traducerea acestor texte permite traducătorului să fie „independent

”; independența este însă în slujba textului original, ce trebuie reprodus ca operă vie. Astfel, deși se afirmă deseori că traducerea și interpretarea sunt două activități diferite, iar traducătorul trebuie să traducă și nu să „interpreteze”, având în vedere că lectura în sine este o interpretare, considerăm că cele două activități sunt puternic interconectate, după cum reiese de altfel și din analiza celor două traduceri ale textului muzical

Avalache de Leonard Cohen.

Bibliografie

Franzon, Johan, *Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles, and Sung Performance*, in *The Translator*, 2008, Volume 14, No. 2, pp. 373-399.

Low, Peter, *Translating Songs that Rhyme in Perspectives*, *Studies in Translatology*, 2008, Vol. 16:1&2, 1-20.

Low, Peter, *Translating Poetic Songs*, in *Target* 15:1, 2003, pp. 91-110.

Vermeer, Hans J., *Skopos and commission in translational action* in Andrew Chesterman (ed.) *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Oy Finn Lectura Ab, 1989, pp. 173-187.

Resurse electronice:

Allwright, Graeme, *Avalanche*

http://www.parolesmania.com/paroles_graeme_allwright_41563/paroles_avalanche_731258.html

Cohen, Leonard, *Avalanche* <http://www.leonardcohenfiles.com>

Murat, Jean-Louis, *Avalanche*
http://www.lyricsmania.com/avalanche_iv_lyrics_jean-louis_murat.html

Despre limite și alte mici nefericiri teatrale...

Călin CIOBOTARI*

Rezumat: Textul de față propune un succint, punctual (și subiectiv!) inventar al problemelor cu care, cred, se confruntă teatrele pentru copii și tineret din România.

Cuvinte cheie: teatrul, copii, tineret.

În mod cert, ultimul deceniu teatral românesc atestă o dezvoltare semnificativă a ceea ce aici numim „teatru pentru copii și tineret”. E un domeniu teatral viu, cu o dinamică ce se reflectă în festivaluri, turnee, schimburi, premiere peste premiere. Cu toate acestea, aș prefera să scriu mai degrabă despre neîmplinirile și limitele acestui tip de teatru, așa cum gândirea de tip critic mi le dictează astăzi. Propun, așadar, un succint, punctual (și subiectiv!) inventar al problemelor cu care, cred, se confruntă teatrele pentru copii și tineret din România.

1. Există, în România, o separație mult prea rigidă între teatrul pentru copii și teatrul pentru adulți, asta chiar dacă cei implicați în ambele tipuri de teatru nu obosesc să repete că primele formează viitorii spectatorii adulți din teatrele dramatice, deci să clameze profunde și necesare legături. Chiar sintagme precum „teatru dramatic” (prin care cei din teatrele pentru copii se referă la teatrele pentru adulți) sau „teatru de animație” (cum sunt numite teatrele pentru copii, nu fără o notă ironică, de cei din teatrele pentru adulți) denotă suficiente reziduuri ale unei gândiri de tip delimitativ. După știința mea, la Festivalul Național de Teatru, bunăoară, nu sunt invitate producții pentru copii și tineret, cutumă spartă, ce-i drept, de celălalt mare eveniment teatral din România, Festivalul Internațional de Teatru Sibiu.

2. Lipsește o dramaturgie contemporană, dedicată spectacolelor pentru copii și tineret. Textele de acest fel sunt accidentale, sau scrise la comenzile

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

directe ale unor teatre. Nu există programe naționale care să încurajeze o astfel de literatură, iar teatrele nu insistă să o descopere sau să o dezvolte.

3. Cumva în siajul punctului anterior notăm o altă problemă: clasicizarea aproape totală a repertoriului și o constantă impresie de repetitivitate, de la stagiune la stagiune, de la teatru la teatru.

4. Se poate vorbi în România teatrală de absența unor critici de teatru specializați pe un domeniu considerat, într-un mod infertil, drept „subdomeniu”. Spectacolele pentru copii – cu excepția situațiilor în care regia e semnată de un nume sonor – au parte de o atenție mai mică din partea criticii de teatru. În plus, cele mai multe cronică atestă lacune în capacitatea de a analiza elemente specifice ale spectacolului. Secțiunile de teatrologie ale Facultăților de teatru acordă o prea mică atenție acestei spectacologii, considerată de nișă.

5. Există încă, din păcate, în România, sentimentul că teatrele pentru copii și tineret sunt un fel de „ligă secundă”. Activitatea de excepție a unor teatre precum Teatrul „Luceafărul” Iași (cred că cel mai vizibil teatru de gen din România) erodează asemenea prejudecăți, însă, generic vorbind, în România teatrele pentru copii resimt astfel de complexe.

6. Folosirea tot mai rară a păpușilor în spectacolele pentru copii este un reproș constant venit, în special, din partea generației vârstnice de artiști români. Meseria de păpușar e tot mai puțin distinctă față de cea de actor, ceea ce duce, treptat, la o mai scăzută rigoare a mînuirii și la o prezență scenică diluată a păpușii. La fel, puține mai sunt teatrele ce dețin ateliere în care să se nască păpuși memorabile, demne de a se integra și amplifica o istorie românească a păpușii. Păpușa ca operă de artă vivanță tinde să devină un ideal, ca să nu spun o inutilitate...

7. Majoritatea teatrelor pentru copii finanțate din fonduri publice trăiesc aproape angoasant sentimentul că uriașa/ unica lor menire este educația. În întregime, teatrul românesc de gen are ca principală și imuabilă temă de spectacol lupta dintre bine și rău, cu victoria invariabilă a binelui. Iluzia (vai, atât de păguboasă azi!) că întotdeauna „se va face dreptate” este, astfel, inoculată de la vârstele cele mai fragede. Nimeni nu riscă nimic, nimeni nu se joacă cu focul la acest capitol, în România. Una din consecințe e că micul spectator rămâne în sala de spectacole un „elev”. Când va crește, va continua

să perceapă teatrul ca o prelungire a școlii, viziune ce sărăcește considerabil ideea de teatru.

8. Lipsesc din peisaj marii regizori ai teatrului pentru copii. De-a lungul timpului, au existat nume majore, însă tinerii regizori nu par interesați, azi, să facă o carieră într-un domeniu pe care fie îl subestimează, fie îl simt ca pe un teren mișcător, nesigur. Cel mult li se par interesante una sau două „experiențe” (așa le numesc ei!) de acest fel. Nu se văd, însă, îmbătrânind într-un teatru de non-adulți.

9. Deși în ultimii ani s-au făcut progres remarcabile în acest sens, titlurile de carte dedicată teatrului pentru copii (istorie, critică, monografie etc.) încă sunt puține la număr, având o circulație discretă. Situația este, de altfel, similară și în sfera teatrului pentru adulți. În general vorbind, în România, distribuția în librării a cărții de teatru este catastrofală.

10. Încă nu putem vorbi despre o alternativă la teatrele de stat pentru copii și tineret. Mă refer aici la segmentul de teatru independent. Atunci când astfel de inițiative apar, calitatea artistică a ceea ce astfel de trupe prezintă (prin supermarket-uri, la petreceri private, outdoor etc.) lasă mult de dorit.

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

Start.cercetare@UAGE

COLOCVII TEATRALE

Identitate culturală prin teatru sau Teatru ca formă de identitate culturală?

Erica-Ioana MOLDOVAN*

Rezumat: Studiul de față tratează raportul dintre teatru și identitatea culturală pe care o reprezintă. De asemenea ridică problematica procesului invers: influența identității culturale asupra formelor de manifestare teatrală. Cele două noțiuni devin sinonime având în vedere caracterul organic pe care îl dețin deopotrivă. Lucrarea face referire la studiul aprofundat al teatrologului Erika-Fischer-Lichte asupra identității culturale și a teatrului în *Istoria dramaturgiei și teatrului european*, dar totodată pătrunde în climatul teatrului românesc amintind de manifestările teatrale folclorice pe care le-a aprofundat Gabriela Haja în studiul intitulat *Manifestări teatrale folclorice: Origine și evoluție*. Teatrul a fost, din toate timpurile, un factor important de promovare a valorilor și caracteristicilor unui grup, al unei țări, al unei zone. Identitatea culturală poate fi manifestată prin limbă/dialect, stil vestimentar, gastronomie, muzică, dans, pictură, orientare religioasă sau orientare politică ș.a. Acestei enumerări i se aliniază cu drepturi egale și teatrul – ca formă de manifestare a identității culturale sau ca factor de creare a unei identități culturale.

Cuvinte cheie: Identitate, folclor, teatru, cultură, performance

Tema acestui articol pune față în față teatrul și identitatea culturală. Cele două sfere sunt sinonime, grație caracterului organic pe care teatrul îl prezintă, fiind o oglindire, în timp real, a pulsului societății.

Identitatea culturală poate fi exprimată prin limbă/dialect, markeri estetici, stiluri vestimentare specifice, prin folclor și tradiții, gastronomie, forme de expresie artistică, și reprezintă apartenența la un grup care și-a construit propriul set de valori și propriile doctrine grație aportului adus de

* Doctorand - secția Teatrologie, în cadrul Facultății de Teatru a Universității de Arte „George Enescu” Iași

către fiecare individ. Astfel că identitatea culturală este o caracteristică, atât a individului, cât și a grupului cu care o împărtășește.¹

Teatru ca formă de expresie artistică este o componentă importantă în promovarea identității culturale. Să ne amintim de „Epoca de glorie” (așa cum le plăcea mai-marilor să o numească) a teatrului românesc între anii 1945 și 1989, atunci când cenzura culturală a impus o anumită traiectorie și a angrenat simpatizanți și opozanți deopotrivă. În cei peste 40 de ani de opresiune la nivelul actului artistic teatral, se poate spune că s-a creat o generație de artiști care împărtășau aceeași identitate culturală.

Însă chiar sub dezideratul dogmelor impuse de totalitarism, au prins totuși viață splendori artistice, incluzând aici reinterprețări ale unor texte clasice. Din cauza rigorilor impuse, teatrul românesc a abandonat încet naturalismul orientându-se spre dezvoltarea limbajului simbolist și de valori universale, uzitat pentru a reflecta, într-o formă codată, o viziune tragică asupra existenței umane din perioada respectivă. Înstrăinarea naturalismului, care a dus la formarea acestui nou limbaj teatral, se justifică prin faptul că orice apropiere de „real” era periculoasă și prohibită. Dincolo de strictetea regimului comunist, teatrul nu contenea să fie o oază de speranță și normalitate, locul în care se imprimau valorile umane și unde comunicarea cu publicul juca un rol important și de impact. Să nu uităm popularitatea de care se bucura teatrul la vremea respectivă, fiind o formă de refugiu – refugiul exprimării prin artă. Amintesc despre această perioadă deoarece ea a fost o formă de „împrumut” a identității culturale și impusă teatrului românesc.

Modelul principal era, bineînțeles, teatrul sovietic, „trecutul de factură realistă”, „combativ”, „esențialmente creator”, „esențialmente dinamic”, „teatrul nou”, cu totul diferit de vechiul teatrul burghez, cu scop afacerist, „teatrul metafizic”, „retrograd”, „lipsit de talente” (ca exemplul negativ era prezentată situația teatrului din Statele Unite ale Americii, unde „artiștii sunt concediați, iar teatrele se închid”). Etalonul în regizarea pieselor de teatru era considerat rusul Konstantin Sergheevici Stanislavski (pseudonimul lui K. S. Alekseev, 1863-1938), regizor, actor, pedagog și teoretician de teatru sovietic,

¹ Moha Ennaji, *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*, Springer Science & Business Media, 2005, pp.19-23

iar dintre lucrările lui teoretice erau preferate „Viața mea în artă” și „Munca actorului cu sine însuși”.²

Experiența sovietică era permanent elogiată, unii profesioniști ai scenei (și privilegiați ai regimului, totodată), precum regizorul Dinu Negreanu (care a fost la Moscova, Leningrad și Tbilisi între 9 aprilie și 6 iunie 1949), fiind trimiși în vizită în URSS „pentru a urmări activitatea instituțiilor de învățământ artistic, a teatrelor, mișcării muzicale și plastice”³, cu această ocazie vizionând zeci de spectacole, participând la audiții, expoziții, lecții, ateliere, conferințe și repetiții.

Așadar am putea spune că sub masca acestor ideologii marxist-leniniste care păreau să militeze pentru formarea unui „om nou”, regimul ascundea de fapt un alt deziderat și anume izolarea teatrului românesc de influența teatrului din Occident, mereu considerat imperialist, cosmopolit și decadent.

Deși au trecut 27 de ani de la căderea Cortinei de Fier – ceea ce a condus la liberalizarea teatrului – această moștenire culturală a lăsat încă urme adânci în structura organizatorică și repertorială a teatrelor de astăzi. Reorientarea către noi forme de expresie teatrală împrumutate din Occident este un proces aflat încă în dezvoltare și care necesită timp. Ca să spunem că am aderat deja în totalitate la o nouă identitate culturală este hazardat.

Cu toate acestea, astăzi ne bucurăm de accesul la informație. Suntem în contact permanent și contribuim la cercetările care dezbat problematica identității culturale. Un număr important de teatrologi, antropologi, filologi examinează relația strânsă dintre modelele istorice ale identității culturale și articularea lor în formă teatrală. Aceste studii s-au axat, de pildă, pe tragedia antică greacă (Hand-Theis Lehmann), dramaturgia din Renaștere (Catherine Belsey, Linda Charnes), teatrul modernist (Helga Finter) sau pe canoanele întregii dramaturgii europene din Grecia Antică până în prezent (Erika Fischer Lichte).

Conceptul de „identitate” care s-a dezvoltat în secolul al XVIII-lea și a dominat discursul european, pe această temă până târziu în secolul XX, a devenit perimat. Antropologia filosofică, antropologia culturală, feminismul –

² *Mic dicționar enciclopedic*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, 1986, pp. 1651-1652

³ ANIC (*Arhivele Naționale Istorice Centrale*), Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 16/1949, pp. 1-14.

sunt doar câteva exemple – care au dezvoltat concepte despre „identitate”, care nu numai că presupun schimbare, dar chiar înțeleg schimbarea drept o precondiție a biografiei individuale și necesară funcționării în comunitate. Fără capacitatea de a traversa anumite bariere și de a anula anumite diferențe existente, „identitatea” pare o imposibilitate.

Erika Fischer-Lichte, în speță, refuză astfel să traseze o definiție elocventă termenului de „identitate”, în contextul studiului său.⁴ Își justifică acest refuz argumentând că acesta a suferit numeroase redefiniri de-a lungul istoriei și preferă să apeleze la o generalizare a lui pe care o circumscrie astfel:

„Noțiunea de <identitate> reprezintă suma tuturor elementelor, a aspectelor și a factorilor care îi facilitează unui individ posibilitatea de a spune <eu> și îi crează astfel conștiința de sine – fie ca membru al unei culturi, al unui grup social, al unei comunități religioase, al unei familii sau individual.”⁵

În contextul teatral, Erika Fischer-Lichte face apel la conceptul de *conditio humana*⁶, introdus de Helmut Plessner. Dezvoltă această noțiune raportând-o la relația actor-spectator. Astfel că spectatorul privește actorul nu ca pe un individ, ci ca pe o însumare (de acțiuni, mișcări, cuvinte) care reproduce o imagine, un șablon pe care el, spectatorul o percepe și o înțelege în calitate de reprezentat al unui grup social folosind instrumentele pe care le-a dobândit afilierii acelui grup.⁷

Pentru a concluziona analiza asupra studiului aprofundat realizat de Erika Fischer-Lichte, aș spune că pentru a determina identitatea culturală a unui act scenic, acesta trebuie să se raporteze la identitatea culturală colectivă a societății în care drama a fost creată și reprodușă.

Cu toate acestea, de-a lungul istoriei teatrului, „cetatea” și locuitorii săi s-au întâlnit cu două tipuri de identitate culturală: cea universală și cea particulară. În cazul dintâi menționăm reproducerea scenică a personajelor care au devenit stereotipuri umane universale precum: eroul/salvatorul, Casanova/Don Juan, amarezii, eroul negativ, avarul, trădătorul etc. Indiferent

⁴ Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, Routledge, Londn, 2002, p. 2-8

⁵ *Ibidem*

⁶ Distanțarea individului de el însuși, cu scopul de a se studia în termeni obiectivi

⁷ Fiecare spectator se raportează și înțelege diferit imaginea scenică pe care o primește, în funcție de identitatea culturală cu care el însuși se asociază.

de secol, așezare geografică, moștenire istorică sau culturală, religie, rasă, sex sau ideologii politice, aceste stereotipuri umane universale sunt înrădăcinate în universul cultural general. Astfel că putem vorbi despre o identitate culturală la care suntem afiliați la scară generală.

La antipod întâlnim identitatea culturală particulară, cea cu care se identifică doar o anumită categorie socială, cea la care răspunde doar un anumit grup, având instrumente limitate de percepție și înțelegere. Pentru exemplificare vă propun să ne gândim la dramaturgia lui Ion Luca Caragiale, autor intraductibil în alte limbi. Vom constata că încercarea de transpunere scenică a unui text caragialian nu va duce la efectul scontat. În primul rând comicul de limbaj este imposibil de reprodus în alte limbi, fără să riscăm alterarea lui. Tipologiile care subliniază carențele și maladiile societății noastre, sunt aplicabile (cu efect maxim) doar între granițele țării.

Un alt exemplu elocvent este Teatrul **Nō** (sau **nōh**). Teatrul nō a păstrat ceea ce s-a pierdut la majoritatea formelor de teatru modern în Japonia: originea în ritual, reflectând o viziune existențială în esență budistă. Spectacolul seamănă mai degrabă cu o observație solemnă decât cu viața. Actorii sunt sacerdotali, jucând rolul lor de intermediari între lumea zeilor și cea a oamenilor.

Scena este decorată la minim, cei ce apar pe ea fiind instrumentaliztii, care sunt îmbrăcați sombru, corul de 6-8 persoane, actorul secundar (numit *waki*), deseori costumat ca preot, și la urmă actorul principal (numit *shite*), îmbrăcat în costum împodobit cu splendoare. Limbajul este în marea sa parte poetic, iar mișcările controlate la maxim.

Această formă de teatru – ce conservă tradițiile existențiale japoneze – este o oglindire a identității culturale la nivel particular.

Performance-ul cultural – termen introdus de antropologul american Milton Singer în anii '50 – este o altă instanță în care putem aminti despre identitatea culturală. Milton Singer definește *performance*-ul cultural drept situație particulară de organizare culturală, ex. nunțile, festivalurile, recitalurile, dansul, concertele etc. Consideră *performance*-ul cultural drept spațiul în care o cultură își poate manifesta, articula și expune imaginea proprie în fața membrilor aceleiași culture sau de culture diferite. „Pentru un *outsider* această manifestare poate fi cea mai elocventă unitate structurală a unei identități culturale, deoarece fiecare reprezentație are un timp limitat de

desfășurare, are un început și un final, un program de activitate bine definit, interpreți, public, un loc și o ocazie specifice desfășurării.”⁸ Conform acestei definiții deducem atât faptul că teatrul poate fi un gen specific de *performance* cultural, dar iată că însăși condiția fundamentală a teatrului este parte constitutivă a *performance*-ului cultural în general.

Identitatea culturală a unei zone este așadar evocată de caracterul manifestării artistice și întregul ansamblu de elemente ce conturează manifestarea în sine: costume, machiaj/măști, muzică, dans, coregrafie, modalitatea de percepere și înțelegere a manifestării de către spectatori. Teatrul românesc iese la rampa și el și încearcă să își conserve identitatea culturală prin manifestări artistice care prezintă obiceiuri și tradiții cufundate în folclorul românesc păstrate din strămoși. Gabriela Haja a realizat un studiu dedicat manifestărilor teatrale folclorice, pe care le-a structurat – urmând tiparul analizei genetice realizate de Paolo Toschi asupra teatrului popular italian – în trei etape importante:

- Jocurile populare cu măști:
 1. obiceiuri cu rol fertilizator (*Drăgaica*⁹, *Paparuda*¹⁰)
 2. obiceiuri cu rol de invocare și control al forțelor naturii (*Caloianul* sau *Scaloianul*¹¹, *Paparuda*), desfășurate în cadrul riturilor agrare;
 3. obiceiuri cu rol apotropaic (*Călușul*¹²);

⁸ Milton Singer, (ed.) *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia: American Folklore Society, 1959, pp. xiif

⁹ Dumitru Pop, *Drăgaica*, în "Anuarul de folclor", V-VII, 1984-1986 (extras), Cluj-Napoca, 1987, pp. 61-8

¹⁰ Ion Cuceu, Maria Cuceu, *Vechi obiceiuri agrare românești. Tipologie și corpus de texte*, I, București, Editura Minerva, 1988

¹¹ Dumitru Pop, *Contribuții la studiul Caloianului*, în „Studii și comunicări”, extras, Sibiu, 1981, pp. 7-26

¹² Capitolul *Călușul* din *Istoria teatrului*, I, ed. cit., pp. 44-53 și Horia Barbu Oprișan, *Călușarii*, București, Editura pentru Literatură, 1969

4. obiceiuri cu rol inițiativ, în cadrul riturilor de trecere (ilustrative sunt *jocurile de priveghi*¹³) și spectacolul *nunții*¹⁴

- Alaiurile

„Reprezentând, de fapt, faza primară a teatrului folcloric, alaiurile au o individualitate incertă împrumutându-și cu ușurință episoade, procedee, scheme. Astfel, aproape totdeauna jocurile măștilor zoomorfe sunt întrerupte de îmbolnăvirea animalului reprezentat și cer aceeași intervenție curativă; jocurile măștilor umane sunt construite pe o suită de dansuri specifice. De obicei, intră în alaiuri atât măști zoomorfe – mai vechi – cât și reprezentări umane.”¹⁵

Printre acestea amintim poate cele mai cunoscute: *Ursul*, *Capra/Malanca*, *Anul Nou*, *Anul Vechi*, *Ursarii*, *Căldărarii*, *Sitarii*, *Roșiorii*, *Cucii*, *Nunta* ș.a., fiecare fiind reprezentativ pentru o anumită zonă geografică sau categorie etnică ori categorie muncitorească.¹⁶

- Teatrul propriu-zis

Clasificarea pieselor de teatru popular propriu-zis pe care o propune Gabriela Haja în cercetarea sa este analoagă celei făcute de V. Adăscăliței în studiul lui¹⁷. Astfel, observăm existența a trei grupe, în funcție de originea și influențele la care au fost supuse:

- drama religioasă: *Irozii*, *Mironosițele*, *Adam și Eva* (*Jocul cu pomul sau Pomul raiului*), *Lăzărelul și Vicleimul* (dramă populară veche, de origine creștină)

- piese de teatru de influență livrescă și urbană nereligioase (împărțit la rândul său în mai multe subgrupe: teatrul haiducesc, teatrul istoric, teatrul legendar și teatrul științifico-fantastic)

¹³ Ion H. Ciubotaru, *Marea trecere. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova*, București, Editura Grai și suflet- Cultura Națională, 1999, pp. 90-94; Vasile Adăscăliței, *Jocul și cântecul de priveghi în județul Vaslui*, în „Studii și comunicări de etnologie”, tomul VIII (serie nouă), Sibiu, 1994, pp. 27-48; Aneta Micle, capitolul *Obiceiurile care marchează momente importante din viața omului. În Manifestări mimice și dramatice în folclorul bihorean* (rezumatul tezei de doctorat), Cluj-Napoca, 1985, pp. 16-18

¹⁴ Ioan Meîțoiu, *Spectacolul nunților. Monografie folclorică*. Cuvânt înainte de acad. D. Panaitescu-Perpessiciu, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, București, 1969, p. 7, 37, 49, 68

¹⁵ Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, volumul 1. Studiu (teză de doctorat). 1970. p. 28

¹⁶ vezi Gabriela Haja, *Manifestări teatrale folclorice: Origine și evoluție*

¹⁷ V. Adăscăliței, op. cit., p. 16

- teatrul de păpuși – „Teatrul de păpuși are un rol foarte interesant în apariția și evoluția teatrului românesc cult, pentru că a influențat tipologia personajelor și natura conflictului. În primele piese originale românești.”¹⁸

Toate aceste manifestări de natură obștească surprind obiceiuri și tradiții care sunt desfășurate la nivel local și în care actanții și spectatorii sunt angrenați într-o experiență comună și empatică. Având un caracter spectacular pot fi încadrate în categoria performance-ului cultural, și astfel, conform teoriei antropologului american Milton Singer, ele sunt un factor reprezentativ al identității culturale.

Astfel că putem concluziona că identitatea culturală a unei grupări este articulată prin manifestările artistice teatrale care să adune simpatizanți ai unui gen aparte și să fie ele însele creatoare de identități culturale. Procesul este, desigur, și în sens invers. Astfel că identitatea culturală în care este așezat teatrul (ca artă, nu ca instituție), conduce la formarea unor noi traiectorii în evoluția acestuia din urmă.

BIBLIOGRAFIE

- Adăscăliței, Vasile, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, volumul 1. Studiu (teză de doctorat). 1970;
- Adăscăliței, Vasile, *Jocul și cântecul de priveghi în județul Vaslui*, în "Studii și comunicări de etnologie", tomul VIII (serie nouă), Sibiu, 1994;
- Barbu Opreșan, Horia, *Călușarii*, București, Editura pentru Literatură, 1969;
- Ciubotaru H., Ion, *Marea trecere. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova*, București, Editura Grai și suflet - Cultura Națională, 1999;
- Cuceu, Ion, Cuceu, Maria, *Vechi obiceiuri agrare românești. Tipologie și corpus de texte*, I, București, Editura Minerva, 1988;
- Ennaji, Moha, *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*, Morocco, Editura Springer Science & Business Media, 2005;
- Gabriela Haja, *Manifestări teatrale folclorice: Origine și evoluție*, Anuar de Lingvistică și Istorie Literară, XXXIX-XLI, Iași, Editura Academiei, 1999-2001;
- Fischer-Lichte, Erika, *History of European Drama and Theatre*, Londra, Editura Routledge, 2002;

¹⁸ Gabriela Haja, *op.cit.*, p 188

COLOCVII TEATRALE

Meițoiu, Ioan, *Spectacolul nunților. Monografie folclorică*. Cuvânt înainte de acad. D. Panaitescu-Perpessicius, București, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, 1969;

Micle, Aneta, capitolul *Obiceiurile care marchează momente importante din viața omului, În Manifestări mimice și dramatice în folclorul bihorean* (rezumatul tezei de doctorat), Cluj-Napoca, 1985;

Pop, Dumitru, *Contribuții la studiul Caloianului*, în „Studii și comunicări”, extras, Sibiu, 1981;

Pop, Dumitru, *Drăgaica*, în „Anuarul de folclor”, V-VII, 1984-1986 (extras), Cluj-Napoca, 1987

Milton Singer, (ed.) *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia: American Folklore Society, Londra, Cambridge University School, 1959;

ANIC (*Arhivele Naționale Istorice Centrale*), Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, ds. 16/1949;

Mic dicționar enciclopedic, ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, 1986

COLOCVII TEATRALE

Importanța lecturării operelor dramatice

Silvian FLOAREA •

Rezumat: Acest articol este o pledoarie pentru lectură; în primul rând pentru lectura pieselor de teatru, separat sau împreună cu vizionarea spectacolelor de teatru, deoarece textul literar poate oferi tot atâtea satisfacții cât și vizionarea lor într-o sală de teatru. Opera dramatică este înainte de toate literatură. O literatură care poate fi transpusă pe o scenă veritabilă sau improvizată, jucată de actori profesioniști sau amatori, transfigurată, stilizată de viziuni și estetici regizorale, urmărită cu sufletul la gură de spectatori, de generații de pretutindeni. Punerea în scenă poate șterge diferențele, atâtea câte există, între genurile și speciile literare, prin tehnici de tipul transformării vorbirii indirecte în vorbire directă. Dacă spectacolul de teatru este un sumă de tehnici de transpunere, atunci opera dramatică este literatură pură, iar îndepărtarea de literatura scrisă este o întoarcere în timp.

Cuvinte cheie: operă dramatică; lectură; spectacol.

Opera dramatică, cea care se va transforma într-o piesă de teatru atunci când va fi transpusă scenic într-un spectacol, ar trebui să fie citită cu același interes și plăcere ca și poezia sau proza, cel puțin pentru motivul că este literatură. Motivația că este menită a fi jucată pe scenă, nu poate să suplinească savoarea lecturării de către oricine, înainte sau după vizionarea spectacolului aferent, pentru că altfel s-ar pierde o serie de valențe pe care le are textul, printre care și acela că poate fi perceput/citit oriunde și oricând. Poți aduce teatrul la tine, așa cum aduci opera lirică sau pe cea epică acasă, în parc, în mașină.

Spectacolul de teatru nu reprezintă, de regulă, întregul text literar, ci numai o parte conformă cu scenariul pe care și l-a dorit regizorul. Un

• Drd. anul III, Universitatea de Arte, Facultatea de Teatru, Iași.

exemplu este drama shakespeariană *Hamlet* care nu a fost niciodată jucată în întregime datorită faptului că ar putea dura cel puțin patru ore.

În goana sa către aflarea deznodământului, lectorul unei opere epice sau chiar lirico-narative poate trece ușor peste descrieri și portrete, peste peisaje și peste explicațiile de tot felul, căutând cu asiduitate și cu interes sporit dialogurile. Sforțarea de a parcurge paginile descriptive rând cu rând este vlăguită de interesul pentru dialog. Literatură în dialog, comprimată, bună de citit dar și de ascultat, opera dramatică pare aptă să se adreseze unui public ce pierde treptat sensul lecturii înlocuit cu activitatea video. Odată cu pierderea terenului, lectura tradițională, care presupune preocupare reflexivă și testarea mai multor destine într-o sigură existență, a trecut undeva pe fundal, fiind agreată în mod regresiv în detrimentul spectacolului *live*. Se observă chiar și un „viraj” al scriitorilor către genul dramatic, din dorința ca opera lor să aibă acces la publicul larg, indiferent cine ar fi el. Sau, mai mult de atât, spectrul transformării operelor epice sau chiar lirice în opere dramatice, în primul rând cu ajutorul mijloacelor tehnice, ca de pildă folosirea exclusivă a dialogului ca principal mod de expunere și a transpunerii descrierii și narațiunii în didascalii acroșate. Un roman necitit sau o epopee desuetă ar putea astfel să vină către oameni prin transpunerea lor pe o scenă, un loc mai accesibil unui mai mare număr de interesați în același timp, mai grăbiți, mai laconici. Putem să întrezărim, în acest sens, că dramaturgia ar putea deveni - dacă nu a devenit deja (!) - forma predilectă de literatură.

Deși manualele de teoria literaturii ne învață că între genurile literare există diferențe clare, cu tot alaiul de caracteristici bine glosate, considerăm că ele pot avea un element comun ce le poate desăvârși, într-un final, colegialitatea, și anume teatralitatea, acea capacitate a unui text literar de a fi transpus scenic, cu toate rigorile genului. Orice poezie eminesciană are valența de a deveni cel puțin un eseu dramatic, întreaga operă a lui Creangă mustește de acte și scene dramatizante, basmele populare și cele culte, nuvelele și romanele, epopeile și fabulele, toate se pot constitui în spectacole de teatru, de la cel de păpuși și marionete, până la montări de tip clasic sau cu viziuni moderniste.

Opera dramatică este o literatură de tip aparte. Ea este concepută / scrisă pentru rostire și a exprimat, de-a lungul timpului, capacitatea omului de a asculta, totdeauna invers proporțională cu evoluția civilizației. De exemplu,

dacă un spectacol de teatru japonez care dura și o zi întreagă azi plictisește, un spectacol actual care depășește două ore cu pauză cu tot începe să neliniștească. Însăși pauza, care în alte vremuri era mai importantă decât însuși spectacolul pentru punerea în valoare a prezenței sociale a individului, azi și-a pierdut acea semnificație; s-a micșorat și, în cele din urmă chiar a dispărut cu totul. Iar literatura dramatică a urmat același traseu. De exemplu, vezi diferența dintre *Furtuna* lui Shakespeare și *Scaunele* lui Ionesco: piesa medievală este de zece ori mai lungă decât farsa absurdă a francezo-românului. Grăbitul secol al XX-lea a descoperit chiar piesa într-un singur act și a ajuns la un laconism extrem: un singur personaj, mimetism exagerat, sărăcie decorativă. Apoi, față de drama shakespeariană, ibseniană sau cehoviană, de exemplu, textul contemporan a pierdut cel puțin cincizeci la sută din cuvinte. Nu a pierdut însă din intensitate, din vervă și din cantitatea simbolurilor. Din explicit și locvace, textul a devenit implicit și eliptic. Implicit deoarece imită conversația fără a fi conversație, așa cum roata imită mersul pe jos fără a semăna cu piciorul. Dar mai ales eliptic pentru că păstrează din presupusa conversație elemente disparate. În replicile operei dramatice sunt incluse evenimente trecute, ipotetice sau viitoare, astfel că textul se transformă într-o șaradă care te silește să ghicești ceea ce nu este explicit în destinele personajelor - cum se întâmplă în opera epică. Sigur că dramaturgia oferă o lectură mai dificilă, dar cu siguranță mai intensă, mai epură decât lecturile celorlalte genuri literare. Eliptismul apropie opera dramatică de artă, deoarece o definiție comprehensivă a artei nu va omite că aceasta este un supliment al naturii, nu o imitație a ei; un nou element grefat realității sau un artificiu care nu poate fi evaluat estetic decât după gradul de abatere de la natură.

Opera dramatică și-a dovedit vocația de a fi artă adevărată, având sentimentul sistemului. Ea invită la depășirea obiectivității subiective a realismului pentru a pătrunde în subiectivitatea obiectivă a artei. Momentul intenționalității este necesar pentru expresia artistică. În orice act de vorbire, ca și în orice creație artistică, există o structură teleologică definită. Un actor își „joacă” cu adevărat rolul într-o operă dramatică. Ca și toate celelalte forme simbolice, arta dramatică nu este o simplă reproducere a unei realități gata făcute. Ea este una din căile care conduc la o viziune obiectivă a lucrurilor și a vieții omenești; nu este o imitare, ci o „descoperire” a realității. Într-o piesă

de teatru aceste posibilități devin realități. Dezvăluirea acestei inepuizabilități a aspectelor este una din marile privilegii ale artei. Absorbiți de contemplarea unei opere de artă, nu simțim o separație între lumea subiectivă și cea obiectivă, pentru că nu trăim în realitatea noastră obișnuită a lucrurilor fizice, dar nici nu trăim cu totul într-o sferă individuală. Dincolo de aceste două sfere descoperim un nou tărâm, tărâmul formelor teatrale ce au o universalitate reală. I. Kant distinge net între ceea ce el numește „universalitate estetică” și „validitatea obiectivă” care aparține judecăților noastre logice și științifice. El susține că în judecățile noastre estetice nu avem de-a face cu obiectul ca atare, ci cu contemplarea pură a obiectului. Universalitatea estetică înseamnă că predicatul frumosului nu este restrâns la un individ special, ci se extinde asupra întregii sfere a subiecților care judecă. Dacă opera dramatică nu ar fi nimic altceva decât capriciul și nebunia unui autor individual, ea nu ar poseda aceasta comunicabilitate universală. Imaginația autorului nu inventează arbitrar formele lucrurilor. Autorul alege un anumit aspect al realității, dar acest proces de selecție este în același timp un proces de concretizare. O dată ce ne-am așezat în perspectiva lui, suntem nevoiți să privim lumea cu ochii săi. Ar fi ca și cum nu am fi văzut niciodată mai înainte lumea în această lumină deosebită. Și totuși, suntem convinși că această lumină nu este doar o scânteiere momentană. Prin virtutea operei de artă ea a devenit durabilă și permanentă. În moment ce ce realitatea ne-a fost relevată în acest mod particular, continuăm s-o vedem în această formă. Privit din această perspectivă estetică, rolul autorului, al scriitorului devine sui-generis definitoriu, chiar și în epoca „imperialistă” a regiei. Suntem de părere că autorul dramatic este cel care a reînnoit arta teatrului, și nu regizorul, cel care, deși cu un important rol vizionar, rămâne totuși un *metteur-en-scène*, este adevărat, cu certe calități și cu un rol consistent în economia spectacolului. Începând cu Shakespeare și terminând cu Ionesco, nu se mai poate juca teatru ca înainte, deoarece a fost impus un alt fel de teatralitate de însuși textul literar. Dramaturgii au reformulat arta spectacolului iar calitatea exclusiv literară a textului a impus modificări de viziune ale regizorilor și ale scenografilor.

Un critic poate porni în demersul său de apreciere a unui spectacol de teatru, chiar de la textul literar, așa cum face, de pildă, George Banu, care a avut privilegiul de a urmări, în cei peste treizeci de ani de carieră, multele montări ale *Livezii de vișini*, multe devenite referințe clasice. Deși are unele

preferințe - îi place spectacolul lui Brook, mai puțin cel al lui Strehler - toate judecățile pornesc totuși de la text, discutând adecvarea sau inadecvarea unei idei regizorale sau a unui element de scenografie ori decor numai în funcție de text sau de didascaliile lui Cehov.

Sigur că termenul *teatru* este generic, este *hiperonimul* care include două *hiponime*, textul literar și spectacolul desfășurării scenice, dar numai al doilea are la rândul-i alte elemente din care este compus: prezența altor arte ce ajută la montare, adică scenografia, coregrafia, muzica, artele plastice, arhitectura, designul, mai nou și cinematografia. Pe de o parte textul literar, iar pe de alta aceste arte. Este vizibilă ponderea, măcar *corporală* a literaturii, cea de la care pornește orice spectacol și orice regie. Lectura devine incipitul iar viziunea și montarea sunt aplicațiile ei.

Teatrul nu-și este suficient sieși, de aceea există chiar programe care cheamă către plăcerea și necesitatea lecturii operei dramatice, element complementar ce întrește viziunea teatrală. De exemplu, Teatrul Evreiesc de Stat, prin Programul „Cu cărțile deschise” organizează o dată pe lună o după-amiază literară, prilej cu care se întâlnește cu spectatorii săi pentru a (re)descoperi împreună plăcerea de a citi un text literar, iar actorii teatrului citesc pagini semnificative din marii autori dramatici români și universali¹. Secția *Dramaturgie* a Uniunii Scriitorilor, filiala București, are, de ani buni, Programul „Clubul Dramaturgilor”, înființat de criticul Mircea Ghițulescu, ce a avut ca locație sediul din Calea Victoriei, în Sala Oglinzilor, iar mai curând la Institutul Cultural Român, unde, în colaborare cu Radio România Cultural au loc spectacole lectură lunare ale unor piese de teatru ale dramaturgilor români contemporani, cu participarea unor prestigioși actori și regizori. Teatrul pentru Copii și Tineret Ariel din Târgu Mureș are, de asemenea, un proiect de lecturi... „într-o lume a internetului, ocupată până la sațietate de Google, Wikipedia și alte motoare de căutare, cu ajutorul cărora găsim informații, rezumate, referate, dorința și plăcerea de a citi un text de literatură a scăzut simțitor. Ori lipsa unui exercițiu de lectură duce, între altele, și la lipsa imaginației, a unei exprimări adecvate vârstei și a neputinței de a armoniza cunoștințele dobândite cu un vocabular bogat. Sunt doar câteva dintre riscurile pe care le putem întâmpina. Proiectul este gândit tocmai pentru a veni în

¹ teatrul evreiesc.com.ro/programe/programe-si-strategii.pdf.

COLOCVII TEATRALE

întâmpinarea nevoilor elevilor, prin realizarea unor spectacole lectură bazate pe texte literare cuprinse în curricula acestora”².

O exprimare teatrală aflată la jumătatea drumului dintre text și spectacol, cred că este spectacolul lectură, în care citirea este făcută de către actori profesioniști, demers în care eventualul regizor nu „curăță” textul de ceea ce i s-ar părea că este în plus, care lasă virgină întreaga panoramă imaginată de autor, dar care dictează actorilor-lectori transpunerea imaginativă corespunzătoare viziunii sale.

² www.teatrulariel.ro/proiecte/forum-teatral-pentru-clasele-gimnaziale.html

COLOCVII TEATRALE

INTERVIURI

COLOCVII TEATRALE

„A experimenta e totul” – interviu cu artistul Klaus Obermaier

Interviu realizat de Ioana PETCU*

Rezumat: Are un zâmbet cald și ochelari cu ramă neagră groasă cu niște colțuri parcă ar fi aripi. Ar fi în stare să lucreze fără întrerupere douăzeci și patru de ore, păstrându-și tonusul și carisma. Iubește ceea ce face și nu se oprește din a o arăta. Avându-l pe Klaus Obermaier alături, ca partener de dialog, te umpli de energie pe tot parcursul zilei, căci ideile prind și ele aripi și gravitează libere în eter. Artistul s-a aflat la Iași pentru proiectul *Interactive Environments* produs de Asociația Compania FaPt - Fabrica de Artă și Producție Teatrală, Centrul Cultural German Iași și Teatrul Național Iași. Cu această ocazie am vorbit despre noua mitologie media a zilelor noastre și despre întâmplător în artă.

Cuvinte cheie: Klaus Obermaier, artă interactivă, artă contemporană, videoproiecții, corpul performerului, virtualitate.



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

Ioana Petcu: Klaus Obermeier faci performance, practici dansul, regizezi, compui muzică, lucrezi cu video mapping etc. Ce nu faci?

Klaus Obermaier: Nu mai urc pe scenă, așa cum făceam altădată, când studiam muzică și, mai târziu, când concertam în calitate de chitarist. Nu scriu cărți, ceea ce mi-ar plăcea tare mult.

I.P.: Dar te tentează?

K.O.: Am câteva idei, dar nu știu dacă aș fi un scriitor bun. Ar trebui s-o demonstrez, mai întâi, iar asta ar însemna să fiu departe, izolat pe-o insula timp de vreun an, ceea ce e imposibil. Pur și simplu îi admir pe scriitorii care pot reproduce în cuvinte gândurile lor. Când oamenii reușesc asta, e minunat. Pe de altă parte, cum se poate observa în munca mea, îmi place atât de mult nonverbalul, tocmai pentru că e expresia a ceea ce nu putem verbaliza. Asta încerc să arăt în multe din performance-urile mele.

I.P.: Dar uneori folosești și text.

K.O.: Da, folosesc textul ca pe ceva de unde vine inspirația. Totuși prefer mișcarea corporală. Și ce-mi place și mai mult e să combin acest limbaj cu tehnologia. Provocarea de a comunica în orice fel cu tehnologia îmi place. Pentru mine noile tehnologii nu folosesc pentru a crea ceva frumos. Noile tehnologii există și trebuie să comunicăm cu ele, căci de ce le-am lăsa spre a fi utilizate doar în zona comercialului, de ce-am folosi telefonul doar ca să telefonăm, de ce-am folosi televizorul doar ca să ne uităm la el sau computerul doar pentru gaming? De ce nu le-am utiliza în mod inteligent, în arte?

I.P.: *Interart* și *interacting* pentru mine sună asemănător.

K.O.: Iubesc comunicarea interactivă. Mai ales în anii '90 regizorii foloseau adesea video proiecții, dar nu exista dialog între acestea și actor. De multe ori actorul era omorât, pentru faptul că era prea mic, proiecția era o imagine imensă, așa că toată lumea se uita inevitabil la proiecție. Dar atunci când le faci să comunice, când inter-acționează, se obține ceea ce numim prin *agency*. Ambele devin *agency* – media și performerul – pentru că devii interesat de ele împreună. Așa nici nu-ți scapă niciuna din vedere. Asta am început să urmăresc acum douăzeci și cinci de ani prin proiectele interactive. Pe-atunci nu erau așa mulți care să fie adepții acestui gen. Mă interesa modul în care pot să integrez inteligent media în spectacol.

I.P.: Erai doar curios sau ținea de o cercetare solidă?

K.O.: De-amândouă. Prima dată am fost curios: cum pot să fac să fie diferit? Primele mele lucrări cu proiecții corporale nu erau interactive, puteam doar să integrez media. Pe atunci, integrarea era ideea cea mai importantă pentru mulți artiști și a reprezentat una dintre formele incipiente ale video mapping-ului. Eu am fost primul care a realizat un procedeu de video mapping avansat pe corpuri aflate în mișcare, ceva ce nimeni nu încercase până la acea oră.

I.P.: Interart este cuvântul pe care-l folosești cel mai bine ca să-ți definești arta și mie mi se pare că ar putea însemna aproape orice. E posibilitatea de expresie a transdisciplinarității promovată decade de-a rândul. Ai studiat muzică, arte vizuale și-ți folosești toate experiențele. Te folosești de cuvinte, sunete și imagine. Aș vrea să știu dacă se mai poate vorbi despre limite în interiorul artei tale. Fiindcă, aparent, nu prea sunt.

K.O.: Limitele sunt doar în imaginația noastră. Dacă imaginația nu înaintează, atunci intervin limitele.

I.P.: Și totuși, există limbaje diferite: mișcare, sunet, text...

K.O.: Adevărat, dar eu cred că e o chestiune ce ține de felul în care le privim. Mulți regizori și coregrafi au o problemă majoră când folosesc noile tehnologii. De obicei, regizorul de teatru recrează textul pe scenă, după o vreme se va gândi că ar fi drăguț să adauge și niște proiecții și va ruga pe cineva. Apoi altcineva va adăuga spațiul sonor. În viziunea mea, toate elementele acestea trebuie să conlucreze de la început, deoarece atunci când folosesc interactivitatea se schimbă inclusiv felul în care vorbesc. Tot sistemul va fi altul de la bun început. Nu poți doar să adaugi chestii, nu vei obține nimic original. *Credo*-ul meu era să se folosească din start toate aceste lucruri, pentru că ele trebuie să schimbe produsul. Mulți vor vedea în asta o limitare („da, dar dacă procedăm așa mi se va limita mișcarea”). Dar e invers, căci de fapt se creează noi posibilități. Deci e o chestiune de percepție. Dacă privești ca pe o limitare, așa și va fi. Dacă o privești ca pe o posibilitate, atunci o posibilitate va fi. E doar o inversare de poli în mintea noastră. Nu e vorba despre cum e cu adevărat, ci despre cum privești. Asta era important în felul în care gândeam și, de asemenea, faptul că nu aveam o ierarhie. Dacă folosesc lumina într-un spectacol, ea e la fel de importantă cum e și performerul. Toate elementele primesc același grad de atenție din partea mea.

COLOCVII TEATRALE

I.P.: Ai putea lucra cu oricine? Nu ai nevoie să te înconjuri de oameni care rezonază particularitățile filosofiei tale?

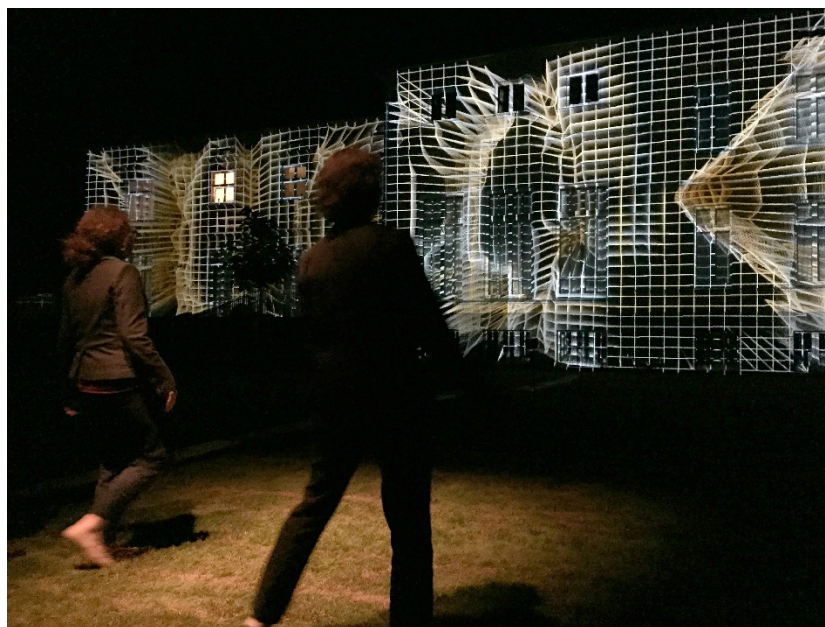
K.O.: La început chiar era o problemă, pentru că mulți nu agreau aceste lucruri. Acum e diferit, acum toată lumea vrea să încerce, să se arunce în ceea ce fac eu. Parcă ar fi o explozie. Există o diferență între intermedia și multimedia. Multimedia e ca mersul în paralel. Eu îmi doresc ca diferitele media să-și vorbească, să se conecteze și să producă schimbări una asupra celeilalte...

I.P.: Așadar, nici o limită... și se ajunge la libertate absolute.

K.O.: Nu există libertate absolute. Ca artist nu trebuie să ai limite când gândești și când explorezi, dar când faci artă, trebuie să te restrângi. În cele din urmă, cel mai important în artă e să știi să restrângi. Altfel, orice devine nimic.

I.P.: Iată paradoxul

K.O.: Când lucrezi ceva trebuie să implici o specificitate, un stil. Nu poți vorbi despre tot, trebuie să vorbești despre **ceva** (și când spun *ceva* asta înseamnă *nu tot*). Una dintre cele mai importante sarcini e să alegi ceea ce să nu folosești în proiect. Dar când explorezi noi posibilități, atunci nu există limite.



Dancing House, 2011-2015

COLOCVII TEATRALE

I.P.: Ai spus că nu cauți frumusețea în artă, și totuși creezi imagini frumoase, sunete armonioase sau relaxante.

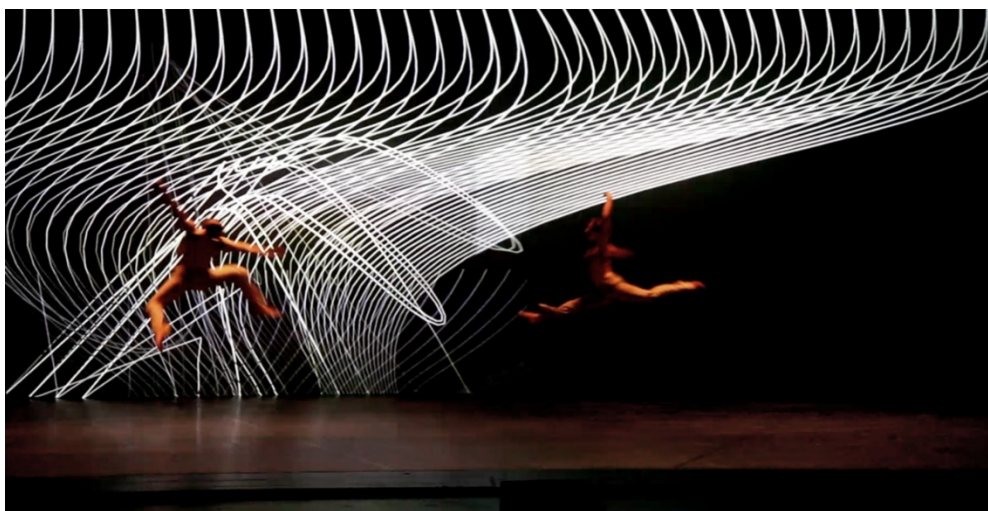
K.O.: Nu caut frumusețea, dar dacă ajung la ea, mă bucur.

I.P.: Prin tehnologie poate fi creată frumusețea? În cartea sa *Machine Beauty: Elegance and the Heart of Technology*, David Hillel Gelernter vorbește despre o estetică a mașinii. Și nu e singurul autor care a scris pe acest subiect.

K.O.: Sigur, asta e valabil pentru orice e făcut de mâna omului. Nu trebuie să uităm: noi suntem creatorii tehnologiei. Și noi putem crea frumosul.

I.P.: Folosește tehnologia ca pe un instrument?

K.O.: E și un instrument, dar media poate avea și propriile posibilități. Să exemplific: lucrezi cu un dansator și, într-un fel, pentru unii coregrafi dansatorul e un instrument prin care e atins un oarecare obiectiv; pe de altă parte, există o origine creatoare. Când folosește tehnica cu inteligență, poți să-i oferi *agency*. În *Apparition* am încercat să nu construiesc un sistem reactiv – a reacționa înseamnă că acționez într-un anumit sens, iar sistemul mă urmează – ; ceea ce am încercat acolo a fost să formez din sistemul digital un partener în performance. Ca să ajung acolo, a trebuit să-i dau independență – viață și comportament propriu. Așa că e previzibil și imprevizibil deopotrivă. Dacă mă aflu pe scenă alături de un partener, știu ce urmează să facă, chiar dacă improvizăm. Însă vor fi și momente când va reacționa în mod neașteptat și s-ar putea să greșim.



Apparitions, 2004

COLOCVII TEATRALE

Apparitions, 2004

I.P.: Și ,mașina poate da erori.

K.O.: Da, desigur. Nimeni și nimic nu e perfect. În *Apparition* am încercat să creăm un sistem care să aibă propriul comportament. Cu care să poți avea legături, dar despre care nu vei ști niciodată cum va reacționa în fața ta la un moment dat. Însă va comunica într-un mod care va avea un sens, așa că vei avea un răspuns. Vei fi animat de mașina care va juca precum un alt performer. Și se creează sentimente de încredere cu mașina. Iar sistemul are propria responsabilitate. Fiind făcut de mâna omului, i se pot stabili și limitele. Se lucrează așa cum se lucrează și cu un om: i se acordă un cadru artistic, dar o și coordonezi, pentru că nu vrei să obții nonsens pe scenă.

I.P.: Ți este teamă de ceva? Te gândești la riscuri atunci când pornești un proiect?

K.O.: Ca să fiu sincer, nu-i mare diferență dacă unul dintre dansatori își rupe un picior înainte de reprezentație sau dacă va fi o cădere de curent. Eram la Birmingham cu *Le Sacre du Printemps*. Sală mare, orchestra mare. Totul era aranjat ca lumea. Repetițiile, totul decursese perfect. La ora 3 sau 4 dimineața, dansatoarea mă sună că nu se simțea bine deloc. M-am blocat cu totul. Până la urmă spectacolul a avut loc și a fost bine, dar a trebuit atunci să mergem la spital, să facem tot ce ne-a stat în putință.

I.P.: Ca și cum ar fi avut un bug.

K.O.: Exact. Și la fel și tehnologia. Până la urmă am fost norocos, am avut spectacole dintre cele mai complexe și întotdeauna s-a terminat bine.

I.P.: Timpul și spațiul, corpul uman și mașina, realitatea și virtualitatea sunt principalele coordonate prin care creezi. Cercetarea ta presupune jocul cu limitele, provocările care se nasc între ele. Artă e o recreare a tuturor acestor elemente?

K.O.: Le poziționez în constelații diferite. În *Vivisector*, timpul era cel mai important: ne jucam cu el. Am făcut multe cercetări și încercări în privința folosirii unui proiector ca sursă complexă de lumină prin care să se creeze temporalitate pe scenă. După câteva spectacole, chestia nostimă a fost aceea că tehnicienii voiau să lucreze și să învețe de la mine cum să folosească lumina în teatru și niciodată nu m-am imaginat în postura de light designer.

I.P.: Te simțai ca un deschizător de drumuri?

K.O.: În unele direcții da: cum pot fi combinate lucrurile pe scenă, în faptul de a determina perceperea sistemului digital drept un partener. Nu m-am gândit atunci când lucram că fac pionierat.

I.P.: Dar și deschizătorii de drumuri ajung la un moment dat să se reinventeze, nu?

K.O.: Asta-i cel mai greu.

I.P.: Lucrezi cu mitul – cum ar fi *Oedipus Reloaded*. Noile tehnologii reprezintă o nouă mitologie?

K.O.: Cu cei de la Ars Electrica Futurlab am lucrat mult și am început să mă întreb ce creează această nouă tehnologie în afară de impact social, oare nu mai e și altceva acolo, cum ar fi o nouă mitologie. Cum creează mituri și cum privesc oamenii spre ea. În *Oedipus* am folosit text original. Deși nu eram interesat de complexul oedipian, am utilizat mitul într-un sens foarte special. Am preluat de la tragedia greacă metafora: cine ar putea fi Oedip în prezent? Oedip e un om care nu știe de unde vine.

I.P.: Vorbim despre identitate.

K.O.: Și mai mult - despre cum te simți în rătăcire. Într-o lume în care nu știi de unde vii și spre ce te îndrepti. De aici se poate ajunge în tragic. E un fel de metaforă a ființei noastre umane de azi așa cum e ea, fiindcă ne-am pierdut tărâmul comun al religiei. Înainte oamenii credeau în Dumnezeu, așa că știam cine eram, unde mergeam, aveam biserici care să ne îndrume...

I.P.: Dar a apărut Nietzsche...

K.O.: A apărut Nietzsche și a distrus totul. De fapt, am și folosit niște texte ale lui Nietzsche în spectacol și le-am combinat cu alte texte contemporane ca să-mi susțin ideea. Când ne-am pierdut religia (fapt care mă face fericit, întrucât reprezenta un sistem atât de restrictiv și se făcea responsabil pentru atâtea morți, războaie și așa mai departe), nu am mai găsit nici un alt tărâm religios comun, așa cum zicea Einstein, n-am mai găsit nici o nouă *religie cosmică*. Religia, în sensul ei metaforic de a crede în principii bune fără a avea nevoie de ea. Dar oamenii încă nu sunt capabili să procedeze astfel; nu suntem

încă îndeajuns de puternici ca să trăim independenți. Asta a fost tema mea principală: l-am folosit pe Oedip drept o figură metaforică.

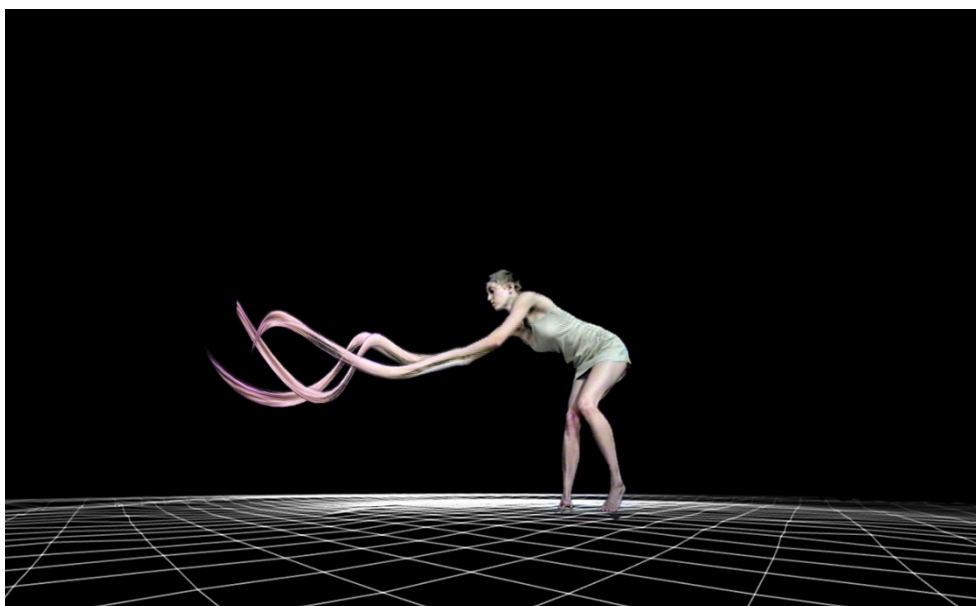
I.P.: Povestea regelui teban e spusă în felul tău: Oedip își acoperă ochii să nu vadă extincția lumii.

K.O.: În spectacol acel moment dura cincisprezece minute, era ca și cum coboram în iad și totodată exploda universul. Noi eram la mijloc. Iată de ce setup-ul are o importanță majoră pentru mine. Îmi plac setup-urile simple, dar trebuie să fie foarte precise. Nu așez lucruri gratuite pe scenă; dacă pun ceva acolo, trebuie să aibă sens. În *Oedipus* era o suprafață enormă de apă, tot ceea ce era deasupra se oglindea răsturnat. Avea doar 10 centimetri adâncime, dar avea o lățime de 10 metri și 40 metri lungime. Scenografie avea sens metaforic, căci Oedip niciodată n-a călcat pe un teren stabil. Apa reflecta tot ceea ce-l înconjură și, din pricina efectului de oglindă, dădea senzația literalmente că personajul plutea în spațiu.

I.P.: Regele Thebei și-a pierdut Teba care niciodată n-a fost a lui.

K.O.: Nu avea nimic de ce să se sprijine. Se lucra cu materia, cu micile ondulații ale apei pe care le făcea când se mișca. Sunt scene când varurile creau un efect virtual incredibil în preajma actorului.

I.P.: Scena perfectă pentru tine ar putea fi: un spațiu gol (pe care să-l umpli cu ideile tale), un studio în care să fie programatorii, computerele și softurile la care ai visat? Care e locul tău de joacă ideal?



Le Sacre du printemps, 2006

K.O.: Nu există unul. Se schimbă odată cu fiecare nouă idee. Odată ce încep să lucrez la ceva, mintea începe să calculeze și să exploreze.

I.P.: Așadar nu ai nicio utopie.

K.O.: Deloc. Ar fi o îngrădire. Nu știu unde voi ajunge data viitoare, ceea ce e benefic pentru creativitate, fiindcă așa poți merge mai departe, poți reinventa și explora posibilitatea. Înainte de 2000 nu realizam spectacole de proporții în spații deschise, dar după am lucrat și cu 60000 de oameni. A fost o mare provocare, însă înainte nu mă puteam gândi la așa ceva și pentru că n-aveam tehnologia necesară. Mai târziu am știut cum să fac, mi-au venit idei, am știut cum să mă descurc. Oportunitatea creează spațiul. Uneori ai un spațiu și știi cum să lucrezi, alteori ești limitat. Pentru *Le Scare du printemps* am ales un spațiu mic de 4 / 4.5 metri. Prima dată când am a venit actrița s-a speriat din cauza spațiului limitativ. A trebuit să-i găsim specificul – ce poate avea esențial un spațiu mic. Cumva era ca într-o cușcă și de-acolo spațiul limitativ a provocat o serie de idei. Trebuie să te limitezi ca să creezi lucruri deosebite.

I.P.: Cea care dansa s-a redescoperit.

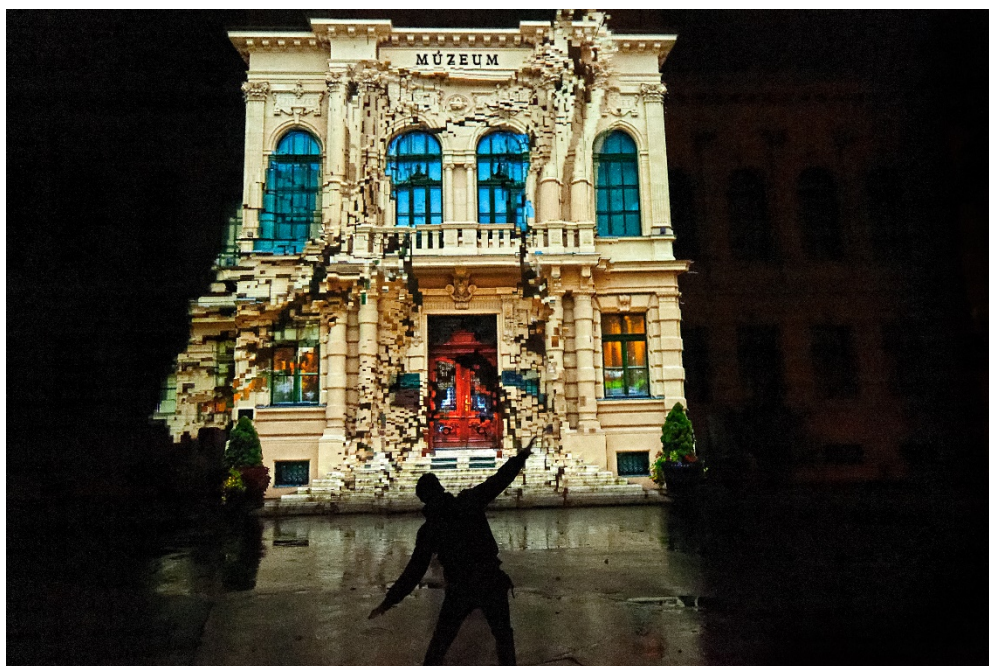
K.O.: Da și de fiecare dată când lucrez cu artiști le spun la început că restrângerea poate determina activarea creativității.

COLOCVII TEATRALE

I.P.: Există artiști cu care vrei neapărat să lucrezi?

K.O.: Sunt câțiva dansatori cu care-mi doresc să realizez proiecte, însă uneori e complicat deoarece cei mai buni dansatori se află în companii și depind de programul acestora. Intervine o problemă când ești un freelancer ca mine, dar pe de altă parte îmi permit o enormă libertate. Fac multe lucruri și mă interesează multe domenii, dar dacă aș fi avut o companie într-un singur loc, aș fi fost nevoit să aduc bani, ceea ce ar fi însemnat cam două mari spectacole pe an, altele noi, ar fi însemnat să plecăm în turnee mereu. Sunt conștient că mi-ar fi restricționat manifestările artistice.

I.P.: Ce este realitatea în teatru/pe scenă în opinia ta? Sau poate că realitatea e dincolo de scenă? În spectator?



Dancing House, 2011-2015

K.O.: Cel mai mult îmi place când lucrez un spectacol să văd acel om din carne și transpirație. Expresia facială a performerului e foarte puternică. Când interacționezi cu o instalație, cel mai important e cel care o folosește. Există două tipuri de oameni: cel care e participant activ, cel care interacționează cu instalația, și apoi sunt și spectatori în preajmă care doar privesc interacțiunea dintre sistemul digital și participantul activ. Ei creează realitatea. Îmi place tare

mult când totul se transformă în interacțiune socială. Să explic: există participantul activ și un altul care nu-l cunoaște pe primul, intră în sistemul interactiv și încep să lucreze împreună. La *Dance House* o femeie a venit în cârje – fusese operată la picioare – dar ținea morțiș să intre în spațiul interactiv. Când a intrat, a ridicat o cârjă și a început să se distreze, după care a ridicat-o pe-a doua, uitând cu defintiv de operație... unul dintre cei de-afară a strigat „Uite, e ca Iisus!” A fost mare entuziasm. Ador când omenii încep să interacționeze între ei și totul devine un mediu social. Asta poți face cu o instalație interactivă. Nu doar te uiți la ceva care după zece sau cinsisprezece minute se oprește, iar spectatorul spune „Oh, a fost frumos!” după care uită momentul. Ești implicat în momentul în care și crezi și alții alături de tine co-creează – asta e minunat. *Interart* nu e ceva de privit sau de consumat, ci este o experiență. *Ego* era o instalație interactivă uimitoare din pricina reacțiilor oamenilor. Era puțin intimidantă – pe perete apăreau penisul și mameloanele mișcându-se și știai că-s ale tale. Unii nu voiau să se uite și devenea interesant ce se întâmpla cu mintea lor, alții o priveau ca pe un joc. Din pricina fondului lor interior, oamenii reacționau diferit. Ce se întâmpla în capele lor? Le era rușine? Se bucurau? Uneori erau amândouă alteori stările se schimbau după o vreme. Asta nu mai poți controla.

I.P.: Mașinile nu cunosc rușinea și nici clipele de bucurie...

K.O.: Nu, nu chiar, nu încă...

I.P.: Ai călătorit mult în Europa și pe alte continente. Te implici în workshop-uri și susții conferințe. Ai descoperit semințe, adică talente noi, de-a lungul carierei?

K.O.: Predau și pregătesc tot felul de prelegeri în calitate de profesor invitat. Efectiv merg undeva și lucrez cu oamenii. Îmi place să lucrez cu studenții fără a fi restricționat. Pe doi dintre asistenții mei i-am descoperit la Venezia. Sunt convins că vor deveni artiști foarte cunoscuți. Unii studenți nu se remarcă de la început, dar e impresionant să-i vezi crescând. Uneori durează puțin, dar procesul evoluției este mai important și mai fascinant. Nu redau tehnologia pur și simplu. Scopul me e să te fac să înțelegi cum poți fi creativ folosindu-te de ea, chiar dacă nu crezi că ești capabil de creativitate. Mulți oameni nu sunt încrezători și vreau să le demonstrez contrariul - că sunt capabili să construiască lucruri pe scenă.

COLOCVII TEATRALE

I.P.: Din nou despre libertate.

K.O.: Exact. Cum să-ți dezvoltți capacitatea.

I.P.: Trebuie să fii liber în interior ca să poți să te eliberezi către exterior.

K.O.: Din fericire da. În principiu trebuie să fii cu mintea deschisă și curios, dar și hotarele au importanța lor.

I.P.: Te-ai gândit, măcar vreodată în viață, dacă nu cumva te afli pe drumul greșit – și când mă gândesc la drumul greșit, mă gândesc mai mult la posibilitatea de aluneca în manierism.

K.O.: Nu, nu-i vorba despre manierism. Fiecare artist are suișirile și coborâșurile lui. Se întâmplă. Călătorind nebunește, așa cum s-a întâmplat în ultimul an, îmi dau seama că-mi place mult să-i văd pe ceilalți bucurându-se de arta mea. Dar de partea cealaltă, mereu am fost acel gen de persoană căreia îi place să stea acasă, printre lucrurile și materialele lui, explorând și testând chestii noi. Unul dintre privilegiile tinereții este timpul pe care-l ai ca să încerci mai mult și să studiezi. Te poți uita la orice, lucrezi cu disperare. Însă după o vreme, te desprinzi și trebuie să-ți calculezi timpul. Cu cât îmbătrânești, cu atât mai puțin timp îți rămâne. E puțin regretabil, dar nu le poți avea pe toate-n viață.

I.P.: Așa cum spunea bunica mea, cu accentul ei moldovenesc, „Fată dragă, nu le poți avea pe toate-n viață!”

K.O.: Lasă-mă să-i spun ceva bunicii tale: „Dar trebuie să încerci”.

COLOCVII TEATRALE

PAGINI DIN STAGIUNE

COLOCVII TEATRALE

Naționalul la aniversare. Forme fără fond și sincronism, acum

Monica BROOS*

Rezumat: Referindu-mă la aniversarea Teatrului Național din Iași (ocaziile sărbătoririi fiind menționate în articol), încep de la pozițiile privind identitatea culturală exprimate de contemporanii înființării acestui teatru (primul din țară), pentru a privi apoi la ceea ce se întâmplă acum, în prezenta stagiune 2016-2017 și a discuta despre trei dintre cele mai recente spectacole prezentate pe scena mare a Naționalului. Această analiză, desi dezvoltată de pe o poziție fără îndoială subiectivă, propune o posibilă concluzie privind trăsături pregnante ale căutării contemporane a identității, așa cum se oglindește ea în opțiunile Teatrului Național.

Cuvinte cheie: Identitate, forme fără fond, sincronism, valori estetice, model



ATUNCI ȘI ACUM, DIN CÂND ÎN CÂND

Există oare o dezbatere mai actuală decât cea despre identitatea culturală în acest moment de schimbare evidentă, într-o istorie care nu mai privește demult doar zone sau națiuni, ci umanitatea? Oricât de teatral ar putea să sune, cu tot dramatismul implicat, interogația corespunde, totuși, unui fapt evident, unui proces real, unei mișcări spectaculoase în ceea ce aș numi psihic global. Dilema privind identitatea este, fără îndoială, veche

* Doctorand al Facultății de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

și, într-adevăr, cum ar putea fi altfel, având în vedere că este coordonată esențială pe care ar trebui s-o definim despre noi ca indivizi, ca națiuni și ca oameni. Nici căutarea în sine sau impulsul din spatele ei nu sunt noi, neputându-ne aștepta să atingă vreodată o concluzie definitivă, de vreme ce sunt procese de constantă redefinire, o caracteristică a reflexelor noastre de gândire. Ceea ce pare totuși să se schimbe, de la epocă la epocă, urmând un fel de spirală evolutivă, sunt anvergura și complexitatea, însoțite de o relativizare a granițelor și categoriilor. Nu-mi propun să evit cuvintele cu rezonanță, acelea ce ar putea fi cu ușurință etichetate drept „cuvinte mari” și nu o voi face pentru că aceasta mi se pare cu adevărat anvergura unei astfel de dezbateri. Anvergura este globală, perspectiva fiind, de data aceasta, cu adevărat largă.

Pe la 1863, ne căutam locul, ca națiune și cultură, în contextul european, iar unele voci pronunțau judecăți radicale despre nevoia stringentă de a ne trezi din „barbaria letargiei orientale”. Acelea erau timpurile Junimii, ale tuturor acelor oameni tineri, pe care n-ar trebui să-i uităm: Titu Maiorescu, Vasile Pogor, Theodor Rosetti, Iacob Negruzzi, cei ce se întorseseră la Iași, după studii în străinătate, fiind franco- și germanofoni și aducând acel „vânt de schimbare” și o critică destul de virulentă, cristalizată în cunoscuta *teorie a formelor fără fond*. La puțină vreme după, începe acea excepțională perioadă cunoscută drept epoca marilor clasici. Eminescu împărtășește ideile despre lipsa substanței din formele (referindu-se mai ales la instituții) împrumutate din mai marea Europă.

Să observăm doar că fondarea Societății Junimea are loc la doar patruzeci și cinci de ani după evenimentul al cărui bicentenar îl sărbătorește acum, în decembrie, Teatrul Național din Iași: prima reprezentație a unui spectacol în limba română (Mirthil și Chloe în traducerea lui Gheorghe Asachi). Treizeci și trei de ani după Junimea și deschiderea casei Pogor ca sediu al ei, a fost construit și inaugurat Teatrul Național, în 1896. Titu Maiorescu observa, amar, că teatrele se deschid înainte de a avea fie și o singură piesă românească originală de valoare în repertoriu. Caragiale va compensa această lipsă, marcând pentru totdeauna identitatea culturală românească și părând să confirme, *avant la lettre*, teoria despre sincronism a lui Horia Lovinescu: dacă forma este creată, se va manifesta și fondul. Chiar dacă teoria mutației valorilor estetice se opune parțial sau aparent celei a

formelor fără fond, ea nu se află, totuși, la extrema opusă, pentru că ambele au o premisă comună: cultura românească nu este la nivelul celei europene, este o cultură tânără, care ar trebui să acopere un mare decalaj față de vestul Europei. Se discută doar modul în care acest salt necesar ar putea deveni posibil. Ambele poziții, cea care susține ideea organicității și a neimpunerii unui ritm forțat în adoptarea de noi forme, cât și cea optimistă, care crede în crearea substanței printr-un exercițiu susținut de imitație, au ceva în comun: nu au dubii asupra modelului. Reformulând: ceea ce s-a numit europenizare, constituia un țel, un scop formulat, iar valorile vestice nu erau puse la îndoială. În același timp, granițele erau mai clare, începând cu cele fizice.

Întrebarea este acum: mai avem acest model în 2016, un an aniversar mai ales pentru teatrul în Iași? Iar dacă nu, mai avem vreun fel de modele? Ne sunt ele absolut necesare? Încă mai împrumutăm forme lipsite de esență? Răsturnăm oare prejudecăți, ceea ce nu le face să devină altceva decât prejudecăți? Cum se deschide teatrul către lume și cum comunică cu ea?

Urmând acestei sumare contextualizări a perioadei de început, voi face un salt de două decenii, încercând să discern ce este similar și ce e nou acum, referindu-mă la teatru ca fiind unul dintre cei mai importanți generatori de identitate. Dorind să evit un demers pur teoretic, întorc reflectorul spre Teatrul Național din Iași, la această plurală aniversare a sa și asupra unora dintre cele mai reprezentative spectacole ale prezentei stagiuni.

Dar înainte de asta, poate că ar fi utilă o paranteză în legătură cu noțiunea de identitate, cuvânt trecut din latină prin franceză în română (traietorie poate, nici ea, lipsită de semnificație). Definiția de dicționar mi se pare aproape poetică: „faptul de a fi identic cu sine”. De-ar fi să adoptăm perspectiva spirituală asupra vieții ca parcurs de căutare a sinelui real în relație cu sinele celorlalți, ne-am vedea confrunțați cu marea întrebare, una hamletiană, fără îndoială. Acest „sine” nu pare a fi definibil, neputând fi încadrat sau conținut într-o serie de trăsături. Nici profilul nostru individual, nici cel național nu poate fi înghețat sau fixat, dat fiind că abilitatea sa cea mai fascinantă este capacitatea de transformare sau plasticitatea. Dar căutarea nu este mai puțin interesantă, calea devenind, din nou, scopul, în acest proces evoluându-se pe linia subțire și fragilă dintre deschidere și stabilirea limitelor, între inspirație și calchiere, între a se vedea în oglindă și a deveni oglinda. Ceea ce rămâne încă și mai fascinant este faptul că tot ceea ce ar putea părea,

la un moment dat, o greșeală, un *faux pas*, chiar o criză sau o eroare este, în ultimă analiză, o etapă esențială a procesului însuși.

Revenind acum la un exemplu concret, aș spune că identitatea culturală- însemnând și identitate psihologică, cu componenta sa emoțională- modelată de către teatru, ar fi de căutat pe diferite planuri: cel al alegerilor repertoriale, cel al imaginilor vizuale și auditive sensu stricto, cel al interpretării regizorale și, cu mare siguranță nu în ultimul rând, cel al interpretării actorilor.

Ar mai fi poate necesar să precizez că una dintre cele mai paradoxale însușiri ale identității mi se pare a fi simultaneitatea permeabilității și a individualității, ceea ce se aplică oricărui sistem personal sau colectiv de referință și de opinii, așa cum se aplică și celui exprimat aici. Mai simplu spus: am conștiința clară a subiectivității propriilor păreri și opțiuni.

OPȚIUNI LA TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI

Să precizăm mai întâi ce anume sărbătorește Teatrul Național din Iași și a sa bogată și variată trupă în acest an: așa cum aminteam deja, se împlinesc două sute de ani de la prima reprezentare a unei piese în limba română, au fost o sută șaptezeci și cinci de stagii, sunt o sută douăzeci de ani de la inaugurarea clădirii și o sută patruzeci de ani de la înființarea unui teatru evreiesc la Iași.

Alegerile noastre vorbesc neașteptat de mult despre noi, despre identitate și profil interior, și tocmai asta aș încerca să discern în opțiunile repertoriale, în viziunile propuse de regizori, în cele de interpretare actricească și în toate celelalte componente esențiale ale oricărei producții teatrale. Nu mă pot sustrage tentației categorisirilor, dar invit, în același timp, pe oricine, să nu rămână blocat în artificialitatea lor.

Teatrul Național are patru spații de joc (aceasta fiind și ea, în mare parte, o realizare a ultimului deceniu): minunata sală mare, renovată (fără violențe) și Sala Studio „Teofil Vâlcu”, apoi mai recentul (Teatru la) Cub și Uzina (cu teatru). Fiecare dintre aceste spații are propria sa atmosferă, ce poate fi simțită ca o invitație pentru un anumit gen de spectacol, invitație care a fost, aproape întotdeauna, adecvat intuită. Sala mare rămâne impresionantă, Studioul are o anume intimitate, iar cele două spații mai noi ar putea fi numite, cu un termen vag, moderne sau alternative. Mă văd obligată să mă refer doar

la trei dintre spectacolele de la sala mare, deși am văzut câteva spectacole cu adevărat remarcabile și în celelalte săli.

Se pare că, anul acesta, marile întrebări, dintre cele existențiale și universale, ocupă scena mare: care ar fi locul individului în societate, oricare ar fi acea societate, ce influență are opinia publică și ce efecte zdrobitoare poate ea declanșa în situații extreme, cum poate fi manipulată energia masei și cât de densă se poate dovedi a fi umbra colectivă, unde este acea barieră invizibilă care, odată trecută, un întreg destin, al unui om sau al unei națiuni, se poate schimba dramatic? Într-un mod cât se poate de interesant, aceste coordonate se regăsesc, fără dubiu, în trei dintre marile producții ale Teatrului Național. Acestea sunt : *Un dușman al poporului*, adaptare a lui Arthur Miller după Henrik Ibsen, în traducerea, adaptarea și regia lui Claudiu Goga, scenografie și video Andu Dumitrescu, costume Lia Dogaru, apoi *Vizita bătrânei doamne* de Friedrich Dürrenmatt, în regia lui Claudiu Goga, scenografia Ștefan Caragiu, costume Lia Dogaru, machiaje speciale Minela Popa și *Goldberg Show- Facerea lumii și alte întâmplări*, o adaptare de Anca Măniuțiu după *Variațiunile Goldberg* de George Tabori, în regia lui Mihai Măniuțiu, cu o scenografie de Adrian Damian, costume Cristina Milea și coregrafie Andrea Gavrilu.

Toate au anvergură de mari producții, cu zeci de actori pe scenă, cu decoruri impresionante și imagini generoase, recurgând și la efecte audio și video de generație relativ recentă, jucând pe spațiu larg, pe grandiozitate (rar cu ușoare alunecări în efecte de dragul efectelor), cu o destul de amplă desfășurare de mijloace, de energie, de spectaculozitate, pe scurt: spectacole de scenă mare.

Două dintre ele poartă semnătura lui Claudiu Goga, semnătură recognoscibilă în toate detaliile, de la eleganța decorului minimalist amintind de Gordon Craig, până la subtilitatea și nuanțarea jocului actoricesc (se știe despre Goga că este un foarte atent, precis și minuțios regizor care lucrează cu actorul, fapt ce creează diferența, foarte vizibilă pe scenă). Ceea ce găsesc cu adevărat elocvent și transfigurator este felul în care spectatorul este condus să se identifice cu un univers care, la prima vedere, aparține unei alte culturi: nordic, aparent distant, minimalist și jucând pe griuri, dar descoperind abrupt o rece monstruozitate, o țesătură de minciună și instincte criminale, un univers care nu ne este străin. *Un dușman al poporului* creează inevitabile, chiar dacă

viu dureroase, asocieri cu societatea noastră în care corupția, impostura, interesele politice și financiare, minciunile „obligatorii”, abuzivele asociații de interese, manipularea și luptele de putere, anihilarea vocilor singulare sunt, oricât ar fi de greu de admis, experiențe cotidiene. Iar dacă admit că spunând „societatea noastră”, mă refer la cea globală, asta nu face lucrurile deloc mai confortabile, dimpotrivă. Și cred că publicul a fost mișcat de vocea puternică, vehementă și autentică a lui Claudiu Goga, de viziunea sa lucidă și acută, de curajul cu care dă publicului hrană pentru reflecție în locul divertismentului facil, reanimând o calitate a teatrului, cea de modelator de conștiințe. Întâmplarea a făcut să aud, după finalul spectacolului, comentarii denotând reacții imediate de identificare și mărturisind o nevoie de claritate, de adevăr, chiar de sinceritate și candoare, o dorință de reală empatie și comunicare, de grijă reală pentru o societate ce ar trebui să aibă o coerență de grup cooperant. Consider că acest spectacol este unul cu adevărat important, fie și numai pentru că ne-a revelat această nevoie sau dorință profundă, acest dor de limpezime și empatie, într-un mod sobru și lipsit de sentimentalism, venind însă, în același timp, din ceea ce aș numi iubire. Spectacolul își atinge scopul de catharsis, fiind una dintre acele reprezentații (și în sensul de întrupare sau manifestare) care poate schimba ceva prin identificare inteligentă.

Toți actorii din *Un dușman al poporului* mi s-au părut remarcabili, aducând pe scenă personaje minuțios definite, cu destine credibile, construite pe o solidă motivație interioară și atingând, de fapt, acel punct (fericit pentru spectacol) în care cuvintele devin o expresie a momentului prezent, ne mai părând să aparțină unui text pre-existent și atingând acea calitate a imediatului trăit. Ar trebui să fie mereu rezultatul muncii actorului, dar nu este, din păcate, întotdeauna, fiind vorba despre acea magie a transformării ideii în emoție prezentă, magie care se întâmplă sau...nu.

Constantin Pușcașu - în Dr. Stockmann - și Teodor Corban - în Peter Stockmann - au o prezență concentrată și intensă, reușind să găsească acea statură care dă întâlnirii dintre cele două personaje o expresivitate explozivă. Ambii actori au acuitatea actorilor de compoziție, construind caractere mai mult decât veridice psihologic, întâlnirea lor pe scenă obligându-ne să ne ținem respirația, cu acea calitate a unui *close up* de film. O gradație strânsă și bine controlată în acutizarea conflictului, însoțită de un comentariu imagistic aproape brechtian prin proiecția de texte și imagini mărite ale evenimentelor

desfășurate concomitent pe scenă, proiectează atât spectacolul, cât și reflecția, într-o dimensiune ce nu mai este una anecdotică, devenind aproape cosmică, cu ecou de tragedie greacă. Această asprime expresivă, această senzație de fierbere emoțională crescând sub muchiile ascuțite ale unei suprafețe garnitice este susținută și de scenografia reușită a lui Andu Dumitrescu, construită din blocuri monolitice.

Adi Carauleanu în Morten Kill evoluează, cu un infailibil simț al echilibrului, pe „sfoara” periculoasă dintre grotesc și familiar sau recognoscibil, creând un personaj ce provoacă neliniști, aproape spaime, cu acele fin sugerate trăsături animalice. Petronela Grigorescu conduce o reținută, controlată, poate chiar reprimată doamnă Stockmann, de la o prezență gri în gri până la disperarea întunecată de soție a unui idealist, urmând acest parcurs cu un remarcabil simț al gradației și cu forța pe care i-o cunoaștem. Un Billing instabil, aproape isteric, interpretat de Ionuț Cornilă, reușește să facă lașitatea și ipocrizia societății încă și mai insuportabile pentru că apar cu chipul unui tânăr. I se opune o altă imagine sau opțiune a tinereții, cea idealist lucidă a Petrei, jucată adecvat, precis și „curat” de Andreea Boboc. Cosmin Maxim și Doru Aftanasiu în rolurile a doi jurnaliști corupți, Hovstad și Aslaksen, ne oferă personaje cu individualitate și semnificație. Căpitanul Horster capătă putere de simbol al evadării, speranței, salvării, al unei lumi mai bune spre care se poate pleca pe un vapor, un simbol al iluziei pe care frumoasa prezență scenică a lui Dumitru Năstrușnicu o servește pe deplin. Un rol extrem de important îl are cel de al doilea termen al dihotomiei din titlu: poporul. Aceasta este, în primul rând, o piesă despre procesul straniu, misterios și angoasant prin care un grup oarecare de oameni poate fi transformat, prin manipulare ideologică, într-o gloată, într-un mecanism distructiv, orb și letal, generând o uriașă energie de tsunami căreia argumentele sau logica nu-i mai pot sta în cale. Această masă violentă, potențată de propriile imagini în *blow up*, proiectate pe orizontul scenei și al nostru, e văzută ca o creatură monstruoasă, o Hidră din Lerna, cu excepția a unui bețiv ce pare să fi rămas singura persoană lucidă, interpretat de Pușa Darie care creează un personaj important și pregnant dintr-un rol aproape lipsit de text. Un alt chip este mult prea familiar publicului pentru a rămâne neremarcat: Emil Coșeru.

Îndrăznesc să-mi exprim părerea că *Un dușman al poporului* și-ar avea locul pe orice scenă națională sau a lumii, fără excepție, așa cum se întâmplă când moneda este calitatea pe toate nivelele: text, actori, regie, scenografie, lumini. Remarcabilă și demnă de a fi menționată mi se pare și intuiția cu care Claudiu Goga și-a ales distribuția și capacitatea sa de a-și provoca actorii să-și reveleze întregul potențial, uneori poate și față de ei înșiși, activând încă un resort al teatrului: cel de cunoaștere și autocunoaștere, atât pentru cei care-l fac, cât și pentru cei care-i sunt spectatori.

Un dușman al poporului și cealaltă producție recentă semnată Claudiu Goga: *Vizita bătrânei doamne* au o idee, sau poate mai multe, în comun, cea mai pregnantă rămânând tema singurătății, a izolării forțate duse până la anihilare. Puterea pe care o conferă banul, alegerea, aparent obligatorie în timpuri de criză, între compasiune și lipsa ei, deformarea feminității în agresivitate și a masculinității în infantilism, monstruozitatea dospind în vreun cotlon întunecat al psihicului, relativitatea ideii de justiție, capcana pe care o reprezintă răzbunarea, cercurile vicioase recompunându-se perpetuu, sunt doar unele dintre sugestii. *Vizita bătrânei doamne* este un spectacol „dark” (prefer termenul în engleză doar pentru că mi se pare că accentuează mai bine stilul, opțiunea declarată), depășind, în parte, jocul realist, pentru a explora imaginile onirice, crescând spre coșmar, începând cu personajul central, cu aspect grotesc de fantoșă-marionetă-statuie de ceară, personificare a Morții, implacabilă și în același timp hipnotică, ființă ținută în picioare de un soi de armură exterioară și interioară, de o combinație complicată de proteze, creație de o teatralitate excepțională, impresionant întrupată de Mihaela Arsenescu Werner, cu o economie gestică de o expresivitate singulară. Menționez că machiajele speciale aparțin Minelei Popa și remarc măiestria cu care servesc ele spectacolul, oprindu-se la expresionism, fără a cădea în kitsch, lucru nu foarte ușor de realizat.

Teodor Corban dă realitate celui alt rol central, Alfred III, victimă a fostei sale victime, țintă a răzbunării Clarei Zachanassian, dar și exemplu sacrificial, ca într-un rit obscur, rit ce ar putea fi unul de purificare dacă am mai putea crede în regenerare, deși nimic nu pare să îngăduie o astfel de speranță. III este unul dintre acele personaje ambivalente, oferind actorului o foarte generoasă șansă de explorare, iar Teodor Corban folosește toate valențele acestei șanse. III este victima, dar nu una inocentă, îi lipsește statura

de erou, devenind astfel mult mai convingător ca om. Deși știm sau bănuim finalul, urmărim supliciul lui Ill fără a ne putea desprinde nici pentru o clipă, chiar dacă ne-am putea simți aproape agresăți emoțional. Nu este un spectacol ușor de văzut și, pentru cine dorește să fie menajat, nu prea sunt garanții la un spectacol semnat Claudiu Goga.

Foarte impresionant și aici, din nou, personajul colectiv, masa în evoluția sa de la stadiul de comunitate la cel de magmă anihilantă, de la indivizi, de altfel bine creionați, la o energie oarbă și generatoare de catastrofe, într-un proces similar cu cel prin care trece „poporul”, dar de o coloratură mai marcat expresionistă. Înainte de a fi aglutinați de gloată, câțiva par să aibă o biografie, date personale, emoții, scrupule, speranțe... Cel mai convingător dintre ei este Profesorul sau Constantin Pușcașu, având și un parcurs interior bine gradat, de la servilism la luciditate, de la teamă la o încercare de rezistență și de acolo, trecând prin evaziune și... alcool, până la frângerea interioară definitivă și întoarcerea la servilism și lașitate. Doru Aftanasiu și Brândușa Acioabăniței în cuplul domnul/ doamna primar ar putea părea caricaturali, dacă nu ni s-ar părea că i-am întâlnit pe undeva, în viață. Cuplul de ziariști, în interpretarea lui Radu Ghilaș și a Harunei Condurache adaugă un necesar accent de culoare, o aparent posibilă deschidere spre un univers diferit de acela asfixiant al Gullen-ului, cu verbiajul tipic, din nou familiar nouă, într-o viziune foarte reușit ironică. Personajul numit „primul cetățean” este creat, la feminin, de către Petronela Grigorescu și purtat cu brio de la aspectul greoi și agresiv al unei încruntate până la o *nouvelle riche* cu coafură și poșetă, adăugând și acea rară priză de umor amar, exact acel ingredient care-i îngăduie dimensiunii tragice să se desfacă, prin contrast. Un preot prezentabil și în zdrențe, în interpretarea lui Cosmin Maxim, nu face decât să ne impună o concluzie poate și mai amară: nimic nu rezistă degradării, nici trupul, nici credința (dacă va fi existat), nici spiritul.

Dacă *Un dușman al poporului* dă senzația fizică de piatră neagră, de granit sau bazalt, de strivire minerală, în *Vizita bătrânei doamne* negrul e cel al rănilor vechi, al sângelui înghețat, al unei striviri viscereale. Sunt, în același timp, opțiuni estetice clare, cu o unitate de stil, servită admirabil de scenografie, machiaj și muzică. *Vizita bătrânei doamne* este o piesă (de colecție) de-o frumusețe expresionistă terifiantă. Ni se oferă un spectacol angoasant, ca un coșmar cu imagini exuberant demențiale, din care am fi

fericiți să ne trezim. Doar că atât Dürrenmatt, cât și Goga, rămân consecvenți, părănd a spune că nimeni nu scapă dintr-un univers viciat în care nimeni nu evoluează și nu transcede ura, frica și lăcomia.

La al treilea spectacol a cărui idee de fond este singurătatea, încep să am bănuiala că nu ar fi vorba de o întâmplare și că poate are vreo legătură cu o identitate emoțională. *Goldberg Show- Facerea lumii și alte întâmplări*, în regia lui Mihai Măniuțiu concentrază lumina pe o singurătate anume: cea a artistului. Nu uit că orice părere nu este nimic mai mult decât reacția unei singure persoane, condiționată de atât de mulți factori încât ar fi inutil să-i menționez, totuși o exprim pe a mea: găsesc spectacolul prolix, neavând un conflict dramatic suficient de puternic sau de definit, ceea ce îl împinge spre limita provocării intelectuale, în detrimentul trăitului, al emoției directe. Nu susțin cătuși de puțin că teatrul nu poate sau nu trebuie să se adreseze minții, îmi exprim doar preferința pentru mijloacele teatralității. Și tocmai această teatralitate mi se pare insuficient susținută, efortul de a o compensa creând o impresie de discursivitate, de decorativ, de filozofie ilustrată, de personaje generice. Spectacolul se servește de imagini fără îndoială spectaculoase și de o maree de simboluri, ceea ce ar putea să-l facă asemeni unei cărți pe care nu e suficient s-o citim o singură dată. Tot așa cum este și textul proiectat la începutul spectacolului, cu valoare de motto, sunând ca o glumă, dar definind, de fapt, întregul: „Dumnezeu a murit. Nietzsche”, urmat de „Nietzsche a murit. Dumnezeu”. O aluzie la o interesantă concurență sau luptă de putere, dar mai ales esență a filosofiei lui Nietzsche: în absența lui Dumnezeu și a unei transcendențe la care se poate accede prin credință, singura deschidere spre un sens spiritual ar fi calea genialității artistice, calea Artei cu majusculă și a Artistului. Și avem, cu adevărat, un magnific Artist în rolul lui Goldberg: Marcel Iureș. Rafinamentul lui, subtilitatea, rostirea cât se poate de naturală (fără adaos de...decibeli), bine cunoscuta sa eleganță și acea discretă grație (nu doar posibilă, ci și irezistibilă la masculin) transformă împărțirea scenei cu el într-o provocare. Și este o provocare pe care Călin Chirilă o onorează, stând foarte bine în picioare, „la nivelul ochilor” cu un actor de talia lui Iureș, convingător în al său Dumnezeu/ regizor/ Diavol/ Mr. Jay, luând în stăpânire scena, cu dezinvoltură, dar riscând, doar ici și colo, să pluseze vocal. Sigur că aceasta ar putea foarte bine să fie o opțiune regizorală menită să potențeze contrastul cu jocul foarte conținut al lui Iureș, fiind, în egală măsură, și contrast

între personaje. Păcat e doar că nu putem fi siguri. Acest regizor coleric are ceva infantil, o imaturitate abia mascată, chiar și machismul lui, abuzul de putere, cruzimea, înclinațiile infernale având ceva de fază adolescență pasageră. E un Dumnezeu răzgâiat, un puști capricios, ceea ce face ca personajul să fie o alegere mai mult decât ironică. Călin Chirilă a trebuit să uzeze destul de mult, în ultima vreme, de acest „diabolism”, de acest șarm sarcastic cu sclipirea aluzivă din ochi, sclipire care face minuni, cucerind publicul cât ai clipi. Există însă un pericol în asta și nu mă îndoiesc că actorul îl cunoaște.

Întreaga reprezentație se joacă cu...noi. Joacă pe cartea ambiguității în asemenea măsură încât spectatorul nu are timp să se instaleze în impresia că ar fi prins vreun sens, vreo aluzie, vreo glumă sau vreun semnificant de-un picior. Nu pot decât să fiu de acord cu Mircea Radu Iacoban care remarcă un umor special, pe care îl identifică drept evreiesc și de-o anume nuanță de...negru, cu notă grotescă, făcând posibile până și glumele despre lagărele de concentrare. Evrei care repetă insultele ce li se aruncă, ca și cum ar consimți, ba mai mult, ca și cum s-ar substitui agresorilor, într-o foarte specială nuanță sarcastică de care spectatorul trebuie să se „prindă”, ceea ce nu cred că am reușit să fac întotdeauna. Efecte de lumină, de altfel spectaculoase, elemente coregrafice, de altfel reușite, atacuri decibelize, de altfel necesare, un rocker și o actriță/ dansatoare la bară, jucați de Cosmin Maxim și Livia Iorga, de altfel frumoși, adaugă acel *beat* de operă-rock întregului spectacol. O performanță spectaculară, plecând însă în prea multe direcții pentru nevoia (personală) de coerență. Imaginea finală este cu adevărat reușită: Actorul/Goldberg Isus, într-o răstignire semănând și cu o îmbrățișare, strigă: „Eli Eli Lama Sabachthani”. Cine oare l-a abandonat pe actor? Dar pe om? Dar pe Isus? Suntem în spațiul destabilizant al afirmației că totul și contrariul său e posibil și e bine, într-un vârtej de posibilități contradictorii sau doar vagi care sunt, poate, în sine, o posibilitate. Totuși, nu pot nega o anume impresie de lipsă de substanță, de clișeu și de decorativ pe care mi-o lasă spectacolul și n-aș putea spune dacă impresia are legătură cu textul, pe care nu l-am citit, cu adaptarea sau cu regia, dar aș exclude interpretarea actoricească pentru că, pe lângă faptul că a-l privi pe Iureș pe scenă rămâne o mare bucurie și un dar, nici restului distribuției nu i se poate reproșa nimic. Am bănuiala că personajelor le lipsește, din scriitură, caracterul de personaje dramatice, fiind, mai curând, simboluri într-o parabolă.

Cele trei spectacole de pe scena mare a Teatrului Național din Iași, două tragedii moderne și o parabolă filosofică cu accente de operă rock ne comunică ceva despre căutarea identității, cu interogații despre solitudine, izolare, incomunicabilitate, anihilare, pierdere a valorilor. Teatrul declanșează reflecția și singurul mod de a o întreține mi se pare acela de a crea valori estetice, tocmai pe acelea de a căror pierdere ne este teamă. Cu două sute de ani în urmă, România își dorea integrarea culturală în Europa. Acum ne raportăm la o lume globalizată în care suntem confrunțați cu aceleași pericole și riscuri, indiferent de naționalitate, iar dacă ne-am pierdut modelele poate că e semn de maturitate, semn că putem trăi fără ele, în dialog. Cred că spectacolele la care m-am referit și multe altele sunt o formă a acestui dialog care se desfășoară deja demult.

Familie, funcții, disfuncții. (spectacolul *Familii* de Eugen Jebeleanu)

Diana NECHIT•

Rezumat: Această cronică este centrată pe ultimul spectacol montat la Sibiu de către Eugen Jebeleanu, plecând de la aspecte discutate cu prilejul unei alte analize dedicate teatrului tânăr. Constantele teatrului său le voi dezvolta și nuanța pe baza producției *Familii*, voi încerca să delimitez cadrul unei noi sensibilități scenice, a unei estetici particulare puse sub semnul unui geometrism, al unei perfecțiuni formale aproape calofile, coerente și recognoscibile de la o producție la alta, deși mereu originală. Spectacolul își are originea într-o radiografie sinceră și obiectivă bine documentată a ceea ce, dincolo de ipocrizie socială și de o moralitate puternic tradiționalistă, mai mult ideologică, decât asumată, înseamnă azi conceptul de familie. *Familii* este o scriitură de platou ce are ca punct de plecare un controversat proiect de lege care a suscitat multe dezbateri și discuții în contradictoriu în România.

Cuvinte cheie: Eugen Jebeleanu, familie, societate, dispozitiv scenic, generația tânără.

Eugen Jebeleanu este unul dintre cei mai cunoscuți și mai apreciați actori ai tinerei generații, remarcându-se, în ultima perioadă, prin stilul său regizoral inedit, puternic amprentat de esteticile occidentale. Rezultat al unei descendențe regizorale ce mizează când pe un minimalism percutant, când pe instalații scenice flamboaiante, viziunea lui Eugen Jebeleanu este aproape întotdeauna alăturată cu cea specifică lui Radu Afrim, un alt nume important al scenei românești și internaționale, ale cărei influențe franceze sunt mai mult decât evidente. În ultimii ani, Eugen Jebeleanu a activat pe scena sibiană și a semnat trei dintre cele mai apreciate spectacole ale momentului. Versatilitatea

• Lector Universitar Doctor, Departamentul de Artă Teatrală, Facultatea de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

sa vizionară, dar și extrem de cosmopolită, a făcut astfel posibilă o panoramare lucidă și sinceră a structurii sufletului uman contemporan specifică unei *paradigme a tinereții*, prin abordarea unor limbaje regizorale specifice mai multor categorii de vârstă și a unor formule ale unei teatralități variate, bazate pe o abordare textuală, de fiecare dată, diferită. De la *one man show*-ul inspirat de textul lui Lars Noren, *20 noiembrie*, la reinterpretarea modernă a unei povești clasice pentru copii și nu numai, *Alice*, și până la scriitura de platou care a stat la baza celei mai recente producții ale sale, *Familii*, Eugen Jebeleanu pare să fie unul dintre cei mai complecși regizori ce montează pe scena sibiană, pentru care dimensiunea textuală a unui spectacol este mai mult decât indispensabilă. Odată ce parcurgem toate *performance*-urile orchestrate de acest regizor, ca spectator, dar și ca analist, resimțim o puternică impresie de coeziune scenică, la baza căreia se află o foarte bună intuiție textuală, o sensibilitate filologică; textul și imaginea se susțin reciproc, Eugen Jebeleanu nefiind unul dintre oamenii de scenă care consideră că teatrul înseamnă doar spectacol.

Având ca punct de plecare aspectele pe care le-am discutat cu prilejul unei alte analize dedicate teatrului tânăr, pe care le voi dezvolta și nuanța pe baza producției *Familii*, voi încerca să delimitez cadrul unei noi sensibilități scenice, a unei estetici particulare puse sub semnul unui geometrism, al unei perfecțiuni formale aproape calofile, coerente și recognoscibile de la o producție la alta, deși mereu originală. Aceasta se datorează, în bună parte, și relației profesionale bine încheiate între Eugen Jebeleanu și scenograful care semnează toate spectacolele lui, Velica Panduru.

Dacă sursa pentru spectacolul *20 noiembrie* este un fapt real, retranspus textual de Lars Noren, dacă o poveste clasică pentru copii a devenit *canevas* pentru reinterpretarea scenică a lui Yann Verburgh din *Alice*, atunci sursa pentru *Familii* este o scriitură de platou (realizată deopotrivă cu toată distribuția acestui spectacol) bazată inițial pe un controversat proiect de lege care a suscitat multe dezbateri și discuții în contradictoriu în România: „Familia se întemeiază pe căsătoria liber consimțită între soți, pe egalitatea acestora și pe dreptul și îndatorirea părinților de a asigura creșterea, educația și instruirea copiilor.”. Ulterior, un alt proiect de lege avea să *nuanțeze* într-o singură cheie interpretativă posibilă textul legii, modificând art. 48, alin. 1: „Familia se întemeiază pe căsătoria liber consimțită între un bărbat și o femeie,

pe egalitatea acestora și pe dreptul și îndatorirea părinților de a asigura creșterea, educația și instruirea copiilor”.

Proiectul spectacolului pornește de la o radiografie sinceră și obiectivă bine documentată a ceea ce, dincolo de ipocrizie socială și de o *moralitate* puternic tradiționalistă, mai mult ideologică, decât asumată, înseamnă azi conceptul de *familie*. Fără a ofensa puritanismul *et les âmes sensibles*, premisa pragmatică de la care a pornit Eugen Jebeleanu este una corectă. În jurul nostru, familia se atomizează, se pulverizează, se transformă și se coagulează în forme și tipare noi, în sensibilități uneori șocante și incomode, dar, în esență, funcționale. Nu întâmplător, regizorul pare să semnaleze una dintre principalele tare ale societății actuale care plasează conceptele mai presus de conținutul lor specific. Legile nu sunt, în ultimă instanță, decât un mijloc de manipulare, de lobotomizare generală, care tocmai prin lipsa lor de concretețe și de aplicabilitate la nivel de individ, sporesc și mai mult prăpastia între om și realitate, între rațiune și emoție. Paradoxal sau nu, spectacolul nu dă un răspuns la întrebarea *ce înseamnă o familie?*, ci doar reușește să pună la îndoială valabilitatea unui concept care, venit pe o descendență arhaică și tradiționalist-patriarhală, trebuie să-și reconfigureze sensul de bază. Ba mai mult, Eugen Jebeleanu vine să sugereze că o *familie* este un cumul de disfuncții care coexistă în limitele unei genealogii malade care leagă indivizii doar prin legăturile de sânge, ci nu prin afinități spirituale, privite de mase, ca fiind derizorii în fața unei eredități implacabile. Familia convențională devine, în viziunea regizorului, un conglomerat de singurătăți, de traume resimțite, de tabuuri condamnate de societate și, implicit, resimțite într-un mod autist. Spectacolul *Familiei* este, înainte de toate, un manifest textual despre acea parte ascunsă, nerostită cu voce tare a unei societăți ce se străduiește an de an să acopere, prin discurs demagogic, un trup deja cangrenat, o goliciune rușinoasă și imperfectă.

Dorind să chestioneze conceptul de *familie* în cadrul unei actualități zbuciumate, Eugen Jebeleanu afirmă că „spectacolul tratează tema construcției identității copilului și adultului în raport cu familia și explorează mecanismele comportamentale ale acestei entități, prin abordarea unor situații conflictuale și revelatorii pentru membrii săi”¹. Proiectul spectacolului *Familiei*

¹ Toate declarațiile lui Eugen Jebeleanu privitoare la spectacolul *Familiei* au fost preluate de pe site-ul TNRS: <http://www.tnrs.ro/spectacole/familii>

este scris în urma unei comenzi venite din partea Departamentului de Artă Teatrală al Facultății de Litere și Arte și TNRS, iar totul s-a născut de la concept la text și la reprezentație împreună și alături de tinerii actori masteranzi ai Departamentului. Poate cel mai mare câștig al acestui spectacol este problematizarea sinceră și fără tabuuri a unor *situații* ce fac parte din contextul nostru familial, emoțional și social, prin vocile unor tineri ce trăiesc acum în actualitatea lor, uneori activă, alteori pur contemplativă, militantă sau degajată. Aș vrea să cred că prin vocile acestor tineri actori adevărurile uneori incomode sună sincer și nealterat, iar publicul spectator primește cu onestitate slăbiciunile și imperfecțiunile unei forme sociale de organizare a vieții în societate, câteodată problematică. După cum însuși regizorul declară, „Piesa spune poveștile a trei familii, dezvoltă trei situații de viață, extinse pe o durată de trei ani consecutivi. Un frate și o soră se reîntâlnesc cu ocazia decesului mamei lor. Doi frați vitregi sunt nevoiți să conviețuiască, deși nu își doresc acest lucru. O tânără mamă se luptă cu alcoolismul soțului său. Un cuplu tânăr trece printr-un moment de criză. Parcursurile acestor oameni se intersectează în momente importante din viața lor, iar destinele lor iau turnuri radicale.”.

Structural, spectacolul debutează metaforic cu redarea textuală a unui prolog ce relatează episodul de o teroare antologică, momentul erupției Vezuviului care avea să acopere orașul Pompei într-o mare de foc și lavă, ce avea să conserve ulterior scene din viața domestică. Aceste statui încremenite în activitățile lor cotidiene vor sta la baza viitoarelor radiografii ale vieții moderne de familie, surprinse, la rândul lor, în momente de criză emoțională, aparent de netrecut, orchestrate de regizor de-a lungul piesei. Spectatorul intră în atmosfera reprezentației prin lectura pe care o face acestui prolog ce este proiectat frontal pe cadrul alb ce ascunde scenografia propriu-zisă a spectacolului. *Familii* este organizat sub forma unui triptic (care surprinde evoluția personajelor în trei momente cronologice diferite) încadrat de prolog și epilog, scurtcircuitat pe alocuri de intermezzo-uri, de vocile intime ale personajelor, care vorbesc suprapunându-se din spatele unui ecran și care le recompun, într-o cheie poetică, biografiile specifice, vulnerabilitățile și temerile, traumele și angoasele, complexe și aspirațiile. Decupajul scenic are o componentă pur textuală, fiind marcat prin proiecții neutre care anunță fiecare *capitol* din *scenele de familie*. Realizat aparent pe baza unei formule fragmentare, spectacolul dezvăluie ulterior o rețea subtilă care leagă cele 8

personaje fără nume între ele, în spații diferite, cu funcționalități diferite. În textul original, personajele sunt intitulate didascalice, într-un mod generic, ce ne dau doar indicii de gen și vârstă (Băiatul 1, Băiatul 2, Femeia 1, Femeia 2, Bărbatul 1, Bărbatul 2, Fratele și Sora; doar în scena inițială mai apar Golan 1 și Golan 2 care nu au o influență marcantă de-a lungul *performance*-ului), un aspect emblematic atât pentru estetica teatrului modern, cât și pentru uniformitatea socială actuală. Reprezentația nu redă, prin adresabilitate directă sau relații între personaje, apartenența lor socială, ci o sugerează prin imagine scenică. Pe lângă decupajele operate de scenografie, muzică și lumini, un al patrulea spațiu scenic este cel delimitat de corpurile personajelor în mișcare ce articulează anumite schematisme și un geometrism evident. Personajele se apropie și se distanțează unul de celălalt, conform unui *protocol* de mișcare care sugerează oscilațiile și permutările ce au loc în relaționarea cu celălalt. Ne aflăm în fața unui *firesh*, a unei naturaleți a corporalității, departe de exagerarea și emfaza proprie câteodată scenei de teatru. Această delimitare scenică prin corporalitatea personajelor este evidentă nu numai la scenele în doi, ci, mai ales, la cele colective, pe care spectatorul le percepe asemenea unei coregrafii ușoare, aeriene, aproape transparente. Nimic nu este agresiv, țițător sau nelalocul lui în atitudinea corporală a personajelor; fiecare gest este firesc și ține, mai degrabă, de estomparea schiței, decât de tușe puternice. Personajele par, astfel, surprinse în trecere și se apropie de fragilitatea ușor fulgurantă a individualităților ce compun viața noastră de zi cu zi astăzi. Tot astfel, epilogul reia tonalitatea confesivă a intermezzo-urilor, redând într-o cheie sacadată, frântă, fragmentară și eliptică flash-uri rupte din realitatea exterioară și interioară a Băiatului 1 al cărui vis realizat încheie întregul spectacol și surprinde conexiunile invizibile care leagă subtil sensibilitățile tuturor personajelor și, implicit, ale indivizilor: „Ca și cum realitatea noastră se petrece și în alte lumi în același timp, dar sub alte forme./ Ca o frecvență radio./ Care în același moment e emisă și dincolo de noi./ Care vibrează la infinit./ În mine./ În tine./ În noi.”.

Pe scurt, pe baza declarației lui Eugen Jebeleanu, „*Familii* este un spectacol de teatru social care dă voce poveștilor cotidiene ale unor copii, frați, părinți, soți etc. Personajele se confruntă cu sentimentul de abandon, fuga de responsabilitate, nevoia confirmărilor, identificarea rigidă cu părinții sau, dimpotrivă, refuzul acesteia, patetismul întâlnirilor de familie, însușirea

rolului de părinte, inducerea și resimțirea culpabilității.”. De la scene care surprind cruzimea domestică a luptelor între colegi și frați, eșecul personal și înecarea în alcool și antidepresive a unei femei prinse în chingile bolii tatălui ei și a *sacrosanctei* datorii filiale a îngrijirii tatălui, până la încercările unui cuplu homosexual armonios și împlinit de a adopta un copil, spectacolul lui Eugen Jebeleanu se prezintă ca o succesiune de stereotipii sociale, funcționale sau disfuncționale, ale actualității. Din mijlocul acestei *atomizări* sociale, a unor personaje surprinse anacronic, în flash-uri, și nu durativ, se reliefează încet evoluții paralele, rezolvări uneori fericite, împliniri și reconcilieri ale personajelor. Aparenta lipsă de coerență afectivă, de asumare a eșecului individual, a frustrărilor și complexelor și a marasmului general al relațiilor interumane se armonizează înspre final într-un climax de toleranță și de acceptare a diversității celuilalt ce permite chiar și succesul personal, împlinirea idealurilor unor personaje.

Scenografia semnată de Velica Panduru mizează pe un minimalism asept, similar unui interior de salon de spital, al cărui alb agresează, potențează conflictele personajelor prin contraste asemănătoare unui stroboscop ce rup fragmentele de viață ale celor 8 personaje. Spațiul este delimitat prin jaluzele albe, verticale, ce delimitează funcționalitatea perimetrului scenic, care, prin manevrabilitatea lor, creează destinații diferite ale unor cronotopuri de viață distincte (cu excepția primului tablou, care este exterior, celelalte scene recompun spații închise, interioare: sala de sport, spații domestice, spații instituționalizate). Astfel, spațiul gol, aproape carceral, invaziv, maladiv, care expune până la dezgolire personajele fratelui, al surorii și ale fraților vitregi alternează cu acele *espaces meublés*, impersonale, la cheie, ale locuințelor confortabile destinate păturii de mijloc din scenele de familie sau ale camerelor de interogatoriu ale secției de poliție, populate de câteva obiecte emblematice. Scenografa se încrede în cheia de percepție a spectatorului care își recompune mental întregul spațiu destinat unei anumite funcții, pornind de la destinația anumitor obiecte de mobilier cu valoare simbolică: un fotoliu așezat frontal determină un living oarecare, la fel de bine cum o masă modulară pe care tronează o lampă telescopică, lipsite de alte ornamente, sugerează interiorul unui birou de investigație. Cromatica spectacolului alternează nonculturile spațiului de joc și ale decorurilor cu aparenta stridentă vestimentară și a anumitor piese de mobilier care

contrapuntează cu monotonia în alb, negru și gri a platoului. Ar putea fi un nou indiciu al acestei perpetue și atât de actuale goane, obsesii pentru imagine specifice contemporaneității, dar și o ancorare temporală foarte exactă, costumele personajelor fără nume fiind emblematice pentru mediul urban, fără probleme financiare, bine reprezentați profesional, pentru mediul stradal, al găștilor de infractori juvenili, precum și pentru mediul instituționalizat, înconjurat de gadgeturi moderne, manevrate de celelalte personaje ce instrumentează din umbră cazurile. O altă componentă esențială a scenografiei actuale o constituie ambalajul de lumini care are o cinetică proprie, evoluând de la nuanțe reci, dure și distribuite unitar de-a lungul perimetrului scenic, la dușurile de lumină pe personaje și până la contrastele calde care înconjoară actorii în scena finală. Acest mecanism de *éclairage* surprinde evoluția personajelor de la cadre generale, care stabilesc perimetrele convenționale ale indivizilor ce-și dezvăluie sensibilitatea doar prin raportarea la celălalt, la datele sociale care-l determină implacabil, până la particularizarea fiecăruia în momentele de descoperire a propriei corporalități.

Învelișul acustic al spectacolului, deși este lipsit de o complexitate egalabilă cu cea textuală, are o sensibilitate deloc contrastantă cu statutul personajelor în scenă, muzica fiind nu numai element de recuzită scenică, ci și temă ocurentă în economia spectacolului. Pe lângă efectele sonore care acompaniază decupajul scenic, sub forma unor *jingle*-uri radiofonice, rediate prin mixaje, spectacolul are două momente muzicale de sine stătătoare diferite atât prin intenționalitate și tonalitate, cât și prin formă. Primul moment muzical este un cover live, realizat de toți cei 8 actori, al piesei *Mad world* cântate de Gary Jules (și care a făcut deja *carieră*, odată cu filmul *Donnie Darko* din 2001) ce devine un imn al singurătății contemporane, un manifest împotriva alienării familiale și sociale, realizat pe culori timbrale diferite, cu tonalități specifice care redau metaforic demersul evolutiv al fiecărui personaj. Coeziunea armonică pare că se realizează accidental într-un tablou ce surprinde privirile intangente ale personajelor, șoapta se suprapune cu versurile cântate, registrul grav alternează cu cel acut. Tot astfel, contrapunctic cu această scenă muzicală încremenită în singurătățile individuale, finalul stă sub semnul unei coeziuni armonice și energice, într-un clip live, orchestrat pe viu cu instrumente specifice, rupt din estetica electro-disco, flamboiantă și ușor calofilă, *fashion*, ce redă împlinirea visului american (și muzical) care a

obsedat întreaga evoluție a Băiatului 1 și, implicit a fiecărui personaj în parte, transformat în *vedeta* propriei existențe și care, astfel, se salvează.

Din distribuția acestui spectacol fac parte actorii masteranzi sibieni Marian Bureață, Ioana Cosma, Oana Marin, Vladimir Petre, Gabriela Pîrlițeanu, Ștefan Tunsoiu, Iustinian Turcu, Claudiu Urse care, pe lângă profesionalismul și corectitudinea execuției scenice datorate, în mare măsură, atât metodei de lucru a lui Eugen Jebeleanu, cât și talentului lor, au adus pe scenă multă emoție, culoare și o parte din poveștile lor de viață. Nu doar actori, ci și performeri, au vibrat, au cântat, au râs și au plâns, au dansat și ne-au dăruit o parte de viață, o parte din frumusețea și prospețimea vârstei lor. Sound design-ul a fost asigurat de Claudiu Urse, iar proiecțiile video de Andrei Cozlac. Asistenții de proiect au fost Eliza Ceprăzaru și Maria Popovici, studente în anul III la Teatrologie și Management Cultural, iar Ștefan Tunsoiu a fost asistent de regie, care au asistat și au făcut parte din tot ce a însemnat producția propriu-zisă a spectacolului, dar și din elaborarea și conturarea părții textuale și spectaculare a reprezentației, sub îndrumarea Luminiței Bîrsan, lect. univ. dr. al Facultății de Litere și Arte Sibiu.

COLOCVII TEATRALE

RECENZII

COLOCVII TEATRALE

18, Rue de Rivoli, Paris

Cristina SCARLAT*

Rezumat: Parisul profesorului George Banu este unul al amintirii trăite, revizitate, remodelate sub patina timpului și a cuvântului, revigorată prin trama realității, a momentului când se face reconvertirea. Familia din 18, Rue de Rivoli, Paris, este una specială: familie de artiști în cel mai pur sens al cuvântului. Și ai cuvântului! Profesorii George Banu și Monique Banu-Borie se împărtășesc zilnic din respirația comună a vieții. Apoi, din emoția vie a spectacolelor pe care le văd și le *trăiesc* împreună, pe care le reconvertesc în spectacole de cuvânt, rebrodade prin emoția clipei. *Spectacolul* devine, astfel, *experiență*.¹ Formă de viață. Respirație. Crez.

Cuvinte cheie: Paris, George Banu, familie, amintiri, prietenie

„Eu am preferat concretul particularului, convins că doar astfel puteam să mă confrunt cu cazuri locale, și nu cu permanente tradiționale. Cu spectacole de teatru, și nu cu Teatrul în sine!” (George Banu)²



3

* Cercetător independent

¹ George Banu în dialog cu Mircea Morariu, *Viața secundă. Comentarii și mărturii despre teatru*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment) prin Editura Cheiron, București, 2016, p. 67.

² *Ibidem*.

³ Sursa imaginii: Internet.

Ultimul volum din trilogia *Parisul personal* al profesorului George Banu, *Familia din Rivoli 18*⁴ oferă cititorului un alt excurs fascinant prin amintiri, în compania unor personaje de poveste: o familie imaginară, *de împrumut*, pe care profesorul și-a ales-o și împreună cu care revizitează, nostalgic, locuri din Paris - și nu numai - al căror parfum reînvie amintiri. Facem cunoștință cu „familia unui solitar astfel reconciliat cu soarta lui.(...) Identific personaje ce se animă sub ochii mei și revizitez locuri ascunse pe harta Parisului: personaje și locuri îmi sunt aliați. Împreună ei formează o genealogie imaginară și o topografie comună. Eu le sunt totodată stăpân și inventator: îmi aparțin.”⁵ Demiurg, astfel, și regizor al unor spectacole inedite, profesorul ne face martori ai unei lumi ale cărei mistere și povești ni le deoalează.

Poveștile pe care George Banu le confecționează în jurul personajelor din tablouri, plecând de la elemente reale - achiziționarea respectivelor pânze și emoția provocată de întâlnirea cu aceste personaje care-i vor deveni *familiale* – creează romanul prin care „scriitorul neîmplinit care am fost”⁶, cum spune altundeva, se împlinește, de fapt. Criticul *împlinit* George Banu e și un scriitor *împlinit*, textele sale – fragmente autobiografice sau cronici de teatru - nefiind altceva decât seva pură născută din directă emoție cu realitatea sau cu reamintirea, exprimate într-o frazare profundă și elegantă, în care și fragmentul autobiografic și reamintirea, îmbrăcate în mantia spectaculară a cuvântului, devin literatură de cea mai pură vibrație.

Decupat din rama cotidianului, confecționând și livrând literaturizat povestea personajelor-familie care l-au însoțit de-a lungul vârstelor prin simpla prezență în casa din Rue de Rivoli, profesorul se plasează în rama reamintirii, uzând de tușe groase de memorie afectivă. Cititorul se convertește într-un re-cititor, textul fiind însoțit de imaginile tablourilor despre care se face vorbire: el suprapune peste tușele de culoare care descriu vizual personajele povestea acestora, împletită de privitorul-autor George Banu.

Luat de mână prin complicitatea privirii, cititorul ia contact cu un Paris inedit, casă și a unor personaje de poveste, care se nasc, dincolo de arta așezării prin culoare, prin arta spunerii, a așezării în cuvânt. Luate cu ochii de autor și transpuse filtrat, prin sensibilitate și imaginație într-o lume inventată, dar nu aleatoriu, personajele completează cu acesta în țesătura poveștii.

⁴ George Banu, *Parisul personal. Familia din Rivoli 18*, Nemira, 2016. Fotografii de Mihaela Marin.

⁵ *Ibidem*, pp. 8-9.

⁶ *Viața secundă, ibidem*, p. 68.

„(...) selectez uitând *eșecurile* și, ca Deleuze, mă dedic reușitelor – astfel operez prin omitere! (...) Eu nu-mi fac din sancțiune vocație critică, ci, din satisfacție, arbitru și motiv de adeziune la teatrul care-mi permite constituirea unei *vieți secunde*.” (George Banu)⁷



Rue de Rivoli, 1855. Fotografie de Adolphe Braun⁸

Recunoscut pe plan mondial, teatrologul George Banu s-a consacrat Spectacolului ca formă de artă și ca formă de viață, s-a livrat firesc textelor sale - cronici, volume, albume, interviu – într-o formă sinceră și, în același timp, pătimasă și elegantă a spunerii, toate având tenta confesiunii. Atrage cititorul și și-l transformă în complice și confident al mărturisirii, așa cum un bun regizor își atrage spectatorii, făcându-și-i părtași în actul artistic prin confesiunea actorilor în jocul pe scenă. Ca și în celelalte două volume din trilogia *Parisul personal*, și nu numai, autorul descompune tăcerea din preajma unor personaje, devoalându-le și livrându-ni-le cu tot cu povești. În

⁷ *Ibidem*.

⁸ Sursa imaginii: Internet.

capitolul 2, de exemplu, al ultimului volum al trilogiei, *Trei surori*, titlu care ne trimite la lumea personajelor lui Cehov, autorul ni le prezintă pe Marie-Christine, Odile și Anne, personaje de tablou, fiecare cu o poveste. Marie-Christine, într-un tablou achiziționat de la un anticar din talciocul de la Bastilia, Odile, enigmatică figură imortalizată de Theodor Pallady și Anne, descoperită la un anticar din București. Pasiunea cu care sunt descrise personajele de tablou și țesătura poveștilor prin care maestrul-păpușar le animă ne conving de relația specială care se instaurează. Stăpânul, asemenea unei Șeherezade, ne spune povestea fiecăreia și, astfel, salvează de la moartea anonimatului personajele din tablouri, livrându-ni-le, cu tot cu o poveste. Pe Andrei, pictorul ratat, și pe Jean-Paul, „fratele îndepărtat și fiul răătăcitor” (cap. 3) îi cunoaște în Montmartre, pe primul, și în Deauville, pe al doilea. O cunoaștem și pe *verișoara regăsită* (capitolul 5), Olga, apoi pe Louise, personaj proustian întâlnit în Cabourg, pe Marie-Jeanne și pe fiul său, Eugène, pe cititoarea Elvire și pe maica Monique, pe emigranta Agnes, pe maica Olivia, pe maica Michaela, pe Silvia de la Taormina, pe Chloé a lui Eustațiu Stoenescu, o prințesă bizantină, pe Ludwig, dublul imaginar al lui Beethoven, pe bătrâna servitoare Fernanda, pe servitorul Jean, pe servitoarea Bernadette, pe surorile Clémence și Hélène; chiar și *nuduri pudice*, apoi pe aristocrata Lavinia, pe pictorul aristocrat Louis Ferdinand, pe Don Guzman, chiar și o prințesă chineză întâlnită la Haga.

„Îmi asum partenerii ca pe niște prezențe și astfel cultiv relația proprie 'antimodernilor', care consideră că arta și viața își răspund.” (George Banu)⁹

⁹ *Parisul personal*, 3, p. 138.



Rue de Rivoli, astăzi

Parisul personal devine, astfel, dincolo de un *jurnal indirect*,¹⁰ o imagine a lumii la scară redusă, a Călătoriei, concentrată în culori, amintiri și povești în care evadarea familiei Banu este posibilă în fiecare zi. Privirea anulează bariera între *ieri* și *azi* și reține la viață personajele, *familia*.

El însuși personaj de poveste, profesorul George Banu ne convertește din simpli spectatori ai poveștilor cu care ne atrage ca o autentică Șeherezada, în martori implicați, motivați prin nervul spunerii și autenticitatea emoției. Parisul domniei sale, *personal*, devine și al nostru: „În loc să evoc locuri străine și să mobilizez prieteni din lume, m-am refugiat în prezentul etern al relației cu un oraș, Parisul, pe care, subiectiv, mi l-am elaborat și cu parteneri de intimitate, pe care mi i-am asociat în timp.”¹¹

Deși nu se simte un *scriitor împlinit*, textul volumului nu face decât să infime acest lucru, deșirând în fața ochilor cititorului țesătura fină, inedită, enigmatică, a unor povești împletite cehovian, recreând tablouri de viață și de poveste, într-un *puzzle* perfect asamblat. Ca și în cronicile spectacolelor pe care le trăiește cu toată fibra ființei, regăsim și în paginile acestui jurnal inedit incandescența pură a rememorării, vibrația culorii reamintirii. Spectacolul, de fapt, al unei vieți de poveste, a unei familii de poveste, din 18, Rue de Rivoli, Paris. Ca și în volumele anterioare, autorul nu face decât să ne invite în casa bogată în povești și amintiri, tablouri și obiecte de artă care, toate, au o poveste încrustată în povestea de viață a familiei. Din care, din nou, ne-am împărtășit.

¹⁰ *Idem*, p. 136.

¹¹ *Idem*.

COLOCVII TEATRALE

Lecturi necesare

Anca Doina CIOBOTARU*

Rezumat: Analizând oferta editurii Artes din ultimii ani, vom constata că lucrările propuse la secțiunea Teatru sunt tot mai numeroase și – mai ales – tot mai consistente, provocatoare, surprinzătoare. Astfel, selecția devine tot mai dificilă, atât pentru membrii juriilor din cadrul Târgurilor de carte sau Saloanelor de profil, cât și pentru lectori; mereu pierdem din vedere ceva, care, în fapt, ar fi util creșterii noastre profesionale. În acest sens, aduc în atenție două lucrări din domenii pe al căror teren nu se aventurează foarte mulți cercetători: pantomima și arta recitalului păpușăresc. Este adevărat, ele au ceva în comun – ambele sunt rezultate din cercetări doctorale frământate, pline de neliniștea întrebării: „Ce e nou sub soare?” - și pot fi trecute, oricând, pe lista lecturilor necesare studenților, cercetătorilor, tuturor celor ce vor să afle mai mult despre truda din spatele fiecărui gest al mimului sau al păpușarului rătăcitor print imp și spațiu.

Cuvinte cheie: pantomime, animație, recenzie.

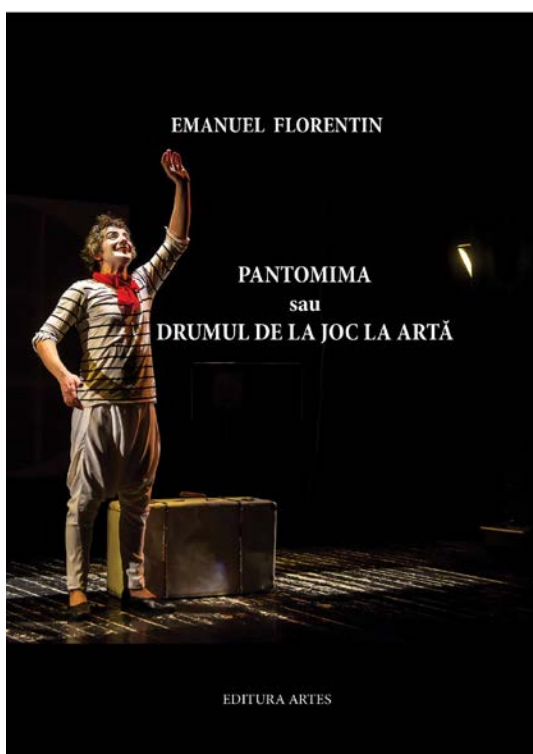
PANTOMIMA SAU DRUMUL DE LA JOC LA ARTĂ

un discurs necesar

Emanuel Florentin dăruiește, prin intermediul volumului „Pantomima sau drumul de la joc la artă”, tuturor celor interesați, o sintetică și binevenită pledoarie despre „*corpul* devenit instrument *de expresie scenică*” și transformarea acestuia, prin intermediul pantomimei, „într-un obiect ireal, cu valoare simbolică, într-un generator de emoții.” Metamorfoza este posibilă doar atunci când ludicul și tehnica interpretativă sunt corelate, astfel încât să devină dimensiune stilistică a reprezentației scenice căreia îi aparțin. Trupul reprezintă, pentru autor, o matrice cu forme determinate de contexte spațio-

* Conf. univ .dr. habil. La UNAGE Iași; actor-păpușar; autoare a numeroase studii și lucrări de specialitate; ciobotaru_anca@yahoo.com

temporale și conținuturi structurate după legi atemporale, oglindă a *omului* ludic și mistic, în egală măsură; perspectiva ne este sugerată prin intermediul a două direcții de conturare a discursului: cea istorico-teoretică și cea a esteticii creației spectacolelor centrate pe expresia corporală. Astfel, structura propusă ne apare logică, firească; curgerea capitolelor devine un suport solid al unui discurs elegant, clar, bazat pe o documentare riguroasă, într-un stil concis – poate, prea concis, comentariile fiind bine argumentate, dar făcute cu o



maximă prudență.

Suntem invitați să parcurgem o imaginară călătorie spațio-temporală între reperele oferite de către Orientul Antic, Antichitatea greco-latină, Evul Mediu, Renaștere, galeria cu „Portretele Maeștrilor” și „Răspunsurile la provocările contemporaneității”. Printre rânduri, își face, însă, simțită prezența actorul Emanuel Florentin; doar el ar fi putut avea înțelegerea necesară decodării abilității artistului de a depăși condiția limitativă a trupului și de a-l transforma în mijloc de comunicare teatrală,

metamorfoza mișcării, gestului și mimicii/măștii faciale în *semn teatral*. Toate acestea ne sunt relevate și din poziția practicianului care înțelege că intuiția creatoare funcționează doar în măsura în care izvorăște din asumarea resorturilor ce o generează. Codificarea orientală îl fascinează, se pare, pe autor și, prin intermediul lecturii, ne atrage într-o lume a gesturilor cu semnificații încifrate, în interiorul căreia pot fi intuiți germenii teatrului dans. Demersul implică pătrunderea unei lumi marcate de rafinament și o anume filozofie, dar și a rolului măștii ca element de limbaj teatral, aspect reluat pe parcursul lucrării și analizat în funcție de viziunea estetică propusă.

Apropierea de mimă/pantomimă este realizată pornindu-se de la plasarea sa în rândul formelor de expresie teatrală; tehnica interpretativă este cercetată în corelație cu celelalte elemente de limbaj teatral, proprii reprezentației. Originea, formele și funcțiile sunt analizate, rând pe rând, descifrându-se, astfel, trecerea de la dansul ritualic la drama dansată, demersul fiind susținut de exemple bine alese, pertinente prin rolul, forța de expresie scenică și impactul asupra publicului.

Dincolo de decriptarea unei tehnici scenice bine definite, lectura atentă a lucrării poate determina identificarea unei alte problematice, rar abordate: *mimul-clown*. Ne sunt prezentați câțiva reprezentanți ai unei familii fascinante: *stupidus*, strămoșul antic al bufonului, ce juca desculț și avea fața puternic vopsită, bufonul medieval, care face legătura dintre acesta și lumea colorată a Renașterii și a generat, peste timp, o întreagă galerie de personaje oscilând între grotesc și poeticul Pierrot, clownul modern, prezent în piața publică, în lumea circului și a teatrului, deopotrivă – mereu altul, mereu același. Primordială rămâne, însă, grija pentru gest, trup și spectacol – aspect ce demonstrează că autorul este, înainte de toate, un profesionist al scenei, un truditor ce-și privește trupul ca un semn de limbaj teatral.

Volumul cuprinde tabele și scheme, indice de nume și o bibliografie bine aleasă - instrumente proprii cercetării, aspecte ce ne demonstrează că suntem în fața unui studiu analitic, documentat și riguros argumentat; mai amplu sau mai sintetic, fiecare idee își găsește justificarea, ca într-un spectacol de calitate. Capitolele **Portretele Maestrilor** și **De la pantomimă la mima contemporană** se dovedesc, în final, a fi mai mult decât o invocare realizată din rațiuni proprii demersui doctoral ce a generat prezenta lucrare; prezentarea predecesorilor, a creatorilor ce au dat sensuri noi artei miticului mim, se transformă într-un exercițiu de înțelegere fără de care neliniștile sale scenice nu ar avea substanță. Fiecare nume, de artist sau trupă, invocat, se constituie într-un prilej de relevare a programului estetic specific, a viziunii despre pantomimă, a modului în care sunt combinate elementele de limbaj scenic, dar și de meditație asupra relației dintre maestri și discipoli, public și artiști, cuvânt și necuvânt – toate aflate sub semnul îndoielii, zbuciumului și sacrificiului. Printre rândurile lucrării zvâcnește un semnal de alarmă despre ingratitudinea, uitarea și nepăsarea manifestate în raport cu cei ce au slujit arta *rostirii tăcute*, în care nimic nu este întâmplător, ci doar adânc încifrat.

Autorul se concentrează, aşadar, pe aducerea în atenţie a *creatorilor de şcoli*, de curente interpretative, *maestrilor* reprezentativi ce au influenţat creaţia de gen din întreaga lume, artistul aspirând, prin efortul de descifrare al antrenamentelor şi al programelor estetice propuse, de către cei invocaţi, la forţa de expresie a acestora; aşa cum, de altfel, şi maestri au procedat. Miezul lucrării este constituit de radiografierea căutării formulei ideale prin intermediul căreia trupul atinge expresia comunicării intense şi esenţiale. Un traseu plin de încercări, în care artele se întrepătrund, graniţa dintre obiectiv şi subiectiv este dificil de trasat, iar conceptele de *mimă* şi *pantomimă* devin generatoare de polemici; de remarcat faptul că ştie să lase disputele conceptuale în plan secund şi se concentrează pe elementele de pregătire propuse.

Modernităţii şi postmodernităţii li se acordă şansa propriilor căutări izvorâte de reformulările scenice ale propunerilor predecesorilor. Barierele se rup. Aceste întrepătrunderi au determinat şi caracteristici distincte sintetice analizate.

Creatorii moderni şi postmoderni invocaţi sunt cei care i-au atras atenţia pentru „răspunsurile la provocările contemporaneităţii”, un context complex şi incitant care este privit şi din perspectiva întâlnirilor profesionale prilejuite de festivaluri. Prezentarea celor mai importante manifestări este finalizată prin distingerea unor tentinţe estetice ce marchează mima şi pantomima.

Toate aceste aspecte, transformă lucrarea dăruită de Emanuel Florentin într-un discurs în care rigoarea specifică cercetării ştiinţifice este întărită de credinţa de profesie a unui actor decis să descifreze taina metamorfozei trupului în metaforă. Calităţile lucrării nu au trecut neobservate, ceea ce explică acordarea Medaliei de Bronz, la Salonul Internaţional EUROINVENT, 2015.

Spectacolul-Recital în teatrul de animaţie ANCA ZAVALICHI

„Spectacolul-Recital în teatrul de animaţie” – un volum sinteză, rezultat al cercetării doctorale efectuate de către Anca Zavalichi, prin

intermediul căruia seria studiilor de istoria și estetica teatrului de animație este îmbogățită. În fapt, tema *spectacolului – recital* ne apropie de esența statutului păpușarului și a artei sale. Cu rigoare și bine documentată, autoarea își structurează lucrarea pe două direcții principale: prima aduce în atenție rolul păpușarului și a artei sale, cu determinările ei spațio-temporale, iar cea de-a doua conturează portretele unor creatori de referință. Astfel, se împlinește imaginea unui puzzle menit să surprindă neliniștea, efortul și tehnicile păpușarului, în ipostaza cea mai complexă a sa – cea de *one man show*. Definitiv, însă, rămâne contextul; acesta face ca păpușarul să fie perceput drept ambasador al zeilor, ce își transmite mesajul parcă în transă, comentator al vieții cotidiene (de familie sau socio-politice) ori simplu comediant, ce amuză lumea cu păpușile sale caraghioase. Călătoria (în timp și spațiu) e lungă și – pentru a nu ne rătăci – Anca Zavalichi ne indică câteva puncte de reper menite să ne ghideze spre acele zone pe care, dacă nu le-am cunoaște, nu ne-am apropia de miezul înțelegerii. Tabloul este conturat cu ajutorul



informațiilor adunate cu migală din lucrările cercetătorilor occidentali recunoscuți, a celor autohtoni dar și din periodice, dovadă a dorinței autoarei de a afla cât mai multe despre subiectul abordat, despre tainele străbunilor întru credință profesională.

Portretul *dalangului* oriental, „pur și imaterial” poartă aura Divinității; umbrele fascinează. Cu toate acestea, limbajul codificat al liniilor plastice, ce compun figurile bidimensionale ale personajelor sau elementele de decor, cuprinde în interiorul său sinteza multiplelor straturi de gândire mitică și

filozofico-religioasă suprapuse în timp, în lumea Orientului, a Indiei și Asiei insulare în mod special. Exemplele alese se constituie într-un discurs despre

modul în care breasla păpușarilor au știut să își asume destinul și responsabilitatea transmiterii artei lor de la o generație la alta, moștenirea incluzând nu doar tehnica, ci și grija pentru public.

Nici destinul păpușarilor europeni nu-i este indiferent; răsfoiește și răstălmăcește, în egală măsură, resursele informațiilor binecunoscute sau cele uitate, își articulează propriile opinii și le susține prin argumente livești; totul pentru a descrie în linii clare felul în care înțelege să ne înfățișeze arta și misiunea păpușarilor. Gaston Baty, Rene Chavance, Jacques Chesnais, George Speaight, Henrik Jurkowski – îi devin aliați autoarei, astfel încât lectorul (mai mult sau mai puțin familiarizat cu subiectul) să aibă o imagine cât mai cuprinzătoare a drumului dintre sacru și profan parus de această artă. Pulcinella, Polichinelle, Punch, Hanswurst sau Pickleherring – își depășesc limita de păpușă-personaj pentru a deveni purtători de cuvânt ai celor ce le dau viață. Indiferent de succesul avut și de modul în care îi consemnează documentele din arhivele istoriei teatrului de păpuși, autoarea face o reverență în fața asumării destinului profesional. Lumea păpușarilor și eroilor „din lemn și cârpe”, din spațiul cultural românesc, este ilustrată prin aceeași tehnică a inventariii studiilor relevante, ce fac referire la acest subiect, și a lecturii printre rânduri. Portretul păpușii-personaj este dublat de cel psiho-social al păpușarului.

În partea a doua a lucrării, autoarea se apropie cu pași timizi de actorii păpușari, creatori de recital păpușăresc, ce au marcat prin arta lor lumea teatrului de animație din secolul XX. Astfel, lectorul are posibilitatea cunoașterii opiniilor sale cu privire la: Serghei V. Obrazțov, Yves Joly, Philippe Genty, Alain Lecucq, Carles Cañellas, Neville Tranter și a apropierei implicite de tehnicile de animare specifice: teatrul de obiecte, teatrul de hîrtie, păpuși pe mână sau cu fire, himere, păpuși supradimensionate, animare la paravan sau la vedere. Spectacolul-recital de animație din România este supus unei radiografieri succinte marcate de exemple din diverse teatre și etape ale istoriei sale postbelice. Și de data aceasta, contextul este cel care influențează direcțiile estetice abordate, subiectele și tramele; consemnarea înlocuiește comentariul; grija pentru adevărul istoric primează, lăsând limbajul metaforic și meșteșugic în plan secund.

În loc de concluzii, Anca Zavalichi ne oferă un „Monolog despre recital în teatrul de animație”, pe parcursul căruia ne oferă delimitări

conceptuale ce poate lumina cititorul cu privire la aspectele teoretice și practice presupuse de un asemenea demers scenic. Spiritul exprimării libere și adaptabilitatea par a fi molipsitoare, fapt ce o determină pe autoare să își scrie lucrarea într-un mod simplu, cu firescul pe care doar documentarea și pasiunea pentru un anumit subiect ți-l pot oferi. Rămâne de văzut care va fi pasul următor: în interiorul acestui univers sau în afara sa.

COLOCVII TEATRALE

Tineri autori, idei tonifiante

Ioana PETCU*

Rezumat: Semnalăm apariția a două cărți în cadrul Editurii Artes din Iași care, din perspective diferite, analizează fenomenul teatral din România în context internațional. *La limita cuvântului* de Dumitriana Condurache și *Dramaturgia românească post-decembristă* de Laura Bilic se remarcă prin claritatea discursului și persuasiunea acestuia. Fără îndoială, vor face parte din bibliografiile domeniului teatral.

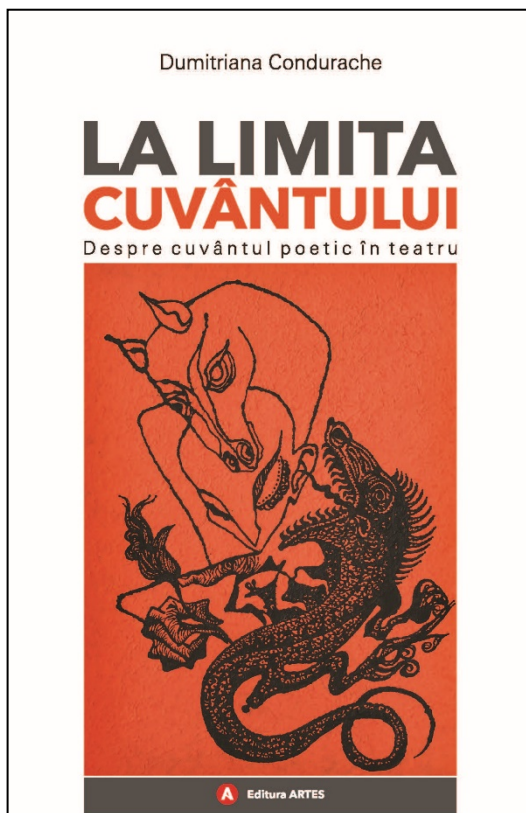
Cuvinte cheie: tineri autori, dramaurgie românească, critică.

Cuvintele, necuvintele și ființările

Autoarea volumului *La limita cuvântului*, apărut în 2016 la Editura Artes, plonjează în apele adânci ale discuțiilor depre rostirea în teatru. Materialul imaterial – fie-ne permis jocul de nuanțe – cu care lucrează Dumitriana Condurache este cuvântul. Și binevenit e studiul căci unor teme precum valențele și semnificațiile cuvintelor în sfera teatrului nu le sunt alocate spații prea largi, cu atât mai puțin noi lucrări de specialitate. Într-un secol al spectacolului de imagine, al celui multimedia, al performance-ului ca întâlnire al tuturor artelor și al sfidării raționamentului cotidian, într-un astfel de peisaj grăbit și compozit, întoarcerea către cuvânt propusă de cercetătoare poate părea desuetă. Analiza unor direcții precum starea cuvântului, păstrarea fondului și a tradițiilor limbii noastre, o privire microscopică asupra textului scris și asupra valențelor semantice pot da impresia unor simple variațiuni ale aceleași teme căreia i-au fost dedicate tratate în fiecare epocă. Totuși, de ce nu ne-am mai îndrepta fie doar și din când în când atenția către problemele mai vechi, dar esențiale? În fond, ce ar fi eronat într-o asemenea atitudine?

Dumitriana Condurache refuză discursurile la modă, drumurile bătătorite, clișeele timpului nostru teatral. Ea se apleacă cu cea mai mare concentrare și devotament asupra finei relații dintre semnul tipărit și trecerea lui în verbal. A scrie și a rosti, a gândi și a pune în fapt, a spune un text pe

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



scenă altul decât cel dramatic, a interpreta, a te distanța și a intrat un text, a te întâlni cu cuvântul, iată numai câteva dintre propunerile majore ale cărții. Spunem „propuneri” pentru evidentul motiv potrivit căruia *La limita cuvântului* nu e concepută axiomatic, nu se emit opinii ca unice adevăruri valabile. Autoarea lansează piste și întrebări asupra cărora se poate îndelung medita. În fond, oare nu acesta ar trebui să fie sensul unei cărți? (Ca și sensul unui spectacol). Acela de a nu se închide între pereții propriilor idei ori a mesajelor transmise și de a stabili o legătură intrinsecă, intelectuală cu lectorul ei. Pe nesimțite, cel care parcurge

paginile volumului e atras cu delicatețe în jocul ideilor care circulă între text și spațiul invizibil ce ajunge la el. Și-apoi se poate bucura de situația în care e adus. Dumitriana Condurache creează un dialog la început subtil, mai pe urmă din ce în ce mai profund cu lectorul. Vorbește de pe poziția actorului, a regizorului, uneori a criticului sau a filologului, întotdeauna cu asumare și, deopotrivă, cu sinceritate despre ce reprezintă și cum migrează cuvântul ca energie, sentiment, incertitudine sau realitate. Lungul drum al cuvântului către dramaturg, regizor, actor și spectacol e urmărit cu precizia detaliului, cu ascuțimea și larghețea căutătorului de sens. Mereu împreună cu cititorul. Suntem călăuziți de nume esențiale din istoria textului dramatic și a regiei europene. Pe de o parte, Sofocle, W. Shakespeare, A.P. Cehov, S. Beckett, iar, de cealaltă parte, urmașii lor în domeniul practicii teatrale – E. Barba, A. Mnouchkine, D. Esrig, A. Șerban. În plimbarea prin pădurea cuvintelor, drumurile se întretaie, cum e și firesc, cu poezia și artele plastice. Demersul

autoarei se multifătează și devine un volum complex cu porțiuni luminate de nume precum Eminescu și Naum, cu pasaje unde îi întâlnim pe M. Duchamp și pe Y. Klein. Ieșim pe platforme blânde unde se întrevăd Da Vinci, Albrecht Dürer sau unde se aud ecori îndepărtate ale muzicii lui George Enescu.

În spațele frazelor se nasc idei prețioase, fiecare pagină crește dorința de a o parcurge pe următoarea. Discursul învăluie, provoacă, deschide noi căi de analiză. Capitolul rezervat tăcerii e captivant. Făcându-se distincție între diferitele tipuri și nuanțe ale tăcerii, sunt dezbătute noțiuni precum: pauza, ritmul, respirația în teatru. Din nou totul e întrețesut, vocile dialogice se multiplică, observațiile și teoriile sunt plasate spre a fi redefinite. Scriitura se îmbibă pe alocuri cu metaforă, pentru ca mai pe urmă, drumul să redevină riguros, așa cum se cere în zona științifică.

Debutul Dumitrianei Condurache se află sub cei mai buni auguri întrucât cartea sa reprezintă intersecția unor subiecte care, deși sunt de un mare interes pentru bresla artelor, pe atât de puțin sunt ele abordate. Iar practica teatrală, nu uneori aflată în suferință tocmai din aceste pricini, are nevoie fără îndoială de asemenea cercetări, din cre reiese câteodată izul eseistic.

Cu sinceritate, despre ultima jumătate de secol teatral românesc

Cincizeci de ani de teatru sunt mulți, sunt puțini oare? Ani în care cultura a fost îngenuncheată de cenzură (sau s-a și plecat singură sub jugul acesteia), ani în care s-a stigmat în criză sau alții în care s-a încercat reafirmarea valorilor și redobândirea teritoriilor pierdute. Ani de căutare, de revoltă latentă, de reafirmare. Anii dramaturgiei noastre.

Laura Bilic – stârmită de propriile preocupări, dar și de dorința de a-și explica fenomenul literar în ansamblu – realizează o canavas a ultimilor șaizeci de ani ai dramaturgiei noastre. Și nu o face oricum. Sub titlul *Dramaturgia românească post-decembristă* sunt adunate decade în care s-a scris mai ușor sau cu dificultate, prolific sau oarecum în criză; decade în care s-a făcut literatură de sertar ori când s-au încercat diferite variante de promovare a noului val. Pentru a da un context mai larg, autoarea invită în prima parte a volumului la trecerea în revistă a scriitorilor din perioada 1945-1989. La douăzeci și șase de ani distanță de această perioadă, citim acum spicurile din operele unor Lucia Demetrius, Mihail Davidogru, Horia

Marin Sorococu pentru Teodor

1. **Introduction**

Ștefan Peca sau modalitățile prin care nume precum Gianina Cărbunariu și Lia Bugnar au trecut peste graniță, afirmându-se în festivaluri de anvergură, sau câștigând îndeajuns de multă notorietate acasă, sunt chestiuni pe care Laura Bilic le supune unor îndelungi observații. Este remarcabil felul în care semnătura paginilor acestora a urmat parcursul cel mai dificil în munca ei – acela de a găsi textele, de ale citi integral, pentru ca, mai apoi, să le interpreteze cu justă măsură. În general obiectivă, vocea ei înclină uneori în plusuri acordate unor autori și, mai cu seamă, demersurilor lor artistice.

Din nou avem înaintea noastră o lucrare necesară oamenilor de teatru, în primul rând. Tinerilor actori, actorilor și regizorilor. Dar și criticilor literari, teoreticienilor din domeniul teatral și, nu în ultimul rând, cercetătorilor. Întrebări personale, dar și întrebări ale unor importante nume din critica noastră teatrală apar și traversează lucrarea de față. Fiindcă, un lucru este cert: actrița Laura Bilic, aflată pe o cale ușor străină la început – aceea a demersului științific –, pornește de la neliniștile și dorința ei de a-și găsi răspunsuri, de a înțelege în profunzime lumea teatrului în care chiar ea există. Iar când intenția e dublată și de onestitate, formula devine întreagă.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

**THEATER AND CULTURAL
IDENTITY**

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

STUDIES

THEATRICAL COLLOQUIA

No Longer Shakespeare: Matthias Langhoff's Stage Rewritings

Dana MONAH•

Abstract: This paper will discuss the adaptive strategies employed by German-French director Matthias Langhoff in two of the Shakespeare productions he staged in France: *Gloucester time/Matériau Shakespeare/Richard III* (1995) and *Un Cabaret Hamlet* (2008). The director constantly interrupted Richard's or Hamlet's story by non-Shakespearian interpolations, which altered the initial events and characters (through juxtapositions, associations, floating identities). I analyse the techniques which enabled Langhoff to blur the boundaries between the different fictional spaces, and comment upon the nature of the composite universes created on stage. While Langhoff's productions do certainly have an adaptive quality, are the alterations of the Shakespearian universe radical enough so as to consider *Gloucester Time* and *Un Cabaret Hamlet* as different works from *Richard III* and respectively *Hamlet*, rather than interpretations of Shakespeare's plays? I suggest that Langhoff's poetics, based on the practice of collage and overcharge, creates *areas of rewriting* as a means of getting away from the work in order to better render its spirit.

Key words: Matthias Langhoff, Shakespeare, rewriting, performance

After collaborating for more than two decades with Manfred Karge in Germany, Matthias Langhoff has seldom worked in his own language since the 1980s, when he moved to Switzerland and started directing mainly in francophone countries. A turbulent disciple of Brecht, he made his reputation for staging Shakespeare, the Greek authors or Heiner Müller, and favoured themes such as power relations, death and murder, crisis or war. The German director borrowed from Brecht the idea of text as material, to be displaced during the production, as part of a fragmentary approach to the work. Langhoff

• Teaching Assistant, PhD, French Department, Al. I. Cuza University of Iasi

pays attention to the translation process (and constantly refers, when staging in French, to the German or English versions of the play), as the way in which language conveys meaning is particularly important to him. His baroque, overcharged aesthetics is based on sophisticated settings, in which accumulate disparate, heterogeneous objects, belonging to different epochs, images of a troubled world, on which History has left its scars.

For Langhoff, theatre, which exists between History and the present, is, by its very nature, political: “it is the place where it is possible to reflect on the human and on its environment.”¹ This is why, when choosing a specific text, the director is interested in its content, but the text also “needs to enter into reaction with immediate events”², be them of a political or of a personal nature. As Langhoff himself points out, he uses Shakespeare’s play as a material in order “to clarify certain situations which influence our lives, our state”, the main subject matter being “our daily life”. This paper will question the modalities in which Langhoff’s two Shakespeare productions staged in France since 1990 modified Shakespeare’s works in order to react to events haunting Europe at the time of the performance, thus providing these plays with new political and theatrical meanings.

The titles of the two productions, which have a clear adaptive quality, contain promises of play with the text and with the meanings of the works. Thus, the 1995 *Richard III* was entitled *Richard III/ Gloucester Time/ Matériau Shakespeare*, the tripartite, alternative title (as if Langhoff couldn’t decide between his different possibilities) containing an indication of the aesthetic treatment of the play (the Brecht reference), but also of the political take on *Richard III*: in the director’s notes accompanying the production, *L’Heure d’Humphrey ou ce dont je crois qu’il s’agit*, Langhoff starts with a philological explanation of the phrase “the Humphrey hour” (a time of poverty and prostitution during the civil war), in order to define Gloucester time as a reiteration, in the years and centuries to come, of the horror and violence associated with the war: “after Humphrey hour, Gloucester time”. The 2008 *Hamlet* had the even more sophisticated title *En manteau rouge, le matin*

¹ Interview with Michèle Pralong, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cinema-Apollo/ensavoirplus/idcontent/47931> “Par son essence, le théâtre est politique. C’est le lieu où il est possible de réfléchir sur l’humain et sur son environnement.”

² In Odette Aslan, *Matthias Langhoff*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », 2005, p. 16.

THEATRICAL COLLOQUIA

traverse la rosée qui sur son passage paraît du sang ou HAM. AND EX BY WILLIAM SHAKESPEARE UN CABARET HAMLET DE MATTHIAS LANGHOFF SUR UNE MUSIQUE D'OLIVIER DEJOURS, thus suggesting that Langhoff is not just the director, but also the author of the cabaret show, which is not identical with, but incorporates Shakespeare's play.

Richard III/ Gloucester Time/ Matériau Shakespeare (Avignon, 1995)

The playbill announces that the production uses Jean-Michel Deprats's translation, but, as Gerard-Denis Farcy argued, it would have been more appropriate to say "after J.-M. D."³, as this is a scenic version which makes use of adaptive techniques: the Shakespearian text is interrupted by foreign episodes (summaries and voice off commentaries), which become more and more prominent as one advances through the story, giving the Shakespearian fiction a new, 20th century flavour.

Thus, at the beginning of Act I, Scene 3, Richard kindly informs the audience that Lady Jane Shore, King Edward's mistress, has just got out of the king's room, and the spectator sees her nonchalantly walk between the sick room and the antechamber where Queen Elisabeth is waiting for news about her husband. Jane will be a constant presence on Langhoff's stage, offering help or expressing compassion, with words borrowed from Shakespeare's secondary characters. By removing the king's mistress from the territories of the discourse and inviting her under the limelight, the director announces that his *Richard III* is addressed to an audience whose moral norms are different from those of the Renaissance.

In Act III, the young prince's arrival in London is reported as if it were the first story of a 1990's TV news broadcast; after announcing the security measures taken for the occasion, the presenter offers information about the crisis of the stock market, a London tube suicide and the weather forecast, thus telescoping the action, for some seconds, into a different time setting.

³ Gérard-Denis Farcy, « n Richard III », in *L'adaptation théâtrale, entre obsolence et résistance*, Etudes réunies et présentées par Gérard-Denis Farcy avec le concours de Yannik Butel, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 77.

As Richard and Richmond prepare for the Bosworth battle, the Elizabethan conflict enters into a complex relationship with battles and wars to come, as the director projects on the image of Shakespeare's tyrant those of modern killers: "the past in which crawl the new times [...] Humphrey hour is the cradle of the new barbarians with faces of times gone by"⁴, Langhoff explains in the notes to the production.

The director starts by opposing two different approaches to the art of war, in an interpolation which at first glance is totally disconnected from the Shakespearean universe. The stage remains in the dark, as a female voice utters fragments of Clausewitz's definition of the theatre of war, accompanied by a soft music. The disembodied voice enters into a sort of dance with the music, creating the feeling of a far away radio broadcast: it sometimes withdraws in the background, almost covered by the music, only to emerge, afterwards, clear and soft, in the foreground. When the disembodied voice is no longer to be heard, a man writing on a typewriter enters the stage, pronouncing, in a neutral, cold voice, a report on the Gulf War, seen from the American perspective, while images of the Iraq desert are projected on a canvas behind him. Later on, when Richard and his companions enter the stage (in contemporary dress and period accessories), at the beginning of Act V, Scene 3, the journalist remains on stage, continuing his report, a fact which splits Langhoff's stage into two different fictional realms. Here again, the Shakespearean fiction will learn how to play with the late 20th century one, as the reporter will keep silent from time to time, allowing the Shakespearean characters to act out their scene, taking notes for his next intervention. Thus, by partially superimposing two fictional realms, the director invites his spectators to see Richard's war as a precursor to that of Bush. The female "radio" reporter will be heard again when Richmond (played by an actress) enters the stage, associating Richard's enemy with a theory of war which appears, in Langhoff's view, as endowed with a Romantic flavour.

Both the non-Shakespearean, non-fictional discourses acoustically haunt Richard's story, and are to be interpreted as echoes, over time, of the Elizabethan conflict, but also as commentaries on a situation which is both old and new, and which will reproduce itself, over time, under different visages:

⁴ Matthias Langhoff, « L'heure de Humphrey ou ce dont je crois qu'il s'agit », *Carnet de voyage* 2, Théâtre Gérard Philippe, 1995, p. 15.

“a race of men who seem strangers without being so [...] the new barbarians with faces from the old days.”⁵

Show business *Hamlet* (Dijon, 2008)

The production is based on the translation that Langhoff had written, together with Heiner Müller, for Benno Besson’s 1977 production of *Hamlet*, at the Volksbühne. It is this German translation that Langhoff commissioned Irene Bonnaud to translate for his Dijon production, in an attempt to eradicate any influence of the French classical tragedy and to find “a very concrete language, founded on the play situations.”⁶

Unlike the 1995 *Richard III*, the 2008 *Hamlet* does not build its meanings through references to the immediate political context, but rather seems to aim at turning away both from it and from Shakespeare’s tragedy, into a cabaret setting inspired by the 1920’s Berlin tradition. Thus, apart from playing the parts Shakespeare scripted for them, characters partly assume roles into this parallel fictional world: Polonius becomes the owner of the cabaret, Ophelia a waitress, while Gertrude, Hamlet, Rosencrantz and Guildenstern are performers. Shakespeare’s story is constantly interrupted by the musical interludes, as if, tired of taking part in such a serious story, characters sought to escape into the space of entertainment. In the playbill of the Dijon production, François Chattot, the actor who played Hamlet, explained that the choice of the cabaret paradigm can be assigned to the director’s wish to show that the Anglo-Saxon tradition, which has invented the music-hall, comes from Shakespeare; the Shakespearean actor constructs a complex relationship with his audience, which also has to be entertained.

Things are certainly rotten in this Denmark, but no one really cares about it: “the epoch may have got out of bonds, but it’s not our role to fix it.

⁵ Ibid.

⁶ Irène Bonnaud in « Dramaturgie et traduction », *Agon*, revue des arts de la scène. Table ronde organisée par Agôn le 29 Mai 2010 dans le cadre du Festival « Les Européennes » au Théâtre des Ateliers à Lyon, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>.

Hamlet, a cabaret? Why not, given the fact that it's a tragedy.”⁷ Langhoff's world is a devastated one, marked by the atrocities of History, but functioning according to the “feast in time of plague” paradigm: “and brother Hamlet sitting on the ruins, decorated for the ball”, writes the director, and his words cannot but recall those of Müller's Hamlet. Langhoff's protagonist, just like Müller's, *was* Hamlet – now almost an old man, older than his mother, he has no part to play in a world where therapy (Gertrude treats her fears with the help of Polonius as Freud) has replaced tragedy.

Indeed, Hamlet's story is so frequently interrupted by the cabaret fiction that it becomes unclear whether it is the music-hall universe which interrupts the tragedy, or rather it is Shakespeare's story which intrudes into this cabaret setting. Characters are constantly called to entertain a fictive/ real audience, they never have time to finish the actions Shakespeare scripted for them; moreover, specific pauses (TEATIME) are scheduled and announced on a billboard. When crossing world boundaries, characters do not abandon their Shakespearian identity, and in their turn, the Shakespearian scenes are contaminated by the logics of the music-hall. For instance, when Gertrude and Hamlet carry Polonius's corpse offstage (they will place it in a garbage bin), the prince asks his mother to help him make a beautiful knot for the cumbersome parcel. It is the aesthetics of the knot which preoccupies them more than the rather tragic situation.

Langhoff also borrows from the cabaret paradigm the idea of a shared time and space with members of the particular audience, which is based both on intimacy and estrangement, a way of rendering the spectator an active participant in the creation of meaning. Performers do not only transgress the boundaries of the Shakespearian world, but also those of the music-hall fictional universe, as they entertain the real spectators in the theatre hall. War campaigns have been replaced with advertising campaigns in 21st century consumer society, so the Queen of Denmark offers Carlsberg beer and Danish cheese to the first rows of spectators, seated at real cabaret tables. However, the spectator is led to question the reality of this Danish queen, who speaks English with a French accent, just as the quality of the present in Langhoff's

⁷ Programme du spectacle *Un Hamlet-Cabaret* de Matthias Langhoff, mise en scène et décor Matthias Langhoff, au Théâtre Dijon Bourgogne, Dijon, novembre 2008, réalisé par Olivier Ortolani.

production, where vintage advertisements promote the Danish economy. The (willing) spectator is rather thrust in a merry-go-round of time and space layers, which lose any power of creating a credible world.

However, this too joyous world is haunted by ghosts of a darker reality, looming from a past which cannot be forgotten. The production as a whole is placed under the sign of Heiner Müller's disillusioned reading of *Hamlet*, in his 1988 speech *Shakespeare a Difference*, who read Shakespeare's work as "an end-game in the rosy dawn of an unknown day."⁸ Müller's dark "translation" of Horatio's lines "But look, the morn in russet mantle clad/ Walks o'er the dew of yon high eastward hill" as "Cloaked in the red mantle the morning treads/ Through the dew which shines in its path like blood" provides the title to Langhoff's production. Müller also lends his 1988 words to the Ghost of Old Hamlet, a Beckettian apparition, who sings "Welcome to hell, no pity here", as he searches for food in a garbage bin, but also to Gertrude, Rosencrantz and Guildenstern, who joyfully interpret the Strangler's "No more heroes/ No more Shakespeareoes" during one of the musical interludes, announced as Teatime 1.

No need for heroes in this postmodern world, Langhoff suggests, as Fortinbras orders soldiers to lift the bodies of the dead soldiers. The corpses will be hung from the flies of the theatre, as puppets to be used, again and again, in *Hamlets* to come, and at the same time ghosts of the dead that will endlessly haunt our collective memory and our performances.

Bibliography

Aslan Odette, *Matthias Langhoff*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », 2005.

Aslan Odette (dir.), *Langhoff. Les Voies de la création théâtrale* 19, Paris, CNRS Editions, coll. « Arts du spectacle », 1994.

Irène Bonnaud in « Dramaturgie et traduction », *Agon*, revue des arts de la scène. Table ronde organisée par Agôn le 29 Mai 2010 dans le cadre du Festival « Les Européennes » au Théâtre des Ateliers à Lyon, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2163>

⁸ *Shakespeare une difference* in Heiner Müller, *Anatomie de Titus Fall of Rome, un commentaire de Shakespeare*, Paris, Minuit, 2001, pp. 121-125.

Farcy, Gérard-Denis, « n Richard III », in *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Etudes réunies et présentées par Gérard-Denis Farcy avec le concours de Yannik Butel, Presses Universitaires de Caen, 2000.

Goy-Blanquet Dominique, « Shakespearean History at the Avignon Festival », in Ton Hoensenlaars (ed.), *Shakespeare's History Plays : Performance, Translation, Adaptation in Britain and Abroad*, Cambridge University Press, 2004.

Langhoff Matthias, « L'heure de Humphrey ou ce dont je crois qu'il s'agit », *Carnet de voyage 2*, Théâtre Gérard Philippe, 1995.

Müller Heiner, *Shakespeare une difference* in Heiner Müller, *Anatomie de Titus Fall of Rome, un commentaire de Shakespeare*, Paris, Minuit, 2001.

Pralong, Michèle, *Entretien avec Matthias Langhoff*, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cinema-Apollo/ensavoirplus/idcontent/47931>

Thibaudat Jean-Pierre, « Un nouvel ordre mondial de mafia et d'affaires », in *Libération*, le 10 juillet 1995.

Programme du spectacle *Un Hamlet-Cabaret* de Matthias Langhoff, mise en scène et décor Matthias Langhoff, au Théâtre Dijon Bourgogne, Dijon, novembre 2008, réalisé par Olivier Ortolani.

Dossier d'accompagnement du spectacle *Un Hamlet-Cabaret* de Matthias Langhoff, réalisé par Carole Vidal-Roussel.

Dossier pédagogique du spectacle [...] *Un Cabaret Hamlet* [...] de Matthias Langhoff, établi à partir du document pédagogique conçu par le Théâtre Dijon Bourgogne,

http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_431_dpd_Hamlet.pdf

Staging cultural identities: the example of *Between the Lines: Staging 'the Balkans' through Berlin*

Anne LARCHER*

Abstract: Romania, and wider South Eastern Europe, is a region with a rich history of migrations and political changes. This led to the ongoing issue of the relationships between all the communities that make the region. Several directors have tried to use theatre to provide different approaches to this issue. Using the example of the project *Between the Lines: Staging 'the Balkans' through Berlin*, we study how different kinds of theatre can be used to address the issue of cultural identity within the South East Europe area. Indeed, this project uses Environmental Theatre, Documentary Theatre, Object Theatre as well as Theatre of the Oppressed. All of them serve the purpose of conveying the different cultural identities and their relationships. However, the project had a further goal, to question citizenship in the context of the application of the targeted countries to the EU. We consider that this goal was not achieved, probably because it tried to address a too large and therefore too complex area at once.

Key words: Balkans, Cultural identity, Documentary Theatre, Environmental Theatre

The historical melting pot of cultural identities in Romania, and to a further extent South East Europe, is something that some of us Westerners consider fascinating, if not charming. However, a few years spent in Romania made me realize how intricate the cultural relationships are and how much they influence daily life as well as the artistic scene. Representing the issue related to the living together of these cultural identities is indeed an ongoing inspiration for theatre performances, which take their roots in this region.

Looking at one particular theatre project, *Between the Lines: Staging 'the Balkans' through Berlin* (2001), we would like to analyse how different theatre forms can be used to deal with the question of cultural identity. Among the different projects available, some of them deeper rooted in Romania, this

* Graduate Student, Master's degree in literature and performing and screen arts, under the supervision of Liviu Dospinescu, Laval University, Quebec, Canada

one caught our attention because it uses several kinds of theatre and involves a foreign point of view.

The project was actually funded by the European Union with the goal to “explore social identity, inspire participant-initiated civic projects, and sustain youth networks”¹ in the South East Europe area. It was divided in two different phases. In the first phase, five seminars took place in five different countries. They mixed youth belonging from different cultural identities of each country. Using theatre, these seminars targeted to establish a dialogue between the youth participating, with the goal to make them look at the question of cultural identity differently at the end of the seminar. Each seminar targeted a specific area, therefore people participating in one seminar would not meet the participants from another seminar. However, out of these seminars, fourteen participants were selected to travel to Germany and work on a performance that would be presented in Berlin. Some of the material used in the performance also came out of the seminars. The final performance was the result of the collaborative work between the fourteen performers and the facilitators. It presents different scenes, which the spectator may see in a different order, in which the goal is to portray the question of citizenship and belonging in these countries. This took place in the political context of these countries considering joining the European Union. Our analysis is based on the recollection of this project by Sonja Kuftinec in the book *Theatre, Facilitation, and Nation Formation in the Balkans and Middle East* (2009). An American daughter of a Yugoslavian immigrant, Sonja Kuftinec co-created *Between the Lines* as part of her work to use theatre to address Balkans’ sociocultural and political issues. Our goal is to identify how her work took advantage of theatre to serve its purpose to assess the challenges of ethnicities in this region.

Between the Lines uses different forms of theatre, but in different settings: first, five seminars using Theatre of the Oppressed took place in different countries, second, the final performance borrows from several theatre forms, including Environmental Theatre, Documentary Theatre as well as Object Theatre. The actual performance² was composed of three different

¹ Sonja Kuftinec, *Theatre, Facilitation, and Nation Formation in the Balkans and Middle East*, Basingstoke, Palgrave Macmillan – Kindle Edition, 2009, chapter 3.

² We will come back to the seminars and the use of Theatre of the Oppressed later on when analyzing these seminars.

setups: an installation, inspired by Environmental Theatre, in which the spectators could wander as they wished, several short performances and one ensemble piece. The last two moments were based on the participants' real-life, as per Documentary Theatre. Finally, the ensemble piece has an Object Theatre part in which a tale relies on objects to tell the performers' vision of war: a "hair band becomes a helicopter", a "hat a tank", and so on.³ A collection of real objects is used, the key ones being: hair band, license plate, hat, watch, graduation ring, journal, cap, army coat, comb, blouse and burlap bag.⁴ Brought by the participants from their home country, these objects represent the link between the different theatre forms in the whole performance: the spectator will first see the objects in the installation portraying streets and public places (through corridors and rooms), in which "ethnographic fragments" are displayed. These cultural fragments are either material sourced from the real-life of the performers themselves, such as texts they wrote or pictures of them, or other elements on display like all the objects mentioned earlier without any explanation or posters. Surrounded by all these bits and pieces from the Balkans, the spectator then dives into this cultural atmosphere while staying free to give his own meaning to what he sees. Therefore, this installation belongs to Environmental Theatre.

The main difference between Environmental Theatre and regular theatre is that Environmental Theatre has the purpose to use the whole space available to a performance. There are not two separate areas (one for the actors and another one for the spectators). All the space is used for the performance and both actors and spectators share it.⁵ In *Between the Lines*, actors may be encountered here and there by the spectators as they make their way through the space. It could be for a small performance, or because they hold a character (such as an EU border control agent).

On top of this, the installation can also be qualified as *documentary* as all the material used comes from real life. This characteristic of the installation belongs to a further extent to a larger use of Documentary Theatre in the performance. Alison Jeffers explains that "[...] documentary theatre is used throughout in a generic sense to designate a style of theatre in which 'stage

³ *ibid.*, Sonja Kuftinec.

⁴ *ibid.*, Sonja Kuftinec.

⁵ Richard Schechner, « Propos sur le théâtre de l'environnement », *Travail théâtral*, No. IX, Lausanne, 1972, p. 79-96.

acting, film clips, photographs, and other ‘documents’ are used to demonstrate claims for the ‘veracity of both the story and the people being enacted’.”⁶ This is a component of *Between the Lines*, in which the installation leverages films, posters, and photographs in order to build an environment for the spectator. Also, newspapers with different headlines (for example: ‘Demonstrations in Skopje’) are used in the ensemble piece to illustrate the environment in which the youth grew up. No material is invented here, but real events are used as a basis for the dramatization, which is key to Documentary Theatre.⁷

Some of the objects such as the Hungarian blouse become props in the short performances that occur here and there. The list can be extended to a UN handkerchief, obviously representing the UN, or to other objects that will come to life in the performance, such as a CD. In the ensemble piece, each performer provides background about one object meaningful to him in terms of cultural identity. The historical meaning of the object is given to the audience, as they “are now re-contextualized, attached to individuals and affect.”⁸ Finally, the key objects used in the Object Theatre piece are the ones which have been historically introduced by the performers earlier in the ensemble piece. Details about this particular piece will be given later on.

If the final performance of *Between the Lines* was not a Forum Theatre one, the whole upfront project was using Theatre of the Oppressed a lot. Facilitators travelled to different countries to provide five seminars with youth. The workshops were strongly based on Boal’s games and Image Theatre. Augusto Boal’s Theatre of the Oppressed (1974) is a participative theatre technique originally developed as a tool to help find solutions to oppression. Its work finds its roots into a collection of games as well as Image Theatre. Boal’s games are used to practice “discipline and liberty, both

⁶ Alison Jeffers, “Looking for Esrafil: Witnessing ‘Refugitive’ Bodies in I’ve got something to show you”, in Alison Forsyth and Chris Megson [ed.], *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, chapter 6.

⁷ Documentary Theatre will make sure to use “authentic material and put [...] it on stage, unaltered in content, edited in form”. It will often be used to place an event or a character in a wider context, which makes Documentary Theatre suitable to deal with group dynamics. This is also confirmed by Peter Weiss: “Documentary theatre is concerned with what is typical as opposed to mere externals, and does not deal with stage-characters and backgrounds. It is concerned with groups, with areas of influence, with tendencies.” Chris Megson, “Half the Picture: ‘A Certain Frisson’ at the Tricycle Theatre”, in Alison Forsyth and Chris Megson, id., chapter 3.

⁸ Sonja Kuflinec, op. cit.

necessary to living in a society.”⁹ These games help develop a bond within a group and prepare them to work together. In Image Theatre, a participant sculpts other participants into an image that illustrates for him the theme addressed. This is done without talking and it allows both the participant and the spectators to be more imaginative. Spectators can then modify the image until everyone agrees it accurately represents the issue.¹⁰

A few participants were selected out of these seminars to travel to Berlin to put on the final performance. However, for most of them, the project ended when they came back home after the seminar in their home country. Each seminar included participants from different ethnic groups of the same country and used Image Theatre and Boal’s games. In her recollection of the seminar involving Macedonians and Albanians, Sonja Kuftinec explains “the seminar program had been structured to move progressively through personal expression towards national reflection.”¹¹ This is supported by the testimony from one participant from Skopje (Macedonia) in which we can understand how theatre created a trusted environment among participants: “I have never done anything like this and so wasn’t really sure what was expected of me. All these [theatre games] prepare you and make you feel good with the other people and ready to just say things on your mind and open up a little more.”¹² It is important here to notice the achievement as this participant ended up working in the seminar with others he would normally not get to meet in his hometown. “Feeling good” with the other cultural identity was probably unexpected for him, and we see here the value of theatre in achieving this. However, it does not erase the issue of the *living-together*: Sonja Kuftinec explains that, surprisingly, this particular seminar had the result of participants developing stronger negative beliefs. It was considered that this was part of the process of raised awareness.

As a matter of fact, the project’s goal was to go further than just getting these young people together. The project leaders wanted not only youth who would normally ignore each other to meet, but also to exchange about this

⁹ Free translation from French: “discipline et liberté, toutes deux nécessaires à la vie en société,” in Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 2004, p. 105.

¹⁰ *ibid.*, Augusto Boal, p. 42-43.

¹¹ Sonja Kuftinec, *op. cit.*

¹² *ibid.*, Sonja Kuftinec.

cohabitation and question it, as it is recorded by Sonja Kuftinec: “[t]hough *Between-the-Lines* seminars were not explicitly framed as intergroup encounters, theatrical activities generated an embodied, affective space for collective thinking out loud about relations between culture [...] and participatory citizenship [...]” Indeed, the main objective of *Between the Lines: Staging 'the Balkans' through Berlin* (2001) was to trigger a dialogue between the different cultural identities of each country involved. This was done in the context of the questioning of the accession of these countries to the European Union.¹³ As a matter of fact, the purpose of the project was not so much to put on a performance, but rather to use theatre to build ties between young people who would not meet otherwise and make them think about the relationships between the cultural and ethnic identities in their country. One can understand that some Macedonians who “expressed concerns about undoing friendships established with the *particular* Albanians in the seminar – who they quite liked and considered ‘exceptional’¹⁴” will come back home with a different view on the cohabitation between Macedonians and Albanians in the Republic of Macedonia.

The final performance of *Between the Lines* took place in Berlin. Fourteen performers from the Balkans travelled to work on a performance about their region, which they addressed to an international audience. Sonja Kuftinec explains the context in which the project took place and the motivations of the youth in the final performance: “They wanted to creatively engage audiences in thinking together about more ethical forms of citizenship beyond felt attachments and regulated exclusions.”¹⁵ Their stories were told in pieces: through their roles in the installation (for example, a Romanian acting as the EU border control agent allowing visa to enter the installation), short performances (such as a short piece involving two girls from Romania, one of Romanian background and the other of Hungarian background), and finally in the ensemble presentation, in which the objects were used as support to speech. We can mention as an example Sasha’s army coat, “worn by Serbs, Muslims and Croats” and “made in Kosovo in 1975 ‘by Yugoslav standards’.”¹⁶ Sasha explains “[he] didn’t want to wear it because [he] didn’t

¹³ Bulgaria, Romania and Croatia have joined the EU since the *Between-the-Lines* project.

¹⁴ Sonja Kuftinec, op. cit.

¹⁵ *ibid.*, Sonja Kuftinec.

¹⁶ *ibid.*, Sonja Kuftinec.

want to fight” and “sewed on [...] buttons as a kind of protest.”¹⁷ The spectator may have just seen an army coat wandering around the installation. Now the coat empowers much more than any coat: as per Object Theatre, “this kind of object carries a very strong collective and personal memory.”¹⁸ The last part of the ensemble piece is fully Object Theatre¹⁹: set as a story-telling about war, it uses objects making them represent different characters, or convey different meanings. Since they have been introduced before for *what they are*, the transformative process within the narration told about war adds on to the engagement of the spectator. From just being part of the set, to the narrative and symbolic levels, these objects gradually came to theatrical life through the performance. This helped embody them, as the performance borrows from Object Theatre the need for a context in which objects can take a meaningful place. Indeed, these objects could be seen as what they truly were, with all their historical and emotional charges, and as what they were meant to be in the tale about war. Their transformation, to serve this specific topic so important for the region, would be received differently, and probably more appreciated, after this gradual discovery of their history and meaning.

The performance being staged in an international – European – context, we understand these objects were used to illustrate the cultural backgrounds of the performers and their stories. Language was not a means available to do so, the performance being in German and English. Therefore, the objects supported the topic of the performance, which was to question the relationship between the cultural identities. Each object could be associated with a symbolic meaning and a cultural identity. The last phase of the project

¹⁷ *ibid.*, Sonja Kuftinec.

¹⁸ Free Translation from French : “ce type d’objet est porteur d’une mémoire collective et personnelle très forte”, Julie Duval, 2012, “Le parti pris des choses,” *L’intermède* [online]. <http://www.lintermede.com/theatre-objet-marionnettes-isabelle-bertola-paris-cuisine-manarf-analyse-critique-interview-piece.php> [19 December 2016].

¹⁹ Object Theatre is a form of theatre often associated with puppetry, which is more commonly known. The main difference is that, while puppets are designed as narrative characters, objects used in Object Theatre are everyday ones. Object Theatre “makes them come out of their utilitarian logic and enter a poetry logic in which their power of evocation expands.” Indeed, in this kind of theatre, the object adopts a “metaphorical function”, allowing the spectator to use his imagination more than when watching an actor or a puppet. Objects in Object Theatre are not props: they carry part of the narrative. However, the spectator is somehow always aware of the true essence of the object. Therefore, he welcomes the imaginative narration proposed while always having in mind what the objects intrinsically are. *Ibid.*, Julie Duval.

as Object Theatre piece, when a story is built up upon these objects, is a metaphor about how the cultural identities, as they truly are, could be leveraged on with some creativity to build something positive. Sonja Kuftinec acknowledges that the performance was actually “[a] collage of stylistic modes [which] include[d] exaggerated characterizations, abstracted gestural vocabularies, and personal monologues.”²⁰ Getting into stereotypes is a danger when dealing with a topic as ambitious as willing to address the question of citizenship of “various groups of Balkan youth including those in Romania, Bulgaria, Croatia, Serbia, Bosnia-Herzegovina [sic], Macedonia and Montenegro.”²¹

The seminars probably had more of an expected outcome than the performance itself, at least if we come back to the original goal, which we would like to remind here: “explore social identity, inspire participant-initiated civic projects, and sustain youth networks.”²² Whereas social identity was clearly explored in this final performance, we are not convinced that the performers would have initiated civic projects based on their work in this final performance. The network built during this work, between the performers from 7 countries, may be quite limited. We do not see how the performance would have resulted into expanding it, for example. This might help the spectator get a better understanding of the event presented and the topic addressed.

As a conclusion, we consider Documentary Theatre was a suitable approach for this performance, as it probably helped in showing different perspectives on the subject matter. It gave the opportunity to explore several realities, of all the participants, and to convey different point of views. Indeed, tackling cultural identity requires an open-minded approach from the beginning of the creative process. However, we need to question the actual impact of the project. The seminars of *Between the Lines* did work on the issue at country-level, however since it did not lead to a country-specific performance, the impact on the country was probably limited. Trying to deal with so many cultural identities in one performance was probably too much and ended up falling into stereotypes. This may have been suitable for the

²⁰ Sonja Kuftinec, op. cit.

²¹ *ibid.*, Sonja Kuftinec.

²² *ibid.*, Sonja Kuftinec.

foreign spectators in Berlin. However, such an approach is unlikely to work or be well received in the participants' countries of origin. Cultural identities are per definition unique and the relationships between two of them are also quite unique. Projects that focus on a smaller area would probably have a better impact. In such cases, there would be a lesser resort to objects needed and theatre would not be used as much to make a statement, as to openly expose the challenges of the living together of these communities. In that matter, Documentary Theatre and Theatre of the Oppressed are interesting tools, which always come back to the real experience of the participants and are suitable for such a sensitive topic as cultural identity.

Bibliography

BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 2004.

BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé : pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2003.

<http://www.lintermede.com/theatre-objet-marionnettes-isabelle-bertola-paris-cuisine-manarf-analyse-critique-interview-piece.php>, DUVAL, Julie, 2012, Le parti pris des choses, L'intermède, 19 December 2016.

FORSYTH, Alison and Chris MEGSON [ed.], *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

GUERRE, Yves, *Le théâtre-forum : pour une pédagogie de la citoyenneté*, Paris ; Montréal, L'Harmattan (Savoir et formation), 1998.

KUFTINEC, Sonja, *Theatre, Facilitation, and Nation Formation in the Balkans and Middle East*, Basingstoke, Palgrave Macmillan – Kindle Edition, 2009.

MARTIN, Carol, *Bodies of Evidence*, The Drama Review, Vol. 50, No. 3, Autumn, The MIT Press, 2006.

SCHECHNER, Richard, *Propos sur le théâtre de l'environnement*, Travail théâtral, No. IX, Lausanne, 1972.

THEATRICAL COLLOQUIA

The Performing Body, between Scenic Design and Architecture. Martin Zimmermann, Wayne MacGregor, Frédéric Flamand

Alba Simina STANCIU*

Abstract: Conceived as an uninterrupted relationship with nonconformist visual forms, the recent contemporary dance becomes a “product” which depends on the spatial visions of the architects, who bring urban images, symbols of the transformation of the movement codes influenced by the speed and rhythmicity of contemporary life. The development of this tendency is sustained by the modifications of perception and functionality of the urban space, adapted as both symbolic and reductionist visual proposals in the scenographic perimeter, by generating unique spectacular formulae as connexions between the geometry of the scenic materials and the human body. Three artists, with three strategies of creating performances – who conjugate the corporeality and scenography, relationship built as a coherent spectacular discourse – Martin Zimmermann, Wayne MacGregor or Frédéric Flamand “put in form” innovative ideas of architects who have as mutual target the “mobile architecture” and the concept of “body city”.

Key words: performance, technology, corporeality, form, architecture, space.

The new generations of performers and choreographers formed and developed during the ‘80s in the Flemish perimeter (contaminating other European artistic areas in the following period) mostly rely on unique relationships between other professional domains, based on connexions between the “form” of the space and body. The scenographic material gradually receives choreographic qualities, becomes a space which “dances”, defined by flexibility, fluid and constructive relationships inspired by corporeality and movement. In *Entangled: Technology and Transformation of*

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

Performance, Chris Salter emphasizes the artists' new tendencies "formed from architecturally standard building materials like glass, steel and acrylics combined with more exotic technologies such as LED lighting and electrochromic glass, large technophysical architectures emerged as hybrids of sculptures."¹ One of the earliest manifestations comes from the direction of Dadaist Hans Richter, at the beginning of the century, a moment of explosion of the avant-gardes and mixture of the artistic domains. Linked with Cubist images, film strategies, montage, abstract ideas which interfere in the choreographic performance, he left marks with irreversible consequences in the spatial conception of performance, in the process of reconfiguration of the choreography. The tendency emerges in the fantasy of dance creators at the beginning of the 20th century with the works of Rudolf von Laban, Oskar Schlemmer (*Triadic Ballets*), followed by experiments made by Alwin Nikolais. The recent years are marked by new choreographic conceptions which have as objective the unlimited expansion of these ideas, which regards the triad body-form-architecture. Many performative formulas are oriented after the spatial landmarks as an entity destined for the functionality of dance. It is the case of Frank Gehry and his proposal for the performance *Available Light* from 1983, for the choreographer associated with the pop art movement Lucinda Childs. Gehry created a large space composed from metallic platforms and transparencies, sustained by a dance distributed on several levels with an *everyday* appearance, as extension of the plastic ideas of Sol Lewitt. The visual component signifies combinations between both stable and rotatory platforms, the processing of dance physiognomy towards new mutations of performative role, between scenographic and corporeal.

The following decades represent a period of expansion of architecture as "dramatic" part in performance and choreography, in this direction aiming the "Flemish wave" starting with the '80s. The accelerating amplification of this tendency in the last years brings names of architects involved in the reconfiguration of dance. The image of the Flemish dance becomes a complex texture sustained by the form imposed by the architecture, by the interference of artists like Coop Himmel Blau considered by Chris Salter as one of the "architects who brought in performance not only as a specialized architectural

¹ Chris Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, 2010, p. 77.

discourse of program, event, strategy and movement but an aggressive challenge to modernist discourses of form versus function, advancing the role of technology in the process of construction.”²

The tendency of scenographic theatricality “beyond” performance is, without doubt, inspired by contemporary architecture, based on the surreal sensations, on the visual impact of the “passer-by” through abstract and geometric visual and spatial coordinates, influencing his/her experience. The installation becomes scenography, oriented towards optical illusions, as transfer in surreal universes, as absorbing from the real dimension of the building materials, perceived simultaneously from several angles, as mentioned by Natalie Rewa: “recent examples of scenography challenge the concept of perspective by their engagement with the spectator. Essentially this inquiry by designers revolves around the creative experience of performance for the spectator, which has a lot to do with the conceptualisation of the act of seeing as a dynamic negotiation between the stage and the auditorium.”³ Architect Cedric Price also uses the same space coordinates built after the logic and illusion of movement⁴, by creating interesting relationships with temporal coordinates.

The studies and the activity of the architect Bernard Tschumi, equally a theorist and a practitioner, have as objective the “architecture of mobility”. Dance and choreographic movement become a starting point for the architectural conceptions, oriented towards corporeality, with a logic based on the relationships between body and space, meant to exceed the immobility of the older approaches of the built space (architecture, scenography). The theorists offer priority to interdisciplinarity in relationship with the practical aspects. It is the case of Scott de Lahunta, researcher in multiple domains, technology, body and the sciences of the brain, stimulated by his cooperation with Wayne MacGregor or William Forsythe.

² Chris Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, 2010, p. 77.

³ Natalie Rewa, *Scenographic Avant-gardes: Artistic Partnerships in Canada*, in Alison Oddey (ed.), *Potential of Spaces: The Theory and Practice of Scenography & Performance*, Intellect Books, 2006.

⁴ Source: Nadia Amoroso, *Representing Landscapes: A Visual Collection of Landscape Architectural Drawings*, Routledge, 2012, p. 30.

Another direction, manifested in a less “aggressive” manner is the musical basis for building the connexion between body and space. Polyphony and counterpoint represent the coordinating strategy for *Multiplicity: Forms of Silence and Emptiness* from 1999, resulted as a cooperation between the architect Jaafar Chalabi and the choreographer Nacho Duato, a performance which makes use of both space and movement according to the mathematical logic of the score, an instrumental polyphony created by Johann Sebastian Bach. It is not only a rational vision of the mathematical construction of music, but also an image obtained by means of form and sensation of the musical *ethos*, balance and discipline, destined to emphasize the body’s fragility and also the “metrical” structure of the image.

There are involved many techniques for “accessing” the audience’s visual perception, the intentional coordination of the mental process of “reading” the form, after geometrical and performative coordinates. Martin Zimmerman, Frédéric Flamand and Wayne MacGregor appear as representatives of three artistic perimeters, preoccupied by the interference of the mobile architecture in the choreographic conceptions. In the works created by Martin Zimmermann, the theatre of movement developed in the ‘80s is dominant. The artist will continuously adapt his body to the solid volumes and geometric forms. The body becomes a link between the architectural elements and his scenic “play”, coordinated by the “scenery” created by the artists Alexander Calder & Fischli/Weiss, visual formulas reconfigured by Zimmermann through the body, with complex plastic values, oriented to directions of completion and vitalisation of the space. The performance *Hallo* follows similar principles of “playing with the space”, through situations underlined by an intense flavour of comical situations. Zimmerman uses both visual and functional coordinates of the installations, creating routes on the vertical dimension, using the depth of the stage to a lesser degree. *Gaff Art* is another example of performance developed in this direction. The manipulation of the space, the construction and de-construction of plans and platforms stimulate new possibilities for corporeal expression which cumulate influences from dance, acrobatics and especially mime (maintaining the French school tradition starting with Copeau, Decroux and Lecoq). Zimmerman continuously adapts to the vibrant “artificiality” of the plans, equally underlining mechanical movement and human vulnerability in an

environment which could be only partially controlled, determined by its own laws of movement and transformation. The character of the clown created by the artist is envisioned through a naïve and inoffensive game with the exterior forces and gravity, with an apparent lightness, through which he functionally brings his contribution to the mechanical complexity of the geometric universe, through counterpoint or rhythmical adaptation to the dynamic of transformation.

Another method of involving scenography in the performative discourse is proposed by the choreographer Wayne MacGregor and his creative “relationships” with the architects, who bring scenographic configurations that transform the contemporary dance in a visual entity *par excellence*, determined by the space materials and substance. In *Fifty Contemporary Choreographers*, Martha Bremser indicates substantial links between the dance created by MacGregor and the neurosciences, research involved in the new choreographic performance. There are also consequences of the studies made by the Flemish artist and theorist Ivar Hagendoorn⁵, inspired by the brain’s functioning process when it “meets” - on a visual plan - the relation created by movement, form and chromatics, sustained by complex sound background. One of the most powerful incentives of performance comes, without doubt, from the direction of digital art, from the manipulation of spatial fragments and plans. The choreography signed by MacGregor seems a materialization of the ideas imposed by Hagendoorn, reaching its climax in *Entity* from 2008, created with *Random Dance*.⁶

From the beginning of the compositions made by the British choreographer, the tendency of creating links between dance and neurosciences is obvious, having an important starting point in the research for *Qualia* in 2003 – emerged as an extension of the relation between the activity of the brain and movement – and *Ataxia* in 2004, for which he studied the “neurological disorder which causes the loss of muscular control.”⁷ These artistic “products” are the result of the research made by the choreographer in

⁵ Interdisciplinary artist, choreographer and researcher of contemporary dance from the perspective of neurosciences, with an intense activity linked with Tilburg University and ArtEZ Institute for the Arts.

⁶ Research and production centre focused on dance and interdisciplinarity, created by British choreographer Wayne MacGregor in 1992.

⁷ Martha Bremser, *Fifty Contemporary Choreographers*, Taylor&Francis, 2011, p. 255.

a non-artistic domain, exploited through the digital image, which outlines the motoric processes of the body, the lack of coordination of the movement and reflexes, the muscular system which lacks the mind's control. The extreme exploitation of the body is an essential condition for the dance and image proposed by MacGregor, in performances like *Polar Sequences* and *2Human* based on the anatomical sketches created by Andreas Versalius and *De humani corporis fabrica* (1543). In *Chroma* and *Skindex* from 2006, MacGregor exploits the mechanical aspect of the movement and choreographic expressiveness. In *Chroma*, Wayne MacGregor aims towards the expression of mechanical movements, where he adapts the choreographic discourse. He uses the same strategy of the scenic design, with minimalist lines emphasizing the linear-vertical parallels (obtained through digital and projected images). The directing strategy anticipates the mental processes of the audience in the moment of perception of the movement. The performance is the result of the cooperation with *rAndom International* (designers Stuart Wood, Flo Ortkrass and Hannes Koch), bearing the appearance of an experimental product, created by one of the most complex experimental laboratories of research and visual art. Referring to this performance, Martha Bremser invokes the "resistance to the prevalent post-humanist readings that view new technology as heralding the body's impending obsolescence."⁸ The theme of the machine-body which functions after mechanical rules is treated as series of forms, the coherence of which is precisely defined by "intentional" breakings, as applied in *Nemesis*.

The performance created with designer John Pawson, *L'Anatomie de la sensation* (2012) uses the illusion of large spaces, marked by the architect's style, which favours "fluid" adaptations of the images, movement combinations, from a marionette approach until the adaptation of the body to the perfection of scenic volumes. The choreography is focused on duos, with visual blending of the human forms, emphasized by the minimalist aesthetics of the space created by Pawson, with hints of greys, permanently defined by proportion and balance. The starting point for MacGregor is the painting *Blood on Pavement* by Francis Bacon, aiming to create suggestions of movement oriented after the abstract codes offered by the image. The width and height are stressed due to the optical effect of the nuance, of the design which resembles the screens inspired by Godon Craig, in a sublime combination with

⁸ Ibidem.

the theatrical levels, with jazz harmonies and instrumental improvisation. The compositions – both choreographic and architectural – have as mutual objective the manipulation of the power lines of the image from the light snips, of the geometrical logic of using the chromatics created through light-design.

MacGregor's directing style advances towards an extreme physical approach in accordance with the advanced technical requirements, related to the visual coordinates of the space which "compels" to modifications brought to the vocabulary and strategies of dance construction in combinatory formulas.

One of the most complex "products" of contemporary dance comes from the direction of the north-western European perimeter through Frédéric Flamand, a choreographer who maintains the idea of processing the compositions by means of architectural coordinates, bringing also the most important artists of the domain. The performances bear the urban space physiognomy of the last decades, of the fragmentation and incessant overlapping which synthetizes the urban environment, heteronymous and intensified by the features of the mobile digital image. The choreographic themes start with mobile architecture leitmotifs, the volumes in continuous metamorphosis and the absorbing of the most nonconformist spatial visions created by the avant-garde artists, by the designer and installation artist Fabrizio Plessi (*La chute d'Icare* and other performances during the '90s), reaching the climax in the productions which have as inspiration the spatial ideas proposed by Elisabeth Diller and Paul Scofidio, in compositions which aim towards the completion of the form as relationship between space, projected image and the moving body. Flamand maintains the basic ideas of postmodern choreographic tendencies, the alignment of his method of exploring the human universe inspired by the recent research in neurosciences and an intense visual dimension of performance, where the coordinating element is the stage architecture. He involved artists as Zaha Hadid (*Metapolis*) or Jean Nouvel (*Body/Work/Leisure*) in performances where the design appears as a stylized formula of postmodern architecture, visual surrealism and the new substances of materials, in which the coordinating element is the stage architecture, on which the phenomenon and the urban image "depends". It is a philosophical approach of the contemporary urban environment which unfolds with rhythmical precision on geometric

coordinates. A new concept interferes, “body-city”, resulted as the product of cooperation with the architect Dominique Perrault, which unifies the two coordinates through the chromatics and the fluorescent effect.

The contemporary dance and dance-performance which evolves on spatial coordinates – or that is influenced by the most recent investments of visual art – is addressed to a spectator who is capable of creating intelligent connexions between the levels of theatricality, of investing his own abilities and information in the process of “reading” and interpreting the new postmodern formula of “performance text”. The choreographers from the new tendencies (after the year 2000) are oriented towards the role and function of the architecture, towards the serial image of the urban environment with *everyday* appearance, to the modality of mental functioning of the new generations of art consumers and not only, underlining a fundamental role of the visual and digital artist in the choreographic and theatrical discourse.

Bibliography:

BREMSE, Martha and SANDERS, Lorna, *Fifty Contemporary Choreographers*, Taylor & Francis, 2011.

BUTTERWORTH, Jo and WILDSCHUT, Liesbeth, *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, Routledge, 2012.

CRESSWELL, Timothy, *On the Move: Mobility in the Modern Western World*, Routledge, 2012.

FALLETTI, Clelia, *Theatre and Cognitive Neuroscience*, Bloomsbury Publishing, 2016.

HAGENDOORN, Ivar, KLICH, Rosemary, SCHEER, Edward, *Multimedia Performance*, Palgrave Macmillan, 2011.

MACCARREN, Felicia, *Dancing Machines, Choreographies of the Age of Mechanical Reproductions*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

ODDEY, Allison, WHITE, Christine A., *The Potential of Spaces: The Theory and Practice of Scenography & Performance*, Intellect Books, 2006.

SALTER, Chris, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, 2010.

Humor and the Dada Avant-garde

Elena BELCIU*

Abstract: The article is part of a larger study on humor and comedy in 20th century Western drama and it explores the aesthetics of humor in relation to the historical avant-garde and here, particularly, in relation to Dadaism. We maintain that the avant-garde maintains a particular relationship with humor - tense or virtually non-existent in the case of movements such as Expressionism, on the one hand, and particularly fruitful in the case of Dada, for instance. Equally, we consider the avant-garde manifesto to be not only humorous, but theatrically so, building on what Romanian critic Ion Pop called “the ludic conscience” of most avant-garde manifests, as a form of dramatization of otherwise non-dramatic texts.

Key words: avant-garde, Dadaism, humor, manifesto, Dada

“The avant-garde of the theater today is, more likely than not, the main influence on the mass media tomorrow. And the mass media, in turn, shape a great deal of the thought and feeling of people throughout the Western world.”¹ (Martin Esslin)

From the start it is worth noting that there is no one avant-garde, but rather many avant-gardes, every movement building around its own *ism* a genuine militant theoretical effort, one that was not infrequently practically inapplicable or doable in few individual, often unrepeatable cases. Romanian critic Adrian Marino describes the avant-garde as “heterogeneous, pulverized, often chaotic, through its very nature defying description, classification or accurate definition” and rhetorically continues with an estimate on the possible

* Doctoral candidate, George Enescu University of Arts – Iași (Scientific advisor: Associate Professor Anca Doina Ciobotaru, PhD)

¹ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, third edition, Vintage Books, New York, 2004, p. 15.

number of these movements, saying “they surpass in any case, forty such *isms* and the series continues.”²

The achievements of Realism in the late 19th century resonated throughout the 20th century, but the most influential innovations of the beginning of the new century came from the avant-garde movements. Just as how it happened with the visual arts, which exploded into a “chaos” of experiment and revolt, generating numerous styles and *isms*, theater, in its turn, sought a variety of sources to express the contradictions of the new age – technology, symbolism, nihilism, Freudian psychoanalysis and, of course, the shock of the Great War that left the world in disillusionment and alienation. The result of this eclecticism was often anarchic and engaging: stage directors and set designers suddenly became as influential as playwrights, becoming the new patriarchs of theater. These experiments set the tone and expanded the dramatic “vocabulary” for all the innovations that followed. In fact, this is the largest contribution of the avant-garde to the Western dramatic canon – the canonization of the experiment. As Adrian Marino noted, new “areas of investigation, rare or unique styles and techniques are refashioned, discovered and incorporated in the aesthetic and poetic domain.”³

Avant-garde theater, or experimental theater, began in the late 19th century as a rejection of so-called “classical” modes of writing and dramatic production, went through its own stages throughout the 20th century, embracing militancy, radicalism, revolt, even a form of total insurrection, which, of course, time has either eliminated as unfeasible or, on the contrary, absorbed into the current theatrical practice, thus canonizing them. The avant-garde eventually became canonical because it proved to be authentic and “every authentic creation has the inbuilt vocation of classicism.”⁴ We therefore understand experimental theater or avant-garde theater as being a stage product that rejects conventions and reinvents traditional approaches to space, movement, body, atmosphere, language, spectators, in order to present a new attitude and outlook on life - a true *Weltanschauung* that would revitalize an atrophied relationship with the public.

² Adrian Marino, *Dicționar de idei literare (Dictionary of Literary Ideas)*, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1973, p. 177 (our translation).

³ Idem, p. 223.

⁴ Idem, p. 221.

Considering the canon as a form of energy maintaining a fertile relationship to both the past and the future, we see that the avant-garde produced not just postwar avatars – in the neo-avant-garde –, but that its very revolt was already noticeable in the late 19th century works of otherwise Realist playwrights, such as Ibsen, whose last plays were moving more and more towards Symbolism (*The Master Builder*, *When We Dead Awaken*) or Strindberg, considered one of the forefathers of Expressionism by virtue of his last works (*A Dream Play*, *Ghost Sonata*). In France, *Ubu roi*, which premiered in 1896, had produced a real scandal, but its use of anarchic techniques, dolls, masks, banners and stylized sets, would all be repeated years later in the French avant-garde theater and even later, in the postwar theater.

But before going into the specificity of these reactions of the avant-garde or, rather, the avant-gardes, it would be worth noting that they do not necessarily appear as a revolt against other movements, as we may assume. Italian critic Mario de Micheli, in his study of the artistic avant-garde of the 20th century, believes that the reaction against Realism and Naturalism is more of an *effect* than a *cause* of the avant-garde. His claim is that the reaction itself is basically against a perceived *cultural and spiritual unity* of the entire 19th century, centered with all its dimensions (philosophy, politics, art, literature) in the very unity of the 1848 revolutions with their victory of the bourgeoisie and the birth of modern nations. This perceived unity, however, proved to be fragile and permeable to controversy and rebellion, causing fractures among intellectuals, thinkers, artists, and giving way to the emergence of the avant-gardes. In fact, as Hegel said in his lectures on aesthetics, “the artist pertains to his time, he lives in the manners and customs of that time, imparting its views and representations (...). The poet creates for the public and, above all, for the people and his time, and they are entitled to demand that the artwork be understandable and close to the people.”⁵ We will identify a similar Hegelian echo later on in the works of Bernard Shaw, Bertolt Brecht, and various other playwrights of the 20th century, with contemporary social aspirations.

⁵ Hegel, *Prelegeri de estetică (Lectures on Aesthetics)*, apud Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX (The Artistic Avant-Garde of the Twentieth Century)*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1968, pp. 15-16 (our translation).

Regarding humor and its relationship to the early 20th century avant-garde, they had already started the profession of various forms of art in which chance, brutality, violence, the illogic, and the absurd were considered to be values and were becoming recurrent. “Let us feed the unknown, not from despair, but simply to enrich the unfathomable reservoirs of the Absurd! (...) For art can only be violence, cruelty, injustice”⁶ – these are just some of Marinetti's Futurist cries. Across the ideological spectrum, but also in the spirit of the avant-garde, Tristan Tzara's Dadaist call is equally imperative: “Let each man proclaim: there is a great negative work of destruction to be accomplished. We must sweep and clean. Affirm the cleanliness of the individual after the state of madness, aggressive complete madness of a world abandoned to the hands of bandits, who rend one another and destroy the centuries. Without aim or design, without organization: indomitable madness, decomposition.”⁷ As Romanian critic Ion Pop well noted, “what immediately strikes one in approaching the avant-garde manifestos, regardless of their nuance, is their *theatricality*. The militant avant-garde artist most often takes on a *dramatic* posture, with lengthy monologues on pretty much the same themes, in a recognizable style after some familiarity with such texts, moving from thunderous accusatory discourses, to ardent enthusiasm, from studied clowning, to sullen and even tragic poses of the misunderstood or defeated artist. (...) It is quite evident that the authors of these manifestos take on the stance and behavior of the *actor*, putting on an appropriate *mask*. (...) They will henceforth *play a role* that must be interpreted as compellingly as possible.”⁸

Undoubtedly, the purpose of these manifestos was inherently serious, but their manner of expression was not only theatrical, but outright comical – on the one hand they were intentionally subversive, as an attack against the existing order, and on the other hand they were involuntarily humorous in their post-historical perception, in the broader context of what these avant-gardes were at the time. Their ideological “flirtations” with some of the most heinous

⁶ F.T. Marinetti, *Manifestul futurismului (Futurist Manifesto)*, apud Mario de Micheli, op.cit., pp. 328-329.

⁷ Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918 (Dada Manifesto 1918)*, apud Mario de Micheli, op.cit., p. 271.

⁸ Ion Pop, *Avangarda în literatură română (The Avant-Guard in Romanian Literature)*, Atlas Publishing House, Bucharest, 2000, p. 43 (our translation).

political regimes of the 20th century not only failed at turning them into “official state cultures”, but, on the eve of the Second World War, had them repudiated as decadent movements. In Germany, for example, the decline of Expressionism was hastened by the rise of the Nazi regime, which viewed all avant-garde forms as decadent and dangerous, prohibiting their art exhibitions, publications and theatre productions. After less than five months in power, the Nazi government staged a burning of hundreds of volumes signed by Thomas Mann, Bertolt Brecht, Sigmund Freud, Albert Einstein, Karl Marx, in the public squares of Berlin. Four years later, the Nazis organized a “decadent” art exhibition (*Die Ausstellung “Entartete Kunst”*) from artists considered to be “degenerate” (Jews, madmen, Bolsheviks, avant-gardists): Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Emil Nolde, Georg Grosz, Ernst Ludwig Kirchner etc. The war against the modern imagination had begun as early as 1933. No wonder the Expressionists found no place for humor in their art.

As Renato Poggioli, professor of comparative literature at Harvard University, well noted, the avant-garde actually had a fairly abrasive relationship with humor, on a comical spectrum that rather included “irony, the grotesque, black humor or *black bile*, as André Breton called it, Baudelaire’s *spleen*, play-on-words, nonsense verse, parody, caricature, pastiche, the *fumisterie*, and the idea of the buffoon.”⁹ André Breton was to publish an entire anthology of black humor, in the first year of the Second World War, upsetting the Vichy regime which immediately banned the book. *Anthologie de l’humor noir* (1940) practically introduces for the first time the phrase “black humor” in the artistic vocabulary and Breton is sure to define this new type of humor: grim, ironic, absurd, the mortal enemy of sentimentality, as well as a superior kind of rebellion of the mind. As André Breton announced in the very preface of the volume’s second edition, which was published after the war: this is *black humor, as the mark of an era*.

The relationship between the avant-garde and humor, although counterintuitive, considering the main objectives of the avant-garde for rebellion and ostentatious revolt, upon closer analysis, in fact broadens the perspective of understanding humor in relation to these movements. The avant-garde uses comic mechanisms to say something about the ridiculousness

⁹ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1968, pp. 140-143.

of reality, while itself becoming comical in terms of perception of reality. Especially in the manifestos, the serious, militant tone in fact has humor deeply rooted in them. All their declarations of intent (utopian or dystopian) were in fact slightly silly. But avant-garde creators knew this very well and their intention was carefully considered. Their theatre forms, closer to what we would call *happening* or today's *performance* (a mixture of staging, poetry, literature, architecture, cinema, sculpture, painting, music), they themselves defined as *fumisteries* (i.e. a type of joke or mystification). However, once so defined, this *fumisterie*-theater revealed the artistic detachment of the avant-garde artists, as well as a healthy attitude to not take themselves too seriously. As Bert Cardullo noted, comparing the avant-garde theatrical experiments with postmodern ones, “in word as well as deed, avant-gardists embodied the relativity, subjectivism or tumult of their age – not the fragmentation, flattening and solipsism of the one to follow.”¹⁰

Avant-garde humor is therefore rather subversive – a type of practice that is both *aesthetic* and *critical* in nature, and in which artists sought to undermine, corrupt, ridicule, parody, threaten, destabilize, and challenge the norms, standards, institutions, and the status quo. From this perspective, the historic avant-garde maintains a fruitful relationship with what Hans-Thies Lehmann called *postdramatic theater*, both artistic forms flirting with “destruction of any coherence, the privileging of nonsense and action in the here and now (Dada), thus giving up theater as a ‘work’ and meaningful concept, in favor of an aggressive impulse, an event that implicated the audience in its actions (Futurism), or sacrificed the narrative causal nexus in favor of other representational rhythms, especially of dream logic (Surrealism).”¹¹

Deconstructed Humor and Dadaism

Begun in Zurich in 1916, Dada or the Dadaist movement marks the foundation of conceptual art in the 20th century, in keeping with the spirit of

¹⁰ Bert Cardullo, *En Garde! The Theatrical Avant-Garde in Historical, Intellectual, and Cultural Context*, in *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology*, Bert Cardullo, Robert Knopf (editors), Yale University Press, New Haven, 2001, p. 38.

¹¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jurs-Munby, Routledge, London New York, 2006, p. 61.

opposition and revolt specific to the avant-gardes. It is worth noting that the “first Dadaism”, as Romanian critic Ion Pachia-Tatomirescu calls it, actually emerged in Romania in the city of Gârceni-Vaslui and then Bucharest, where Tristan Tzara and Ion Vinea published the first Dadaist manifesto, in the first issue of the magazine *Chemarea (The Call)*, on October 4th, 1915 – entitled *Provocative Warning* and proclaiming “the abandonment of all dogmas and routines, and rebellion against the press – this county fair of trumpets and mouthpieces, and against the readers – this gross and amorphous mass of honest and unconscious victims.”¹² Ion Vinea announces therefore the Dadaist, avant-garde tone that young poet Tristan Tzara would then export to the West.

This attitude towards premeditated confrontation of rationally conventional expectations of the public with illogical and satiric art products is defended in the polemical *Dada Manifesto 1918* in which Tristan Tzara proclaims the actual uselessness of Dada as an instrument for truth or a new way. Dada has negation built in itself, consciously, purposefully, as stated in the movement’s first manifesto: “*Dada is dead. Dada is absurd. Long live Dada.* (...) we are human and true for the sake of amusement, impulsive, vibrant to crucify boredom. (...) I write a manifesto and I want nothing, yet I say certain things, and in principle I am against manifestos, as I am also against principles (...). I write this manifesto to show that people can perform contrary actions together while taking one fresh gulp of air; I am against action; for continuous contradiction, for affirmation too, I am neither for nor against and I do not explain because I hate common sense.”¹³ In fact, the *Seven Dada Manifestos* signed by Tristan Tzara carry a deep spirit of humor, playfulness and ludic awareness, superior to any other avant-garde movement. As Ion Pop notes, “the spectacular nature of these manifestos becomes explicit, as their authors see themselves as being on a stage, where a comedy is to be performed. In *Manifeste du Monsieur Antypirine*, we read: ‘*Dada is neither madness, nor wisdom, nor irony, look at me, dear bourgeois*’.”¹⁴

¹² Ion Pachia-Tatomirescu, *Întâiul Dadaism (The First Dadaism)*, Aethicus Publishing House, Timișoara, 2009, p. 23 (our translation).

¹³ Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918 (Dada Manifesto 1918)*, apud Mario de Micheli, op.cit., p. 279.

¹⁴ Ion Pop, op.cit., pp. 44-45 (our translation).

Although structurally comparable to Futurism, especially in its intent towards experimentation in the stage arts, Dadaism is in fact reasonably different within the avant-garde. Much like Futurism, it seeks to provoke the public, to scandalize the audience and lead them to actively respond to their theatrical art. “It also shared Futurism’s forms of cabaret, phonic poetry and manifestos. However, where Futurism celebrated war, Dada’s artists were fleeing war; where Futurism extolled the machine, Dada was interested in the primitive and the infantile, including the non-sense of pre-linguistic speech; and where Futurism had a sense of mission, Dada was characterized by anarchic play.”¹⁵

In an article published in *Vanity Fair* in 1922 about his play *Le Coeur à gaz* (*Gas Heart*), Tristan Tzara described the atmosphere of fervor and excitement surrounding Dadaist aesthetics, more precisely, the first scandal ensued during the premiere of the show, between the Dada faction led by himself and the dissident wing led by André Breton and Francis Picabia, who would subsequently set up the Surrealist movement. *Le Coeur à gaz* was in fact the swan song of Dada, Tristan Tzara himself leaving the movement and joining the Surrealists in 1929, giving up the satirical tone and continuing with the exploration of more profound topics about the human condition. Considering that the views expressed may help the reader in forming a clearer picture of the Dadaist vision and specific comic atmosphere, we quote an excerpt from this article: “In May, the demonstration at the Théâtre de l’Oeuvre, that courageous enterprise directed by Lugné-Poe showed the vitality of Dada at its maximum. Twelve hundred people were turned away. There were three spectators for every seat; it was suffocating; enthusiastic members of the audience had brought musical instruments to interrupt us. From the balconies our enemies threw copies of an anti-Dada paper called *Non*, in which we were described as lunatics. The scandal eventually reached altogether unimaginable proportions. Soupault proclaimed: ‘You are all idiots! You are worthy to be presidents of the Dadaist movement!’ Breton read in his thunderous voice, while the stage was shrouded in darkness, a manifesto, by no means gentle, against the public. (...) Paul Eluard presented some Dadaist examples of which I shall describe a typical one. The curtain goes up; two

¹⁵ Paul Allain, Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Routledge, New York, 2014, pp. 304-305.

people – one of them with a letter in his hand – appear from opposite sides of the stage and meet in the middle; the following dialogue ensues: ‘The post office is right opposite.’ / ‘What’s that got to do with me?’ / ‘I beg your pardon. I saw that you had a letter in your hand, and I thought—’ / ‘It’s not what you think, it’s what you know.’ After which, each goes on his way and the curtain falls. There were six of these examples, very widely varied, in which the mixture of humanity, idiocy and unexpectedness contrasted strangely with the brutality of the other numbers. I invented for this occasion a diabolical machine composed of a Claxon and three successive invisible echoes, for the purpose of fixing in the minds of the public certain phrases describing the aims of DADA. The ones which made the greatest sensation were: *Dada is against the high cost of living* and *Dada is a virgin microbe*.¹⁶ Much like the synthetic futurist theatre, part of Dadaist drama was made up of small vignettes, done in dry humor or simply on absurd patterns, in the sense of Dadaist poetic techniques meant to shock and provoke the public.

Tristan Tzara’s Dadaist play, *Le Cœur à gaz* presents an absurd dialogue in three acts and six characters embodying parts of the anatomy of the face, all played at the 1921 premiere by members of the Dada movement: Eye (Louis Aragon), Mouth (Georges Ribemont-Dessaignes), Nose (Théodore Fraenkel), Ear (Philippe Soupault), Neck (Benjamin Peret) and Eyebrow (Tristan Tzara himself). The production was received with derision and part of the audience left the theatre in the middle of the show, but, as Tzara wrote in his brief stage directions, the play has a light script, lacking any technical innovation or, as he calls it himself, “The greatest swindle of the century, in three acts, it will bring happiness only to industrialized idiots who believe in the existence of geniuses.”¹⁷

In terms of comic spirit, the play has already laid out its atmosphere and set the tone for farce. The characters are ridiculous, if not grotesque, the lines are short, often unrelated, set out strictly at the level of language, with metaphors, proverbs, phonetic resonances, obsessive repetitions, used with a premeditated comic effect. The lack of any concrete statements or actions leaves the dialogue anchored and difficult to follow, inducing a natural anxiety

¹⁶ Tristan Tzara *Explains Dada*, Vanity Fair Magazine, July 1922.

¹⁷ Tristan Tzara, *Le Cœur à gaz*, in *Oeuvres complètes, I (1912-1924)*, Henri Béhar (editor), Flammarion, Paris, 1975, p. 154 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

to the spectator. The only memorable “plot” is the Ear’s metamorphosis into a racehorse named Clytemnestra. This transformation in itself contains a comic substance of absurd nature, through the juxtaposition of cultivated references to ridiculous situations. Humor also arises from the pure form of the lines exchanged and their sonority, as in this dialogue that marks the end of the play between Nose, Throat and Eyebrow. We quote it here in the original just to capture these nuances:

“NEZ : Je vous dis que l’amour a 17 mètres.

COU : Je vous dis qu’il a 18 mètres.

NEZ : Je vous qu’il a 19 mètres.

COU : Je vous dis qu’il a 20 mètres.

NEZ : Je vous qu’il a 21 mètres.

COU : Je vous dis qu’il a 22 mètres.

NEZ : Je vous qu’il a 23 mètres.

COU : Je vous dis qu’il a 24 mètres.

NEZ : Je vous qu’il a 25 mètres.

COU : Je vous dis qu’il a 26 mètres.

NEZ : Je vous qu’il a 27 mètres.

COU : Je vous dis qu’il a 28 mètres.

NEZ : Je vous qu’il a 29 mètres.

OREILLE : Vous avez une très jolie tête

vous devriez en faire une sculpture

vous devriez donner une grande fête

pour comprendre et aimer la nature

et enfoncer dans la sculpture des fourchettes

les herbes de ventilateurs flattent les beaux jours.

SOURCIL : Au feu ! Au feu ! Je crois que Clytemnestre brûle.”

With a fragmented drama, Tzara offers in *Le Coeur à gaz* a representation of a historical, cultural and artistic moment, generated by the imagery of World War One, aesthetically reconstructing the fragmented human body (no doubt a metaphor of the shattered body itself). Eye, Mouth, Nose, Ear, Neck, Eyebrow – once deconstructed from the whole unit that should represent them, give the measure of the absurd – their lines, taken separately, are logical and perfectly real, but in conjunction with one another

have no sense, because the very unity which ought to bind them is canceled. The play therefore dramatically reflects the cultural anxiety linked to the destruction of Man, his integrity and the human form, and thus the collapse of individual identity faced with this uncontrollable fragmentation.

Tzara wrote in his diary: "This performance decided the role of our theater, which will leave the direction to the subtle invention of the explosive wind (of spontaneity), with the scenario in the auditorium, visible direction and grotesque means – the Dadaist theatre."¹⁸ Martin Esslin noticed however, that "in spite of these high hopes for Dada in the theater, the movement never produced a real impact on the stage. And this is not surprising. Dada was essentially destructive and so radical in its nihilism that it could hardly be expected to be creative in an art form that necessarily relies on constructive cooperation. (...) To destroy a world so as to put another in its place, *in which nothing more exists*, that was, in fact, the watchword of Dada."¹⁹ But the use of this type of absurd humor in theater is the merit of the Dadaists and the absurd theater of the mid-20th century is inseparable from this beginning.

Of all the avant-garde currents, Dada is closest in form to postmodernism and the performance experiments of the latter half of the 20th century. As in the case of Futurism, this likeness is however purely formal and, despite the Dadaists' attitude of absolute rejection and their oversized taste for scandal, shock, absurd, cacophony, disharmony, their approach is essentially modernist because, ultimately, it is a unitary and organic one. The historical avant-gardes, "despite their revolutionary innovations, largely maintained the essence of the 'dramatic theatre'. The newly emerging theatre forms continued to serve the – now modernized – representation of textual worlds; they plainly sought to save the text and its truth from disfigurement through a theatre practice that had become conventional; only within limits did they question the traditional model of theatrical representation and communication."²⁰ And the Dada performances and happenings are paradoxically closest to pure aesthetics, all the more through what Ion Pop

¹⁸ Tristan Tzara, *Chronique Zurichoise*, in *Die Geburt des Dada*, apud Martin Esslin, op.cit., p. 366.

¹⁹ Martin Esslin, op.cit., pp. 366-367.

²⁰ Hans-Thies Lehmann, op.cit., p. 22.

calls “their playful inclinations, buffoonery, clownish gestures, parody, and caricature.”²¹

Defined as “anti-art” and despite a short historical trajectory inside the avant-garde, Dadaism was informally an *international* movement that exceeded the “boundaries” of Cabaret Voltaire in Zurich, knowing significant echoes in places as far apart and as diverse as Moscow, Berlin, Paris, Mantua, New York or Tokyo. The Dada Centenary was celebrated this year, in 2016, through numerous cultural events, conferences and performances in Dada style, all over the world and, of course, in Romania, given the local origins of Samuel Rosenstock (“baptized” Tristan Tzara by his friend, Ion Vinea). By virtue of the documentary value of the Dada Centenary, we mention several anniversary events and performances in Romania and abroad.

The National Theatre in Bucharest marked the event in March 2016, with the show *L’Om DAdA*, signed by Gigi Căciuleanu, which sought to demonstrate that “We are all Dadaists. We defragment, we take a part of ourselves and throw it on stage and in life. Why *L’Om DAdA*? Because I wanted to join these words, ‘man’ in Romanian, with ‘dada’. I started from *L’homme approximatif*, Tristan Tzara’s extraordinarily poetic text, not at all absurd, beautiful, undivided, dense, meaningful, very current, even a 100 years later. The approximate man is actually the archetype of man in a manner that is as exact as possible, namely the actor and the dancer.”²² In May 2016, the ARCUB Cultural Center in Bucharest produced *Inima în Gaz. Dada Sex – De spălat mintea șchioapă* (*Gas Heart. Dada Sex - Washing the Lame Mind*), directed by Dan Victor, an adaptation from *Le Coeur à Gaz* and fragments by G. Ribemont-Dessaignes. The show sought to preserve the spirit of Dada and moreover, it was presented as a *happening-performance*, as stated by the director himself: “Using the means of silent comedy, pantomime, clownish elements, dance-movements characterized by automatic repetitions, parodies of theater clichés, parody of false emotional experiences and false implications in high political positions, some figures with prominent makeup, dressed up in polythene bags, receive the spectators at the entrance and then will provoke

²¹ Ion Pop, op.cit., p. 80. (our translation)

²² Official website of the National Theatre in Bucharest, <http://www.tnb.ro/ro/teatrul/lom-dada> (our translation).

the public, just as the spirit of the Dada Movement dictates (...).”²³ Also at the ARCUB Cultural Center in Bucharest, later in August 2016 an international conference was organized in partnership with the International Association of Theatre Critics (IATC), entitled “The spirit of the Avant-Garde, from Dada to the Contemporary Scene.” Worldwide, the Dada Centenary occasioned various events and theatre productions, from Israel to Japan to the United States and of course all over Europe, culminating with an International Dada Festival, in the first half of November 2016, in San Francisco, with shows, exhibitions, installations, performance art, book launches and other Dadaist art forms.

Bibliography:

ALLAIN, Paul & Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Routledge, New York, 2014.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

CARDULLO, Bert, *En Garde! The Theatrical Avant-Garde in Historical, Intellectual, and Cultural Context*, in *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology*, Yale University Press, 2001.

CAWS, Mary Ann, *Manifesto: A Century of Isms*, University of Nebraska Press, 2001.

CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității (Five Faces of Modernity)*, Univers Publishing House, Bucharest, 1995.

DALY, Selena & Monica Insinga, *The European Avant-Garde: Text and Image*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, third edition, Vintage Books, New York, 2004.

GRIGORESCU, Dan, *Dicționarul Avangardelor (Dictionary of the Avant-Gardes)*, Enciclopedica Publishing House, Bucharest, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jurs-Munby, Routledge, London & New York, 2006.

MARINO, Adrian, *Dicționar de idei literare (Dictionary of Literary Ideas)*, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1973.

²³ Program brochure of the show *Inima în Gaz. Dada Sex – De spălat mintea șchioapă (Gas Heart. Dada Sex - Washing the Lame Mind)*, directed by Dan Victor, ARCUB, 2016.

THEATRICAL COLLOQUIA

MICHELI, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX, (The Artistic Avant-Garde of the Twentieth Century)*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1968.

PACHIA-TATOMIRESCU, Ion, *Întâiul Dadaism (The First Dadaism)*, Aethicus Publishing House, Timișoara, 2009.

POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1968.

POP, Ion, *Avangarda în literatura română (The Avant-Guard in Romanian Literature)*, Atlas Publishing House, Bucharest, 2000.

TZARA, Tristan, *Oeuvres complètes, I (1912-1924)*, Henri Béhar (editor), Flammarion, Paris, 1975.

Basic principles in teaching stage combat

Bogdan LUPEICĂ•

Abstract: Within the formation of an integrating vision, one should consider another aspect derived from the necessity of the students' awareness of the existence of differences between the construction of a fight for the theatre and for film. The film has a far wider range of opportunities to play with and the description of violence by the montage possibilities can "make" a fight frame; remember several technical solutions: changing the angle of shooting, passing battle in a confined space in an open space, a large area of deployment, using a large number of participants, using very varied decoration. The existence of stage-lighting developed the possibility to change projection lights, also people change actors that are specialized in these fights (stunts), or they make use of special effects. The theatre is exactly the opposite: the struggle must be continuous, seem more real, it is limited by space and decor, with very limited viewing angles; however, it must play and describe the same violence.

Key words: student training, stage combat, actor's body.

Students should be aware that this training helps them to use their bodies, not only in scenes containing violence. Teachers should emphasize the possibilities that occur when the body is used in conjunction with voice to continue the story line. A fight in a play is part of the overall story. It should be used to highlight the area and add size and depth to the characters involved, not to go out / stand out as an entity on its own. A fight is not an excuse to stop the action and lose any characterization / elements characteristic that have been established. The characters on stage have reached a point where the struggle is the only alternative. Prospective players should not lose interpreted dramatic character line and go in a battle standardized to perform scenes of violence. In this regard, the exercises will be applied on alternate characters, with different rates of reaction and - implicitly - various forms of manifestation of violence. Techniques can be adapted to suit the choice of the character while keeping their safety.

• Assistant professor, PhD candidate, Drama Department, George Enescu National University of Arts, Iasi.

THEATRICAL COLLOQUIA

Using neutral style combat should be emphasized in structuring training exercises - basic - to ensure that future actors focus on body positioning, and on targeting exercises. From these positions as neutral characters, choices are made and developed. Initially, the focus will be on maintaining the body's own balance, but also of others. Once this is achieved, changes can be made and options to customize your character traits to be transposed on stage. Initially, we seek to train students as "bodies" that tell the story through violent acts; the next step will be focused on how "bodies and weapons" can work together. In fights without arms, hands, knees, legs, elbows and other parts of their body are weapons that must be mastered. Later in the course of stage combat, swords and other weapons will become an extension of your body. Even the characteristic traits of character are played - this cannot be an excuse for improper handling, regardless of type; time must submit technical accuracy in all performance parameters. The actor must assume responsibility for both weapons handling, as well as knowing how to use his body against the weapon to perform a stage combat with confidence, but also with the ability to not distort the character.

Often, game / interpretation characters who have not mastered fighting technique may seem more awkward, more difficult than the transposition of characters who know better handling of weapons and combat situations are not foreign. Fighting methods learned by students must be developed to ensure the safety of all those involved in the fight scenes. Students should have a good technique to allow dosing stage combat effort so that the artistic interpretation of the role is not questioned; effective fighting technique determines both expressive interpretation and security.

Fight in different combat theatre outside the theatre and intent. As shown in real life, the fighter's intention is to cause physical injury to his opponent. The intent of the stage fighter is to create the illusion of doing so. However, all possible movements in a real combat are just as possible in a theatre combat. In the real fight, these movements are largely spontaneous and unplanned; "theatre" fight must be planned and repeated as meticulously as any other part of the output stage.

There are "tricks", such as simulating the sound of a fist point, secretion and display of blood at the right time, mask on the audience from the moment of a blow to assume its realness and replacement of weapons reply

THEATRICAL COLLOQUIA

safe, instead of the actual lowering potential the danger in making movements - all have their place in creating moments of stage combat, the theatrical illusion or magic.

Creating this kind of magic on stage requires the future actor to be versatile, to meet at any time simulation with a variety of ways. The objective can only be achieved by giving students the opportunity to work with several types of weapons during their training and allow them to explore the possibilities for handling different types of weapons (in relation to their own bodies on stage). It is also important that students seek to form and develop skills in other disciplines in the field of "Scenic Movement". Every discipline and every teacher brings his own style and specific adjustments, thus influencing their movement.

Initially, they may create confusion, but ultimately, these stylistic differences will enrich the students' motric repertoire by causing mental and physical abilities.

At the beginning of the course, students are informed to expect periods of frustration and confusion. Students are asked to move their bodies in new ways that could include initial movements that seem quite awkward and dangerous. Students should ask their bodies to overcome their limits, fears, to execute (rolls and movements that seem so difficult) movements that can intimidate them. It is important to show the end result, and then divide the movement in stages so that students can build and develop the confidence that allows them to perform limb or body movement as a whole. At first they will execute every movement with a lower execution speed, so you have a complete sense of balance, to develop their skills using muscle memory; repetition is a key factor when giving this chapter. Even if students will experience certain frustration when they are asked to repeat the same exercises in order to achieve an optimal level of performance - and will want to go further, skipping the consolidation phase, that can be considered as a "key to growth" -, the execution of combat techniques must be studied with maximum expressiveness and minimum energy consumption. This type of technique involves mastering the basics at an increased level and can only be obtained through repetition, practice and self-discipline.

Many exercises secure basic movements in different patterns. They should be repeated until the future actors earn the accuracy and precision

THEATRICAL COLLOQUIA

movements are executed in a certain tempo. The natural tendency is for students to comfortably get accustomed to exercise, and then make faster and faster actions, rather than focusing on the accuracy and flexibility of movement. Making accuracy and consistency of these movements is challenging.

It involves training and psycho-emotional aspects; in this respect, ridiculing a student who has a lower skill level, or any similar work that would make them feel uncomfortable must be excluded. Advanced fighters know they must establish trust with their partner; any derogatory attitudes will be stopped immediately.

Many students find it easier to master the lighter weapons and dialogues between the students will result in partners communicating and helping each other throughout learning. William Hobbs rendered this idea, saying: "Communication is undoubtedly the biggest help for safety." Some students choose eventually to partner with another one who learns at a slower pace, so that will help them to develop their adaptative skills. Stage combat involves discipline; people working together must follow some rules. Allan John Suddeth says: "a fight does not take two monologues, but a physical dialogue. It's about sharing and synchronization created not as an illusion. "

Control of each scene is traded off between each participant and the constant change of control of forces such as in a dialogue must exist between partners at any time. There will be avoided moments of frustration when partners have difficulties in finding a common rhythm, but this is considered as part of the learning process.

To make students realize the role of security, the necessity of submitting all efforts to find the safest methods is an important objective of the strategy proposed for teaching. One way is by training security control / self-control. Prospective players should have control over their body, mind, and - most importantly - their adrenaline. As a professor and partner I am closely watching the students' reactions in battles to seize upon the installation of frustration. If it steps into the way of progress, then a break is required. Sometimes simple hydration (by drinking a glass of water) enables students to relax and perform the exercise with another drive on returning to learning. Only assimilation of basic movements will determine the threshold beyond frustration generated by mental fear of some kind of movement / exercise;

THEATRICAL COLLOQUIA

Psychological barriers can be removed by applying the principle of training with different partners, previously explained. Thus, meeting a partner who is more technically flawed than him will give him confidence, and training with a more experienced partner will become a good opportunity for learning; what is important is the gradation from simple to complex and progress step by step, at each student's own pace.

Application of integrative strategy is focused on valuing those focusing on teaching methods that allow for the student's development.

The body and mind need periodic breaks to record new information. Students should be encouraged to take a moment's pause if they feel overwhelmed or frustrated. They are required to learn complex movements, to synchronize; they should be patient with their partners and themselves. Teachers should encourage students to ask questions when the material seems confusing or if they have difficulties. It is essential to create a positive work environment that encourages questions and allow mistakes. Often dissatisfaction, disagreement - can be seen on the faces of the participants; and yet - they must always verbalise the questions on their minds. Mimic will tell if the students understand explanations about the material that is taught during school hours or not.

BIBLIOGRAPHY

Hobbs, William, *Fight Direction for Stage and Screen*, London: Heinemann, 1995.

Suddeth, Allan John, *Fight Directing for the Theatre*, Portsmouth: Heinemann, 1996.

THEATRICAL COLLOQUIA

Translating for the Stage: Leonard Cohen's *Avalanche*

Oana URSU*

Abstract: It was not only until recently that the translation of songs has started to stir the interest of scholars within translation studies, despite the extremely important role that music plays in the daily life of individuals and in the way in which organisations and societies work, or the fact that music has had an enormous influence on the way cultures are represented, constructed and passed on from one generation to another. The overlap between translation and music can prove to be a very promising area of investigation, increasingly attracting the interest of scholars and practitioners in translations studies, as well as of researchers in musicology, media or cultural studies. This paper aims to analyse two translations of Cohen's *Avalanche*, in an attempt to highlight the problems that are likely to occur at three levels in the translation of musical texts, namely prosodic, poetic and semantic-reflexive.

Key words: translation of songs, singability, Leonard Cohen, prosodic, poetic and semantic-reflexive level.

Until rather recently, the translation of songs has been considered a research direction that did not pertain to the field of translation studies. This could be accounted for by the fact that in the case of songs, there are extremely fuzzy boundaries between "translation", "adaptation", "version" and "rewriting" and it is difficult, if not impossible, to set clear limits between translation and adaptation. Moreover, such studies call for an interdisciplinary approach, other media coming together with the verbal one. Meaning derives therefore not only from the textual analysis, from the text, but also from elements such as melody, pitch, rhythm, tempo, harmony, pause, stress or, in a broader sense, from the song's musicality.

Given the vast array of musical genres and the multitude of purposes for which they are translated, I shall limit my analysis to the problems posed by the translation of Leonard Cohen's *Avalanche*, based on Franzon's concept

* Assistant Lecturer, PhD, Faculty of Economics and Business Administration, Alexandru Ioan Cuza University, Iași.

of **singability**. As defined by Johan Franzon¹, singability is “a musico-verbal fit of a text to music, and [...] this musico-verbal unity may consist of several layers – prosodic, poetic and semantic-reflexive.” In Low’s terms², *singability* is described as “the phonetic suitability of the translated lyrics: to words being easy to sing to particular note values.”³ From a more general stance, *singability* can be used in order to evaluate not only the translation, but also the original lyrics of a song. Therefore, *singability* refers not only to the quality of a musical text that is easily sung but it can also be used, from the skopos theory⁴ perspective, to account for the value of a high quality translation, that is, a translation that is relevant and adequate for the purposes of a given text. Both understandings of the term can converge towards defining *singability* as the realisation of a common ground between the text and the music. This is, in Franzon’s words, precisely “what makes the lyrics ‘sing’, [...] what makes them carry their meaning across and deliver their message in cooperation with the music.”⁵

As Franzon puts it, *singable* song translations need to reach the optimum balance between preserving the original music, lyrics and performance. Should the translation of a song focus primarily on reaching semantic accuracy and equivalence, then it is very unlikely to result in a version that is easy to sing to the music written for the original lyrics; conversely, a translation which is too close to the original music is very unlikely to attain the same verbal fidelity. Therefore, the assessment of the accuracy (fidelity) of a *singable* translation should not necessarily be judged in terms of word-by-word equivalence, but it should be instead based on contextual appropriateness. We could thus argue that function and performance are prominent aspects to be considered in producing *singable* song translations, and fidelity should not be judged as mere word-to-word equivalence, but it should consider instead the context, i.e. it should be assessed both against the music and the function originally intended by the author.

¹ Johan Franzon, “Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles, and Sung Performance”, in *The Translator*, 2008, Volume 14, No. 2, p. 373.

² Peter Low, “Translating Songs that Rhyme” in *Perspectives, Studies in Translatology*, 2008, Vol. 16:1&2, pp. 1-20.

³ Low cited in Franzon, *Choices*..., p. 374.

⁴ Hans J. Vermeer, “Skopos and commission in translational action” in Andrew Chesterman (ed.) *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Oy Finn Lectoria Ab, 1989, p. 173.

⁵ Franzon, *Choices*..., p. 375.

When the ultimate goal of the translation action is to provide a singable version, Franzon argues, there are several aspects that have to be explored in relation to the ‘musico-textual unity’ of the translation. Therefore, since from the composer’s perspective, music has three main dimensions, i.e. “melody, harmonic structure, and impression on meaning, mood and action”⁶, the translation should also achieve a tripartite match: prosodic, poetic and semantic-reflexive.

As pointed out by Franzon (2008), in achieving prosodic match to a melody, a number of prosody elements are taken into account – stress, rhythm, or intonation. On the other hand, in achieving phonetic adequacy – a great challenge in particular in the case of opera translation – the translator has to make sure that sounds can be easily vocalised. According to Apter,⁷ this means there should not be placed too heavy a focus on the notes. The prosodic consonance would thus be the most basic prerequisite, since without this adequacy, lyrics cannot be sung. Then, the poetic match appears to be most closely connected to the melodic line of a musical piece. When reflecting such structures or features, lyrics rely on verbal means, such as stylistic figures, rhyme, contrasts, etc. And finally, a semantic-reflexive match is visible in the very depiction of the word imagery; as Warren argues, “[t]he musical depiction in a vocal work of the meaning of a word or of an idea associated with a word, for instance an ascending passage for ‘exalted’, or a dissonance on ‘pain’.”⁸ The need for such an equivalence attained at poetic and semantic-reflexive level depends on the specificities inherent to each song.

Following Franzon’s tripartite model of analysis, I set out to examine Leonard Cohen’s *Avalanche*, a song originally released on Cohen’s 1971 album, *Songs of Love and Hate*, as well as two singable translations, one belonging to Jean-Luis Murat (the one I will refer to as TT1 – Target Text 1) and the other to Graeme Allwright (TT2 – Target Text 2). I chose these texts for analysis since, while Allwright’s translation follows closely the original at almost all levels, Murat’s version (TT1) differs consistently in terms of melodic line and rhythm, being thus an illustration of Franzon’s second

⁶ Ibid.

⁷ Cited in Franzon, Ibid. p. 390.

⁸ Warren cited in Franzon, Ibid. p. 391.

THEATRICAL COLLOQUIA

translation option, previously mentioned, that of translating lyrics without taking music into account.

The song creates the image of a symbolic avalanche that conquers and devastates not only the exterior landscape, but also the interior one: “I stepped into an avalanche, / It covered up my soul.” The voice prevails over the orchestration; Cohen utters the words with a sort of indifference; he does not sing, he ordains laws to a world that has lost its values and its centre. The speech is emphasized by the orchestration which solemnly resonates in the chords of the violins, violoncello and guitar. It is the scenario of expiatory pain, the result of the ultimate lucidity.

Avalanche - Leonard Cohen (TS)	Avalanche-Jean-Luis Murat (TT1)	Avalanche - Graeme Allwright (TT2)
Well I stepped into an avalanche, It covered up my soul; When I am not this <u>hunchback</u> that you see, I sleep beneath the golden hill. You who wish to conquer pain, You must learn, learn to serve me well. You strike my side by accident as you go down for your gold. The <u>ripple</u> here that you clothe and feed is neither starved nor cold; he does not ask for your company, not at the centre, the centre of the world. When I am on a pedestal, you did not raise me there. Your laws do not compel me to kneel grotesque and bare. I myself am the pedestal for this <u>ugly hump</u> at which you stare. You who wish to conquer pain, you must learn what makes me	J'étais pris dans l'avalanche J'y ai perdu mon âme Quand je ne suis plus ce <u>monstre</u> qui te fascine Je vis sous l'or des collines Toi qui veux vaincre la douleur Tu dois apprendre à me servir Le hasard t'a conduit vers moi Pauvre chercheur d'or Mais ce <u>monstre</u> que tu as recueilli Ignore la faim ignore le froid Il ne recherche pas ta compagnie Même ici au cœur au cœur du monde. Si je suis sur un piédestal Je le gravis seul Tes lois ne m'obligent à rien Ni fessée ni prière Je suis moi-même le piédestal Par cette <u>marque hideuse</u> qui te fascine	Une avalanche m'a emporté Et recouvert mon âme Quand je ne suis pas ce <u>bossu</u> que tu vois Je dors sous la montagne Si tu veux vaincre la douleur Apprends à me servir. Tu me frappes par accident En poursuivant ton chemin <u>L'infirme</u> ici que tu veux nourrir N'a ni froid, ni faim Il ne veut pas être ton compagnon. Pas au centre, centre de ce monde. Tu ne m'as pas mis sur ce piédestal Et tes lois ne m'obligent plus A m'agenouiller à tes pieds Laid, grotesque et nu

THEATRICAL COLLOQUIA

kind; the crumbs of love that you offer me, they're the crumbs I've left behind. Your pain is no credential here, it's just the shadow, shadow of my wound. I have begun to long for you, I who have no greed; I have begun to ask for you, I who have no need. You say you've gone away from me, but I can feel you when you breathe. Do not dress in those rags for me, I know you are not poor; You don't love me quite so fiercely now When you know that you are not sure, It is your turn, beloved, It is your flesh that I wear.	Tu ne pourras vaincre la douleur Sans être généreuse Ces miettes que tu m'offres amour Ne sont que les restes de mes festins Ta douleur ici ne vaut rien Ce n'est que l'ombre, l'ombre de ma blessure Pourtant vois comme je te désire Moi qui n'ai plus d'envie Vois comme partout je te chante Moi qui n'ai plus de désirs Tu penses m'avoir abandonné Mais je frémis encore quand tu soupires Ne mets pas ces haillons pour moi Je sais que tu es riche Ne m'aime pas aussi férocement Si tu ne sais plus ce qu'est l'amour A toi de jouer allez viens Regarde j'ai revêtu ta chair	Je suis moi-même le piédestal Pour ce <u>monstre</u> que tu regardes. Si tu veux vaincre la douleur Apprends ce qui me rend gentil Les miettes d'amour que tu m'offres sont Les miettes que j'oublie Ta douleur n'a pas de créance ici C'est seulement l'ombre de tes blessures. Je commence à te désirer Moi qui ne crois plus en rien Je commence à t'appeler Moi qui n'ai pas besoin Tu me dis que tu es loin de moi Mais je te sens quand tu respires. Ne porte pas ces vieilles guenilles Tu n'es pas pauvre je sais Et ne m'aime pas si violemment Quand tu n'es pas décidé Maintenant à ton tour d'aimer C'est ta chair que je porte.
---	--	--

At the *prosodic* level, while TT2 follows closely the melodic line, in TT1 the voice is less sober, and the rhythm differs considerably. The overall

impression in TT1, as well as the tone, is more optimistic than in the ST and TT2.

At the *poetic* level, the source version provides – except for the first stanza – a rhyming pattern in which the second line rhymes with the fourth and the sixth. The fourth stanza slightly breaks with the pattern, since we notice an imperfect rhyme for: *kind – behind – wound*. Both translated versions differ from the ST in terms of rhyming pattern. In TT1, only the fifth stanza preserves the original pattern with the second, the fourth and the sixth lines rhyming. In TT2, the pattern is only half way preserved, with only the second and the fourth line rhyming, but this time throughout the whole song. Nevertheless, in terms of structure, both versions keep the six line stanza.

As far as lexis is concerned, we can observe slight modifications in the two versions, but the translators manage to create the same imagery. For instance, in stanza one, “I sleep beneath the golden hills” becomes in TT1 “Je vis sous l’or des collines”, and in TT2 “Je dors sous la montagne”. Only the first version keeps the metaphor of the “golden hills”. This goes on in the second stanza, where “as you go down for gold” becomes in TT2 “en poursuivant ton chemin”, which certainly conveys the meaning, but sacrifices the metaphor.

Also, in the synonymic chain used for “monster” in the ST, “hunchback”, “cripple”, and “ugly mask”, are translated by three distinct words only in TT2. TT1 uses “monster” twice and “marque hideuse” once. “You strike my side by accident” is rendered into TT1 as “Le hazard t’a conduit vers moi”, while in TT2 it becomes “Tu me frappes par accident”, which is poetically weaker.

On the other hand, there are instances where the translation (and particularly TT1) is stronger in terms of poetic imagery than the ST. This is the case, for example, with “You say you’ve gone away from me,/ but I can feel you when you breathe”, which, although translated quite literally in TT2, becomes in TT1 “Tu penses m’avoir abandonné / Mais je frémis encore quand tu soupire”, or “I have begun to ask for you” which becomes in the same translation “Vois comment partout je te chante”. Also, in the first lines of the first stanza (TT1), “J’étais pris dans l’avalanche / J’y ai perdu mon âme” is stronger than the image in the original version: “Well I stepped into an avalanche / It covered up my soul”, which again, is rendered literally in the second version (TT2).

The alliteration in the second stanza of the ST “The cripple that you clothe and feed/ is neither starved nor cold” is partially rendered in TT1 “Mais ce monstre que tu as recueilli/ Ignore la faim ignore le froid”, but it is compensated for later in the progression of the lyrics, both in TT1 (“Ces miettes que tu m’offres amour”) and in TT2 (“Les miettes d’amour que tu m’offres”).

At the *semantic-reflexive* level, as far as the story told by the song is concerned, both versions provide, as I have already mentioned, *singable* translations, with very few modifications at the level of content.

In terms of the strategies used, both translators use mainly literal translation; in TT1, nevertheless, as we have seen, the translator takes more freedom and sometimes interprets the original, making changes at the level of the poetic imagery. Sometimes the translators resort to modulation (“I know you are not poor”, translated in TT1 by “Je sais que tu es riche”), or make compromises at the level of the rhyming pattern; nevertheless, this is only in order to achieve a singable, fluent translation.

All this emphasises, once again, the translation difficulties likely to occur when the source text is embedded in music, when the translation act involves more than the written text, i.e. when other communication media are interwoven. In such instances, the translator’s task becomes even more challenging and is limited by the concurrence of intersemiotic systems. This makes function and performance the most important elements of the translation process, while fidelity to the original lyrics and equivalence are to be accounted for in relation to both music and the intended function. However, the translation of such texts allows the translator to differ organically, to be “independent”, on condition that this independence is at the service of reproducing the original as a “living” work. It has often been argued that translation and interpretation are two separate activities, and that it is the duty of the translator to translate the source text and not to “interpret” it. But, since every reading is an interpretation, the activities cannot be separated, as the analysis of these two versions of Cohen’s *Avalache* has also shown.

References

THEATRICAL COLLOQUIA

- Franzon, Johan, "Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles, and Sung Performance", in *The Translator*, 2008, Volume 14, No. 2.
- Low, Peter, "Translating Songs that Rhyme" in *Perspectives, Studies in Translatology*, 2008, Vol. 16:1&2, 1-20.
- Low, Peter, "Translating Poetic Songs", in *Target* 15:1, 2003.
- Vermeer, Hans J., "Skopos and commission in translational action" in Andrew Chesterman (ed.) *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Oy Finn Lectura Ab, 1989.

Electronic sources: Lyrics

Allwright, Graeme, *Avalanche*

http://www.parolesmania.com/paroles_graeme_allwright_41563/paroles_avalanche_731258.html

Cohen, Leonard, *Avalanche* <http://www.leonardcohenfiles.com>

Murat, Jean-Louis, *Avalanche*

http://www.lyricsmania.com/avalanche_iv_lyrics_jean-louis_murat.html

About Limitations and Other Little Theatrical Miseries...

Călin CIOBOTARI*

Abstract: In this research I suggest a succinct, punctual (and subjective!) inventory of the issues that, I believe, the Romanian theatres for children and young people are facing.

Key words: theatre, children, young

Undoubtedly, the last decade in the Romanian theatre proves a significant development of what we call here ‘theatre for children and young people’. It is a vivid theatrical field, with a dynamics reflected in festivals, tours, exchanges, and a great many openings. However, I would rather write about the dissatisfactions and limitations of this type of theatre, the way the critical thinking is dictating them to me today. Therefore, I suggest a succinct, punctual (and subjective!) inventory of the issues that, I believe, the Romanian theatres for children and young people are facing.

1. In Romania, there is a much too rigid separation between the theatre for children and the theatre for adults, and this even if the people involved in both types of theatre keep repeating that the first ones mould the future adult audience of the dramatic theatres, and therefore claiming profound and necessary connections. The very syntagms such as ‘dramatic theatre’ (used by the people working in the theatres for children to refer to the theatres for adults) or ‘animation theatre’ (as the theatres for children are called, not without some irony, by the ones from the theatres for adults) denote enough residues of a delimitative-type thinking. As far as I know, for example, there aren’t invited any productions for children and young people to the National Theatre Festival, pattern broken, it is true, by the other significant Romanian theatrical event, the Sibiu International Theatre Festival.

2. We lack a contemporary dramaturgy, dedicated to the shows for children and young people. Such texts are accidental, or written upon the direct orders of certain theatres. There are no national programmes to encourage this

* Lecturer PhD at Drama Departement, George Enescu National University of Arts, Iasi.

type of literature, and the theatres do not insist on discovering or developing it.

3. Somehow related to the previous matter, we would like to point out another problem: the almost entire classicization of the repertory and a constant feeling of repetition, from a theatrical season to another, from a theatre to another theatre.

4. We may speak in the theatrical Romania of the lack of theatre critics specialised in a field considered, in an unfertile manner, as a “subfield”. The shows for children – except for the situations when the stage management is signed by a famous name – receive less attention from the theatre critique. Moreover, most reviews show gaps in the ability to analyse specific elements of the show. The departments for theatre studies of the Faculties of Theatre give too little importance to this type of show, considered a niche show.

5. There still is, unfortunately, in Romania, the feeling that the theatres for children and young people are a kind of ‘secondary league’. The exceptional activity of certain theatres such as Luceafărul Theatre of Iași (I think it is the most visible theatre of the genre in Romania) erodes these prejudices, but generally speaking, in Romania the theatres for children experience such complexes.

6. The rarer and rarer use of puppets in the shows for children is a constant reproach coming, especially, from the older generation of Romanian artists. The job of a puppeteer is less and less distinct from the one of an actor, which gradually leads to less rigour in handling and to a more diluted presence of the puppet on the stage. Also, there are few theatres left holding workshops where memorable puppets may be born, worthy of being integrated and developing a Romanian history of the puppet. The puppet as a living work of art tends to become an ideal, not to say a futility...

7. Most theatres for children that are financed from public funds live almost as an anguish the feeling that their huge/unique mission is education. The whole Romanian theatre of this genre has as the main and immutable show theme the fight between good and evil, with the invariable victory of the good. The illusion (oh, so damaging nowadays!) that ‘justice shall always be done’ is, this way, inoculated from very early ages. No one risks anything, no one plays with fire concerning this matter, in Romania. One of the consequences is that the young audience remain ‘pupils’ in the theatre hall. When they grow

up they will continue to perceive theatre as an extension of school, vision which considerably impoverishes the idea of theatre.

8. The great theatre directors are missing from the area of the theatre for children. Over time, there were famous names, but the young directors don't seem interested, at present, in building a career in a field they either underestimate, or they consider like moving sands, an unsure domain. They find one or two 'experiences' (that is how they call them!) interesting, at the most, of this kind. However, they cannot see themselves getting old in a theatre for non-adults.

9. Although over the last years there has been made remarkable progress in this respect, the book titles dedicated to the theatre for children (history, critique, monograph etc.) are still very few, with a discrete circulation. The situation is, actually, similar in the sphere of the theatre for adults, too. Generally speaking, in Romania, the distribution of theatre books in the book stores is catastrophic.

10. We cannot speak yet of an alternative for the public theatres for children and young people. I refer here to the segment of the independent theatre. When such initiatives do appear, the artistic quality of what these troupes show (in supermarkets, at private parties, outdoor etc.) leaves much to be desired.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

Start.research@UAGE

THEATRICAL COLLOQUIA

Cultural Identity through Theatre or Theatre as a Form of Cultural Identity

Erica-Ioana MOLDOVAN*

Abstract: The present study deals with the relation between theatre and the cultural identity it represents. It also raises the issue of the reverse process: the influence of cultural identity on the forms of theatrical expression. The two terms are synonymous, given the organic character they hold alike. The paper also refers to the in-depth study of Theatre Professor Erika Fischer-Lichte on cultural identity and the history of European drama and theatre. But it also penetrates the Romanian theatrical climate recalling of the folkloric theatrical manifestations that has been deepened Gabriela Haja in her study entitled *Folk Theatre Events: Origin and Evolution*. Theatre has always been an important factor in promoting the values and characteristics of a group, a country, a zone. Cultural identity can be expressed through language/dialect, dressing style, food, music, dance, painting, religion or political orientation, etc. To this list is aligned, with equal rights, theatre - as a manifestation of cultural identity or as a factor in creating a cultural identity.

Key words: identity, folklore, theatre, culture, performance

The topic of this article confronts theatre and cultural identity. The two spheres are synonymous, thanks to the organic nature which presents theatre, being in real-time, a mirroring of the pulse of society.

Cultural identity can be expressed through language/dialect markers, aesthetics, specific styles of clothing, through folklore and traditions, gastronomy, forms of artistic expression, and represents the membership of a group that has built its own set of values and its own doctrine thanks to the contribution made by each individual. Therefore cultural identity is a feature of both the individual and the group to which he adheres.¹

* PhD student, Theatre Department at the Faculty of Theatre of the George Enescu National University of Arts, Iași.

¹ Moha Ennaji, *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*, Springer Science & Business Media, 2005, pp.19-23.

Theatre, as a form of artistic expression, is an important component in promoting cultural identity. Let us remember the “Age of Glory” (as they liked to call it) of Romanian theatre between 1945 and 1989, when cultural censorship imposed a certain trajectory and engaged supporters and opponents alike. In over 40 years of oppression for the artistic manifestation, it can be said that it created a generation of artists who shared the same cultural identity.

But even under the imposed dogmas desired by totalitarianism, numerous artistic splendours came to life, including reinterpretations of classical texts. Because of the rigours, Romanian theatre slowly abandoned Naturalism, focusing on developing a symbolist language and universal values in order to reflect, in an encoded manner, a tragic vision of human existence of the period. Alienation of Naturalism, which led to the formation of this new theatrical language, is justified by the fact that any approach to “Realism” was dangerous and prohibited. Beyond the strictness of the communist regime, the theater did not cease to be an oasis of hope and normality, where human values are printed and where communication with the public played an important role and impact. Let us not forget the popularity theater enjoyed at the time, being a form of refuge - the refuge of expression through art. I have mentioned this period because the cultural identity evoked was more of a “loan” imposed on Romanian theatre.

The main tendency was, of course, the Soviet theatre, “the realistic theatre”, “combative”, “essentially creator”, “essentially dynamic”, “New Theatre”, completely different from the old bourgeois theatre, considered to be a more “metaphysical theatre”, “retrograde”, “lacking in talent” (as a negative example, there was presented the situation of the theatre in the United States, where allegedly “artists were dismissed and theatres closed”). The standard in stage directing was considered to be Konstantin Sergeyevich Stanislavski (pseudonym K.S. Alekseev, 1863-1938), stage director, actor, teacher and theorist of Soviet theatre. His most praised theoretical works were *My Life in Art* and *An Actor's Work*.²

Soviet experience was constantly praised, some stage professionals (and privileged of the regime also), such as the stage director Dinu Negreanu (who was in Moscow, Leningrad and Tbilisi between April 9 and June 6, 1949),

² *Small Encyclopedic Dictionary*, third edition, revised and enlarged, Bucharest, 1986, pp.1651-1652.

were being sent to visit the USSR “to track the artistic and educational activities, such as theatre, music, in the Russian institutions”³, and on this occasion had the chance to assist dozens of performances, participating in auditions, exhibitions, lectures, workshops, conferences and rehearsals.

So we could say that under the guise of these Marxist-Leninist ideologies that seemed to advocate the formation of a “new man”, the regime was actually hiding another goal, namely the isolation of Romanian theatre from the influence of the Western theatre, considered imperialist, cosmopolitan and decadent.

It's been 27 years since the fall of the Iron Curtain – which led to the liberalization of theatre – but this cultural heritage has left deep traces in the nowadays organizational structure and repertory of theatres. The transition to new forms of theatrical expression borrowed from the West is a process still in development and it requires time. To say we have already fully acceded to a new cultural identity is hazardous.

However, nowadays we enjoy the access to information. We are in constant contact and contribute to research that approaches issues of cultural identity. A significant number of teatrologists, anthropologists, and linguists examine the close relation between historical patterns of cultural identity and their articulation in theatrical form. These studies have focused, for example, on the tragedy of ancient Greece (Hand-Thies Lehmann), Renaissance drama (Catherine Belsey, Linda Charnes), Modernist theatre (Helga Finter) or the entire canon of European drama from ancient Greece to the present day (Erika Fischer-Lichte).

The concept of “identity” that started developing in the eighteenth century and dominated the European discourse until the late twentieth century, has become obsolete. Philosophical anthropology, cultural anthropology, feminism – and these are just a few examples – have developed different concepts of “identity”, which not only involve change, but even understand change as a precondition to individual biography and necessary to the functioning of a community. Without the ability to cross certain barriers and cancel some existing differences, “identity” seems an impossibility.

³ CHNA (*Central Historical National Archives*), the RCP Fund - Department of Propaganda and Agitation, ds. 16/1949, pp. 1-14.

Erika Fischer-Lichte, in this case, refuses to draw eloquent definitions of the term “identity” in the context of her study.⁴ She justifies this refusal by arguing that it has undergone many redefinitions during its history and prefers to turn to a more general notion which circumscribes as: “The notion of ‘identity’ is the sum of all items of all elements, aspects and factors that facilitate an individual the opportunity to say ‘I’ and it creates a consciousness of self – both as a part of a culture, social group, religious community, a family or as an individual.”⁵

In the theatrical context, Erika Fischer-Lichte calls for the concept of *conditio humana*⁶ which was introduced by Helmut Plessner. She develops this notion in relation with the actor-spectator relationship. Thus the spectator watches the actor not as an individual, but as a complex of elements (actions, movements, words) that reproduce an image, a pattern that he, the viewer perceives and understands as representative for a social group using his own analysis instruments acquired due to his membership of that group.⁷

To conclude the in-depth analysis of the study conducted by Erika Fischer-Lichte, I would say that in order to determine the cultural identity of a stage act, it must relate to a collective cultural identity in which drama was created and reproduced.

However, throughout theatre history, “the city” and its inhabitants have met at least two types of cultural identity: the universal one and the particular one. In the first case, I refer to the stagings which reproduce characters that have become universal human stereotypes such as: the hero/the saviour, Casanova/Don Juan, the lover, the villain, the miser, the traitor etc. Regardless of the century, geographical location, historical or cultural heritage, religion, race, sex or political ideologies, these stereotypes are rooted in the universal human culture. Therefore we can talk about cultural identity to which we are affiliated on a universal scale.

⁴ Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, Routledge, London, 2002, pp. 2-8.

⁵ Ibidem.

⁶ The distance between the individual and himself, in order to analyze himself in more objective terms.

⁷ Each spectator receives and understands the staged image differently, according to the specific cultural identity he associates himself to.

On the other hand we meet the particular cultural identity, one which only a certain social class identifies with, having limited instruments of perception and understanding. For instance, I propose you the example of Ion Luca Caragiale's plays, an author that is untranslatable to other languages. We find that the attempt to transpose a Caragian text will not lead to the expected effect. Firstly, the comic of language is impossible to replicate in other languages without risking alienation. Typologies which highlight our society's deficiencies and diseases are applicable (with maximum of effect) only within the borders of our country.

Another example is the Nō (or Noh) theatre. Nō theatre has preserved what was lost in most forms of modern theatre in Japan: the origin in ritual, reflecting an existential vision, essentially Buddhist. The show resembles a solemn observation of life. Sacerdotal actors are playing their role as intermediaries between the gods and the human world.

The stage is decorated to a minimum, those who appear on it are the instrumentalists who are dressed in gloomy costumes, the choir composed of 6-8 people, secondary actor (called *Waki*), often dressed as a priest, and ultimately the lead actor (called *Shite*), dressed in a costume adorned with splendour. The language is mostly poetic and the movements carefully controlled.

This form of theatre – which preserves the existential Japanese traditions – is a reflection of cultural identity to a particular level.

The cultural performance – a notion introduced by the American anthropologist Milton Singer in the '50ies – is another instance where we can appeal to cultural identity. Milton Singer defines cultural performances as a particular situation of cultural organization, e.g. weddings, festivals, recitals, dance, concerts, etc. He approaches performance as a sphere where culture can manifest, articulate and expose its own image in front of members of the same group or different groups. "To an outsider this can be the most eloquent structural unit of a cultural identity, because each show has a limited time space, has a beginning and an ending, a well-defined activity program, interpreters, public, a place and it is conducted by a specific occasion."⁸ According to this definition, we deduce that theatre can be a

⁸ Milton Singer (ed.), *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia: American Folklore Society, 1959, pp. xii f.

specific kind of cultural performance, but behold prerequisite for the theatre itself is a constituent part of the performance culture in general.

Cultural identity is therefore an area evoked by the character of the artistic performance and the whole range of factors that shape the manifestation itself: costumes, makeup/masks, music, dance, choreography, the way of perceiving and understanding of the event by spectators.

The Romanian theatre stands out to light throughout its attempt to preserve the cultural identity through artistic events presenting folk traditions and customs. Gabriela Haja conducted a study regarding the folk theatre manifestations. She structured it – following the pattern of the genetic analysis conducted by Paolo Toschi on Italian folk theatre – into three stages:

- folk performances with masks:
 1. customs used with a fertilizing purpose (*Drăgaica*⁹, *Paparuda*¹⁰)
 2. customs about invocation and controlling the forces of nature (*Scaloianul* or *Caloianul*¹¹, *Paparuda*) carried out in the agrarian rituals;
 3. customs with apotropaic role (*Călușul*¹²);
 4. customs with initiatory role (*the wake games*¹³) and *the wedding*¹⁴ spectacle;
- retinues (“Representing actually the primary stage of folk theatre, they have an uncertain individuality; they easily borrow episodes, processes, schemes. Thus, almost always the performances with zoomorphic masks are suddenly interrupted by the illness of the represented animal and request a

⁹ Dumitru Pop, *Drăgaica*, in “Yearbook of folklore” V-VII, 1984-1986 (extracted), Cluj-Napoca, 1987, pp. 61-81.

¹⁰ Ion Cuceu, Maria Cuceu, *Old Romanian Agrarian Habits. Typology and Corpus of Texts*, I, Bucharest, Minerva, 1988.

¹¹ Dumitru Pop, *CALOIAN Contributions to the Study*, the “Education and Communication”, extracted, Sibiu, 1981, pp. 7-26.

¹² The chapter *Călușul* from *Theatre History*, I, ed. cit., pp. 44-53 and Horia Barbu Opreșan, *Călușarii*, Bucharest, Literature Publishing House, 1969.

¹³ Ion H. Ciubotaru, *The Great Crossing Over. Highlights Ethnological Funeral Ceremony of Moldova and Bucharest: Language and Soul - National Culture*, 1999, pp. 90- 94; Vasile Adăscăliței, *Dance and song for the waking in Vaslui county*, in “Studies of ethnology and communications”, volume VIII (new series), Sibiu, 1994, pp. 27-48; Aneta Micle, Chapter *Habits that mark important moments in human life and the dramatic and mimic manifestations in Bihorean folklore* (summary of the thesis), Cluj-Napoca, 1985, pp. 16-18.

¹⁴ Ion Meitoiu, *Weddings spectacles. Monograph folk*. Foreword by Acad. D. Panaitescu-Perpessiciu, the State Committee for Culture and Art, Bucharest, 1969, pp. 7, 37, 49, 68.

curative intervention. Human masks performances are built on a series of specific dances. Usually, in the retinues there are both the zoomorphic masks and the human representations.”¹⁵ Among them, perhaps the most famous, are The Bear, The Goat/Malanca, The New Year, The Old Year, Ursarii, Căldărarii, Sitarii, Roșiorii, Cucii, The wedding etc., each representative for a particular ethnic or geographic area or a specific working category.¹⁶);

- Theatre itself.

The classification of plays done by Gabriela Haja in this chapter is analogous to that made by V. Adăscăliței in his study.¹⁷ Thus, we see the existence of three groups, depending on the origin and influences:

- Religious drama: Irozii, Holy Women, Adam and Eve (The tree game or The tree of Heaven), Lăzărelul and Vicleimul (old folk drama of Christian origin);

- Bookish plays and of urban secular influence (in turn divided into several subgroups: outlaw theatre, history theatre, legendary theatre and the science fiction theatre);

- Puppet theatre: “Puppet Theatre has a very interesting role in the emergence and evolution of Romanian theatre worship that influenced the typology of characters and nature of the conflict in the first Romanian original plays.”¹⁸

All these manifestations of public nature capture customs and traditions that are carried out locally and where the actors and spectators are involved in a shared experience and empathy. Due to the spectacular nature they can be classified as a cultural performance, and thus, according to the American anthropologist Milton Singer's theory, they are a representative factor of cultural identity.

Therefore we can conclude that cultural identity is articulated through theatrical manifestations which gather supporters of a certain genre and thus become creators of cultural identities. The process is possible, of course, also in reverse. Therefore the cultural identity in which the performance is placed leads to the formation of new trajectories in the evolution of the latter.

¹⁵ Vasile Adăscăliței, *New Year's popular Theatre in Moldova*, Volume 1. Study (thesis). 1970. p. 28.

¹⁶ See Gabriela Haja, *Folk theatrical manifestations: Origin and Evolution*.

¹⁷ Vasile Adăscăliței, op.cit., p 16.

¹⁸ Gabriela Haja, op.cit., p.188.

Bibliography:

- Adăscăliței, Vasile, *New Year's Popular Theatre in Moldova* popular, Volume 1. Study (thesis), 1970;
- Adăscăliței, Vasile, *Dance and song in Wake in Vaslui county*, in "Studies of ethnology and communications", volume VIII (new series), Sibiu, 1994;
- Barbu Oprișan, Horia, *Călușarii*, Bucharest, Literature Publishing House, 1969;
- H. Ciubotaru, Ion, *The great crossing. Highlights Ethnological funeral ceremony of Moldova in Bucharest*, Grai and soul - National Culture, 1999;
- Cuceu Ion, Cuceu, Maria, *Old Romanian agrarian customs. Typology and corpus of texts*, I, Bucharest, Minerva, 1988;
- Ennaji, Moha, *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*, Morocco, Publisher Springer Science & Business Media, 2005;
- Gabriela Haja, *Folk theatrical manifestations: Origin and Evolution*, Linguistics and Literary History Yearbook, XXXIX-XLI, Iasi, Academy Press, 1999-2001;
- Fischer-Lichte, Erika, *History of European Drama and Theatre*, London, Routledge Publishing, 2002;
- Meitoiu, John, *Weddings spectacles*. Monograph folk. Foreword by Acad. D. Panaitescu-Perpessicius Bucharest, the State Committee for Culture and Art, 1969;
- Micle, Aneta, *Chapter customs that mark important moments in human life and the dramatic and mimic manifestations in Bihorean folklore* (summary thesis), Cluj-Napoca, 1985;
- Pop, Dumitru, *Contributions to the study of CALOIAN* in "Education and communication", extracted, Sibiu, 1981;
- Pop, Dumitru, *Drăgaica* in "Yearbook of folklore" V-VII, 1984-1986 (extracted), Cluj-Napoca, 1987;
- Milton Singer (ed.), *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia: American Folklore Society, London, Cambridge University School, 1959;
- CHNA (Central Historical National Archives), the RCP Fund - Department of Propaganda and Agitation, ds. 16/1949;
- Small Encyclopedic Dictionary*, third edition, revised and enlarged, Bucharest, 1986.

The Importance of Reading Dramatic Works

Silvian FLOAREA*

Abstract: This article is a plea for reading; first of all, for reading theatre plays, separately from or together with the theatre performance, because the literary text can equally offer as many satisfactions as seeing the staged version of the play in a theatre hall. Essentially, the dramatic work is literature. A type of literature which can be transposed on a real or an improvised stage, played by professional or amateur actors, transfigured, stylized by the director's vision and aesthetics, followed breathlessly by the audience, by generations from around the world. The act of staging can erase all differences, as many as there are, between literary genres and species, through techniques like turning indirect speech into direct speech. If the theatre performance is a sum of transposition techniques, then the dramatic work is pure literature and moving away from written literature is like a journey back in time.

Key words: dramatic works, reading, theatre performance.

The dramatic work, the one to be turned into a theatre play when transposed on a stage, in a performance, should be read with the same intensity and pleasure as poetry or prose, at least for the reason of it being literature. The motivation that it was meant to be performed on stage cannot replace anyone's joy of reading, before or after seeing the respective performance, because many of the text's characteristics would otherwise be lost, including the one that it can be perceived/read anywhere and anytime. You can bring theatre closer to yourself, just like you bring a lyrical work or an epic one at home, in the park, in the car.

The theatre performance does not usually represent the whole literary text, but only a part of it corresponding to the scenario wanted by the director.

* PhD Candidate, 3rd year, George Enescu National University of Arts, Iași, Faculty of Theatre.

One example is the Shakespearian drama *Hamlet*, which has never been performed in full because it would last a minimum of four hours.

In their rush to find out the ending, the readers of an epic work or even a lyrical-narrative one can easily override descriptions and portraits, landscapes and all kinds of explanations, assiduously and eagerly looking for dialogues. The desperate attempt to go over the descriptive pages one by one is exhausted by one's interest for dialogue. Literature in dialogue, compressed, good to read but also good to listen to, the dramatic work seems ready to address an audience that gradually loses the meaning of reading in favour of video activity. Once the train is lost, traditional reading, which implies a reflexive concern and the testing of several destinies in one existence, goes somewhere in the background, being regressively accepted to the detriment of live performance. We even notice a writer's turn towards the dramatic genre, reflecting a desire to make their works accessible to the wide public, regardless of its profile. Or, even more so, the range of transformation of epic or even lyrical works into dramatic works with, first of all, the help of technical means, such as the exclusive use of dialogue as the main way of presentation and the transposition of descriptions and narratives into stage directions. An unread novel or an obsolete epos could thus come towards people when transposed on stage, a place which is simultaneously more accessible to a larger number of interested, but more hurried and more laconic individuals. In this respect, we can foresee that dramaturgy could become – if it has not already (!) – one's favourite form of literature.

Although theory of literature textbooks tell us there are clear differences between literary genres, with an entire array of well classified characteristics, we believe they may have a common element that fulfils, eventually, their collegiality, namely their theatrical character, that capacity of a literary text to be transposed on stage, according to all the rigours of the genre.

Any poem by Eminescu has the potential to become a dramatic essay at the very least, Creangă's entire work abounds in dramatized acts and scenes, fairy tales, short stories and novels, epics and fables – they can all become theatre, from puppet theatre to classical or modern vision theatre.

The dramatic work is a special type of literature. It is conceived/written to be spoken and it has expressed, over time, man's capacity to listen, always inversely proportional to the development of civilization. For example, if a

Japanese theatre performance, which used to last up to an entire day in the past, is boring today, a present-day performance exceeding two hours (break included) creates a feeling of unrest. The break itself, which used to be more important than the performance in terms of enhancing the individual's social presence, has lost that meaning nowadays; it became shorter and eventually disappeared altogether. And dramatic literature followed in the same footsteps. For instance, take a look at the difference between Shakespeare's *The Tempest* and Ionesco's *The Chairs*: the former is ten times longer than the French-Romanian's absurd farce. The hasty 20th century even discovered the one-act play and reached extreme brevity: one character, exacerbated mimicry, decorative poverty. Then, compared to Shakespeare's, Ibsen's or Chekhov's dramas, for example, the contemporary text has lost at least 50% of its words. However, it did not lose its intensity, verve and amount of symbols. From being explicit and loquacious, the text became implicit and elliptical. Implicit, because it mimics conversation without actually being conversation, just like the wheel mimics walking without resembling the leg. But, above all, elliptical, because it keeps the disparate elements of the alleged conversation. The dialogues of the dramatic work include past, future or hypothetical events, so that the text turns into a charade which forces you to guess what is not explicit in the characters' destinies – just like in an epic work. Of course, dramaturgy offers a more difficult reading, but certainly much stronger, much purer than other genres' readings. The elliptical character brings the dramatic work closer to art, since any comprehensive definition of art will not leave out that this is a natural supplement, not an imitation of it; a new element inscribed in reality or an artifice that can only be evaluated aesthetically by the degree of deviation from nature.

The dramatic work proved its vocation to be true art, having an understanding of the system. It invites you to overcome the subjective objectivity of realism in order to penetrate the objective subjectivity of art. The moment of intentionality is necessary for the artistic expression. In any act of speech, as with any artistic creation, there is a defined teleological structure. An actor truly "plays" his/her part in a dramatic work. Like all other symbolic forms, drama is not simply a reproduction of a ready-made reality. It is one of the paths that lead to an objective view of things and human life; it is not an imitation, but a "discovery" of reality. In a theatre play these possibilities

become realities. This disclosure of the inexhaustible character of things is one of the great privileges of art. Allured by the contemplation of an art work, we do not feel any separation between the subjective and the objective world, because we neither live in our ordinary reality of physical things, nor in a completely individual sphere. Beyond these two spheres we discover a new realm, the realm of theatre forms with genuine universality. I. Kant clearly distinguishes between what he calls “aesthetic universality” and “objective validity” belonging to our logical and scientific judgments. He argues that our aesthetic judgments are not about the object itself, but the pure contemplation of the object. The aesthetic universality means that the predicate of beauty is not restricted to a particular individual, but extended to the whole range of subjects who possess reason. If the dramatic work were nothing but the caprice and madness of an individual author, it would not have this universal communicability. The author's imagination does not arbitrarily invent the shapes of things. The author chooses a particular aspect of reality, but this selection process is also a process of embodiment. Once we sit in the author's shoes, we have to look at the world through his/her eyes. It would be as if we had never seen the world in this special light before. Yet we are convinced that this light is not just a momentary spark. By virtue of the artwork it has become sustainable and permanent. Once reality was revealed in this particular manner, we could continue to see it in this form. From this aesthetic perspective, the role of the author, of the writer becomes essential *sui generis*, even in the “imperialist” era of stage directing. We believe it was the playwright who renewed the art of theatre, not the director, who, although he holds an important visionary role, remains, however, a *metteur-en-scène* – true, with clear qualities and a consistent role in the economy of a performance. Starting with Shakespeare and ending with Ionesco, theatre can no longer be performed as before, since a different kind of theatrical character was imposed by the literary text itself. Playwrights reformulated the art of performance and the exclusive literary quality of the text required directors and stage designers to change their vision.

When evaluating a theatre performance, a critic can start from the very literary text, just like, for example, George Banu does, who, in his more than 30 years of career, has had the privilege to see many productions of *The Cherry Orchard*, several of which have become classical references. Although he does

have certain preferences – he likes Brook’s performance less than Strehler’s – all judgments begin, however, from the text and discuss the adequacy or inadequacy of a director’s idea or of a scenography element or scenery only depending on the text or Chekhov’s stage directions.

Of course, *theatre* is a generic term; it is the *hypernym* which includes two *hyponyms*, the literary text and the performance of stage design, but only the latter has, in its turn, other elements in its composition: other arts that help the theatre production, i.e. scenography, choreography, music, fine arts, architecture, design and, more recently, cinema. On the one hand there is the literary text, and on the other – all these arts. What is visible is at least the *bodily* share of literature, where any performance or directing starts from. Reading becomes the incipit, while the vision and the actual staging are its applications.

Theatre is not self-sufficient, that is why there are programmes attracting you towards the pleasure and the necessity to read the dramatic work, which is the complementary element that makes theatrical vision whole. For example, the Hebrew State Theatre, through its “With open books” programme, organises a literary afternoon once a month, when its representatives meet with the audience to (re)discover together the pleasure of reading a literary text and theatre actors read significant pages from the great Romanian and universal playwrights.¹ The Dramaturgy section of the Writers’ Union (Bucharest branch) has had, for years now, a Playwrights’ Club, which was founded by critic Mircea Ghițulescu and organised in its headquarters on Calea Victoriei, in the Hall of Mirrors, and, more recently, in the Romanian Cultural Institute, where, in partnership with Radio Cultural Romania, there are monthly reading performances of various plays written by contemporary Romanian playwrights, with the participation of eminent actors and directors. Also, Ariel Theatre for Children and Youth in Târgu Mureș has a somewhat similar project: “in a world of the Internet, fully ruled by Google, Wikipedia and other search engines, which help us find information, summaries or reports, the desire and pleasure of reading a literature text has significantly decreased. The lack of a reading exercise leads, among other things, to a lack of imagination, of an age-appropriate way of expression and to the inability to harmonize one’s knowledge with a rich vocabulary. These are just some of the

¹ teatrul evreiesc.com.ro/programe/programe-si-strategii.pdf

risks we may face. The project is precisely designed to meet the needs of students, by creating performances based on reading of literary texts included in their curricula.”²

A form of theatre expression halfway between the text and the performance is, to my mind, the reading performance done by professional actors. In this case, the potential theatre director does not “clean” the text of what may seem superfluous to him/her and the entire panorama imagined by the author is left untouched, while the actor-readers receive directions about the appropriate imaginative transposition of the author’s vision.

² www.teatrulariel.ro/proiecte/forum-teatral-pentru-clasele-gimnaziale.html

THEATRICAL COLLOQUIA

INTERVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

"It Is All about Experience" – interview with artist Klaus Obermaier

Ioana PETCU*

Abstract: He has a warm smile and thick frame glasses with big corners like a pair of wings. He could work for twenty four hours without any break, saving his tone and charisma. He simply loves what he is doing and he never stops showing it. Having Klaus Obermaier for a dialogue partner is like reaching energy for a whole day, because ideas catch wings and start to fly all around. The artist was in Iași for his *Interactive Environments* project produced by FaPT Company – Theater Performance Factory, German Institute from Iași and National Theater. On this occasion, we spoke about new art mythologies and accidental things.

Key words: Klaus Obermaier, interactive art, contemporary art, video projection, performer's body, virtuality.



* Lecturer PhD at Drama Department, George Enescu National University of Arts, Iasi

THEATRICAL COLLOQUIA

Ioana Petcu: Klaus Obermaier, you are doing performance, dance, directing, you compose music, you do video mapping etc. What are you not doing?

Klaus Obermaier: I am not anymore on stage, like I was in the old times, when I was studying music and later touring as a guitarist. I don't write books, which I would love to.

I.P.: But are you tempted by it?

K.O.: I have some ideas, but I don't know if I am a good writer. I would need to prove it first, that means to be somewhere off on an island for a year, or something like this, which is impossible for me. I simply admire writers who can put it in words. When people can do that, it is amazing. On the other hand, as you see in my work, I like so much the nonverbal, also, because it is an expression which tells us things we can't verbalize. That is what I'm trying in a lot of my performances.

I.P.: But I saw that you also use text...

K.O.: Yes, I use it as a kind of inspiration. But I like for instance just the body movement. And what I love very much is to combine this language with new technologies. I like this challenge of how to communicate in whatever way with technology. For me new technology is not about making something beautiful. New technologies are there and we have to communicate with them, but why leave it all just for commercials, using phone for phoning, watching TV or computer games? Why not use it in a clever way, in the arts?

I.P.: Interart and interacting for me sounds alike.

K.O.: I like interactive communication. Especially in the '90s it was very often that directors used video projections, but it had no connection to the performers. Very often it was kind of killing the performer, because they were just small, and the projection was big, so that everybody looked at the big projection. But in the moment when you make them communicate, when they are inter-acting, they get agency. Both are getting agency – the media and the performer –, in that way you are curious about both, so you are not losing one of them. That's what I started 25 years ago with interactive projects. At that time not many people were working in that field. My interest was how to integrate media in a clever way into performance.

I.P.: Was it just curiosity or was it all about researching?

K.O.: It was both. First it was curiosity: how can I make it different? My early works with body projections were not interactive, but it was an integration of media.

THEATRICAL COLLOQUIA

Integration was the sparkling idea for a lot of people at that time and it was a very early way of projection mapping. I was the first to make advanced video mapping on moving bodies, a thing that nobody made at that time.

I.P.: Interart is the right word you use to define your work and it seems to me that it could mean everything. It is that way of expression of transdisciplinarity promoted during decades. You study music, visual arts and you use all your experiences. You use words, sounds and image. I'm interested to know if we can still talk about limits in your work precisely. Because, apparently there are none.

K.O.: Limits exist only in your imagination. If your imagination is not going forward anymore, then you have limits.

I.P.: But still, there are different kinds of languages: movement, sound, text...

K.O.: Indeed, but I think it is just how you look at them. A lot of directors and choreographers have a big issue when they use new technologies. A theater director usually has the book and he recreates the text on stage, then after a while he will think that it would be nice to have some video projections and he will ask somebody to add this. Then somebody will add sound. In my opinion, you have to deal with all these from the beginning, because when I use interactivity it changes even the way I talk. It will change from the beginning the whole system. You can't just add stuff, it will never lead you to a new ground. My *credo* was that you have to work with all things from the beginning, because they have to change what you are doing. A lot of people would see this as a limitation ("yes but if I use this it will limit my dance"). It is the opposite, because it gives you new possibilities. So it's just the way you look at it. If you view it as a limitation, then it will be a limitation. If you view it as a possibility, then it's a possibility. It's just a little twist in your head. So it's not about how it really is, but how you look at it. That was the most important thing in my thinking and also that I don't have a hierarchy. If I use light in a show, it's as important as the performer. Everything gets the same level of attention.

I.P.: Could you work with anybody? Don't you need people around you who understand this particular philosophy?

K.O.: At the beginning it was quite a problem, because a lot of people did not like this. Now it's becoming different, now everybody wants to try it, to go into that, it is like an explosion. There is a difference between intermedia and multimedia. Multimedia it's a kind of parallel go, but I want that those different media speak to each other, they connect and they change each other...

THEATRICAL COLLOQUIA

I.P.: So, no limits... That comes to absolute freedom.

K.O.: There is no absolute freedom. As an artist, you should not have limits when you think and explore, but when you make the artwork you have to restrict. The most important way of artistic doing is restriction, in the end. Otherwise everything is nothing.

I.P.: Now we have a paradox.

K.O.: When you work on something, you have to give it a specialty, a style. You can't speak about anything, you have to speak about something (and *some* it means *not all*). One of the most important tasks is to choose what you will not use in the project. But when you are exploring for new possibilities, then there is no limit.



Dancing House, 2011-2015

I.P.: You said that you are not searching for beauty in art, but you create beautiful images, beautiful or blissful sounds.

K.O.: I'm not searching for it, but if it comes out beauty, I'm happy.

THEATRICAL COLLOQUIA

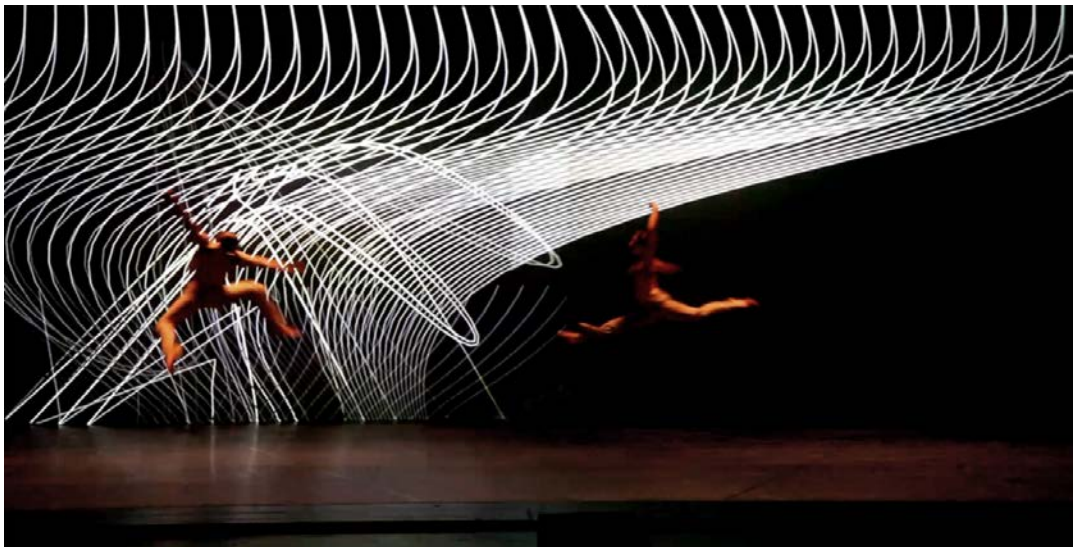
I.P.: Can we create beauty using technology? David Hillel Gelernter talks about machine's aesthetics in his book *Machine Beauty: Elegance and the Heart of Technology*. And he is not the only one to be written on this topic.

K.O.: Of course, that is true with everything that is manmade. We don't have to forget: it is us, we are doing it. And we can create beauty.

I.P.: Do you use technology as a tool?

K.O.: It's also a tool, but media can have its own possibilities. Let's take an example: you work with a dancer, and, in a way, for some choreographers dancer is a tool, to achieve a certain goal; but, on the other hand, there is a creating source. When you cleverly use technology, you can give it again this agency. In *Apparition* I tried not to create a reactive system – *reactive* means that I act in a certain way and the system is following me –; what I tried there was that the digital system to become a real performing partner. To achieve that, you have to give its own life, its own behavior. So it's predictable and unpredictable at the same time. If I am on stage with another performer, I'll know what he is up to, even if we are improvising. But there will be moments when he will react unexpected and we can fail a little bit.

I.P.: The machine can fail, too.



Apparitions, 2004

K.O.: Yes, indeed. Nobody and nothing is perfect. In *Apparition* we tried to create a system which has its own behavior. You can rely on it, but you will never know

THEATRICAL COLLOQUIA

exactly how it will react to you. But it will communicate with you in a way that makes sense, so it gives you feedback. You are animated by the machine which is playing like another performer. And you create feelings of trust with the machine. And the system has its own responsibility. It's manmade and you can also set the limits. You work with it like you work with a human: you give him an artistic frame, but you coordinate it, because you don't want nonsense on stage.

I.P.: Do you have fears in your art work? Do you think of risks when you are conceiving a project?

K.O.: To tell the truth, it's not much difference if one of my dancers breaks a leg before the show or if it will be a light crash. We were in Birmingham with *Le Sacre du Printemps*. Big orchestra, super big hall. Everything done and set well. The rehearsals and everything was just perfect. At 3 or 4 o'clock in the morning, my dancer was calling me that she was not feeling well at all. And I was totally blocked. In the end the performance took place and it was just fine, but we were to the hospital, to make everything possible.

I.P.: It seems she had a bug.

K.O.: Exactly. And the same is with technology. So far I was quite lucky, we had sophisticated shows and every time it ended well.

I.P.: Time and space, human body and machine, reality and virtuality are the main coordinates you create with. Your research follows the boundaries, the challenge between them. Art is the recreation of all those elements?

K.O.: I put them in different constellations. In *Vivisector* time was the most important thing: we play with it. I made a lot of research and tryouts of how to use a projector as a sophisticated light source that is creating timing on stage. After a couple of shows the funny thing was that technicians wanted to work and learn from me how can they manage light in theater, and I never imagined myself as a light designer.

I.P.: You felt like a pioneer?

K.O.: In some things, how I combine stuff on stage, in how to perceive the digital system like a performance partner. I did not think when I was on my work that I'm doing pioneering.

I.P.: And pioneers have to reinvent themselves once, do they?

THEATRICAL COLLOQUIA

K.O.: That's the difficult part.

I.P.: You work with myths – *Oedipus Reloaded* is one example. Is the new media our new mythology?

K.O.: I worked a lot with the Ars Electronica Futurelab and I started asking myself what is this new technology creating beside social impact, what if there is something else too, a new mythology alike. How is it creating myths and how people will look at it. In *Oedipus* we use some original text, rather I was not interested in Oedipus complex, so I use the myth in a very special way. What I picked up from the ancient Greek tragedy was the metaphor: what Oedipus meant for people of our time. Oedipus is a person who doesn't know where he comes from.

I.P.: It is about identity.

K.O.: But more, it is about being lost. In a world where you don't know where you come from and where you go to. And this can lead to a lot of tragic. It is a kind of metaphor for our human being who it is, because we lost this common ground of religion. Before people believed in God, so we knew who we are, where we go to, we had churches to tell us what to do...

I.P.: But Nietzsche came ...

K.O.: Nietzsche came and destroyed all that. In fact we use some Nietzsche texts in our performance, too, and we combine it with some contemporary texts which sustain my idea. When we lost religion (which I am very happy about, because it was such a bad, restrictive system, and it was responsible for so many deaths, wars, and so on), then we didn't find any new common ground, like Einstein said, we didn't find any new *cosmic religion*. Religion, in a metaphoric way of believing in good matters without needing religion. But people are still not able to that, we are not strong enough by ourselves. So that was my theme: to use Oedipus as a metaphorical figure.

I.P.: The story of King of Thebes is told in your specific way: Oedipus is covering his eyes not to see the world extinction.

K.O.: In the real show that moment was going on for 15 minutes, it was like you were in hell and at the same time the universe explodes. He was in the middle. Therefore setup is very important for me. I like simple setups, but they should be very effective. I don't just put things on stage because I don't have any idea; if I add something, it has to make sense. In *Oedipus* it was this huge water surface, so that

THEATRICAL COLLOQUIA

everything was mirrored down. It was only 10 centimeters deep, but 10 meters length and 40 meters width. And it was again a metaphorical stage setting, because Oedipus was never on a fixed soil. Standing in the water was reflecting everything which was above, and due to the mirror effect, he was literary floating in space.

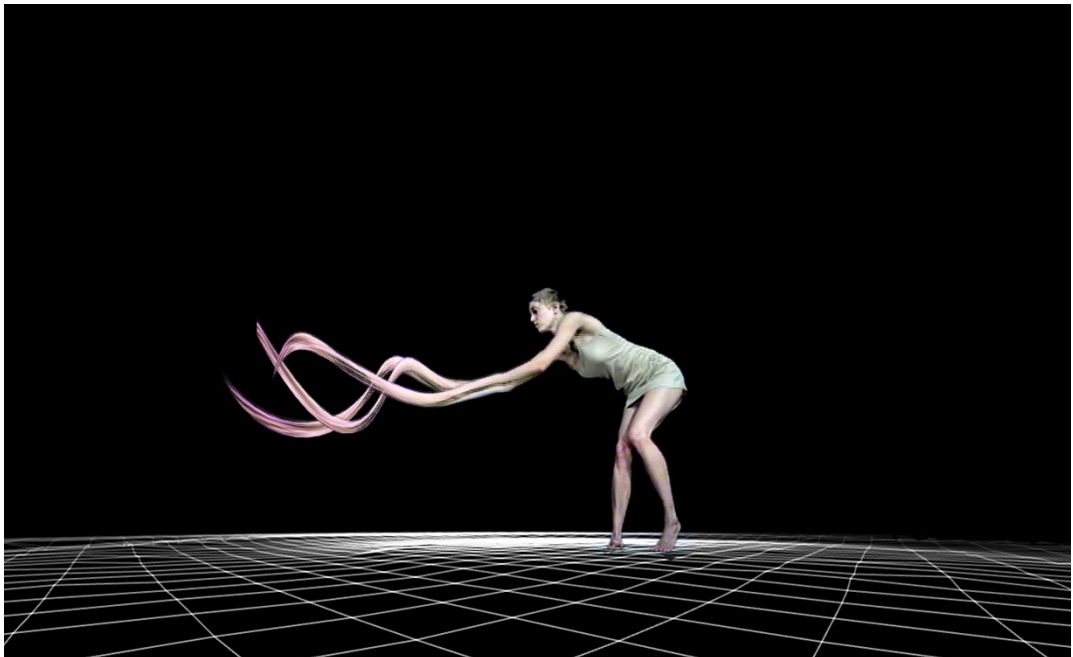
I.P.: King of Thebes lost his Thebes, which he never had it.

K.O.: He has nothing to hold on. And there is a work with real matters, with the little waves he created when he was moving. There are scenes where the waves are making an amazing virtual scape around the actor.

I.P.: The perfect stage for you would be: an empty space (that you can fill up with your ideas), a studio where you have all programmers, computers and soft you dream of? What is you perfect playground?

K.O.: There is none. It's changing with every new idea. When I start work on something, then my mind begins calculating and it's trying to explore.

I.P.: So you don't have a utopia?



Le Sacre du Printemps, 2006

K.O.: Not at all. For me it would be limiting. I don't know where it drives me next time and that's good for creativity, because you keep going, you can keep

THEATRICAL COLLOQUIA

reinventing, exploring what is possible. I never made big outdoor interactivity until 2000, when I worked with 60000 people. It was a big challenge, but I couldn't have been able to think that before, because I didn't have the technology at that moment. Later I knew how to do it, I had ideas about it, I knew how to deal with it. The occasion makes the space. Sometimes you got the space and you know how to do it, and sometimes you limited the space. In *Le Sacre du Printemps* I choose a small space of four by four and a half meters. First time when I worked with the dancer, she got scared because of the limitation of space. But I said to look around and you will found solutions due to the limitations. We had to find the specialty – the essence of this small space. It was a little bit like in a cage, and the limited space immediately created a lot of ideas. You have to limit yourself to create very special works.

I.P.: The dancer rediscovered herself.

K.O.: Yes, and always when I work with artists, one of the first thing I am telling them is that all limitation we do is for sparkling new creativity.

I.P.: Do you have some artists you definitely want to work with?

K.O.: I have some dancers with whom I would like to do projects, but sometimes it gets complicated because some good dancers are in companies and they depend on that schedule. It is a problem when you are a freelancer like me, on the other hand it gives me a lot of freedom. I'm doing a lot of things and I have a lot of interests, but if I had a fixed company, I would have to make money for the company and that means two big shows during the year, new ones, going on tours with all the time. I know that this way would limit my creative output.



Dancing House, 2011-2015

I.P.: In your opinion, what is reality in theater / on stage? Or maybe reality lays beyond stage? In the spectator?

K.O.: When I do performances, what I like is this human fleshy sweaty person. Expression of the performer's face is very strong. When you interact with an installation the most important is the user. There are two kind of people: one is the active participant, the user who interacts with my work, and there are spectators around who are just watching interaction between digital system and the active user. They are creating reality. I like so much when this becomes a social interaction. I will explain it: you have a user in the interactive system, another one who doesn't know the first and they join and start to interact with one another. In my installation *Dance House* a woman came in crutches – she had legs operation – and she definitely wants to go in the interactive space. And when she enters there, she puts up one of the crutches, she starts having fun, then she puts up the second one, and she totally forgets the pain and her suffering legs... One of the people outside called "That's like Jesus!" It was so enthusiastic. I love so much when people start to interact with each other and become a social environment. This you can do with interactive installation. You are not just watching something and after 10 or 15 minutes it stops

THEATRICAL COLLOQUIA

and the spectator will say “Oh, it was beautiful” and then he will be gone. But you are involved in it, at that moment when you are creating it and others next to you are co-creating it, too – that’s marvelous. Interart it’s not a watching, a consuming thing, but an experience. *Ego* is an amazing interactive installation, because of people’s reactions. It is a little bit intimidating – you see on the wall a dick or the nipples moving, and you know there’s you. Some don’t want to see that and it is very interesting what is happening to their minds, and others just see it as a play. Because of their background, people react differently to it. What happened in their heads? Is it shame? Joy? Sometimes it’s both, and sometimes it’s changing after a while. This you cannot control anymore

I.P.: Machines don’t have shame or joyful moments...

K.O.: No, not really, not yet.

I.P.: You travel a lot in Europe and abroad. You also do workshops and give lectures. During your multiples activities, did you discover seeds, I mean new talents?

K.O.: I’m teaching and doing a kind of guest professorship, effectively I go in a place and work with people, I like to work with students without any restrictions. Two of my assistants, I discovered them in Venice. I’m totally sure that they will become very famous artists. Some students are not brilliant from the beginning, but it is fabulous to see them growing. Sometimes it takes a little while, but the developing process is more important and fascinating. I don’t teach the technology by itself. My goal is to teach how it comes that you easily can be creative, even if you think you’re not. A lot of people are not self-confident and I want to make them realize the contrary, that they are able to try and build things on the stage.

I.P.: It is about freedom again.

K.O.: Exactly. And about lowering your ratio.

I.P.: You have to be free inside to give freedom outside

K.O.: Hopefully, yes. On principle, you have to be open minded and curious, but the boundaries have their own significance.

I.P.: Have you thought, just for a minute in your lifetime, if you are not on the wrong path – and when I say wrong path, I’m saying mannerism.

THEATRICAL COLLOQUIA

K.O: No, not about mannerism. Every artist has his ups and downs. It happens in life. As I travel like crazy, at least this last years, I really love to see people enjoying my art. But on the other hand, I always was this kind of person who likes to stick at home, in the middle of his things and tools, and explore and try out new stuff. One of the privileges of being young is to have time to try out stronger, to do studies. You look at everything, you work like hell. But after a while, you took over and you have to calculate your time. The older you get, the less time you have. That is a little bit pity, but you can't have everything in life.

I.P.: My grandmother was saying the same thing with her Moldavian accent: "Dear girl, you can't have everything you want in life."

K.O.: Let me add to your grandmother: But you have to try.

Article photo credits Klaus Obermaier, exile.at

THEATRICAL COLLOQUIA

STAGE REVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

“The national” at the anniversary. Forms without substance and synchronism now

Monica BROOS•

Abstract: At the anniversary of the National Theatre of Iași (the plural occasions being specified in the article), I start from the positions concerning cultural identity expressed around the date of the foundation of this theatre (the first in the country) and then I shall consider what is happening now, in this very season, the 2016-2017 one, discussing three of the most recent productions presented on the big stage. Through this analysis, even if developed from an undoubtedly subjective point of view, I have reached a possible conclusion concerning the dominant traits of the contemporary search for identity and the changes one might observe by comparison to the beginnings, as mirrored in the present choices of the Theatre of Iași.

Key words: identity, forms without substance, synchronism, values, model, choices



THEN AND NOW, (every) NOW AND THEN

Is there any more topical debate than the one about cultural identity at this turning point in a history, which is no longer concerning just areas or nations, but humanity as a whole? As theatrical as it may sound, with all the implied dramatism, the question corresponds, nonetheless, to an obvious fact, to a real process, to a most spectacular movement in what I would call the global psyche. The dilemma concerning identity is, certainly, not a new one, and, indeed,

• Phd candidate at Drama Department, George Enescu National University of Arts, Iași

how could it be, given that it's probably the most important coordinate we should define about ourselves as individuals, as nations and as humans. Even the search itself, as well as the impulse behind it, is not new and it will never reach any definitive conclusion, as it is an ongoing process of redefinition, a characteristic of our thinking reflexes. What seems to change from epoch to epoch, following a kind of progressive spiral, is the scale and the complexity, along with an additional blurring of the delimitations and categories. I won't try to avoid the resounding words, those which could easily be labelled as "big words", simply because that's the appropriate scale, in my perception, for such a debate. The scale is **global**. It's the scale of a truly big picture, this time.

Around 1863, we were placing ourselves, as a nation and culture, in the European context, and some voices were uttering radical judgements about the long due waking-up from the "barbaric Oriental lethargy". Those were the times of Junimea, of all those young men, always worth remembering: Titu Maiorescu, Vasile Pogor, Theodor Rosetti, Iacob Negruzzi, coming back to Iași after having studied abroad, being Franco- and Germanophones and bringing that "wind of change" and a quite vehement criticism, crystallized in the famous *theory of the forms without substance*. Shortly after, that exceptional time known as the age of the great classics begins. Eminescu shares the ideas about the lack of substance in the forms (meaning mostly institutions) borrowed from the greater Europe. Let us just observe that the founding of Junimea took place only forty-five years after the event the National Theatre celebrates in December this year: the first performance, in Romanian, of a play (*Myrthil and Chloe*, in Gh. Asachi's translation). Thirty-three years after Junimea and the opening of the Pogor House, the National Theatre was inaugurated, in 1896. Titu Maiorescu bitterly remarked, at that time, that it had been inaugurated before a single valuable Romanian play could figure in the national repertoire. But then came Caragiale, seeming almost to confirm, *avant la lettre*, the theory of synchronism: create the form and it will generate the substance. And the substance which Caragiale brought to the theatre still has a great deal to do with national identity. In the 1920ies, the forms without substance theory was revisited, partly opposed and turned subtler and less radical by Horia Lovinescu, in that not less celebrated theory of synchronism. Still, the theory of the mutation of aesthetical values or of synchronism is not at the other extreme, not opposing the one of the forms

without substance as, in fact, they both start from the premise that the Romanian culture was underdeveloped and had to catch up with the more advanced European cultures. Both positions, that of the necessity of an organic, and not an artificially imposed, or forced, rhythm in adopting new forms, as well as that of creating substance through an exercise of imitation, have something in common: they both recognize the model. To put it otherwise: what used to be called Westernization was, at that time, a goal, or, at least, the Western values were not yet a subject of doubt. Meanwhile, borders were even physically clearer.

The question is now: do we still have that model in this, especially for the theatre, anniversary year of 2016? And if not, do we have any models? Do we need them? Do we still borrow void forms? Do we reverse prejudices, which doesn't make them anything else but prejudices? How is theatre opening up and communicating with the world?

After this brief contextualization of the beginnings, I would like to skip two decades and try to see what's similar and what's new now, at this very moment. And I'll refer to the theatre as one of the most important originators of identity. In order to avoid a dry theoretical approach, I'll concentrate the spotlight on the National Theatre of Iași, at its manifold anniversary, and on some of the biggest productions of the season 2016-2017. But before that, it might be useful to deal a little bit more with the notion of identity. A word which comes from Latin through French in Romanian (a trajectory which might also be relevant). I find the dictionary definition almost poetic: "the fact of being identical with itself/ oneself." If we were to adopt the spiritual perspective on life as the search for our true self in relation to the truth of the others, we'd be confronted with THE question, a very Hamletian one as it seems. I don't think this "Self" to be, in fact, definable or containable in an immutable set of traits. Neither our individual, nor our national profile can be frozen or fixed, given that their most fascinating ability is that of transformation or plasticity. But the process of searching is not less interesting because, once again, the path appears to be the goal. And in this process one has to walk the tiny and fragile line between openness and establishing limits, between being inspired and copying without discernment or discrimination, between seeing oneself in a mirror and becoming the mirror. What's even

more fascinating about the process is that what might be seen, at a given moment, as a crisis or as an error, is, in fact, an essential step of the journey.

Coming now to a more concrete example, I could say that the cultural identity - meaning also the psychological, sentimental or emotional one - moulded by the theatre is to be searched for on several levels: that of the repertorial choices, that of the visual and auditive images sensu stricto, that of the directorial interpretation and last, but absolutely not least, that of the actorial interpretation. Moreover, the merging together of all these components remains the most important thing, as we well know.

It might be necessary to emphasise that one of the most striking characteristics of identity is the simultaneity of permeability and individuality. And this applies to any possible personal set of opinions, as it applies to this one here. Anything I might express is a personal perception, coloured by personal experience, and it makes no claim at being more than that.

CHOICES AT THE NATIONAL THEATRE OF IAȘI

Let us first underline once more what is the National Theatre and all its rich and various team celebrating this year and, some of it, even specifically this month: two hundred years since the first performance in Iași of a theatrical production, one hundred and seventy-five seasons, one hundred and twenty years since the building has been inaugurated, and one hundred and forty years since the founding of a Jewish theatre in Romania, at Iași. Our choices speak volumes about ourselves, about our identity, and this is what I'd try to discern in the repertorial choices, in the visions proposed by the directors, in the acting and all the other essential components of any production. I cannot escape the temptation of categorizing, meanwhile inviting anyone to not remain blocked in the artificiality of it.

The National Theatre has four spaces (this being in itself an achievement of the last decade): the wonderful, renovated big stage, as it is called, then Studio Teofil Vâlcu, the more recent Cube (Teatru Cub) and The Factory Theatre (Uzina cu teatru). Every single one of these spaces has its very own atmosphere, which might be felt as an invitation. And it's almost always appropriately felt that way. The big stage remains impressive, the Studio is intimate and the two newer spaces could be called "modern". I'm forced to

refer only to a few performances taking place on the big stage, although there are some truly remarkable productions to be seen in the other spaces too.

It seems that this year the big, existential and universal questions came to the big stage: what is the place of the individual in the society, whichever that society might be, what influence might the public opinion have and what tremendous effects does it trigger in extreme situations, what does it take for the making of the mob and how dark the collective shadow might turn up to be, where is that invisible barrier which, once crossed, an entire destiny, that of a person or of a nation, can change dramatically? In a very interesting way, these coordinates are to be found in three of the recent major productions of the National Theatre. These are: *An Enemy of the People*, an adaptation by Arthur Miller after Henrik Ibsen, translated and adapted by Claudiu Goga, directed by Claudiu Goga, setting/ video Andu Dumitrescu, costumes Lia Dogaru, then *The Old Lady's Visit* by Friedrich Dürrenmatt, translated by H.R. Radian, directed by Claudiu Goga, setting Ștefan Caragiu, costumes Lia Dogaru and special make-ups Minela Popa, and *Goldberg Show - The Making of the World and Other Happenings*, an adaptation by Anca Măniuțiu after *The Goldberg Variations* by George Tabori, translated by Alexandru Al. Sahighian, directed by Mihai Măniuțiu, setting Adrian Damian, costumes Cristina Milea, choreography by Andrea Gavriliu. All three of them have the amplitude of big productions, with dozens of actors on stage, with impressive settings and generous images, relying also on audio and video effects of relatively newer generation, playing on impressiveness and grandness (sometimes slightly sliding into grandiosity), on great displays of means, of energy, of spectacularity, in three words: big stage performances.

Two of them bear Claudiu Goga's signature, this signature being recognizable in all the details of the productions, from the elegance of Gordon Craig-reminding minimalistic settings, to the subtlety and many shaded acting (the actors know Goga to be a very minute and precise "worker with the actor", this making all the difference, a quite obvious difference on stage). What I find extremely eloquent and highly transfiguring is the way the spectators are led to identify with a universe which, at first sight, belongs to another culture: Northern, apparently distant, minimalistic and playing on grey in both productions, but unraveling a cold monstrosity, an intricacy of lies, of criminal instincts abruptly disclosed, a universe we happen to know. *An*

Enemy of the People creates unavoidable, even if painful and vivid, associations with our own society in which corruption, imposture, political interests, “mandatory” lies, associations of interests, manipulation and power struggles, annihilation of the singular voices are everyday experiences. It doesn’t make it any better if I admit that, in saying “our society”, I mean the global one, but on the contrary. And I believe that the public has been moved by Claudiu Goga’s strong, vehement and uncompromising voice, by his lucid and sharp vision, by his courage in giving the public food for thought instead of sheer entertainment. After the performance, I happened to hear comments of immediate identification, proving a longing for clarity, truth, even candour and sincerity, a longing for real empathy and communication, for real caring about the society as a coherent group. I consider it to be a truly important play, were it only for having revealed this deep longing, in an unsentimental and meanwhile loving way. This is a performance which changes something through intelligent identification.

I found that all the actors are remarkable in *An Enemy of the People*, bringing well-defined characters on stage, very credible destinies built on a sound interior motivation, reaching, in fact, that point where the words seem to be an expression of the present moment, being no longer a pre-existent text, and achieving immediacy. It should always be the result of the actor’s work, but it’s still not always the case. Constantin Pușcașu in Dr. Stockmann and Teodor Corban in Peter Stockmann have this concentrated, intense presence, achieving a stature which makes the clash between the two characters explosively expressive. They are both acute “composers” of psychologically veridical characters and their encounter on stage has a breathtaking quality. A tight, well controlled gradation in the sharpening of the conflict, together with a very appropriate, almost Brechtian comment through projected texts and images, give the performance that finely chiseled atmosphere, that emotional boiling underneath the cutting edges of a granite-like surface. Adi Carauleanu in Morten Kill walks, with a good sense of balance, on the dangerous rope between the grotesque and the familiar or recognizable, creating a disquieting, almost anguishing character, with finely suggested animal traits. Petronela Grigorescu leads a discreet, controlled, maybe even suppressed Mrs. Stockmann, from a grey on grey presence to the very moving and dark despair of the wife of an idealist. And she makes this journey with a remarkable sense

of gradation and with the force we know her for. An unstable, almost hysterical Billing, embodied by Ionuț Cornilă, makes the cowardice and hypocrisy of the character even more painful to bear, given that they appear under a young man's features. Another image of youth opposes him: an idealistic, still lucid Petra, played by Andreea Boboc in a precise and accurate way. Cosmin Maxim and Doru Aftanasiu in the roles of two manipulated and manipulative journalists, Hovstad and Aslaksen, are both well- rounded characters with individuality and significance. A very important role is played by the second pole of the dichotomy in the title: the People. This is also a play about the strange process through which a group of people can be turned, through ideologic manipulation, into a mob, into something of a destructive, blind and deadly mechanism. The mob, violent and magnified by projected images of itself, is meant to remain a mass, a many-headed Hydra of Lerna, with the exception of a strikingly lucid drunkard impeccably played by Pușa Darie and a man whose traits are too well-known by the public to escape unnoticed: Emil Coșeru.

I dare say that *An Enemy of the People* could have its place on any national or international stage, being, in a new way, an example of synchronism, meaning not that it copies anything, but that it exists in the same "pool" of inspiration and significance of an *esprit du temps*.

An Enemy of the People and the other recent production by director Claudiu Goga, *The Old Lady's Visit*, subtly share a theme, or maybe several, but the loneliness and the position of the individual remains the deepest one. The power given by wealth, the seemingly obligatory choice, in precarious times, between humanity and the lack of it, the deforming of the feminine and the crippling effect of hatred, the monstrosity lurking in some recess of the psyche, waiting for the right moment to manifest itself, the relativity of the idea of justice, the trap represented by revenge, the vicious circles, would be some of the other themes. *The Old Lady's Visit* is an even darker performance, partially leaving the modality of realistic interpretation behind and exploring the oneiric, nightmarish images, starting with the grotesque, puppet-like central character, a personification of Death, implacable and meanwhile mesmerizing, kept standing by a kind of armour, internal and external, with a breathtaking presence and an extremely expressive economy of gestures. A rare character, masterly interpreted by Mihaela Arsenescu Werner. Teodor

Corban plays the other lead role, Alfred Ill, the victim of his former victim, the target of Claire Zachanassian's revenge. Ill is one of those ambivalent characters which give an actor a very generous chance of exploration and Teodor Corban fully used this chance. He is a victim, but not an innocent one, he lacks the stature of a hero, being much more convincing as a human. Very impressive is here, again, the collective character, the mob in its evolution from a community to an annihilating magma, from individuals to blind, catastrophic energy, very similar to "the People", but even more expressionistic. If in *An Enemy of the People* we feel a blackness of stone, of granite, here we feel the blackness of old wounds, of frozen blood. Meanwhile, it's a truly aesthetic choice, merging in a very clear unity of style, admirably served by scenography, make-up and music. This is a piece of terrifying expressionistic beauty. We are offered a freezingly beautiful performance, as deeply disturbing as an exuberant nightmare from which we're relieved to wake up. Only that both Dürrenmatt and Goga seem to say that nobody can escape the vicious universe, where nobody evolves or transcends hatred, fear and greed.

Having seen the third performance, which also has solitude as a main theme, I begin to suspect that this is not arbitrary and that it might say something about identity. Mihai Măniutiu's *Goldberg Show or The Making of the World* has a particular solitude in the spotlight: that of the artist. I won't forget that any opinion is nothing more than one person's response, conditioned by so many factors that it's not worth mentioning them, still I'll express mine: I found a certain prolixity in this performance and a not strong enough dramatic conflict, which pushes it on the verge of intellectual provocation, rather than direct theatrical emotion. It uses impressive images, no doubt about that, and a tidal amount of symbols, which might make it similar to a book to be read more than once. It uses projections of text as well, beginning with what might sound as a joke, but defines, in fact, the show: "God is dead. Nietzsche", followed by "Nietzsche is dead. God", alluding to an interesting power struggle, but also to the essence of Nietzsche's philosophy: in the absence of God, the only ones who might have access to a transcendent dimension are the artists, through art. And we do have a magnificent artist in the role of... the artist: Marcel Iureș. His refinement, his subtlety, the very natural speech (with no superfluous decibels added), his well-

known elegance and that discreet grace we know him for, turns the sharing of the stage with him into a challenge. A challenge which Călin Chirilă takes, standing very well on his feet, at eye level with one of the most loved and renowned Romanian and international actors. Călin Chirilă is convincing in his choleric God/director/Devil role, he appropriates the scene, but runs the risk, here and there, to be too loud near a wonderfully low-voiced Iureș (still, it could very well be a director's choice, in order to enhance the contrast). It's only that the directors seem to make it a bit narrow for this very talented actor: Călin Chirilă has to use quite often this endearing devilishness, this teenager-like adorableness, this sarcastic charm and ironic twinkle in the eye, which works wonders, but there is more, or different, to see of him. This choleric director has something immature about him, even his machism, his abuse of power, his cruelty has something of a teenager's passing phase, he is a spoiled God, a capricious brat, which is a very ironical choice.

The performance plays... with us. It plays the ambiguity card, to the point that the spectator has no time at all to get comfortable in the belief of having caught a meaning, a hint, or... the leg of a signifier. I can't help but agree with Mircea Radu Iacoban who remarks the exquisite quality of the humor, a tremendously black, Jewish humor, giving a grotesque note even to allusions to the concentration camps: Jews who repeat all the insults addressed to them as if they agreed, in a very special sarcastic hue. One has to get it! Which I not always did and I assume this limit. Light effects and choreography add that opera-rock beat to the performance, Cosmin Maxim and Livia Iorga helping a great deal to that. It's a spectacular performance, going in too many directions for my (personal) need of coherence. We are in the realm of "everything and its contrary is the right thing", a confusing whirl of possibilities which is, in itself, a possibility. But is that a thoroughly conscious choice? No matter how hard I try, I cannot get rid of a vague sensation of artificiality, of cliché, of lack of substance. I cannot put the finger on what that might be due to, maybe the text, which I haven't read, or something of the staging, but I'd certainly exclude the interpretation of the actors, not only because it's a joy and a gift to see Marcel Iureș on stage, but there is nothing I could reproach the rest of the cast either. I can only guess that this lack in dramatic force of the characters comes from the original text, which makes them more of symbols in a parable than theatrically viable characters.

The big stage performances of the National Theatre of Iași, of which I mentioned two modern tragedies and one philosophical parable in a rock-opera style, share the spirit of the time which seems to be defined by an identity crisis, with all its symptoms: the fear of solitude, of isolation, of annihilation, of the loss of values, including aesthetical ones. The theatre lights up this reflection and the only good way of kindling it seems to be that of achieving the aesthetical values, precisely those we don't want to lose. Two hundred years ago we longed for European integration, now it might be significant to defend and create global values and, if we have lost the models, maybe it's a sign that we can live without them, in a true dialogue. In my opinion, the performances I talked about and many others of the National Theatre of Iași clearly show that the dialogue is already taking place.

THE CHERRY ON THE CAKE

Like a *deus ex machina* comes the answer to this interrogation and to this fear in the form of still another performance, the even more unexpected birthday present which the National Theatre and the public of Iași received on the Sixteenth of December: a unique, wonderful gift, a pure joy made of warmth, true, throbbing emotion and of that kind of beauty which we rediscover each time we spontaneously react with the heart, not with our analytical capacity. And this is also the only way I can write about it. This very inspired and organically functioning "collage" is far more than a gallery of portraits and of fragments from different plays, it is far more than a journey in time, far more than a Christmas present which makes the candle lights twinkle in our tears. It is a legacy and a declaration of love, to the theatre, to the actors, to the meaning and the role of art, it is Hadji-Culea's declaration of love to the theatre and to the team, no matter what difficulties they might go through, a performance made with an acute sense of rhythm, of contrast, of theatricality. And it is the actors' declaration of love to us, the public, and to their profession, to its sacrifices, to its rough path, to its uncomparable beauty. Actors' names are whispered and they seem to come from behind the light, from then and from now, from a continuum of time. Their profession is to keep our hearts alive. Almost all of them are there, on stage, every one bringing a beautifully wrapped present and putting it under the family's tree: Dionisie

Vitcu, gifted and giving as always, brings us a *Lost Letter*, Petrică Ciubotaru a Miluță Gheorghiu and an irresistible Chirița in duet with her double, a seductive Teodor Corban with crinoline, frills and flounces. Emil Coșeru creates a Golem, with his stateliness and his rabbi or God-like force, then he brings the gift of the absurd dialogue along with Tatiana Ionesi, Petronela Grigorescu and Horia Veriveș in a great example of how communication between actors can function even when, or especially when they talk about nothing, or about a *Bald Soprano* who is nowhere to be found. Constantin Pușcașu utters a manifesto which can be as well a manifesto for being human, for being unique and meanwhile a cell in an organism, the way an actor is. He utters an almost unbearably moving plea to not kill Dr. Stockman or the seeker of truth in us. Monica Bordeianu, with that gracefulness and handsomness of hers, brings a delicate older woman, waving to us from a wheelchair and reminding that the theatre and life are fascinating also because they are ephemeral. And maybe only the actors can defy death, the way Teodor Corban does when he raises from his sacrificed Alfred III to sing about the theatre which touches truth through illusion and about the actors who only want to give and receive love. Is there anyone who recognizes any deeper desire than that? It's what they are talking about around the table, *Home, in the middle of summer* and in the middle of our winter, talking about cruelty and psychological violence, about meanness which is nothing else but a cry for love. And many of them are there: the daughters embodied by Doina Deleanu, Petronela Grigorescu, Haruna Condurache, beautiful women and actresses, and their men: Ticu Pușcașu, Teo Corban, Călin Chirilă and Cosmin Maxim, around an archetypal dominant mother impeccably played by Mihaela Arsenescu Werner. A fantastic family picture. The Old Lady, a sui generis theatrical apparition, incarnation of a symbol, that of the death of the human replaced by a killing machine, haunts the scene like a burst of icy wind and gives us a Mihaela Arsenescu Werner in a one of a kind role. And of *Hamletmachine*, three monologues suspend our breath: Ada Lupu, who is certainly more than only young, pretty and funny, Oana Sandu and Diana Chirilă, all revealing their intensity and dramatic power. The performance ends with another very impressive family picture, that of the actors of the National Theatre of Iași, a picture for now and for a "then" in the future. We inevitably would have liked to see more of some, like Catinca Tudose Hariton,

Georgeta Păduraru, Puşa Darie, Haruna Condurache, Doina Deleanu or Adi Carauleanu, but there will always be more... adult children who know that they are loved everyday, even if they get only one candle on the anniversary cake. And they are loved everyday, the public knowing where to find them, even if I, as a selfish spectator, wouldn't have minded if this truly inspired performance had had the length of a theatrical marathon throughout the night.

I can't help but notice that a few of them were missing, first of all Sergiu Tudose whom I saw serenely taking the role of a spectator at his colleagues' performances, this huge actor sitting very matter of factly somewhere in the public. But he came on stage this time, at the end. His daughter, another wonderful actress, Catinca Tudose Hariton, takes him by the hand. And we've heard the name of Violeta Popescu, the third of this family of actors, whom we see there, behind the light. There, too, I see Adina Popa and I deeply bow to her and thank her for everything she gave me. The public required on stage the theater's directors, Irina Popescu Boeriu and Ovidiu Lazăr, and the scenographers Marfa Axenti and Rodica Arghir, people who have dedicated their whole life to this theatre and will continue to do so.

I leave under the crossed lights of the projectors, in the rhythm of the drums and of my heart, having the exact sensation that time has been suspended for a while. I leave with the echo of Anne Marie Chertic's song in my heart and with the memory of her courage in saying that not perfection, but sincerity is what makes us beautiful, it's what helps us touch the heart and be authentic or simply ourselves, as in the definition of identity. I leave with an answer and with the certainty that the theatre, and this one in particular, is a permanent matter. And I'm thankful for all the presents which I'll still have to unwrap until Christmas. One of them might contain the surprise that I'm not a critic, but a lover of theatre.

Family, functions, dysfunctions (*Familii* show by Eugen Jebeleanu)

Diana NECHIT[•]

Abstract: This paper is focused on the latest performance directed by Eugen Jebeleanu at Sibiu, starting from some features discussed on the occasion of an analysis concerning the young theatre. I will develop and emphasize the constants of his theatre based on the *Families* performance and I will try to determine the layout of a new scenic sensibility, of a customized aesthetic calling in a geometric sign, of a formal, almost sterile perfection, coherent and recognisable from one production to another, although always original. The performance's project starts from a strongly documented, genuine and objective radiogram of today's meaning of family, beyond social hypocrisy, strong traditional – often ideological, rather than assumed – morality. *Families* is a plateau writing and was initially based on a controversial law project which has caused lots of contradictory debates and discussions in Romania.

Key words: Eugen Jebeleanu, family, society, directing, young generation.

Eugen Jebeleanu is one of the most popular and appreciated actors of the young generation, being remarked, lately, by his astonishing directing style, highly influenced by the Occidental aesthetics. One of the results of a directing inheritance which is focusing on both strong minimalism and flamboyant stage installations, Eugen Jebeleanu's vision is almost every time compared with Radu Afrim's, another important name of both the Romanian and the international stage, whose French influences are more than obvious. During the last years, Eugen Jebeleanu has activated on the stage of Sibiu and he has signed three of the most appreciated performances of the moment. His visionary and extremely cosmopolitan versatility have made possible a lucid and honest view on the structure of contemporary human soul, distinctive for a *youth paradigm*, by using some specific directing languages to more age

[•] University lecturer PhD. Department of Theatre Arts, Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu

categories and by using some various formulas of theatricality, based on a different textual approach, every single time. From the *one-man show* based on Lars Noren's text, *20 noiembrie*, to the modern reinterpretation of a classical story not only for kinds, *Alice*, and to the stage writing on which his last production was based, *Familii* (*Families*), Eugen Jebeleanu seems to be one of the most complex directors who performs on the stage of Sibiu, for whom the textual dimension of a show is more than indispensable. Once we see all the *performances* managed by this director, as a spectator and as an analyst, we resent a strong impression of stage cohesion, based on a good textual intuition, a philological sensibility, the text and the image mutually support and Eugen Jebeleanu is not one of the stage people who consider that theatre means just show.

Starting from the aspects that we have already discussed with regard to the analysis of young theatre, which will be developed and emphasized on the basis of the *Familii* production, I will try to determine the layout of a new scenic sensibility, of a customized aesthetic calling in a geometric sign, of a formal, almost sterile perfection, coherent and recognisable from one production to another, although always original. This is due to the coagulated professional relationship between Eugen Jebeleanu and the scenographer that signs all his shows, Velica Panduru.

If the resources of *20 noiembrie* performance are based on a real fact, re-transposed in a textual manner by Lars Noren, and if a classical children story became *canvas* to the scenic re-interpretation of Yann Verburgh from *Alice*, then the inspiration source of *Familii* is a plateau writing (created together with the entire distribution of the show) and was initially based on an controversial law project which has caused lots of contradictory debates and discussions in Romania: "*Familii is based on freely consented marriage of the spouses, on their equality and on the rights and liabilities of the parents of ensuring children growth, education and instruction.*" Further, another law project was *shading* in a singular interpretative key the law's text, changing the Art. 48, paragraph 1: "*The family is based on freely consented marriage between a man and a woman, on their equality and on the parents' rights and liabilities of growing, educating and instructing children.*"

The performance's project starts from a strongly documented, genuine and objective radiogram of today's meaning of *family*, beyond social

hypocrisy, strong traditional – often ideological, rather than assumed – *morality*. Without offending the puritanism, *et les âmes sensibles*, the pragmatic premise that was Jebeleanu's starting point is an accurate one. In our proximity, the family atomizes, it is pulverized, it is transforming and coagulating into new shapes and patterns, in occasionally shocking and uncomfortable, but essentially functional sensibilities. Not coincidentally, the director seems to report one of the main emotional wounds of the current society that places the concepts above their specific content. Ultimately, the laws are just a way of manipulation, of collective brain-wash, which, by their individual level lack of concreteness and applicability, they enlarge even more the gap between man and reality, rationality and emotion. Paradoxically, or not, the show does not offer an answer to the question of *what a family means*, it only manages to set a doubt to the availability of a concept coming from a hierarchical and traditional-patriarchal downward has to reconfigure the basic meaning. More than that, Eugen Jebeleanu suggests that a *family* is an accumulation of dysfunctions that co-exist between the limits of an ailing genealogy that unifies the individuals only by blood bonds and not by spiritual affinities that are viewed by the masses as ridiculous in front of the implacable heredity. The conventional family becomes, is seen by the play's director, as loneliness congeries of experienced traumas, of society sentenced taboos, implicitly felt in autistic manners. The show *Familii* is, before everything else, a textual manifest about that hidden, unspoken side of a society that endeavours year by year to cover, using a demagogic discourse, a gangrenous body, a shameful and imperfect nakedness.

Eugen Jebeleanu wants to problematize the *family* concept in a violent actuality; he affirms that “the performance treats the child and the adult identity construction theme accorded to the family and explores the behaviouristic mechanisms of this entity, by approaching the conflictual and revealing situations for its members.”¹ The performance project of *Familii* was written based on an official order of the Theatrical Art Department of the Faculty of Letters and Arts and TNRS, and all had been conceived from text to performance along with the young student actors of the Department. Maybe the biggest gain of this performance is the honest, with no taboos, questioning

¹ All of Eugen Jebeleanu's quotes are published on the TNRS site:
<http://www.tnrs.ro/spectacole/familii>

of some *situations* which define our familial, emotional and social context, using some young voices who are living now, in their actuality, sometimes active, other times mentally, militant or liberal. I would like to believe that through these young actors' voices the sometimes uncomfortable truths sound honestly and unalterably, and the public should receive the weaknesses and the imperfections of an organisation social form. The directors himself says that "The performance tells the stories of three families, develops three life situations, during three consecutive years. A brother and a sister reunite with the occasion of their mother's death. Two step brothers have to cohabit, although they do not want it. A young mother fights against the alcoholism of her husband. A young couple passes through a crisis moment. The evolution of these humans intersect in important moments of their lives and their destiny radically changes."

Structurally, the performance begins metaphorically with the textual presentation of a prologue which relates the anthological terror episode, the eruption of the Vesuvius which had covered Pompeii with fire and lava, conserving in ash some domestic live scenes. These statues stunned in their quotidian activities shall define the future modern life family radiographies, surprised, in turn, in some emotional crisis moments managed by the director during the whole performance. The show begins with the lecture of this prologue which is frontally projected on the white screen which hides the entire performance scenography. *Famili* is organised like a tryptic (surprising the evolution of the characters in three different chronological moments) enclosed by the prologue and the epilogue, with some intermezzos (the intimate voices of the characters who speak behind the screen and who poetically reconstruct their biographies, their vulnerabilities and fears, their traumas and anguishes, their complexes and wishes). The scenic decoupage has a textual component, marked by neutral projections which announce each *chapter* of *family scenes*. Apparently projected based on a fragmentary formula, the performance shows a subtle web which links the 8 no-name characters in different spaces, with different functionalities. In the original text, the characters are named in a general way (Boy 1, Boy 2, Woman 1, Woman 2, Man 1, Man 2, Brother and Sister), being an emblematic aspect for the modern theatre aesthetics and for the actual social uniformity. The performance doesn't reproduce the social membership, but it suggests it by

using the stage image. Beyond the stage, musical and light cuts, another space is the one defined by the characters' bodies in motion which articulate some schemas and a geometric pattern. The characters approach and distance themselves, based on a motion *protocol* which suggests the oscillations and the permutations that happen in human relationships. We face a corporality of naturalness that is never overreacted or overemphasized. This stage cut based on the characters' corporality is obvious not only in the two-characters scenes, but, especially, in the collective ones, perceived by the spectator as a light, aerial and almost transparent choreography. Nothing is aggressive or strident in the characters' corporal attitude; every gesture is natural and softly defined. So, the characters seem surprised by passing and embody the individualities' fragility which construct our daily lives. The epilogue adopts again the confessive tonality of the intermezzos, by showing in a fragmentary, elliptical way some flashes of the exterior and interior reality of Boy 1, whose fulfilled dream ends the whole performance and surprises the invisible connexions which subtly links the sensibility of the characters and of the individuals: "Like our reality happens also in other worlds, in the same time, but in different forms./ Like a radio frequency./ Which in the same moment is launched beyond us./ Which infinitely vibrates./ In me./ In you./ In us."

Briefly, based on Eugen Jebeleanu's declaration, "*Familii* is a social theatre performance which embodies the quotidian stories of some kids, brothers, parents, husbands etc. The characters face the feeling of abandon, the irresponsibility, the rigid identification with the parents or, contrary, with their refuse, the pathetic family meetings, the parental responsibility, the inducing and the resenting of culpability." From scenes which present the domestic cruelty of the fights between the colleagues and the brothers, the personal failure and the consolation in alcohol and antidepressants of a woman who fights against the illness of her father and the *sacrosanct* duty of the care of her own father, to the attempts of a harmonic homosexual couple who desires to adopt a baby, Eugen Jebeleanu's performance is a succession of functional or dysfunctional social stereotypes of the actuality. From the middle of this social *atomisation* of some characters that are anachronistically presented, in flashes, there appear some parallel evolutions, happy resolutions and reconciliations of the characters. The apparently lack of affective coherence and the individual failure, of the human relationships, frustrations, and

complexes, harmonizes in the end in a tolerance climax and in a acceptance of the individual diversity which allows even the personal success and the fulfilling of the characters' ideals.

The scenography designed by Velica Panduru defines an aseptic minimalism, similar to a hospital room, whose whiteness aggresses, increases the conflicts by using stroboscopic contrasts in order to show life episodes of the 8 characters. The space is bounded by vertical shutters which define the stage perimeter's functionality, creating different destinations of the distinct life chronotops, based on its manoeuvrability (except the first frame, the exterior one, while the others scenes represent indoor spaces: the gym, domestic and institutionalized spaces). So, the empty, invasive and sickly space which exposes the brother's, the sister's and the brothers' characters alternates with those impersonal, *espaces meublés* of the comfortable middle class residences, or with the police interrogation rooms, animated by some emblematic objects. The scenographer trusts the perception of the spectator who mentally represents the whole stage designed in order to accomplish some functions, based on the symbolic value of some furniture: an armchair defines a living room and, also, a modular table and a telescopic lamp suggest an interrogation bureau. The performance's chromatic alternates with the scenery's non-colours with the apparent clothe and some furniture stridence which counterpoints the white, black, grey monotony. It could be another clue of this continuous and actual image obsession of the contemporaneity, but also a very precise temporal anchoring, the no name characters' costumes being emblematic for the urban environment, with no financial problems, well represented professionally, for the average street, the bands' and juvenile delinquents' environment, and also for the institutionalized environment, with modern gadgets handled by the others characters who investigate silently the cases. Another essential component of this scenography is the light shell which has its own dynamism and moves from cold shades and light showers focused on characters to the warm contrasts which bathe the actors during the final scene. This *éclairage* mechanism presents the evolution of the characters from general frames, which mark the conventional perimeters of the individuals reported to the others, from the social data which implacably define himself, to the particularisation of each one in the revealing moments of their own corporality.

The acoustic shell of the performance, even if it doesn't have a similar complexity with that of the text, has a sensibility not at all counterpointed to the characters' evolution, the music is not only a stage property element, but also an iterative theme in the performance economy. Beyond the sound effects which annex to the directing vision, like some radiophonic *jingles*, performed as some remixed songs, the show has two different musical moments, with two different tonalities and forms. The first musical moment is a live cover of *Mad world* sung by Gary Jules (whose popularity has increased with the 2001 movie *Donnie Darko*), performed by all the 8 actors, which becomes a contemporary solitude anthem, a manifest against the familial and social alienation. This song is performed on different musical stamps, with specific tonalities which reconfigure metaphorically the evolution of each character. The harmonic cohesion seems to be accidentally conceived, in a frame which catches the intrigued regards of the characters; the whisper overlaps the performed lyrics, the grave register alternates with the acute one. So, in a counterpointed way with this musical frame petrified in the individual solitude, the end is defined by a harmonic and energetic cohesion like in a live electro-disco video performed with specific instruments, a flamboyant, calophile, *fashion* view which presents the accomplishment of the American (and the musical) dream that had obsessed the entire evolution of Boy 1 and, also of each character, becoming the *star* of his own existence by which he saves himself.

The actors who perform in this show are students in Sibiu: Marian Bureață, Ioana Cosma, Oana Marin, Vladimir Petre, Gabriela Pîrlițeanu, Ștefan Tunsoiu, Iustinian Turcu, Claudiu Urse who, beyond their professionalism and neat stage execution due, mainly, to Eugen Jebeleanu's work method and to their talent, had brought on stage emotion, colour and some frames of their own life. Not just actors, but also performers, they had vibrated, sung, laughed, cried, danced and given us a part of existence, a part of their own age's beauty and freshness. The sound design was realized by Claudiu Urse and the video projections by Andrei Cozlac. The project assistants were Eliza Ceprăzaru and Maria Popovici, third year students in Theatre studies and Cultural Management, and Ștefan Tunsoiu was director assistant, they had assisted and had participated to everything in the performance production, the making, the defining of the textual and

THEATRICAL COLLOQUIA

spectacular element of the performance, under the guidance of Luminița Bîrsan, lecturer of the Faculty of Letters and Arts in Sibiu.

THEATRICAL COLLOQUIA

BOOK REVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

18, Rue de Rivoli, Paris

Cristina SCARLAT*

Abstract: The Paris of Professor George Banu is one of the recollections lived, revisited and remodeled by the passage of time and words, and invigorated through the basis of reality and the moment when reconversion occurs. The family living at 18, Rue de Rivoli, Paris is a special one: a family of the most genuine artists of the word. Professors George Banu and Monique Banu-Borie nourish themselves each day on the common breath of life. Then, they live on the vivid emotion of the shows they see and *live* together by reconverting them into word shows reshaped by the momentary emotion. Thus, *the show* becomes an *experience*,¹ a form of life, a breath, a credo.

Key words: Paris, George Banu, family, recollections, friendship

“I preferred the concrete thing to the particular one convinced that only this way I could cope with local cases and not with the traditional permanence, with the very theatrical performances and not with the Theatre itself!” (George Banu)²



3

* Independent researcher, PhD.

¹ George Banu dialoguing with Mircea Morariu, *Viața secundă. Comentarii și mărturii despre teatru*, Camil Petrescu Cultural Foundation, Teatrul azi Magazine (a supplement) by Cheiron Publishing House, Bucharest, 2016, p. 67.

² Ibidem.

³ Image source: Internet.

The last volume of the trilogy *Parisul personal (Personal Paris)* of Professor George Banu, *Familia din Rivoli 18*⁴ offers the reader another fascinating trip through recollections in the company of some fairytale-like characters: an imaginary *borrowed* family that the professor chose and with whom he revisits, full of nostalgia, certain places of Paris - and not only – the perfume of which arises memories. We meet the “family of a solitary person reconciled with their destiny. (...) I can identify characters coming to live under my very eyes and I revisit hidden places on Paris’s map: characters and places are my allies. They form together an imaginary genealogy and a common topography. I am both their master and inventor: they belong to me.”⁵ This way, a Demiurge and a director of some original shows, the professor makes us witness a world whose mysteries and stories he reveals to us.

The stories George Banu builds up around characters in paintings starting from real elements – the purchase of such paintings and the emotions caused by the meeting with these characters who will become *familiar to him* – create the novel through which “the unaccomplished writer I was”⁶, as he said somewhere, fulfils himself in fact. The *accomplished* critic George Banu is also an *accomplished* writer, his texts – autobiographic fragments or drama reviews – being only the pure sap born from the direct emotion with reality and recollections expressed through deep and elegant phrases, where the autobiographic fragment and the recollection, dressed up in the spectacular cope of the word, become literature of the purest vibration.

Cut out from the daily framework, making and delivering in a literature style the story of the family-characters that he accompanied along all ages through his simple presence in the house on Rue de Rivoli, the professor places himself in the recollection framework by making use of thick traces of affective memory. The reader turns into a re-reader, the text being accompanied by the images of the paintings of which he speaks: over the colour touches visually describing the characters he superposes their stories woven by the author-spectator George Banu.

Taken by hand through the complicity of sight, the reader takes contact with an original Paris which is also the home of some fairytale-like characters who are born beyond the art of colour placement, the word art or the word placement. Regarded by the author and transposed in a filtered manner by sensitivity and imagination in an invented world, but not at random, characters collude with him in the structure of the story.

⁴ George Banu, *Parisul personal. Familia din Rivoli 18*, Nemira, 2016. Photos by Mihaela Marin.

⁵ Ibidem, pp. 8-9.

⁶ *Viața secundă*, ibidem, p. 68.

“(...) I select by forgetting about *failures*, and as Deleuze, I dedicate myself to success - this way I operate by omission! (...) I do not want to turn sanction into a critical vocation, but I turn satisfaction into an umpire and a reason to adhere to the theatre which allows me to build a *secondary life*.” (George Banu)⁷



Rue de Rivoli, 1855. Photo by Adolphe Braun⁸

Known all over the world, the theatrologist George Banu consecrated himself to the Show as a form of art and a form of life, and he naturally delivered himself to his texts – reviews, volumes, albums, interviews – in a

⁷ Ibidem.

⁸ Image source: Internet.

sincere and yet passionate and elegant form of wording, all of them having the shade of a confession. He lures the reader and turns them into an accomplice and confidant of the confession, just like a good director attracts his spectators by sharing with them the artistic act through actors' confession in the stage play. Just like in the other two volumes of the trilogy *Parisul personal*, the author decomposes the silence surrounding some characters by disclosing and delivering them to us together with their stories. For instance, in chapter 2 of the last volume of the trilogy, *Three Sisters*, a title that reminds us of the world of Chekhov's characters, the author introduces Marie-Christine, Odile and Anne, characters of a painting, each one having her own story: Marie-Christine, in a painting bought from an antiquary in Bastille flea market, Odile, the enigmatic figure immortalized by Theodor Pallady, and Anne, discovered at an antiquary in Bucharest. The passion used to describe the painting characters, and the architecture of the stories by which the master puppeteer animates them, convince us of the special relationship that is being created. Like a Scheherazade, the master tells us the story of each of them, thus saving the characters in the paintings from death by anonymity, and delivering them to us with a story. He met Andrei, the unsuccessful painter, in Montmartre, and Jean-Paul, "the faraway brother and prodigal son" (chapter 3), in Deauville. We also meet the *rediscovered cousin* (chapter 5), Olga, then Louise, a Proustian character encountered in Cabourg, Marie-Jeanne and her son, Eugène, the female reader Elvire and the nun Monique, the female emigrant Agnes, nun Olivia, nun Michaela, Silvia from Taormina, Chloé of Eustațiu Stoenescu, a Byzantine princess, Ludwig, the imaginary double of Beethoven, the old woman servant Fernanda, manservant Jean, woman servant Bernadette, sisters Clémence and Hélène; we even meet *modest nudes*, then the aristocrat Lavinia, the aristocratic painter Louis Ferdinand, Don Guzman, and even a Chinese princess met in Hague.

"I assume my partners like some presences and this way I cultivate the relationship specific to 'anti-moderns' who consider that art and life answer each other." (George Banu)⁹

⁹ *Parisul personal*, 3, p. 138.



Rue de Rivoli, today

Thus *Parisul personal* becomes, more than an *indirect diary*,¹⁰ an image of the world at a small scale, of the Journey concentrated in colours, recollections and stories where the escape of Banu family is possible every day. The look cancels the barrier between *yesterday* and *today* and it brings life to characters, the *family*.

Being himself a fairytale character, professor George Banu converts us from simple spectators of the stories with which he attracts us like a genuine Scheherazade to involved witnesses motivated by the nerve of the saying and the authenticity of the emotion. His *personal* Paris becomes ours as well: “Instead of evoking foreign places and mobilizing friends in the world, I took refuge in the eternal present of the relationship with a city, the Paris, which I subjectively created for me with intimate friends that I associated to myself in time.”¹¹

Although he does not feel like an *accomplished writer*, the text of the volume only invalidates this thing by displaying to the reader’s eyes a fine original enigmatic canvas of some Chekhov-like stories, recreating life and fairytale pictures in a perfectly assembled *puzzle*. Just like the columns of the shows he lives with his entire being, we find in the pages of this original diary

¹⁰ Idem, p. 136.

¹¹ Idem.

THEATRICAL COLLOQUIA

the pure incandescence of recollection, and the vibration of recollection colour. It is in fact the show of a fairytale life, a story family living at 18, Rue de Rivoli, Paris. Just like in the previous volumes, the author merely invites us in the house abounding in stories and remembrances, paintings and art objects which all have a story carved in the life story of the family we have shared again.

Requisite Readings

Anca Doina CIOBOTARU*

If we analyse these last years' book offer from the Artes Publishing House, we can clearly see that the publications in the Theatre section are increasingly numerous and – moreover – increasingly consistent, provoking, surprising. Therefore, selecting between them becomes increasingly difficult for jury members at Book Fares and specialized Saloons, as well as for the readers; something always gets lost out of sight, something that could actually be very useful for our professional development. This is the reason I am bringing to your attention two books on areas of expertise not many researchers dare tackle: pantomime and the art of the puppet recital. It is true that these books have something in common – they are both the end results of restless doctoral research, bearing the unease of questioning “What can we call brand new?” – and they can also become entries on the requisite reading lists for students, researchers, or anyone who wishes to know more about the hard work behind each and every gesture made by the mime or the puppeteer, wandering through time and space.

PANTOMIME OR THE JOURNEY FROM PLAYING TO ART a necessary discourse

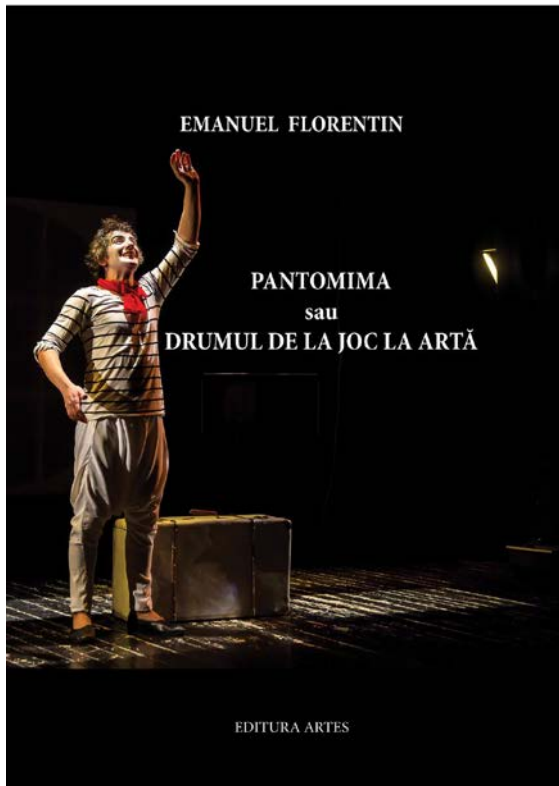
Emanuel Florentin's book *Pantomime or The Journey from Playing to Art* is, to whom it may concern, the gift of a synthetic and welcome plea for “*the body* turned into an instrument *for stage expression*” and its transformation, through pantomime, “into an unreal, symbolic object, an emotion generator.” The metamorphosis can only happen when playfulness and technique are used together, so that they become a stylistic dimension of the performance they are used in. For the author, the body represents a matrix, its shapes determined by space-time contexts and the contents structured according to laws beyond time, a mirror for the equally playful and mystic *human*; this view is suggested by two directions the discourse takes: one is historic, theoretical, and the other approaches the aesthetics of body-centred

* Associate Professor dr. habil, UNAGE Iași; puppeteer actor; author of many studies and specialty books; ciobotaru_anca@yahoo.com

performance making. Hence, the structure seems logic, and, moreover, natural; the chapters unfold as a solidly structured, elegant, clear discourse which is based on rigorous documentation and delivered in a concise fashion – perhaps, too concise, as the comments are thoughtfully, logically built, but

written with extreme cautiousness.

We are invited to an imaginary journey in time and space, among the landmarks of the Ancient East, the Greek and Latin Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the hall of “The Portraits of the Masters” and “Answers to Contemporary Challenges”. However, the actor Emanuel Florentin makes himself present between the lines; only he could have had the necessary understanding for deciphering the artist’s ability to reach beyond the limiting condition of the body and turn it into a



means for stage expression, morphing movement, gesture and mimics/facial masks into *stage sign*. All of this is also revealed from the point of view of the practitioner who understands that creative intuition can only work to the extent it is born from the undertaking of that which generates it. It seems that the author is fascinated by oriental coding of movement and his book is a means for attracting us into a world of gestures with cyphered meanings, where one can sense the beginnings of dance theatre. His endeavour implies approaching a world touched by refinement and a certain philosophy, but also the role of the mask as an element of stage language, which is something he constantly comes back to in his discourse in order to analyse according to each proposed aesthetic view.

The mime/pantomime genre is tackled starting with its place among forms of theatre expression; interpretative technique is analysed in relation to other elements of stage language that are specific to performing. Its origins, forms and functions are analysed, one at a time, so that we can decipher the passage from ritual dance to dancing theatre, an endeavour that is sustained by well-chosen examples, fitting due to their role, impact of stage expression and impression on the public.

Besides the thorough description of stage technique, carefully reading the book can also determine the identification of another theme, one that is rarely tackled: *the mime-clown*. We are introduced to several members of a fascinating family: *stupidus*, the buffoon's antique forefather, who used to act barefoot with a full-face of makeup, the medieval buffoon, who links the latter to the colourful world of the Renaissance and who has generated, in time, an entire hall of characters that oscillate between grotesque and the poetic Pierrot, the modern clown, who can be seen in the public square, in both the circus and the theatre – always different, always the same. However, the attention for the gesture, the body and the performance remains of utmost importance – which proves that the author is, first of all, a professional of the stage, a hard working practitioner looking at the body as a stage sign.

The book is completed by tables and schemes, name indexes and a carefully chosen bibliography – research specific instruments that prove we are presented with an analytic study that has been documented and that has a thorough line of argumentation; to a greater or a more synthetic degree, every idea is justified, as if in a high-quality performance. In the end, the chapters **The Portraits of the Masters** and **From Pantomime to Contemporary Mime** turn out as more than an enumeration done for the sake of the doctoral research that has generated the book; the presentation of forerunners, of creators who have bestowed new meanings upon the art of the mythical mime, becomes an exercise in understanding, the lack of which would render the writer's qualms pointless. Each artist's or group's name that is evoked becomes a means for revealing a specific aesthetic position, a view on pantomime, on the way elements of stage language can be combined, but also a reason for meditating on the relation between masters and disciples, between spectators and artists, between word and the lack of words – all of which bare the signs of doubts, qualms and sacrifice. Between the lines, we can see the

warning sign about the ingratitude, forgetfulness or indifference the world can show to those who have served the art of *silent speech*, in which nothing is arbitrary, but carefully coded.

Therefore, the author focuses on *creators of schools*, of interpretative trends, on representative *masters* who have had an influence on this genre, while the artist's effort in deciphering the aesthetics and training programs of those he has written about is an aspiration towards their power to express; just as the masters themselves had done. The core of the book is the analysis of the search for the ideal formula for the achievement of intense and essential expression of corporal communication. An endeavour that bears different challenges, in which arts intertwine, the line between objective and subjective is difficult to trace, and the concepts of *mime* and *pantomime* become the starting points for polemics; it is remarkable that the author knows how to leave conceptual arguments in the background and focus on the aspects of training that he has put up for discussion.

The modern and postmodern searches are driven by the new approaches of theatre brought by the forerunners' proposals. Barriers are torn. These collisions have also determined distinct features that are synthetically analysed.

The modern and postmodern creators whom the author presents are those who have caught his attention in his search for "answers to contemporary challenges", a complex and exciting context that is also described from the point of view of the professional meetings at festivals. The presentation of the most important performances ends with the description of several aesthetic tendencies in mime and pantomime.

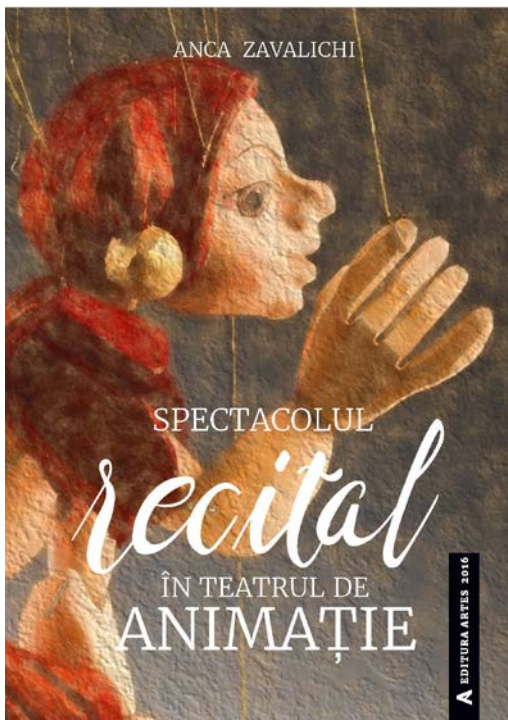
All these aspects make Emanuel Florentin's book a discourse that presents a rigour specific to scientific research, which is backed by the faithfulness of the actor who has decided to understand the mystery of the metamorphosis of the body into metaphor. The book's merits have not gone unnoticed, therefore it has been awarded the Bronze Medal at the 2015 EUROINVENT International Saloon.

The Recital Performance in Animation Theatre

Anca Zavalichi

The Recital Performance in Animation Theatre – a synthesis book, the result of Anca Zavalichi's doctoral research that contributes to the valuable series of studies on the history and aesthetics of animation theatre. As a matter of fact, the theme of the *recital performance* draws us nearer to the essence of the puppeteers' status and their art. In a rigorous and thoroughly documented manner, the author structures her book on two main directions: the first pays attention to the puppeteer's role and to their art, with its space-time determinations, while the second paints the pictures of important creators. In this way, she crafts the image of a puzzle which is meant to depict the puppeteer's qualms, effort and techniques in their most complex endeavour – the *one-man show*. However, context remains the defining feature; it is what makes the puppeteer be regarded either as a messenger of the gods, who communicates their words as if in a state of trance, a commentator of day to day life (be it that of the family, or the socio-political context), or a mere

comedian who amuses with their silly puppets. The journey (in time and space) is rather long and – in order to keep us on the right track – Anca Zavalichi points at several landmarks meant to take us to those areas without the knowledge of which we could not begin to understand. The image is created with the information carefully gathered from the studies of renowned researchers from the West or from our country, but also from serial publications, which stands as a sign of the author's wish to know as much as possible on the topic she has chosen, on the faithful forefathers' secrets.



The portrait of the Oriental “pure and immaterial” *dalang* bears the Divine aura; the shadows fascinate. Nevertheless, the coded language of the expressive lines that create the two dimensional images of characters or settings bears within itself the synthesis of the many layers of mythical and philosophical-religious thinking that have built on top of each other, in time, in the Oriental world, in India and Asian islands in particular. The examples the author has chosen become a discourse on the ways the puppeteers have managed to undertake their destiny and the transmission of their art from one generation to the next, a heritage that bears not only technique, but also the care for the audience.

The author is not indifferent to the destiny of European puppeteers, either; she equally scans and analyses well-known resources of information or forgotten ones, she articulates her own opinions and supports them through scholarly arguments; all for the clear depiction of the way she intends to present the puppeteers’ art and mission. Gaston Baty, Rene Chavance, Jacques Chesnais, George Speaight, Henrik Jurkowski – they become the author’s allies, so that the (more or less knowledgeable) reader can have a rich image of the journey this art has undergone from the sacred to the profane. Pulcinella, Polichinelle, Punch, Hanswurst or Pickleherring – they go beyond their limitations as puppet-characters and speak for the creators who have brought them to life. Regardless of their successes or the ways they are rendered in documents from the archives of the history of animation theatre, their professional destiny is held in the highest esteem by the author. The Romanian world of puppeteers and heroes “made from wood and rags” is depicted using the same technique of making an inventory of relevant studies and reading through the lines. The portrait of the puppet-character is doubled by the psycho-social portrait of the puppeteer.

In the second part of the book, the author cautiously approaches the puppeteers who have created recitals and who have made their mark on the 20th century animation theatre. As such, the reader has the chance to know her opinions regarding: Sergey V. Obraztsov, Yves Joly, Philippe Genty, Alain Lecucq, Carles Cañellas, Neville Tranter and approaching the specific animation techniques: object theatre, paper theatre, hand or wire puppets, chimeras, oversized puppets, behind-the-screen or in-full-sight handling. The Romanian animation recital performance is briefly analysed, with examples

from various theatres and different stages of its post-war history. This time, as well, context is what influences the aesthetic approach, the subjects and narratives; recording takes the place of commenting; the attention for historic truth has the greatest importance, so metaphoric language is put aside.

Anca Zavalichi replaces the conclusions with a “Monologue on the Recital in Animation Theatre”, which gradually offers conceptual delimitations that can give the reader insight regarding the theoretical and practical aspects of this type of performance. The spirit of free speech and adaptability seem to be contagious, which means that the author has chosen a simple style, marked by a naturalness which can only be achieved through documentation and passion for a certain topic. We can only wait and see what the next step will be: inside or out of this universe.

Young Authors, Energizing Ideas

Ioana PETCU*

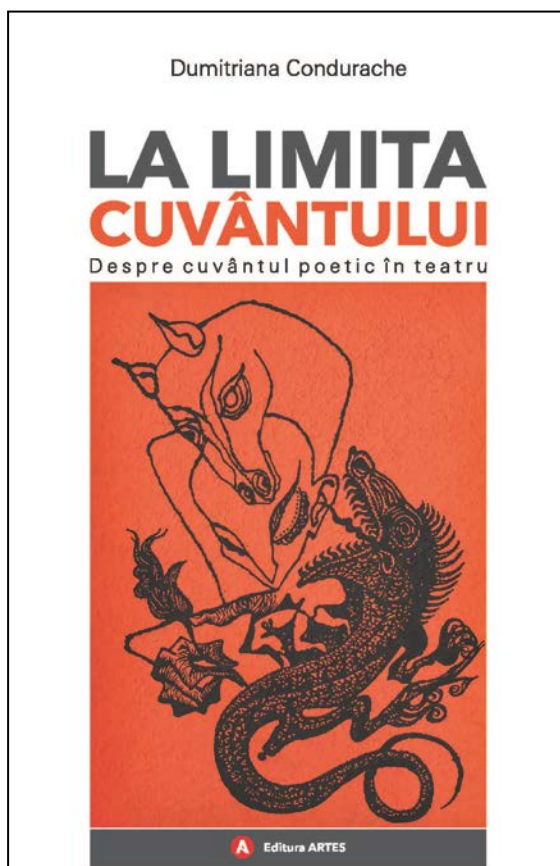
Abstract: Artes Publishing House from Iași signals two new books which, from different perspectives, analyse the Romanian theatrical phenomenon in international context. Dumitriana Condurache's *At the Word's Limit* and Laura Bilic's *The Post-Decembrist Romanian Dramaturgy* are marked by a sharp and persuading discourse. There is no doubt that these titles will be included in theatrical bibliographies.

Key words: young authors, Romanian playwriting, criticism.

The Words, the Non-words and the Existences

The author of the book *La limita cuvântului* (*At the Word's Limit*), published in 2006 by Artes Publishing House, dives into the deep waters of discussions about speech in theatre. The immaterial material – if we are allowed this wordplay – Dumitriana Condurache is working with the word. And the study is welcome, as for some themes like significances and meanings of words in the sphere of theatre are not allocated large spaces, and even fewer specialized treatises. In a century of the spectacle of image, of multimedia, of performance as the gathering of all arts, and of defiance of daily reasoning, in such a fast and composite landscape, the return to the word, which the author proposes, could seem obsolete. Analysing some directions as the state of word, preservation of the thesaurus and traditions of our language, a microscopic look at the written text and at the semantic valences may render the impression of a mere variation on an old theme, which has had dedicated treatises in every epoch. However, why should we not take a look, at least from time to time, at the old but essential problems? After all, what could be mistaken in such an attitude?

* Lecturer PhD, Drama Department of George Enescu National University of Arts, Iasi



Dumitriana Condurache refuses the trendy speeches, the fashioned roads, the clichés of our theatrical era. She is focused with the utmost care and devotion on the fine relationship between the printed letter and its translation towards oral form. To write and to pronounce, to think and to act, to speak a text on the stage – another one than the dramatic text, to perform, to draw away and to enter a text, to meet the word, these are only a few of the main proposals of the book. We say “proposals” for the simple reason that the book *La limita cuvântului* (*At the*

Word's Limit) is not an axiomatic one, there are no opinions displayed as unique, canonical truths. The author initiates paths and questions which leave room for prolonged consequent reflections. On the whole, isn't this the very goal of a book? (As well as the goal of a performance.) The goal of not being imprisoned between the walls of one's own ideas or of displayed messages, and that of establishing an intrinsic, intellectual connection with the reader. In an unperceivable way, the reader who goes through the book's pages is gently allured into the game of ideas which travel between the text and the invisible space reaching him or her. And then the reader can enjoy the situation in which he or she has been brought. Dumitriana Condurache creates a subtle dialogue with the reader in the beginning, which then becomes more and more profound. She speaks from the position of an actor, of a director, sometimes that of a critic or a philologist, always with assumption and, equally, with

genuineness, about what the word represents and how it migrates as energy, feeling, uncertainty or reality. The long road of the word towards dramatist, director, actor and performance is followed in minuteness of detail, with perspicacity and unselfishness of the digger for a meaning. Always together with the reader. We are guided by essential names from theatrical text and directing. On one hand, Sophocles, W. Shakespeare, A. P. Chekhov, S. Beckett, and on the other hand, their descendants in theatrical practice – E. Barba, A. Mnouchkine, D. Esrig, A. Șerban. In this roaming among the forest of words, the roads cross, naturally, with poetry and imitative arts. The author's quest gets multifarious and becomes a complex volume with areas highlighted by names such as Eminescu and Naum, with passages where we meet M. Duchamp and Y. Klein. We also get out on gentle glades where there can be glimpsed Da Vinci, Albrecht Dürer, or distant echoes of George Enescu's music can be heard.

Behind the sentences, there are precious ideas being born, every page gives a growing desire for the reading of the next one. The speech enshrouds, provokes, it opens new ways of analysis. The chapter dedicated to quietness is alluring. After making a distinction between various kinds and shades of quietness, there are debated such terms as: pause, rhythm, breathing in theatre. Again, everything is interlaced, dialogue voices are multiplied, the remarks and theories are disclosed to be redefined. The writing is imbued sometimes with metaphors, so that afterwards the road can become accurate again, as required in the scientific zone.

Dumitriana Condurache's debut stands under the best auspices, as her book represents the junction of some themes which, although of a great interest for the guild of arts, are scarcely approached. And the theatrical practice, not rarely suffering due to this very causes, undoubtedly needs this sort of inquiries, from which sometimes springs the flavour of the essay.

Sincerely, About the Romanian Theatrical Last Half Century

Fifty years of theatre, are they many, are they few? Years when culture was kneeled down by censorship (or kneeled by itself under that yoke), years when it had been a slackened crisis or other years when it tried the reassertion

Laura Bilic – exhorted by her own concerns, but also by the wish to explain for herself the literary phenomenon as a whole – accomplishes a canvas of the last sixty years of our dramaturgy. And she doesn't do it anyhow. Under the title *The Post-Decembrist Romanian Dramaturgy* (*Dramaturgia românească post-decembristă*) there are gathered decades when it had been written with ease or with discomfort, in a prolific way or

the test of time. And it is disappointing to see – and the greater is the virtue of the researcher for openly speaking her mind about these regards – that few are the texts that have overcome the gateway of the years they were written and/or enacted on stage. Laura Bilic makes an exercise of frankness. And she succeeds.

The post-Decembrist era is presented “in plain language”: it is divided in three phases (the transition dramaturgy, the present-day dramaturgy and dramAcum). Every phase is carefully described and measured. On one hand, we meet the so-called reading texts – like some plays by Iosif Naghiu, Alina Mungiu-Pippidi, Olga Delia Mateescu or Ion Mircea. On the other hand there are analyzed other texts, with a longer career in the theatre – those by Matei Vişniec, Radu Macrinici or Alina Nelega. A change of approach is sensed by the author regarding present-day dramaturgy: effervescent, committed, powdered, but perhaps also more exacting in its assiduity. The projects of Mihaela Michailov, Ştefan Peca or the modes that allowed Gianina Cărbunariu and Lia Bugnar to cross over the border, asserting themselves in great festivals, or gaining enough fame at home, are issues discussed at large by Laura Bilic. It is noteworthy the way the signer of those pages has pursued the most difficult pathway for her work – that of finding the texts, undiminished reading them, rendering them afterwards with an equitable measure. Generally unbiased, her voice sometimes has a predilection in giving good rating for some authors and, prevalently, to their artistic endeavours.

Once again, we have in front of us a beneficial work for theatre people, foremost. For young actors, or accomplished actors and directors. But also helpful for literary critics, theoreticians in theatrical domain and, not lastly, for researchers. Personal questions, but also answers from important names in our theatrical critique job, appear and go over present work. Because there is a certain thing: the actress Laura Bilic, being on a slightly strange path at the start – that of a scientific endeavour –, begins from her concerns and her wish to find some answers, to deeply understand the world of theatre where she really exists. And when the goal is bolstered up by honesty, the formula becomes complete.

CUPRINS

TEATRU ȘI IDENTITATE CULTURALĂ	3
THEATER AND CULTURAL IDENTITY	
<i>No Longer Shakespeare: rescrierile scenice ale lui Matthias Langhoff</i>	7
Dana MONAH	
Identități culturale în scenă: exemplul <i>Between the Lines: Staging ‘the Balkans’</i> through Berlin	15
Anne LARCHER, Traducerea: Beatrice Lapadat et Anne Larcher	
Corpul performerului, între spațiul scenic și arhitectură. Martin Zimmermann, Wayne MacGregor, Frédéric Flamand	27
Alba Simina STANCIU	
Comicul și avangarda dadaistă	35
Elena BELCIU	
Principii de bază în predarea luptelor scenice	49
Bogdan LUPEICĂ	
Traducerea pentru scenă: <i>Avalanche</i> de Leonard Cohen	55
Oana URSU	
Despre limite și alte mici nefericiri teatrale... ..	63
Călin CIOBOTARI	
Start.cercetare@UAGE	67
Identitate culturală prin teatru sau Teatru ca formă de identitate culturală? .	69
Erica-Ioana MOLDOVAN	
Importanța lecturării operelor dramatice	79
Silvian FLOAREA	
INTERVIURI	85
„A experimenta e totul” – interviu cu artistul Klaus Obermaier.....	87
Ioana PETCU	
PAGINI DIN STAGIUNE	99

THEATRICAL COLLOQUIA

Naționalul la aniversare. Forme fără fond și sincronism, acum.....	101
Monica BROOS	
Familie, funcții, disfuncții. (spectacolul <i>Familii</i> de Eugen Jebeleanu).....	113
Diana NECHIT	
RECENZII.....	121
18, Rue de Rivoli, Paris.....	123
Cristina SCARLAT	
Lecturi necesare.....	129
Anca Doina CIOBOTARU	
Tineri autori, idei tonifiante	137
Ioana PETCU	
 THEATRICAL COLLOQUIA.....	 143
THEATER AND CULTURAL IDENTITY	
STUDIES	145
No Longer Shakespeare: Matthias Langhoff's Stage Rewritings.....	147
Dana MONAH	
Staging cultural identities: the example of Between the Lines: Staging 'the Balkans' through Berlin	155
Anne LARCHER	
The Performing Body, between Scenic Design and Architecture. Martin Zimmermann, Wayne MacGregor, Frédéric Flamand	165
Alba Simina STANCIU	
Humor and the Dada Avant-garde	173
Elena BELCIU	
Basic principles in teaching stage combat	187
Bogdan LUPEICĂ	
Translating for the Stage: Leonard Cohen's <i>Avalanche</i>	193
Oana URSU	

THEATRICAL COLLOQUIA

About Limitations and Other Little Theatrical Miseries...	201
Călin CIOBOTARI	
Start.research@UAGE	205
Cultural Identity through Theatre or Theatre as a Form of Cultural Identity	207
Erica MOLDOVAN	
The Importance of Reading Dramatic Works.....	215
Silvian FLOAREA	
INTERVIEWS	221
"It Is All about Experience" – interview with artist Klaus Obermaier.....	223
Ioana PETCU	
STAGE REVIEWS	235
“The national” at the anniversary. Forms without substance and synchronism now	237
Monica BROOS	
Family, functions, dysfunctions (<i>Familii</i> show by Eugen Jebeleanu)	249
Diana NECHIT	
BOOK REVIEWS	257
18, Rue de Rivoli, Paris.....	259
Cristina SCARLAT	
Requisite Readings.....	265
Anca Doina CIOBOTARU	
Young Authors, Energizing Ideas	272
Ioana PETCU	

©2016 Editura *Artes*
Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iași, România
Tel.: 075 510 1095
www.artesiasi.ro
artes@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii *Artes*