

THEATRICAL COLLOQUIA

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

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE”

**COLOCVII
TEATRALE**

**THEATRICAL
COLLOQUIA**

NR. 25 / 2018

EDITURA „ARTES”, IAȘI

THEATRICAL COLLOQUIA

Colectivul de redacție:

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

Redactori

Lect. univ. dr. Ioana BUJOREANU - UNAGE Iași
Dr. Tamara CONSTANTINESCU - UNAGE Iași
Dr. Alexandra Ioana CANTEMIR
Drd. Laura TERENCE, Drd. Cristian AVRAM
Dr. Irina DABIJA - Redactor traducător autorizat extern
Drd. Carmen ANTOCHI - Tehnoredactare și tipărire - Editura „Artes”

Membri externi:

Andreas ENGLHART – Departmentul de Stiințe ale Artei al Ludwig-Maximilians-
Universitt München
Nic ULARU – University of South Carolina, College of Arts and Sciences Theatre and Dance
Matei VIȘNIEC - RFI - Franța

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
Prof. univ. dr. habil. Anca CIOBOTARU

Revista „Colocvii teatrale” este acreditată CNCS în categoria B și este inclusă în baze de date internaționale precum SCPIO, EBSCO, ICI Journals Master List și CEEOL. Este publicată în parteneriat cu platforma editorială internațională De Gruyter Open, articolele în limba engleză avnd DOI

Editura „Artes”, Iași

2017

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”.

**1918 - 2018: TEATRUL
ROMÂNESC ÎN CONTEXT
EUROPEAN**

**1918 - 2018: ROMANIAN
THEATER IN EUROPEAN
CONTEXT**

STUDII

Shakespeare și spectacolul românesc – o perspectivă doctorală

Anca-Maria RUSU*

Rezumat: Există, în ultimii 20 de ani, o constantă Shakespeare, la dramaturgi și critici, la regizori și actori. Revitalizarea studiilor shakespeariene, multitudinea exegezelor, a montărilor în varii geografii teatrale, a cercetărilor de tip doctoral nu constituie doar o reconsiderare a textelor, ci și o tentativă de a le contemporaneiza. Atari constatări și multe alte reflecții despre teatrul shakespeareian și despre diversitatea spectaculară la baza căreia a stat acesta au fost provocate de cercetarea doctorală a Antonellei Cornici asupra monologului shakespeareian și a diverselor sale variante scenice românești integrate spectacolelor circumscrise perioadei 1990-2015.

Cuvinte cheie: monolog, versiune scenică, teatru radiofonic, teatru de televiziune, adaptare, actualizare

Există, fără îndoială, în ultimii 20 de ani, o constantă Shakespeare, în preocupările dramaturgilor și criticilor, ale regizorilor și actorilor. „Pasărea Shakespeare”, cum ar spune D.R. Popescu, își trăiește zborul înalt în teatrul de azi, ca și în ultimele decenii ale scolului trecut, în căutarea de sensuri noi tălmăcite în pas cu vremurile.

Revitalizarea studiilor shakespeariene, multitudinea exegezelor, a montărilor în varii geografii teatrale, a cercetărilor de tip doctoral nu constituie doar o reconsiderare (erudită uneori) a pieselor, ci și o tentativă de a le contemporaneiza. Se confirmă, o dată în plus, faptul că operele cu adevărat mari ființează într-un prezent al propriei lor durate eterne, „se întâmplă mereu”, cum frumos spunea Lev Dodin.

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

THEATRICAL COLLOQUIA

De altfel, un festival Shakespeare în Polonia, sau la Craiova, un teatru Shakespeare la Stradford și un altul la Ashland-Oregon, în America, prezența permanentă a dramaturgului în repertoriile de pretutindeni nu sunt doar un omagiu și nici dorința de consacrare a unor oameni de teatru prin abordarea unei creații estimate drept dificilă și plină de capcane. S-a spus că asistăm la o întoarcere obsesivă ce depășește intențiile și afirmările individuale, că fenomenul e emblema unei spiritualități care se caută pe sine în confruntarea, până la contestarea iconoclastă uneori, cu modelele fundamentale ale trecutului.

S-a mai spus că Shakespeare este pe cale să devină un mit postmodern, în care adeseori Istoria pare să joace rolul unui destin implacabil și absurd. Însă Shakespeare reprezintă mai ales pentru artizanul scenei –dar și pentru spectator – **Teatrul** ca ceremonial colectiv în care ritualul și jocul se contopesc, locul unde se revelează sensurile adesea nevăzute, dar trăite intens de comunitatea umană. Modurile în care a fost descifrată și montată dramaturgia shakespeareană de-a lungul timpului sunt, desigur, extrem de diverse. Ele vorbesc, ne atrag atenția și studiile de estetică a receptării, atât despre opera propriu-zisă, cât și despre epoca în care a fost gândită reprezentăția. „Un text este un mecanism leneș (sau economic), care trăiește din plusvaloarea de sens introdusă în el de destinatar”, observa, la rândul său, Umberto Eco. Mai mult decât atât, plusvaloarea adăugată operei, paradigma specifică unei anumite perioade pot spune mai mult despre epoca respectivă însăși decât obiectul analizat. Iată de ce am putea afirma că o istorie a percepției asupra lui Shakespeare configurează de fapt o istorie a mentalităților, cu modificările lor specifice.

Toate aceste constatări și reflecții asupra teatrului shakespearean și asupra diversității spectaculare la baza căreia el a stat au fost provocate de teza de doctorat a Antonellei Cornici – *Monologul shakespearean în spectacolul românesc (1990-2015)*, bună parte din ea fiind deja publicată la editura Artes a Universității Naționale de Artă „G. Enescu” din Iași – , o provocare în sine. Nu ezit să folosesc acest cuvânt (cam demonetizat în lumea artistică), de vreme ce despre Shakespeare s-au scris deja mii de pagini, de vreme ce sute (poate

THEATRICAL COLLOQUIA

chiar mai mult!) de spectacole urcate pe toate scenele lumii l-au clasicizat ori l-au experimentat. Căci Shakespeare rămâne, cum sensibil remarca Radu Beligan în cuvântul său de deschidere la cea de a doua ediție a Festivalului Shakespeare de la Craiova , „maestrul salvator, marele tămăduitor al disperărilor noastre.” Completându-l parcă pe maestru, Antonella Cornici ne-a transmis propriile-i concluzii, pe care le-am perceput astfel: a-l înțelege pe Shakespeare înseamnă să râzi de fățarnicii, de falsele reguli, de prejudecăți, de vanități, înseamnă să te desprinzi de cele strict pământești și să accepți stropul de feerie. Înseamnă să crezi că alături de rațiune mai rămâne loc pentru tot ce e inexplicabil și miraculos.

Trebuie spus că, de-a lungul colaborării noastre, am remarcat în mod constant că Antonella Cornici, ca practician al scenei și ca pedagog, nu e preocupată doar de semnificația și construcția actului teatral, ci și de impactul lui asupra spectatorului, un veritabil homo videns azi. Am apreciat, de asemenea, căutarea unei juste balanțe în judecățile de valoare privitoare la spectacolele văzute „pe viu”, înregistrate sau la care a lucrat, măsură și echilibru care nu diluează însă asperitățile polemicii intrinseci. Li se oferă astfel o lucrare utilă și incitantă tuturor celor interesați de spectacologia contemporană românească (și nu numai!), rod al unei lecturi proprii a fenomenului luat în discuție, susținută prin analize percutante ale reprezentațiilor subsumate temei de cercetare.

Aceasta s-a focalizat asupra monologului, studiat la nivelul textelor ce formează corpusul de referință (*Visul unei nopți de vară*, *Richard III*, *Hamlet*, *Regele Lear*, *A douăsprezecea noapte*) și integrate unui permanent circuit hermeneutic spre și dinspre alte piese shakespeariene, asupra – mai ales – a modului în care monologul a fost inclus într-o serie de spectacole prezente pe scenele românești între 1990 și 2015. Însă nu doar acești 26 de ani au fost urmăriți îndeaproape, ci și reprezentații anterioare valoroase, luate drept reper, ori înregistrări din arhiva teatrului radiofonic și de televiziune. S-a conturat astfel cu acuratețe o imagine integratoare a monologului shakespearian, privit/ascultat din trei perspective. Ele se prezintă, în economia lucrării, ca

THEATRICAL COLLOQUIA

fiind de sine stătătoare, dar capătă potențialitate și substanță prin viziunea de ansamblu a demersului doctoral.

Acesta s-a eșafodat pe patru paliere/capitole ce construiesc o arhitectură încheată, a cărei temelie a presupus o abordare teoretico-aplicativă a monologului în textul dramatic și în spectacol. Monologul a fost studiat ca parte constitutivă a teatralității scriiturii dramatice, el integrând discursul unui personaj care este (sau se crede) singul în scenă, discurs a cărui funcție principală vizează cunoașterea „dinăuntru”, asemeni monologului interior din textul narativ. S-au făcut, în acest prim capitol, judicioase relaționări precum: monolog-dialog, dialogul cu sine-dialogul cu un personaj imaginar, monolog-soliloc, monolog recitativ- monolog liric, monolog de motivare-aparte etc, plecându-se de la clasificările propuse de Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Alina Nelega, cu aplicații pe texte ca *Macbeth*, *Hamlet*, *Visul unei nopți de vară*, *Richard III*. Și, lucru foarte important, s-au căutat exemple edificatoare în propuneri regizorale românești, trecându-se astfel de la aspecte teoretice privind textul dramatic la elemente de spectacologie. Ceea ce a pregătit perspectiva următoarelor capitole și a deschis discuția – foarte actuală – despre raportul dintre monolog și monodramă, one man show și chiar stand up comedy.

Capitolul al doilea, extrem de consistent, a propus posibile descifrări ale monologului shakespearean, sondat la nivelul textului propriu-zis, apoi al interpretării și al conceptului regizoral. Capacitatea analitică a Antonellei Cornici a devenit cu atât mai evidentă aici, cu cât cele trei axe de susținere a demonstrației au beneficiat de soliditatea triplei sale calități: de actor, de regizor și de formator. Astfel încât, observațiile despre Puck – „solul poznaș” – de pildă, au condus la concluzii punctuale privind montările vizate, apoi la concluzii mai generale legate de controversile asupra „aducerii la zi” a lui Shakespeare, sau de tendințele mișcării teatrale românești contemporane.

În subcapitolul respectiv, ca pe tot parcursul cercetării, de altfel, Antonella Cornici a intrat în dialog deschis cu opiniile criticilor, argumentându-și poziția, dar și cu o parte dintre regizorii și actorii implicați în re-lectura scenică a lui Shakespeare. Interviuurile acordate, discuțiile purtate cu

THEATRICAL COLLOQUIA

aceștia conferă lucrării vivacitate, îi imprimă puls alert, dar și valoarea de document însuflețit. În plus, analiza montărilor alese spre dezbatere a configurat schițe de „portret regizoral”, cu adevărat folositoare celor interesați de itinerarul artistic al unor creatori precum Victor Ioan Frunză, Tompa Găbor, Radu Afrim et alii, integrate unei reflecții asupra relației text-spectacol, cuvânt-limbaj nonverbal, actor-regizor, relație abordată și prin prisma propriei experiențe profesionale.

Propuneri regizorale și actoricești importante au fost supuse investigației critice a cercetătoarei și în paginile consacrate monologurilor binecunoscute din *Richard III* și *Hamlet*. E vorba de spectacole semnate de Mihai Măniuțiu, Radu Alexandru Nica, Laslo Bocsardi între alții, care i-au prijeluit autoarei ipoteze și observații curajoase despre „avalanșa de versiuni scenice și adaptări”, despre diversele „mutații” ori disoluții ale monologului shakespearian, dar care i-au oferit și oportunitatea de a-și dovedi abilitatea de a stabili flexibile corelații cu montări celebre, ca cele ale lui Brook, Wilson sau Ostermeier. Vocea Antonellei Cornici s-a auzit distinct și atunci când a abordat cu maximă seriozitate problematica spinoasă a „actualizărilor forțate”, a retraducerii lui Shakespeare (și nu numai!), a reluării unui spectacol, ori a pierderii unor montări valoroase, chiar și după 1990, care nu au fost arhivate într-o videotecă-martor a mișcării teatrale din România. Vocea Antonellei Cornici a răzbătut, de asemenea, prin nedumeririle declarate deschis, prin întrebările formulate din perspectiva cercetătorului, a membrului breslei teatrale și care o conduc la puncte de vedere ce dau lucrării personalitate, contur individualizat.

A fost și cazul paginilor remarcabile incluse în secțiunea „Monologul bufonului”. Bufonul din *Regele Lear*, cel din *A douăsprezecea noapte* s-au întâlnit cu alți bufoni shakespearieni, cu o întreagă tradiție care a impus o veritabilă tipologie a raisonneur-ului, matrice a teatralității și a acceptării ludic-filosofice a lumii. Pe lângă analiza spectacolelor lui Andrei Șerban, Tompa Găbor și Silviu Purcărete (între alții), pe lângă dialogurile purtate cu unii dintre realizatorii producțiilor respective, am reținut propunerea incitantă de a decela trăsături specifice bufonului și în alte personaje: Hamlet,

THEATRICAL COLLOQUIA

Petruchio, Bottom, Speed, Launce, Gobbo, Tocilă, Mercutio chiar. M-a pus pe gânduri, o mărturisesc, provocatoarea concluzie din finalul capitolului: „Credem că bufonul este cel mai misterios personaj din toată dramaturgia shakespeariană”. Am văzut în această frază un potențial punct de plecare pentru un spectacol Shakespeare în viziunea *regizoarei* Antonella Cornici.

Observațiile de substanță au constituit, de altfel, lianții puternici ai construcției doctorale, ai unei materii bogate, greu de strunit, cu ramificații orientate spre teatrul radiofonic și teatrul de televiziune. Autoarea și-a îndreptat auzul și privirea, după o anevoioasă prospectare a arhivelor, către două forme de teatru mai puțin discutate la noi, relevându-le specificitatea, impactul asupra publicului, asemănările și diferențele față de spectacolul pe scândură, cu focalizare atentă pe monologul shakespearian. Am găsit, în capitolul al treilea, adevărate recuperări ale unor montări cu risc ridicat de cădere în umbră, analizate – din nou – din unghi actoricesc și regizoral. Am găsit, în același timp, referiri nuanțat-comparatiste la puntele de convergență, dar și de disjunctie între – de exemplu – un *Hamlet* în montare radiofonică, cu Adrian Pintea în rolul principal, și *Hamlet*-ul lui Tompa Gábor de la Teatru Național din Craiova, cu același Adrian Pintea, spectacol preluat apoi, în mod specific, de teatrul de televiziune. Cel care, ne-a amintit Antonella Cornici, a oferit publicului larg șansa vizionării unor producții de neuitat, ca *Hamlet*-ul lui Liviu Ciulei (Teatrul Bulandra, 2000, cu Marcel Iureș), sau *Hamlet*-ul lui Vlad Mugur (Teatrul Național Cluj, 2002, cu Sorin Leoveanu).

Punerea sub lupă a acestor reprezentații (cu trimiteri la alte propuneri actoricești și regizorale) a adus în prim plan celebrul monolog „A fi sau a nu fi”, țesând informațiile și judecățile de valoare personale cu cele preluate din cronicile dramatice ale momentului. Ceea ce a redimensionat problema raportului creator-receptor și a deschis calea unei dezbatere (ce ar merita pe viitor o dezvoltare) asupra pieselor shakespeariene care au stat la baza unor scenarii cinematografice sau ecranizări mai vechi ori mai noi. Monologul a fost, așadar, supus unei priviri caleidoscopice, în permanentă mișcare, multiformă.

THEATRICAL COLLOQUIA

Dovadă a stat și ultimul capitol, dedicat monologului shakespearian în viziunea unor regizori străini prezenți la Festivalul Internațional Shakespeare de la Craiova. Am aflat astfel cum s-a jucat, cum se joacă azi Shakespeare în alte părți ale lumii, cum a apreciat cercetătoarea opțiunile regizorale, declarațiile și metodele de lucru ale unor creatori de linia întâi ca Oskaras Korsunovas, Robert Wilson, Thomas Ostermeier, Lev Dodin, Wang Xiaozing, Edward Hall, dar și care îi sunt opiniile legate de rescrierea textelor clasice, de eliminarea treptată sau „destructurarea” monologului. Această ultimă parte s-a întregit prin completările aduse de o anexă, unde se face o panoramare a manifestărilor incluse în programul celor 9 ediții desfășurate între 1994 și 2014. Este, indubitabil, o necesară radiografie ce cuprinde informații, strânse cu acribie și răbdare de arheolog, despre spectacole, colocvii, lansări de carte/cd-dvd, ateliere de teatrologie, workshopuri, vernisaje. Am înțeles, o dată în plus, de ce Festivalul de la Craiova rămâne un model, nu numai în România și nu numai în Europa, un model de gândire teatrală complexă, dar și de organizare.

Cercetarea Antonellei Cornici, construită riguros, coerent structurată, bazată pe o bibliografie variată și inteligent folosită, este dovada capacității sale analitice, dovada flexibilității cu care a reușit să contextualizeze fenomenele și aspectele abordate, să stabilească interferențe și corelații între scriitura dramaturgică și actul teatral pe care îl cunoaște „din interior”. Și dovada îmbucurătoare că între căutările teoretico-științifice ale pedagogilor-practicieni și spectacologia românească de azi punțile sunt aruncate, că ele devin din ce în ce mai solide, creând un **dialog** necesar și benefic, chiar și atunci când tema de cercetare se dezvoltă în jurul **monologului** ca noțiune și ca act scenic.

Margareta Niculescu - Un portret dintr-un veac

Anca Doina CIOBOTARU*

Rezumat: În ultimul veac, Teatrul românesc de păpuși nu doar a primit, ci a și dăruit lumii – eu as modifica partea asta. Poate: „*a daruit lumii spectacole novatoare, poetice, care au adus un suflu estetic nou.*” Dacă răsfoiești Enciclopedia Mondială a Artei Marionetelor (prima editie publicata in limba franceza cu numele *Encyclopedie Mondiale des arts de la marionnette* si a doua editie publicata pe internet in limba engleza cu titlul *World Encyclopedia of Puppetry Arts* poți afla mai multe informații despre istoria teatrului de păpuși, din România, decât bănuiești. O istorie zbuciumată și – ca orice istorie – restructurată cu subiectivism. Și pentru că, pe 19 august 2018, ca într-un dublu infinit verticalizat, Margareta Niculescu a plecat înspre stele; m-am reîntors la paginile 493 și 494 (din prima ediție), ca într-un pelerinaj. Mă tot însoțește, de un timp, gândul de a mă apropia de ea, dincolo de prejudecăți, de mituri și subiectivisme. Poate că m-a ajutat și *Matei Brunul*¹; umbrele își fac loc, ne urmăresc în orice breaslă, în orice timp, în orice loc. Important este să vrei să te întorci către lumină, să te eliberezi, să nu uiți.

Cuvinte cheie: Margareta Niculescu, regie, teatru de animație, UNIMA

Dacă aș face un spectacol pe această temă, ar trebui să fie unul brechtian; puțină distanțare nu strică. Astfel, am scrie:

ACTUL I

IAȘI – 4 ianuarie 1926. Cu venirea pe lume – așa încep poveștile pământenilor.

Toate biografiile sar direct la anul 1949 când, la doar 23 de ani, Margareta Niculescu a fost numită director al Teatrului de Păpuși - Țândărică. Întotdeauna, și-a păstrat, cu discreție și eleganță, viața personală departe de iureșul carierei. De unde atâta determinare, forță, energie? Poate din visele

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

¹ Facem referire la romanul *Matei Brunul scris de Lucian Dan Teodorovici*, Editura Polirom, Iași, 2012

THEATRICAL COLLOQUIA

construite de fata care privea de la fereastra casei, de pe strada Brăteanu, Teatrul Național. Visa să fie violonistă, visa să trăiască pe scenă, visa...! A fost mai puternică decât zbuciumul timpului său. Avem șansa unei mărturii: „Înainte de război, obișnuiam să cânt la vioară și să merg la spectacolele de la Teatrul Național din Iași, orașul meu natal. Mai târziu am fost tentată de jurnalism, apoi de activismul cultural. Niciodată nu am planificat sau nu am ales nimic. A fost o șansă că m-au ajutat să îmi găsesc direcția.”²



² *** - *Passeurs et complices/ Passing it on*, Institut International de la Marionnette, l'Entretemps 2009, p. 28, trad. n.

Actul II

Din 1949, momentul asumării re/organizării teatrului de păpuși modern din București, în calitate de director fondator al Teatrului Țândărică din București, până în 1986, momentul stabilirii definitive în Franța, la Charleville Meziers, a construit, reconstruit și-a conturat viziunea. Deși avea doar 23 de ani a înțeles că avea nevoie de „legitimitate” – bazată pe competențe profesionale - și a ales să urmeze Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, din București, unde, timp de patru ani, a studiat regia. „Director și student: este o combinație destul de neobișnuită.”³ Cu legitimitatea profesionistului și-a început călătoria prin lumea teatrului de păpuși acumulând experiența experimentului.

Exigența, voința și excelența – trei cuvinte cheie ce pot fi ghicite printre rândurile CV-ului său. Recitesc articolul invocat deja și înțeleg că a făcut totul cu „risc”, tradus prin experiment, căutare și construcția unei echipe teatrale (cu tot ceea ce înseamnă ea – personal artistic și tehnic, deopotrivă). „Am încercat lucrurile, am experimentat, am ezitat și am ajuns să realizez că arta noastră are nevoie să își inventeze propriul limbaj, îndepărtându-se de „teatrul de iluzie și magie”, dar și de mimesis. Astfel, păpușile, au început să spună, și la Teatrul Țândărică, povești atât copiilor, cât și adulților. A invitat regizori, dar a și regizat. CV-ul⁴ său cuprinde spectacole de facturi diferite, care au avut contribuții sub aspectul înnoirii esteticii artei marionetei; amintim selectiv: *Umor pe sfori* (1954) *Mâna cu cinci degete* (1958 - parodie după un film polițist), prezentate la București și la Sofia, *Cartea lui Apolodor*, după Gellu Naum, poet suprarealist român (1962), *Eu și materia moartă* – realizat cu participarea marelui actor comic Mircea Crișan (1964), *Cele trei soții ale lui Don Cristobal*, după F. G. Lorca (1965), text de Valentin Silvestru, *Peer Gynt* – realizat în 1978, în Norvegia, *Crăiasa zăpezilor*, după H. C. Andersen – montat la Oslo cu scenografia lui Sever Frențiu, *Fabule*, după Hans Sachs – la Magdeburg (fără o) -, *Pinocchio* - la Belgrad. Prin intermediul lor a dat

³ Ibidem

⁴ Variantele utilizate ne-au fost puse la dispoziție de către doamna Irina Niculescu, fiica sa.

THEATRICAL COLLOQUIA

concretețe viziunii sale, punând în valoare metafora, lărgind spațiul de joc și tehnicile scenice. Viziunea de inspirație cinematografică în crearea imaginii și acțiunii scenice, apropierea de fantastic, împletirea poeticului cu ironia, valorificarea resurselor comice ale autoderiziunii/autoironiei ne lasă să intuim un spirit definit prin inteligență, intuiție și exigență pragmatică. Refacem imaginea din fărâme.

În mod paradoxal, după 1990, această perioadă de peste un sfert de veac, în care s-a creat, practic, de la modelul propus, o adevărată mișcare teatrală, în întreaga Românie, ce/cine nu a devenit punct de referință, iar viziunea Margaretei Niculescu – artistică și managerială -, a rămas în umbră sau nemărturisită. Gândul de a duce în teatrul de păpuși tinerii și publicul adult a determinat-o să inițieze, în 1969, seria *Nocturnelor*. Azi, apreciem înființarea unui Studio Experimental, în cadrul unui teatru, ca fiind un semn de modernitate. Și totuși, între 1972 și 1975, a coordonat *Studioul Păpușarului*, prin intermediul căruia aducea în atenție identitatea păpușarului și necesitatea pregătirii sale permanente. Mai mult, în colaborare cu mediul universitar (IATC București), „virtuozii” trupei (dar și al altor trupe), maeștrii păpușari, își transmiteau arta mai tinerilor artiști. Întâlnirile dintre generații, dintre cunoașterea universitară și abilitățile tehnice ale practicienilor, au generat, în mod constant, noi formule de expresie scenică, noi modalități de abordare, ce eliberau păpușa din limitele ilustrative, dăruindu-i forța de expresie a semnului teatral, a metaforei scenice. În acele momente, preocuparea pentru teoretizare era cu un pas în spate, în raport cu practica scenică de aceea mărturiile regizoarei Irina Niculescu, inițiatoarea *Studioului Experimental*, ne oferă o imagine mult mai clară asupra direcțiilor estetice urmate. Au fost ani de căutări și reformulări estetice pe scena păpușilor. Drept urmare au apărut cereri de organizare a unor astfel de stagii de pregătire; creativitatea se naștea din întâlnirea dintre generații. Astăzi, în cadrul programului ERASMUS, această practică este una comună, dar câte teatre de păpuși, din România, găzduiesc astfel de programe?

Vorbind despre perioada de la *Teatrul Tândărică* și despre acest proiect, Margareta Niculescu puncta: „Am îndreptat teatrul de păpuși în

THEATRICAL COLLOQUIA

direcția teatralității și i-am recunoscut dimensiunile metaforice și simbolice. Ne-am mișcat treptat, în direcția unor schimbări radicale, făcând niște rupturi decisive în ordinea obișnuită, pentru a permite apariția unei alte lumi artistice. Au avut loc noi schimbări (...) care, din punctul meu de vedere, au jucat un rol cheie în transgresiunea frontierelor estetice și abolirea codurilor, sfidând definițiile bazate pe genuri și categorii.”⁵ Capitala păpușilor s-a instalat, în anul 1958, la București, când a fost fondat primul Festival Mondial de Marionete; anii ‘50 au marcat în unele țări din Est (inclusiv în România) o etapă în care, acest gen de spectacol, a cunoscut o veritabilă reînnoire. De fapt, a însemnat mult mai mult; semnificația sa reală mi-a fost subliniată de un mesaj primit de Irina Niculescu:

„ Dear Irina,

Margareta was the most important person and artist for
U N I M A - J A P A N.

WHY?

She opened the door to international activities in 1958
when International Puppet
Festival in Bucurest was held.

Thank you Margareta.

High in the sky above of
Charlesville-Mezier, One
beautiful star is shining,
for all of puppetry lovers.

On behalf of U N I M A - J A P A N

Tsubame Kusunoki

Tamiko Onagi

29th August 2018”

Comentariile sunt de prisos. Citind prefața volumului *Teatrul de păpuși în lume* putem înțelege că acel eveniment aparținea unei viziuni pe care

⁵ *** - *Passeurs et complices/ Passing it on*, ed. cit, p.32, trad. n.

THEATRICAL COLLOQUIA

Margareta Niculescu și-o conturase, încă de atunci: „În fața omului zilelor noastre, care se mișcă febril într-o lume gigantică, populată de creații supuse inteligenței sale păpușa rămâne veșnic un reflex al nevoii lui de farmec și de poezie. (...) Artă străveche, care și-a schimbat atât de categoric instrumentele, teatrul de păpuși își va înnoi în continuare structura? Vor continua prefacerile? Va deveni el, oare, arta totală, - anunțată de unii vizionari, - adresată tuturor și în care se vor topi toate celelalte arte într-o modalitate unică, originală?”⁶ Aceste întrebări au continuat să o preocupe de-a lungul întregii sale activități. Într-un interviu acordat cotidianului *Le Monde*, în 2011, declara: „Marea idee care continuă să irige și să hrănească și astăzi această artă este aceea de a contrazice dogma în virtutea căreia marioneta ar fi o copie a ființei umane. Când marioneta a început să se manifeste ca metaforă s-a deschis un câmp artistic imens, amețitor: toate materialele, toate obiectele, toate formele, toate imaginile, toate jocurile posibile între figurine și spațiu, între obiect și manipulatorul său au devenit posibile, la intersecția cu alte arte – teatru, muzică, arte plastice”.⁷

ACTUL III

Anii '80 au fost ani marcați de schimbări efervescente, nu doar în teatrul de păpuși din România, ci în întreaga lume. Faptul că este cofundatoare în 1981, alături de Jacques Félix și Henryk Jurkowski, a „Institutului Internațional al Marionetei” - Institut International de la Marionnette (IIM) la Charleville-Mézières, organizație pe care a condus-o începând cu 1985, este o dovadă că viziunea sa a depășit granițele și mentalitatea timpului său, dar și că a înțeles că poate și trebuie să facă mai mult decât îi îngăduiau constrângerile „birocratice” de la București. Jacques Felipe a perceput înființarea institutului ca pe un act firesc: „E simplu.

⁶ *** - *Teatrul de păpuși în lume. Jocul de păpuși contemporan în cuvânt și imagine*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 5

⁷ Apud Matei Vișniec : <https://www.rfi.ro/special-paris-105384-margareta-niculescu-marea-doamna-artelor-marionetei-s-stins-din-viata>

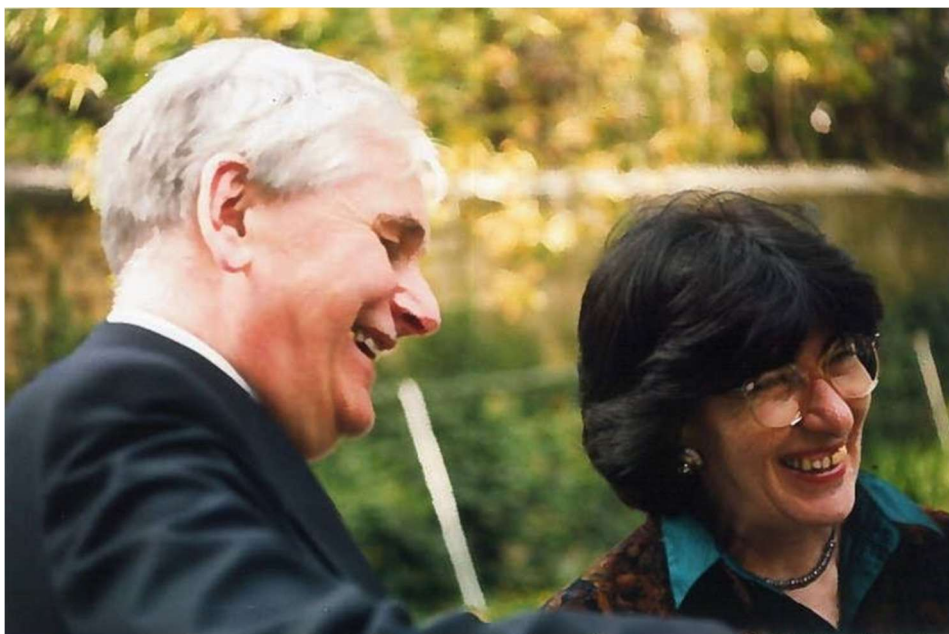
THEATRICAL COLLOQUIA

Nașterea Institutului a urmat, în mod natural, de la primul Festival internațional din Charleville, în 1972! [...] care a coincis cu cel de-al 11-lea congres UNIMA: au venit 800 de participanți din toată lumea! [...] Au primit un salut cald de la oamenii din oraș și atmosfera a fost extraordinară! [...] ... după acest mare succes am făcut-o din nou în 1976. O mulțime de oameni au vrut să ia parte. [...]”⁸



Margareta Niculescu și Henryk Jurkowski

⁸ *** - *Passeurs etcomplices/ Passing it on*, ed. cit, p.37, trad. n.



Margareta Niculescu și Jaques Félix

Margareta Niculescu a înțeles că are de împlinit *o misiune* căreia i-a consacrat, necondiționat, energia ideilor, inițiativelor și acțiunilor, concretizată în definirea și întărirea identității „Institutului Internațional al Marionetei”. De fapt, acest context i-a permis să își valorifice potențialul de mentor, punând accentul pe educația și formarea profesională a păpușarilor, ceea ce a determinat constituirea *Școlii Naționale Superioare a Artelor Păpușărești* (1987), al cărei principiu pedagogic central a fost pluridisciplinaritatea; într-un anume fel și-a reluat munca de la *Studioul Păpușarului*. Înființarea *Editurii I.I.M.*, cu un *program editorial bine definit*, în 1988, și deschiderea spre domeniul cercetării o dată cu crearea, în 1996,

THEATRICAL COLLOQUIA

Centrul de rezidență pentru tineri creatori și cercetători – La Villa d’Aubilly – au fost pașii ce au urmat în mod firesc, conform principiului: „necesitatea este mama creativității”. Într-un articol comemorativ Matei Vișniec remarca: „Au fost fără îndoială ani complicați în care *navigația* unui artist pasionat nu era ușoară, între presiunile politice ale regimului comunist și convingerile estetice. Margareta Niculescu a navigat însă cu brio și a reușit apoi și performanța de a marca prin talentul și forța ei pe plan european și mondial arta marionetei.”⁹

Între 1990 și 1993 a inițiat desfășurarea Întâlnirilor Internaționale ale Școlilor de Teatru de Păpuși (Rencontres Internationales des Ecoles de Marionnettes - RIDEM), care s-au transformat în Întâlnirile Internaționale ale Pedagogiilor Artistice (Rencontres Internationales des Enseignements Artistiques - RIDEA), între anii 1996 și 1999. Trans și interdisciplinaritate, adaptarea la cerințele/necesitățile profesionale ale păpușarilor, workshopurile tematice, organizarea de Masterclass și – mai ales -, implicarea unor creatori sau cercetători de marcă. Lista e lungă, dar aceste proiecte au acordat participanților șansa întâlnirii cu Joan Baixas, Henk Boerwinkel, Jan Dvorak, Philippe Genty, Gavin Glover, Claire Heggen, Henryk Jurkowski, Josef Krofta, Jean-Pierre Lescot, Leszek Madzik, Michael Meschke, Hoichi Okamoto, Alain Recoing, Ilka Schönbein, Roland Shön and Frank Soehnle. Jim Henson, Tadeusz Kantor, Peter Schumann, Josef Svoboda, Yang Feng (China), Yoshida Minotaro și Koryû Nishikawa IV (Japan), Nyoman Sumandhi (Bali), Asep Sunandar (Indonesia) sau Brunella Eruli, Henryk Jurkowski, Didier Plassard – ultimii trei fiind considerați aliații săi în procesul de „interacțiune în fertilizarea intelectuală”.

⁹ Vișniec, Matei - <https://www.rfi.ro/special-paris-105384-margareta-niculescu-marea-doamna-artelor-marionetei-s-stins-din-viata>

THEATRICAL COLLOQUIA



Margareta Niculescu și Jim Hanson



Margareta Niculescu și S. Obraztov

THEATRICAL COLLOQUIA

De-ar fi și numai această listă și informațiile oferite ar contura o carte de vizită incontestabilă. Există însă ceva ce ne poate scăpa din vedere: mentoratul acordat, încrederea dăruită, energia transmisă. Cursanții *Școlii* erau priviți din perspectiva potențialului lor: „Viitorul teatrului se poate naște pe șantierul școlii”. Lucile Bodson este unul dintre colaboratorii care a preluat, în 2003, nu doar ștafeta managementului Institutului Internațional de Marionete, ci și principiile cu privire la sprijinirea tinerilor și crearea unor legături puternice cu mediul profesional.

În loc de Prolog

Este (da, aceasta este forma potrivită) distinsă cu premii și medalii, dintre care *Palmes Académiques* (Franța), *Premiu Erasmus* (Pays-Bas); este *Comandor în Arte și Litere* (Franța), deține *Medalia pentru Merit Cultural în Grad de Comandor* (România). Lista poate continua, dar esențială rămâne *moștenirea*. A știut să aducă, împreună generațiile, să deschidă căi de dialog și mințile celor din breaslă: „Poate că cel mai bun tip de învățătură este declanșarea și menținerea curiozității. Deci, mai presus de toate, trebuie să învățăm pasiunea pentru teatru, plăcerea experiențelor imaginative.”¹⁰



Margareta Niculescu la primirea premiului ERASMUS

¹⁰ Idem, p. 54

THEATRICAL COLLOQUIA

19 august 2018 – Margareta Niculescu pleacă într-o altă Călătorie.
Luni 20 august 2018, primarul oraşului Charleville-Mézières i-a adus un omagiu Margaretei Niculescu, cea care, prin efortul, energia şi entuziasmul său a schimbat ceva din identitatea oraşului, din identitatea celor care au cunoscut-o sau care se vor apropia de flacăra sa, din lumea teatrului de păpuşi.



Dedicație Philippe Genty

Bibliografie

Teodorovici, Lucian Dan, *Matei Brunul scris*, Editura Polirom, Iași, 2012

*** - *Passeurs et complices/ Passing it on*, Institut International de la Marionnette, l'Entretemps 2009

<https://wepa.unima.org/en/> 10.11. 2018

Vişniec, Matei - <https://www.rfi.ro/special-paris-105384-margareta-niculescu-marea-doamna-artelor-marionetei-s-stins-din-viata/> 15. Nov. 2018

Factori determinanți ai stilului păpușăresc *modern*

Raluca BUJOREANU-HUȚANU*

Rezumat: Indiferent de tipul de păpușă sau marionetă, indiferent de zona în care s-a configurat o formă sau alta de spectacol păpușăresc, particularitățile modului păpușăresc de reprezentare au rămas valabile: întruchiparea unui erou într-un obiect cu elemente mai mult sau mai puțin mobile; comportamentul nonverbal al obiectului animat, pantomimă și vorbire neinteligibilă; jocul păpușarului subliniat de muzică sau cuvânt.

Cuvintele cheie: formă de manifestare, animare, teatralizare, experiment.

Cercetarea limbajului păpușăresc din perspectivă istorică oferă posibilitatea de a re-descoperi evenimentele și faptele care au avut un rol hotărâtor în apariția și evoluția stilului păpușăresc de reprezentare a vizunii ludice asupra problematicii umane general-valabile.

În general, când sunt cercetate originile artei spectacolului, abordăm în cele mai multe cazuri mascarea. Procedăm astfel, pentru că, în primul rând, se găsesc mai multe informații despre această modalitate de comunicare preartistică și, în al doilea rând, pentru că mijlocul și procedeele modalității de mascare au creat o formă de manifestare caracteristică primelor perioade ale evoluției omului ca ființă spirituală. Mascarea este originară apariției tuturor tipurilor de limbaje artistice. Însă le amintim celor interesați de cercetarea originilor artei spectacolului că masca e unul din mijloacele de exprimare păpușărească.

Așadar, dorim să atragem atenția asupra faptului că, în cercetarea originii și evoluției artei spectacolului în general, s-a produs o omisiune. Din

* Conf.univ.dr. Bujoreanu-Huțanu Raluca, Facultatea de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

păcate, în cercetarea fenomenului în cauză, s-a evitat o asociere a originilor mascării cu originile artei păpușărești. Din punctul nostru de vedere, fenomenul mascării nu trebuie asociat doar cu originile artei teatrului dramatic. Apariția tendinței omului de a se masca și evoluția formelor de manifestare în care s-a materializat această tendință sunt fenomene pe care trebuie să le asociem cu geneza și evoluția stilului păpușăresc de reprezentare.

Preistoria artei teatrului de animație începe cu momentul în care omul a asociat limbajului corporal o serie de obiecte practice pentru a întruhipa și sugera comportamente arhetipale cu scopul de a comunica adevăruri profunde despre condiția umană.

La început, pentru a comunica, omul s-a folosit de gest, de mimică și de reacție. Aceste mijloacele au avut o „utilitate practică”. Mult mai târziu, omul le-a descoperit calitățile expresive și a început să-și dezvolte capacitățile de a comunica artistic. Pe noi ne interesează să re-descoperim ce l-a impulsionat pe om să sugereze esența comportamentului uman prin intermediul unui obiect animat? Ce fenomen al perioadei primitive a determinat asocierea mijloacelor și modalităților generalizante de comunicare, care aveau un scop strict indicativ, descriptiv sau imitativ, cu obiectele practice? Ce a determinat modificarea calității actului de comunicare.

În primul rând, ne re-amintim că spiritul epocii era dominat de dorința omului de a înțelege ce se petrecea în jurul său și cu sine. Știm că, în lupta sa pentru supraviețuire, omul a început să creadă că prin intermediul unor obiecte, mai corect spus, prin animarea lor își poate învinge adversarii reali și imaginari, că își poate „supune” lumea și că o poate „controla”. Această credință s-a fundamentat o dată cu apariția conștiinței.

După opinia noastră, apariția comunicării în stil păpușăresc este în strânsă legătură cu apariția conștiinței. Homo sapiens, după ce și-a conștientizat propria condiție în lume, a încercat să-și explice și să reprezinte realitatea. Necesitatea omului de a-și comunica ideile în acest sens a fost împlinită în formele de manifestare cu caracter ritual. Ritualurile au

THEATRICAL COLLOQUIA

fundamentat un mod de reprezentare și de interpretare din care, mai târziu, s-au desprins stilurile teatrale de comunicare.

Limbajul ritualic, studiat cu mai multă atenție și, mai ales, la nivelul mijloacelor actului de comunicare, prezintă particularitățile limbajului păpușăresc. Mijloacele limbajului ritualic au fost măștile, statuetele cu elemente mai mult sau mai puțin mobile sau o serie de obiecte practice. Aceste mijloace reprezentau sistemul „teoretic” al lui Homo sapiens, concepțiile sale despre viață și lume. Dar modelele materiale și spirituale ale societății primitive au fost create în conformitate cu tipul de gândire caracteristic acelei societăți - „gândirea sălbatică” sau „gândirea în imagini”. De fapt, e vorba de gândirea în mod analog. Particularitățile modului analog de gândire se regăsesc și în structura mijloacelor de comunicare ritualică din perioada la care facem referiri.

Reprezentările în mod analog au fost susținute de credințele vremii. Prin animism omul a descoperit o primă cale de a crea o expresie concretă tuturor lucrurilor pe care nu le înțelegea. Toate celelalte forme de religiozitate primitivă, fetișism și totemism, au avut același rol. Credem că un factor important în apariția modului de comunicare cu particularități păpușărești a fost faptul că, peste toate credințele perioadei, s-a impus antropomorfismul.

Din momentul în care antropomorfismul s-a impus în reprezentare și interpretare, obiectele de reprezentare au continuat să fie create și utilizate în conformitate cu principiile credințelor animiste, numai că imaginile alegorice ale realității fizice au început să aibă caracteristici umane. Astfel, reprezentarea printr-un obiect analog omului și animarea acestuia în vederea sugerării comportamentului uman au creat un mod de manifestare specific primelor perioade ale evoluției omului ca ființă spirituală. Animarea obiectului de protecție spirituală - a devenit un obicei caracteristic fiecărui grup social, a fundamentat un mod de viață, datini, tradiții. Mijloacele, procedeele și modalitățile de animare ale obiectului sacru au devenit căi prin care marile dileme ale omenirii au putut fi întruchipate și sugerate.

În general, istoricii și cercetătorii artei spectacolului susțin că acesta a fost cadrul fenomenal originar apariției limbajului teatral. Însă, din punctul

THEATRICAL COLLOQUIA

nostru de vedere, complexul de fenomene ale perioadei primitive a determinat apariția stilului păpușăresc de comunicare. Mijloacele și modalitățile generalizante de comunicare interumană, elementele limbajului nonverbal, au fost asociate cu o serie de obiecte practice în care oamenii au început să întruchipeze la modul analog un strămoș arhetipal. Potrivit credințelor animiste, în manifestările de reprezentare a strămoșilor unui grup social, obiectul sacru, gestul și vorbirea neinteligibilă au devenit principalele mijloace de comunicare. Sugerarea comportamentului arhetipal se realiza pe baza elementelor de limbaj nonverbal, iar comunicarea unor adevăruri profunde despre condiția umană se efectua prin animarea obiectului cu caracter sacru. Deci, putem susține că fenomenele complexe ale perioadei primitive au generat apariția stilului păpușăresc de comunicare. Înseamnă că originile artei teatrului de animație se re-găsesc în acele manifestări, în acele obiceiuri de animare a obiectelor cu caracter sacru.

Cercetătorii istoriei artei teatrului de animație prezintă diverse obiceiuri de a sugera un comportament arhetipal prin intermediul unui obiect animat. Din descrierile lor, am putut observa că, din punct de vedere practic, activitatea de animare a obiectelor prin care oamenii întruchipau și sugerau strămoșii și comportamentul arhetipal al acestora prezintă în mod evident particularitățile stilului păpușăresc de reprezentare și interpretare. Iată un exemplu concret în acest sens.

În subcapitolul *Animarea efigiilor funerare*, Cristian Pepino prezintă un vechi obicei de „animare” a mortului într-un moment al evoluției sale. Iată cum îl descrie: „*Putem constata că acest ritual se regăsește uneori într-o formă care permite reeditarea lui periodică (cum ar fi ritualurile cu măști, care reprezintă strămoși sau păpuși care au aceeași funcție). La tribul Fang (Gabon) statuetele funerare sunt niște marionete, care stau de obicei deasupra lăzilor sau coșurilor în care se păstrează rămășițele strămoșilor. În timpul ceremoniilor de comemorare, aceste marote-efigii (care sunt uneori articulate ca niște adevărate păpuși) sunt făcute să danseze și să vorbească de către membrii tribului, ascunși în spatele unor paravane fie improvizate din veșmântul*

THEATRICAL COLLOQUIA

tradițional (o pânză înfășurată în jurul bazinului), fie făcute special pentru acest scop din fibre de palmier –rafia”¹.

Același stil de comunicare îl regăsim în mai multe obiceiuri colective de reprezentare specifice Cultului strămoșilor. În multitudinea de date pe care ni le oferă Henryk Jurkowski, Cristian Pepino, Ioana Mărgineanu, Romulus Vulcănescu, regăsim descrieri clare ale aceluiași mod de manifestare cu particularități păpușărești. În mod cert, valoarea lor documentară ne îndreptățește să susținem că obiceiul de comemorare a strămoșilor, mai corect spus, mijloacele, procedeele și modalitățile de reprezentare a eroilor arhetipali și a faptelor acestora, sunt specifice comunicării prin limbaj păpușăresc.

Așadar, începând cu perioada preistorică, oamenii au acordat caracter simbolic unor obiecte și, prin animare, le-au transformat în mijloace de comunicare a unor adevăruri profunde despre om și viață. Credințele epocii și gândirea analoagă au fundamentat un mod de reprezentare alegoric și, evident, un mod de interpretare pseudo-obiectiv de tipul fabulației. În jurul obiectului - instrument de protecție spirituală, familia, clanul, ginta etc. au alcătuit mituri și ritualuri, au creat pentru prima oară scenarii și spectacole.

Așa cum am mai precizat, animarea au apărut în cadrul obiceiurilor comunitare fundamentate de credințele vremii. Formele concrete de animare au fost: apostarea, plimbarea sau etalarea, dansul și pantomima. Apostarea sau etalarea obiectului presupunea mai puțină animare. Însă jucatul, purtatul sau dansarea obiectului de protecție spirituală au fost activități practice care presupuneau în mod cert animare. Procesionile prosopoforice au fost manifestări în care s-a configurat stilul păpușăresc de reprezentare și interpretare.

În pregătirea manifestărilor se parcurgeau mai multe etape. Necesitatea re-povestirii istoriei mitice presupunea crearea unui plan de joc, a unui scenariu și crearea mijloacelor de exprimare. Reprezentarea tematicii mitologice impunea, în primul rând, crearea obiectului cu caracter sacru. Apoi, în reprezentarea comportamentului arhetipal se impunea stabilirea unei

¹ Cristian Pepino., *Automate. Idoli și Păpuși - Magia unei lumi*, Editura Alma, Galați, 1998, p. 61

THEATRICAL COLLOQUIA

coregrafii. De asemenea, reprezentarea situațiilor impunea alegerea unui spațiu de joc și crearea fundalului sonor.

Scena era spațiul din jurul totemului, templul, altarul. Elementele prin care se re-crea atmosfera mitică aparțineau resurselor sonore neinstrumentale sau instrumentale. Resursele sonore neinstrumentale erau resursele vocale: onomatopeele, oftaturile, lăălielile, icniturele, șuierăturile melodice, strigăturile simple sau mai complicate. Împreună cu resursele sonore instrumentale (ideofone, solo sau de grup) se completa și se realiza stilizarea și sugerarea esenței comportamentale. Toate aceste etape de lucru și elementele de limbaj preteatral utilizate în reprezentarea unei povești mitice sunt particulare stilului păpușăresc de reprezentare, deoarece:

- pentru a întruchipa un erou arhetipal, se impunea crearea obiectului;
- în funcție de obiect se stabileau celelalte elemente ale limbajului.

Deci, mitul poveste devenea ceremonie, devenea un tot indisolubil, devenea reprezentație, datorită celor trei modalități de narare: modalitatea plastică – obiectul, modalitatea coregrafică și modalitatea muzicală – comportamentul strămoșului și ambianța ceremoniei. Toate elementele de limbaj preteatral se stabileau în funcție de caracterul întruchipat de obiect. Animarea obiectului care întruchipa un strămoș arhetipal se desfășura în funcție de tematica dansului sau a pantomimei.

În evoluția sa, obiceiul de a anima un obiect a fost o activitatea cu caracter magic, religios și ludic sau profan. Ca atare, instrumentele de rememorare a unei istorii mitice au suferit și ele o transformare din punctul de vedere al funcționalității lor. S-a trecut de la funcția mimetică la cea cathartică, iar caracterul sacru al activității de reprezentare a mitului a fost înlocuit cu cel ludic. Totuși, natura magico-religioasă a obiectelor utilizate în întruchiparea strămoșilor arhetipali s-a păstrat în conștiința omenirii și după ce toate aceste elemente de limbaj au căpătat un caracter ludic, și creatorul dansului sau al pantomimei a introdus în jocul sau în purtatul obiectului, în gestică corespunzătoare comportamentului întruchipat de obiect, elemente satirice,

THEATRICAL COLLOQUIA

burlești. După transformarea actelor de manifestare cu caracter magic și religios, în acte de manifestare cu caracter ludic, valoarea arhetipală a obiectelor a continuat să confere și să impună drepturi și obligații celor care participau la manifestări de acest tip. Nimeni nu avea voie să tulbure jocul². Cel care sugera un comportament arhetipal animând o mască, o statueta sau un obiect cu elemente mai mult sau mai puțin mobile și-a păstrat dreptul de a fi „persona ludi”³ și a avut dreptul de a „schimonosi” proastele moravuri, a avut dreptul de a face și de a spune orice, de a satiriza, de a parodia, de a critica pentru că acest drept era „conferit” de strămoșul arhetipal întruchipat în obiect.

Stilul de reprezentare simbolică a realității, a unei teme sau a unui subiect mitologic al celor care dansau sau purtau un obiect, reprezentările în mod analog, reductiv și sugestiv au devenit stil de interpretare care a evoluat în cadrul obiceiurilor, datinilor și tradițiilor populare. Modalitatea lor de a anima, de a juca sau de a purta un obiect sau modul lor de a sugera un comportament arhetipal au fost descrise și de Romulus Vulcănescu. „Priviți capul unei măști de capră sprijinită de perete, în așteptarea jucătorului încercat. Ce puteți distinge? O vagă alcătuire morfologică ce aduce uneori numai aparent cu o mutră de capră. Zorzoanele copleșitoare, cromatica stridentă, imaginea imprecisă dau expresia unei opere artistice nerealizate, dubioase în intenția ei figurativă. Așteptați numai să apară căprarul să pună mâna pe mască, să o privească o clipă, să se inspire, să o tragă pe cap și să înceapă a o juca. Veți asista la un miracol. Șomoilogul de câlți, de piele tăiată și coarne fasonate, înjghebarea de zurgălăi și panglici începe să prindă viață; bărbița să tremure clămpăneală în ritmul vioi al tobei sau fluierului, capul să se mire

² „Orice imixtiune era considerată drept provocare și sfidare a tradiției și în acest caz era imediat pedepsită. Indiferent de situația socială a spectatorilor, aceștia nu aveau voie să treacă printre jucători (cu excepția celor bolnavi, a mamelor cu sugari în brațe și a femeilor sterpe), să intervină în joc, să bruscheze vreun mascot.” (Apud, Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970, p. 247)

³ „În dreptul colonial roman, termenul ludic de „persona” care inițial înseamnă mască, a căpătat o accepțiune juridică cu mai multe sensuri. De la masca de joc sau persona ludi, se trece la rolul pe care cineva îl juca într-un proces artistic, sau persona actoris, și de la aceasta la rolul activ sau pasiv al unui subiect de drept, sau persona juridica.” (Apud, Idem, p 249)

THEATRICAL COLLOQUIA

atent, încordat, zburdând, fremătând de pasiunea jocului, panglicile și mărgelile strident colorate să fluture insinuant în spectrul delicat al curcubeului, clopoței și zurgălăii să zornăie dulce sau să sune aspru, oglinjoarele să împrăștie lumini firave și beteala să sclipească stelute pale. Din câteva mișcări inteligente se încheagă, în sarabanda de forme și culori, icoana unei arătări noi, imaginea unei alte fapte pline de vivacitate, calină sau agresivă cu ea însăși, cu publicul spectator, care fascinează prin pantomima ei; o capră năzdrăvană smulsă din secvențele filmate ale unui basm. Căprarul a transfigurat ludic o jucărie pentru oameni mari într-o faptură miraculoasă”⁴.

Teatralizarea manifestărilor unor obiceiuri comunitare potrivit cărora, la anumite date, se rememora în mod ludic istoria și eroii arhetipali ai unui neam a dus la apariția formele de spectacol specifice teatrului popular. Din aceste forme cu caracter spectacular, mai târziu s-a dezvoltat teatrul cult.

Revenim la perioada genezei limbajului păpușăresc și susținem că arta teatrului de animație rămâne tributară ritualizării miturilor. Într-o primă etapă, crearea reprezentărilor a corespuns tendinței omului de a sacraliza și celei de a ritualiza. Apariția formele preteatrale se datorează tendinței de a dramatiza istoria sacră a unui grup social. Însă apariția tendinței de a dramatiza a coincis cu apariția tendinței de a anima obiectele care întruchipau strămoșii arhetipali. Apariția ambelor tendințe a fost determinată de credințele și concepțiile despre viață și lume specifice perioadei primitive. Cu siguranță, tendința omului de a întruchipa strămoșii arhetipali a generat apariția artei de a (se) masca. Dar noțiunea în sine de mască și acțiunea de a (se) masca aparțin ideii de dedublare, acel sentiment profund care s-a născut în ființa lui homo sapiens datorită apariției conștiinței. La rândul său, conștiința l-a ajutat pe om să (se) descopere și să înțeleagă dualitatea naturii, a ființei umane. Dorința de dedublare și tendința de a dramatiza s-au împlinit în formele de reprezentare amintite. Măștile au fost numai o parte din mijloacele de reprezentare ale tendințelor omului de dedublare și reprezentare. În același scop, au fost create și figurinele cu elemente mai mult sau mai puțin mobile. Din aceste figurine, în timp, s-au configurat tipurile tradiționale de păpuși și marionete. Fiecărui tip de păpușă

⁴ Idem, p.277

THEATRICAL COLLOQUIA

i-a fost caracteristic un anumit tip de animare. În funcție de sistemul de animare, formele de manifestare s-au numit spectacole de umbre, spectacole cu păpuși tip bunraku, spectacole cu păpuși pe mână, spectacole cu marionete. Aceste spectacole au evoluat în cadrul teatrului popular universal.

Ca atare, revenim asupra evoluției artei spectacolului păpușăresc și amintim că, în secolele care au urmat, tendința omului de a dramatiza s-a împlinit astfel.

Narațiunile epice care s-au dezvoltat din mit și din tematica mitologică au fost preluate în planurile de pregătire ale manifestărilor de re-memorare a istoriei și eroilor unui grup social. Legende, epopeile au devenit principalele resurse ale componentei interne a limbajului utilizat în crearea formelor de manifestare cu caracter popular și cu particularități păpușărești. Mijloacele, procedeele și modalitățile specifice fiecărui tip de spectacol amintit mai sus au configurat câte o formă tradițională de spectacol păpușăresc.

Diversitatea mijloacelor de întrupare, a procedeelelor și modalităților caracteristice artei tradiționale a spectacolului păpușăresc poate fi explicată din perspectiva factorilor care i-au determinat pe oameni să creeze aceste forme de spectacol.

Dacă integrăm în definițiile termenului tradițional conceptul de spectacol al teatrului de animație, putem spune că spectacolul tradițional al teatrului de animație reprezintă o formă veche de spectacol, în care și-au găsit continuitatea obiceiuri și credințe străvechi.

Dacă asociem termenului modern cu noțiunea de spectacol al teatrului de animație, putem spune că, spectacolul modern al teatrului de animație reprezintă o formă de spectacol a timpurilor apropiate, care exprimă o preferință a creatorilor săi față de tot ce-i nou.

Cea mai simplă definiție a modernului ne spune că noțiunea presupune negarea clasicului. Nu intenționăm să prezentăm etimologia termenului și nici să cercetăm evoluția conceptului. Menționăm doar că sensul calificativului clasic, atribuit unei creații, confirmă calitatea durabilității acesteia. În secolele XIX–XX, termenul clasic nu se mai referă numai la o perioadă, ci la caracterul exemplar al creației model.

THEATRICAL COLLOQUIA

Ca atare, în secolele XIX-XX, putem spune că, în evoluția artei spectacolului păpușăresc, formele tradiționale orientale și occidentale au devenit repere clasice nu în înțeles istoric, ci stilistic.

Fundalul istoric al primei perioade a secolului al XIX-lea reprezintă pentru omul de artă o ambianța socială adversă care îi produce nenumărate insatisfacții. Lumea reală cu care se confruntă în viața de zi cu zi îi creează o stare de nemulțumire profundă. Această tendință generală impulsionează dorința artiștilor de a crea „o altă lume” pe măsura propriilor aspirații.

În contextul general al artelor, creațiile epocilor precedente au devenit sau, mai corect spus, au început să fie percepute ca modele. Ca în mai toate domeniile artistice, și în domeniul teatral, unii artiști au continuat să creeze în spiritul tradiției, venerând modelele respective, alții au încercat să se elibereze de sub „tutela” lor, au început să le nege. Astfel, la începutul secolului al XIX-lea, pe acest fundal de venerare sau negare a creațiilor care s-au impus ca modele în epocile de dinaintea lor, a apărut avangarda reprezentată de artiștii romantici.

Avangardiștii își doreau un alt fel de artă, un spațiu experimental care să nu le îngreuească imaginația. Ca atare, acest tip de artiști, sub directă influență a spiritului experimental, au început să creeze noi forme de reprezentare. Prin procedeele, mijloacele, modalitățile cu care avangardiștii își reprezentau concepțiile artistice, au marcat și evoluția artei spectacolului teatrului de animație. În secolul al XIX-lea, o parte din reprezentanții avangardei au ajuns să constituie o categorie aparte de artiști păpușari. Pentru ei, mijloacele, procedeele și modalitățile stilului păpușăresc de reprezentare au devenit căi artistice de împlinire a visului romantic. Din acest motiv, putem spune că, la începutul secolului al XIX-lea, alături de păpușarii care creau spectacole în stil tradițional, avangardiștii au descoperit posibilitățile de expresie ale limbajului păpușăresc și au început „să apară” spectacole în stil modern.

Evoluția formelor de spectacol avangardist începe cu experimentele lui Alfred Jarry. În crearea spectacolelor, el a pus accent pe esențializarea expresiei plastice. O altă etapă a evoluției amintite a fost marcată de creațiile

THEATRICAL COLLOQUIA

lui Richard Teschner. Acesta a pus în practică ideea spectacolului de autor, a spectacolului unitar din punct de vedere stilistic și estetic. Ideile lor au modificat și concepțiile despre arta spectacolului în general. Asemenea altor artiști și teoreticieni ai perioadei, prin activitatea lor de cercetare a artei teatrale, în general, au dus la re-descoperirea a ceea ce este caracteristic artei păpușărești: „Fabulosul care apare normal și realismul care apare artificial în teatrul de păpuși sunt constatări de mari profunzime, ca și posibilitățile teatrului de păpuși de a reprezenta fantasticul pe scenă sau de a reprezenta lucrurile într-un mod cât mai fabulos. Acest fapt, ca și tradiția teatrului intim și experiențele teatrale ale lui Jarry, i-a făcut și pe avangardiștii de la începutul secolului să se apropie de teatrului de păpuși”⁵. Așadar, „primii” păpușari avangardiști au surprins esența teatrului de păpuși, puterea simbolistică a mijloacelor sale de expresie. Apelând la modelul de reprezentare specific artei păpușărești, alți teoreticieni și practicieni ai artei teatrale, Gordon Craig și Vsevolod Meyerhold au putut să-și argumenteze cu exemple din arta păpușărească propriile teorii în legătură cu arta dramatică.

Astfel, în secolul al XX-lea, conform spiritului experimentului și al modernității, al „căutărilor” și „combinărilor” mijloacelor de exprimare teatrală, a apărut arta modernă a teatrului de animație. Formele dadaiste, suprarealiste, futuriste din prima jumătate a secolului al XX-lea, au fost expresii concrete ale spiritului experimental. Și acele experimente artistice au avut un rol hotărâtor în evoluția formelor moderne de spectacol păpușăresc. Fiecare curent artistic a adus un nou mod de reprezentare și o nouă viziune despre artist. Grupurile avangardiste s-au format în jurul reprezentanților acelor curente. Le-au împărtășit ideile despre artă și au practicat-o în modul pe care ei îl propuneau. Dadaismul și futurismul au avut, fiecare în parte, o influență în evoluția limbajului păpușăresc ca formă teatral de comunicare. De exemplu, unii reprezentanți ai dadaismului au pus accent pe spontaneitate în creație. Unii reprezentanți ai futurismului au creat noi posibilități de

⁵ Cristian Pepino, **op. cit.**, Editura Alma, Galați, 1998, p. 168

THEATRICAL COLLOQUIA

întruchipare și de sugerare scenică a unui personaj, a vieții sale lăuntrice⁶. Ei au re-introdus obiectul ca mijloc de reprezentare. Datorită lor, în arta spectacolului păpușăresc re-apare ideea de animare a obiectului practic „utilizat” ca simbol al omului în general. Datorită experimentelor teatrale de la începutul secolului al XX-lea, arta spectacolului păpușăresc a re-devenit o artă a parabolei, a fantasticului, a inocenței⁷. În cadrul activităților desfășurate în atelierele experimentale, s-a cristalizat ideea de sinteză a artei dramatice cu arta păpușărească. Fuzionarea dorită de avangardiști s-a produs în forma celui de-al treilea gen.

Noua formă teatrală a fost definită astfel: „Al treilea gen constă în amestecul de mijloace de expresie ale teatrului de păpuși și ale teatrului cu actori. El rupe convențiile sau principiile de viață magică ale păpușii și totuși nu este în stare să desființeze condiția biologică a actorului. În acest fel, distrugerea magiei păpușii nu este urmată de o distrugere similară a tratării actorului, și al treilea gen nu conduce la o echilibrare a formei estetice. Amestecul de mijloace de expresie este favorabil numai autorului. În acest fel, coexistența în scenă a elementelor actor și păpușă creează posibilitatea unui nou limbaj teatral metaforic”⁸.

Dar remodelarea noțiunilor și formelor de spectacol păpușăresc a început din epoca romantismului cu Henrich von Kleist și eseul său Despre teatrul de marionete. Fenomenul de teoretizare a artei păpușărești a continuat, peste ani, cu experimentele lui Oscar Schlemmer de la Bauhaus. Cele două „momente” au pus în evidență aspecte esențiale ale spectacolului de animație – arta teatrului de animație poate reprezenta sublimul, abstractul, efemerul, inocența. Între cele două mari momente marcante ale fundamentării teoriei

⁶ „La Folgore (în spectacolul *Umbre – Păpuși - Oameni și în baletul Ora fantezei*) tripla reprezentare a personajului (om, păpușă, umbră) înfățișează lumea lăuntrică a personajului. La Fortunato Depero în baletele *Omul cu mustăți și gigantul mustăcios* păpușile înfățișează lumea coșmarurilor unui bețiv. La Cangiullo marioneta este un simbol al idealului uman. La Cralk, Rognoni, Marinetti, Folgore obiectele devin personaje (pantofii, hainele, dulapurile, fotoliile).” (Apud, Idem, p. 175)

⁷ Cristian Pepino op. cit., p. 192

⁸ Henryk Jurkowsky (Apud Cristian Pepino, *op.cit.*, p 37)

THEATRICAL COLLOQUIA

artei spectacolului păpușăresc a crescut interesul pentru arta teatrului de animație, pentru puterea obiectului de a reprezenta omul în general. Dacă îl parafrazăm pe Gordon Craig, putem spune că, în secolele XIX-XX, creatorii de limbaj teatral au re-descoperit puterea păpușii de a reda fidel expresia sufletului.

Poate că ar mai trebui să adăugăm că, datorită descoperirilor tehnice, între elementele care creau componenta externă a limbajul păpușăresc au fost introduse noile descoperiri tehnologice (înregistrările pe bandă, efectele sonore, materialele noi de fabricare a păpușilor, lumina specială black-light). De asemenea, în realizarea spectacolelor păpușărești moderne, elementul muzical a re-început să fie subordonat gestului păpușii, să suplinească textul.

În contextualitatea secolelor XIX-XX, formele de spectacol păpușăresc s-au pliat perfect pe direcțiile impuse de Romantism, iar creatorii lor au fost însuflețiți de spiritul experimental. Începând din această perioadă, păpușarul a căpătat statut de artist, au fost create spații speciale pentru realizarea și susținerea spectacolelor păpușărești și chiar școli de formare a păpușarilor.

Bibliografie

- Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie – tratat de antropologie teatrală*, trad. Liliana Alexandrescu, București, Editura UNITEXT, 2003
- Baty, Gaston și Chavance, René, *Histoire de la marionnettes*, Paris, Editura Bordas, 1959.
- Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului*, București, Editura Politică și Pedagogică, 1981
- Berlogea, Ileana, *Teatru românesc- teatru univresal. Confluente*, București, Editura Meridiane, 1985
- Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, București, Editura Meridiane, 1986
- Dănăilă, Natalia, *Magia lumii de spectacol*, Iași, Editura Junimea, 2003
- Dumitru, Matei, *Originile artei*, Editura Univers, București, 1985
- Gâțză, Letiția, Silvestru, Valentin și Chimet, Iordan, *Teatrul de păpuși în România*, București, Editura Meridiane, 1965.

THEATRICAL COLLOQUIA

- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, trad. H.R. Radian, București, Editura Humanitas, 2002
- Jurkowski, Henryk, *Métamorphoses – La marionnette au XX siècle*, Charleville- Mézières, Institut International de la Marionnette, 2000.
- Mărgineanu, Ioana, *Istoria teatrului de păpuși*, partea I, București, Curs A.T.F., 1973-1974
- Petrescu, Camil - *Comentarii și delimitări în teatru*, București, Editura Eminescu, 1983
- Pepino, Cristian, *Automate, Idoli, Păpuși – magia unei lumi*, Galați, Editura Alma, 1998.
- Teatrul de păpuși în lume*, București, Editura Meridiane, 1966
- Tonitza, Mihaela și Banu, George, *Arta teatrului*, București, Editura Enciclopedică, 1975
- Van Gennep, Arnold *Riturile de trecere*, trad. Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Iași, Editura Polirom, 1996
- Van Gennep, Arnold, *Formarea legendelor*, trad. Lucia Berdan și Crina Ioana Berdan, Iași, Editura Polirom, 1997
- Vitez, Antoine, *Les marionnettes*, Paris, Editura Bordas, 1982
- Vulcănescu, Romulus, *Măștile populare*, București, Editura Științifică, 1970
- Zamfirescu, Ion, *Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, București, Editura Eminescu, 1974

Zece neîmpliniri ale teatrului românesc

Călin CIOBOTARI*

Rezumat: Orice sărbătorire este, sau ar trebui să fie, și un prilej de meditație asupra a ceea ce se sărbătorește. Altfel, celebrarea rămâne la un nivel formal și lipsit de consistență. Ce înseamnă o sută de ani de teatru românesc? O sumă de împliniri și neîmpliniri, o suită de satisfacții și insatisfacții, un cortegiu întreg de figuri a căror succesiune în timp poate descrie, mulțumitor, o istorie. În cele ce urmează, încercăm să ne plasăm în capătul de aici și acum al acestei istorii, într-un azi neliniștitor ce se cere pus în discuție. Ce am devenit noi, cei ce aplaudăm centenarul teatral? Ce ne lipsește, care ne sunt incompletitudinile? Lăsăm pe seama altora reverențele adânci, asumându-ne disconfortul discursului despre neîmplinire.

Cuvinte cheie: teatru românesc, neîmpliniri, teatru independent.

1. Statutul teatrului și al artistului în societate

În spațiul românesc, teatrul a devenit prea mult o formă de distracție și prea puțin artă. Teatrul și-a pierdut, treptat, latura serioasă, gravă. Actorul a încetat să fie un „sfânt”, transformându-se, nepermis de mult, într-o „curtezană”, distincție teoretizată de Grotowski într-o perioadă în care încă mai puteai vorbi despre sacralitatea artei fără să stârnești zâmbete ironice.

Societatea românească este ea însăși teatrală. E o teatralitate de fiecare zi, specifică nouă și datând, probabil, din perioada feluritelor dominații istorice. De acolo ne-a rămas tendința de a disimula, de a da ceva drept altceva, de a ficționaliza și mitologiza gratuit. La fel, apetența noastră pentru spectacol

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

THEATRICAL COLLOQUIA

este o certitudine, prin spectacol înțelegând aici etalarea publică a unor stări, sentimente, atitudini extreme. Loviturile de teatru din societatea românească, redată seară de seară de talk-show-uri tot mai exhibate, cu accentul pe *show* nu pe *talk* dublează, într-un mod hidos, actul teatral propriu-zis. De ce să mergi la o instituție numită teatru dacă totul în jurul tău este teatru? Ce ai putea găsi suplimentar acolo?

Teatrul românesc s-ar putea salva tocmai prin diferență, definindu-se exact în contrapunctul societății. Din păcate, el înțelege să rezolve problema devenind un dublu fidel al societății, o replică a ei. E un teatru din care drama și tragicul se retrag, lăsând locul unei infinite comedii, adeseori de joasă respirație estetică. „Lumea vine la teatru să râdă”, iată genul de axiomă ce falimentează arta teatrului.

Meseria de actor stârnește, în spațiul românesc, un amestec de reacții. A fi actor aproape că nu mai e considerat o meserie propriu-zisă. Actoria nu mai e ceva palpabil, consistent, vocațional, ci mai degrabă ceva conjunctural, un job între alte joburi. În mare parte, societatea românească privește cu suspiciune genul acesta de activitate necuantificabilă în ceva concret și util în mod imediat.

Majorările salariale din anul 2017, neobișnuit de mari (în unele cazuri 50%), sunt departe de a face din categoria actorilor una respectată social. Mai degrabă aceste majorări transformă categoria actorilor angajați „la stat” într-un fel de sectă privită cu stări ambigue de actorii din așa numita zona independentă.

2. Un eșec: teatrul independent

Într-o Românie sufocată de povara centralismului, reminiscență din comunism păstrată intactă până în ziua de azi, orice se face în afara binecuvântării statului comportă o serie de riscuri, cele mai multe dintre ele fatale. Inițiativa privată în domeniul teatrului ajunge, cu o regularitate exasperantă, la mila finanțărilor publice. Un buget limitat devine, an de an,

THEATRICAL COLLOQUIA

obiect de dispută pentru creatori care, la sesiunea viitoare de finanțare, descurajați, probabil nu vor mai participa.

Mediul de afaceri din România nu susține actul teatral independent. Nu are nici un interes să o facă. De mai bine de un deceniu se discută despre necesitatea unei legi a sponsorizării care să stimuleze, prin scutire de impozite și alte măsuri, investiția de fonduri private în cultură. Nimeni, însă, nu face nimic pentru ca această lege să capete concretețe.

În condițiile în care teatrul independent are tot atâta consistență precum fantoma regelui Hamlet, este evident că nu există o alternativă la teatrul de stat și la ofertele acestuia.

3. Conformismul teatrelor de stat

Una dintre problemele majore ale teatrului românesc de azi ține de conformismul teatrelor de stat. Tonul blazării îl dau Teatrele Naționale, mutanți instituționali care contrazic flagrant statutul de artă vie a teatrului. Cu mici excepții, marile producții ale Naționalelor românești oferă expozate de muzeu, conservând infertil practici și atitudini teatrale ce se cer depășite. Teatrele locale și județene sunt replici în miniatură ale Naționalelor. Limitate de buget, dar și de viziunile estetice ale ordonatorilor de credite, cu manageri instalați adeseori pe criterii politice sau, oricum, de altă natură decât cele valorice, astfel de instituții aplică aceleași și aceleași rețete repertoriale, având ca unică miză satisfacțiile facile ale publicului și, eventual, întreținerea unui sistem cooperativist național din care unii au de câștigat, iar teatrul în sine de pierdut.

4. Sistemul cooperativist teatral românesc

Sistemul cooperativist românesc este una dintre practicile dezvoltate încă din anii 90 și întreținute cu entuziasm profitabil până astăzi. E un sistem pus la punct prioritar de manageri și regizori, bazat pe schimbul de onorarii. Managerul-regizor din teatrul X îl invită să monteze în teatrul său pe

THEATRICAL COLLOQUIA

managerul-regizor din teatrul Y care, la rândul lui, îl va invita pe cel din teatrul X să monteze în teatrul Y. Actul artistic ia forma unui bussiness, interesul economic individual devenind dominant în raport cu interesele estetice.

5. Absența experimentului

Teatrul românesc este unul din care experimentul a dispărut aproape cu desăvârșire, lăsat fiind în grija școlilor de teatru. Aproape niciun artist serios nu mai are timp de asemenea fleacuri. Comportamentul acesta acreditează ideea că s-a ajuns într-un punct în care arta teatrului este pe deplin cunoscută și că nu mai este nimic de cercetat. Consecințele unei astfel de atitudini sunt evidente: blocajul și reverențele către un trecut considerat de neegalat. Aplicarea de rețete străvechi este convenabilă, confortabilă și lipsită de riscuri majore. În România, „teatrul laborator” devine o sintagmă lipsită de sens. Efectul de statuie, în schimb, este copleșitor.

6. Dispariția marilor creatori

România teatrală suferă la ora aceasta de un vid al autorităților creatoare. În opinia mea, în ultimul sfert de veac, cu excepția lui Radu Afrim, cultura română nu a produs nici un regizor suficient de puternic încât să modifice radical discursul teatral românesc. Tinerii regizori au acum ceva meteoric: apar, strălucesc o stagiune sau două, după care dispar în cvasi-anonimat. Marile noastre speranțe nouăzeciste, la a căror glorie deplină ar fi trebuit să asistăm azi, rămân simple decoruri în peisaj, fără a modifica în vreun fel peisajul. Școala românească nu mai produce creatori capabili să-și depășească mediul de formare. Situații precum cele ale lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie sau Andrei Șerban, pe care orice teatru din lume și i-ar fi dorit cândva contractați, sunt astăzi utopice. Absența regizorului cu personalitate are ca principal efect dispariția spectacolului-provocare, genul acela de spectacol capabil să creeze dezbateri și să repună în discuție însăși condiția teatrului, a artei în general. Singurul spectacol eveniment al ultimului deceniu

THEATRICAL COLLOQUIA

este *Faust*-ul lui Silviu Purcărete, copleșitor prin monumentalitate și mai puțin prin vreun fond exploziv de idei.

În cazul actorilor, situația este cumva diferită. Un fenomen inflaționist – în fiecare an România produce sute de actori – obturează posibilele lumini. Descurajați, umiliți social și profesional, tineri actori cu talent ieșit din comun se auto-dizolvă prin pasivitate. Tot mai îndepărtate, tot mai abstractizate, marile figuri ale teatrului românesc își pierd funcția de model. Muzeificarea și mitizarea exclud influențele reale, productive.

7. O fantomă: critica de teatru

Starea criticii de teatru din România prezentului este jalnică. Critica de teatru a devenit un hobby pentru oameni care, frecvent, trăiesc din cu totul altceva decât din teatru. Departe de a mai fi o profesie, actul critic se consumă prin festivaluri ori pe la premiere, iar comunicarea se rezumă la convenționale și sterile „ce mai faci”-uri.

În mare parte, a face critică de teatru înseamnă azi a scrie despre spectacole. Din afara spectacolului, căci invitarea criticului la repetiții sau integrarea lui în procesul de creație nu reprezintă practici curente în teatrul românesc. În raport cu spectacolul, criticul continuă să se comporte ca unul ce rezolvă un puzzle, marea sa preocupare fiind răspunsul la întrebarea: ce a vrut să ne transmită regizorul?

Uneori, criticii sunt invitați să facă parte din diferite jurii, gest mai degrabă complezent decât relevant pentru prețuirea propriu-zisă a criticului. Actul critic nu influențează cu nimic teatrul românesc, nu îl definește și nu creează direcții. În rândul creatorilor de teatru, imaginea dominantă a criticului este aceea a unui parazit tolerat de dragul etichetei sau al unor vremuri în care „personajul” acesta chiar conta.

8. Unde ne este dramaturgia?

THEATRICAL COLLOQUIA

Spre deosebire de teatrul german, de pildă, unde noile direcții ale teatrului au fost dictate de ceea ce s-a numit „noua dramaturgie”, în spațiul teatral românesc definirea dramaturgului încă se face după canoanele clasice: un ins care vine din zonă literară și care, după ce predă textul, se duce în treburile lui, nemaivând nicio responsabilitate. Eventual, la premieră, va fi invitat, la aplauze, pe scenă.

Inevitabil, atunci când spui „dramaturgie românească” încă te referi la dramaturgia clasică (Caragiale, Alecsandri, Kirițescu, Zamfirescu, Sebastian și alte nume pe care, obligatoriu, le regăsești în programele școlare sau, oricum, arondate filologiei). În sfera dramaturgiei contemporane, sunt foarte rare textele care rezistă la mai mult de o punere în scenă. Se profilează o dramaturgie de unică întrebuințare, efemeră și incapabilă să lase urme sau să dicteze radicale rearanjări ale regiei românești. Gianina Cărbunariu, Alina Nelega, Elise Wilk, Lia Bugnar, Bogdan Georgescu, apoi cei câțiva dramaturgi ce se manifestă în preajma Fabricii de Pensule de la Cluj acționează independent unul de celălalt, într-un fel de insularitate descurajantă.

Din când în când, regizorii români de prim plan exersează scenarii originale: Mihai Măniuțiu, Radu Afrim, Alexandru Dabija și alții. Nu o fac, însă, programatic, ci mai curând în baza unor inspirații sau necesități de moment.

Premiul UNITER pentru Cea mai bună piesă a anului nu a lansat/confirmat, după știința mea, nici un dramaturg de calibrul. E greu de crezut că Teatrul Dramaturgilor Români, recent înființat, finanțat din bani publici, va reuși să repare în vreun fel deficitul de dramaturgie veritabilă.

9. Absența originalității în raport cu teatrul european

În domeniul teatrului ne-am comportat și ne comportăm asemenea unei culturi mici. Îmi este imposibil să identific note specifice, originale, ale teatrului românesc. Spectacolul românesc a fost și este o oglindire quasi-mimetică a tendințelor și direcțiilor din teatrul european. De cele mai multe

THEATRICAL COLLOQUIA

ori, există și un decalaj temporal care ne plasează în rândurile „întârziaților” sau ale „ultimilor sosiți”: în anii 90, descopeream cu uluire nuditatea scenică, în timp ce estetica aceasta era deja uzată în Europa; la începutul anilor 2000, porno-limbajul invadea scenele românești, subiect demult închis în alte spații teatrale; în prezent, asistăm la chinuita aliniere tehnologică, adeseori cu rezultate ridicele și demne de trecut sub tăcere. Și lista de exemple ar putea continua.

10. Dispariția reflexului de a formula întrebări fundamentale despre teatru

După o lungă perioadă în care teatrul a fost asociat cu ideea de educație, teorie încă rostogolită prin foyere și, vai!, săli de curs, întrebarea despre rostul teatrului este tot mai rar formulată. Creatorii și cu atât mai puțin publicul nu par interesați de întrebările fundamentale ale teatrului: de ce facem teatru? de ce mergem la teatru? care este sensul teatrului? încotro se îndreaptă teatrul? etc.etc. În teatrul românesc, dominante sunt acum alte întrebări: ce onorariu să cer? cât este bugetul spectacolului? cât durează spectacolul? etc. Inapetența filosofării despre teatru afectează gravitatea tonalităților în care se face această artă, tot mai des identificată cu facilul, distracția, show-ul.

Teatrologia, noua școală de management cultural din România

Ivona TĂTAR-VÎSTRAȘ*

Rezumat: Asistăm în zilele noastre la o schimbare de paradigmă în ceea ce privește statutul teatrologului în lumea teatrală românească. Dacă, până de curând, teatrologia însemna jurnalism cultural, iată că acum acest lucru nu mai este suficient sau nu mai este atractiv pentru absolvenții de liceu. Oferta educațională universitară din România s-a modificat tot mai mult în ultimii ani, în încercarea de a ține pasul cu cerințele pieței muncii, iar soluția a venit din sfera managementului cultural. Fără excepție, toate facultățile de profil din țară acoperă noua direcție de studiu și cercetare. În articolul de față ne-am propus să investigăm ofertele educaționale existente, tocmai pentru a înțelege și întregi noua imagine a teatrologului în România, imagine care, credem noi, va avea un impact tot mai mare asupra comunității teatrale naționale, modelată desigur, de noile direcții de studiu.

Cuvinte cheie: management cultural, școli de teatru, teatrologie, învățământ vocațional, jurnalism cultural.

1. Introducere. Școlile de management cultural din România

Iată, Centenarul Marii Uniri surprinde lumea teatrologilor în plină schimbare. Dacă, până nu demult, teatrologia însemna cu precădere jurnalism teatral/cultural, studiul istoriei teatrului, estetici teatrale sau teoria teatrului etc., acum, apare o deviere a secțiilor de teatrologie din universitățile românești de la aceste direcții consacrate de studiu înspre studii

* Asistent universitar doctor la Facultatea de Teatru și Film, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

THEATRICAL COLLOQUIA

managementul cultural. De la simpla nevoie de recalibrare a curriculei teatrologice cu cerințele pieței muncii de la începutul anilor 2000 (când a fost pentru prima oară introdusă disciplina management cultural) s-a ajuns ca „managementul cultural” să fie o direcție în sine de studiu, ba chiar, la momentul actual, este predominantă în facultățile de profil din România, după cum vom vedea pe parcursul articolului. Rezultatul, adică teatrologul-manager cultural, se luptă la rândul său pentru definirea propriului statut, propriei identități în peisajul teatral autohton. Nu este considerat „suficient de matur” pentru a prelua *de facto* conducerea instituțiilor de teatru sau cultură, dominate încă de imaginea directorilor-artiști, personalități carismatice apreciate la nivel național sau regional. Totuși, piața ne arată că el își găsește locul atât în instituțiile de stat, cât și în cele private/independente. Devenirea sa este, din punctul nostru de vedere, unul din factorii ce vor influența tot mai mult lumea teatrală din România, așa cum se întâmplă deja la nivel european.

Prin demersul nostru, încercăm în primul rând o cartografiere a ofertei educaționale din România în ceea ce privește studiul managementului cultural (folosim această sintagmă în sens larg acceptat și nu restrictiv, ca o umbrelă tematică ce conține diferite discipline conexe, fundamentale sau de specialitate, precum marketing cultural, politici culturale, publicitate etc.).

Cum am menționat și în paragraful de deschidere, disciplină relativ nouă, introdusă în curricula permanentă a specializării Teatrologie la începutul anilor 2000, managementul cultural ridică și în momentul de față probleme de încadrare din cauza interdisciplinarității specifice. În România, dar și în alte sisteme de învățământ din Europa (Germania, Marea Britanie, Franța fiind doar câteva exemple din occident, dar și în Serbia și Polonia din zona estică a Europei) și Statele Unite, această disciplină intră mai degrabă sub incidența învățământului vocațional al artelor și nu sub cea a studiilor economice, așa cum ar sugera componenta „management” din denumirea oficială. Cu toate că, în lumea occidentală, disciplina și-a găsit propriul parcurs și reprezintă un domeniu activ de cercetare și practică profesională curentă, în România disciplina este încă într-un stadiu de maturizare, ea fiind studiată de studenții teatrologi an de an. Studiile de specialitate și publicațiile pe această temă s-au

THEATRICAL COLLOQUIA

înmulțit considerabil în ultimii cinci ani, dovadă că, în comunitatea epistemică din România, există un interes ridicat față de acest domeniu de cercetare.

2. Metodologie de lucru.

Studiul de față face parte dintr-o lucrare mai amplă ce încearcă să surprindă și să redea practicile de management și marketing cultural din România de la începutul anilor 2000 și până în prezent. Prin urmare, școlile formatoare au o importanță majoră în cartografierea procedeeleor de management cultural din țară. Studiul bibliografic necesar pentru realizarea demersului de cercetare este mai degrabă unul generalist și cuprinde titluri din literatura de specialitate publicată în țară și în afara granițelor. Sursele primare, însă, folosite pentru realizarea articolului de față, sunt planurile de învățământ ale secțiilor de teatrologie de la facultățile de teatru din țară, normele și materialele ce reglementează învățământul vocațional din România disponibile online fie pe site-ul Ministerului Educației Naționale, fie pe site-ul Registrului Național al Calificărilor din Învățământul Superior. Pentru a completa studiul comparativ și descriptiv, am realizat un scurt interviu cu Prof. Univ. Dr. Aurelian Bălăiță (Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași), profesor la cea mai „tânără” secție de teatrologie/management cultural din țară, inaugurată în toamna anului 2017. Chestionarul aplicat încearcă să ofere răspunsuri la câteva întrebări esențiale, credem noi, precum „Ce v-a determinat să renunțați la direcția de studiu Teatrologie-Jurnalism Cultural, nivel licență? Face parte această schimbare dintr-o reformă mai mare a facultății?” sau „Cum a fost construită curricula pentru noile secții de Management Cultural (licență și masterat)? Pe ce discipline s-a pus accent și de ce? Ați avut un model curricular, pe baza căruia ați lucrat la propria ofertă educațională?”. Răspunsurile primite nu descriu doar o situație aparte a Universității de Arte „George Enescu” Iași, ci sunt valabile pentru întreg sistemul de învățământ vocațional din România. În corpul lucrării vom cita răspunsurile primite. Nu în ultimul rând, în realizarea studiului ne-am folosit de experiența noastră didactică din cadrul Facultății de Teatru și Film a Universității „Babeș-

THEATRICAL COLLOQUIA

Bolyai”. Făcând parte din sistemul de învățământ superior, avem o imagine din interior, directă asupra fenomenului anchetat.

3. O scurtă prezentare a ofertei educaționale a managementului cultural în România

La ora actuală, în România, există două direcții de studiu în ceea ce privește specializarea teatrologie: jurnalism teatral și management cultural. Cele cinci secții de teatrologie din țară s-au îndreptat înspre una din cele două direcții, construind oferta educațională și planurile de învățământ în funcție de alegerea făcută. În realitate, însă, o clasificare riguroasă este dificil de făcut, pentru că, de cele mai multe ori, titulatura specializării este ambiguă. De exemplu, pe site-ul oficial de prezentare a secției teatrologie din cadrul UNATC (Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică, „Ion Luca Caragiale”), apare denumirea *Teatrologie (management cultural, jurnalism teatral)*, sau la UAT (Universitatea de Arte din Târgu Mureș) apare doar denumirea *Teatrologie* fără nici o completare suplimentară. Vom încerca, totuși, pe baza cunoștințelor noastre empirice despre comunitatea academică de profil din țară, să facem această clasificare după cum urmează:

Tabel nr.1 Specializările Teatrologie-Management Cultural/Jurnalism Teatral

Specializare	Universitate/Facultate
Teatrologie-(Jurnalism Teatral)	Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Teatru și Televiziune, Cluj-Napoca
	Universitatea de Arte din Târgu Mureș
Teatrologie/ Management Cultural	Universitatea „Lucian Blaga”, Facultatea de Litere și Arte, Sibiu
	Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”
	Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

După o analiză a planurilor de învățământ de la fiecare specializare în parte, am constatat că, la ora actuală, indiferent de titlul programului de studiu, studiul managementului cultural și al materiilor conexe se regăsește în toate ofertele educaționale, cu pondere diferită. Redăm în tabelul de mai jos denumirile disciplinelor studiate, tipul disciplinei și numărul de ore alocat, pentru a putea compara și evalua diferitele abordări ale facultăților din România. Totodată, din lectura și analiza comparativă efectuată am putut observa că, în cazul secțiilor de jurnalism cultural, ponderea orelor (sau disciplinelor) de sub umbrela studiului managementului cultural este aproximativ egală cu cea a orelor (sau disciplinelor) de sub umbrela jurnalismului cultural. Credem că este o observație interesantă, deoarece, cu toate că tendința actuală este de a redenumi și regândi curricula „teatrologiei”, nu s-a renunțat la abordarea „tradițională” a specializării, dar s-a adăugat „noua” dimensiune a managementului.

Apoi, o altă observație este legată de ponderea materiilor fundamentale în construcțiile ofertelor educaționale. Dimensiunea „teatrologică” este neclintită în toate cazurile studiate. Nu există nici o situație în care să nu apară ca discipline obligatorii „Istoria Teatrului Universal și Românesc” „Spectacologia” „Teoria Dramei” etc. nici măcar în cazul secției de Management Cultural din Sibiu, secția recunoscută ca fiind cea mai puternic axată pe studiul managementului cultural. Normele de acreditare impun o pondere de aproximativ 30% a disciplinele fundamentale domeniului de studiu, fapt ce lasă puțin spațiu de lucru în cazul materiilor de specialitate. Menționăm că am avut acces la planurile de învățământ aferente anilor de studiu 2013-2017. Planurile de învățământ sunt mereu supuse schimbărilor, prin urmare, sinteza de mai jos trebuie privită ca fiind una orientativă și temporară.

Tabel nr. 2 Discipline studiate/facultate

Facultate	An de studiu/s emestru	Denumire disciplină	Tip disciplină	Nr. ore /săptămână

THEATRICAL COLLOQUIA

UNATC București	II/1+2	Introducere în managementul și marketingul cultural	Obligatorie/Fundamentală	1 oră curs+ 2 ore seminar
	III/1+2	Managementul proiectului cultural	Opțional/specialitate	2 ore curs + 1 oră seminar
	III/1+2	Dezvoltarea strategiilor culturale	Opțional/specialitate	2 ore curs + 1 oră seminar
UAT Tg Mureș	III/1+2	Introducere în managementul instituțiilor de artă	Opțional/specialitate	1 oră curs+ 1 oră seminar
	III/1+2	Marketingul produselor teatrale	Opțional/specialitate	1 oră curs+ 1 oră seminar
	III/1+2	Politici și proiecte culturale	Opțional/specialitate	1 oră curs + 1 oră seminar
FTT Cluj- Napoca	III/1	Marketing cultural	Obligatorie/Specificate	1 oră curs + 2 ore seminar
	III/1	Publicitate	Obligatorie/Specificate	2 ore curs practic+ 2 ore seminar
	III/2	Managementul proiectelor culturale	Obligatorie/Specificate	2 ore curs practic+ 2 ore seminar
	III/2	Secretariat literar și relații publice	Obligatorie/Specificate	1 oră de curs+ 2 ore seminar
Facultatea de Teatru, Iași	I/1	Teatrul și managementul	Obligatorie/specificate	1 oră curs + 1 oră seminar
	I/2, II/1+2	Marketing cultural	Obligatorie/specificate	1 oră curs + 1 oră seminar
	I, II/ 1+2	Management cultural	Obligatorie/specificate	1 oră curs + 1 oră seminar
	III/1+2	Managementul proiectului cultural	Obligatorie/specificate	1 oră curs + 2 oră seminar
	III/1	Antreprenoriat Cultural	Obligatorie/specificate	1 oră curs + 2 oră seminar
	III/2	Strategii culturale	Obligatorie/specificate	1 oră curs + 2 oră seminar
ULBS Sibiu	I/1+2	Management Cultural	Obligatorie	2 ore curs + 2 ore seminar

THEATRICAL COLLOQUIA

	I/1+2	Introducere în teoria întreprinderii culturale	Obligatorie	2 ore curs + 1 oră curs practic
	II/1+2	Management Cultural	Obligatorie	2 ore curs + 2 ore seminar
	II/1+2	Politici culturale	Obligatorie	1 oră curs+ 1 oră seminar
	II/1+2	Proiecte culturale și managementul lor	Obligatorie	1 oră curs practic
	II/1+2	Elemente de legislație	Opțional	1 oră curs + 1 oră seminar
	III/1+2	Marketingul produsului cultural	Obligatorie	1 oră curs + 2 ore seminar
	III/1+2	Proiecte culturale și managementul lor	Obligatorie	2 ore curs practice
	III/1+2	Politici culturale	Obligatorie	1 oră curs + 2 ore seminar

În ceea ce privește oferta educațională a UNATC, specializarea Teatrologie -Management Cultural, Jurnalism teatral - este vorba de o structură combinată, în care diferențierea se face pe baza pachetelor opționale, studenții având posibilitatea să opteze fie pentru pachetele de jurnalism teatral, fie pentru direcția management cultural. În cazul specializărilor de la FTF Cluj-Napoca, UAT Tg. Mureș, se poate observa o preponderență a cursurilor din sfera managementului concentrate în ultimul an de studii de la nivelul licenței. În ceea ce privește numărul de ore fizice alocate disciplinelor în cauză, putem vorbi de un echilibru, diferențele între ofertele educaționale expuse mai sus fiind foarte mici.

La ULBS Sibiu și la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” lucrurile stau diferit. Cursurile de specialitate sunt majoritatea obligatorii și fundamentale, studenții începând să studieze disciplinele încă din primul semestru al ciclului de învățământ. Se observă o constanță a cursurilor pe tot

THEATRICAL COLLOQUIA

parcursul ciclului de învățământ, unele fiind studiate timp de doi ani, cum e cazul disciplinei „Management Cultural”.

Studentii care optează pentru continuarea studiilor teatrologice au în mare parte de ales între două direcții principale de specializare în cadrul masteratului: scriere dramatică sau impresariat artistic. Facultatea de Teatru din cadrul UNATC București derulează următoarele programe de studii masterale, *Scriere dramatică* (deși aparține departamentului de regie de teatru) și *Teatrologie-Management și marketing cultural*. Aceeași construcție de două masterate se regăsește și la Facultatea de Teatru din Târgu Mureș; unul de *Scriere Dramatică* și altul denumit *Impresariat Artistic*. La Sibiu, există un singur masterat intitulat *Teoria și practica managementului instituțiilor și evenimentelor culturale*. Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj-Napoca derulează un modul de masterat intitulat *Arte Performative și Film*, ce se adresează atât teatrologilor, cât și regizorilor sau actorilor. La Iași, ne spune Prof. Univ. Dr. Aurelian Bălăiță în interviul acordat, „Programul de masterat Management și antreprenoriat artistic a dat în 2018 prima promoție de absolvenți, deci a pornit în 2015. S-a optat pentru două limbi de predare, engleză și română, pentru a deschide și mai mult facultatea în plan internațional, atât pentru potențialii studenți din alte țări, cât și pentru cei români, care să poată crea punți de comunicare sau profesia, ulterior, oriunde în lume.” De altfel, facultatea de la Iași e singura care propune două limbi de predare, dovadă că „internaționalitatea” este o miză tot mai importantă pentru absolventul din ziua de azi.

Pe lângă oferta educațională universitară disponibilă, Institutul de Cercetare și Formare Culturală aflat sub patronajul Ministerului Culturii organizează cursuri de management cultural acreditate și recunoscute de Ministerul Educației. Unul dintre motivele principale ale acestei oferte este speța următoare:

În articolul 45 din OUG 189/2008 privind managementul instituțiilor publice de cultură sunt precizate următoarele:

- În termen de un an de la semnarea contractului de management, ordonatorul principal de credite are obligația de a asigura participarea managerilor la

THEATRICAL COLLOQUIA

cursurile de atestare în domeniul managementului, special organizate de către Centrul de Pregătire Profesională în Cultură, instituție aflată în subordinea Ministerului Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național.

- Cheltuielile ocazionate de participarea la cursurile prevăzute la alin. (1): deplasare, cazare și diurnă, precum și costul cursurilor de management se suportă de către autoritate și se prevăd în bugetul instituției publice de cultură.

Deoarece este obligatorie specializarea în domeniul managementului cultural, personalul din conducerea teatrelor a fost obligat să urmeze aceste cursuri oferite de Ministerul Culturii. Rapoartele de activitate anuală ale teatrelor ne confirmă respectarea legii în vigoare cu privire la obligativitatea parcurgerii cursurilor de specialitate, echipele de management ale teatrelor absolvind cursurile organizate de Ministerul Culturii tocmai pentru a completa studiile fiecăruia în parte.

Revenind la cele afirmate la începutul articolului, însă, cu toate că specializarea academică există de ani buni în România, conducerea teatrelor nu a fost până în prezent încredințată absolvenților de Teatrologie, decât rareori, și doar la nivel de directori adjuncți. Nu avem date precise despre fiecare situație în parte, dar credem noi, singura excepție notabilă este cazul Teatrului Gong din Sibiu unde Adrian Tibu, absolvent de Management Cultural la Sibiu în 2009 a fost numit director în 2014. Relația tânărului director cu instituția pe care o conduce este una veche, fiind „de-al casei”, în sensul în care din anul 2007 acesta a lucrat sau colaborat cu teatrul în permanență, mai ales din poziția de angajat al Teatrului Radu Stanca Sibiu, activ cu precădere în organizarea Festivalului Internațional de la Sibiu.

Nu există date naționale concrete în ceea ce privește situația absolvenților de teatrologie/management dar, empiric vorbind, se poate afirma că cei care au rămas să activeze în sfera culturală s-au orientat spre o carieră în mediul privat ori independent, sau au dezvoltat propriile proiecte și colaborări, fie cu diverse instituții de stat, fie cu mediul asociațiilor non-guvernamentale. O cercetare amplă cu privire la absorbția pe piața muncii a absolvenților de teatrologie ar fi de mare interes pentru studiul managementului cultural în România. Sesizarea acestei curențe deschide echipei noastre noi posibilități de

THEATRICAL COLLOQUIA

cercetare, tocmai pentru a completa ulterior lucrarea de față și pentru a diversifica abordările cu privire la evoluția disciplinei/practicii în spațiul românesc.

4. Management sau management cultural?

Disciplinele Management Cultural și Marketing Cultural sunt, prin definiție, interdisciplinare, încrucișând două domenii majore, respectiv cel economic și cel cultural. Stabilirea proporțiilor în cadrul tinerei discipline a fiecăreia dintre cele două domenii este dificil de trasat. Conform *Registrului Național al Calificărilor din Învățământul Superior* (RNCIS), la secțiunea elementele de identificare a calificării apar următoarele precizări:

Tabel nr. 3 Elementele de identificare ale calificărilor

Management Cultural		Management	
Nivel de studiu:	Licență	Nivel de studiu:	Licență
Domeniu fundamental:	Științe umaniste și arte	Domeniu fundamental:	Științe sociale
Ramura de știință:	Arte	Ramura de știință:	Științe economice
Domeniu ierarhizare:	Artele spectacolului	Domeniu ierarhizare:	Management
Domeniu de studiu:	Teatru și artele spectacolului	Domeniu de studiu:	Management
Program de studiu:	Teatrologie-Management cultural	Program de studiu:	Management
Numărul total de credite:	180	Numărul total de credite:	180
Durata de studiu	3 ani	Durata de studiu	3 ani

Sursă: Registrul Național al Calificărilor din Învățământul Superior

Diferențele dintre cele două calificări sunt clare. Domeniile fundamentale sunt complet diferite, ceea ce de la bun început ne arată

THEATRICAL COLLOQUIA

discrepanța dintre ofertele educaționale din cadrul școlilor vocaționale și celor economice. Apoi, trecând mai departe la analiza și compararea competențelor dobândite în urma absolvirii celor două programe de studii, din nou se pot observa inadvertențe majore între cele două, seturile de informații fiind rareori asemănătoare. Pentru o lectură comparată am ales să prezentăm informațiile într-un format tabelar ce facilitează analiza comparativă între cele două calificări.

Tabel nr 4. Competențe profesionale/transversale

	Management Cultural	Management
Competențe profesionale	-Selectarea și utilizarea adecvată a teoriilor și a conceptelor de bază, specifice dramaturgiei și spectacologiei.	-Identificarea, analiza și gestionarea elementelor care definesc mediul intern și extern al organizației prin diagnosticare și analiză SWOT
	-Analiza și interpretarea procesului scenic, a elementelor spectacolului teatral, prin exersarea capacității de evaluare estetică și extraestetică (sociologică, de mentalitate socio-culturală etc.).	-Elaborarea și implementarea de strategii și politici ale organizației
	-Aplicarea elementelor de analiză critică în elaborarea de cronici dramatice, adecvate în funcție de publicul receptor și de publicația respectivă (revista, cartea de teatru, caietul program).	-Elaborarea și implementarea sistemului managerial și a subsistemelor sale (alocare și realocare de resurse și activități)
	-Aplicarea strategiilor specifice de management și marketing cultural în realizarea proiectelor culturale.	-Identificarea, selectarea și utilizarea modalităților de previzionare, organizare, coordonare, antrenare și control-evaluare

THEATRICAL COLLOQUIA

	-Selectarea metodelor specifice managementului și marketingului cultural, potrivite contextului socio-cultural.	-Fundamentarea, adoptarea și implementarea deciziilor pentru organizații de mică complexitate (în ansamblu sau pe o componentă)
	-Utilizarea adecvată a conceptelor, teoriilor și strategiilor specifice managementului organizațiilor culturale și marketingului / relațiilor publice pentru domeniu	-Utilizarea bazelor de date, informații și cunoștințe în aplicarea metodelor, tehnicilor și procedurilor manageriale
Competențe transversale	Aplicarea principiilor, normelor și valorilor eticii profesionale în cadrul propriei strategii de muncă riguroasă, eficientă și responsabilă	-Aplicarea unor strategii de muncă riguroasă, eficientă și responsabilă, de punctualitate și răspundere personală față de rezultat, pe baza principiilor, normelor și valorilor codului deontologic.
	-Identificarea rolurilor și responsabilităților într-o echipă plurispecializată și aplicarea de tehnici de relaționare și muncă eficientă în cadrul echipei	-Identificarea rolurilor și responsabilităților într-o echipă plurispecializată și aplicarea de tehnici de relaționare și muncă eficientă în cadrul echipei.
	-Identificarea oportunităților de formare continuă și valorificarea eficientă a resurselor și tehnicilor de învățare pentru propria dezvoltare	-Identificarea oportunităților de formare continuă și valorificarea eficientă a resurselor și a tehnicilor de învățare pentru propria dezvoltare

Sursa: Registrul Național al Calificărilor din Învățământul Superior

Nicidecum nu se poate pretinde o omogenizare a celor două direcții de studii, mai ales pentru că însăși motivația existenței ramurii „management

THEATRICAL COLLOQUIA

cultural” presupune o segmentare și o completare a domeniului atât de larg al managementului. Cu toate acestea, o intersecție serioasă între cele două este mai mult decât oportună, cu atât mai mult cu cât managementul cultural poate fi considerat o sub-specializare a managementului. Planurile de învățământ aferente instituțiilor de educație economică superioară acoperă destul de bine principalele sub-ramuri ale managementului, dar în România, la ora actuală, nicio facultate de științe economice nu oferă discipline conexe managementului cultural, la nivelul niciunui ciclu de învățământ, fie el licență sau masterat.

De asemenea, disciplinele fundamentale studiate la nivel licență, din cadrul specializării Management, lipsesc complet din curricula specializărilor de Management Cultural. Ne referim îndeosebi la materii de bază ale studiului economic, cum ar fi microeconomia și macroeconomia, bazele contabilității și, eventual, contabilitatea de gestiune, finanțe, matematici aplicate în economie. Bineînțeles că lista poate continua, însă ceea ce încercăm să evidențiem prin cele afirmate mai sus este că discipline fundamentale ale economiei sunt omise din planurile de învățământ ale specializării Teatologie-Management Cultural.

Pe de cealaltă parte, este foarte posibil ca, sub denumirile generice ale disciplinelor precum „Management Cultural”, „Marketing Cultural”, „Managementul Proiectului Cultural”, să fie acoperite tematicile economice generaliste - și astfel, deși nu figurează pe suplimentul de diplomă al studentului, ele să fie totuși parcurse pe perioada studiilor. Din păcate, o corelare a tuturor programelor de învățământ și fișelor disciplinelor de la fiecare materie în parte este extrem de dificil de realizat, în principal din cauza statutului imprecis al documentelor cu pricina. Profesorii titulari sunt obligați să prezinte studenților fișa disciplinei, însă nu sunt obligați să o facă publică, tocmai pentru a evita orice posibil furt intelectual.

Există, însă, un studiu realizat de Irina Ionescu în 2014, publicat în revista Concept (vol. 9-10) „Despre cunoașterea valorilor, asumarea responsabilității și multe altele”, care propune o analiză serioasă a modului de predare a managementului cultural în România. Autoarea a intervievat

THEATRICAL COLLOQUIA

profesori de specialitate din fiecare centru universitar. Deloc surprinzător, abordările sunt relativ omogene, orientate spre zona de intersecție a managementului general cu sfera culturală. Profesorii citați sunt Oltița Cîntec, Carmen Croitoru, Constantin Chiriac, Alexandru Boureanu, Aura Corbeanu și subsemnata. Oltița Cîntec afirmă că nu e necesară „supraaglomerarea cu teorii ale managementului general a studenților de la profiluri vocaționale.” (Ionescu, 2014). Constantin Chiriac afirma „dorim ca *produsele* școlii noastre (...) să poată recunoaște și cultiva valoarea oriunde s-ar afla aceasta”. Din articolul citat reiese limpede că plasarea „managementului cultural” în sfera educațională vocațională presupune o abordare interdisciplinară prin excelență, componenta culturală fiind la fel de importantă ca cea a managementului.

5. Concluzii

Această scurtă trecere în revistă a ofertei educaționale disponibile ne dezvăluie în primul rând un interes crescut al facultăților pentru o dezvoltare axată pe management și marketing cultural. Se poate presupune că acest lucru s-a dezvoltat în principal, paradoxal, pe un trend al pieței muncii, și anume interesul pentru dezvoltarea sectorului de „industrii creative”. Prof. Univ. Dr. Bălăiță ne confirmă acest lucru și ne explică de ce facultățile au renunțat la direcția de studiu „jurnalism cultural”: „Linia teatrologie-jurnalism suferă la toate facultățile de teatru din țară. Teatrele nu mai caută secretari literari, lumea teatrală profesionistă s-a schimbat mult în ultimii ani. Jurnalismul cultural, înghițit de media, se face în alte forme, diferite de cele promovate de școala „clasică” de teatrologie, pentru care interesul a scăzut. De aceea și numărul de candidați la admitere a scăzut. Aspectele legate de marketing și de management au luat amploare. Schimbarea corespunde cererii de pe piața muncii și face parte din dezvoltarea firească a facultății.”

Noul curent apărut la mijlocul anilor '90 în Europa de Vest, consecință directă a globalizării și transmutării diviziilor de producție a marilor companii în Asia, Indonezia, Oceania, etc, pleacă de la premisa că „valoarea adăugată” a noilor produse lansate pe piață vine din zona industriilor creative și a

THEATRICAL COLLOQUIA

tendinței mondiale de „cursă a inovațiilor” și mai puțin din procesul de producție și fabricare; procesul de producție standardizat este supus procesului „*cost-efficient*”, obiectivul fiind reducerea drastică a costurilor de producție. Accentul pus pe energia creatoare, pe competiția de idei, mai mult decât pe competențe precise, chiar meșteșugărești, a dus la transformarea așteptărilor pieței muncii și, în consecință, a produs schimbări și în ofertele educaționale mondiale. Universitățile pun din ce în ce mai mult accent pe educația antreprenorială, pe leadership și management, pe cercetare.

Desigur, România nu putea fi ocolită de acest trend, încercând (chiar dacă timid) o sincronizare cu cerințele europene. Mai mult, pe parcursul anilor 2000, odată cu implementarea proiectelor de integrare în Uniunea Europeană, precum PHARE ori SAPARD, apare o nouă cerință pe piața muncii, anume a specialiștilor în managementul proiectelor, a unui personal calificat în implementarea și ulterior în raportarea rezultatelor scontate. Noile linii de finanțare aduc cu ele un întreg sistem de operare, un limbaj de specialitate, impun niște rigori noi în România. În spațiul public se vorbește din ce în ce mai mult despre „programe operaționale/structurale”, „proiecte de incluziune socială”, „dezvoltare durabilă”, „capital cultural autohton”, „turism cultural”, „conservarea patrimoniului cultural”, etc. În vederea profesionalizării posibilor beneficiari, apar pe piață cursuri special concepute pentru managementul proiectelor, sau chiar pentru înțelegerea mecanismelor europene, tendință preluată ulterior de universități, transformate în specializări de tipul „studii europene”.

Introducerea managementului cultural în ofertele facultăților era o măsură necesară și iminentă, desigur. Ceea ce este întrucâtva surprinzător este dezvoltarea ofertelor educaționale de management cultural în cadrul învățământului vocațional și nu în cadrul instituțiilor de științe economice. Pe de altă parte, efectele acestei întâmplări se văd clar în mediul teatral românesc. Nu credem că este o coincidență faptul că sectorul independent de teatru din România s-a dezvoltat concomitent cu studiul managementului cultural. Diversitatea ofertei culturale este mult mai mare azi, în 2018, față de începutul anilor 2000. Sigur că nu se poate demonstra o interdependență directă, iar

THEATRICAL COLLOQUIA

articolul de față nu își propune să demonstreze acest lucru, dar nu putem ignora această „coincidență” fericită. Inițiativele independente nu doar că au crescut numeric, dar se simte din ce în ce mai mult o creștere calitativă a produselor teatrale și artistice. Asistăm la spargerea monopolului deținut de teatrele de stat asupra pieței culturale, la dezvoltarea festivalurilor de teatru independente în toate provinciile istorice ale țării, la profesionalizarea accelerată a liderilor companiilor de teatre independente din toată țara. Sigur că asta atrage după sine și o dezmoștire a instituțiilor consacrate de cultură care, la rândul lor, încearcă să țină pasul cu noile tendințe și cerințe ale publicului, el însuși în perpetuă schimbare și revitalizare.

Bibliografie:

- Cîntec, Oltița. *Hermeneutici Teatrale*. Iași : Niculescu, 2010.
- Cîntec, Oltița. *Cultura ca piață: elemente teoretice și practice de management și marketing cultural*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2012.
- Croitoru Carmen, Becuț Anda. *Barometru de consum cultural 2012. Cultura și noile tehnologii între sedentarism și activism cultural*. București: ProUniversitaria, 2012.
- . *Barometru de consum cultural 2014. Cultura între global și local*. București: Pro Universitaria, 2014.
- Klaic, Dragan. *Resetting the stage. Public theatre between the market and democracy*. Amsterdam: Intellect.Ltd, 2012.
- Popescu, Marian. *Oglinda spartă: despre teatrul românesc după 1989: critică teatrală, polemici, puncte de vedere*. București: Unitext, 1997.
- . *Scenele teatrului românesc 1945-2004*. București: Unitext, 2004.
- Popescu, Theodor-Cristian. *Surplus de oameni sau surplus de idei*. Cluj-Napoca: Eikon, 2012.
- Radu, Cristian. *Construcția portofoliului de proiecte pentru programele Capitală Culturală Europeană*. București: Nemira, 2008.
- . *Cultura- necesitate sau ornament? Regenerarea comunităților urbane*. București: Nemira, 2008.
- . *Management cultural contemporan*. București: Nemira, 2008.

Surse web:

www.rncis.ro/21.07.2017

www.edu.ro/16..07.2017

Primii pași ai profesionalizării baletului românesc

Cristina TODI*

Rezumat: Acest articol își dorește să ofere câteva detalii legate de evoluția dansului în România. Necesitatea abordării acestei teme se datorează faptului o mare parte dintre semenii noștri, își exprimă prin discursuri sterile teorii legate de istoria dansului autohton. Deseori ignorat sau privit ca un gen facil care se asociază strict divertismentului, dansul își are rădăcinile în ADN nostru, iar minimalizarea importanței artei coregrafice privează umanitatea de rădăcinile sale existențiale.

Cuvinte cheie: arta coregrafică, cultură, cunoaștere, dans, educație, societate.

Într-o Europă fascinată de reprezentațiile coregrafice, în țara noastră încă nu era cunoscută profesia de balerin. Dorința artiștilor de a cuceririi noi spații virgine va genera un aflax artistic spre țara noastră, deși companiile străine care-și susțin reprezentațiile pătrund cu timiditate pe meleagurile noastre.

Să ne amintim doar că primele reprezentații care includeau momente dansante datează din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Ele au fost redade de o companie italiană care și-au susținut spectacolele la București și Sibiu. Ulterior, în anul 1795 orașul Iași se va bucura de o reprezentație prezentată de o operă germană.

La începutul secolului al XIX-lea, teatrul italian condus de Gaetano Madji și alte două companii germane aflate sub coordonarea lui Johann Gerger

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

THEATRICAL COLLOQUIA

și respectiv Josepha Uhlich de la Weimar vor încânta publicul românesc. Prin caracterul lor ambulant, aceștia se adresau unui public variat, iar în repertoriul lor nu existau spectacole coregrafice de sine stătătoare, ci doar scurte momente dansante care susțineau acțiunea redată scenic. Poate tocmai din aceste considerente, sunt memorabile spectacolele de balet *Horia și Closca* și *Eliberarea țiganilor* prezentate în București, în anul 1822.

Notabilă este prima încercare autohtonă a scriitorului Iordache Goleșcu de a crea o comedie românească cu dansuri și cântece. Piesa intitulată *Barbu Vacarescu, trădătorul țării sale*, nu a fost realizată de dansatori profesioniști și îi lipsea caracterul unui spectacol de balet.

La dorința publicului, în anul 1837, Joseph Hette a adus la București trupa de balet a lui J. Foureaux alături de Compania de Operă. Succesul lor a atras numeroase companii străine în București și Iași, fapt care a determinat autorii români să scrie scenarii de balet ¹. Din dorința creerii unui balet național, apar frecvent încercări coregrafice dintre care amintim doar *Pescarul și Majestatea sa* realizat în 1853, *Doamna de Aur sau diavolul învingătorului dans*, cu un libret scris de Petre Gradisteanu pe muzica Augustei Maywood și L. Wiest, opera comică *Fata țaranului liber* de Eduard Caudella și libretul scris de Gh. Irimescu (1882), sau creația compozitorului George Ștefănescu, care și-a făcut debutul artistic în anul 1885 cu spectacolul de operă *Linda of Chamonix* de Donizetti.

Creațiile de balet, deși numeroase, nu se remarcă însă printr-o valoare artistică veritabilă. Ele includeau doar suite dansante preluate din folclor și momente cantabile. Varietatea dansurilor populare românești care erau prezentate atrage deopotrivă compozitorii români și străini, care, intuind valoarea sa incontestabilă, valorifică melosul popular în creațiile lor².

Ca o continuare a dramei populare românești, vodevilurile câștigă popularitatea spectatorilor în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

¹ Ion Heliade Radulescu și Gh. Asachi au scris poezii pastorale, cântece și dansuri (1834-1837)

² Compozitorul rus A. N. Verstovsky a folosit, de exemplu, un dans romanesc în fragmentul de balet inclus în opera sa *Gromoboy* (1853-1854).

THEATRICAL COLLOQUIA

Deși aparent un gen facil, asociat mai curând teatrului medieval, în aceste reprezentații începea să se resimtă caracterul sincretic. Prin împletirea armonică a poeziei, muzicii și a dansului, ideile născute din antichitatea lui Aristotel prin contur în lucrarea *Iașii în carnaval* a lui Alexander Flechtenmacher care este și acum o lucrare reprezentativă a genului. Opereta *Baba Hârca*³ scrisă de același compozitor deschide porțile înființării unui corp de balet. În anul 1898, la Teatrul Național din București, este angajată familia de dansatori Tomas pentru a se ocupa de pregătirea și formarea balerinilor. Deși acest proiect s-a soldat cu un eșec, iar în anul 1908, se înființează prima școală de coregrafie privată a sub conducerea lui Constantin Grigoriu, în asociere cu Oscar Schmidt. Iată că, anul în care Diaghilev cucerea Parisul și întreaga lume în România abia se făceau primii pași spre această nobilă profesie de balerin clasic. Trei ani mai târziu, școala lui Grigoriu prezintă la Teatrul Liric din București spectacolul *Zâna Păpușilor* de J. Bayer.

Înființarea Societății Lirice Române din anul 1919 care la 1 aprilie 1921 și-a schimbat titulatura în Opera Română, a deschis în același an porțile unei alte instituții de cultură în Cluj-Napoca.

Sosirea la București în 20 martie 1920 a maestrului de balet Godlevsky împreună cu șaisprezece balerine pentru susținerea momentului coregrafic din opera *Aida* dirijată de Egizio Massini, a confirmat imperativul formării unui compartiment permanent de balet. Pentru realizarea sa, dansatorii erau recrutați dintre angajații teatrelor de revistă sau operetă din București și erau pregătiți de către coregrafii străini invitați la noi în țară. În acest context, mulți coregrafi au trecut pragul teatrelor românești, printre care amintim de Roman Romanov care a coregrafiat spectacolul *Nimfa și Faunul* și *Show-ul Arlechinului* în anul 1922, Tereza Battagi, Roman Romanov, Smirnova și mulți alții.

Deși cu o prezență fluctuantă, aceștia au marcat totuși un pas înainte în formarea dansatorilor autohtoni. Preluarea postului de maestru de balet și șef

³ premiera a avut loc la Opera Română în data de 27 decembrie 1848

THEATRICAL COLLOQUIA

al compartimentului coregrafic al Operei de către Anton Romanowsky⁴ în anul 1925 a însemnat începutul profesionalizării coregrafiei românești. El și-a asumat dificila misiune de a forma balerini, de a crea o companie capabilă să susțină reprezentații la un înalt nivel artistic. Un romantic prin definiție, caracteristică reflectată și în preferința sa pentru creația coregrafică ale lui Mihail Fokin, montează lucrările: *Invitație la vals* de C. M. von Weber, *Sheherazada* de Rimski Korsakov, *Petrushka* de Igor Stravinsky, *Zăna păpușilor* de Joseph Bayer și *Daphnis și Chloé* de Maurice Ravel. Acestea sunt doar unele dintre spectacole reprezentative care au încântat publicul Operei. Timp de patru ani rămâne pe meleaguri românești, îmbogățind din punct de vedere tehnic și artistic activitatea corpului de balet, fiind ulterior înlocuit de Vera Carally⁵, personalitate remarcabilă a dansului academic.

În paralel cu procesul metamorfic al operei, Floria Capsali, o tânără dansatoare pasionată de arta Terpsichorei își face debutul artistic în anul 1923 cu recitaluri de dans. Datorită succesului obținut își deschide în anul 1924 un studio de balet care susține recitaluri coregrafice pe fondul muzical al compozitorilor români. Cu studii academice însușite la Paris prin care și-a însușit tehnica franceză, rusă și italiană și prin cunoașterea aprofundată a folclorului românesc a reușit să combine autenticitatea creației populare cu rigoarea tehnicii clasice. Prin investigarea unor noi domenii, s-a familiarizat cu trendurile coregrafiei moderne, și a descifrat sociologia dansului. Noile descoperiri au determinat-o să creeze recitaluri de balet și euritmice pe versurile poezilor români Ion Barbu, Tudor Arghezi, Mihai Eminescu și mulți alții. Fiind la curent cu manifestările artistice ale Europei occidentale sedusă de conceptul mișcării și modernității coregrafice, ea dorea să descopere alte

⁴ Stabilizat în România din anul 1924, Anton Romanovski a pus bazele primei companii de balet. De origine poloneză, fostul prim-solist a dansat alături de Vaslav Nijinski, Anna Pavlova, Tamara Karsavina și Matilda Ksesinska. Primele spectacole profesioniste de balet au purtat semnătura sa. El a pregătit dansatori și pedagogi de prestigiu care au condus baletul național pe culmile gloriei.

⁵ Vera Carally a absolvit Școala Imperială de Balet din Moscova, a fost prim-balerină a Teatrului Bolsoi și membră a *Baletelor Ruse* ale lui Diaghilev. A preluat din anul 1929 compania înființată de A. Romanovski.

THEATRICAL COLLOQUIA

surse de inspirație națională, pentru a fi în pas cu dinamismul epocii românești. Într-o căutare continuă a unui stil cu care să se identifice și care să-i definească opera, descoperă melanjul folclor-balet clasic prin care-și definește identitatea creatoare și crează capodopere care-i vor lega definitiv numele de baletul românesc.

Un remarcabil progres l-a constituit crearea de către Ion Nonna Otescu a spectacolului coregrafic intitulat *Zâna Elena* și *Rubinul miraculos* pentru Opera din Paris. Încurajați de succesul obținut, Constantin C. Nottara a compus poetica lucrare *Iris*, inspirat coregrafiată de către Anton Romanowsky, care între timp s-a reîntors la Opera Română. Spectacolul a avut premiera în Moravska Ostrava, din Cehia în anul 1931, iar în anul următor a fost prezentat pe scena Operei Române din București. Interpretarea rolului principal a fost realizată de Anton Romanowsky care avea toate resursele tehnico artistice și i-a înțeles subtilitatea personajului pentru a-l reda scenic într-o manieră magistrală.

În acest timp, încurajată de succesul obținut de balerinii români, Vera Carally, fructificând abilitățile pe care dansatorii le-au dobândit în urma studiilor asidue și a reprezentațiilor susținute, a montat spectacolul *Lacul Lebedelor*. Un demers curajos am spune, ținând cont că în anul 1931, mai concret chiar în primii ani de existență a Corpului de balet al Operei, se presupune că existau deja artiști capabili să susțină un repertoriu de o asemenea anvergură. Aceasta dovedește faptul că dansatorii români pregătiți de Anton Romanowsky și Vera Carally, au reușit să-și însușească tehnica academică a școlii clasice rusești într-un timp relativ scurt.

O altă importantă creație a coregrafului Anton Romanowsky a fost spectacolul de balet intitulat *Secretul*, a cărui premieră a avut loc în anul 1936. În această lucrare, compozitorul Mihail Andricu a reușit să contureze muzical povestea românească *Cele trei fete ale împăratului și merele de aur*. O particularitate a acestei reprezentații este faptul că, deși subiectul a fost preluat din folclorul național, coregrafia nu a inclus pași din dansul popular. Ea fost inspirată de iconografia bizantină, iar redarea scenică s-a realizat în formulele clasicizate ale baletului. Zona creației muzicale pentru balet a atras și alți

THEATRICAL COLLOQUIA

compozitori, care și-au dorit să contribuie la consolidarea artei coregrafice. Dintre aceștia, îi menționăm pe: Mihail Jora, muzician de prestigiu, autorul spectacolului de balet *La piață*, prezentat în premieră pe scena Operei Române din București în 1932; Sabin Drăgoi care a compus muzica baletului *Marea seară*, spectacol reprezentat pe scena Operei în anii 1934-1935 și Paul Constantinescu, care a creat poemul *Nunta în Carpați* în anul 1939.

Spectacolul coregrafic românesc își câștigă treptat aprecierea publicului și a criticilor de specialitate, fiind apreciat în capitale europene. Astfel, *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu a fost prezentat la Berlin și la Viena în interpretarea prim balerinei Enrika Hanka, iar dansatorarele românce Vera Proca⁶, Elena Penescu-Liciu⁷ și Marie- Jeanne Livezeanu⁸ au fost invitate să susțină reprezentații coregrafice în Europa.

Între timp, o altă instituție artistică de operă și balet se înființează la Cluj-Napoca în anul 1921. Cel de-al Doilea Război Mondial a împiedicat dezvoltarea baletului național, însă, după finalizarea acestuia, la Iași își deschide porțile pentru o scurtă perioadă de timp școala de coregrafie, de teatru și conservatorul de muzică.

Anul 1947, oferă noi perspective artistice prin maestra de balet Seda Vasilieva Sarkizian. Formată la școala sovietică a baletului, semnează coregrafia spectacolului *Fântâna din Bacciserai* pe muzica lui Boris Asafiev. Premiera care a avut loc la Opera Română în 26 ianuarie 1947 a fost realizată cu soliștii Sanda Danovski, Anton Romanowsky și Oleg Danovsky, iar rolul Zaremei a fost interpretat de Seda Vasilieva Sarkizian.

Compozitorii români au început să acorde o atenție deosebită baletului românesc. Laurentiu Profeta, compozitor al tinerei generații, compune baletul *Soția căpitanului*, pe un libret de Oleg Danovski, a cărui premieră a avut loc pe scena Operei Române la data de 9 decembrie 1947. Între timp, repertoriul Operei Române a fost extins și cu divertismente din opere, cum ar fi Scena

⁶ Vera Proca a susținut numeroase recitaluri de dansuri romanesti la Viena

⁷ În perioada anilor 1932-1934, Elena Penescu-Liciu a fost invitată să danseze în diverse orașe italiene

⁸ a interpretat rolul solistic al spectacolului de balet *The Sunday Horse Woman*, pe scena Operei Municipale din Viena

THEATRICAL COLLOQUIA

templului din *Lakmé* de Delibes, *Noaptea valpurgiei* din *Faust* de Ch. Gounod, dansurile țigănești din *Trubadurul* de G.Verdi sau miniaturile *Rapsodia română* de George Enescu, *Rapsodia maghiară* de Franz Liszt, *Carnavalul* de Robert Schumann, *Invitația la vals* De Carl Maria von Weber, *Sheherazada* de Rimski Korsakov, *După-amiaza unui Faun* de Claude Debussy și *Rapsodia albastră* de Gershwin. De un mare succes s-a bucurat spectacolul *Sheherazada*, în coregrafia semnată de Oleg Danovski, tânăr maestru de balet al Operei din acea vreme.

Dezvoltarea baletului clasic în România a subliniat necesitatea existenței unui sistem educațional coregrafic de stat., deoarece, până în anul 1947, dansatorii se antrenau în studiourile de balet private sau în școlile care aparțineau Elenei Penescu-Liciu, prima *danseuse étoile* autohtonă a Operei Române, Vera Carally și Floria Capsali.

Prima sa formă a fost reprezentată de Școala de Coregrafie din București, care și-a început activitatea în 1947. Printre primii profesorii ai școlii au fost Floria Capsali, Anton Romanowsky, care a ocupat și funcția de decan și Oleg Danovski.

Cei care au pus bazele coregrafiei românești sunt fără îndoială Anton Romanowsky și Vera Carally, în timp ce Floria Capsali a fost primul maestru de balet al țării noastre, începând cu anul 1938. Capsali a reorganizat trupa de balet a Operei, a extins-o și a încurajat tinerii dansatori talentați să contribuie cu toată ființa lor la dezvoltarea unei culturi coregrafice autohtone. A fost susținută de întreaga pleiadă artistică și culturală a țării noastre: George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri și George Niculescu-Basu și mulți alții. În semn de recunoștință pentru că a pus bazele unui sistem de predare cu rezultate pedagogice de excepție, de care au beneficiat numeroase generații de dansatoare și dansatori, în anul 1998, printr-un ordin al ministrului Andrei Marga, Liceul de Coregrafie din București și-a schimbat denumirea în Liceul de Coregrafie „Floria Capsali”.

Bibliografie

Dumitrescu, Mitiță, *Amintiri despre Floria Capsali*, Editura Muzicală, București, 1985

Iorga, Alexandru, *Istoria Baletului Românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999

Todi, Cristina, *Originile dansului în spațiul european*, Editura Artes, Iași, 2017

Facerea lumii și alte întâmplări biblice în viziune teatrală postmodernă.

Cazul taborian al *Variațiunilor Goldberg* și interpretarea dată pe scena românească

Ana-Magdalena PETRARU*

Rezumat: Personalitate complexă (romancier, dramaturg, scenarist, traducător), George Tabori, născut György Tábori la Budapesta în 1914, a marcat mai puțin spațiul nord american unde și petrecut douăzeci de ani din viață și semnificativ pe cel german al secolului XX, sublimând cathartic, prin umorul său negru, experiența tragică a holocaustului care i-a răpit aproape întreaga familie. Cunoscut teatrului (postbelic) îndeosebi prin farsa antihitleristă *Mein Kampf* (1987) în calitate de autor, regizor și actor, Tabori a surprins până și publicul est german prin perspectiva deosebită, puțin familiară asupra istoriei¹. Dacă *Mein Kampf* a fost prima piesă jucată pe scena românească, la Cluj, *Die Goldberg-Variationen* (1991), un real succes internațional², s-a păstrat sub același nume la sibianul Radu Stanca și a devenit

* Asist. dr. asociat limba engleză, Universitatea “Alexandru Ioan Cuza”, Iași. Autoarea mulțumește soților Mihai și Anca Măniuțiu pentru accesul la traducerea în limba română de Alexandru Al. Șahighian a piesei lui George Tabori, *Variațiunile Goldberg* realizată pentru spectacolul de la TNI, *Goldberg Show*, asistentei de regie Irina Crețu care a facilitat contactul cu regizorul și UEFISCDI pentru sprijin financiar prin proiecte de mobilitate pentru cercetători, cod proiect: PN-III-P1-1.1-MC-2017-1809.

¹ Traute Scholling, “On with the Show? The Transition to Post-Socialist Theatre in Eastern Germany”, *Theatre Journal, German Theatre After the F/Wall*, The John Hopkins University Press, Mar. 1993, Vol. 45, No. 1, p. 30. Traducere din lb. germană de Marc Silberman. <http://www.jstor.org/stable/3208580>. Accesat în 28 feb. 2018.

² Piesa a fost atracția principală al celui mai mare festival teatral din lumea germană, berlinezul Theatertreffen, ajuns la ediția cu numărul 29 în anul în care s-a jucat *Die Goldberg Variationen* (cf. Hartmut Krug, Marjorie Gelus, “Form as Goal: Art as Message: The 29th Berlin Theatertreffen. Berlin 15-31 May, 1992”, *Theatre Journal, German Theatre After the*

THEATRICAL COLLOQUIA

Goldberg Show la TNI. Prin analiza evenimentelor biblice din piesă sub reflector postmodern, lucrarea de față se dorește un omagiu la contribuția autorului în subdomeniul filologic al bibliei și literaturii, consacrat prin deja clasicul *Marele Cod* al lui N. Frye și studiile mai recente.

Cuvinte cheie: Goldberg Show, Teatrul Național din Iași, George Tabori, Mihai Măniuțiu.

Introducere (în laboratorul creației taboriene)

În teatrul german contemporan de inspirație religioasă și nu numai, numele lui George Tabori stă alături de dramaturgi de marcă precum Botho Strauß, Werner Fritsch sau Lukas Bärfuss³, puțin cunoscuți la noi. În ochii exegezei, pentru Tabori moartea nietzscheană a atotputernicului a avut loc la Auschwitz, însă tradițiile rabinice, reflectate în opera sa, și-au păstrat integritatea și validitatea⁴. S-a spus că prin *Mein Kampf*, Tabori, în manieră ironic beckettiană, a reciclat religia prin valențele sale culturale într-o epocă post-holocaust, de unde și opțiunea pentru farsă. Rolul religiei în opera sa este preponderent unul structural și estetic, simbolistica proprie servindu-i autorului drept pretext pentru comedia neagră adiacentă farsei care capătă legitimitate etică deplină în contextul unei epoci postmoderne seculare cu scepticism spiritual ca marcă identitară. Desigur, tendințele enciclopedice ale literaturii postmoderne nu puteau ignora temele biblice și imaginarul sfânt aferent, cu atât mai puțin la nivelul artelor spectacolului. Rămâne la latitudinea lectorului *in fabula dramatice*, a cititorului (avizat), să opineze asupra succesului acestor piese (inclusiv a celor taboriene) la plus valoarea și relevanța pentru religie sau dacă motivele și simbolurile biblice sunt simple mijloace în atingerea unor scopuri estetice, dramatice sau scenice⁵.

F/Wall, Susan Mason (ed.), The John Hopkins University Press, mar. 1993, Vol. 45, No. 1, p. 94. <http://www.jstor.org/stable/3208585>. Accesat în 28 feb. 2018).

³ Cf. Sinéad Crowe, *Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauß, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Bärfuss*, Camden House, Rochester, New York, 2013.

⁴ Cf. Sinéad Crowe, *op. cit.* p. 67-90.

⁵ Barry Mundane, *Review of Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauß, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Bärfuss* by Sinéad Crowe, *Journal of European Studies*, 44(2), p. 194, *passim*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Laboratorul creației sale dramatice include și noțiunea de spectator în calitate de co-autor, autorul aderând, astfel, tezei textului deschis unui număr infinit de interpretări, *opera aperta* în accepțiunea lui Eco; spectatorul participă intelectual și emoțional, iar reacția acestuia nu este una plăcută, de relaxare, ci de deranj șocant și iritare, de tensiune și senzație de durere, după cum și-a explicat Tabori intenția dramatică în presă la critica americană nefavorabilă primită pentru prima sa piesă, *Flight into Egypt (Fuga în Egipt)* în 1952⁶. Pe tărâmul bergsonian al teoriei râsului, plăcerea spectacolului clasic aducătoare de râs cu poftă, eliberator din teatrul molieresc sau altul stă la polul opus râsului sacadat, anxietății cauzate de teatrul absurdului de care Tabori se apropie (în speță Beckett).

Umorul său blasfemator distruge bigotismul și exploatarea printr-o violență de limbaj și comportament în opera dramatică; îl regăsim în *Weisman und Rotgesicht*, westernul evreiesc despre scurta interacțiune dintre un supraviețuitor al holocaustului, Arnold Weisman și Rotgesicht, personaj cu identitate ambiguă, exponent al populațiilor indigene, nord-americane. Expresie a ‘speranței mesianice’, piesa dorește o reconciliere a diferențelor prin tensiune creatoare pentru formarea unui nou întreg și întărește convingerea dramaturgului german în dragoste, intrinsecă existenței, alături de nevoia de restaurare prin reînnoire.⁷

S-a spus despre scrierile sale că par a fi supuse neînterupt chinurilor facerii căci chiar și după douăzeci de ani și ceva sunt concepute mai întâi în engleză și apoi traduse în germană. Mai mult, autorul adesea pleacă de la povestire sau roman pentru a ajunge la dramă, iar munca sisifică include traducere, rescriere, repetiție și reproducere a pieselor sale. Actorii aleși sunt suspuși aceluiași proces în încercarea de a elimina stereotipurile, găsirea locului pe scena teatrului și a vieții și alinierea la concepțiile estetice și politice operei dramatice. Munca actorului cu sine însuși în sens stanislavskian are ca

⁶ Lilian Friedberg, “Mule minus Forty Million Acres: Topographies of Geographic Disorientation and Redface Minstrelsy in George Tabori’s *Weisman und Rotgesicht*”, *New German Critique*, Duke University Press, No. 84 (Autumn, 2001), p. 60. <http://www.jstor.org/stable/827798>. Accesat în 1 martie 2018.

⁷ *Idem*, p. 57-68, *passim*.

THEATRICAL COLLOQUIA

scop cunoașterea sa ca om pentru ca mai apoi emoțiile personajelor să capete sens pe scenă. Tabori a fost interesat de omul actor în dimensiunea sa socio-istorică, iar jocul scenic este probă identitară și de impact asupra spectatorilor, mijloc de meditație asupra rolurilor lor personale și sociale. Influența este cea a metodologiei brechtiene și a efectului de înstrăinare al teatrului absurdului.⁸ La nivelul procedeele structurale, în teatrul său se remarcă persiflarea stilizată prin inserare de ritualuri de sacrificiu/ sărbătoare fără miel pe post de surogat și în absența mântuirii: masa gătită din corpul omenesc al lui Puffi în *Cannibals*; pâinea sabatică *challah* pe care Arnold, spectrul victimei, o primește de la spectrul tatălui asasinat și o împarte cu spectrele celorlalte victime ale regimului național socialist al terorii în *Jubilee*; găina Mitzi, dezmembrată, preparată și degustată în timp ce Shlomo-Herzl rostește *Kaddish*, rugăciunea evreiască pentru morți în *Mein Kampf*. Tabori reciclează elemente culturale ale ritu(alu)rilor magice, masa totemică a paștelui evreiesc și taina creștină a sfintei împărtășanii într-o manieră subversivă de carnaval și obține rezultate discrepante de pastișă cu melanj de curiozitate, frivolitate și oroare, glume catastrofale ale unui umor macabru de sorginte ritualică hibridizată și profanare a sacralului din marile tradiții. Auschwitz devine, astfel, ‘o brutărie evreiască’ în *My Mother Courage* iar în *Mein Kampf* se prefigurează un viitor sumbru căci ‘cine frige pui va frige și oameni’. Dar cel mai mult și mai mult, pe autor pare să-l deranjeze acceptarea senină a răului ca pe un destin implacabil care nu s-a schimbat de la Auschwitz încoace⁹, în ton mioritic am spune noi dacă e să ne raportăm la meleagurile autohtone.

Teatrul pentru Tabori are, deci, un rol socio-estetic, se trăiește ca o experiență viscerală care angajează publicul cu trup și suflet și îl stimulează în interpretarea piesei spre o răsturnare a valorilor și credințelor sale fundamentale. Contribuția la holocaust este tocmai de-/reconstrucția sa,

⁸Zack Zipes, “George Tabori and the Jewish Question”, *Theater* (1999), 29 (2), p. 103-104. https://read.dukeupress.edu/theater/article-pdf/29/2/98/348633/ddthe_29_2_98.pdf. Accesat în 1 martie 2018.

⁹ Lev-Aladgem, Shulamith, “Auschwitz: George Tabori’s Short Joke”. Amos Goldberg, Haim Hazan (ed.) *Marking evil: Holocaust Memory in the Global Age*, Berghahn Books, New York/ Oxford, 2015, p. 275-277.

THEATRICAL COLLOQUIA

piesele puzzle-ului alcătuind un întreg blasfemator, șoc și groază pentru spectator. Tabori a început să-și scrie piesele despre holocaust la sfârșitul anilor 60, piese populate de evrei angoasați, victime ale călăilor germani, rupându-se de tradiția clasică, sacră a reprezentării care implora milă și simpatie și pe care dramaturgul o consideră nedemnă, chiar insultătoare, mai presus de lacrimi. Înșelătoarea și periculoasa abordare tradițională a holocaustului drept un eveniment singular, irepetabil este sublimată metaforic la Tabori și devine abilitate colectivă monstruoasă de a face rău (absolut) altora, îndemnând la introspecție și căutare de soluții în eventualitatea nefericită a unui episod istoric similar. Infernul lui Tabori nu este unul dantesc, ci existențialist sartrian reprezentat de ceilalți, nu neapărat dezumanizați, *My Mother Courage* (1979) apropiindu-l de absurdul brechtian din *Mutter Courage* (1939). Dramaturg al catastrofei așa cum a fost Artaud al cruzimii, Tabori vede în Auschwitz o scurtă glumă atroce¹⁰, iar umorul negru evreiesc caracteristic personajelor sale ne trimite la pelicula ‘tipului serios’ al fraților Coen, profesorul de fizică evreu Larry Gopnik și seria de evenimente tragicomice din viața sa (*A Serious Man*, 2009).

Trecând de la comunicare la metacomunicare, prin semnifica(n)t intelectual și stil contrastiv, dramaturgul profită de confuzia dintre aparență și realitate, rol, personaj și performer. Drama taboriană abundă de intertextualitate și aluzii vechi și noi testamentare, talmudice, shakespeariene, kafkaești, beckettene, dostoevskiene, brechtene, precum și din legende și mituri germanice, cu revitalizarea canonică a moștenirii culturale apusene, inclusiv holocaustul; totodată, reiterarea de pastişă a acestor texte sursă și stilul sălbatic și exploziv al autorului influențează percepția colectivă obișnuită pe care o avem față de marile opere de cultură invitându-ne la o reconsiderare reflexivă a acestei moșteniri.¹¹

Variațiunile Goldberg, dramatizare (scenică) postmodernă a evenimentelor biblice

¹⁰ *Idem*, p. 269-272, *passim*.

¹¹ *Idem*, p. 276.

THEATRICAL COLLOQUIA

Die Goldberg Variationen, metaforă a teatrului (ca scenă a lumii) este o piesă despre eșec și comedie catastrofală, un microcosm martor al evenimentelor nefericite din viață, mașină ce scoate pe bandă rulantă glume, alimentată de stereotipuri teatrale. Un director repetă pe scenă povestea creației, geneza în teatrul său din Ierusalim și se află în permanent conflict cu asistentul său, Goldberg, evreul utopic, eternul pierzător. Adevărurile universale sunt distilate cu umor critic, mesajele devin aforisme, clișeele își chestionează existența. Tragedia devine comică, gluma taboriană salvează umanitatea (iudaică)¹² pe cât de mult gluma kunderiană duce la pierzanie individul ceh(oslovac) într-un regim totalitar care nu știe de ea și o ia drept altceva, satiră la adresa-i.

S-a mai spus că Variațiunile taboriene au fost burlesc puse în scenă de Dumnezeu însuși într-un teatru din Ierusalim pentru satirizarea unor episoade biblice importante: Adam și Eva, Cain și Abel, potopul, Moise și cele zece porunci, sacrificiul lui Isaac și crucificarea lui Iisus, iar repetițiile îl cooptează pe evreul scăpat de nazism, Goldberg.¹³ În unele reprezentări ale loc și o inversiune a raportului între scenă și sală: la sfârșitul spectacolului, actorii salută spectatori fictivi cu spatele la public, iar cortina din spatele scenei cade și apoi se ridică.¹⁴

Cronicarii teatrali autohtoni au reacționat similar la spectacolul pus în scenă la naționalul ieșean de Mihai Măniuțiu după adaptarea soției, Anca Măniuțiu, a traducerii în română de Alexandru Al. Șahighian; senzația dată de jocul actorilor cu ei înșiși a capodoperei taboriene a fost descrisă drept un ‘disconfort al lucidității’ ca după ‘o lovitură de cravașă’,¹⁵ asemănătoare probabil cu experiența distopică a personajului orwellian din camera de tortură 101 și coșmarul suprem pe care ea îl relevă (sub)conștientului.

¹² Hartmut Krug, Marjorie Gelus, *op. cit.*, p. 94.

¹³ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au xx-eme siècle*, L'Harmattan, 2006, p. 149-150.

¹⁴ *Idem*, p. 238.

¹⁵ Nicoleta Munteanu, “Eli, Eli, Lama Sabactani? Goldberg Show, regia Mihai Măniuțiu, TNI”, *Alecart*, 11 iulie 2016. <https://alecart.ro/eli-eli-lama-sabactani-goldberg-show-regia-mihai-maniutiu-tni/>. Accesat în 5 martie 2018.

THEATRICAL COLLOQUIA

Textul piesei vorbește de o lume în facere amorală, în care totul este permis căci nu doar dumnezeul nietzschean a murit, lucru pe care îl aflăm încă de la începutul dramei spectacol unde stă scris pe cortină, ci și atotputernicul a pus capăt vieții filosofului (după cinci secunde), pe fundal de muzică de Bach, al variațiunilor, desigur. Apare anemic lumina la comanda regizorului, domnul Jay, personaj rotund dacă e să ne raportăm la simpla distincție forsteriană operată genului romanesc; dumnezeu și călău în același timp Jay poruncește și după a sa voie toate pe scenă se (des)fac, aici e pământul făgăduinței unde, în așteptarea unei piese porcoase, dă cu mătura femeia de serviciu, doamna Mop, personaj plat după cum o trădează și numele, deopotrivă “maternă, alinătoare – trimitere *mutatis mutandis* la Maria”.¹⁶ Asistentul Goldberg, în pragul unei crize de nervi încă din scena întâi, ca efect al cauzei schimbărilor regizorale nesfârșite operate de Jay, este afurisit de acesta din urmă și primește blestemul adamic al păcatului originar pentru nesupunere și înfruptarea din pomul vieții cel oprit: “Să te târăști pe pânțele și să mănânci țărână în toate zilele vieții tale!”¹⁷

Cain (Raema) și Abel (Maș) sunt aduși la exasperare de ifosele regizorului narcisist care nu știe decât să poruncească: ‘înc-o dat și de la cap’ în (de)jucarea scenei biblice a omorului unde fratricidul se interpretează greu (“Pe scenă, cel mai dificil e să joci că mori, fiindcă nu te crede nimeni, mai ales când trebuie să mori de un ciomag din epoca de piatră”¹⁸), tragi-comicul de situație dat de Iafet, perdeaua de fum umană introdusă, a(u)ctorial, postmodern ca pază bună de primejdia rea a incendiului, “cea mai tare bombă fumigenă din showbiz”¹⁹, după Mr. Jay care îngenunchează spășit, vădit nefericit, nu în fața implacabilului sfârșit, ci pentru a-și îndupleca actorii să

¹⁶ Dana Țabrea, “Goldberg Show: pe muchia dintre farsă și inefabil”, *Ziarul de Iași*, 18.07.2016. <https://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/goldberg-show-pe-muchia-dintre-farsa-si-inefabil--133656.html>. Accesat în 5 martie 2018.

¹⁷ Geneza 3:14. <https://biblia.resursecrestine.ro/geneza/3>. Accesat în 5 martie 2018; George Tabori, *Variațiuni Goldberg*, traducere din limba germană de Alexandru Al. Șahighian, scena 1, p. 5.

¹⁸ George Tabori, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹ *Idem*, p. 8.

THEATRICAL COLLOQUIA

continue repetițiile: “Smerit fie omul, căci ce-l așteaptă pe-un biet muritor în afară de niște viermi?”²⁰, perorație cu valențe de fericire inversată, o deșertăciune a deșertăciunilor teatrului taborian. Goldberg îl secundează cu al său haz de necazul lui Iafet, părăsit de nevastă: “Celibatu-i bun pentru Biserică, și-i bun și pentru teatru”²¹ vine consolarea, atât de fundamentalistă, că-i face regizorului pielea de găină, Jay aflându-se de cealaltă parte a baricadei în care ghidul de bune practici al regizorului prevede ochi dulci și alte neajunsuri prezențelor feminine de pe scenă (Teresa Tormentina care îl tachinează, surioara asistentului la care doar visează, madam Mop).

Voltairian-iluminist, candid-optimist, Goldberg gândește cu voce tare sau (se) întreabă retoric, “Oare asta-i cea mai bună dintre toate lumile cu puțință?”²², citind din caietul de regie (des)facerea lumii, cerul și pământul despicat divin de ape, o madeleină proustiană care-l poartă înapoi cu gândul la meleagurile poloneze unde băiat fiind, morti îngropa; și cei iubiți put, conchide cu umor grotesc-macabru exasperându-l pe Mr. Jay care mai demistifică o fericire: ghinionisti cei încăpățânați căci li se va frânge gâtul.

Intrarea în scenă (a patra, mai exact) a scenaristei, Ernestina van Veen marchează sexualizarea piesei sau avansarea în grotesc, vegetația paradisului culminând cu pomul cunoașterii care nu mai rodește mere, ci banane, metafora epistemologică dizolvându-se în sinecdocă, falus simbol pentru plăcerea trupească (dintre Adam și Eva, Avraam și Sara, Onan și mâna stângă). Fauna e și ea decor într-o logică a absurdului cu măgar de jucărie și miel adevărat, iar “animalele sunt cei mai buni actori, ele nu mint niciodată”²³ în contrast cu ordonata geneză biblică unde păsările zboară deasupra pământului cu ale sale fiare, târătoare și de pești mișună apele.

Mr. Jay sau ‘mai-puțin-Atotputernicul’, așa cum l-a supranumit Tereza Tormentina, agonia și extazul său, marea lui iubire care coexistă cu frica de a o pierde, ca orice iubire și o gelozie pe tot ce-i (an)organic și-o atinge este

²⁰ *Idem*, p. 7.

²¹ *Idem*, p. 9.

²² *Ibidem*.

²³ *Idem*, p. 12.

THEATRICAL COLLOQUIA

centrală scenei de cunoaștere din gradina Edenului, redusă la “un pat cu baldachin împodobit cu iederă, petale de trandafir, nuferi, heruvimi și diverse soiuri de legume afrodisiace”²⁴ împins de Goldberg pe scenă căci “cu excepția câtorva gemete, scena Paradisului e în esență mimică.”²⁵ Paradisul nu este doar pierdut în sens biblic, miltonian etc., ci reciclat, transformat avangardist în postmodernism într-un ‘avorton de spectacol’, după Tereza Tormentina, vedeta ‘scenei porno’ a cunoașterii cu Iafet în chip de înger, Maș în costum de șarpe și Raema care se plânge că frunza de viță dintre picioare e prea mică. Deși nebun în viață și regie, în disciplinarea trupei actricești Mr. Jay își păstrează luciditatea, *alter ego*-ul dramaturgului pentru care “goliciunea e darul Domnului pentru tot începutul și sfârșitul, e-un țipăt de inocență și reamintirea faptului că suntem vulnerabili; goi pășim pe-această Corabie a nebunilor, goi oficiem sărbătoarea iubirii, și tot goi plecăm din această lume. De vrei să fii o sfântă actriță (...) să faci ce-ți cere Cuvântul; Cuvântu-i o armă cu glonțu’ pe țevă, și nu un pârț tras în vânt.”²⁶

Poruncile date de Mr. Jay pe scena sa vizează un *carpe diem* deconstructivist al teatrului în care orice interpretare este act gratuit căci “anii șaizeci s-au dus, anii nouăzeci sunt morți iar anii de-acum s-au umplut de viermi. Dacă ai o gaură-n capul tău sau aiurea – astup-o! Make love, not war, că-i mai ieftin. Legea produce crima. Un șarpe stă în iarbă și eu îmi râd în barbă.”²⁷ Cât despre actori, pe principiul *lead, follow or get out of the way*, ei trebuie să-și urmeze instinctele în trei pași și trei mișcări poruncitoare: “prima poruncă-i asta: golește-ți mintea și simte-te în pielea goală. A doua poruncă: nu-mpinge râul de la spate, curge el și singur. A treia: Dacă nu curge, dă-l în mă-sa și cară-te de-aici.”²⁸ Tot el este cel care alungă primii oameni din rai după cădere în stilul parodic al farsei taboriene, stropind cu furtunul pe Tereza Tormentina, Raema și șarpele din literalul pat edenic: “Afară din Grădina mea, muieră! Pe pânțele să te târăști,/ Cu spini și ghimpi să te hrănești,/ Să-ți porți

²⁴ *Idem*, p. 13.

²⁵ *Idem*, p. 14.

²⁶ *Idem*, p. 19.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

cu-anevointă rodul,/ Cu spaimă mare să naști plodul,/ Lunar sorocu' să îți vie,/ Bărbatul să-l poștești, zbanghie,/ Iar el stăpânul tău să fie.”²⁹

Sluga taboriană este, clișeistic vorbind, mai deșteaptă decât stăpânul a cărui erudiție și nu numai lasă de dorit, cum și la Wodehouse majordomul Jeeves dă clasă Wooster-ului pe care îl servește; asistentul corectează regizorul în materie de cultură generală și lingvistică: Clemenceau, nu Churchill se adresa în franceză, nu spaniolă poporului în timpul înaintării napoleoniene spre Moscova. Jay visează la perfecțiunea care nu cunoaște jumătăți de măsură, de unde și înțelepciunea eclesiastului de care se lasă sedus pe fundal autoreflexiv/-critic de gâlceavă filosofică cu lumea, aici asistentul său pe post de micro(eco)sistem: “Deșertăciune-i totul. (...) Criticii sunt îngerii căzuți ai luminii. (...) N-ai nicio scuză când creezi ceva pornind de la nimic. Când creezi pornind de la nimic, trebuie să te scobori până-n măduva nimicului și să te simți acolo ca acasă. Am visat la perfecțiune. Și poftim de vezi tot acest haos! Perfecțiunea-i ordinea ce nu admite fușereala. Un pic de ordine, așa ceva nu există la fel cum nu există nici să fii un pic gravidă.”³⁰, urmând să se abandoneze unei relații sado-masochiste cu Goldberg: „Ajută-mă, fii Lucifer al meu, spune-mi cât sunt de rău.”³¹ care îi cântă în strună și-i ține hangul; după faptă și răsplată, asistentul primind, în era postmortem divină a cerului gol, posibilitatea inconturabilului eșec cu focul și pucioasa dezlănțuite de eventualul mers prost al spectacolului cu nicio pasăre Phoenix care să mai renască din cenusă.

Dansul în jurul vițelului de aur este o orgie a corului Hell's Angels, pe post de evrei dezvățați care-și vociferează versetele blefematoare cât timp Goldberg, la porunca lui Jay, urcă muntele Sinai (scară în text) pe post de sclav și-l coboară ca Moise cu barbă de patriarh cum și l-a închipuit Michelangelo. Din conversația dintre Moise și Aaron reiese că Dumnezeu este invizibil sau cel puțin rămâne pe atât de ascuns pe cât vrea să se-arate. În epoca gândirii pozitive și a căutării fericirii hedoniste și de toate felurile, ni se amintește rolul

²⁹ *Idem*, p. 20.

³⁰ *Idem*, p. 22.

³¹ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

chintesențial al tablelor legii: să-l învețe pe om să fie bun, nu fericit. Dumnezeu taborian care îi vorbește lui Moise recurge la șantaj emotional: “Ai încredere în Mine sau fii blestemat. Nu v-am eliberat Eu de jugul egiptian când faraonul s-a arătat capsoman? Ai uitat de lăcustele care au dat gata pungile lui de cornflakes, de broaștele din bideul neveste-sii, de căsăpirea întâiului său născut? N-am despărțit eu Marea Roșie când vă urmăreau egiptienii? V-am dat să mâncați mană și prepelițe când vă era foame în deșert; ți-am spus să lovești cu toiagul stânca atunci când copiii erau însetați; iar când băieții răi s-au răzvrătit ți-am prefăcut toiagul în șarpe – o șmecherie nostimă care-a băgat spaima în ei. Dar acum, basta cu-atâtea minuni și șerpi și broaște, Moisele, acum vreau să credeți fără să cârțiți. Coboară-te și spune poporului Meu poruncile. E doar o ofertă, încă nu-i un contract. Dacă refuză să trăiască în adevăr și dreptate, Îmi voi alege un alt popor.”³² Deși expozeul divin te lasă fără drept de replică, Aaron intră în logica farsei și vine cu argumente menite să demonteze orice exegeză biblică, demne de cel puțin un materialism ateu al laureatului Nobel lusitan: “N-ar fi trebuit să plecăm niciodată din Egipt. Climă a-ntâia, ocuparea sută-n sută a forței de muncă, asigurare socială. Și să construiești piramide nu-i mai puțin creativ decât să faci ulcer pentru că te-ai îndopat cu mană. Dacă vrei să-mi ascuți sfatul, uită de chestia cu Tablele. Ne cere prea mult. Noi nu suntem El. Suntem neam de năpârci. Vrem să fim fericiți, nu buni. Să nu mințim, să nu înșelăm, să nu ucidem? Sună rezonabil, de acord – cine n-ar vrea să fie bun? Dar care dintre noi reușește să fie? O dilemă. Micul meu frate, te iubesc și de aceea te rog, mucles! Ține pentru tine cuvintele Domnului, altfel o vei încasa. Dacă le ceri să fie buni, or să simtă toată ticăloșia lor și tu vei fi pentru ei degetul amenințător al Domnului. Și știi ceva? El tocmai a inventat antisemitismul. Dar te cunosc eu bine: n-o să-ți ții gura, le vei transmite copiilor lui Israel Legea adevărului și dreptății, iar ei vor fi o oroare pentru toate popoarele, care-i vor urî și-i vor arde până la ultimul dintre ei, fiindcă prezența lor le va aminti de prezența Lui. Iar asta transformă în coșmar visul despre bunătate, pe care toată lumea îl visează.”³³

³² *Idem*, p. 28.

³³ *Idem*, p. 29.

THEATRICAL COLLOQUIA

Un alt episod biblic este jucat sub formă de improvizație, Avraam și Sara, familia favorită “cu plodul lor infect, Issac, cel care-I mușcă pe câini”³⁴, o celulă a societății (post)modernă, în care copilul neascultător este pălmuit și amenințat că nu mai primește budincă de ciocolată, iar patriarhul biblic, întemeietorul de popoare Avraam, redus la un soț ținut sub papuc care își ia și el papara dacă iese din voia soției. Volens nolens, Mr. Jay e implicat pe post de divinitate atotputernică și martor al emancipării femeii, al Sarei, aici feministă: “Acu’ vorbesc eu, Mr. Jay. Ați tot vorbit nouăj’ de ani bătuți pe muchie cu Avraam al meu – în deșert, pe la răscruci de drumuri, în oaze de lux. Voi, bărbații, vorbiți și vorbiți până ce Cuvântul, fie-mi permis, devine simplă trăncăneală. Acum e rândul femeii. (...) M-am săturat! Îmi stau în gât toată gospodăria, și bucătăria, și copilu’ ăsta. La fiecare șase luni ne mutăm altundeva, după cum ți-e cheful! (...) cine, urmându-Ți porunca, îi tot dă brânci lui Avraam să-și ducă poporul său mare și binecuvântat de la Haran la Betel trecând prin Sihem și More? Nimeni n-ar trebui să fie pelerin. Când mă gândesc la Canaan, de pildă, unde laptele era acru și mierea amară ca fierea...”³⁵

De amorul improvizației, licența biblico-istorică îi permite femeii să depeze povestea ei, *her story*, după un simplu calcul feminist; Avraam, căruia în cartea sfântă atotputernicul îi lăsase drept tărâm al făgăduinței loc de la râul Egipt la Eufrat, decade la nivel de bufon în registrul parodic al Genezei după Sara: “Eram de două zile în Egipt când am dat o raită prin bazar. Bărbații fluierau în urma mea așa de tare, că rugăciunile muezinului din minaret nici nu se mai auzeau. Atunci Avraam a zis: Ești o muiere frumoasă. Dacă egiptenii află că ești nevastă-mea, pe mine mă vor omorî iar ție o să ți-o tragă. Așa că spune-le că ești sor’mea, și-n felul ăsta am să scap cu viață. – Foarte convingător, nu-i așa? Prin urmare le-am spus acelor curvari infecți că sunt sora dumnealui... și cu ce rezultat?! Că m-am trezit în așternutul faraonului. Și unde-a aterizat Avraam al meu? Într-un grajd confortabil printre măgari, oi,

³⁴ *Idem*, p. 35.

³⁵ *Idem*, p. 36-37.

THEATRICAL COLLOQUIA

vite, cămile și cu o droaie de slujnicuțe nostime în preajma lui, printre care și o anume Agar pe care, spre lauda Domnului, a lăsat-o borțoasă.”³⁶

Maternitatea, mai ales la o vârstă înaintată, este și ea văzută de Sara, tot postmodern, ca o corvoadă și nu o binecuvântare în sensul clasic, a se citi biblic, de înmulțire și stăpânire a pământurilor: “sunt pe jumate surdă, am albeață la ochi, țâțele-mi atârnă pân’ la genunchi, m-apropii de nouăj’ de ani, când Cel Veșnic, fie-I numele lăudat, îi vorbește iarăși lui Avraam: Îți fac o propunere pe care n-o poți refuza, te voi binecuvânta pe tine și pe Sara cu un fiu pentru ca pe lume să vină un popor mare și binecuvântat. – La vârsta mea! E de râsul lumii ce mi-a făcut mie Dumnezeu!”³⁷

Improvizația din piesa taboriană, spre deosebire de episodul biblic, are final nefericit: jertfa lui Avraam pentru Domnul Dumnezeu are loc, în ciuda indicațiilor fidele textului scripturii ale regizorului Jay, secundat de Goldberg. Isaac-ul dramaturgului sfârșește tragic, actorul surd de-o ureche înjunghiindu-și colegul de-a binelea, pe Maș care nu avea decât gânduri de bine pentru el, Iafet, soțul încornorat ce plănuia să pună capăt triumphiului amoros ucigându-și soția adulterină împreună cu amantul. Lovitura de grație a teatrului cruzimii crapă moalele capului, teatru care trebuie să placă deși e un dar dacă o face, după Mr. Jay și “basmul unui idiot”³⁸ după Goldberg.

De la geneză se trece la Noul Testament și scena răstignirii descrisă ca “un soi de specialitate romană, cam ca spaghetti carbonara sau aruncatul apostolilor în gura leilor”³⁹, după Cicero sau simpla părere a scenaristei Ernestina van Veen și trebuie să aibă loc de-adevăratalea (“Sfântul Duh își are locașul în hazard, nu-i așa? Esențial e ca moartea să fie credibilă. Altfel Învierea nu mai are niciun rost!”⁴⁰); detaliile tehnice sunt puse la punct de Ernestina cu precizia chirurgicală de ‘naturalism anost’ a unui bisturiu, după Mr. Jay, prilej de reflecție asupra lumii ca teatru, mort dar sacru precum infernul, cu rol de catharsis euharistic inversat care preschimbă pâinea în carne

³⁶ *Idem*, p. 38.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Idem*, p. 40.

³⁹ *Idem*, p. 47.

⁴⁰ *Idem*, p. 45.

THEATRICAL COLLOQUIA

și vinul în sânge. Cum Iisus e vândut de Iuda după Cina cea de taină, tot așa Tatăl își uită Fiul ca o iudă și-l lasă să sufere pe cruce conform raționamentului aproape silogistic al lui Jay ce-l face pe Goldberg, răstignitul din piesa sa să jubileze la uciderea Tatălui.

Artaudian până în măduva oaselor, Mr. Jay perorează: “Dacă încă n-ați observat, ce facem noi aici e „teatrul cruzimii“. Știți ce-i aia, „teatrul cruzimii“? Oricum, guvernatorul știe bine ce vrea: moartea tuturor instigatorilor, asta vrea și-o va obține, altfel vom sfârși cu toții ca sclavi pe-o galeră ori într-o mină de sare. Chiar nu știți ce soi de om e Ponțiu Pilat? Un tiran, un vampir, un hapsân, asta e. N-are milă de nimeni, ziua lui de lucru e un șir de jafuri, grozăvii, batjocoriri și cruzimi nesfârșite. Cine suntem noi ca să stârnim mânia acestui om?”⁴¹

Ponțiu Pilat, apatic de la căldură și veșnic stăpânit de migrene în textul bulgakovian al maestrului și a sa margaretă, dezarmat, aproape compătimitor în privința sorții Fiului deși biblic are rol de veto, devine marcă înregistrată a teatrului atrocității care omoară oameni pe scenă, nu doar se preface într-un raționament al logicii terorii: “numai ce-i mai rău pe lume e suficient de bun, (...) doar ce-i mai rău îi sperie pe nelegiuiți și-i face să-și întoarcă fața spre Dumnezeu. Când cu Noe n-au fost doi-trei stropi de avertisment, ci de-a dreptul Potopul. Lumea nu trebuie să ne iubească, (...), ci să se teamă de noi. Țipetele trebuie să fie de-adevăratelea, la fel și sângele, și oțetul din burete, iar ultimul strigăt să-ți înghețe sângele în vine, „Eli, Eli, lama sabactani“ – „Dumnezeul Meu, pentru ce M-ai părăsit?“ Da, chiar așa, de ce L-a părăsit?!”⁴² Desigur, Fiul nu este părăsit, ci sacrificat pe altarul mântuirii omenirii, trimis la moarte prin tortură cumplită ca mielul la tăiere de Tată, versiunea clișeistică, vechi testamentară de Dumnezeu răzbunător devenit mai apoi iubitor în Noul Testament. Buretele, Jay nu îl vrea înmuiat în oțet, ci în canabis, pentru culoare locală, să aline psihedelic suferința Fiului, Goldberg sau dublura deși celui din urmă îi este înfiptă lancea în ficiți în textul piesei și lui Goldberg în show-ul de la TNI.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Idem*, p. 46.

THEATRICAL COLLOQUIA

Nu în ultimul rând, pe scena sa Mr. Jay (acum Iehova mai mult ca oricând) dorește o desacralizare blasfemică a Fiului din vlăstar al lui Dumnezeu Tatăl, la *trickster* mediocru, mai jos decât omul de rând din rațiuni care slujesc farsei taboriene în general și teatrului în teatru (ul de la Ierusalim) în special: “Băiatu’ e pungaș bătrân. A inventat păcatul ca să-l poată lua asupra lui. Ce mai, e-o poamă rea, mereu certat cu legea și ordinea. Există doar un Dumnezeu, fie-I numele lăudat, dar băiatu’ face din asta un întreg familion cu Maica Domnului, Sfântul Duh și Fiul lui Dumnezeu, care-i el însuși, desigur, cine altu’? Băiatu’ e-un răzvrătit. Îi punem de-o parte și de alta doi bandiți, în stânga un terorist, în dreapta un violator pedofil. În felul ăsta facem din ei un trio, și cum lumea îl judecă pe om după cei cu care se-nsoțește, îl reducem pe băiat la un infractor oarecare.”⁴³ Implicit, zelul pamfletar trebuie tratat ca atare și evitată circumscrierea antipodală la orice gândire teologică tentată să pună la zid/ index o perspectivă narativă sau punct de vedere asumat de pactul ficțional cu cititorul, aici spectator, iar invocarea de pășiți pricepuți în lumea literară este superfluă cu ilustrele și ilustrativele exemple ale lui Rushdie pentru *Versetele satanice* în lumea islamică sau Saramago cu *Evangelia după Isus Cristos* în cea catolică drept cap de afiș.

În concluzie, la porunca regizorului Jay, asistat de Goldberg, oarecum împăciuitor, și de ifosele scenaristei Ernestina van Veen, adepta naturalismului în piesă ca felie de viață servită cu sânge și orori, avem un teatru nu pur și simplu al cruzimii, ci al atrocității în care evenimentele biblice, în mare parte din Geneză, sunt prilej de omor și desfrâu pentru deliciul publicului postmodern care trebuie să iubească ceea ce vede și-l șochează: printre altele, facerea lumii se resimte de inchiziția iluministă drept cea mai bună dintre lumile posibile doar pentru că-i singura; cunoașterea binelui și a răului devine prilej de dezmăț prin reducerea grădinii Edenului la un pat pentru o scenă deochetă; două improvizații sfârșesc în crimă: prima, act aproape gratuit în absurdul său (se petrece sacrificiul lui Isaac de către Avraam, patriarh decăzut în soț ținut sub papuc și moare actorul care-l joacă în pofida indicațiilor regizorale sau independent de ele, pe fundalul lamentațiilor feministe ale

⁴³ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Sarei); a doua, răstignirea, determină străpungerea de lance a celui ce-l joacă pe Iisus pe cruce (în textul taborian o dublură pe care Jay o dorea a fi Goldberg, în show-ul de la TNI asistentul însuși).

Bibliografie

Crowe, Sinéad, *Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauß, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Bärfuss*, Camden House, Rochester, New York, 2013.

Kowzan, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au xx-eme siècle*, L'Harmattan, 2006.

Lev-Aladgem, Shulamith, "Auschwitz: George Tabori's Short Joke". Amos Goldberg, Haim Hazan (ed.) *Marking evil: Holocaust Memory in the Global Age*, Berghahn Books, New York/ Oxford, 2015, p. 266-284.

Lilian Friedberg, "Mule minus Forty Million Acres: Topographies of Geographic Disorientation and Redface Minstrelsy in George Tabori's Weisman und Rotgesicht", *New German Critique*, Duke University Press, No. 84 (Autumn, 2001), pp. 55-86. <http://www.jstor.org/stable/827798>. Accesat în 1 martie 2018.

Krug, Hartmut, Gelus, Marjorie, "Form as Goal: Art as Message: The 29th Berlin Theatertreffen. Berlin 15-31 May, 1992", *Theatre Journal, German Theatre After the F/Wall*, Susan Mason (ed.), The John Hopkins University Press, Mar. 1993, Vol. 45, No. 1, p. 91-97, <http://www.jstor.org/stable/3208585>. Accesat în 28 feb. 2018.

Mundane, Barry, Review of *Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauß, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Bärfuss* by Sinéad Crowe, *Journal of European Studies*, 44(2), p. 192-194.

Munteanu, Nicoleta, "Eli, Eli, Lama Sabactani? Goldberg Show, regia Mihai Măniutiu, TNI", *Alecart*, 11 iulie 2016. <https://alecart.ro/eli-eli-lama-sabactani-goldberg-show-regia-mihai-maniutiu-tni/>. Accesat în 5 martie 2018.

Scholling, Traute, "On with the Show? The Transition to Post-Socialist Theatre in Eastern Germany", *Theatre Journal, German Theatre After the F/Wall*, The John Hopkins University Press, Mar. 1993, Vol. 45, No. 1, p. 21-

THEATRICAL COLLOQUIA

33. Traducere din germană de Marc Silberman.
<http://www.jstor.org/stable/3208580>. Accesat în 28 feb. 2018.

Tabori, George, *Variațiuni Goldberg*, traducere din limba germană de Alexandru Al. Șahighian pentru piesa *Goldberg Show*, Teatrul Național Iași, regia Mihai Măniuțiu, adaptare Anca Măniuțiu.

Țabrea, Dana, “Goldberg Show: pe muchia dintre farsă și inefabil”, *Ziarul de Iași*, 18.07.2016. <https://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/goldberg-show-pe-muchia-dintre-farsa-si-inefabil--133656.html>. Accesat în 5 martie 2018.

Zipes, Zack, “George Tabori and the Jewish Question”, *Theater* (1999), 29 (2), p. 98-107. https://read.dukeupress.edu/theater/article-pdf/29/2/98/348633/ddthe_29_2_98.pdf. Accesat în 1 martie 2018.

Sorana Țopa - un destin sub aripa timpului

Carmen ANTOCHI*

Rezumat: În timpul primului război mondial, Iașul a jucat rolul de „capitală de război” a României. Pe lângă structurile politico-economice, s-au mutat temporar în Iași Teatrele Naționale din București și Craiova, astfel încât, Iașiul a devenit și capitală culturală, renume pe care l-a păstrat până în zilele noastre. În perioada interbelică, România a cunoscut o înflorire culturală fără precedent, o adevărată renaștere intelectuală, culturală și artistică sub influența curenților ce apar pe scenele europene.

În ciuda laurilor pe care i-a câștigat, numele artistei Sorana Țopa este prea puțin cunoscut. Formată la școala de teatru ieșeană, remarcată și angajată la naționalul ieșean de către Marin Sadoveanu, promovată de către ulteriorii directori ai teatrului ieșean, i se oferă șansa de a studia la Paris împreună cu colegii de scenă Aurel și Maria Ghițescu.

Cuvinte cheie: Teatrul Național Iași, Sorana Țopa, Aurel Ghițescu, Mihai Codreanu, teatru interbelic.

Acum o sută de ani, Naționalul Ieșean trecea prin clipe destul de grele. Țara abia ieșise din cel mai mare și mai greu război prin care trecuse Europa până atunci iar unirea cu Basarabia, Bucovina și Transilvania a produs schimbări fundamentale în sistemul socio-politic și economic. Începuse perioada de reconstrucție și de înflorire interbelică. Iașul, deși nu fusese bombardat, după plecarea refugiaților arăta ca o ruină.

La Teatrul Național fusese numit director Mihai Sadoveanu încă de la 1 aprilie 1910, rămânând în funcție până la începerea stagiunii 1917-1918, care a fost condusă exclusiv de Alexandru Mavrodin în calitate sa de Director General al Societăților Dramatice Iași-București-Craiova (Mihai Sadoveanu

* Doctorand la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, email: carmen.e.antochi@gmail.com

THEATRICAL COLLOQUIA

fiind mobilizat ca director al ziarului frontului „România”)¹. Apoi, acesta retrăgându-se în toamna lui 1919, directoratul i-a fost încredințat temporar d-lui prof. Ioan Petrovici până la reglarea definitivă a situației², respectiv până în ianuarie 1919 când a fost numit la conducere poetul și profesorul de Dicție și artă scenică de la Conservatorul ieșean de Muzică și artă Dramatică, Mihail Codreanu. În 1924 Mihail Codreanu se retrage și este numit director C.B. Penescu până pe 2 ianuarie 1928 când încetează din viață, Mihail Codreanu revenind la conducerea Teatrului Național până în decembrie 1928.

Sorana Țopa, (prenumele la naștere Anica), „cel mai frumos dar pe care ni-l făcuse Moldova de la Eminescu încoace”, după cum spunea Naie Ionescu, se naște la 12 feb 1898³ în comuna Podu Turcului, jud. Tecuci⁴. Clasele primare le face în comuna natală însă tatăl, ambițios, vrând să-și știe copiii cu multă carte, îi trimite la gimnaziu în Bârlad apoi la liceu în București, unde rămân până în 1916, când România este forțată să intre în război de partea Antantei (Franța, Imperiul Britanic și Imperiul Rus).

Retrăgându-se spre casă, de hotărâște să urmeze Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică de la Iași la secția Artă scenică și Declamațiune, dând examen în iunie și fiind înscrisă în noiembrie la cursurile profesorului State Dragomir⁵ o figură interesantă a teatrului ieșean, profesor de istorie și filozofie la Liceul Național, profesor la „Institutele unite”, profesor la Conservator și, bineînțeles, actor al Teatrului Național..

¹ Emanoil Al. Manoliu, *O privire retrospectivă asupra Teatrului moldovenesc din primele începuturi și până în anul 1924*, Tipografia H. Goldner, Iași, 1925, p.141.

² Idem, p. 144.

³ Moare la 1 noiembrie 1986, la București.

⁴ actualmente în județul Bacău, n.n.

⁵ Arhivele Naționale ale României, Direcția Județeană Iași, Fondul: *Academia de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” 1960-1948*, nr. inv. 612, cota 4/1918-1919, fila 45.

THEATRICAL COLLOQUIA



Sorana Țopa, fotografie din colecția Muzeului Național al Literaturii Române din Iași, Colecția muzeală „Istoria teatrului românesc”

Între copertile dosarului 1/1916⁶ mai există încă un mic bilețel cu descrierea dosarului în care se specifică: „Dosarul înscrierilor dela Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Iași, La clasele de Teorie, Violină, Pian, Armonie, Cânt, Contrapunct, Flaut, Contrabas, Oboi, Trompetă, Trombon, Dicție și Declamațiune pe anul 1916/1917. Cursuri nu s-au ținut pe anul școlar 1916-1917, din cauza resboiului mondial și din lipsă de local fiindcă dela 14 noemvrie 1916 localul scolei au fost rechiziționat pentru legația Franceză”. La reluarea

cursurilor în 1917, atunci când Alexandru Aureescu, directorul conservatorului închiriază o casă pe strada Toma Cozma, nr. 13 (fost institutul particular „G. Asachi”, proprietatea d-lui A.D. Atanasiu)⁷, o casă mică și prost încălzită, unii dintre profesori – printre care și State Dragomir – preferând să țină cursurile la domiciliul personal, Sorana Țopa face cerere de reînscriere în anul al II-lea, împreună cu Gheorghe Calboreanu care venea de pe front. În registrul Conservatorului regăsim înscriși în anul I mulți alți viitori colegi pe scena

⁶ Idem, cota 1/1919.

⁷ Idem, cota 7/1918, fila 69.

THEATRICAL COLLOQUIA

naționalului ieșean: Constantin Antoniu, Natalia Castriș, Maria Pizone, Nicu Șubă.

A fost remarcată de Marin Sadoveanu și angajată la naționalul ieșean încă de atunci. Colecția muzeală „Istoria teatrului românesc” secție a Muzeului Literaturii Române din Iași păstrează în arhivă cererea de angajare adresată directorului Teatrului Național din Iași, Mihail Sadoveanu și aprobată de acesta cu începere de la 1 august 1918, stagiară, cu un salariu de 400 lei lunar, pe stat aparte.

În anul 1919 depune o cerere de examinare pentru anul III și anul IV, astfel încât, la sfârșitul anului 1919, împreună cu Calboreanu sunt admiși de direcție conf. Art. 6 din regulament de a trece examenul de absolvire și sunt declarați absolvenți⁸.

Încă de la început își exprimă preferința pentru dramă, preferință menținută pe tot parcursul vieții, biografia ei teatrologică neincluzând nicio comedie.

Stagiunea 1918-1919 este deschisă la 16 noiembrie 1918 cu piesa *Viforul* de Barbu Ștefănescu-Delavrancea în care joacă rolul Doamnei Tana alături de Aglae Pruteanu (Oana), Șt. Braborescu (Ștefăniță), V. Boldescu (Mogîrdici), Jana Popovici (contele Irmsky), Aurel Ghițescu (Luca Arbore). Urmează *Thérèse Raquin*, de Émile Zola, în rolul Thérèse Raquin (dec. 1918), *Noul idol* (La nouvelle idole), de Francois de Curel pe 24 decembrie 1918 împreună cu doamnele Lucia Braborescu, M. Balu, precum și domnii L. Lefter, N. Meicu etc. Impunătoare pe scenă, conferind personajelor prestața necesară, cu o voce puternică și armonioasă, este repede integrată și avansează în carieră, astfel încât la terminarea Conservatorului de Muzică și artă Dramatică este deja actriță stagiară clasa II.

⁸ Idem, cota 7/1918, fila 270.

THEATRICAL COLLOQUIA



Rândul 1 jos: N. Meicu, Aurel Ghițescu, C. Ramadan
 Rândul 2 mijloc: D-na Cassian, Sorana Țopa, Natalia Profir, Lucia Popescu, Laura
 Vrânceanu
 Rândul 3 sus: P. Petrone, Ion Profir, Margareta Canteș, Ștefan Constantinescu, Dimitrie Iov
 Fotografie din colecția Muzeului Național al Literaturii Române din Iași,
 Colecția muzeală „Istoria teatrului românesc”

Teatrul, înainte de a fi divertisment, a fost un menit să propage idei, simțiri frumoase, printr-o cât mai curată, mai limpede și mai unitară limbă românească, Teatrul este cea dintâi armă de cultură. În Basarabia nu existau școli naționale, intelectualii localnici formându-se la școala rusă; limba maternă se cunoștea doar la nivel popular, limba română modernă fiind aproape de neînțeles.

Răspunzând invitației mișcării naționale, care dorea „trezirea conștiinței naționale a populației autohtone din Basarabia”, la 24 ianuarie 1918, sosește la Chișinău trupa Teatrului Național din Iași (ce includea și artiștii *Naționalului* din București și a celui din Craiova refugiați la Iași) sub directoratul lui Mihail Sadoveanu, prezentând, în sala de spectacole a

THEATRICAL COLLOQUIA

„Adunării Nobilimii”, *Fântâna Blanduziei* de Vasile Alecsandri (pe 24 ianuarie) și *Răzvan și Vidra* de B. P. Hașdeu (pe 25 ianuarie).

După semnarea Actului de Unire a Basarabiei cu România, la 27 martie 1918, turneele trupelor românești au capătat o deosebită amploare, însă lipsa unei trupe de teatru modern, românesc, în Chișinău, a devinit tot mai acută și a fost semnalată și forurilor guvernamentale de la București. Astfel, în iunie 1919, este constituită la Chișinău, cu aprobarea Ministerului de resort din București, care i-a acordat și o subvenție, prima formație de Teatru Național profesionist – *Compania dramatică română de propagandă culturală în Basarabia*, sub direcția scriitorului și ziaristului Dumitru Iov și a actorului ieșean Mihail Popovici. Din această trupă făceau parte: Vlad Cuzinschi, Petre Petrone, Iancu Profir, Bruno Braeschy, Constantin Ramadan, Natalia Profir, Sorana Țopa, Eugenia Anghelescu, Laura Vrânceanu, Margareta Căușeș și alți actori profesioniști.⁹

În septembrie 1919 este solicitată de Tiberiu Brediceanu Șeful Resortului Ocrotirei Sociale din Cluj pentru ca, împreună cu Dl. Ghițescu și dl. Braeski „a da concursul lor la înființarea și înflorirea noului Teatru Național din Cluj cu începere dela 15 oct. 1919”¹⁰.

Răspunsul lui Mihai Codreanu, directorul Teatrului este următorul: „Referindu-ne cererei dv no. 5587 din 29 Septembrie 1919 avem onoare a vă răspunde că, cu părere de rău nu putem acorda concediul artiștilor ceruți de Dv de oarece sunt întrebuințați de noi aproape în tot repertoriul stagiunii care se începe peste câteva zile. Pentru acest repertoriu ei au repetat peste patru luni și ne este absolut imposibil sa-i înlocuim.”¹¹

Munca în teatru fiindu-i apreciată, în martie 1920 membrii Comitetului de Lectură și ai Comitetului de administrație le acordă câte 200 lei premiu de creație d-lui Aurel Ghițescu pentru rolul lui Franz din „Hoții” de Schiller și d-rei Sorana Țopa pentru rolul Maslova din piesa „Învierea” de Tolstoi, tot cu

⁹ *Rampa*, 26 iunie 1919.

¹⁰ Arhivele Naționale ale României, Direcția Județeană Iași, Fondul: *Academia de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” 1960-1948*, nr. inv. 612, cota, cota 1/1919, fila 198.

¹¹ Idem, cota 1/1919, fila 197.

THEATRICAL COLLOQUIA

această ocazie fiind avansată de la gradul de stagiară cl. I la societară cl. III.¹² Atunci se naște și ideea lui Mihai Codreanu de a-I trimite la studii la Paris și pentru aceasta înființează un depozit pe numele lor la Banca Iașilor, depunând pentru început suma de 10.000 lei.

Pe 28 Octombrie 1920, membrii Consiliului de Administrație acordă „700 lei defeu artistului Ghițescu pentru interpretarea rolului Franz Moor din „Hoții”; se acordă 500 lei defeu D-rei Sorana Țopa pentru interpretarea rolului Domnița Florioara din Piesa „Rodia de aur” cu o singură repetiție în locul titularei Ana Braeschi care a fost bolnavă.¹³

Urzeli mărunte fac ca, la începutul anului 1923, maestrul Mihai Codreanu să-și înainteze demisia. C.B. Penescu, cel care a fost numit în locul său era un bun cunoscător al teatrului deoarece ani în șir fusese președinte al Comitetului teatral. Plecarea părea deja un lucru aproape uitat dacă nu ar fi fost adusă în actualitate de către Mihai Sadoveanu într-una din ședințele Comitetului literar din care facea parte. Noul director a fost într-un tot de acord cu această plecare, depunând eforturi mari pentru a-i ajuta să-și vadă visul împlinit. În ședința din 30 aprilie 1924 la ședința Comitetelor unite (Comitetul de Administrație și cel Literar) se dezbate:

„1) Cererea D-șoarei Sorana Țopa înreg. la no. 633/924 și a D-lui A. Ghițescu înreg. la no. 534/924 prin care cer un concediu de 9 luni, pentru a pleca la Paris spre ași completa cunoștințele teatrale

2) Propunerile D-lui Director pentru înaintarea dela o clasă la alta a personalului artistic

3) Alcătirea repertoriului pentru stagiunea viitoare

4) Angajări de artiști

În ceia ce privește cererile de concediu a D-șoarei Sorana Țopa și Aurel Ghițescu, considerând că sunt două elemente de valoare a teatrului și că completarea cunoștințelor D-lor lor va aduce un folos real, artistic și natural, teatrului Național din Iași și artei române în general.

¹² Idem, cota 1/1919, fila 252.

¹³ Idem, cota 2/1920, fila 152.

THEATRICAL COLLOQUIA

Aprobam concediile cerute pe nouă luni dela unu August 1924 și până la unu Aprilie 1925 servinduli-se majorările lunare în timpul concediului Teatrul Național, făcând sacrificii artistice și materiale acordându-se aceste concedii, D-șoara Sorana Țopa și A Ghițescu sunt obligați ca, întorcându-se din străinătate să rămână și să joace la Teatrul Național din Iași cel puțin în Stagiunea 1925-1926.

În acest scop, D-șoara Țopa și Dl. Ghițescu se vor obliga în scris de a rămâne și de a juca în Teatrul Național din Iași, un an, dela 1 August 1925 și până la 1 Mai 1926. Și de a nu părăsi teatrul, sub nici un fel de motiv, fie de ordin moral, fie de ordin material, iar în caz de o eventuală maladie vor completa timpul pierdut din această cauză prin prelungirea prestării serviciilor teatrului. În caz că nu vor îndeplini aceste obligațiuni, vor fi obligați a restitui Teatrului Național din Iași, toate sumele ce vor fi încasat dela teatru.

Dl Director va lua măsuri ca obligațiunile mai sus impuse D-șoarei S. Țopa și D-lui A. Ghițescu să fie astfel redactate pentru ca Teatrul Național să fie garantat de orice eventualitate.

Dl Director a propus apoi, înaintare D-nei Didina Castriș, Sorana Țopa și I.C. Damira la gradul de societari clasa I-a, întrucât deși nu sunt locuri vacante la clasa I-a totuși, se pot face, în vedere că, prin aceste înaintări, bugetul teatrului nu se împovărează – că este o încurajare a acestor artiști ce și-au depus toată munca pentru prosperarea artei și a părții materiale a teatrului și fiindcă pe aceștia se va conta și în viitor, întrucât, în afară de meritele lor, alte elemente nu vin să se angajeze la Teatrul din Iași, și în fine că se mai pot face aceste avansări pe considerentul că prin noua lege se prevede sporirea scietarilor cu un număr de trei.

Director

C.B. Pennescu

Membrii Comitetelor-Unite

I.Petrovici

Migail Sadoveanu

Fondurile alocate acestei plecări erau însă tot insuficiente, mai ales că acum erau trei cei care beneficiau de bursă, alăturându-se și Maria Ghițescu (fostă Gălinescu). Li se dă gratuit sala teatrului în mai multe seri pentru a-și spori fondul necesar pentru mergerea d-lor în străinătate pentru studii artistice și sunt ajutați cu organizarea unui turneu în 15 orașe din Moldova. Deși su fost primiți cu entuziasm și cu săli arhipline, încasările confirmându-le speranțele, lipsa talentului organizatoric a dus la cheltuieli peste măsură de mari, astfel încât nu au reușit să strângă mare lucru. Penescu, pe de altă parte lupta și el pe tote fronturile încercând să strângă orice sumă i-ar fi putut ajuta. Astfel, a reușit să convingă ministerul să le acorde concediu de 9 luni plătit pentru Sorana Țopa și Aurel Ghițescu (Mariei Ghițescu aprobându-i-se doar un concediu fără plată), cerând și obținând în plus de la minister o bursă care să le asigure existența la Paris:

„No. 136/1924 Febr. 2

Domnule ministru,

Între artiștii teatrului Național din Iași, Dl. Aurel Ghițescu și D-ra Sorana Țopa dising prin talentele lor. Pentru ca aceste talente să poată să se dezvolte și astfel România avea să capete două elemente puternice este necesar ca să le dăm puțința să se instruiască și să vadă în altă parte tot ceea ce promite nu numai teatrul dar arta în general. În acest scop, Domnule ministru, îmi permit să vă rog să bine-voiți a acorda acestor artiști o bursă de 280.000 lei pentru a merge pe un an, la Paris, unde să-și completeze studiile artistice pe unde au la dispoziție palate, muzee și galerii de pictură.

Un artist dramatic, pe lângă un maestru al teatrului ca profesor, are nevoie să vadă cum se joacă pe primele scene a occidentului și mai are nevoie,

¹⁴ Idem, cota 1/1924, filele 83-88.

THEATRICAL COLLOQUIA

după cum arătam mai sus, să-și complecteze instrucția prin vizitarea picturilor și sculpturilor din antichitate și până azi.

Asemenea cultură artistică nu poate să ajute decât un centru ca Parisul, Berlinul și Viena care au ajuns pe înălțimi uimitoare.

Primiți, Domnule ministru, asigurarea stimei mele,

Director

C. B. Pennescu”¹⁵

Intervine chiar și la guvernatorul al Băncii Naționale pentru a le acorda un schimb valutar avantajos întrucât sunt trimiși la studii, pe lângă ministru al artelor pentru a le suplimenta suma alocată și la ministrul de externe, cu rugămintea ca „Pentru înlesnirea studiilor lor vă rog Domnule ministru, să bine voți a interveni pe lângă Dl ministru al Franței din București ca Doamna Sa să solicite D-lui ministru al artelor francez să depuie ca sus citații artiști să fie primiți a asista la repetițiile de scenă ale teatrelor, Comedia franceză, la Odeon, la cursurile de declamațiune a conservatorului, îngădu-li-se totodată ca a asista gratuit și la reprezentațiile teatrelor subvenționate de Statul francez.”¹⁶

După toate eforturile, în sfârșit ajung la Paris. Ca supremă dovadă a legăturii strânse ce se dezvoltase între maestrul Mihai Codreanu și discipolii săi, imediat după ce au ajuns, Aurel Ghițescu îi trimite o scrisoare călduroasă, păstrată în arhivele Casei Pogor.

„Paris 6 Iulie 1924

Mult iubite maestre

Mai întâi ținem să-ti facem cunoscut că am ajuns bine și sănătoși. Voi căuta să-ți descriu în mic bine înțeles voiajul pe care l’am făcut. După cum știi și mata am plecat întâi la București ca să vedem cum s-a aranjat cu valuta și să depunem banii. Cum am ajuns la București am luat o cameră împreună iar a doua zi ne-am dus întâi la Banca Marmorosch Blanc am depus banii am

¹⁵ Idem, cota 3/1924, fila 18.

¹⁶ Idem, cota 3/1924, fila 144.

THEATRICAL COLLOQUIA

cumpărat 2000 de franci, ne-am scos bilete de tren până la Paris și apoi ne-am dus la Ministerul de Arte. Am intrat la dl. Ispir și ne-a comunicat că valuta s-a aprobat doar de la 1 Septembrie, asigurându-ne în același timp că la o nouă întâlnire a comisiei poate va isbuti să ne-o acorde de la 1 iulie. Sau eu dragă Maistre văd ceva în toată afacerea asta ceva încă neclarificat și iată de ce răspunsul d-lui Ispir că: „plecați fără grijă, vi s’a aprobat de la 1 Sept., se va face acolo adresa, voi căuta la o nouă comisiune să vi se aprobe de la 1 Septembrie Iulie”¹⁷ toate acestea îmi dă de banuit că chestiunea încă nu este destul de bine clarificată. În sfârșit să dea Dumnezeu să mă înșel căci altfel ar fi greu cu cheltuielile ce le avem aici.

Îți scriu matala maistre are întotdeauna ne-ai arătat atâta dragoste. Și acum să trec la voi. Am luat trenul de la București luni 30 iunie ora 1⁵⁵ am trecut pe la Predeal dimineața după amiază și am văzut priveliști foarte frumoase cum dealminteri în tot Ardealul. De aranjați eram bine aranjați cu toată îngrămădeala care era. A doua zi dimineața am fost la Curtici (frontieră). Aici o mică revizie la bagaje dar foarte scurtă, nu ne-a spus nimic că aveam prea multe bagaje, nici nu ne-a prea căutat mult, când am spus că suntem artiști. Am mers apoi spre Ungaria unde iar am dus-o bine așa că Marți la ora 3 am sosit la Buda-Pesta. Imediat am văzut străinătatea cu toate că eram în tren. Întâi că are o Gară splendidă. Apoi orașul e cam de vre-o 3 ori mai mare ca Bucureștiul. Numai Bulevarde, mișcare multă și ceia cel făcea mai frumos e că este străbătut de Tisa. Aici am stat cam o oră și am pornit spre Austria. Am ajuns la Granița ei, nu ni s’a făcut nici un control și seara pe la 9 ½ am sosit la Viena. Am regretat foarte mult că nu am putut-o vedea căci se întunecase, cu toate acestea după mărșia Gărei și a luminei care părea că este far mărș ne-am putut da seama că trebuie să fie splendid. Aici am schimbat trenul și am cam avut puțină bătaie de cap cu bagajele. Dar și aici am avut noroc și ne-am aranjat repede. Am plecat și de aici și am mers toată noaptea, acum oboseala începuse să-și facă efectul dar Maricica stătea și veghia, nu e vorbă că nici pe noi nu ne prea prindea somnul. Spre dimineață am avut însă mulțumire căci ne aflam în Tirol. Ce să-ți scriu dragă Maestre matala care le

¹⁷ Sublinierile autorului.

THEATRICAL COLLOQUIA

cunoști așa de bine. Am rămas extaziați. Munții aceia înalți ale căror vârfuri erau cu zăpadă și care parcă se împreunau cu cerul, apoi orașelele acelea înfundate în văile lor, apoi cascadele, râurile care aveau fel de fel de culori în bătaia soarelui te făcea să stai un moment și să zici:

Cât de neputincios este omul!

Am mers toată ziua de Miercuri în 2 Iulie prin Tirol. Apoi am trecut granița în Elveția. Aici iar alte frumuseți: de pildă ce frumăs este așezat Zürichul și cât e de admirabil. Spre seară am ajuns la Balle granița Franceză. Emoții începeau să se manifeste sub forma nerăbdărei. Și aici controlul nu a fost sever căci știu că artiștii nu fac negustorii. Am mers toată noaptea de Miercuri în care timp oboseala se manifesta destul de accentuat. Și joi dimineața în 3 Iulie de departe am început de departe să distingem Turnul Aifel. Nu știam ce avem: bucurie... nerăbdare... emoție... în fine ceva ce nu ne puteam explica. Iar când am coborât în gara de L'Est și am văzut măreția orașului acestuia cu toate că ne-am stăpânit am rămas pe loc privind mereu. Aici am luat hamali (Porteur) le-am dus la un taximetru și apoi la un Hotel din Cartierul Latin numit Moderne. Deocamdată stăm toți trei într-o cămăruță și plătim 25 franci pe zi. Zilelele astea ne mutăm la altul chiar lângă noi numai cu 17 franci pe zi și stăm mai bine. Apoi de la 20 iulie vom lua 2 examene care comunică căci atunci încep vacanțele. De mâncat mâncăm la un restaurant foarte curat și binișor; ne costă între 10 sau 12 franci pe zi. Numai eu o duc cam greu cu sosurile lor, dar mă voi obișnui. Cu limba merge bine Maistre se dă la vorbă. Nu e vorba că o mai sclintesc eu dar îi dau înainte. Eu dragă Maestre am să te țin în curent cu toate cum o ducem și ce facem. Mata dacă nu te superi poate îl întâlnești pe dl. Iamandi amintește-i de noi, ca să facă să câpătăm valuta de la 1 Iulie căci e păcat ca aceste 2 luni să cheltuim o parte din banii strânși cu atâta greutate.

Adresa noastră este: Hotel Moderne 17, Rue Racine, Paris VI^e.

În așteptarea răspunsului vă sărutăm cu drag și dor. Aurel (Bițu) și Maricica

THEATRICAL COLLOQUIA

(actualmente Hotel Stella)”¹⁸

Plecați din Iași înarmați cu o listă a muzeelor la care vor merge ziua și cu recomandări către câțiva oameni de teatru ce le puteau înlesni intrarea la spectacole ce le vor vedea seara, programul se anunța a fi destul de încărcat.

Bineînțeles că i-au făcut o vizită și Mariei Ventura care i-a surprins amintindu-și rolurile pe care ei le jucaseră în timpul războiului, în perioada în care se afla și ea în refugiu la Iași. Ea a fost cea care i-a prezentat Administratorului Comediei Franceze, prezentându-i cu mândrie „compatrioții mei”. Acesta, auzind că sunt compatrioți ai lui Max, Jean Yonnel, Alice Cocea, Elvira Popescu – nume care aveau deja prestigiu și sonoritate în teatrul francez – i-a invitat să asiste la repetiții, reușind astfel să-i vadă la lucru pe câțiva din actorii celebri ai vremii: Silvain, Signoret, Le Bargy, Second Weber, Marie Pierat, Madelaine Roch, Huguette Duflos, Colona Romano (pe numele adevărat Pușcariu), Cecile Sorel, Roger Gaillard, Pierre Fresnay și mulți alții. Aurel Ghițescu descrie experiența în amintirile sale: „Văzându-i la lucru pe actorii francezi, ne dădeam seama ce însemna tradiția celor aproape 300 de ani de teatru. Ne impresiona venerația cu care cei tineri îi înconjurau pe maeștrii consacrați, dar în același timp, remarcam cu câtă dragoste priveau acești actori vârstnici tinerele mlădițe ce creșteau în preajma lor. Și acolo, ca și la noi, exista obiceiul protagonistului-regizor; dar directorul de scenă-actorul acorda egală importanță întregului spectacol, tuturor rolurilor, tuturor actorilor. Am întâlnit în repetițiile de la Comedia Franceză o atmosferă prietenească de lucru, o bună dispoziție creatoare. Să ne înțelegem: prietenia la care mă refer nu înseamnă familiarismul rău înțeles; ea presupune respect reciproc, seriozitate - într-un cuvânt, profesionalitate.”¹⁹

Tot un român - Jean Yonnel - i-a prezentat marelui om de teatru și regizor Firmin Gemier, director al Teatrului Odeon, care le-a îngăduit și el să

¹⁸ Muzeul Național al Literaturii Române din Iași, Ghițescu Aurel, *Scrisoare către Mihai Codreanu*, 1924, Paris, inv. nr. 10.975.

¹⁹ Ghițescu, Aurel, *O viață de om pe scenă... (50 de ani de teatru) amintiri*, Editura Muzeelor Literare, Iași, 2017, p. 147.

THEATRICAL COLLOQUIA

asiste la repetiții precum și un loc permanent la toate spectacolele Odeon-ului. „Era dușmanul neîmpăcat al teoriei că teatrul se adresează numai unei elite, numai unui grup restrâns de inițiați. A luptat toată viața pentru crearea unui Teatru Popular, destinat mării mase de spectatori; în acest scop a înființat un teatru ambulant care să pătrundă nemijlocit până în cele mai adânci straturi ale populației, formând și aducând gustul pentru teatrul de bună calitate. Și dacă mai târziu, după cel de-Al Doilea Război Mondial, cunoscutul regizor Jean Vilar a izbutit să pună bazele și să impună în viața teatrală a Parisului compania numită Teatrul Național Popular, faptul se datorește în bună măsură acțiunii inițiale ale lui Gemier. Însăși titulatura companiei era împrumutată de la predecesorul său.”²⁰

Au avut surpriza să constate însă că, la teatrele particulare se juca seară de seară același spectacol – mai ales dacă piesa avea succes, vreme de câteva luni nu se mai repeta nimic.

La Theatre de l'Oeuvre, de sub conducerea lui Lugne-Poe, i-au urmărit pe Suzanne Despres și Lucien Guitry, la „Dounou” pe Yvonne de Bray, Jean Toulout, la teatrul „Porte Saint-Martin” pe Louis Jouvet care era și directorul teatrului, Victor Francen, pe renumita Napierovska și pe soții Ludmilla și Georges Pitoeff care jucau mereu cu casa închisă, deși se vorbea de pe atunci despre o așa zisă criză a teatrului, spectacolele lor demonstrând că publicul iubește lucrările de artă autentică, realizate la un nivel înalt.

N-am au neglijat nici spectacolele de operă, rămânând impresionați de sala Operei Mari, de montarea pieselor și de soliști. Au fost realmente uluiți de montările revistelor de la „Folies Bergere”, „o adevărată risipă de lux”. Aici triumfau seară de seară Mistinguette și Maurice Chevalier. Au mai văzut și revistele jucate la „Casino de Paris”, la „Moulin Rouge” sau la „Pigalle”.

„Și pentru că nu voiam să scap nimic din ceea ce ținea de arta spectacolului, am fost de câteva ori la circ, unde am admirat curajul unor adevărați maeștri. „Circul de Iarnă”, cel de la „Medrano” și cel al fraților „Fratellini” atrăgeau mereu publicul.

²⁰ Idem, p. 148.

THEATRICAL COLLOQUIA

La cinematografe ne duceam mai rar. Prețurile билетelor de intrare erau destul de mari și noi trebuia să ne arătăm foarte chibzuiți în cheltuielile pe care le făceam.”²¹

În Paris s-au mai întâlnit cu mulți români: tenorul Constantin Stroescu care era pe vremea aceea angajatul Operei Comice din Paris, cântăreața Elena Drăgulinescu-Stinghe, Elena Zamora - ce avea un spectacol la „Moulin Rouge”, Elvira Popescu, Al. Mihălescu, Alexandru Philippide venit la studii,

iar aproape de reîntoarcerea lor în țară a sosit și Maestrul Mihai Codreanu împreună cu care au urmărit un *Cyrano* care s-a dovedit un eșec, ieșind decepționați de la spectacol.

Făcându-și o provizie de texte pe care le considerau importante, la sfârșitul lui mai 1925 au spus „Au revoir, Paris!”



Sorana Țopa, Aurel și Maricica Ghițescu alături de Mihai Codreanu,

Fotografie din colecția Muzeului Național al Literaturii Române din Iași, Muzeul „Mihai Codreanu”

Lipsa Soranei Țopa și a lui Aurel Ghițescu din trupa ieșeană de teatru o stagiune întreagă se făcuse serios simțită fiind primiți cu multă căldură. Directorul Penescu le-a facilitat imediata punere în practică a experienței dobândite hotărând ca stagiunea să se

²¹ Idem, p. 154.

THEATRICAL COLLOQUIA

deschidă cu *Andromaca*, în care Sorana Țopa să aibă rolul principal iar Aurel Ghițescu, pe lângă rolul lui Oreste să se ocupe și de punerea în scenă a spectacolului. În februarie 1926 primește un nou premiu de creație pentru rolul Antigona din *Thebaida*²² de Victor Eftimiu.

Fire empatica, organizează acte de caritate și colaborează la diverse manifestări, serate de binefacere și turnee în folosul orfanilor, vaduvelor de război și a veteranilor. Astfel, în cercetările noastre am descoperit în dosarele fondului *Academia de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” 1960-1948* de la Arhivele Naționale ale României, Direcția Județeană Iași Cererea artistilor către direcțiune din 3 octombrie 1925 prin care se solicită a i se acorda un loc permanent în stal dentistei Sonia Fichman care le acordă consultații gratuite²³ semnată de Sorana Țopa, A. Ghițescu, Didina Castriș, N. Porfir, Namira, Mih. Gheorghiu, Miron Popovici, M. Horha, Calmuski, I. Ioanide; împreună cu Aurel Ghițescu și Miron Popovici societari ai Teatrului Național din Iași au fost solicitați de dl Director al Manufacturei R.M.S. D-l Guțu, să dea concursul la un festival dat în folosul copiilor orfani ai lucrătorilor în seara de 13 februarie 1926²⁴; în 8 februarie 1926 artiștilor A. Ghițescu, G. Popovici, C. Ramadan, C. Protopopescu, Sorana Țopa, Calmuski li se aprobă cererea făcută pentru ca „să recităm versuri la Societatea Culturală «Oltul» de pe lângă căminul studentesc central în ziua de 7 februar [1926 n.n.] dimineață la orele 10 când dl Ștefănescu George va conferenția despre «Literatură și viață»”²⁵; la sfârșitul stagiunii 1925-1926, tot împreună cu Aurel Ghițescu vor organiza un turneu de „propagandă culturală”:

„No. 557/1926 april 3

4 IV 1926

Se aproba sub denumirea de „~~Echipa~~
~~societarilor~~ Turneul societarilor

²² Arhivele Naționale ale României, Direcția Județeană Iași, Fondul: *Academia de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” 1960-1948*, nr. inv. 612, cota 2/1926, fila 23.

²³ Idem, cota 3/1925, fila 293.

²⁴ Idem, cota 3/1926, fila 12.

²⁵ Idem, cota 2/1926, fila 258.

THEATRICAL COLLOQUIA

Teatrului Național din Iași
Și sub direcția st. lui A. Ghițulescu
Pennescu

Iași 2 aprilie 1926

Domnule Director,

Subsemnații Sorana Țopa și Aurel Ghițescu artiști societari ai Teatrului Național din Iași avînd dorința de a face un turneu oficial de propagandă culturală cu o parte din artiștii societari și stagiarî ai acestui Teatru și anume: A. Ghițescu, I. Profîr, Șt. Morcovescu, Miron Popovici, C. Ramadan, Victor Handoca, Gheorghe Popovici, Iustin Handoca, C. Sava, și D-rele Sorana Țopa, Natalia Profîr, Margareta Baci, Maria Ghițescu, prin următoarele orașe: Cernăuți, Botoșani, Dorohoi, Roman, Bacău, Focșani, Buzău, Brăila, Galați, Tecuci, Bârlad și Kișinău, venim a vă ruga să bine-voiți a ne aproba acest turneu, care voim să înceapă pe ziua de 22 Aprilie până la 20 Mai. Tot odată vă rugăm a dispune să ni se elibereze și o autorizație de întreprinderea acestui turneu specificînd calitatea lui.

Piese ce le vom juca sînt: „Gelozia” de Arțebașeff și „Cuiburi sfărîmate” de A. Pascu și St. Morcovescu-Teleajen

Primiți, D-le director asigurarea stimei noastre
Sorana Țopa, A. Ghițescu

D-sale

D-lui Director al Teatrului Național Iași”²⁶

Însă viața din provincie, dorința de a da mai mult scenei, mai ales prin experiența dobîndită la Paris, o face să-și dorească dă de întoarce în capitală pentru a juca pe scena Naționalului bucureștean. Însă avea totuși o spaimă de imprevizibil, umană dealtfel, astfel încît, după ce în prealabil își dă demisia, revine asupra ei solicitînd un concediu de 6 luni ce nu i se aprobă.

„Proces-Verbal

²⁶ Idem, cota 3/1926, fila 81.

No. 1441

8 noiembrie 1926

Sub-semnații membri în Consiliul de Ad-ție, conform procesului verbal din 7 noiembrie, ne-am întrunit în cancelaria teatrului și luând în cercetare chestiunile prezentate de D-l director am decis:

Având în vedere petiția D-rei Sorana Țopa înregistrată la no 1348 din 27 octombrie prin care declară că revine asupra dimisiunii date, cerând în același timp un concediu de șase luni,

Având în vedere că declarația D-rei Sorana Țopa este în conformitate cu al. II din legea teatrelor, luăm act de această declarație și-n consecință intră în toate drepturile și obligațiunile prevăzute de lege.

Având în vedere că acordare unui asemenea concediu ar însemna că pe colegii D-sale își dau tot prinosul de muncă, D-sa să nu presteze nici un serviciu teatrului din care face parte tot timpul stagiunii și să revie când încep vacanțele și astfel să beneficieze de un onorar pentru care nu a dat nici un aport,

Având în vedere că cu modul acesta s-ar stabili un precedent dăunător teatrului, întrucât oricare artist ar putea solicita un asemenea concediu în detrimentul ordinii și disciplinei în teatru.

În consecință, D-l Director va invita pe D-ra Sorana Țopa să se prezinte la post.

[...] ²⁷

Deoarece nu se conformează, pregătind deja spectacolul *Judith și Holofern*²⁸ la Teatrul Național București, prin Procesul verbal nr. 1640 din 10 decembrie 1926, membrii Consiliul de administrație, decid:

„Având în vedere că D-ra Sorana Țopa prin petiția înregistrată la No. 1348 din 27 Octombrie a.c. a declarat că, conf. art. 38 din legea teatrelor renunță la demisiunea dată iar consiliul luând act de această declarație a integrato cu toate drepturile și obligațiile impuse de lege

Având în vedere că, prin sus menționata petițiune D-ra Sorana Țopa a cerut și un concediu de șase luni ceea ce nu i s-a acordat.

²⁷ Idem, cota 2/1926, fila 225.

²⁸ Silvia Cucu, *G.M. Zamfirescu și teatrul*, București, Editura Meridiane, 1967, p. 89.

THEATRICAL COLLOQUIA

Având în vedere că, prin adresa 1442 din 9 noiembrie a.c. D-l Director a făcut cunoscut D-rei Sorana Țopa că, luându-se act de declarația D-sale din 27 Octombrie a.c. nu-i admite concediul cerut și-n consecință se va prezenta la post.

Considerând că D-ra Sorana Țopa nu s-a prezentat nici până astăzi la post o considerăm ca demisionată din teatrul Național din Iași.²⁹

Din păcate, multe dintre actele Teatrului Național s-au pierdut, astfel că încercăm să prezentăm o reconstituire a perioadei din crâmpoe, pentru a ne putea face o imagine vie asupra evoluției teatrului și a artei spectacolului în perioada imediată de după unire.

Toate aceste documente ne ajută să înțelegem forța interioară și determinarea Soranei Țopa, dorința ei de a-și construi o carieră artistică bazată pe o experiență scenică europeană, pe cunoaștere și cultură. Mecanismul de aprobare nu era unul foarte simplu, dar a fost dispusă să lupte, să strângă banii „cu greutate”. Dincolo de stilul concis, firesc pentru o cerere sau o scrisoare, putem intuitiv simți sensibilitatea protagoniștilor, greutatea vieții și modul în care artiștii ieșeni au decis să lupte pentru arta noastră scenică, de a o ajuta să se dezvolte în România mare cât și pentru a o face cunoscută în toată Europa.

Bibliografie

Cucu, Silvia, *G.M. Zamfirescu și teatrul*, București, Editura Meridiane, 1967.

Ghițescu, Aurel, *O viață de om pe scenă... (50 de ani de teatru) amintiri*, Editura Muzeelor Literare, Iași, 2017.

Emanoil Al. Manoliu, *O privire retrospectivă asupra Teatrului moldovenesc din primele începuturi și până în anul 1924*, Tipografia H. Goldner, Iași, 1925.

²⁹ Arhivele Naționale ale României, Direcția Județeană Iași, Fondul: *Academia de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” 1960-1948*, nr. inv. 612, cota 2/1926, fila 225.

THEATRICAL COLLOQUIA

Arhivele Naționale ale României, Direcția Județeană Iași, Fondul: *Academia de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” 1960-1948*, nr. inv. 612.

Muzeul Național al Literaturii Române din Iași, Colecția muzeală „Istoria teatrului românesc”

Muzeul Național al Literaturii Române din Iași, Ghițescu Aurel, *Scrisoare către Mihai Codreanu*, 1924, Paris, inv. nr. 10.975.

Muzeului Național al Literaturii Române din Iași, Muzeul „Mihai Codreanu”

Rampa, 26 iunie 1919.

Noi paradigme în antrenamentul actorului – atenția

Cosmin MATEI*

Rezumat: Lucrarea de față descrie procesul parcurgerii unei etape pilot de căutări, intuitive și științifice, din dorința de a cunoaște ce anume corporalizăm atunci când simțim, empatizăm sau ne jucăm cu imaginarul, cu precădere în spațiul vocațional destinat formării actorilor. Acest demers s-a constituit prin conlucrarea cu actorul și Prof. Univ. Dr. András Hatházi, sub umbrela unui laborator teatral la care au participat studenții-actori ai secției maghiare, promoția 2016-2019 din cadrul Universității Babeș Bolyai, Facultatea de Teatru și Film, Cluj Napoca. Obiectivul cercetării a fost dat de axiologia emoție/sentimente de emoție; inimă/sistem emoțional și creier/minte. Deoarece dimensiunea socială, politică, antropologică și sentimentală a corpului uman a crescut, la fel au crescut și cerințele asupra actorilor. Ca practicieni am considerat necesar ca antrenamentul actorului contemporan să beneficieze de observații științifice recente despre procesele bio-psiho-neuro-fiziologice ale corpului viu, astfel cercetarea s-a dezvoltat și în direcția elaborării unor exerciții care să anexeze noile informații pentru potențarea abilităților de joc, la nivel imaginar-corporal, cât și pentru atingerea unor parametri echilibrați în ceea ce privește sănătatea și integritatea psihică, emoțională și corporală a lor, în special post-reprezentare.

Cuvinte cheie: atenție, Institutul de Matematica Inimii, coerență, antrenament, actor.

Într-un studiu realizat de Academia de Teatru și Muzică din Lituania cu titlul: *Corpul care gândește: Analiză și Integrare de sisteme de actorie în*

* Cosmin Matei is a theatre director and doctoral student at Babeș-Bolyai University, Faculty of Theatre and Film, Cluj Napoca.

THEATRICAL COLLOQUIA

*procesul muncii actorului contemporan*¹, s-a urmărit investigarea caracteristicilor dinamicii studenților-actori, prin indici cardiovasculari (parametrii sistemului regulator și cel al metabolismului inimii), în timpul expunerii la diferite subiecte psiho-emoționale și abordarea lor în genurile comic, dramatic și tragic. În urma acestui studiu s-a constatat că parametrii mai sus menționați se modifică în funcție de tipul de circumstanțe dramatice abordate, concluzionând că există o legătură de tip cauză-efect între reacțiile corpului actorului și rolurile pe care le performează. Mai simplu spus organismul actorului trece prin dezechilibre puternice atunci când experimentează o gamă variată de emoții. Cu alte cuvinte performerul se expune la grade ridicate de stres. Iar parametrii evaluați nu au revenit la normal nici în timpul exercițiilor de relaxare post reprezentație:

„...Problema survine după spectacol când și după exercițiile de relaxare organismul nu se întoarce la parametrii normali. Efectul spectacolului asupra actorilor nu este terapeutic”².

În studiul pilot realizat la Facultatea de Teatru și Film, din cadrul Universității Babeș Blyai din Cluj Napoca, am încercat să ne aplecăm asupra unei actualizări sintetice cu privire la simptomatologia *corporealului* atât în sensul folosit de Maurice Merleau Ponty³ cât și în cel al unei morfologii a acțiunilor corporale, interne, în sensul ideii exprimate de Lessing în care acesta identifica acțiunea, conținutistic, ca pe o luptă a pasiunilor⁴ descărcată într-o succesiune de gânduri diferite care se anulează reciproc. Ce anume se întâmplă corporal în aceste descărcări? Cum ne afectează? Ce anume corporalizăm mai

¹ Vainoras, A, Sendzikaite, E., Joffe, R., Grabstaite, V., Baleviciute, R., Telksnys, T., *Evaluation of the Cardiovascular Indicators of future Actors with Different Psycho-Emotional Status Performing Dramatic, Comic and Tragic Roles as well as Relaxation Exercises in Acting reconsidered – new approaches to actor's work*, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, 2014, pg. 23

² *Ibidem*

³ Merleau Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge Classics, Londra&New York, 2002

⁴ Roach R., Joseph, *The player's passion: Studies in the science of acting*, University of Michigan Press, SUA, 1993.

THEATRICAL COLLOQUIA

exact? Este un lucru deja știut faptul că majoritatea condițiilor bio-psiho-neuro-fiziologice își modifică condiția indiferent de natura fictivă sau reală a situației, deoarece neuroștiințele ne-au arătat că empatia chinestezică, emoția și imaginația angrenează aceleași rute neuronale ca răspuns bio-fizic, indiferent dacă stimulii sunt ficționali sau aparțin situațiilor de viață din realitatea de zi cu zi.

Nu mai este de mult o noutate faptul că creierul uman beneficiază printre multe altele și de un fenomen numit neuroplasticitate, iar acest fenomen se regăsește în toate rețelele neuronale indiferent de poziționarea lor în corp⁵. Cele mai importante operații care ne interesează în raport cu acest fenomen sunt studiile neuroimagistice care arată faptul că rețelele neuronale pot învăța alte tipuri de comportament în funcție de experiențele prin care trec și că ele nu sunt rigide sau fixe pe tot parcursul vieții⁶. Desigur, pentru învățarea oricărui nou comportament e nevoie de o anumită calitate a atenției. Un studiu recent⁷ realizat pentru evaluarea unei tehnici de meditații observă că aceasta poate fi definită ca o formă mentală de antrenament ce are ca scop îmbunătățirea capacităților fundamentale psihologice ale individului precum atenția cognitivă și conducerea emoțiilor. Vorbim despre o anumită formă de meditație care se află în strânsă legătură cu cercetările noastre despre efectele emoțiilor asupra factorilor decizionali și implicit asupra corpului, anume *mindfulness meditation* – un tip de meditație ce are la baza atenția fără implicare de tip judecare a experiențelor moment de moment. Acest tip de meditație este bazată pe atenția asupra minții, a temperării reactivității la stimulii externi și a (dez)identificării/detașării de constructul imaginii de sine ca entitate de sine stătătoare în urma unor scenarii imaginative. Meditația

⁵ cf. Armour, J., and Ardell, J., eds. *Neurocardiology*. New York: Oxford University Press, 1984, în Childre, Doc, Martin, Howard, *The Heart Math Solution*, Harper Collins Publishers, San Francisco, 1999, pag. 10.

⁶ Schaffer, Joyce, *Neuroplasticity and Clinical Practice: Building Brain Power for Health*, articol online, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4960264/>, consultat la data de 17.10.2018.

⁷ Tang, Y.Y., Holzel, B.K., Posner, M.I., *The neuroscience of mindfulness meditation*, în Nature Reviews Neuroscience, AOP, publicat online la 18.03.2015; DOI: 101038/nrn3916

THEATRICAL COLLOQUIA

descrie practici care regulează atenția în raport cu experiențele imediate, gândurile, emoțiile, postura corpului sau senzațiile sale. Ea și-a dovedit necesitatea în disciplinarea și temperarea răspunsurilor involuntare la nivel de receptare față de factori externi subiectului uman cât și la reactivitățile interoceptive.

Se spune⁸ că energia urmează atenției și că indiferent de conținutul bivalent al obiectului atenției, energia nu cunoaște sau nu e influențată de judecata de valoare morală, ea nu deosebește rațional „da” de un „nu”, pentru ea există doar „da”. Ne-a interesat în acest sens cum putem construi meta-atenția. Desigur asta a însemnat să încercăm să înțelegem ce este ea. Iar studiile de specialitate ne spun că există trei subdiviziuni ale acesteia: „...alerta (pregătirea pentru un stimul iminent, ceea ce implică și efecte tonice ca rezultat al acordării unui segment mai lung de timp unei sarcini (vigilență) și efecte fazice survenite schimbărilor produse de creier ce au fost induse de semnale de alarmă sau ținte); orientarea (selectarea de informații specifice de la stimuli senzoriali multipli); și monitorizarea conflictelor (monitorizarea și soluționarea conflictelor dintre evaluările dintre diferite zone neuronale, numită altfel și atenție executivă)”⁹. Alte tipuri de atenție sunt date de diferite combinații dintre cele trei, combinația atenției susținute fiind cea asupra căreia ne-am aplecat și pe care am găsit-o ca fiind cea mai apropiată nevoilor studenților-actori. Ea se descompune în vigilență continuă pe parcursul unor sarcini de lungă durată și poate implica chiar alertarea tonică sau orientativă.

Dacă ar fi să luăm în discuție efectele meditației asupra atenției am face apel la studiile care demonstrează că:

”1. 5 zile a câte 20 de minute pe zi de antrenament integrat minte corp duce la îmbunătățirea monitorizării conflictului.

2. Performanțe notabile au fost observate în cazul meditatorilor cu experiență.

⁸ Braden, Gregg, *Divine Matrix: Bridging Time, Space, Miracles and Belief*, Hay House, California, SUA, ianuarie 2008

⁹ Tang, Y.Y., Holzel, B.K., Posner, M.I., *The neuroscience of mindfulness meditation*, în *Nature Reviews Neuroscience*, AOP, publicat online la 18.03.2015; DOI: 101038/nrn3916

THEATRICAL COLLOQUIA

3. 3 luni de antrenare a atenției minții a dus la îmbunătățirea modalităților în care se poate menține alertă atenția.”¹⁰

Un alt efect scontat pentru care am apelat la împrumutarea acestui tip de antrenament al atenției a vizat creșterea capacității studenților de a-și gestiona conștient sentimentele de emoții, scopul vizat fiind reducerea interferențelor stimulilor dezagreabili și a temperării reactivității fiziologice la acești stimuli pentru a facilita revenirea rapidă, instantanee la o stare de neutralitate în urma unui stres filmic, potențând astfel abilitatea studentului de a accesa controlul cognitiv, schimbându-și astfel paradigmele atitudinale față de conținutul stimulilor. De asemenea, prin acest tip de antrenament, se urmărește potențarea sistemului uman de a rescrie obiceiuri spontane ce țin de reacții interne la emoții aparținând propriei persoane sau partenerului de scenă. Contrar multor metode de actorie care cer atât studenților actori cât și actorilor profesioniști să crească viteza de reacție spontană la stimulii emoționali ai partenerului, considerăm că pentru a realiza aceasta într-un mod cât mai sustenabil funcțional psihofiziologic, pentru a evita efectele în cascadă ale stresului -emoțiilor deficitare, ce pot sabota intențiile auctoriale ale studentului-actor, devine necesar să parcurgem în faza de inițiere a antrenamentului drumul invers.

Pentru că ne aflăm într-un proces de auto-descoperire, devine inevitabilă întâlnirea practicanților cu obstacole de înțelegere mascate sub formă de frici auto-condiționate, fabricate cultural. Tipul de meditație ce implică atenția lipsită de judecată seamănă cu o situație de expunere, asemeni unei terapii, deoarece practicienii se îndreaptă spre propria lor experiență emoțională, aduc un răspuns fizic de acceptare afectivă și se abțin de la a se angaja în reactivitate internă față de ea. Ne interesează ca studenții actori să ajungă a controla reactivitățile automate generate de experiența lor culturală de viață și de asemenea să se poată angrena în alte tipuri de răspuns ce se aliniază actului imaginativ, autentic, al atenției de moment. Conform filozofiei budiste procesul identificării cu concepte și imagini statice ale sinelui pot

¹⁰ *Ibidem*

THEATRICAL COLLOQUIA

cauza extenuări psihologice¹¹. Pe când prin ne- sau dez-identificarea de aceste imagini fixe ale sinelui pot rezulta experiențe mai sincere, ce denotă o libertate a existenței ființei. Prin construcția meta-atenției, a atenției la atenție, se crede că antrenamentul meditativ facilitează o devansare a procesului identificării cu entitatea statică a imaginii de sine și trecerea la identificarea fenomenelor ce experimentează sinele.

Nu în ultimul rând ne-a interesat relația dintre acest tip de antrenament și dezvoltarea capacităților celor vizați de a reduce efectele stresului. Cunoaștem că creierul uman poate fi o țintă permanentă a stresului și a condițiilor chimic hormonale legate de stres. Acesta se remodelează structural pentru a se adapta condițiilor circumstanțiale legate de situații de stres ce vizează periclitarea sistemului viu, însă sub ingerințele continue condiționate imaginativ ale semnalelor de alarmă ce implică un stres continuu, sistemul se poate periclita și suferi patologii. Dovezile¹² ne spun că vulnerabilitatea pe care o avem față de stresul indus, plasticitatea creierului devine mai proeminentă în zona cortexului prefrontal, a hipocampului, amigdalei creierului și a altor zone asociate cu memoria afectivă legată de scenarii ce au la bază frica. Iar felul imagistic în care se întâmplă interacțiunile dintre aceste zone ne pot da informații despre calitatea eficientă sau deficitară de adaptare la situațiile de viață sau despre deteriorarea sistemelor mentale și a integrității sistemului fizic. Acest tip de antrenament capacitează strategia de prevenție și intervenție a sistemului uman natural de tratare, din faze incipiente, a stimulilor de stres. Acest proces se realizează prin îmbunătățirea sistemelor de autoreglare care la rândul lor facilitează neuro-plasticitatea, creierul permițând sistemului să intre în stadii de integritate aferente unei stări de sănătate prospere. De asemenea s-a ajuns la concluzia că mediația prin atenție fără judecare previne sistemul parasimpatic să se angreneze, pentru orice tip de scenariu fictiv, în sistemul de răspuns – luptă sau fugi – la diferiți stimuli cu potențial de stres.

¹¹ *Ibidem*

¹² Childre, Doc, Martin, Howard, *The Hearthmath® Solution*, Harper One, 2000, New York

THEATRICAL COLLOQUIA

Conform teoriei expuse mai sus înțelegem aici prin *atenție/awareness* (engl.) o recunoaștere și o autocunoaștere a nevoilor organice și a selecției mijloacelor pentru căutarea satisfacției, a capacității de a judeca, imagina, diferenția, generaliza, a abstractiza, și nu în ultimul rând capacitatea de a observa relațiile interdependente dintre impulsurile celor de mai sus și originile lor, ceea ce oferă omului capacitatea de a-și guverna viața prin alegeri conștiente.

De la acest punct încolo toate exercițiile se vor afla sub egida practică a *imaginez în timp ce acționez*. Toate etapele acestui exercițiu necesită adaptarea conștientă a respirației la registrul de mișcări pe care studenții-actori sunt invitați să le parcurgă. Propunem terminarea fiecărei ședințe de antrenament cu un exercițiu specific adaptat după unul din exercițiile propuse de către Institutul de Matematica Inimii:

1. Fiecare student își alege un loc în spațiul sălii de repetiție.
2. Se mută volițional atenția în zona inimii.
3. Se recheamă un sentiment de apreciere sau iubire față de cineva care ne este ușor să provocăm acest sentiment. Se încearcă susținerea sentimentului, pentru început: 2-3 minute cu extindere treptată la 10-15 minute.
4. Într-o emisie controlată, printr-o conducere a atenției moment de moment, se propagă sentimentul de iubire, grijă sau apreciere către propria ființă, către colegii din sală sau către cine dorește respectivul student-actor.
5. Dacă atenția este sustrasă de la sarcina intenției inițiale, se reia exercițiul prin simpla mutare a atenției în zona inimii cu ajutorul respirației conștiente. Prin observarea acestei zone se urmărește o detensionare a zonei pieptului.
6. După ce s-a terminat exercițiul studenții-actori sunt invitați, dacă doresc, să-și noteze orice sentiment, intuiție sau gânduri pe care le-au conștientizat pe parcursul exercițiului.¹³

Graficele coerenței.

¹³ Acest exercițiu este adaptat pornind de la propunerea IHM, Childre, Doc, Martin, Howard, *The Hearthmath® Solution*, Harper One, 2000, New York, pag. 211

THEATRICAL COLLOQUIA

Pentru a putea demonstra nevoia de atenție sporită în cadrul antrenamentului actorului am recurs la realizarea unui studiu care încearcă să monitorizeze variabilitatea ritmului cardiac pentru a demonstra fazele bio-fiziologice prin care actorul trece în timpul actului artistic. Astfel lucrarea de față își propune descrierea unui set de parametri utilizați și observați în monitorizarea cu ajutorul aparatului EmWave –Pro a studenților-actori, în vederea obținerii unor metode de lucru cu actorul care să confere acestuia instrumente bio-fizice care să-i sporească atenția interoceptivă în timpul actului artistic.

Conform IMI¹⁴, **coerența fiziologică a inimii** se referă la o stare specifică ce reflectă stabilitate și armonie în zonele superioare de control ale creierului; o sincronizare crescută între inimă și creier precum și în activitățile apărute în cele două ramuri ale sistemului nervos autonom (SNA); precum și o transformare a echilibrului autonom către o îmbunătățire exponențială a activității parasimpatice. Această stare fiziologică se mai numește și *coerența inimii* deoarece inima este elementul esențial responsabil construcției acestei stări.

Coerența fiziologică a inimii se poate măsura prin **Variabilitatea Ritmului Cardiac** (VRC). Acest parametru se referă la variațiile care au loc în timpii dintre bătăile inimii. Această variație, de la bătaie la bătaie, se reflectă ritmurile inimii. Cercetătorii au observat că aceste ritmuri au tendința să se repete. Și așa cum am explicat în prima parte a acestei lucrări, inima și creierul comunică prin SNA.

¹⁴ McCraty, Rollin, *Heart-Brain Neurodynamics: The Making of Emotions*, publicat în SUA de Institutul de Matematica Inimi, DOI: 10.12744/tnpt(6)068-089, 2003.

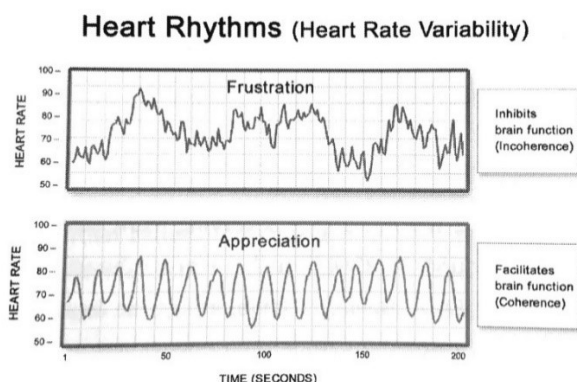


Fig.1 Variabilitatea Ritmului Cardiac IMI©®

Imaginea de mai sus aparține Institutului de Matematica Inimii și ne arată diferențele VRC captate, dintre un sistem fiziologic aflat în incoerență și unul aflat în coerență.

Mai jos vom descrie metodologia folosirii aparatului EmWave Pro apoi vom exemplifica cu un număr de grafice rezultate în urma măsurărilor. La studiu au participat 15 subiecți, studenți-actori ai secției maghiare de teatru din cadrul Facultății de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj Napoca, cu vârste cuprinse între 19-21 ani.

Subiecții au fost rugați să realizeze pe parcursul a 3 semestre diferite exerciții a căror scop a fost angrenarea conștientă a atenției senzoriale și emoționale în explorarea diferitor ținte interoceptive, apoi din proximitatea imediată, dar cu condiția ca acestea să treacă tot prin filtrul conștientizării mediului corporal intern.

Protocolul de cercetare a constatat în cinci tipuri de ședințe, per subiect, prin monitorizare cu ajutorul aparatului EmWave-Pro. Ședințele au constatat în reprize de măsurători a câte un minut la început - fără nicio solicitare din partea subiecților, apoi de 3-5 minute - prin solicitarea apelării la respirația conștientă, iar ultima ședință s-a concretizat prin măsurători cu durată variabilă între 5-15 minute în timp ce aceștia improvizau cu un singur partener.

Au urmat două ședințe ce s-au concretizat în reprize variabile de 5-10 minute pentru urmărirea capacității subiecților de a susține coerent un

THEATRICAL COLLOQUIA

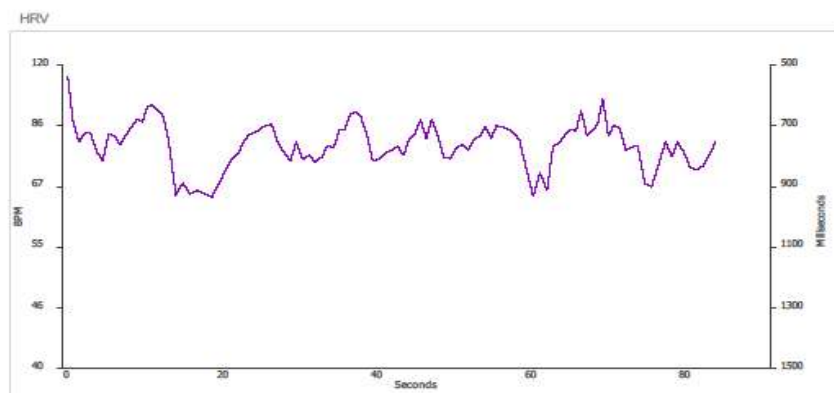
sentiment de emoție pe o durată mai lungă de timp totodată să observăm dacă desenul graficelor arată fluctuații.

Ultimele două ședințe au constatat în monitorizarea subiecților, la repaos fizic, în timp ce își urmăreau colegii performând. Pe parcursul vizionării au fost rugați să treacă pe o coală de hârtie fiecare schimbare emoțională receptată și minutul în care are conștientizarea produsă de percepția colegilor activi, pentru ca mai apoi să comparăm percepția individuală cu datele înregistrate de aparat.

Exemple de grafice:

HRV Assessment

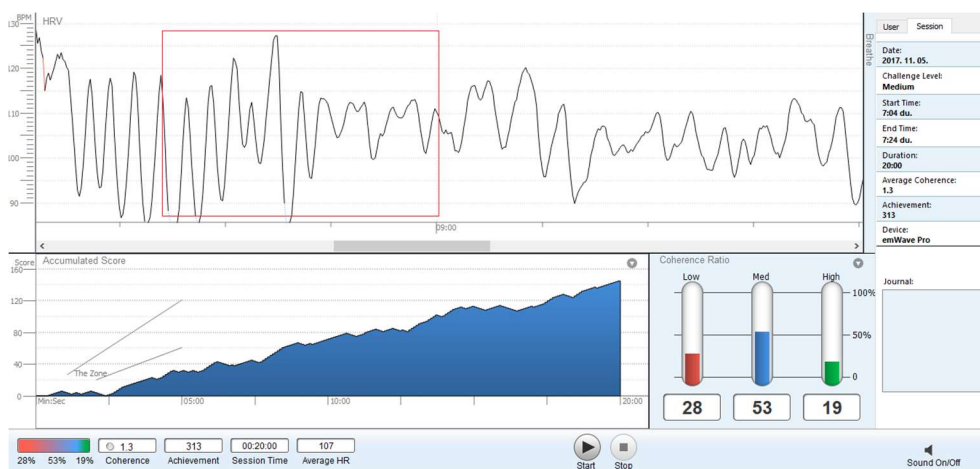
Name Szacsvei Istvan
Gender Male
Age 19
Date 2017. május 15., hétfő 12:44:45
Duration 1:23 Minute



MEASURE	YOUR VALUE	LOG	UNITS
Duration	01:23 (1.4)		Min:Sec (minutes)
Number of R-R Intervals	107		
Mean Heart Rate	79.8		Beats Per Minute (BPM)
Mean Inter Beat Interval	759.4		Milliseconds (ms)
SDNN	75.9		Milliseconds (ms)
RMSSD	52.9	4.0	Milliseconds (ms)
Total Power	1106.8	7.0	millisecondsquared/Hz
Very Low Frequency	154.5	5.0	millisecondsquared/Hz
Low Frequency	822.7	6.7	millisecondsquared/Hz
High Frequency	129.6	4.9	millisecondsquared/Hz
Low Frequency/High Frequency ratio	6.3	1.8	millisecondsquared/Hz
Normalized Coherence	58.3		Percent

THEATRICAL COLLOQUIA

Graficul de mai sus reprezintă o monitorizare de tip VRC pe o perioadă de 60 de secunde. Conform relatării subiectului, dispoziția sa psihofiziologică aferentă ante-măsurătorilor se prezintă ca fiind relaxată și curioasă. De aceea gradul de dificultate selectat în vederea informării softului EmWave-Pro cu privire la condiția psihofiziologică a subiectului a fost apreciat ca **scăzut**. Gradările de pe axa verticală din stânga măsoară bătăile inimii per minut. Subiectului i s-a captat un semnal puternic al pulsului, iar sinusoida desenată în interiorul graficului reprezintă tiparele de manifestare ale ritmului cardiac. Panta ascendentă reprezintă o creștere a ritmului cardiac. Prin acest lucru înțelegem că o serie de bătăi ale inimii sunt în accelerare (adică scade durata dintre bătăile inimii). Panta descendentă reprezintă o scădere a ritmului cardiac. Prin aceasta înțelegem că se întâmplă o încetinire a bătăilor inimii, pe care le traducem prin deprecierea timpului dintre bătăi.



În acest grafic avem monitorizarea unui subiect de pe parcursul unor improvizații cu un partener. Momentul trecerii sistemului de la coerență la incoerență (vezi informația din chenarul roșu) este definit de o schimbare a atitudinii prin care subiectul a ales să o manifeste asupra partenerului. Atitudine pe care o putem descrie printr-un verb acțiune și anume *a amenința*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Iar subiectul s-a angajat în această acțiune prin construcția unei agresivități corporale și de limbaj.

Un detaliu tehnic ce necesită a fi menționat, deoarece vom trece la prezentarea rezultatelor altor grafice realizate pe parcursul practicii, ține de anumite erori pe care le înregistrează softul aparatului. Mai exact, deoarece s-a lucrat în majoritatea cazurilor cu subiecții aflați în mișcare, datorită sensibilității aparatului și a cablurilor dintre dispozitivul de tip senzor/clește plasat pe lobul urechilor subiecților și calculator, au existat momente când s-au înregistrat pierderi de semnal. Acestea sunt redată de linii drepte verticale sau orizontale, ascendente, plane sau descendente. În anumite cazuri s-au refăcut măsurătorile, în altele s-a continuat deoarece semnalul a revenit.

În graficele aferente monitorizării subiecților în timpul improvizațiilor cu partener, s-a folosit un exercițiu de actorie ce are la bază o tehnică de antrenament dezvoltată de Sanford Meisner care vizează emiterea unei afirmații constatatoare a condiției partenerului sau afirmații situaționale care ar implica și coparticiparea partenerului. O dată emisă prima afirmație, regula spune că asemeni unui joc de ping-pong afirmația este acceptată și re-emisă verbal de către partener după formula următoare:

A: Ești obosit!

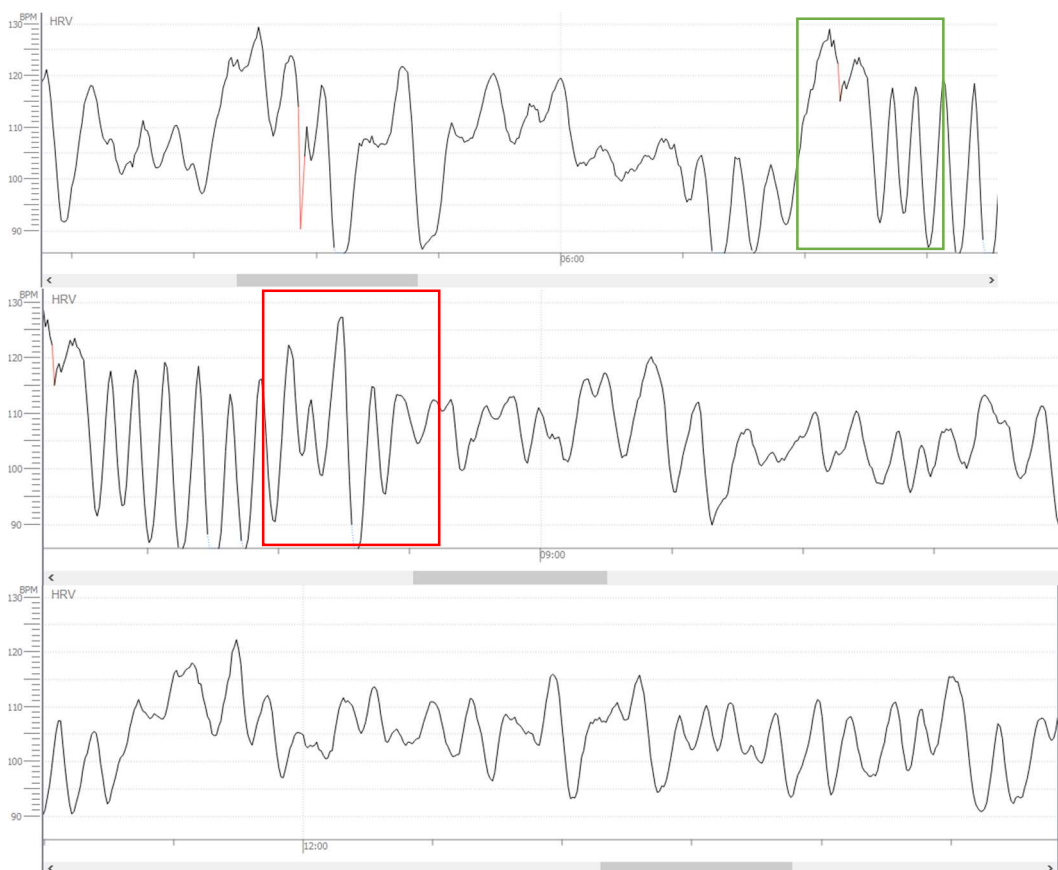
B: Da, sunt obosit!

Important este ca exercițiul să nu se desfășoare sub auspiciile unei interpretări teatrale, de citire a varietăților pe care un subiect le poate încărca ca subtext în vorbele emise, ci mai degrabă ele trebuie să funcționeze din instinctul corporal/emoțional de moment. Unul din scopurile acestui exercițiu este să faciliteze actorului B să conștientizeze interacțiunea dintre acceptarea verbală a părerii partenerului și reactivitatea personală, a unei percepții a mediului corporal intern. Așadar, doar când apare un instinct puternic la adresa partenerului, B poate face la rândul său o afirmație nouă, pe același model prezentat mai sus. Astfel, instinctul este cel care schimbă dialogul și nu doar interpretările cerebrale imediate la adresa informațiilor încasate.

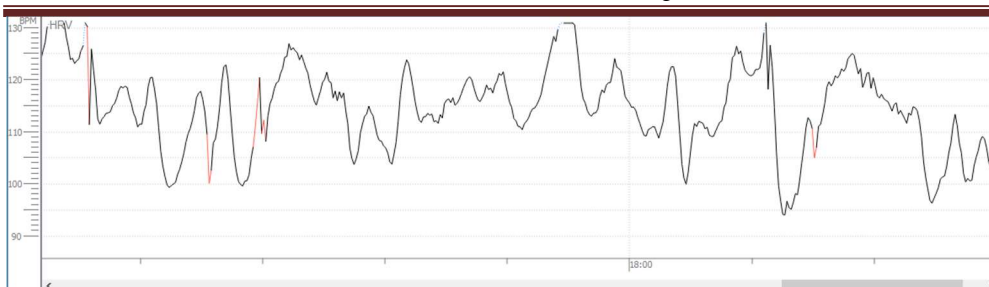
THEATRICAL COLLOQUIA

Acestui exercițiu i s-a adăugat un preludiu, respectiv un exercițiu dezvoltat alături de prof. András Hatházi. Pentru a facilita meta-atenția, la început, subiecții petrec câteva momente, față în față, în liniște, respirând conștient și doar observând partenerul din fața lor în cele mai mici amănunte de citire vizuală. De aceea anumite grafice arată în primele minute că sistemul studentei/studentului se găsește, deseori, într-un sistem fiziologic coerent.

Exemple:

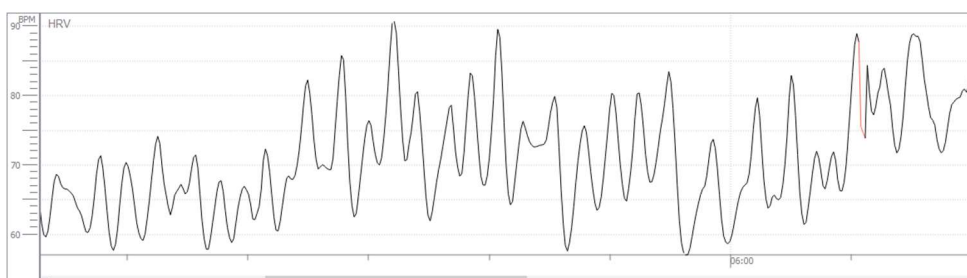


THEATRICAL COLLOQUIA

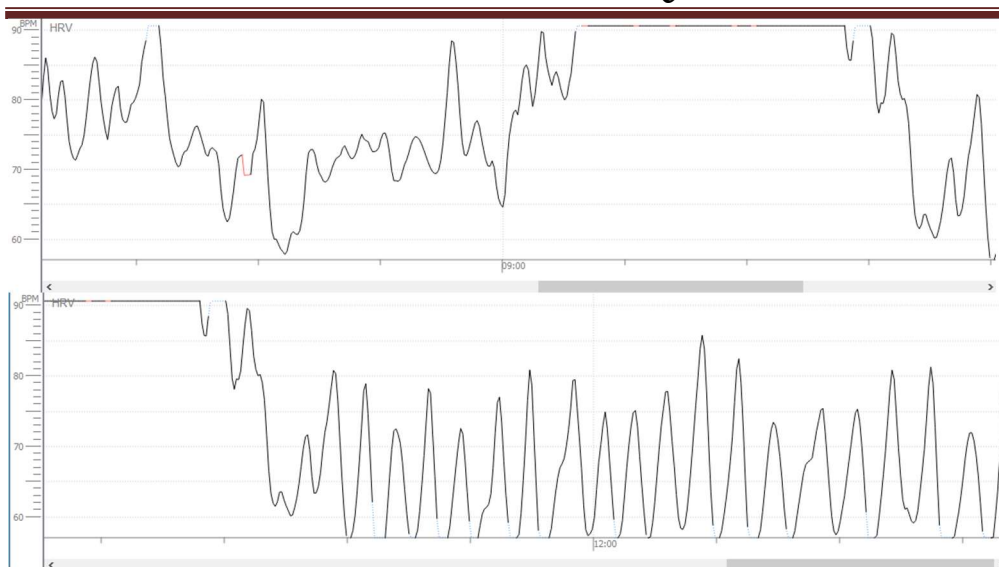


Monitorizarea subiectului s-a realizat pe o durată de aproximativ 20 de minute. Din observațiile noastre, coroborate cu discuția ulterioară avută cu studenta/studentul monitorizat s-a concluzionat că au existat momente pe parcursul improvizației când subiectul a experimentat diferite condiții fizice (disconfort, amețeală sau diferite sentimente de emoții) sau mentale (pierderea atenției, incertitudine decizională, interpretări ne-asumate sau chiar chestionarea funcționalității exercițiului). Aceste momente au fost captate de grafic prin fluctuații diverse. Chenarul verde de pe primul grafic marchează un moment de intrare în coerență, iar cel roșu intrarea într-o zonă de incoerență bio-fizică. Din punct de vedere al observatorului, momentele de intrare în coerență sunt momentele în care subiectul și-a schimbat strategia de lucru apelând pentru câteva momente la detensionare mentală, emoțională și respirație conștientă, precum a relatat și subiectul post-exercițiu.

Un alt set de grafice reprezintă monitorizarea subiectului pe o durată de aproximativ 14 minute.

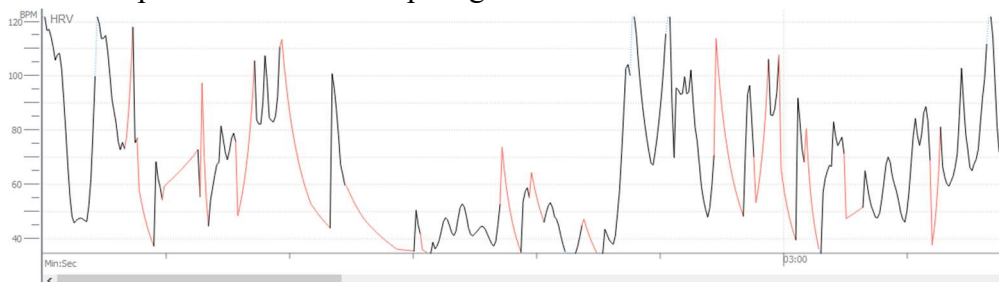


THEATRICAL COLLOQUIA

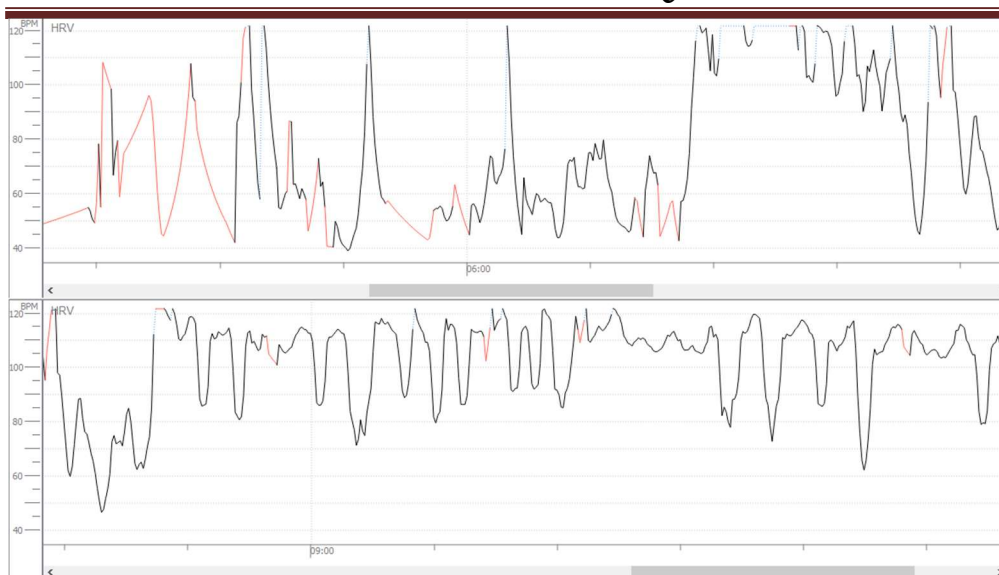


După cum se poate constata din citirea graficelor a existat o întrerupere de semnal în jurul minutului 9. Pierderea de semnal este asociată și cu întreruperea bruscă a exercițiului deoarece subiectul a avut o reacție de plâns rezultată în urma improvizației. La acel moment de întrerupere a semnalului s-a pus pauză la monitorizare, iar după discuțiile purtate între student și profesor cu privire la exercițiu, subiectul a fost preluat de către autorul articolului și coordonat cu ajutorul unui exercițiu de tipul celor dezvoltate de IMI, explicat mai sus. După câteva momente s-a dat din nou drumul la monitorizare și studentul a reușit să-și conducă sistemul în parametrii coerenței fiziologice.

Următorul subiect a fost monitorizat pe o durată de aproximativ 13 minute după cum arată un alt tip de grafic.

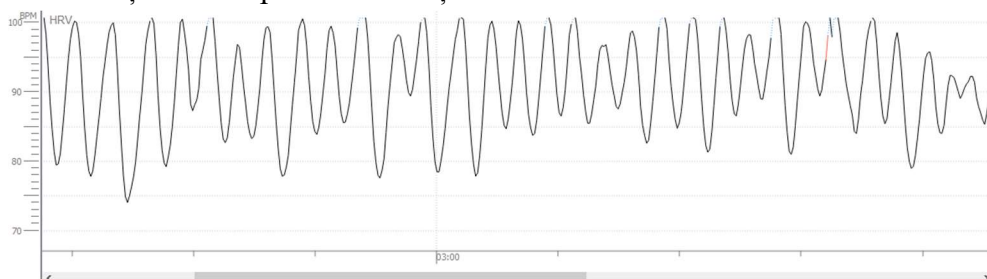


THEATRICAL COLLOQUIA

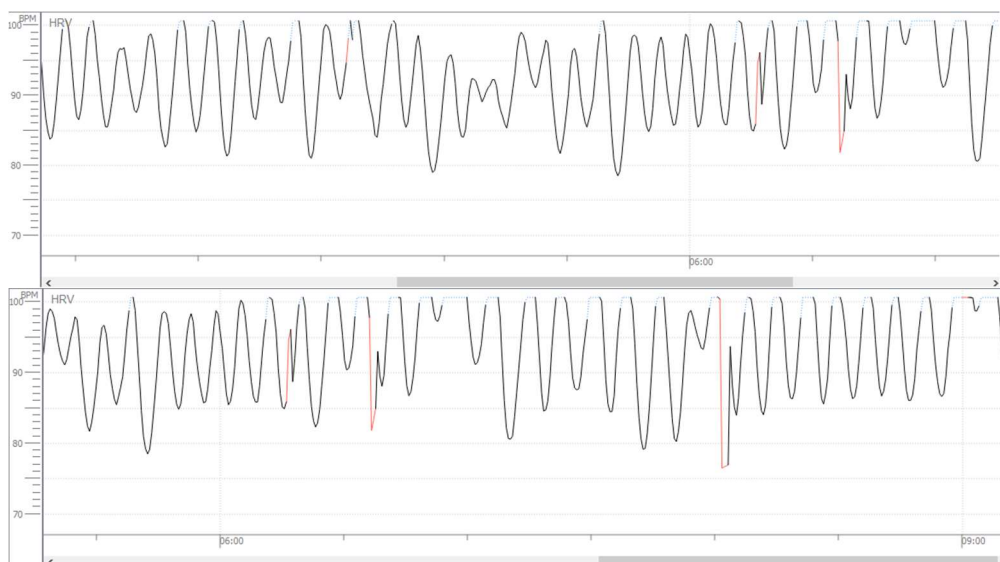


După cum se poate observa această măsurătoare a fost în mare parte sortită eșecului datorită întreruperilor dese de semnal. Cu toate acestea se poate observa însă că ultimele 5 minute din grafic prezintă un grad ridicat de stres. Din observațiile celui care a făcut măsurătorile și din discuțiile avute post-exercițiu cu subiectul, s-a constatat că acesta la un moment dat a pierdut complet controlul exercițiului și s-a lăsat condus strict de impulsurile momentane date de o surescitare nervoasă.

O dată cu monitorizarea pe un timp de 9 minute au apărut și primele contradicții dacă le putem numi așa.



THEATRICAL COLLOQUIA



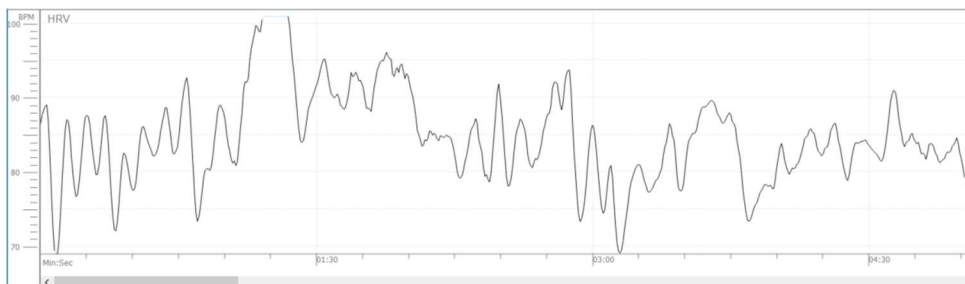
Menționez că am tratat acest caz în mod particular deoarece măsurătorile sunt realizate pe un subiect de sex feminin. Specific acest lucru deoarece rezultatele au constituit un motiv în plus de continuare a cercetărilor în special pe reproducerea datelor unui studiu realizat pe compania Troubleyn Jan Fabre din Anvers în care s-au luat în calcul diferențe de funcționalitate a parametrilor fiziologici (neurologici și motorii) dintre bărbați și femei în timpul realizării aceluiași tip de exerciții¹⁵. După cum se poate observa pe grafic pe aproximativ întreaga durată exercițiului studenta a reușit să-și mențină sistemul în parametrii coerenței. Primele contradicții sunt date de faptul că pe parcursul exercițiului aceasta a descărcat reacții variate, de la calm la agresivitate. Însă ceea ce e important în acest caz este faptul că aceasta prezintă în majoritatea timpului un anumit tip de prezență. În această direcție considerăm necesare cercetări amănunțite inclusiv prin reproducerea de date

¹⁵ Jacobs, Emmanuel & all, *Do Performers' Experience and Sex Affect Their Performance*, articol online, <http://dx.doi.org/10.1123/mc.2016-0002>

THEATRICAL COLLOQUIA

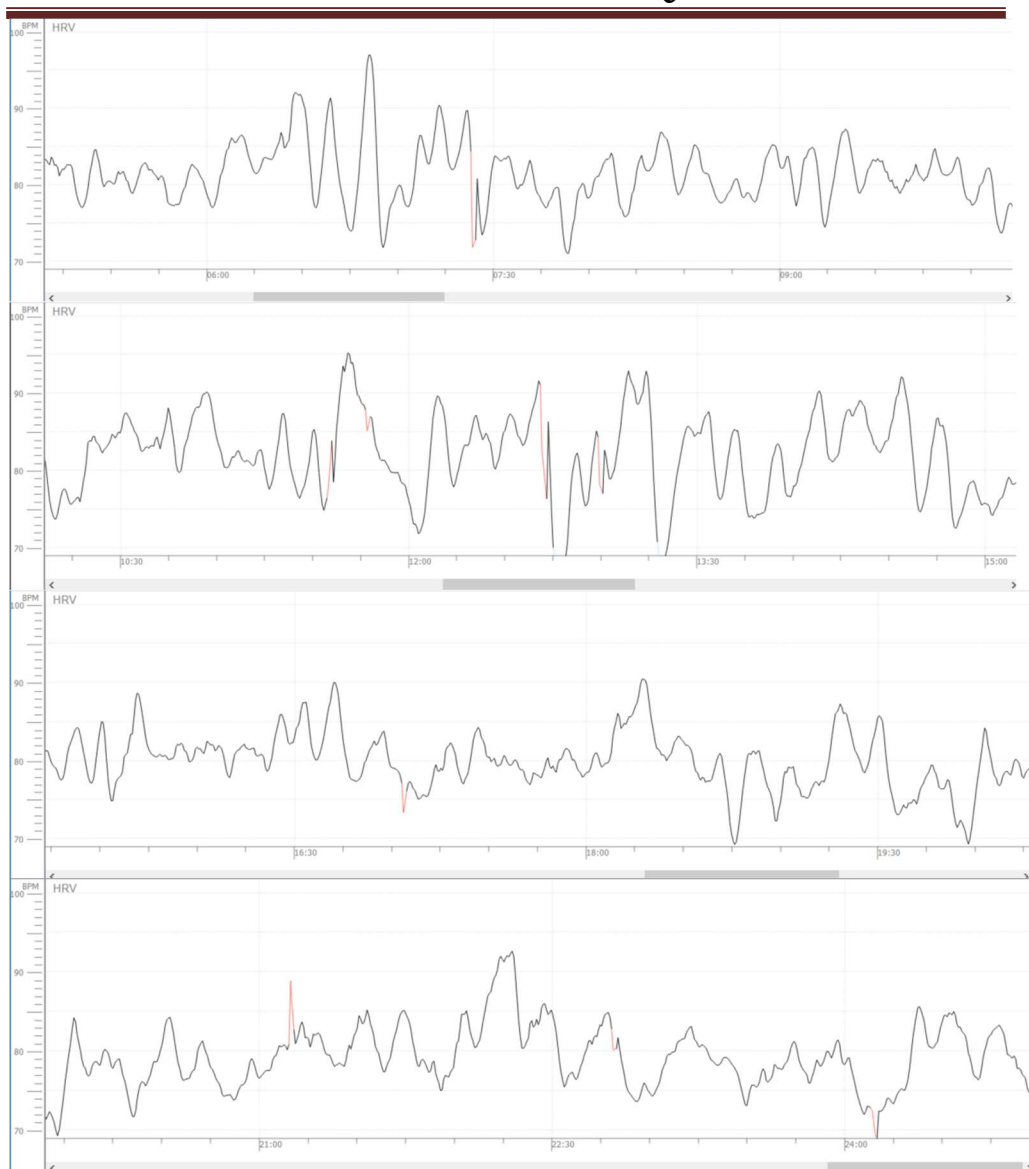
aferente studiilor realizate la Academia de Teatru și Muzică din Lituania¹⁶ în care s-au realizat și măsurători de tip ECG.

Ultimul grafic pe care doresc să-l prezint numerotat de la S-S5 reprezintă mai degrabă un studiu de spectatorialitate. Ne-a interesat ce se întâmplă și de partea cealaltă a rampei, a spectatorilor, ce anume corporalizează ei în timpul actului receptării. Ne preocupă aceste întrebări deoarece în afară de centrul de cercetare de la București, Cînetic, care după cunoștințele noastre se ocupă și de acest tip de studii, la noi în țară nu există astfel de preocupări extrem de necesare dezvoltării tipurilor de antrenament ale actorului. Așadar următorul subiect a fost scos în afara exercițiilor realizate la comun de către colegii săi și a fost monitorizat, în timp ce îi observa pe aceștia, pe parcursul a 25 de minute, timp în care pentru a proba și compara cu realitatea anumite fluctuații posibile, persoana a fost rugată să noteze pe o coală de hârtie emoțiile pe care le resimte și minutul aferent schimbării condiției interioare. Redăm în cele ce urmează observațiile notate de către acesta pe parcursul observării:



¹⁶ Vainoras, A, Sendzikaite, E., Joffe, R., Grabstaite, V. , Baleviciute, R., Telksnys, T., *Evaluation of the Cardiovascular Indicators of future Actors with Different Psycho-Emotional Status Performing Dramatic, Comic and Tragic Roles as well as Relaxation Exercises in Acting reconsidered – new approaches to actor's work*, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, 2014, pg. 23

THEATRICAL COLLOQUIA



**Minutul 4 – Amuzat; min. 8:11 – curiozitate; min. 10:34 – bucurie;
min. 13:30 – disconfort, tristețe; min. 15.30 – dezgust; min. 17:45 –
curiozitate; min. 22 – plictiseală.**

THEATRICAL COLLOQUIA

În tot acest timp studenții actori au realizat un exercițiu deprins din metoda Jan Fabre și anume exercițiul curățeniei¹⁷.

etapele exercițiului:

a) performerul își va imagina pe sol foarte multă mizerie până la detalii de tipul texturii și consistenței ei.

b) se izolează imaginar diferite părți ale corpului care sunt investite cu diferite funcții (obiecte destinate curățeniei), care schimbă alternativ, în realizarea acțiunilor de curățare.

c) performerul se provoacă constant prin imaginarea excesivă a mizeriei care tot revine.

d) curățenia devine obsesivă la nivel de viteză de mișcare.

e) performerul e invitat să nu cedeze instinctelor durerii și a suferinței ci dimpotrivă să lucreze creativ cu acestea plusând prin investirea plăcerii în sarcinile pe care le are de realizat.

f) o parte din murdărie se fixează în imaginar, senzorial, de corp.

g) la trecerea realizării exercițiului în plan vertical, părțile izolate ale corpului sunt investite cu unelte specifice ce interacționează cu o suprafață specifică. Se cere performerului să producă sunetul adecvat interacțiunii celor două.

h) se crește în intensitate, evitându-se exprimarea suferinței, se construiește împotriva stimulilor de abandon și epuizare, păstrându-se totodată economia mișcării.

i) se poate adăuga de asemenea un text care să fie opus contextului realizării exercițiului. Se poate crea un dialog imaginar cu o altă persoană iar textul se poate impregna de ritmurile și condițiile organicității rezultate din eforturile depuse de performer.

Din experiență personală acest exercițiu devine aproape imposibil de susținut după primele 5 minute dacă viteza de începere a exercițiului este destul de ridicată. Se dă în corp o luptă acerbă între impulsurile

¹⁷ Jan Fabre, Masterclass – workshop Troubleyn Laboratorium, Anvers, Belgia, 22-27 Ianuarie 2018.

THEATRICAL COLLOQUIA

neurovegetative de abandon spontan și voința de continuare a performerului. Dacă mai adăugăm imaginativ și lupta de atenție asupra controlului volițional cred că ne putem face o idee despre cum arată cei care realizează aceste exerciții, în special dacă sunt începători.

Uitându-ne la grafic am întrebat studentul dacă au existat momente, aferente observațiilor pe care le-a făcut, pe care le poate asocia unui act de empatie față de colegii săi. Răspunsul lui a fost că a empatizat cu ei în momentele de amuzament, bucurie sau curiozitate. Pe grafice au reieșit fluctuații spre un punctaj de coerență dar redus ca durată, înainte de semnalarea emoțiilor notate pe hârtie. Fapt ce ne poate sugera că momentele de dinainte conștientizării sentimentelor de emoții acesta e posibil să se fi angajat într-un act de empatie chinestezică, iar emoțiile pe care le-a resimțit să fie reacții la reacțiile de auto-judecare ale studenților angajați în exercițiu cărora le scăpau sporadic din cauza pierderii energiei de a susține exercițiile, atât fizic cât și mental.

Cele trei tehnici utilizate de IHM, pe care le-am îmbinat cu exerciții specifice de antrenament al actorului, sunt proiectate să lucreze cognitiv cu ajutorul respirației conștiente prin auto-observare continuă, fapt ce ne apropie de o biologie de fapt mult mai neutră a corpului în termeni de judecată de valoare în care energiile sunt mai degrabă eficiente sau deficitare, ci nu bune sau rele, astfel: se facilitează controlul conștient al impulsurilor, se reglează presiunea arterială și aritmia, subiecții pot beneficia de un control crescut în schimbarea cognitivă a emoțiilor, precum și descărcarea psihofiziologică produsă de interpretarea lor de către minte prin intermediul fricilor/blocajelor.

FREEZE FRAME® *HearthMath Institute* : este o tehnică în cinci stații ce potențează abilitatea de a opri răspunsurile automate, moment de moment, la filmul evenimentelor date de situațiile de viață pe care le experimentăm. Ajută practicantul să acționeze dintr-o perspectivă mai clară, reducând efectele biologice ale stresului asupra organismului în cadrul evenimentului asupra căruia și-a oprit atenția. Această procedură poate facilita dezvoltarea intuiției apropiind-o de conștient.

THEATRICAL COLLOQUIA

CUT-THRU® *HearthMath Institute*: este o tehnică în șase stații ce ajută la recunoașterea și reprogramarea memoriei emoționale subconștiente care sedimentată pe termen lung ne influențează percepțiile, colorează gândurile și sentimentele de zi cu zi și ne condiționează reacțiile la situații viitoare. Această tehnică mai ajută la facilitarea factorului decizional în alegerea conștientă a emoțiilor și schimbă arhitectura neurologică. Ajută la eliberarea următoarelor emoții: tensiunea, furia, apatia, oboseala, îngrijorarea, autoculpabilizarea, agitația, vina, durerea, suferința, nervozitatea, depresia, sentimentul de coplesire, tristețea, anxietatea și frica.

HEART LOCK-IN® *HearthMath Institute*: este o tehnică în șase stații ce ajută la dilatarea atenției în vederea susținerii unei emoții coerente pentru o perioadă mai lungă de timp.

Concluzii:

Am avut pe parcursul derulării experimentelor practice diverse constatări, observații sau contradicții:

a) la primele măsurători făcute studenților nu li s-a cerut nicio sarcină imaginativ psihofiziologică. Iar aproape toți au avut cel puțin o valoare ieșită din gama de parametrii generali specifici vârstei lor. Considerăm că e nevoie de o continuare a studiilor prin care să se constate prin analize de tip EKG, ECG, de sânge precum și prin evaluări psihometrice factori de natură să pericliteze capacitatea naturală a sistemului de a fi coerent. Deoarece am întâmpinat cazuri în care subiecții prezentau probleme medicale, considerăm că în aceste cazuri nu putem trage concluzii pertinente privind metodele de antrenament propuse.

b) Anumiți studenți intrau în exerciții cu parametrii ce arătau incoerențe biofizice, dar în timp ce performau reușeau să dobândească și să susțină echilibrul sistemelor interne, indiferent dacă ceea ce făceau era solicitant sentimental sau ca efort fizic. Întrebându-i ce li s-a întâmplat ni s-a răspuns că

THEATRICAL COLLOQUIA

a existat un moment în care au început să se simtă bine investind plăcere în exercițiul respectiv. Această observație vine să întărească importanța calității atitudinale și a modului în care se implică în sarcinile pe care le au de efectuat.

c) Am întâlnit și viceversa. Adică anumiți subiecți s-au implicat cu entuziasm în exerciții și cu un nivel ridicat de coerență dar la un moment dat s-a ajuns brusc la scăderea parametrilor spre incoerență. Vizual am putut observa pe aceștia, aproape concomitent cu graficul în desfășurare, momentul când studenții s-au pierdut în exercițiu și nu au reușit să-și ducă sarcina spre o finalitate. Din discuțiile ulterioare am înțeles că aceștia nu au mai găsit o modalitate sustenabilă de a-și împlini sarcina dar tindem să credem că scăderea coerenței se atribuie mai degrabă judecării de valoare individuală, spontană și negativă pe care aceștia și-au exprimat-o verbal la discuții invocând motive periferice ale unor gânduri personale parazitare (frici) sau că le-au atras atenția alți stimuli externi.

d) După primele 14 ședințe am constatat că timpul de activare a coerenței s-a redus la aproape toți studenții-actori, inclusiv la cei care aveau anumite condiții patologice.

La ultimele două ședințe de măsurători s-a constatat că la anumiți subiecți care prezentau fie probleme de deficit atenție, fie aveau anumite condiții patologice au apărut fluctuații grafice care depășesc capacitatea noastră de interpretare a rezultatelor. Tocmai de aceea prezentul studiu continuă cu lărgirea atât a echipei de monitorizare, prin invitarea în proiect a unor specialiști din domeniul medical, cât și să monitorizarea studenților cu ajutorul altor aparate medicale pentru o mai bună înțelegere a feedbackurilor biofizice și de asemenea a îmbunătățirii metodele de antrenament prin observările pertinente ale specialiștilor.

Bibliografie:

Armour, J., and Ardell, J., eds. *Neurocardiology*. New York: Oxford University Press, 1984, în
Braden, Gregg, *Matricea divină*, editura For You, București, 2007
Childre, Doc și Martin, Howard, *The Heart Math Solution*, Harper Collins Publishers, San Francisco, 1999

THEATRICAL COLLOQUIA

<https://journals.humankinetics.com/doi/10.1123/mc.2016-0002>, Jacobs, Emmanuel & all, 2 aprilie 2017, *Do Performers' Experience and Sex Affect Their Performance*, journals.humankinetics.com, 15 februarie 2018.

McCraty, Rollin, *Heart-Brain Neurodynamics: The Making of Emotions*, publicat in SUA de Institutul de Matematica Inimi, 2003

Merleau Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge Classics, Londra&New York, 2002

Roach R., Joseph, *The player's passion: Studies in the science of acting*, University of Michigan Press, SUA, 1993

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4960264/>, Schaffer, Joyce, 26 iulie 2016, *Neuroplasticity and Clinical Practice: Building Brain Power for Health*, ncbi.nlm.nih.gov, consultat la data de 17.10.2018.

<https://www.researchgate.net/publication/273774412> Tang, Y.Y., Holzel, B.K., Posner, M.I., publicat online la 18.03.2015, *The neuroscience of mindfulness meditation*, în Nature Reviews Neuroscience, AOP,; DOI: 101038/nrn3916, 5 Septembrie 2017.

Vainoras, A, Sendzikaite, E., Joffe, R., Grabstaite, V. , Baleviciute, R., Telksnys, T., *Evaluation of the Cardiovascular Indicators of future Actors with Different Psycho-Emotional Status Performing Dramatic, Comic and Tragic Roles as well as Relaxation Exercises in Acting reconsidered – new approaches to actor's work*, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, 2014

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19443927.2015.1084846>, Cassiers, Edith and all, 2015, *Theatre, Dance and Performing Training*, tandofline.com, 15 februarie 2018

startcercetare@UNAGE.ro

Despre jurământul din casa Thaliei și Melpomenei

Laura TERENCE •

Rezumat: Articolul aduce în actualitate ritualul depunerii jurământului profesorului, ritual prezent în sistemul educațional al mijlocului secolului al XIX-lea, până la jumătatea secolului al XX –lea. Am considerat necesară transliterarea a două jurăminte (unul al lui Mihai Eminescu, celălalt al lui Antonie Cirillo), fiecare aparținând unuia dintre cele două secole, pentru a demonstra perpetuarea acestui ritual aproape 7 decenii, obligativitatea îndeplinirii lui fiind nu doar un simplu act solemn, ci izvorăște din responsabilitate și conștiința valorilor eterne.

Cuvinte cheie: jurământ, profesor, conservator.

Se consideră, în general, important ca cei care practică o profesie dedicată unor idealuri nobile, de o moralitate înaltă, să rostească un jurământ. El reprezintă forma supremă a devotamentului celui care jură, făcându-se apel la valori absolute ale moralității etice, valori juruite a fi respectate întocmai.

Conform definiției regăsite în **Dicționarul explicativ al limbii române**, jurământul este:

„1. Afirmare, promisiune, făgăduială solemnă făcută de o persoană (adesea printr-o anumită formulă în care este invocată divinitatea) de a spune adevărul în legătură cu anumite fapte; . 2. Angajament solemn, exprimat de obicei printr-o anumită formulă, prin care cineva se obligă să-și facă datoria (față de popor, de stat etc.). 3. Promisiune, făgăduială fermă de a face ceva.”¹.

• Doctorand Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

¹ Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, **Dicționarul explicativ al limbii române** (ediția a II-a, revăzută și adăugită), București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009

THEATRICAL COLLOQUIA

Acest angajament este văzut drept o punte între valorile eterne, predecesori remarcabili fidel legați de jurământ, și păstrarea acestor valori, eludând neajunsurile umane: egoismul, ura, invidia, părtinirea. Evoluția societății umane și-a auto impus această formulă de responsabilizare și conștientizare a valorilor pe care se obliga să le apere, din nevoia de a-și păstra și dezvolta progresul, promovând prin jurământ persoane care întrunesc condițiile, dar și calitățile prestării acestui jurământ.

Importanța jurământului a fost invocată încă din vechime, avându-se certitudinea că persoana care este inclusă unui grup social sau profesional anume este și mai legată de acel grup și de protejarea principiilor lui prin rostirea unui jurământ. Orice jurământ este, în aceeași măsură, un act solemn, desfășurat într-un cadru festiv, având importanța unei ceremonii. Depunerea jurământului reclamă un anume context, cel al absolvirii unor studii, ori al integrării într-o categorie profesională, și necesită, întotdeauna, un auditoriu, părtași ai evenimentului, martori ai sacralității sale. Dacă formulele inițiale invocau indubitabil divinitatea, evoluția societății, multiplele forme de exprimare ale acesteia, a dat posibilitatea eludării referinței la divinitate și sacralitate, făcând loc unor exprimări ce fac referire la calități umane absolute ca onoarea și conștiința.

În societatea noastră modernă se depune jurământul de către absolvenții unor studii superioare (teologii, medici, farmaciști) ori cei investiți în funcții publice (președinții, demnitarii, avocații), în cadrul slujbei Cununiei, în cadrul armatei etc. Dar, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, existau și alte categorii profesionale ce nu-și puteau exercita profesia în lipsa unui jurământ. Printre aceștia se numărau și profesorii.

O dată cu apariția **Legii pentru numirea profesorilor de gimnazii, licee și școli profesionale** din 1879, elaborată de ministrul liberal Gheorghe Chițu, prima modificare importantă a educației, ce prevedea, pe lângă faptul că profesorii pot ocupa posturile vacante numai în urma susținerii unor concursuri naționale de examinare atât a materiei de specialitate, dar și a cunoștințelor pedagogice, și faptul că nici o catedră nu poate fi ocupată înainte de depunerea jurământului profesorului.

THEATRICAL COLLOQUIA

Din nefericire nu multe asemenea mărturii de credință și devotament s-au păstrat până astăzi, - ori poate nu au văzut încă lumina zilei – dar, dintre cele ce ne sunt cunoscute, sunt unele de o importantă copleșitoare, aproape mistică. Facem referire la jurămintele depuse de Mihai Eminescu ca director al Bibliotecii Universității din Iași.² La 30 august 1874, poetul depune Jurământul în Aula Universității ieșene, în fața rectorului Ștefan Micle, iar la 1 septembrie preia postul de director, funcție ce o va deține până la 1 iulie 1875.

Jurământul era următorul:

„Jur în numele lui Dumnezeu și declar pe onoare și conștiința mea;
Credință domnitorului român Carol I și constituției țării mele;
De a-mi împlini cu sântenie datoriile ce-mi impune funcțiunea mea;
De a aplica legile și de a mă conforma legilor întru toate și pentru toți;
Fără pasiune, fără ură, fără favoare, fără considerațiune de persoană, fără nici un interes direct sau indirect.

Așa să-mi ajute Dumnezeu,

Mihailu Eminescu

Jurământul de față s-a săvârșit în prezența subscrisului

A. Iconom

Rectorele Universității de Iassy

Astăzi în treizeci august anul una mie optsute șaptezeci și patru, jurământul de față s-a săvârșit în aula Universității de Iassy.

Rector, Ștefan Micle ”

Este pentru prima dată când poetul depunea acest jurământ, cunoscându-se faptul că, în 1 octombrie 1884, va face un al doilea, ca subbibliotecar, de data aceasta martori au fost D. Garofeanu, jurist consult, rector, Nicolae Culianu, în aceeași aulă și cu aceeași formulare.

Am dorit să redăm textul jurămintelor depuse de Mihai Eminescu. deoarece, în cercetările noastre privitoare la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Iași am descoperit că această uzanță a depunerii

² <http://bibliotecaovidius.blogspot.com/2017/01/juramantul-depus-de-mihai-eminescu-la.html>; <http://www.bcu-iasi.ro/noutati-eminescu-165>

THEATRICAL COLLOQUIA

jurământului la preluarea catedrei profesoriale se practica și în cadrul Conservatorului.

Conservatoarele de muzică și artă dramatică din Iași, București, Cluj au fost incluse, până la Legea pentru autonomia universitară (votată în Senat , la 30 iunie 1931, președintele Senatului fiind Mihail Sadoveanu) printre școlile din învățământul secundar, școli speciale, neavând statut de învățământ superior, ca cel al Bibliotecii Universitare din Iași. Și totuși această formulă de jurământ se depunea și în preluarea funcției de profesor al unei clase din cadrul Conservatorului.

Certifică acest lucru prezența în fondul Academiei de muzică și artă dramatică din Iași aflat la Direcția Județeană Iași a Arhivelor Naționale a unui document olograf ce conține jurământul dat de Antonie Cirillo la preluarea clasei de corn, trombă și trombon a conservatorului ieșean³. Jurământul este semnat de R. D. Iordăchescu din Direcția Conservatorului de Muzică și Declamațiune din Iași și Director, Enrico Mezzetti. Jurământul este datat 15 ianuarie 1906 și este semnat de Antonie Cirillo. Regăsim în document aceeași formulare ca cea a jurământului dat și de Mihai Eminescu:

„Jur în numele lui Dumnezeu și declar pe onoare și conștiință;
Credință Majestății sale Carol I Regele României și constituțiunei mele;
De a împlini cu sântenie datoriile ce-mi impune funcțiunea mea;
De a aplica legile și de a mă conforma legilor întru toate și pentru toți;
Fără ură, fără favoare, fără pasiune, fără considerațiune de persoană, fără nici un interes de persoană, fără nici un interes direct sau indirect.

Așa să-mi ajute Dumnezeu.

1906 Ianuarie 15

Profesor clasă de Corn, Trombă și Trombon

Antonie Cirillo

Acest jurământ s-a rostit în prezența mea

R. D. Iordăchescu

Direcția Conservatorului de Muzică și Declamațiune din Iași

³ Direcția Județeană a Arhivelor Naționale Iași, Fondul Academiei de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” Iași, Dosar 10/1906, pag. 7.

THEATRICAL COLLOQUIA

Acest jurământ s-a prestat de d-ul Antonio Cirillo, profesorul clasei de corn, în cancelaria școlii, astăzi, 15 ianuarie 1906

Director

Enrico Mezzetti ”

Enrico Mezzetti era , la acea vreme, unul dintre celebrele personalități ale vieții muzicale românești și unul dintre distinșii profesori ai conservatorului. Elev al lui Gavriil Musicescu, face studiile la Conservatorul din Iași și le aprofundează la Bologna. La reîntoarcerea în țară va fi numit profesor de canto și pian la Conservator. A fost profesor al Conservatorului timp de 36 de ani și este primul care organizează, începând cu 1905, serii întregi de stagiuni de concerte simfonice publice. Acesta este și anul în care este pentru prima oară numit ca director al Conservatorului. Profesionalismul, seriozitatea și viziunea pedagogică de care dăduse dovadă (era implicat în comisii de modificare a regulamentului teatrelor și conservatoarelor de muzică și artă dramatică) probabil că au motivat dorința acestuia de a valoriza calitatea de profesor prin rostirea acestui jurământ.

Cadrul festiv al depunerii acestui jurământ poate nu are astăzi pentru noi măreția mult așteptată și importanța ceremoniilor solemne, dar, dacă rememorăm condițiile în care se desfășurau cursurile Conservatorului ieșean și mai ales neajunsurile ivite din lipsa spațiului și a minimumului necesar desfășurării activităților profesionale și pedagogice, cancelaria devine un spațiu inalienabil, memorabil pentru toți cei ce și-ar fi fost depus jurământul acolo. Stadiul în care ne aflăm privitor la studiul istoriei Academiei de artă dramatică ieșeană și a celei privitoare la Teatrul Național Iași, nu ne-a relevat existența unui al doilea document similar. Evenimentele petrecute în cadrul Primului Război Mondial, când spațiul în care funcționa Conservatorul ieșean a fost rechiziționat de Legațiunea franceză, dar și cele ce au succedat acestuia, spațiul fiind în avansată stare de degradare, imposibilitatea folosirii sale integral, solicitările către minister pentru arderea unor documente din arhivă din lipsa spațiului de depozitare, au făcut ca mare parte din arhiva conservatorului să dispară. Știm totuși că această depunere a jurământului profesorului a fost păstrată în legislația privitoare la învățământul românesc

THEATRICAL COLLOQUIA

în toate legile emise în perioada interbelică privind învățământul secundar și universitar (1924, 1928, 1929, 1932, 1934, 1937 - prin articolul ce prevedea „La intrarea în funcțiune, membrii corpului didactic, titulari, depun jurământ de credință și respect Regelui, Constituției și legilor țării. Membrii corpului didactic secundar sunt datori: 1. Să se conformeze în toată activitatea lor jurământului depus”⁴) și a fost abrogat o dată cu Decretul nr. 175/1948 pentru reforma învățământului.

Acest document aflat în fondul Academiei de muzică și artă dramatică din Iași de la Direcția Județeană Iași a Arhivelor Naționale, ne aduce în atenție dimensiunea asumării responsabilităților a celor implicați. Deasemenea, remarcăm conotația mistică, luându-se ca martoră trinitatea: Divinitate, onoarea și conștiința persoanei, care depune acel jurământ. Societatea românească, în prima jumătate a secolului trecut, a fost guvernată de valorile religioase profund asumate, ce au conturat și definit virtuți imuabile. De obicei, jurământul se face cu invocarea numelui lui Dumnezeu pentru întărirea adevărului declarat sau pentru asumarea unei promisiuni. Astfel, cel care depune jurământul se supune judecății lui Dumnezeu, încălcarea jurământului, sperjurul, atrăgând după sine oprobiul comunității, sancțiunea fiind, în fapt, una morală.

Toate acestea devin imagine a principiilor și valorilor ne-negociabile în universul universitar, o invitație la reflecție, la reevaluarea modului în care, astăzi, elitele intelectuale ale României se raportează la poziția socio-profesională deținută, la rolul și misiunea lor.

Bibliografie:

⁴ Monitorul Oficial al României, Legea 79/1928 pentru Învățământul secundar, Capitolul VIII, Art. 69 și Art. 70

THEATRICAL COLLOQUIA

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, **Dicționarul explicativ al limbii române** (ediția a II-a, revăzută și adăugită), București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009

Constantinescu, Radu, **Istoricul înființării Academiei de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” din Iași, Iași**, Tipografia „Albina Românească”, f. a.

Direcția Județeană a Arhivelor Naționale Iași, Fondul Academiei de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” Iași

Massoff, Ioan, **Teatrul românesc**, vol. IV, București, Editura Minerva, 1972

Monitorul Oficial al României, Legea 79/1928 pentru Învățămintul secundar

<http://bibliotecaovidius.blogspot.com/2017/01/juramantul-depus-de-mihai-eminescu-la.html>

<http://www.bcu-iasi.ro/noutati-eminescu-165>

Teatrul lui „aici și acum”

Petronela-Ramona IACOBUȚE*

Rezumat: Cei care activează în teatrul zilelor noastre sunt extrem de conectați la real, la imediat, la aici și acum. Totul este extrem de viu, într-o continuă schimbare. Temele multor puneri în scenă sunt atent documentate din realitate, teatrul documentar fiind, de altfel, o oglindă a societății contemporane. După 1989, deși anevoios, s-au făcut și în țara noastră pași dinspre tradiție înspre modern, în artele spectacolului. De altfel, după anul 2000, a apărut în România un nou val de regizori, unii dintre ei foarte promițători. Aceștia nu și-au așteptat pasiv rândul la celebritate și recunoaștere, ci mai degrabă au încercat să găsească răspunsuri legate de teatrul românesc al viitorului. Și, se pare că un posibil răspuns a fost construirea mișcării *dramAcum*. Dintre artiștii fondatori ai mișcării *dramAcum*, cea mai activă este Gianina Cărbunariu, regizor și dramaturg. Cel mai recent spectacol al regizoarei Gianina Cărbunariu, *Work in progress*, o punere în scenă pe tema schimbării condițiilor de muncă a unor angajați cu vârste cuprinse între 20 și 35 de ani, bine documentată din cazuri reale, a avut premiera în 2018.

Cuvinte cheie: teatru contemporan, teatru documentar, *dramAcum*, Gianina Cărbunariu.

Trăim într-o societate ready-made, o societate în care întâmplările din fiecare plan al existenței noastre par să fi intrat pe viteza “pe repede-nainte”. Așa că, transformările din viața de zi cu zi nu mai sunt lăsate, de multe ori, să se așeze, ele sunt o sursă de inspirație imediată, în special pentru artiști.

* Jurnalist la ziarul „Adevarul”, redactor-șef al site-ului www.ceascadecultura.ro, doctorand în Teatologie la Universitatea de Arte „George Enescu” Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

Dacă ne îndreptăm privirea spre teatru, putem observa că artiștii care activează în teatrul zilelor noastre sunt extrem de conectați la real, la imediat, la aici și acum. Sunt spectacole, în special cele din teatrul devised pentru care se scrie un text în echipă, în timp ce se lucrează la spectacolul propriu-zis. Totul este extrem de viu, într-o continuă schimbare. Temele multor puneri în scenă sunt atent documentate din realitate, teatrul documentar fiind, de altfel, o oglindă a societății contemporane. După 1989, deși anevoios, s-au făcut și în țara noastră pași dinspre tradiție înspre modern, în artele spectacolului.

Aflată într-o configurație geopolitică complicată, la confluența ideologică, politică și socială dintre Est și Vest, România a trecut și trece prin multe drame care nu au cum să nu inspire și pe creatorii din domeniul teatral. De asemenea, ca în multe țări din Europa de Est, în țara noastră încă se face trecerea de la teatrul clasic de tradiție la noile practici din artele spectacolului. Creatorii din teatrul românesc actual readaptează mult texte din dramaturgia clasică, apelează la performance-uri, la proiecții video, la interacțiunea cu publicul (live sau după spectacol), aducându-l chiar pe scenă, în unele reprezentații, își scriu propriile texte, lucrează în echipă. Teatrul documentar, teatrul devised, teatrul politic, teatrul feminist, teatrul care vorbește despre locul și rolul minorităților într-o societate dominată de o anumită majoritate încep să fie forme de teatru din ce în ce mai cunoscute și publicului din România. Artiștii care produc și promovează aceste forme de teatru vor să se conecteze la viața teatrală europeană, merg la festivaluri din afara țării, pleacă cu burse de perfecționare profesională, se inspiră din maniera de abordare a unui spectacol de teatru a diversilor artiști consacrați internațional, deja.

De altfel, după anul 2000, a apărut în România un nou val de regizori, unii dintre ei foarte promițători. Aceștia nu și-au așteptat pasiv rândul la celebritate și recunoaștere, ci mai degrabă au încercat să găsească răspunsuri legate de teatrul românesc al viitorului. Și, se pare că un posibil răspuns a fost construirea mișcării *dramAcum*. Mișcarea *dramAcum* (tradusă ca drama acum / drama instantanee și putând fi interpretată ca "teatru de urgență") s-a născut în 2002, în cadrul Universității Naționale de Teatru și Film din București, ca

THEATRICAL COLLOQUIA

o competiție organizată de la un grup de studenți care își doreau să găsească voci regizorale noi.

Fondatorii *dramAcum* sunt Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu, dar cu timpul mulți alți tineri artiști români s-au alăturat mișcării. *dramAcum* a dus și la apariția *tangaProject*, inițiat de regizorii tineri, din noul val al teatrului românesc, regizori care au absolvit facultatea în 2005 și care pun accentul pe teatrul comunitar: David Schwartz, Bogdan Georgescu, Vera Ion, Miruna Dinu, Ioana Păun. Din acest grup de tineri regizori s-a desprins în 2006 o mișcare interdisciplinară, *The Generosity Offensive*, cu scopul de a-i ajuta pe semenii să conștientizeze ideea de comunitate prin intermediul teatrului.

Dintre artiștii fondatori ai mișcării *dramAcum*, cea mai activă este Gianina Cărbunariu, regizor și dramaturg. Felul în care aceasta a ales să se apropie artistic de realitatea românească de după 1989 s-a transformat într-o semnătură a sa. Ea este prima dintre artiștii din *dramAcum* care a simțit că trebuie să-și producă texte proprii. Unul dintre primele sale spectacole, *Stop the Tempo* (2003) este considerat manifestul generației 2.0 din teatrul românesc, o generație care și-a făcut studiile și și-a construit cariera după 1990.

În mai toate spectacolele sale, Gianina Cărbunariu se remarcă prin atenția deosebită pe care o dă părții de documentare, răscolește prin arhive și prin publicațiile vremii pentru a fi sigură că toate piesele de puzzle pe care le aruncă în joc atunci când își construiește spectacolele vor fi suficient de vizibile încât să fie puse exact acolo unde trebuie. Alte spectacole reprezentative pentru stilul Gianinei Cărbunariu sunt *20/20*, jucat la Studioul Yorick din Târgu Mureș și axat pe conflictele etnice dintre români și maghiari și *Sold Out*, un proiect realizat la Teatrul Kammerspiele din Munchen (premiera mai 2010).

„Cărbunariu nu ține cont de modalitățile uzuale pentru punerile în scenă ce au la bază realitatea și este prima din generația sa care lansează ideea

THEATRICAL COLLOQUIA

că în munca sa nu are prioritate esteticul, ci valorile etice”¹, spunea despre aceasta criticul Cristina Modreanu.

Cel mai recent spectacol al regizoarei Gianina Cărbunariu, *Work in progress*, o punere în scenă pe tema schimbării condițiilor de muncă a unor angajați cu vârste cuprinse între 20 și 35 de ani, bine documentată din cazuri reale, a avut premiera în 2018.

La fel cum s-a întâmplat și cu spectacolul din 2010, *Sold Out*, montat la un teatru din Germania, și *Work in progress* a fost muncit în afara țării. Regizoarea din România a lucrat în Italia, la Emilia Romagna Teatro Fondazione – Teatro delle Passioni Modena, într-un proiect cofinanțat de Fondo Sociale Europeo, cu sprijinul Fondazione Cassa di Risparmio di Modena. Cunoscuta regizoare face parte, de altfel, dintr-o generație de artiști care se inspiră foarte mult din schimbările în plan politic, social, ideologic. Tocmai de aceea, a ales ca tematică pentru spectacolul său piața muncii, relația dintre angajat și angajator. Veniți din diferite regiuni ale Italiei, proaspăt absolvenți ai unor școli diferite de teatru sau tineri profesioniști care lucrează de ani buni în sistemul teatral italian, 16 tineri actori cu vârste cuprinse între 23 și 35 de ani s-au implicat în primă fază într-o intensă muncă de documentare. Cele peste o sută de interviuri care au stat la baza scrierii scenariului de ficțiune au fost realizate în orașul Modena și în zonele din jurul acestui oraș. E important de știut care sunt condițiile în care au lucrat actorii și regizoarea la acest spectacol pentru a înțelege mai bine și zona din care s-au inspirat, piața de muncă din Europa zilelor noastre asaltată de cererile de angajare ale emigranților.

„Spectacolul *Work in progress* reprezintă un convingător exemplu a ceea ce poate și trebuie să facă teatrul de astăzi: să intre în dialog cu societatea

¹ Cristina Modreanu, *Prima e dopo Ceaușescu breve guida ai registi romeni*, „Hystrio”, nr. 2, 2017, p. 36.

THEATRICAL COLLOQUIA

și să își regăsească natura sa de adunare civică”², scria Enrico Fiore în *Controscena*.

Work in progress surprinde cu umor și pronunțate note de ironie nuanțele care apar în într-un mediu de lucru, indiferent că este vorba despre angajați într-o continuă perfecționare sau de începători: antreprenori, studenți cu joburi *part-time*, „badante” din Europa de Est, avocați stagiași, șoferi de autobuz, artiști sau tineri aflați în căutarea unui loc de muncă pe o piață în care regulile sunt în continuă schimbare.

Actorii cu care Gianina Cărbunariu a lucrat reușesc să redea prin muzică, dans și cuvinte fragilitatea condiției de angajat. Ajung pe scenă stările stârnite de sfărâmarea graniței dintre timp de lucru și timp liber, de încălcarea drepturilor individuale, de abuzul șefilor, de superioritatea fățișă a acestora în anumite situații, de incapacitatea de a găsi sau de a păstra un loc de muncă, de diferența, uneori ca de la cer la pământ, între jobul ideal și cel real.

În spectacol se amestecă visul cu realitatea, totul este extrem de viu, de dinamic, se îmbracă și se dezbracă stări, condiții sociale, ținute adecvate muncii prestate. Prin acest spectacol, Gianina Cărbunariu demonstrează încă odată că știe cum să ajungă în inima unor probleme pe care societatea actuală le întâmpină. Aceasta nu numai că poate lucra oriunde în lume, cu orice trupă pe un subiect care îi interesează în egală măsură pe români și pe asiatici sau americani, dar are și resurse de artist aflat “la zi” cu învățarea continuă pe care o presupune teatrul.

De la spectacolul Gianinei Cărbunariu pleci exact așa cum ar trebui să pleci de la un spectacol de teatru: cu întrebări la care să cauți răspuns, cu imagini puternice imprimate pe retină, cu emoții și mai puternice ce se cer a fi cernute și asimilate. Cine sunt?, cum mă raportează la mine și la ceilalți?, ce relație am cu propriul corp? dar cu banii?, sunt un naiv al societății în care trăiesc sau un cinic?, cât mai sunt dispus să visez?, râd pentru a uita sau mă uit pe mine și îmi pierd umorul?, muncesc pentru a mă împlini sau pentru a

² <http://www.controscena.net/enricofiore2/?p=4216>

THEATRICAL COLLOQUIA

supraviețui?, celălalt, colegul meu de altă etnie e un dușman sau un căutător de confort material, la fel ca mine? Acestea sunt doar câteva posibile întrebări care se nasc în timpul sau după vizionarea spectacolului *Work in progress*.

Totuși, deși valorile etice sunt puternic evidențiate și în acest spectacol, Gianina Cărbunariu impresionează și estetic. Atenția la detalii, puține, dar reprezentative, accentul pus pe decorurile în mișcare și pe costumele care se tot schimbă la prezentarea fiecărui caz luat în discuție de text, jocul de lumini și coregrafia sunt tot atâtea puncte de reper pentru înțelegerea în propunzime a temei propuse. În centrul textului său se află, într-adevăr, angajatul expus judecății, indiferent de culoarea pielii, de vârstă sau de domeniul în care activează. Etic, se pun în discuție principii precum respectul de sine și respectul față de celălalt, valorificarea propriului potențial, discriminarea de orice fel, standardele de viață, evoluția mentalităților la nivel socio-profesional, migrația și resursele la care se poate face apel pentru a nu o transforma într-o disfuncționalitate a statului.

*Gianina Cărbunariu reușește cu *Work in progress* să pună în scenă un spectacol puternic, atât la nivel vizual, cât și la nivel de dramaturgie a momentului. Surprinde angoasele omului care se aruncă pe sine pe piața muncii, neliniștea care pune stăpânire pe acesta, fragilitatea graniței dintre vis și realitate, folosindu-se atât de text, cât și de corpul aflat în mișcare, corp care el însuși spune o întreagă poveste despre supraviețuire, traume, libertate și constrângere.*

Bibliografie

Articole din publicații periodice

Cristina Modreanu, *Prima e dopo Ceaușescu breve guida ai registi romeni*, „Hystrio”, nr. 2, 2017

Resurse web

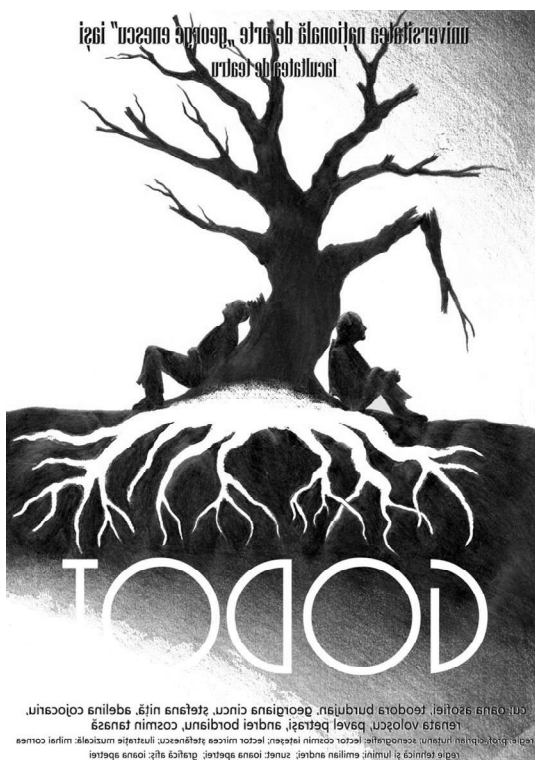
www.controscena.net

INTERVIURI

Așteptându-l pe...

Interviu cu Prof.univ.dr. Ciprian Huțanu – regizorul spectacolului *Godot*, Universitatea Națională de Arte *George Enescu* Iași

Alexandra BANDAC*



Rezumat: Pe domnul profesor Huțanu îl știu din anul I de facultate și, deși nu l-am întâlnit la clasă, am admirat întotdeauna scipirea din ochii studenților dumnealui atunci când povesteau despre repetițiile pentru examene ori spectacole. Abia de curând, aflând că montează un spectacol după un text de Samuel Beckett, am îndrăznit să îl abordez pentru a-l „iscodi” în legătură cu autorul meu preferat, devenit de ceva timp subiect al unei cercetări doctorale, deci serioase.

Așa am descoperit un om pasionat, regizor, pedagog și actor, îmbinând cele trei ipostaze în mod firesc, cu oarecare modestie. Un om generos, care mi-a permis să ridic (timid, ce-i

drept) cortina atât de fragilă a laboratorului de creație al unui spectacol dificil, atât prin natura intrinsecă a teatrului de animație, ce implică rigori tehnice, cât

* Doctorandă a Facultății de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

și prin estetica abordării. Mi s-a permis să asist la repetiții, să pun întrebări, să discut, să dezbăt, să am îndoieli și, mai ales, să primesc un răspuns din partea omului din spate, cel care a gândit și simțit *Godot*...-ul. În rândurile ce urmează apar fragmente ale unui interviu - parte a cercetării mele teoretice asupra operei beckettienne și, poate, o oglindă subiectivă a unor frământări răsfrânge între spectator și creator.

Cuvinte cheie: Samuel Beckett, teatru de păpuși, Așteptându-l pe Godot, teatrul absurdului.

Alexandra Bandac: De ce Beckett?

Ciprian Huțanu: Rezonez la un nivel metafizic cu textul acesta. Și cu teatrul absurdului, în general. Umanul e o latură extrem de importantă în teatrul pe care-l fac. Mizez pe un teatru al feelingului personajului din care decurge acțiunea lui. Motivațiile provin din ceea ce simte ființa. Decid să lucrez pe un text în momentul în care recunosc esența acestei simțiri. Și asta s-a întâmplat și cu *Godot*.

A.B.: Teatrul lui Samuel Beckett este unul dificil de abordat din punct de vedere scenic, pentru că este destul de „criptic” în ceea ce privește personajele și situațiile, iar din perspectivă regizorală, restricțiile par a fi destul de limitante. Pentru dumneavoastră cum a fost? Specificitățile beckettienne au reprezentat stimulente sau bariere ale creativității? Și de ce?

C.H.: Piese de geniu, cum ar fi cele scrise de Shakespeare, Cehov, tocmai prin faptul că indicațiile sunt extrem de limitate și din text se subînțeleg acțiuni, stări, capătă o deschidere extraordinară pentru a fi montate, fiind oportunități minunate pentru regizor și actor. Sigur că indicațiile autorului limitează, mai ales în cazul teatrului beckettian. Ca regizor, am libertatea de a ține cont de acestea sau nu. Uneori le pot ignora. Sunt multe texte pe tema așteptării, poate nu sunt scrise la acest nivel. Ceea ce m-a interesat pe mine a fost să creez un scenariu original pornind de la textul lui Beckett, o adaptare după *Așteptându-l pe Godot*.

A.B.: Ați lucrat la acest spectacol cu studenți. Credeți că tinerii viitori actori sunt pregătiți pentru întâlnirea cu teatrul absurdului și cu piesa lui Samuel Beckett?

C.H.: Nu. Crezi că regizorii de azi sunt pregătiți pentru întâlnirea cu teatrul absurdului? Uneori am impresia că teatrul absurdului e pentru o epocă viitoare. Abia după ce depășim anumite frici, după ce consumăm anumite

THEATRICAL COLLOQUIA

paragidme ale modernității vom încasa și vom aprecia întru totul teatrul absurdului. Acum doar interpretăm. Unii mai inspirat, alții mai puțin, unii reușesc să dezvolte *imagini* mai mult sau mai puțin atractive pentru public. E greu să vorbești despre o logică concretă, coerentă a acestui tip de teatru. Împreună cu studenții am parcurs o etapă de căutare a textului. Am avut mai multe încercări, fără a începe efectiv lucrul la un spectacol, abordând exerciții ce au explorat numeroase teme și stiluri și așa am ajuns la o temă a teatrului absurdului, iar mai apoi ne-am oprit la *Godot*. Și cred că altfel ei n-ar fi rezonat cu tipul acesta de discurs. În exercițiile noastre nu știu cât și-au propus studenții căutarea unei estetici aparținând teatrului absurdului, pur și simplu modul nostru de lucru ne-a condus în direcția aceasta. A fost o nevoie a lor de a trece într-un alt registru. Înainte de acest spectacol, noi am lucrat la un proiect de teatru poetic, am avut un examen pornind de la poeziile și scrisorile lui Eminescu. Și au simțit nevoia să se îndrepte către o altă zonă. Care, poate, să contrazică ceea ce au descoperit până acum. E o nevoie a actorului, aceea de a se auto-depăși mereu.

A.B.: Credeți că mai este actual universul beckettian și teatrul absurdului?

C.H.: După cum spuneam, nu știu dacă se pune problema de actualitate... Din punctul meu de vedere, el încă nu a fost epuizat.

A.B.: Și totuși astăzi suntem în post-post-modernism.

C.H.: Da, e adevărat. Și nici nu știu ce urmează, poate un teatru 4k. Oricum, problema actualității unui text ține de calitatea scriiturii și eu asta urmăresc. Cehov a scris la începutul secolului XIX, iar piesele lui încă sunt actuale. Se pune acum problema unor retraduceri ale textelor sale, adaptate epocii în care trăim. Și după mai bine de 100 de ani tot nu am descifrat întru totul aceste piese. Sau Shakespeare, la fel. Cred că prin aceste abordări, teatrul lui Shakespeare sau al lui Cehov devine mai accesibil, mai ales pentru publicul tânăr.

A.B.: Cum a fost lectura de acum a piesei Așteptându-l pe Godot față de prima lectură (din studenție)?

C.H.: Un pic mai matură. Și asta pentru că eu sunt diferit acum. Poate am avut o perspectivă mai generoasă, pentru că în studenție aveam cel mult proiecția unui posibil rol, nu știu dacă acum perspectiva e neapărat a regizorului, poate e și a pedagogului. Și am început să speculez și să construiesc *imagini*. Imagini care se năruiau uneori la următoarea repetiție,

THEATRICAL COLLOQUIA

pentru ca mai apoi să se reconstituie în formă îmbunătățită, având mereu gândul că voi renunța la textul rostit. Având această convingere.

A.B.: În cercetarea mea doctorală studiez interferențele și conexiunile dintre proza și teatrul lui Samuel Beckett, pentru că dramaturgia lui surprinde perioada de maturitate artistică. Și pentru a-i înțelege mai bine scriitura, m-am întors la primele texte și am descoperit un lucru foarte interesant, o anume pendulare a personajului beckettian între lumină – ca semn al lumii fizice, reale, palpabile – și întuneric – înțeles ca formă eliberatoare a sinelui în contopirea cu absolutul. Cred că spectacolul de animație poate surprinde mult mai bine aceste nuanțări interioare ale personajului. Ați avut în vedere și acest aspect în construcția spectacolului?

C.H.: Da. Jocul luminilor și al umbrelor este extrem de important. Alternările de lumină și întuneric pe chip sunt esențiale, cred că așa am rezonat cu discursul beckettian, poate la nivel de instinct, acest joc uneori tacit, alteori ostentativ între lumină și obscuritate. Dincolo de prezența fizică în spectacol a luminii, cred că lumina și întunericul devin metafore ale parcursului personajelor.

A.B.: Personajul din teatrul absurdului este destul de dificil de interpretat. Și asta pentru că nu se supune rigorilor „stanislavskiene”. Totodată, nici abordările care pretind existența unor non-oameni, a unor ființe embrionare, văduvite de sens, nu mi se pare plauzibilă în momentul în care trebuie să joci un rol din teatrul absurdului.

C.H.: Este unul dintre motivele pentru care am ales să montez *Godot* ca spectacol de animație. Teatrul de animație înseamnă obiect animat; există o regulă nescrisă, căreia spectatorul i se supune în mod instinctiv. În momentul în care intră în sala de spectacol și știe că urmează să vadă un spectacol de animație, această valoare de simbol a obiectului care urmează să devină personaj este asumată instantaneu de către public. E mai complicat atunci când, într-un spectacol de teatru dramatic, încep să fie animate obiecte, pentru că atunci trebuie justificate în relația cu actorul, trebuie instaurată o nouă convenție. În teatrul de animație, convenția e de la intrare, e stabilită de la început, prin natura acestui tip de teatru. Se recuperează ceva timp și, mai ales, energie, pentru că publicul acceptă imediat valoarea simbolică și metaforică a obiectului animat, poți să depășești anumite limite, poți trece peste anumite bariere conceptuale, chiar și ale mișcării fizice, mă refer la actori, iar sentimentul de libertate te ajută să nu te cantonezi în niște dimensiuni umane prestabilite. Pentru mine asta a însemnat șansa de aborda un astfel de text fără

THEATRICAL COLLOQUIA

a risca să mă împiedic de șabloanele clasice. Este o abordare diferită, impusă în primul rând de natura teatrului de animație.

A.B.: Cui îi este adresat spectacolul?

C.H.: Nu e destinat copiilor, poate celor care au peste 14 ani. E nevoie de o minimă experiență de viață pentru a rezona cu probelmaticile textului. Cred că este destinat spectatorului avizat. Celui care cunoaște tipul acesta de teatru, pentru că spectacolul nostru nu are logica unei înlănțuiri de acțiuni în sensul unui fir narativ. Deși e transpus în limbajul teatrului de animație, *Godot* păstrează tema teatrului absurdului. Noi încercăm de nouă luni, la clasă, să povestim în câteva fraze despre ce e vorba în piesa lui Beckett. Și încă n-am reușit.

Sunt adeptul unui spectacol deschis. Mă interesează ce gândește spectatorul atunci când iese din sală, nu mă interesează să îi servesc niște soluții, mă interesează mai degrabă să lansez niște întrebări. E de datoria spectatorului să răspundă la aceste întrebări sau să caute răspuns pentru freamătul lui personal. Și atunci fiecare spectator are propria înțelegere a lucrurilor.

A.B.: Declan Donnellan, într-o conferință ținută pentru tinerii actori și studenți la regie, vorbea despre existența unui „obnoxious child” (copil dificil, tr.n.), care lansează tot felul de întrebări incomode creatorului, atunci când se montează un spectacol. Unul dintre cele mai reușite exemple a fost cu piesa „Ah, ce zile frumoase!” a lui Beckett, referitor la replica de început a piesei. Winnie, îngropată până la brâu în pământ, zice „Încă o zi divină!”. La o lectură superficială, pare o afirmație sinceră. Și atunci apare „obnoxious child” care observă că femeia e înghițită de țărână și de aici se poate deduce intenția replicii. Și așa se conturează un suport pentru interpret în descifrarea textului beckettian. Dumneavoastră cum ați lucrat cu studenții-actori?

C.H.: Ideal ar fi fost să participi la o repetiție, pentru a înțelege mai bine cum am lucrat la acest spectacol. Uneori apare un detaliu care schimbă tot, care reconfigurează un ansamblu de mișcări. În teatrul de animație gestul e foarte important. Poate că seamănă uneori cu matematica ceea ce facem noi, dar nu e chiar așa, mai ales că lucrăm și cu un limbaj sonor, muzica e importantă, accentul muzical care se împletește cu gestul. Nu e un fond sonor, ci un limbaj sonor. Ar fi fost interesant să vezi cum se descompune mișcarea, din punctul acesta de vedere. Pentru că e pe același principiu: *de ce* faci o anume mișcare? Ca în teatrul existențialist al lui David Esrig, unde există un film interior al personajului, care include toate motivațiile actorului, de care e

THEATRICAL COLLOQUIA

conștient în fiecare secundă a spectacolului, iar fiecare mișcare are propriul ei film. Ajunge să fie o cinematecă într-un final. În momentul în care toate aceste *filme* sunt dezvoltate corect de actor înainte de a produce un banal gest, atunci gestul devine adevărat.

A.B.: Spuneți mai devreme că priviți altfel acest text acum. V-ați gândit vreodată ce personaj v-ar plăcea să interpretați din *Așteptându-l pe Godot*?

C.H.: Întotdeauna te gândești la acest lucru. Mi-ar plăcea să îl joc pe Lucky. Pentru că e detașat. Așa îl văd acum. Din perspectiva trasată de Beckett, Lucky pare a fi un rob, o slugă pe lângă mărețul Pozzo, iar această delimitare dramaturgică oferă personajului, dar și actorului, perspectiva unei priviri de ansamblu asupra a ceea ce petrece în scenă.

A.B.: Totuși în actul al II-lea, Lucky e cel care îl conduce pe Pozzo, acum orb.

C.H.: Da, așa este. Nu știu dacă intenția lui Beckett este să ne clarifice cine conduce pe cine. Poate mesajul e mai simplu și noi complicăm lucrurile, prin suprainterpretări. Eu asta aș specula în personajul Lucky, perspectiva aceasta trasată din scriitură, a privirii de ansamblu asupra a ceea ce se întâmplă în scenă. Chiar dacă în actul al II-lea se schimbă raportul de forțe, spectatorul nu uită cum a intrat Lucky în scenă, indiferent de cum îl manipulează pe Pozzo.

A.B.: Ce proiecte de viitor aveți?

C.H.: Următoarea piesă pe care mi-ar plăcea să o montez ar fi *Scaunele* lui Ionesco. Și *Cântăreața cheală* mă atrage, am gândit un spectacol care să îmbine animația cu actorii, dar din păcate, în teatrul est-european, deși avem o școală de animație foarte bună și profesioniști exemplari, este destul de nereceptiv când vine vorba despre astfel de proiecte. Dar *Scaunele* e o piesă pe care o simt mai aproape. Și cred că aș sparge dimensiunea pe care tocmai am creat-o cu Godot.

A.B.: Totuși și această piesă vorbește despre așteptare...

C.H.: Poate tocmai de asta. Se pare că avem o problemă comună, eu și Beckett. Bine, păstrând dimensiunile comparației.

GODOT...

spectacol de licență – Premieră 8 noiembrie 2018

după piesa *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett

THEATRICAL COLLOQUIA

Universitatea Națională de Arte George Enescu” Iași
Facultatea de Teatru
Anul III - Arta de animație
Sala Studio-Teatru

Regie:

Prof.univ.dr. Ciprian Huțanu

Distribuție:

Oana Asofiei, Teodora Burdujan, Georgiana Cincu, Ștefana Niță, Adelina
Cojocariu, Renata Voloșcu, Pavel Petrași, Andrei Bordianu, Cosmin Tanasă

Scenografie: Lect.univ.dr. Cosmin Iațușen; Lect.univ.dr. Mircea Ștefănescu;

Ilustrație muzicală: Mihai Cornea (anul II Master)

Regie tehnică și lumini: Andrei Emilian

Sunet și Grafică afiș: Ioana Apetrei

PAGINI DIN STAGIUNE

HostelLand. Boardgame teatral și dialog social

Alexandra-Ioana CANTEMIR*

Rezumat: Proiectul *HostelLand. Boardgame teatral* este una dintre cele mai recente producții ale Teatrului Fix din Iași, fiind realizat în parteneriat cu Asociația Addarta. Articolul se va concentra pe metodele de lucru folosite în procesul de creație și formula performativă la care am ajuns – formulă care se bazează pe câteva reguli ce țin atât de principiile jocului de tip boardgame care a fost creat, cât și de modul în care se desfășoară interacțiunea cu publicul. Decizia regizorului Alex Iurașcu de a structura spectacolul sub forma unui joc favorizează crearea unui context în care participarea publicului devine factorul de care depinde nu doar modul în care se desfășoară spectacolul, ci însăși posibilitatea desfășurării acestuia. Un demers riscant, s-ar putea spune, dar unul care, până în momentul actual, și-a dovedit funcționalitatea de fiecare dată. Spectatorii trebuie să-și asume statutul de actanți, alături de performeri și să treacă, treptat, de la rolul de jucători (activi sau pasivi) ai unui boardgame la cel de cetățeni implicați într-o dezbatere asupra noilor legi care se emit într-un stat – statul independent, fictiv, numit „HostelLand”, comunitate formată din participanții la boardgame.

Cuvinte cheie: boardgame, verbatim, devising, dezbatere

* Actor independent, asistent univ. dr. la Facultatea de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA



© Teatru Fix

Proiectul *HostelLand. Boardgame teatral*¹ este una dintre cele mai recente producții ale Teatrului Fix din Iași, fiind realizat în parteneriat cu Asociația Addarta. Sarcina de a discuta cu obiectivitate despre acest spectacol este îngreunată de următorul factor: implicarea directă în procesul de creație, în calitate de performer. Însă acest aparent obstacol devine un beneficiu, iar posibilele abateri de la cerința distanțării critice vor fi compensate prin bagajul de informații „din interior”, dat fiind că acest articol își propune o analiză a unui tip de construcție spectaculară, iar nu o cronică. Prin urmare, discursul se va concentra pe metodele de lucru folosite în procesul de creație și formula performativă la care am ajuns – formulă care se bazează pe câteva reguli ce țin atât de principiile jocului de tip boardgame care a fost creat, cât și de modul în care se desfășoară interacțiunea cu publicul.

¹ Cast: Alexandra Cantemir, Eduard Fiuciuc, Alexandru Dobynciuc; Staging: Alex Iurașcu; Dramaturgie: Camelia Duda și Alex Iurașcu; Light design: Alexandru Amargheoalei; Graphic design: Andrei Cozlac. Primul *public tester* a avut loc pe data de 14 mai 2018, la Addarta, Iași. Premiera oficială: 9 iunie 2018, la Centrul de Teatru Educațional Replika, București, în cadrul programului „Povești la Replika”.

THEATRICAL COLLOQUIA

Decizia regizorului Alex Iurașcu de a structura spectacolul sub forma unui joc favorizează crearea unui context în care participarea publicului devine factorul de care depinde nu doar modul în care se desfășoară spectacolul, ci însuși posibilitatea desfășurării acestuia. Un demers riscant, s-ar putea spune, dar unul care, până în momentul actual, și-a dovedit funcționalitatea de fiecare dată. Spectatorii trebuie să-și asume statutul de actanți, alături de performerii și să treacă, treptat, de la rolul de jucători (activi sau pasivi²) ai unui boardgame la cel de cetățeni implicați într-o dezbatere asupra noilor legi care se emit într-un stat – statul independent, fictiv, numit „HostelLand”, comunitate formată din participanții la boardgame.

Performerii au de îndeplinit mai multe sarcini actanțiale, conturând trei cadre de referință ale întregului construct: cadrul 1 este cel reprezentat de boardgame, în care performerii moderează tranzacțiile dintre jucători; cadrul 2, complet ficționalizat, cu o dramaturgie fixă, prezintă situații dintr-un hostel, deschis de patru prieteni, dintre care trei sunt de față (portar, recepționar, cameristă); în cadrul 3 (plasat în zona liminală dintre celelalte două), sunt rezolvate sarcini legate de joc, prin implicarea jucătorilor activi în acțiuni fizice sau verbale minimale, în timp ce performerii rostesc câte un monolog (atribuit cărții-personaj activate de jucător) sau sunt interpretate cântece live. Dramaturgia acestui cadru a fost concepută prin editarea unui material real: răspunsurile primite la întrebările dintr-un chestionar pe tema situației românilor care aleg să plece din țară. Această temă este firul roșu care străbate universul discursiv al primei runde de joc, cea în care situațiile trebuie rezolvate prin implicarea jucătorilor activi.

A doua rundă, organizată sub forma unor dezbateri, stimulează angajarea tuturor jucătorilor într-un dialog pe mai multe teme de interes public (prezentate sub forma unor referendumuri organizate de conducerea hostelului, transformată în aparatul de conducere a comunității). Jucătorii au

² Spectatorii pot opta pentru gradul de implicare în joc, întrucât nu ne propunem să forțăm pe nimeni să îmbrățișeze formula participativă dacă aceasta este un tip de experiență performativă pe care chiar nu și-o dorește. Jucătorii activi primesc cărți de joc și bancnote, iar cei pasivi primesc doar bancnote – cu care pot să-și achiziționeze cărți de joc, înainte de a doua rundă, dacă decid să-și schimbe statutul și să ia parte la joc.

THEATRICAL COLLOQUIA

libertatea de a trata temele (preluate din spațiul public autohton, dar formulate în așa fel încât să mute accentul de pe manifestările de suprafață din cazul particular, pe principiul general care cauzează apariția problemelor sociale) în forma în care doresc, instaurându-se tipul de atmosferă pe care ei înșiși o doresc, fie că e vorba despre tratarea subiectelor în registru minor, prin deriziune, sau, dimpotrivă, se optează pentru angajarea pasională în polemică. Performerii moderează dialogul, neforțând spre o direcție sau alta – dar stimulează jucătorii prin întrebări, în cazul în care aceștia nu pornesc dezbateră, ori îi temperează, dacă dimensiunea conflictuală a polemicii capătă o prea mare amploare.

La această formulă s-a ajuns în timp, prin discuții și probe. Etapele de lucru s-au suprapus încă de la început: în timp ce se distribuiau și se analizau chestionarele pe tema situației celor care pleacă din țară, se propuneau regulile de bază ale jocului; când am început să probăm și să ajustăm jocul, se crea textul pentru cadrele performative 2 și 3. Partea fixă a dramaturgiei din cadrul 1 a fost finalizată odată cu definitivarea regulilor și etapelor jocului, pe măsură ce se clarifica șirul de situații problematice din hostel care să conducă la necesitatea activării cărților-personaj ale jucătorilor. Regulile de interacțiune între jucători și între jucători și performeri au fost definitive pe parcursul primelor *public testers*³, care au fost urmate, de fiecare dată, de discuții între echipa creativă și spectatori-jucători.

³ Formulă pe care echipa Teatru Fix o preferă pentru a denumi primul contact cu publicul al producțiilor realizate de ei, în detrimentul clasicizantului termen „vizionare”, care riscă să stabilească un orizont de așteptări în care poziția publicului este una ce presupune receptarea pasivă, neangajată, a unui produs finit.

THEATRICAL COLLOQUIA



© Teatru Fix

Textul este o resursă în permanență pasibilă de a suferi modificări, în funcție de reacțiile spectatorilor, care sunt încurajați să pună întrebări, trebuie să facă tranzacții între ei (fie schimburi de cărți, fie plăți – li se pun la dispoziție, la începutul jocului, bancnote fictive, în unitatea monetară a „HostelLand”) pentru a aduna cărțile-resursă necesare pentru activarea cărților-personaj. De asemenea, ei sunt stimulați să dialogheze cu performerii și în anumite momente din cadrul 3, iar unul dintre song-uri necesită participarea vocală a celor trei jucători care își activează cărțile-personaj „Popa” pentru a putea rezolva situația „Cimitirul trebuie sfințit.” Versurile acestui song sunt o sinteză a răspunsurilor primite la câteva întrebări din chestionarul mai sus-menționat, prin care li se cerea respondenților să dea informații despre numărul de rude și prieteni care au ales să emigreze și motivele din spatele acestei decizii.

THEATRICAL COLLOQUIA

Cărțile-personaj și resursele distribuite jucătorilor au fost alese în urma unei discuții, purtată pe mai multe paliere, despre: profesii de bază într-o societate; figuri (respectate sau ironizate) din mediul autohton; situații care ar putea apărea într-un hostel și profesioniștii care le-ar putea rezolva. Astfel, pe lângă organe de control, doctori, I.T.-iști ș.a., apar, bineînțeles, zilieri. Numărul cărților „Zilier” distribuite este insuficient – ultima situație din runda 1 de joc ar putea fi rezolvată doar de un „Zilier”, carte de care niciunul dintre jucători nu mai dispune. În acest mod, se reîntărește legătura cu situația reală (emigrarea forței de muncă), situație la care se face referire pe parcursul tuturor monologurilor, inclusiv cel rostit de Eduard Fiuciuc la activarea ultimei cărți „Zilier”, pentru rezolvarea unei situații identice cu cea de la finalul runde 1: spargerea conductei de evacuare a deșeurilor de canalizare și fecale.



© Teatru Fix

Sintagma folosită în textul de spectacol este... cea colocvială. Ea s-a impus de la sine (atât ca text, cât și ca

pretext pentru a genera o situație) încă din etapa de analiză a chestionarelor. Una dintre întrebări presupunea ca intervievații să descrie România, în câteva cuvinte. Expresia colocvială mai sus-insinuată are o frecvență de apariție atât de mare în răspunsurile primite, încât nu doar că nu putea fi evitată, ci trebuia speculată și constituie inclusiv letimotivul versurilor song-ului care face trecerea dintre runda 1 și runda 2 de joc – care debutează prin redistribuirea cărților de joc.

THEATRICAL COLLOQUIA

Acestea sunt preluate de la jucători, pe parcursul primei runde, pe măsură ce sunt rezolvate situațiile care necesită activarea unui personaj. Jucătorii își predau cărțile-personaj și resursele folosite pentru activarea lor și primesc, la schimb, plata pentru serviciul pe care personajul îl prestează în cadrul firului narativ al jocului. Înainte de a da startul rundeii 2, se introduc două personaje noi: „Gunoierul” și „Profesorul”. Aceste cărți sunt achiziționate (prin licitație) de către jucători. Sarcina lor este de a vinde celorlalți jucători resursele și, respectiv, personajele consumate pe parcursul primei runde (o trimitere la procesul de recalificare profesională prin care trec expații – și nu numai).

Momentul de trecere între runde restabilește raporturile dintre jucători și, de asemenea, dintre noi și ei. Jucătorilor li se cedează din ce în ce mai mult controlul asupra situației (folosind una dintre premisele din regulamentul expus la început – „Prețurile le stabiliți între voi” – și responsabilizându-i, căci „Gunoierul” și „Profesorul” trebuie să vândă toate cărțile de joc) și au la dispoziție, practic, 8 minute în care interacționează fără medierea performerilor (5 minute în care se vând cărțile, apoi 3 minute în care au libertatea de a face schimburi între ei pentru a aduna cărțile-resursă necesare pentru activarea cărților-personaj). Pe parcursul procesului de redistribuire a cărților de joc, spectatorii își creează strategii de abordare a rundeii următoare (despre care încă nu au fost informați că va consta în dezbateri), au preferințe în achiziționarea cărților (întrucât observă, pe parcursul primei runde, care sunt personajele care primesc bonusuri și mită de la performeri). Se instaurează expectativa unui traseu performativ similar celui anterior, păstrându-se atmosfera de bună dispoziție.

Toate acestea sunt necesare pentru încurajarea participării active la ceea ce urmează: o serie de discuții pe teme importante, delicate, care solicită luarea unei poziții. Temele sunt formulate ca propuneri legislative care trec prin consultare publică și se organizează „referendumuri”. În același timp, jucătorilor li se reamintește că pot propune alternative la variantele emise de „guvernare”, pentru a putea consolida o „politică de stat” care să fie în acord

THEATRICAL COLLOQUIA

cu principiile lor. Se aduc în discuție subiecte ca stigmatizarea copiilor (ne)vaccinați, homofobia, atitudinile față de religie, educația sexuală, iar aceste subiecte sunt dezbătute de grupuri eterogene, astfel că situațiile în care s-a ajuns ușor la un consens au fost foarte rare, unanimitatea lipsind cu desăvârșire.

Spectatorii-jucători se pot implica în dezbateri, indiferent dacă au sau nu cărți-personaj și resursele necesare pentru activarea lor. Cu toate acestea, cei care dispun de cărți sunt recompensați cu bancnote din joc și sunt incluse și două situații care fragmentează dezbaterile: o carte-situație care anunță faptul că li se vor oferi tuturor jucătorilor câte 100 de # (unitatea monetară din HostelLand) și o a doua care face o scurtă trecere în cadrul dramaturgic care se desfășoară în hostel. „Sună telefonul” și se primește vestea morții copilului abia născut al Șefului, pandant la prima situație din runda 1, când telefonul suna cu vestea că Șeful nu va ajunge la hostel pentru că se duce cu soția la maternitate.

Aceste ieșiri din contextul dezbaterii reamintesc cadrul performativ în care se desfășoară dialogul – cadru pe care, în multe ocazii, spectatorii-jucători îl ignoră odată cu enunțarea textului de la primul „referendum”. Puși față în față cu oameni cu mentalități diferite, pe care îi văd, poate, pentru prima oară, aflați în situația de a dialoga cu ei pe teme incomode, jucătorii își expun și își argumentează principii după care se ghidează în societate. Este necesară, deci, reamintirea cadrului în care se poartă discuția, pentru a se păstra atitudinea relaxată și tolerantă față de Celălalt. Mai ales în contextul în care perpetuarea unui model de gândire rigid, intolerant, egocentric este unul dintre motivele identificate de către mulți dintre respondenții chestionarului inițial pentru situația în care se află România în momentul actual.



© Teatru Fix

HostelLand propune un cadru în care putem analiza, dezbate, ironiza micile și marile noastre tare – în ceea ce privește propriile stereotipii de gândire, atitudini intolerante, moduri de existență socială în spațiul carpato-danubiano-pontic... Pornind de la un joc, dialogul se naște mult mai ușor și, preț de mai bine de o oră⁴, cetățenii micii comunități constituite în seara spectacolului au posibilitatea de a construi, în măsura în care își doresc, punți de comunicare cu oameni cu alte mentalități.

⁴ Runda de discuții este întotdeauna mai lungă decât runda 1 de joc, spectatorii fiind încurajați să-și susțină punctele de vedere. Doar atunci când se divaghează intervenim în sensul concluzionării și trecerii la etapa de votare.

Îmblânzirea *monstrului* prin teatru. Valențele terapeutice ale teatrului pentru public tânăr. Cazul Sibiu

Diana NECHIT*

Rezumat: Acest articol își propune să demonstreze, pornind de la o mostră textuală și spectrală de patru piese și montări scenice sibiene, amploarea pe care teatrul pentru public tânăr a căpătat-o în spațiul teatral românesc al ultimilor ani. Pornind de la câteva trăsături generale ale acestui subgen teatral, ne propunem să subliniem conexiunile dintre temă, construcția personajelor și un anumit grad de conștientizare, de terapie prin teatru, operate prin această formulă artistică. În același timp, atenția noastră va fi centrată pe două montări scenice bazate pe textele Elisei Wilk (*Avioane de hârtie* și *Pisica verde*), la care se adaugă o adaptare pentru scenă a cărții scrise de Eleanor Estes, *O sută de rochii*, și spectacolul creat de Yann Verburgh, *Regulile jocului*.

Cuvinte cheie: teatru pentru public tânăr, bullying, traumă, terapie, adolescență

Introducere

În ultima vreme, asistăm la un reviriment și la o profesionalizare a categoriei teatrale, precum și a tipului de scriitură ce poartă deja numele de *teatru pentru public tânăr*. Întotdeauna a existat o diferență între textele și spectacolele destinate să fie jucate de către marile companii de teatru în fața unui public format din copii și adolescenți și texte destinate să fie interpretate în cadrul unor ateliere dramatice pentru copii. Diferențele constau, mai ales, în impunerea unui anumit număr de actori, în anumite constrângeri economice,

* Lector universitar doctor la Departamentul de Artă Teatrală, Facultatea de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

THEATRICAL COLLOQUIA

dar și în o ierarhizare a textelor de repertoriu, în detrimentul unor creații colective, spontane, independente. Începând cu anii 90, discrepanțele se estompează, iar *soarta* dramaturgiei pentru publicul tânăr a devenit o tendință a noilor scriituri pentru scenă. De la creația individuală, la cea colectivă, la comenzi din partea unor companii și chiar teatre, la creația ce polarizează în jurul festivalurilor din ce în ce mai prezente în peisajul internațional, dar și în cel românesc, putem vorbi deja despre o realitate teatrală de sine stătătoare, cu propriile ei legi și necesități, cu un management îndrăzneț și vizionar și cu un public nu obedient, ci unul care știe să-și impună foarte bine punctul de vedere. În ceea ce privește scriitura, în timp ce începuturile genului au stat sub semnul spontaneității, a improvizației, textul fiind secundar acțiunii, mimicii, gestului, marionetei etc., astăzi se simte nevoia unei scriituri elaborate, cu mesaj, pluristratificate, în care receptorul, spectatorul se identifică și se regăsește nu într-un mod fățiș, ci subtil, simbolic, uneori chiar metaforic sau parabolic.

O primă consecință a acestor mutații estetice este apariția unui nou val de dramaturgi, pentru care scriitura pentru scena tânără nu mai este o ocupație de vacanță, secundară, ci o axă principală a scriiturii lor. Specializarea și dedicarea lor se resimte în calitatea scriiturii care devine și un subgen dramaturgic independent, peisajul editorial european și nu numai fiind bine aspectat pe acest tronson de vârstă, de preocupări și de idealuri. Pe partea cealaltă, fie că vorbim despre o identitate fericită autor-regizor, fie doar de dorința unor tineri regizori de a se consacra acestui nou tip de scriitură, asistăm la un reviriment al producțiilor teatrale în care vârsta personajelor este aproape aceeași cu cea a destinatarilor, dar și a actorilor de pe scenă. Dintr-un subgen marginal, astăzi asistăm la publicarea a aproximativ 500 de texte public tânăr pe an, la nivel mondial, mai ales în spațiul francofon (Belgia și Canada fiind primele țări care s-au interesat de acest tip de scriitură). În realitate, lumea editorială teatrală pentru public tânăr pare să fi operat același tip de mutație pe care a avut-o și literatura pentru copii și tineret 30 de ani mai devreme. Relației dintre un autor ce învață, ce educă și un spectator ce este învățat, educat i se substituie riscul unei întâlniri posibile între doi indivizi: un creator adult, dotat cu o singularitate proprie, și un copil care participă la construirea sensului.

THEATRICAL COLLOQUIA

Ceea ce este cert este că asistăm la crearea unei noi relații între autor și spectator. Dacă ar fi să urmărim o istoricitate a acestui fenomen teatral, la nivel mondial, primii autori pentru publicul tânăr au fost practicienii, militanții pentru un teatru specific pentru tineri, actori sau regizori, dar și autori de literatură pentru tineri, la care s-au adăugat, mai apoi, autori de teatru generalist, ca astăzi, așa cum afirmam mai sus, să fim contemporani cu un nou val de autori specializați pe acest filon. Această deschidere, această varietate de parcursuri creative nu ar fi fost posibilă fără sprijinul neconținut venit dinspre partea editurilor. Dacă înainte, la nivel european și nu numai, nu puteam vorbi decât de câteva reviste, precum cea a ATEJ (Association Théâtre, Enfance, Jeunesse), *La Fontaine Editions* sau colecțiile specializate din cadrul unor edituri mari generaliste (Actes Sud-Papiers care se asociază cu CDN din Sartrouville în 1999, creând Heyoka Jeunesse Théâtrales; l'Arche și-a lansat colecția Jeunesse acum 3 ani, iar, în Belgia, Emile Lansman s-a asociat cu Théâtre des Jeunes Années, CDNEJ de la Lyon, pentru a continua tradiția revistei *Les Cahiers du Soleil Debout*). Diversitatea autorilor și a editurilor ce propun acest tip de text favorizează reînnoirea scriiturilor pentru scenă. Structura pieselor sau a temelor abordate contrazice aura de mediocritate sub care au stat mult timp aceste producții. Dacă temele legate de copilărie și de adolescență rămân majoritare (dragostea, creșterea, jocul, identitatea), descoperim, în ultimele decenii, o problemă mult mai largă care abordează teme sensibile, incomode, precum cea a morții, a singurătății, a memoriei, a traumei, a războiului sau tarele și obsesiile societății contemporane (bullying-ul, dependența de spațiul virtual, problemele legate de imagine, rasismul, alteritatea, sexualitatea etc.). Dar, poate, dincolo de diversitatea tematică, este renunțarea la didacticism, la moralitate, la tezism, autorii fiind mai puțin interesați de a face educație, de a opera schimbări evidente în grupul-țintă căruia îi dedică reprezentația, ci mai mult de a atinge, de a sensibiliza, de a trezi interesul, curiozitatea și afectul acestor tineri spectatori, de a-i face să-și redescopere o nouă formă de empatie, de solidaritate, prin care cazurile teatralizate pe scenă să devină unele familiare lor și mediului în care evoluează.

THEATRICAL COLLOQUIA

De la parabolă, la reinterpretarea basmelor, de la hiperbolizări, la demitificări, de la benzi desenate, la fabule și mituri, totul a fost malaxat de textul actual dedicat teatrului pentru public tânăr. Chiar și dramaturgi reputați, precum Joël Pommerat sau Wajdi Mouawad, s-au oprit în demersul lor creativ asupra acestui gen. Căutările unor noi forme constituie una dintre principalele caracteristici atât ale scriiturii contemporane, în general, cât și ale celei destinate publicului tânăr, în particular. Dacă sensul pare uneori că se diluează, că devine secundar sau chiar absent în noile forme de teatru, în cazul teatrului pentru public tânăr, păstrarea sensului este un deziderat, chiar dacă aceste căutări sunt la fel de presante. Să scrii pentru tineri înseamnă să poți fi înțeles chiar și inovând. O primă caracteristică stilistică a acestor texte este amestecul dintre spus, rostit și nespus, nerostit, dintre sugestie și denotație, dintre visare, iluzie și realitate, momentele de tăcere alternând cu cele ale unei realități zgomotoase. Proporția între sugerat și arătat trebuie să fie, cu orice preț, păstrată, amestecul dintre tandrețe și gravitate, contradicția dintre discursul și comportamentul personajelor lasă libertatea spectatorilor de a interpreta potrivit propriei sensibilități realitatea scenică, autorii găsind astfel, prin acest tip de text, o formă deschisă și accesibilă pentru a accede la o temă dificilă și incomodă. O altă caracteristică stilistică este atitudinea ludică, jocurile de limbaj prin care copilul-poet își încifrează și își descifrează lumea. Cum copiilor le place să se joace cu cuvintele, tot așa autorii inventează uneori o nouă limbă, gradul de inventivitate lexicală a acestui tip de texte fiind, de multe ori, greu de atins în alte genuri. Poate și din acest motiv reprezentarea acestor texte a fost de multe ori dificilă, ele fiind, mai degrabă, materie textuală pentru spectacolele-lectură. Astăzi, teatrul pentru public tânăr a devenit o formă singulară de a face teatru, ceea ce a dus la apariția și construirea unui repertoriu: „Cuvintele folosite nu sunt altceva decât elementele care relevă o poveste care nu este scrisă, ci se citește printre rânduri, cea pe care fiecare și-o construiește în mintea sa”¹, afirmă Philippe Dorin, vorbind despre teatrul tânăr. Dacă repertoriul conservă o anume specificitate, mai ales în recurența

¹ Philippe Dorin, *Théâtre d'aujourd'hui*, no. 9, « Théâtre et enfance : l'émergence d'un répertoire », CNDP, 2005, p. 18.

THEATRICAL COLLOQUIA

temelor și a personajelor, el privilegiază un tip de constrângere productivă: dorința de a aduce în fața acestui spectator exigent o formă de artă teatrală inedită. Orice formă este posibilă: monologul, dialogul, textele hibride; orice suport este permis: marionete, păpuși, proiecții video, teatru de umbre, muzică, narațiune etc. A scrie teatru pentru publicul tânăr devine, astfel, găsirea unui subtil echilibru între inventivitate și inteligență.

După acest preambul teoretic și general, restrângem aria geografică înspre spațiul românesc și pornim argumentația noastră nu de la o interogație, ci de la o certitudine. Da, avem în spațiul teatral românesc forme specifice teatrului pentru public tânăr, cadre instituționale bine organizate în care acestea pot să se dezvolte și să evolueze (și aici ne referim la festivalurile pentru publicul tânăr, la reședințele de creație și apelurile la creație colectivă, dar și la pepinierele din jurul facultăților de profil) și un număr din ce în ce mai mare de autori specializați pe acest tip de scriitură, dar și de reprezentare, care vin majoritar din lumea spectacolului și din cea literară, în general, care fie propun creații originale, fie adaptează scrieri din literatura pentru copii și tineret sau manipulează materialul textual al basmelor și poveștilor pentru copii. Vom încerca în paginile ce urmează să surprindem, fără nicio tendință de inventariere exhaustivă sau programatică, câteva figuri emblematicale ale spațiului românesc care au în comun apartenența *accidentală* la spațiul teatral sibian, pe de o parte, iar, pe de alta, o simbioză la nivelul temelor și personajelor surprinse. Ce au în comun Elise Wilk, Mihaela Michailov, Radu Apostol, Yann Verburgh și Eugen Gyemant, în afară de pasiunea pentru teatrul tânăr și de o oarecare coincidență tematică? Poate legătura lor cu spațiul teatral sibian, cu tinerii actori sibieni și cu publicul sibian, dar și cel festivalier în care textele și spectacolele lor au avut voci distincte și foarte bine primite.

Avioane de hârtie, Pisica verde, Wanda și Regulile jocului sunt patru tipuri diferite de reprezentații dedicate publicului tânăr. Dacă primele două aparțin aceluiași autor (Elise Wilk), dar și aceluiași regizor (Eugen Gyemant), celelalte două au în comun locul în care s-au materializat, și anume Teatrul Gong de la Sibiu, un spațiu emblematic atât pentru tradiția și prezentul teatrului pentru copii și tineret, cât și pentru experiența festivalului de teatru

THEATRICAL COLLOQUIA

pentru public tânăr. Deși diferite ca referință temporală, spațială, culturală, cele patru spectacole au în comun zona traumei produse de agenți diferiți, de la cei interiori, psihologici, la cei exteriori, sociali, familiali, politici, de la fenomenul bullying-ului și al inadaptării, la realitate, la trauma înstrăinării și a războiului. Acestor teme ce par să fie, mai degrabă, apanajul lumii celor mari, a adulților, li se substituie o lume fragilă, vulnerabilă, a copiilor fără copilărie.

1. Elise Wilk este poate cel mai emblematic dramaturg pentru generația tânără, montat în aproape toate teatrele din țară, tradus în multe limbi, în special, în Franța, premiat în multe festivaluri naționale și internaționale. Dincolo de frumusețea și poeticitatea textului, de acuratețea construcției dramaturgice, poate cea mai mare calitate a dramaturgiei Elisei Wilk este contemporaneitatea sa, puterea de identificare cu o problemă atât de sensibilă, cum este cea a trăirii adolescenței, precum și universalitatea temelor și personajelor. Elise Wilk este, înainte de orice, creatoarea unor tipologii de personaje recunoscutibile de către publicul receptor, atașante, fără a fi melodramatice, problematice, fără a fi negative, în lumini și umbre contrastante și tușe puternic realiste care depășesc raportarea strictă la spațiul autohton. De altfel, senzația dominantă la vizionarea spectacolelor inspirate din dramaturgia autoarei este cea a unui grad înalt de identificare cu filmografia americană centrată pe problemele și traumele teenager-ilor. Un vizual foarte puternic oscilează cu poeticitatea cu care realizează fante în tabloul general al acțiunii propriu-zise care îi proiectează pe protagoniști în spații imaginar-onirice, escapiste. Prin acestea, se apropie foarte mult de zona docuficțiunii (*mockumentary*, după părerea anumitor critici), realitatea fiind *îmblânzită* prin aceste infuzii de poetic și imaginar, ca și cum ar fi un *medicament* prea amar pentru a fi înghițit deodată. Din punct de vedere structural, piesele sale se caracterizează prin adjectivul *mozaical*, fiind structuri ample, cu planuri alternante, juxtapuse, pe principiul poveștilor cu cadru, cu o cronologie destructurată în care monologurile introspectivă și dialogurile dinamice se întretaie într-o estetică a discontinuității. Protagonistii

THEATRICAL COLLOQUIA

povestesc despre lumile imaginare pe care și le creează, pentru a putea evada dintr-un cotidian mult prea intruziv, agresiv uneori, pentru a-și putea consuma, astfel, poveștile de dragoste, solitudinea, angoasele și speranțele, departe de constrângerile sociale și familiale în care sunt forțați să trăiască. Fără a face critică socială și satiră într-un mod evident, textele sale sunt o radiografie, o endoscopie a interiorului unor protagoniști ce încearcă să se reconstruiască din spărturile și neîmplinirile unor existențe abia începute, confruntate, din păcate, cu probleme mult prea dramatice. Cele două montări asupra cărora ne vom opri, *Pisica verde* și *Avioane de hârtie*, ambele regizate de Eugen Gyemant, pentru studenții și masteranzii Departamentului de Artă Teatrală, din cadrul Facultății de Litere și Arte (Universitatea *Lucian Blaga* din Sibiu), sunt o sinteză a acestor teme, o chintesență a acestor tineri eroi ai timpurilor moderne și, totodată, un caz fericit de identificare ideatică a tinerilor protagoniști de pe scenă, din text, dar și din sală. Succesul acestor două montări vorbește de la sine despre nevoia unor asemenea texte și reprezentații ce vin să astupe o breșă a trecutului din această zonă.

Lumea ficțională a Elisei Wilk propune spațiile unui urbanism nefast și cenușiu în care cartierul, blocurile de la marginea orașului, cenușiul spațiilor dezafectate de demolări sunt emblemele unei topografii ale unei modernități în tranziție. Acestui spațiu larg i se circumscriu școala, spatele combinatului, terenul de joacă, skatepark-ul, clubul President, tot atâtea mini-topoi ai rătăcirii prin desișul urban al acestor tineri în căutarea identității de sine sau, pur și simplu, în căutarea unui spațiu în care să se simtă în siguranță. Pe lângă aceste spații ale unei geografii ușor identificabile fizic, dramaturgul ne propune un periplu prin geografia interioară a unor spații mai intime ale reclusiunii, poate mai terifiante decât cele ale orașului în timpul nopții, cu toate pericolele sale. Propriile obsesii, traumele, familia explodată, raportarea la normele estetice și cele sociale, primele iubiri, absența iubirii adulților și indiferența generală operează asemenea unor spații ale închiderii, din care singura modalitate de scăpare este dată de evaziunea în visare, în reverie, în conturarea unor realități alternative, securizante. Ieșirea din camuflajul acestor proiecții onirice este similară unei ieșiri din transă, la marginea unei prăpăstii,

THEATRICAL COLLOQUIA

șocul trezirii fiind sinonim cu căderea, cu dispariția, cu suferința și, uneori, cu moartea.

1.1. *Avioane de hârtie* este o poveste despre prietenie, adolescență, dragoste, violență fizică și psihică, toate pe fundalul unei realități socio-familiale din ce în ce mai prezente în actualitatea românească, și anume separarea copiilor de părinți, prin plecarea acestora la muncă în străinătate, din cauza problemelor pecuniare. Destinele a șase tineri de 16 ani se proiectează pe acest fundal deloc edulcorat și ne propune o incizie în interiorul unor situații limită al căror deznodământ este unui tragic. Planul realității brutale se îmbină cu cel ficțional al aspirațiilor zdrobite, năruite prea repede, dar și cu cel al unei confesivități lucide și tragice, cu note poetice, duioase. Personajele sunt emblematice pentru noua formă de urbanism al orașelor de provincie, fata cea rea (aparent băiețoasă, dar atât de vulnerabilă, în realitate), băiatul cel nou (ținta răutăților colegilor), băieții răi, fata sensibilă și romantică, cu probleme de greutate, iar rețeaua de relații și de istorii ce se țese între ei creează microcosmosul social al vieților acestor șase adolescenți. Tema principală este cea a bullying-ului, principiul *unificator* ce îi divide pe tineri în învinși și învingători, ce modelează alegerile celorlalți în suporter și combatanți, ce organizează, din păcate, distribuirea rolurilor în comunitățile de tineri în victimă sau călău. Această temă principală se proiectează pe ecranul mai larg al problemelor socio-economice și familiale ale tinerilor (lipsa de înțelegere din partea familiei, vicisitudinile traiului de zi cu zi, atracția erotică, refugiul în imaginar, inadaptabilitatea, lipsa siguranței de sine etc.).

Grila personajelor este cea proprie acestui tip de literatură introspectivă a unei vârste și a unui mediu social, și anume *veriga slabă*, victima bullying-ului, Miki, băiatul din clasa a zecea ce a rămas în grija unchiului și a mătușii sale, după plecarea mamei la muncă, în Italia. Acest episod duce la o adevărată degringoladă a existenței sale ce culminează cu mutarea sa în alt cartier și, implicit, în altă școală. De aici decurg toate neplăcerile inerente unui spațiu ostil. Cuplul *călăilor*, Bobo și Alex, tinerii agresori lipsiți de empatie, cruzi și violenți, care sistematic îl supun la o serie

THEATRICAL COLLOQUIA

de acțiuni crude și nejustificate: îi fură sandvișurile, îi ard ghiozdanul, îl poreclesc Donald Duck etc. Comportamentul lor violent nu este altceva decât răspunsul, reacția lor la propriile traume, la abandonul și lipsa iubirii familiale. Astfel, Alex este lipsit de autoritatea și dragostea unui tată, iar Bobo trăiește mereu cu frica de a nu rămâne singur pe lume, lipsit de iubirea bunicii sale, singura ființă care i-a arătat un gest de afecțiune. Partea cealaltă a binomului, și anume latura feminină, este reprezentată de Lena, o fată ce a trăit în sărăcie, alături de sora și mama ei, dar și de Andra și Laura, abandonate de părinții lor, plecați la muncă în străinătate. Odată ce toate aceste personaje au fost puse laolaltă pe acest imens teren de joacă, loc al tuturor violențelor care este spațiul școlii și al extrapolărilor sale înspre spațiul de joacă, casă, oraș, drama nu întârzie să apară. Din fericire, Elise Wilk, grație unui subtil amestec între liric și dramatic, nu cade în niciun moment în *păcatul* sordidului sau al melodramaticului, găsind mereu proporția necesară pentru asimilarea conflictelor și a traumelor. Acțiunea este mereu punctată textual prin oazele create de confesiuni, din detalii explicative din viețile protagoniștilor, care acționează asupra acțiunii principale asemenea unui metadiscurs auxiliar, explicativ, devenind un vehicul al acțiunii scenice. Astfel, Lena avea, în copilărie, deasupra patului, patru autocolante fosforescente în formă de girafe ce luminau în întuneric, câte unul pentru fiecare membru al familiei; atunci când mama sa a plecat, a dezlipit de pe tavan girafa-mamă. Alex, sătul să ducă la școală de ziua lui bomboane de brad din anii trecuți, a vândut casetofonul și a cumpărat o cutie mare de bomboane pentru colegii săi. Andra refuză să mai mănânce pizza, pentru a nu mai încuraja industria italienească și, astfel, mama sa să se întoarcă acasă. Aceste detalii din existențele protagoniștilor sondează acel strat subțire de deasupra răniilor provocate de gândul ascuns că ei sunt vinovați de plecarea părinților, fiindcă nu au fost suficient de buni, de frumoși și de cuminiți. La durerea provocată de abandonul propriu-zis se adaugă încercările disperate pe care le fac, pentru a-i aduce înapoi. Elise Wilk țese din reveriile celor șase tineri, prin care aceștia își exprimă metaforic complexele și fricile, adevărate imagini suprarealiste: Lena are deseori coșmaruri în care un avion în flăcări se îndreaptă spre ea, Andra se vede aidoma unui balon

THEATRICAL COLLOQUIA

imens care va dărâma blocul, Miki stă între urechile unui hipopotam mare cât un bloc de 12 etaje, prin ochii căruia oamenii sunt mici și inofensivi.

În montarea lui Eugen Gyemant, scenografia talentatelor Sabina și Bianca Veșteman ipostaziază acest spațiu de joacă imens, skaterpark-ul, loc emblematic pentru destinele celor șase adolescenți care ia cameleonice forma celorlalte dependențe ale vieții protagoniștilor: camera și lumile fictive. Scena bifrontală limitează spațiul de joc, străjuit la un capăt de pista de skateboarding, iar la celălalt, de un coș de baschet. Recuzita mobilă, cauciucuri, tomberoane, protagoniștii ce traversează în viteză pe role spațiul de joc, măștile de hochei ale agresorilor, ținutele ostentative pop-rock ale fetelor conturează o actualitate contemporană cu cea a publicului receptor și a tinerilor actori de pe scenă. Stridența și iminența catastrofei este redată și de decorul de lumini puternic colorate, dinamice, ce brăzdează spațiul de joc. Muzica, bine ancorată în actualitatea referentului textual, acompaniază atât momentele de acțiune, cât și cele de escapism în irealitatea viselor. Singura soluție de *scăpare* a protagonistului Miki, în jurul căruia cercul urii se strânge tot mai mult, este cel al violenței extreme, inspirate parcă din celebrul caz al Masacrului de la liceul Columbine, în care, nemaiputând suporta răul, protagonistul devine parte din el. Meritul cel mai mare al acestei montări, dincolo de spontaneitatea și candoarea jocului tinerilor actori, este lipsa oricărei tendințe moralizatoare, didactice, atât autoarea, cât și regizorul, expunând cazul până în țesuturile lui cele mai intime, dar fără a oferi vreo soluție, în afara celor pe care fluxul conștiinței le poate trezi în fiecare dintre noi, în oricare dintre rolurile pe care le îndeplinim fie pe scenă, fie în public.

1.2. *Pisica verde* a fost tradusă în șapte limbi străine și montată pe nenumărate scene din țară și din străinătate, fiind poate cel mai reprezentativ text al Elisei Wilk, atât prin temele abordate (adolescența, dragostea, familia, moartea), cât și prin registrul liric al monologurilor imaginate. În spectacolul imaginat de Eugen Gyemant pentru studenții Departamentului de Artă Teatrală din Sibiu, atât din punctul de vedere al spațiului, al perimetrului de joc, cât și din cel al coeziunii și coerenței acțiunii scenice, al atmosferei

THEATRICAL COLLOQUIA

generale, realizăm, chiar și fără a citi textul dramaturgului, că asistăm la reconstituirea mai mult sau mai puțin criminalistică, polițienească, a dispariției / morții Biancăi, reconstituire bazată pe același bine dozat amestec de realitate și ficțiune, surprins de amintirile, de frânturile, de povești, de gesturile, de acțiunile estompate de capriciile memoriei, ce compun, în cele din urmă, existența unui om. Prezentă în mijlocul spațiului de joc delimitat de panglicile ce circumscriu locul crimei, al cărei absurd și a cărei violență par estompate de moliciunea fulgilor de nea ce situează temporal acțiunea în timpul unei ierni, Bianca participă atât în planul real, cât și în cel fictiv la crearea propriei sale povești. De fapt, nu Bianca este protagonista principală a acestei piese, ci pisica verde, a cărei biografie este creată de personajul lui Dani, vinovat de dispariția / moartea Biancăi, obsedat de imaginea acestei pisici verzi de pe tricoul fetei, un paliativ prin care personajul masculin își exprimă toate frustrările și durerile. Cu cât imaginea pisicii este mai pregnantă, cu atât imaginea fetei trece într-un plan secund. Decorul de iarnă, lumina difuză ce se filtrează printre fulgii de nea, creează un ecran de protecție ce amortizează șocurile și violența. Pisica devine imaginea suprarrealistă a unei obsesii a personajului Dani, a cărui existență este măcinată de traiul cu un tată alcoolic și abuziv, de singurătate și complexe de inferioritate și care își găsește în această imagine surrogat o ancoră împotriva propriei destrucții, din păcate, nu suficient de puternică, pentru a împiedica actul fatal dintr-o sâmbătă seara de iarnă, în care undeva, la înălțimile ce survolează orașul, o sugrumă pe Bianca într-un dans amețitor ce îi proiectează pe amândoi în praf de stele, dincolo de galaxie.

Rechizitoriul crimei se face prin audierea / confesiunea tuturor celor ce au intrat în contact cu personajul: rând pe rând, fragmente din derularea serii, dar și din existența grupului din care Bianca făcea parte, recompun puzzleul atât de fragil al existenței acestor tineri ce își trăiesc viața la o viteză mult prea mare: sunt frumoși, asemenea unor îngeri, dar sunt niște îngeri care beau vodcă și care merg să danseze în clubul President; își explică viața prin vrăji și farmece și își imaginează pisici verzi ce merg prin oraș; durerea și vina se uită cu ajutorul unor pastile colorate. Rând pe rând, biografiile și traumele

THEATRICAL COLLOQUIA

personajelor din anturajul Biancăi prind formă din întrepătrunderea acestor monologuri introspective cu dialogurile reconstituite: Robert își dezvăluie existența dublă de băiat de familie bună / tociarul clasei în antiteză cu imaginea de cuceritor versat, de fiu risipitor, cinic; Flori, sora Biancăi, își explică toate acțiunile celor din jur, dar și din propria ei existență, prin intermediul vrăjilor; Roxana, prietena băiețoasă și hotărâtă a Biancăi, fata rea cu inimă mare, are luciditatea și curajul de a recunoaște partea de vină a fiecăruia în acest scenariu sordid. Părinții sunt, ca de obicei, marii absenți din această poveste: fie din plictis și obligații sociale, fie că sunt la muncă sau plecați în străinătate, nu vor sau nu pot să aibă nimic în comun cu existența fiilor și fiicelor lor. O temă principală sau chiar un personaj de sine stătător este sentimentul erotic, atracția sexuală sau nu, care apare în acest text sub toate formele ei de agregare: de la timiditatea primilor fiori ai iubirii, la pasiunea erotică obsesivă, de la flirtul inocent, la agresivitatea exhibiționistă ori la dragostea ascunsă și statornică a băiatului cu căciula roșie, toate sunt trăite la intensități și măsuri diferite de către tinerii protagoniști. Neasumarea acestor sentimente, lipsa unui cadru ambiental corect în care să se desfășoare, lipsa oricărei forme de consiliere din partea adulților, duc la neîmplinirea lor care ia forme diferite, în funcție de psihologia celor ce participă: de la negare, la anihilare, la refuz ori la obsesie patologică, nimic nu pare a fi străin grupului de tineri din jurul Biancăi. De la Eros, la Thanatos este un singur pas pentru Dani care confundă iubirea cu posedarea finală și egoistă a obiectului iubit pe care, pentru a-l avea doar pentru sine, îl distruge. Acțiunea, dar și storyline-ul, se compun prin intermediul acestei comunicări fragmentare, încrucișate, informația finală, totală, compunându-se din întretăierea acestor monologuri care nu îi pun pe emițătorii lor într-o stare de dialog, de emisie-recepție, ci, mai degrabă, de emițători pasivi care nu așteaptă un răspuns neapărat din partea interlocutorilor. Răspunsurile se află, poate, dincolo de linia fragilă a spațiului de joc, linie ce delimitează viața de iluzie și de moarte, realitatea de ficțiune și teatrul de viață, pur și simplu. Răspunsurile se află, poate, la noi, la spectatorii care încearcă să facă ordine în acest material textual și scenic ce li se dezvăluie.

2. Nu doar violența relațiilor interumane este materia din care teatrul tânăr își trage seva. Efectul de tămăduire pe care teatrul îl are încearcă să panseze și răni mai vechi sau mai noi ce aparțin altor hidre cu mai multe capete din trecut și din prezent: rasismul, războiul, nedreptatea și lipsa de echitate socială, sărăcia, moartea unui părinte, sexismul sunt doar câteva dintre temele pe care, atât de generos, teatrul încearcă să le expună spre reflecție nouă, spectatorilor. Atât de diferite ca referent în realitate, geografie, timp și spațiu, *Wanda* și *Regulile jocului* explică cu sensibilitate și duioșie visele și suferințele unor copii egali ca frumusețe a aspirațiilor, dar și ca suferință, cauzată de un mediu ostil, războiului și urii. Producții ale Teatrului GONG din Sibiu, cele două reprezentații au la bază o adaptare și dramatizare de Mihaela Michailov și Radu Apostol după un text literar celebru, *O sută de rochii* de Eleanor Estes, și o creație originală a lui Yann Verburgh, *Regulile jocului*. Dacă, în primul caz, personajul principal, Wanda, a existat cu adevărat, fiind colegă de clasă cu autoarea care a vrut să dea viață poveștii tinerei migrante de origine poloneză, pentru a lupta, astfel, împotriva intoleranței și a diferențelor, în al doilea caz, personajele Nama / Aman și Oldo, deși fictive, reprezintă ipostaze verosimile, identificabile în marea comunitate a copiilor războaielor de pretutindeni care, dincolo de apartenența etnică, religioasă, lingvistică, rămân copii cu aceeași capacitate de visare și de autoiluzionare, de evadare prin puterea jocului și a visului.

2.1. Pentru micuța poloneză din valul de emigrație de dinaintea celui de-Al Doilea Război Mondial, singura salvare dintr-un mediu nou perceput ca ostil era imaginația ei bogată, cultivată de mama ei care o sfătuisese să-și coloreze și să-și umple viața de frumos, desenând o sută de rochii frumos aranjate în dulap și 60 de perechi de pantaloni. Faptul că locuia într-un cartier mărginaș, că nu vorbea engleza, că era orfană de mamă și că venea mereu îmbrăcată la școală cu aceeași rochie albastră reprezenta tot atâtea motive pentru colegii săi de clasă să-și manifeste ura, rasismul, indiferența sau neputința, prezența acestei fete fiind barometrul propriilor lor slăbiciuni și

THEATRICAL COLLOQUIA

nefericiri. Deși situat într-un timp și spațiu bine definite, spectacolul *Wanda* are un caracter atemporal și aspațial, ilustrând o țară a tuturor timpurilor trecute și prezente, nerezolvate, din păcate, nici astăzi. Bullying-ul nu este o formă de agresiune a timpurilor moderne, ci doar o etichetă adaptată discursului psihologic de astăzi care marchează o realitate veche de când lumea: suferința celor mai slabi și mai umili, celor săraci și lipsiți de apărare, în fața celor ce dețin, fără vreun motiv anume, la un moment dat, forța și puterea și care, indiferent de vârstă, aleg să se situeze de partea răului, pentru a-și masca propria suferință și propriile neajunsuri spirituale, afective, emoționale și nu neapărat materiale. Personajul colectiv constituit din colegii de clasă ai Wandeii prezintă o corectă distribuie a psihologiilor aferente tinerilor dintr-un spațiu eterogen, în cazul nostru, o clasă de elevi. Toate tipologiile sunt prezente pe scenă, bine individualizate prin ticuri și clișee, prin acea sumă de atitudini și comportamente ce definesc personalitatea tinerilor aflați la vârsta marilor crize și întrebări. De la fata bogată și nefericită, ascunzând un fel de sindrom al copilului de aur², care ar face totul pentru a-și mulțumi părinții, indiferent de dorințele și visurile proprii, la cea care, de frica dezacordului public, refuză să-și arate adevăratele simpatii, fiind prea săracă, pentru a putea avea propriile convingeri, la băieții teribili doar de fătăță, și nu din convingere, întreg peisajul de reacții și resorturi comportamentale vin să se lovească de suprafața de receptare a Wandeii care răspunde sincer și necondiționat, cu lacrimi și suferință și cu un acut simț al nedreptății la care este supusă zi de zi. Furia, resemnarea și neputința, refugiul în lacrimi și în desen, amintirile unor vremuri mai bune sunt singurele arme de care dispune personajul Wandeii.

Dacă agresorii au de partea lor violența, pentru a-și refuza răul, victimelor nu le mai rămâne decât refugiul în lumea lor lăuntrică, acolo unde

² Cunoscută, mai degrabă, după denumirea sa englezească, *The Golden Child Syndrome*, această disfuncție emoțională constă în starea de anxietate a unui copil căruia părinții îi atribuie o serie de însușiri spectaculoase, pe care nu le deține în mod natural și pe care acesta se forțează să le atingă. Odată cu conștientizarea neputinței de a fi perfect, copilul riscă să sufere o criză existențială profundă care îi afectează modul în care se raportează la sine și la lume. Vezi <https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-golden-child-syndrome/>.

THEATRICAL COLLOQUIA

nimic și nimeni nu le poate întina frumusețea. Talentul și puterea creativă a Wandei transfigura estetic locuința și existența ei modestă în care prindeau viață și culoare o sută de rochii care de care mai frumoase. Este puterea de transfigurare a imaginației, a creației care iluminează și preschimbă realitatea sordidă în creație vie. Arhitecta Gabi Albu, care semnează scenografia acestui spectacol, a imaginat o sală de clasă ce devine, pe rând, casa unde Wanda locuia cu tatăl și cu fratele ei mai mic, Oleg, dar și lumea imaginației sale, unde proiecțiile dădeau naștere imaginilor cu rochiile fabuloase create de ea. Costumele de epocă și fizionomiile actorilor prin machiaj și atitudine redau cât mai fidel o epocă și o atmosferă revolută, de un farmec asemănător ilustratelor vintage de Crăciun. Proiecțiile video semnate de Daniel Gheorghiu, pe baza ilustrațiilor Alexandrei Stoica, au rolul de a compensa prin imagine lipsa unor informații textuale, neredate prin dialog, care ilustrează gândurile și visurile protagoniștilor. Ele apar sub forma unor linii neîntrerupte care concretizează fluxul gândirii personajelor, decupând pe fundalul negru forme emblematice pentru confesiunile monologale ale personajelor. Personajul profesorului și lecția pe care o dă colegilor Wandei, cu ocazia câștigării premiului pentru cel mai bun desen din clasă, precum și primirii scrisorii din partea tatălui, pe care o citește în fața întregii clase, dă un efect moralizator, o notă de justiție care încearcă să readucă ordinea corectă a lucrurilor, să restituie importanța cuvenită talentului, generozității și buneii conduite a Wandei. Din păcate, este insuficient pentru a o putea reține pe Wanda în acel spațiu, ea convingându-și tatăl să părăsească acest oraș străin și ostil lor.

2.2. Autorul dramatic și regizorul francez Yann Verburgh, cunoscut publicului sibian pentru adaptarea după *Alice*, primul său text dramatic pentru publicul tânăr, revine la Sibiu cu spectacolul scris și regizat de el, *Regulile jocului*, ce marchează preocuparea sa constantă pentru această formă de dramaturgie centrată pe universul dorințelor și experiențelor tinerilor. Yann Verburgh mărturisește că inspirația pentru scrierea acestui text a venit după o vizită în Belgrad, Serbia, la finalul lui 2016 și după difuzarea imaginilor

THEATRICAL COLLOQUIA

tulburătoare cu copiii bombardați în Alep, Siria, în ianuarie 2017. Aceste două momente îndepărtate ca spațiu dovedesc gradul mare de identitate a suferinței copiilor în fața unor decizii ale mediului politic în care sunt angrenați fără voia lor și ale căror victime sigure sunt. Autorul francez este interesat, astfel, de modul în care se structurează și se modelează o societate în toate straturile ei, în funcție de sistemul politic și de problema filozofică și morală a *reparației* societății după o catastrofă, de reconstrucția unei lumi postcatastrofale. Documentația pe care Yann Verburgh a întreprins-o pe acest subiect este una amplă, susținută și desfășurată, în cadrul unor ateliere de dramaturgie în Europa și Africa, la care au participat peste o mie de copii.

Regulile jocului este, înainte de toate, un text poetic și puternic, totodată, duios și emoționant, care, printr-un limbaj contemporan, actual, propune un text de teatru angajat politic, construit pe baza unei scheme narrative simple și clare. Deși construit sub forma unei utopii cosmogonice, textul este, de fapt, unul despre puterea copilăriei și a imaginației de a schimba regulile jocului din lumea celor mari, impunând propriile lor reguli, cele ale imaginației și ale puterii lor de a iubi. Oldo și Nama sunt doi copii ce învață să se cunoască, să se împrietenească și să se iubească, în cele din urmă, atunci când identitatea reală a Namei / Aman se va dezvălui, să viseze și să creadă în capacitatea lor de a schimba lumea, toate pe fundalul unei lumi postapocaliptice în care cei doi, la propriu, se joacă pe ruinele a ceea ce a fost orașul lor. A alege să vorbești despre război, pur și simplu, în fața unor copii și adolescenți de astăzi poate fi o experiență riscantă, pe care Yann Verburgh a hotărât să nu o întreprindă. A alege să vorbești despre copilăria și visele unor copii similari celor cărora le adresezi spectacolul, arătându-le similitudinile și punctele comune, făcându-i complici cu jocurile și speranțele celor două personaje, este cheia pentru a ajunge la sensibilizarea publicului, în fața unor evenimente de care ne desparte acea lege implacabilă a kilometrului mort. A fost un pariu câștigat, destinele celor de pe scenă au devenit familiare și apropiate tinerilor din public. Nama și Oldo joacă fotbal la fel ca ei, vorbesc și se îmbracă la fel ca ei, au aceleași frici și aceleași dorințe ca ei, doar războiul este monstrul care îi desparte de copilăria copiilor fericiți. Scenografia Velicăi

THEATRICAL COLLOQUIA

Panduru recrează un spațiu de după catastrofă, oniric și teluric, în același timp, în care elementele cosmice sunt reprezentate antitetic prin grandoearea lor în raport cu distrugerile materiale în urma războiului. Cei doi copii par să fie ultimii sau primii supraviețuitori ai unei catastrofe care încearcă să recreeze universul, lumea, după reguli noi și mai bune. Yann Vernurgh a ales o formă de indeterminism nominal, propriu basmelor și utopiilor, în care țările sunt denumite metaforic Statele Păcii și Țările Războaielor. În acest text par să coexiste două instanțe demiurgice, un demiurg bun, cel al copiilor, care face ca din planurile vechiului oraș să răsară un oraș nou, așa cum plantele ies din grăunțe, și un demiurg rău, cel al războiului, care distruge totul, după bunul său plac. Nu întâmplător, Nama devine arhitect și Oldo – soldat; primul alege să plece, pentru a-și urma visul, iar celălalt alege să rămână, pentru a-și urma datoria. La toate aceste probleme cu caracter universal ce țin de dialectica războiului, se adaugă unele locale, specifice unui anumit tip de culturi și de tradiții, în care fetele sunt marginalizate, nu au voie să se joace, deși au o lumină specială în ochi, nu au voie să învețe și trebuie să se îmbrace în straie de băiat, pentru a putea să se joace, și în care băieții, pentru a fi acceptați, trebuie să renunțe la orice formă de sensibilitate, să devină soldați și să poarte arme.

Soluțiile nu sunt unele la îndemână, războiul fiind un joc perfid în care ambele părți au de câștigat, dar și de pierdut, care trunchiază și amputează vise și destine, dar dramaturgul a ales, după ce a narat periplul dificil al împlinirii destinului celor doi tineri, separați și uniți, care își proiectează cuvintele adresate unul altuia și promisiunile pe un fundal cosmic, de dincolo de lume, în monologuri scurte și întretăiate, de o duioasă poezie, să confere un ton optimist finalului, alegând să îi reunească pe cei doi tineri protagoniști. Poate finalitatea ultimă a acestui tip de teatru este și aceea de a crea povești frumoase, de a ne sensibiliza la durerea celuilalt și de a birui toate capetele balaurului atât din interiorul, cât și din exteriorul nostru.

Bibliografie:

THEATRICAL COLLOQUIA

- DORIN, Philippe, *Théâtre d'aujourd'hui*, no. 9, « Théâtre et enfance : l'émergence d'un répertoire », CNDP, 2005;
- ESTES, Eleanor, *O sută de rochii*. Traducere de Lavinia Braniște, Editura Arthur, București, 2017;
- FAURE, Nicolas, *Le théâtre jeune public*, Presses Universitaires de Rennes, 2009;
- VERBURGH, Yann, *Digital Natives suivi de Les Règles du jeu*, Les Solitaires Intempestifs, Paris, 2018.

Surse web:

<https://editura.liternet.ro/carte/299/Elise-Wilk/Pisica-verde.html>
<https://editura.liternet.ro/carte/329/Elise-Wilk/Avioane-de-hartie.html>
<https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-golden-child-syndrome/>

RECENZII DE CARTE

Teatrul pentru publicul tânăr – 3 texte

Mihai Ignat – Selma Dragoș – Andrei Ursu

Cristi AVRAM*



Rezumat: Rândurile ce urmează sunt câteva impresii și gânduri cu privire la volumul *Teatru pentru publicul tânăr – 3 texte*, apărut la Editura Timpul, în octombrie 2018. Acesta reunește trei dramaturgi, Mihai Ignat, Selma Dragoș, Andrei Ursu, care au scris texte dedicate tinerilor de orice vârstă după cum Oltița Cîntec ne avertizează în prefață. Piese fac parte dintr-un program de rezidență, un parteneriat între trei instituții ieșene, fiind actuale și extrem de diferite. Recenzia mea urmărește tocmai aceste aspecte legate de elementele de noutate aduse dramaturgiei românești, precum și o

interpretare personală asupra mesajelor, situațiilor și personajelor.

Cuvinte cheie: Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași, corporalitate, vlogging, parenting, defavorizat.

* Cristi Avram – regizor de teatru, absolvent al Universității Naționale de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Teatru – Regie. În prezent este doctorand al aceleiași facultăți și asistent de regie al Operei Naționale Române din Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

Dramaturgia românească este definită de o aliniere la cea europeană și mondială, lucru evident prin faptul că, deși nedezbărată de tehnicile de construcție clasice ale unui text, ea încearcă să caute noi modalități de scriitură, noi forme ale literaturii. Se simte totuși o apropiere a oamenilor de teatru către dramaturgia românească, se încearcă încurajarea ei prin deschiderea unor teatre către a pune în scenă texte autohtone, dar din partea literaturii în continuare se întrevede o reticență, o neglijare a acestui gen literar. *Teatrul Național „Marin Sorescu”* are un concurs de regie dedicat tinerilor, dar și textelor românești, inițiativă începută de câțiva ani, susținută în țară sporadic de *Teatrul Tineretului Piatra Neamț* care, având la conducere un regizor-dramaturg, a încurajat scrierea de texte românești prin concurs de dramaturgie. Lucrul acesta îl regăsim și în alte centre culturale din România, în Bacău la *FEST Monodrame*, în Cluj, Oradea, București, fie la Național și prin UNITER, fie la proaspăt înființatul *Teatrul Dramaturgilor Români* care pune în scenă creații bazate exclusiv pe texte românești. Și *Teatrul Luceafărul* din Iași prezintă un program de susținere a piesei de teatru românești, o inițiativă tot mai prezentă în ultimii ani în cadrul *Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași*.

Cu toate aceste aspecte îmbucurătoare venite dinspre oamenii de teatru, dramaturgia românească ar merita o mai bună susținere din partea *Uniunii Scriitorilor*, din partea *Academiei Române*, două instituții ce nu se orientează decât înspre poezie, proză ori critică, teatrul fiind sora vitregă a acestor literaturi.

Dramaturgia românească are însă o subdiviziune, de multe ori mai puternică decât cea ieșită în prim plan printr-un text publicat. Ea se compune din textul creat de regizor împreună cu actorii printr-o practică colaborativă, metodă prin care ceea ce va sta la baza construirii unui spectacol nu va mai fi munca unui singur autor, ci a mai multora. Se întâmplă adesea ca un regizor să ajungă într-un teatru în care energia creatoare îl orientează înspre a porni un spectacol de la zero, dar acest lucru este realizabil și în absența regizorului. De multe ori, actorii își reunesc forțele și creează ei înșiși un text ce le oferă posibilitatea de a spune mult mai personal ceea ce își propun. E demn de

THEATRICAL COLLOQUIA

amintit că ceea ce rezultă dintr-un astfel de proces nu poate fi considerat întotdeauna dramaturgie, căci forma scrisă rezultată, scoasă din contextul în care a fost gândită, poate pierde din sens, dă senzația unei trunchieri.

2018 a fost *Anul Centenarului*, anul în care Guvernul României a încurajat formule prin care să nu lase în umbră un astfel de eveniment. Au apărut cu acest prilej tot felul de ceremonii, spectacole, recitaluri, având, în parte, gradul lor mai mare sau mai mic de festivism. În orice caz, a fost încurajată scrierea unor texte autohtone cu și despre români, iar teatrele au înscris în repertorii spectacole având tematica *100 pentru România*.

Mă voi opri asupra unei inițiative lăudabile, dovedită o tradiție a *Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr din Iași (FITPTI)*, respectiv crearea unor spectacole lectură înscrise în program, spectacole ce promovează textele noi, fie internaționale fie românești. Anul acesta ele au fost dedicate românilor, iar trei dintre ele au intrat în componența unui volum apărut la Editura Timpul – *Teatru pentru Publicul Tânăr. 3 texte*. Cartea reunește trei texte, după cum și titlul ne avertizează, trei texte ale unor autori diferiți, având ca public țintă tinerii de orice vârste. Proiectul de rezidență care a stat la baza publicației este gândit ca un parteneriat între *Festivalul Internațional de Literatură și Traducere Iași, Muzeul Literaturii și Teatrul Luceafărul / FITPTI*. Instituțiile au organizat un concurs pentru dramaturgi, finalizat cu obținerea unor burse de creație câștigate de Mihai Ignat, Selma Dragos și Andrei Ursu.

Primul dintre cele trei texte, *Nud urcând o scară* al lui Mihai Ignat, surprinde o nouă abordare a dramaturgului, un alt fel de scriitură și o altfel de tematică. Dacă până acum în *Fermoare, nasturi, capse, Crize, Patru cepe degerate, Nu de gât* textele se aflau la îndemână oricui, se adresau oricărei categorii de public, cel mai recent text scris de Mihai Ignat explorează ideea corporalității, ideile de a fi sau a avea corp. Nici scriitura nu mai e ușor de parcurs, structura textului este redată în 70 de scene sub forma unui dialog liber, fără a figura numele celui care rostește o anume replică. Cititorul va înțelege după câteva scene care sunt tema și identitatea personajelor și încotro se îndreaptă acțiunea, fără a fi nicio secundă un text previzibil.

THEATRICAL COLLOQUIA

Povestea nu este neapărat cea mai întortocheată, nu luăm cunoștința cu reale întorsături de situații, participăm însă la mici conflicte legate de viața a două cupluri care se întâlnesc în împrejurări dubioase, cupluri formate din oameni ce ar putea sta la baza creării unor personaje destul de colorate. Felul în care ele reflectează asupra destinului lor, asupra evenimentelor prin care trec dă o culoare deosebită textului. Autorul sugerează în indicațiile din incipitul textului faptul că textul se vrea a fi unul senzorial, el înclinând cu atenție către a auzi, a simți și mai puțin către a încerca să înțeleagă: „Această piesă se poate doar auzi, nu și vedea, ca și cum ar fi receptată de către copilul nenăscut din pânțele protagonistei. În felul ăsta noi toți suntem în pânțele ei și auzim replicile, pe toate, chiar dacă de multe ori aceia care le pronunță sunt mai departe, pentru că acel copil, respectiv noi, are/avem auzul foarte fin, așa cum îl au orbii.”¹ Pânțele este deci sala de spectacol, iar noi suntem fătul; astfel este reamintită convenția pe care o acceptăm cu toții în momentul în care pătrundem în poveștile de la teatru. De data aceasta ni se însuflă ideea că suntem corp din corpul actorilor, suntem cei care trebuie să preia mesajul și să-l ducă mai departe.

Corina, protagonista textului, cea despre care aflăm că este însărcinată cu Iulius, un bărbat care vorbește despre sine la persoana a III-a, își pune tot soiul de întrebări despre fizicul ei, despre faptul că se află într-o continuă transformare, dar, mai ales, cum acesta produce plăcere estetică, plăcere fizică, plăcere intelectuală prin reflectarea asupra condiției efemere a omului. De-a lungul istoriei artei spectacolului, corpul a fost un punct de interes deosebit, de el preocupându-se atât oamenii de teatru, cât și mai ales cei care au practicat arta dansului. Dar textul lui Mihai Ignat nu înclină spre o reflectare teoretică asupra conceptului de corp în teatru, ci are o trimitere directă asupra publicului român, asupra omului simplu care se află departe de înțelegerea propriului corp. Astfel, prin Corina, se redescoperă aspecte legate de erotismul corpului, de corpul văzut ca instrument de seducție, văzut ca fiind carcasa spiritului, văzut ca instrument estetic de publicitate și alte diverse

¹ Mihai Ignat, Selma Dragoș, Andrei Ursu, *Teatru pentru Publicul Tânăr*, Timpul, Iași, 2018, p.8.

THEATRICAL COLLOQUIA

forme. Corina redescoperă că mâinile ei spun o poveste, că trupul ei care a suferit atâtea modificări încearcă să se redescopere de la origini, din copilărie, până astăzi, când dă naștere unui alt trup, unei ființe noi.

Cât de dificilă este posesia corpului ne-o spun multe scene relatate poetic, solidificate de scene de brutalitate, ori de limbaj ușor agresiv, fără a fi vulgar nicio secundă. Dar posesia propriului corp și atingerea stării de fericire sunt utopice, apar într-un videoclip în scena 25, într-un video în care doi oameni se cunosc dansând fiecare în parte pe stradă, ajungând să întemeieze o familie și să contamineze cu dans pe toți cei care se perindă în jurul lor. Aceasta este forma supremă a ideii de corp, aceea că în permanență el dă senzația că dansează prin înțelegerea deplină de sine.

Mihai Ignat pune în contrapunct conștiința corpului în rândul românilor și a altor popoare europene, ca exemplul din scena 38 când justifică un aspect esențial ce ne caracterizează, respectiv pudoarea ce ne determină în permanență să ne ascundem, să camuflăm, să păstrăm secrete: „În Olanda oamenii nu-și pun perdele și draperii la geamuri. Nu știu. Că nu le pasă dacă sunt priviți. (...) Și dacă nu te uiți intenționat tot vezi. Măcar din întâmplare. N-aș putea să locuiesc acolo.”² Poate de aceea corpurile noastre nu dansează, de aceea corpul Corinei, acum când e însărcinată, pare de cele mai multe ori înțepenit, blocat într-o mișcare trunchiată. Atunci când se află expusă la un examen de rutină la ginecolog, protagonista nu poate accepta că este dezbrăcată în fața unor studenți care descoperă corpul din punct de vedere anatomic. Ea este, de această dată, un simplu corp, un obiect de cercetare, dar ființa ei nu se compune doar din ceea ce poate fi analizat vizual. Se așază ca într-o piramidă fiecare gând ce-i trece prin minte în diversele etape ale existenței sale, lucruri ce duc la conturarea conceptului de corp, la micimea înțelegerii adevărului său.

Personajul feminin găsește că ar fi interesant să depășească barierele, să-și lase corpul pictat pentru a face publicitate. Un moment rizibil, căci burta ei, prin bodypainting, devine un ou kinder, un instrument de publicitate: „Sunt un panou. Toată lumea se uită la mine. Se pare că am succes. (...) Burta mea

² *Idem*, p. 35.

THEATRICAL COLLOQUIA

vinde. Pentru voi nu am suflet. Bannerele n-au suflet! Priviți-mă! Holbați-vă! Și goliți buzunarele!”³ Corpul uman e frumos, trebuie doar să-l știi frumos, să te gândești frumos, mai mult, el poate urca dezbrăcat o scară. Un nud trebuie admirat, au făcut-o și alții, au scris despre corp, au pictat trupuri stând ori mișcându-se, în rest: „Foșnet de haine. Respirații vagi. Parcă tălpi goale pe o scară.”⁴

Cel de-al doilea text al volumul la care fac referire este *Maimuța de porțelan* al autoarei Selma Dragoș. Tânăra dramaturg este o figură nouă în peisajul scrierii dramatice autohtone, dar propunerea pe care o face de data aceasta se înscrie în rândul problemelor tinerilor. Tocmai de aceea este binevenită! Vizând conflictul dintre generații, piesa prezintă, pe de o parte vulnerabilitatea tinerilor în era informațională și, pe de altă parte, neputința adulților de a înțelege, stăpâni și influența viața virtuală a copiilor. Smaranda face vlogging și, într-o vacanță la mare, observă câteva comportamente nefirești ale unui tată față de copilul și soția lui. Astfel, având drept bună practică publicarea unor filmulețe stupide pe internet, își propune să țină un jurnal de supraveghere a acestei familii, pe care să-l redea publicului larg pe internet. Mica justițiară pare să fi împrumutat de la mama sa avocat obsesia dreptății și, astfel, stârnește un imens scandal. Acesta se manifestă în două planuri, cel concret, în camera de hotel și cel virtual la care participă cu un șir de comentarii tinerii de vârsta Smarandei. „Surveillance Log, ziua 1. Da, people, surveillance log... jurnal de supraveghere, yup! Se întâmplă ceva incredibil. (...) Priviți acest tată care intră în apă cu fiul lui... totul pare normal până când... whaaat? Vedeți? Îl ține mai mult... băiatul e clar speriat, se vede că nu știe să înoate... smaaaf! Din nou. People, asta e o tehnică de tortură.”⁵

Lucian, copilul forțat să înoate și agresat de tatăl său, profesorul Gelu, descoperă filmulețe și, în inerția generației, începe să facă vlogging despre cum îi joacă feste tatălui. Smaranda își propune să filmeze un moment pe care îl înscenează cu deosebit sârg, dar nu se așteaptă nicio secundă ca lucrurile să

³ *Idem*, p. 52.

⁴ *Idem*, p. 57

⁵ *Idem*, p. 67.

THEATRICAL COLLOQUIA

capete întorsătura pe care au luat-o. Smaranda sfârșește în salonul unui spital din care continuă să posteze videoclipuri pe internet, cei doi părinți ajung să dea declarații la poliție, iar familia profesorului se refugiază la țară, departe de jurnaliștii agasați.

Problematicile ridicate de Selma Dragoș sunt multiple, acest lucru dând textului o consistență binevenită. Ce e și mai frumos este faptul că ele se împletesc, curg din una în alta și nu-ți dau voie să te plictisești. Deși timpul acțiunii este unul mișcat de mecanismul declarațiilor la poliție, ceea ce presupune povestirea amănunțită a unor evenimente trecute, dinamismul nu lipsește. El este ajutat de alternanța monoloagelor, dar și de pasajele media, fie ele video ori scrise, cele din urmă reprezentând comentariile internaților, *avataruri*, așa cum le numește autoarea. Ceea ce aflăm din filmulețele publicate pe internet de Smaranda și Lucian reprezintă acțiunea propriu zisă, firul care a generat declanșarea acțiunii prezente, cea în care se discută despre faptele copiilor. Interogați, cei doi părinți dezvăluie două tipuri de mentalitate, cea patriarhală, cu reminiscențe din perioada comunistă și cea actuală, încălțată în inovație și libertate. Care dintre cele două este mai anapoda va hotărî publicul, autoarea prezentând în paralele două tipuri diferite de a înțelege educația.

Mama Smarandei, pasionată de noul tip de parenting construiește relația mamă-fică pe un concept al prieteniei, al libertății de expresie. Ea se poziționează împotriva sistemului de învățământ românesc care dă atâtea erori: „Smaranda gândește critic, am învățat-o să judece lucrurile cu proprii ochi, să nu se ia după adulți numai pentru că sunt adulți: (...) Am făcut homeschooling cu ea până în clasa a III-a, când a început să mă depășească cu întrebările. (...) am putut să-mi permit o școală privată. Ar fi fost dramatic să mergă la stat.”⁶ Pe de altă parte, Gelu Tăbăcaru, profesorul de informatică, condamnă comportamentul părinților care, prin atenția și grija excesive, face ca *progeniturile* să se transforme în *maimuțe de porțelan*, neadaptate la viața reală, la nevoile sociale: „Vă zic așa între noi,ăștia care își cresc copii cu pupat în.... răsfațați, să se mute în vârf de munte, să și-i crească sălbatici dacă le

⁶ *Idem*, pp. 61-62.

THEATRICAL COLLOQUIA

trebuie atâta natură. (...) Eu vă zic, predau la gimnaziu, văd lucrurile astea, am văzut cu ochii mei cum generație cu generație au devenit tot mai slabi, mai neajutorați. De porțelan.”⁷ Aceste două portrete sunt modelul copiilor lor, iar cei mici se comportă în consecință. Cât de permisivi sunt cei doi părinți și cât de bine îi înțeleg pe Smaranda și Lucian, dar, mai ales, care este calea eficientă, sunt întrebări la care suntem constrânși să răspundem noi, aflați în poziția de lectori, ori în scaunul din sala de spectacol.

Andrei Ursu este cel de-al treilea autor care completează seria de texte pentru publicul tânăr, propunând o piesă inspirată de problemele tinerilor în lumea tentațiilor, chirciți într-o lume mare, lipsiți de orice perspectivă, confuzați și lipsiți de suportul părinților. Din nefericire, România anilor 2000, înăbușă în zone defavorizate viitorul unor tineri care se îngroapă în nepăsare. Despre ei este vorba în acest text, despre cum o provincie ruptă de civilizație îi contaminează de nepăsare.

Îngropându-l pe Gupi este un text ce prezintă dincolo de substratul social și o problematică a spațiului. În această situație, locul în care își duc existența personajele este unul acaparant, strălucește de mizerie și neputință, perturbă prin izolare. Trei tineri sunt la un pas de terminarea liceului și se află, deci, în fața primei decizii importante din viața lor – pe ce drum trebuie să meargă de acum încolo. Stilul de trai îi împinge spre decizii eronate: sinucidere, abandon în alcool și droguri. Unul dintre cei trei copii are în permanență amprenta plecării, imaginea lui trimite către un etern călător: „Fuge de-acasă. Des. Dar se întoarce. E înalt și slab. Cară după el un ghiozdan și un geamantan ponosit.”⁸ Regăsim un contrast între acest tânăr, poreclit Buhă, și ceilalți doi copii, în el se citește mai lesne hotărârea de a pleca, cu atât mai mult cu cât acasă îl așteaptă în permanență un tată alcoolic. Figura paternă e reperul său cel mai apropiat, dar din nefericire acest reper nu este totodată și un model. Tatăl, vinovat moral de sinuciderea soției sale, se refugiază în alcool, lamentându-se în permanență. Viața l-a îndreptat către eșec, iar spre

⁷ *Idem*, p. 63.

⁸ *Idem*, p. 89.

THEATRICAL COLLOQUIA

finele textului își pierde și serviciul. Într-un oraș în care posibilitățile sunt limitate, acest aspect este o fatalitate.

Pe fondul unor neîmpliniri familiale adolescenții iubesc, se îndrăgostesc și își descoperă sexualitatea. Nimic nelalocul lui, dar se întâmplă ca sentimentele să nu fie reciproce, iar deziluziile se aprofundează. Esențial este să-și găsească echilibrul, să privească spre viitor și să plece. Dar cine e Gupi? E cățelul lui Buhă, primit la cinci ani de la tatăl său, este prietenul lui din copilărie care acum trebuie îngropat. Odată cu el și trecutul.

Textul se dovedește a fi o parabolă foarte reușită. E un text scris pentru adolescenți ca o lecție de viață, e o încercare de trezire destul de dură. E în același timp un text pentru adulți, pentru cei care promit că-și vor da silința să creioneze cât mai luminos destinul copiilor lor, care vor încerca să facă erori cât mai puține în încercarea de a fi modele de viață. „Copiii sunt minunați la cinci ani. Sunt magici. Copiii sunt niște ființe magice. E de datoria adulților să nu-i strice. Să nu uite. Promit să nu-l stric. Să nu uit. O să-i spun tot timpul adevărul. O să-l ajut. O să crească. O să fie o ființă umană în adevăratul sens al cuvântului.”⁹

Astfel de inițiative, încurajatoare pentru dramaturgii români, sunt bine primite întotdeauna și de publicul larg. Orientarea spre generațiile în formare este esențială, iar textele amintite fac posibilă conștientizarea unor realități imediate, unor fapte ce se află în plină desfășurare și a căror consecințe se răsfrâng asupra deciziilor și asupra viitorului tinerilor. Încurajați să scrie despre tineri, cei trei autori au așezat în munca lor o miză puternică și, așa cum spune profesorul Gelu Tăbăcaru în *Maimuța de porțelan*: „(...) dar avem o misiune. Folosesc cuvinte mari, că e lucru mare. O misiune. Să le arătăm un pic lumea reală.”¹⁰

⁹ *Idem*, p. 139.

¹⁰ *Idem*, p. 66.

Să facem cunoștință cu Joël Pommerat și teatrul pentru publicul tânăr

Ioana PETCU*



Rezumat : S-a format o perioadă la Bouffe du Nord, sub îndrumarea lui Peter Brook. A lucrat la Odéon-Théâtre de l'Europe și la Teatrul Național din Belgia. Are propria companie privată, numită „Louis Brouillard”. Pentru creația dramaturgică a fost premiat de Academia Franceză. Alături de opera sa, acestea sunt unele dintre cele mai importante puncte din biografia autorului francez Joël Pommerat, puțin cunoscut publicului din România.

Cuvinte cheie: Joël Pommerat, teatru pentru publicul tânăr, teatru contemporan francez.

La Editura Timpul au fost traduse trei piese ale autorului într-un volum intitulat *Trei texte de teatru pentru publicul tânăr* și s-au bucurat aici de lumina tiparului, cu sprijinul Institutului Francez cele mai cunoscute, prizeate și premiate scenarii ale autorului ce rescriu basmele copilăriei : *Cenușăreasa* (în traducerea Georgetei Cristian), *Scufița Roșie* (în traducerea Mihaelei Michailov) și *Pinocchio* (în traducerea Ioanei Moldovan). Scriitorul francez

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

THEATRICAL COLLOQUIA

își îndreaptă atenția către un segment de public într-un fel special, cu vârstă cuprinsă între 7 și 14 ani. Un gen deja cu specific și tradiție în vestul Europei, pentru care în dramaturgia românească abia în ultimii zece ani s-au făcut eforturi independente fie de traducere, fie de creare a unor texte. Interesat deopotrivă și de subiecte sociale sau politice, de film și de antreprenoriatul artistic, Joël Pommerat profită de trăsăturile textelor dedicate preadolescenților și adolescenților, regăsindu-și vitalitatea și schițând mereu noi conture ale operelor deja consacrate. Așa se face că nici Cenușăreasa nu mai e cea din paginile lui Charles Perrault sau ale Fraților Grimm, nici Scufița Roșie nu mai are... scufiță roșie. Basmele sunt aduse *up to date*, înglobează relația dintre părinți și copii, creează un peisaj social și chiar ating probleme din zona poeziei textului, uneori inserând elemente suprarrealiste. În orice caz, vasta canava evenimentială rămâne vârsta copilăriei. Totuși Sandra (Cendrillon/Cenușăreasa) poartă corset ca să-și îndrepte coloana, în vreme ce una dintre surorile vitrege vorbește la telefonul mobil, Pinocchio vorbește despre o casă cu garaj și piscină, iar Scufița Roșie gătește pentru bunica ei o budincă. Însă dincolo de arsenalul care aduce realitatea secolului XXI în miezul lumii fantastice, care plutește în *illo tempore* și-n „a fost odată ca niciodată”, autorul dovedește că are un ochi format de regizor, simț de actor și suflare de copil. Singur mărturisește în episodul adăugat la finalul Scufiței Roșii că inspirația i-a venit și de la reacțiile fiicei sale pe când avea șapte ani, dar și din adâncul lui unde știe că „această poveste m-a făcut să fiu ceea ce sunt astăzi”.

Sensibilitatea se combină în cazul său cu grotescul, iar situațiile cunoscute din basmele pentru copii, cu devieri neașteptate: mama vitregă își pierde un pantof la festivitatea dată la palat de un rege ahtiat după petreceri, iar mama Scufiței Roșii se joacă de-a fiarele cu fetița ei, sperându-și copilul. De geamurile casei de sticlă în care trăiesc mama vitregă și cele două fiice se lovesc păsările, iar din această pricină construcția e înconjurată de trupurile neînsuflețite ale zburătoarelor. Grotescă este și scena în care mama vitregă îl întâlnește pe prinț (aflat încă la vârsta preadolescenței) și îi mărturisește că s-a îndrăgostit de el. Monstruozitatea capătă forme insolite în textele scriitorului

THEATRICAL COLLOQUIA

francez. E bine însă când totul se termină cu bine, însă pentru ochiul unui cititor matur poveștile capătă și nuanțele amărăciunii. Deasupra tonului moralizator, așa cum le știm în original, Pommerat suprapune o temă care-l definește : realitatea care se topește în fantastic. În fiecare dintre aceste trei texte apare obsedant ideea că viața e „ca și cum”, că avem în fața ochilor un artificiu, că personajele locuiesc într-un vis. Așa se face că, în fața oglinzii sora cea mică reflectează : „Eu parc-aș fi într-un vis”¹ (p.58). I se alătură peste câteva momente și tatăl : „Nu știu dacă și voi aveți impresia asta, dar mie mi se pare că toate astea sunt un vis”². Acestui discurs realitate-fantastic i se adaugă cel al nevoii umane de ireal : „Fata foarte tânără : Cred că uneori în viață, ne place să ne spunem povești în mintea noastră, știm foarte bine că sunt povești, dar ni le spunem totuși”³. Iar în *Pinocchio*, tema visului ia aspecte calderoniene : „de-acum poți să visezi culcat pe-o ureche să visezi la o viață de / vis / o viață de prinț ca-n ziare”⁴. Cine fuge de imaginar și crede că totul în jur e doar realitate, acela e cel care devine victima derizoriului și, la final, a suferinței.

Mănuirea perfectă a elementelor textuale, dar și ale celor ce țin de principalele trăsături ale textului dramatic îl ajută pe Pommerat să transforme textul, ca și cum ar avea o plămadă în mâinile sale și s-ar juca cu aceasta. Povestea nu mai e deloc cuminte, se tot rează în tiparele clasicului și ale modernului, accesând uneori limbajul publicului tânăr, iar alteori frizând logica. Cu un ritm aparte a versului alb și o muzicalitate pe care traducătoarele încearcă să o respecte, textul trezește interesul copiilor și propune adulților să se regăsească puțin în micie portrete fanteziste ori în acțiuni bizare. Pentru că, așa cum afirma Pommerat în cartea sa *Théâtres en présence* (Actes Sud papiers, 2007) „Teatrul e un posibil loc al interogației și al experienței umanului” („Le théâtre est un lieu possible d’interrogation et d’expérience de l’humain”).

¹ Joël Pommerat, *Trei texte de teatru pentru publicul tânăr*, Iași Editura Timpul, 2017, p. 58

² Idem, p. 59

³ Idem, p. 95

⁴ Idem, p. 149

**1918 - 2018: ROMANIAN THEATRE
IN EUROPEAN CONTEXT**

STUDIES

DOI Number: 10.2478/tco-2018-0016

Shakespeare and Romanian Performance – a Doctoral Perspective

Anca-Maria RUSU*

Abstract: There has been a constant interest in Shakespeare in the last twenty years among playwrights, critics, directors and actors. The revival of Shakespeare studies, the multitude of interpretations, theatre productions, research studies of doctoral type have been not just a reconsideration of texts, but also an attempt to modernise them. These findings and many other reflections on Shakespearean theatre and an amazing diversity, on which it had been founded, are the result of the doctoral research done by Antonella Cornici on the Shakespearean soliloquy and its diverse Romanian stage versions appeared in performances between 1990-2015.

Key words: soliloquy, stage version, radio theatre, TV theatre, adaptation, updating

There has been a constant interest in Shakespeare in the last twenty years among playwrights, critics, directors and actors. The “Shakespeare Bird”, as D.R. Popescu would say, is now flying high, as it did in the past decades of the last century, in search of newly discovered meanings in step with the times.

The revival of Shakespeare studies, the multitude of interpretations, productions in theatres worldwide, research studies of doctoral type have not been just a reconsideration of (sometimes scholarly) texts, but also an attempt to modernise them. Once again it has been proven that really great works exist in their own eternal present, “they occur permanently”, as it has been beautifully noted by Lev Dodin.

* Professor PhD at the Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

Therefore, a Shakespeare festival in Poland or Craiova, a theatre in Stratford or in Ashland-Oregon, in America, the permanent presence of the playwright in repertoires worldwide are more than just an homage or desire of theatre practitioners to become known by directing plays viewed as difficult and full of traps. It has been stated that we are witnessing an obsessive return that goes beyond individual intentions and assertions, and this phenomenon has become an emblem of spirituality searching for itself in confrontations, iconoclastic contestations of the main models of the past.

It has been stated before that Shakespeare is on the verge of becoming a postmodern myth, in which history seems to play the role of an implacable and absurd destiny. So, **Shakespeare** represents the **Theatre** for the stage creator and the spectator, it is a collective ceremony, in which the ritual and the play blend, the place where hidden meanings are often unseen, but are lived with intensity by the human community. There have been various ways in which Shakespearean drama has been deciphered and produced. These interpretations talk to us, draw our attention similarly to aesthetic studies of reception both of the works themselves and of the age when the performances appeared on stage. “A text is a slow mechanism living from added value of meaning introduced to it by the addressee”, Umberto Eco observes. Furthermore, the added value given to the works, a paradigm specific to a period may convey more about an age than the studied issue itself. That is why we may state that a history of perception on Shakespeare shapes, in fact, a history of mentality with all its specific changes.

All these observations and reflections on Shakespearean theatre and the diversity of its performances stemmed from Antonella Cornici’s doctoral thesis – *Shakespearean Soliloquy in Romanian Performance (1990-2015)*, most of it being already published by Artes Publishing House at G. Enescu National University of Arts – a challenge in itself. I have no hesitation in using this word (which is not valued in the artistic world) as long as thousands of pages have already been written about Shakespeare and hundreds of (or more) performances have been put on stage worldwide. As Shakespeare remains, as noted by Radu Beligan in his opening speech to the second edition of the

THEATRICAL COLLOQUIA

Shakespeare Festival in Craiova, “the saving creator, the healer of our despair.” Almost completing the great maestro, Antonella Cornici presented her own conclusions that I have perceived as follows: to understand Shakespeare means being able to laugh at hypocrisy, false rules, prejudices, vanities, and get away from earthly matters and accept a drop of extravaganza. It means to believe that along with reason there is still place for all that is unexplained and miraculous.

It should be underlined that during our collaboration, I have noted that Antonella Cornici, as a stage practitioner and instructor, is not interested only in the meaning and construction of the theatrical act, but also in its impact on the spectator, a real *homo videns* today. I have also appreciated the search for a balance in judgements about live or recorded performances, or the performances on which the author worked herself, the opinions and balance that do not dilute the asperities of an intrinsic dispute. So, all people interested in modern Romanian performance (but not only) are provided with a useful paper, the result of the author’s own reading of this phenomenon supported by solid analyses of performances selected for this research.

The author focused on the soliloquy, used to create a corpus of reference texts (*A Midsummer Night’s Dream*, *Richard III*, *Hamlet*, *King Lear*, *Twelfth Night*) integrated into a permanent hermeneutic circuit going towards and out of Shakespearean plays, and dealing with the way the soliloquy had been included in a series of performances that were shown on Romanian stages between 1990 and 2015. The author closely investigated not only these 26 years, but also earlier valuable productions used as a reference, or recordings from the archive of the radio and TV theatre. So, the author managed to shape an accurate integrated image of Shakespearean soliloquy viewed/listened from three perspectives. These perspectives appear in the paper as being independent, and acquire potentiality and substance through the overall perspective of the doctoral research.

The study was divided into four parts/chapters that build a consolidated architecture, the foundation of which required a theoretical and applied approach to the soliloquy in dramatic texts and performances. The soliloquy

THEATRICAL COLLOQUIA

was studied as a constituent part of dramatic text theatricality integrating the discourse of a character, who is (or imagines being) alone on the stage, the discourse whose only aim is to understand the “inner self”, similarly to the inner monologue of the narrative text. The chapter presents such insightful relations as monologue-dialogue, inner dialogue-dialogue with an imaginary character, monologue-soliloquy, recitative monologue-lyrical monologue, motivation monologue-separate monologue etc., starting from the classifications done by Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Alina Nelega, applied to such texts as *Macbeth*, *Hamlet*, *A Midsummer Night's Dream*, *Richard III*. Most importantly, the author searched for clarifying examples in Romanian productions, thus moving from theoretical issues of the dramatic text to elements of spectacology. It prepared the background for the next chapters and opened a very current discussion on the relationship between the soliloquy and monodrama, one man shows and stand-up comedy.

The second extremely consistent chapter provided likely decoding of the Shakespearean soliloquy by exploring the text itself, its interpretation and the directorial concept. The analytical ability of Antonella Cornici is even more evident here as the three axes of her argumentation benefitted from her triple quality: actor, director, and educator. So that, for example, the observations about Puck, the “mischievous ambassador” led to precise conclusions on specific productions, and then to more general conclusions related to the controversy of “updating” Shakespeare, or trends in modern Romanian theatre movement.

In this sub-chapter and in the entire research, Antonella Cornici entered an open dialogue with the opinions of critics, providing arguments for her viewpoint, and also debating with some directors and actors involved in the stage reading of Shakespeare. The interviews and discussions confer vividness, alertness and living spirit to the paper. In addition, the analysis of selected productions provided sketches of “directors’ portraits”, that are really useful for those interested in the artistic path, of such creators as Victor Ioan Frunză, Tompa Gábor, Radu Afrim et alia, integrated in a reflection on the

THEATRICAL COLLOQUIA

relationship between text-performance, word-non-verbal language, actor-director that has also been filtered through a personal experience.

Proposals of important directors and actors have been critically reviewed by the researcher also in the pages dealing with well-known soliloquys from *Richard III* and *Hamlet*. The performances of Mihai Măniuțiu, Radu Alexandru Nica, Laszlo Bocsardi and others gave the author the opportunity to both formulate courageous observations and hypotheses on the “avalanche of stage versions and adaptations”, on various “mutations” or dissolutions of Shakespearean soliloquy, and also the chance to prove her ability to discover flexible correlations with famous productions, such as those of Brook, Wilson or Ostermeier. The voice of Antonella Cornici has also been clearly heard, when she approached the extremely thorny issue of “forced updates”, retranslations of Shakespeare (and not only), remakes, or loss of valuable productions, even after 1990, which have not been archived in a video library of the Romanian theatre movement. Her viewpoints could also be followed in open statements and questions that she had formulated from the perspective of a researcher, member of the theatre community conferring individuality and personal touch to the paper.

This was also the remarkable case of pages included in the section “Buffoon’s Monologue”. The buffoons in *King Lear* and *Twelfth Night* met the other Shakespearean buffoons, and the entire tradition that had imposed a real typology of *raisonneur*, the matrix of theatricality and ludic philosophical acceptance of the world. Besides the analysis of performances directed by Andrei Șerban, Tompa Gábor and Silviu Purcărete (and others), and the dialogues held with some of the producers, we have retained an exciting proposal to discover the buffoon’s special features in other characters: Hamlet, Petruchio, Bottom, Speed, Launce, Gobbo, Touchstone, and even Mercutio. I should confess that the final conclusion of the chapter made me think: “We believe that the buffoon is the most mysterious character in the entire Shakespearean dramaturgy.” I saw in this statement a possible starting point for a Shakespearean performance in the vision of the *director* Antonella Cornici.

THEATRICAL COLLOQUIA

Serious observations are the strong connectors of the doctoral construction, the rich material which is hard to restrain with ramifications oriented towards radio and TV theatre. After a careful prospecting of the archives, the author focused on two forms of theatre that are less discussed in our country, presenting their specificity, impact on the public, similarities and differences compared to the performance on wooden floor, paying careful attention to Shakespeare's soliloquy. We found in the third chapter a real recovery of productions that could have remained in the shade, reviewed again from the actor's and the director's angle. We have also traced comparative references at convergence points, but also a divergence between *Hamlet*, in a radio production with Adrian Pintea playing the lead character, and Tompa Gábor's *Hamlet*, from the National Theatre of Craiova, featuring the same Adrian Pintea, a production later adapted for the TV theatre. This theatre, Antonella Cornici reminds us, gave the general public the chance to see such unforgettable productions as Liviu Ciulei's *Hamlet* (Bulandra Theatre, 2000, with Marcel Iureş), Vlad Mugur's *Hamlet* (National Theatre of Cluj, 2002, with Sorin Leoveanu).

The placement of these productions under the eyeglass (with references to other acting and directing proposals) brought to the forefront the famous soliloquy "To be or not to be", combining information and personal judgements with current theatre reviews. It reshaped the relationship between the creator and the receiver, and opened the path for a debate (worth pursuing in the future) on Shakespearean plays that had been used as cinema scripts in older film productions in our country. The soliloquy therefore has been looked at through a permanently-moving, multi-form kaleidoscope.

Another contribution is the last chapter, researching the visions of foreign directors who have attended the International Shakespeare Festival in Craiova. So, we found out how Shakespeare has been and is played today in other parts of the world, and how the researcher appreciated the directing choices, statements and working methods of such first-line creators as Oskaras Korsunovas, Robert Wilson, Thomas Ostermeier, Lev Dodin, Wang Xiaozing, Edward Hall, as well as her views on rewriting of classical texts, gradual

THEATRICAL COLLOQUIA

elimination of “de-structuring” of the soliloquy. This last part was enriched by additional information in the appendix presenting the overall view of manifestations included in the program of the 9 editions held between 1994 and 2014. It is definitely a necessary overview that comprises information, collected with the care and patience of an archaeologist, on performances, colloquia, book/CD/DVD launches, theatre workshops, exhibitions. We have understood once again why the Craiova Festival is still a model not only in Romania but also in Europe, a model of both complex theatrical thinking and organization.

The rigorous, coherently structured research of Antonella Cornici, based on varied and cleverly used literature review, is a proof of her analytical skills and flexibility that she used to establish the context of studied events and issues, to set the interferences and correlations between the drama and the theatrical act, which is well known by the author from the “inside”. It is also remarkable to note that between theoretical and scientific endeavours of instructors and practitioners and Romanian spectacology of today there have been built bridges, becoming more and more solid and generating such a needed and beneficial **dialogue**, even when research is carried out around soliloquy both as a notion and a stage act.

DOI Number: 10.2478/tco-2018-0017

Margareta Niculescu – A Portrait throughout a Century

Anca Doina CIOBOTARU*

Abstract: In the last century, Romanian puppet theatre has not only received, but it has also given to the world – which I would personally correct. Perhaps: “it has given to the world innovative, poetic performances that have brought about a new aesthetic vibe.” If you skim through *World Encyclopaedia of Puppetry Arts* (first edition published in French, under the title *Encyclopédie mondiale des arts de la marionette*, and second edition published in English, under the aforementioned titled, available online at: <https://wepa.unima.org/en/>), you will find more information on Romanian puppet theatre than you might expect. A complicated history that has been reshaped subjectively – as is the case with every history. And, given that Margareta Niculescu left this world on the 19th of August, 2018, I’ve decided to turn back to the pages 493 and 494 (from the first edition), as if going in a pilgrimage. For quite some time, I’ve been thinking of getting closer to her, all prejudices, myths and subjectivity aside; perhaps *Matei Brunul*¹ has also helped; do shadows make way for themselves/do they follow us? In any domain, at any time, in any place. What matters is that you want to go back into the light, to free yourself, to be able to remember.

Key words: Margareta Niculescu, directing, puppet theatert, UNIMA

If I were to create a performance on this theme, it would have to be done in a Brechtian manner; a little distancing might be of help. Therefore, I would write:

ACT I

IAȘI – the 4th of January, 1926. Date of birth – this is how all mortal beings’ stories begin.

All biographies skip directly to the year 1949, when Margareta Niculescu, only 23 years of age at the time, was named manager of the

* Professor dr. habil. Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts, Iasi, Romania

¹ I am referring to Lucian Dan Teodorovici’s novel *Matei Brunul*, Editura Polirom, Iași, 2012.

THEATRICAL COLLOQUIA

Țândărică Puppet Theatre. With discretion and elegance, she always kept her personal life separate from the turmoil of her career. How did she get all this determination, strength, energy? Maybe it was from the dreams she had as a young girl, looking through the windows of her home, on Brăteanu Street, at the National Theatre. She would dream of becoming a violinist, of living on the stage, she would dream...! She was more powerful than the turmoil of the times. One has the opportunity to read a personal account: “Before the war, I used to play the violin and go to the performances at the National Theatre in Iași, the city I was born in. Later, I was drawn to journalism, then cultural activism. I never planned or chose anything. It was by chance that I received help in finding my direction.”²



² *** - *Passeurs et complices/ Passing It On*, Institut International de la Marionnette, l'Entretemps 2009, p. 28, our translation.

ACT II

Since 1949, when she had taken upon herself the task of (re)organizing modern puppet theatre in Bucharest, as founding manager of the Țândărică Theatre, until 1986, when she would permanently settle in France, in Charleville-Mézières, she built, rebuilt, and shaped her creative vision. Even though she was only 23, she understood she needed “legitimacy” – based on professional abilities – and she decided to study at the Theatre and Cinematography Institute in Bucharest, where she spent four years studying directing. “Manager and student – quite an unusual combination.”³ A legitimate professional, she started her journey in the world of puppetry gathering experience through experimenting.

Exigency, determination, excellence – three key words that can be read through the lines of her résumé. Reading once again the article I have previously mentioned, I understand that she always “took chances”, meaning experimenting, seeking, and building a team (with all it implies in a theatre – both the artistic and technical staff). “I tried things, I experimented, I hesitated, and I came to realize that our art has to create its own language, distancing itself from ‘the theatre of magic and illusion’, but also from mimesis.” This is how, at the Țândărică Theatre, puppets started telling stories both for children and adults. She invited directors..., but she also directed herself. In her résumé⁴, there are performances in very different styles, which have greatly contributed to the renewal of puppetry aesthetics; selectively: *Umor pe sfori/Humour in Strings* (1954), *Mâna cu cinci degete/The Hand with Five Fingers* (1958 – a parody of a detective movie), which were performed in Bucharest and Sofia, *Cartea lui Apolodor/The Book of Apollodorus*, after Gellu Naum, a Romanian Surrealist poet (1962), *Eu și materia moartă/Me and the Dead Matter* – done with the participation of the great comedian Mircea Crișan (1964), *Cele trei soții ale lui Don Cristobal/The Three Wives of Don Cristobal*, adapted by Valentin Silvestru after F. G. Lorca (1965), *Peer Gynt*

³ *Ibidem*.

⁴ The variants that I have consulted were generously given by her daughter, Irina Niculescu.

THEATRICAL COLLOQUIA

– done in 1978, in Norway, *Crăiasa zăpezilor/The Snow Queen*, after H. C. Andersen – staged in Oslo, with a scenography by Sever Frențiu, *Fabule/Fables*, after Hans Sachs – in Magdeburg, *Pinocchio* – in Belgrade. These performances materialized her vision, using metaphors, enlarging the performing space and the stage technics. A cinematic-like vision in creating stage images and actions, a nearness to phantasy, the mix of the poetic and the ironical, the comic resources of self-derision/self-irony are signs of a spirit defined by intelligence, intuition, and pragmatic exigency. The portrait is remade from pieces.

Paradoxically, after 1990, in this period of more than a quarter of a century when, starting from the proposed model, a genuine theatre movement has begun, when many events/people in the entire Romania have become models, Margareta Niculescu's artistic and managerial vision has remained in the background. In 1969, she started the *Nocturnes* series, determined by her wish to bring together young and adult audiences in the puppet theatre. Today, we appreciate the founding of an Experimental Studio in a theatre as a sign of modernity. And yet, between 1972 and 1975, she coordinated the Puppeteer's Studio, which she used for emphasizing the puppeteer's identity and the necessity of their permanent training. Moreover, in collaboration with academics (The Theatre and Cinema Institute in Bucharest), the company's (and other companies') "virtuosos", the puppetry masters would pass their art to younger artists. The meeting of different generations, of academic knowledge and the practitioners' technical skills has constantly generated new forms of stage expression, new approaches that have freed the puppet from the limits of the illustrative and have given it the expressive power of theatrical sign, of stage metaphor. In those moments, theoretical preoccupations were left a step behind stage practice, which is why director (and founder of the Experimental Studio) Irina Niculescu's accounts give us a much clearer perspective on the aesthetic direction that were followed. On the puppet stage, those were years of seeking and of reshaping aesthetics. Therefore, there were requests for organizing training programs; creativity stemmed from the meeting of different generations. Nowadays, through the ERASMUS

THEATRICAL COLLOQUIA

program, this has become common practice, but how many theatre puppets in Romania support such programs?

Referring to her time at Tândărică Theatre and this project, Margareta Niculescu stated: “We worked towards theatricality in the puppet theatre and we acknowledged its metaphorical and symbolical dimensions. We took one step at a time in our move towards radical changes, decidedly breaking from common ways, in order to help a new art-world take shape. There were new changes [...] which, from my point of view, played a key role in going over aesthetic limits and abolishing codes, defying genre and category-based definitions.”⁵ In 1958, when the first World Puppetry Festival took place, Bucharest became the capital of puppetry; for many eastern countries (including Romania), the 50s were a period in which this type of performance went through a true process of renewal. In fact, it meant much more; the true meaning was emphasized by a message sent to Irina Niculescu:

„ Dear Irina,

Margareta was the most important person and artist for
U N I M A - J A P A N.

WHY?

She opened the door to international activities in 1958
when International Puppet
Festival in Bucharest was held.

Thank you, Margareta.

High in the sky above of
Charlesville-Mezieres, One
beautiful star is shining,
for all of puppetry lovers.

On behalf of U N I M A - J A P A N

Tsubame Kusunoki

Tamiko Onagi

29th August 2018”

⁵ *** - *Passeurs et complices/ Passing It On*, ed. cit, p.32, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

No further comment is required. Reading the preface of the book *Teatrul de păpuși în lume/Puppet Theatre in the World*, we can understand that this event belonged to a vision that Margareta Niculescu had already established: “For the people of our times, who move at a fast pace in a gigantic world that is filled with creations of their imagination, the puppet remains forever a reflex of their need for charm and poetry. [...] Will puppet theatre, this ancient art that has so categorically changed its instruments, will it continue to renew its structure? Will transformations continue to take place? Will it become the total art – announced by some visionaries – that speaks to everyone and in which all other arts merge in a unique, original manner?”⁶ These questions were on her mind throughout all of her activity. In an interview she gave for *Le monde* in 2011, she stated: “The great idea that continues to nurture this art is that of contradicting the dogma that the marionette is a copy of the human being. When the marionette began to manifest as a metaphor, a new, grand, whirling artistic field opened: all materials, all objects, all shapes, all images, all conceivable interactions between shapes and space, between the object and its handler became possible, at the intersection with other arts – drama, music, visual arts.”⁷

ACT III

The 80s were marked by fresh changes in the puppet theatre, not only in Romania, but all over the world. The fact that, in 1981, together with Jacques Félix and Henryk Jurkowski, she co-founded the International Institute for Marionettes – Institut International de la Marionnette (IIM) at Charleville-Mézières, an organization she would manage starting with the year 1985, is a proof that her vision went beyond the limitations and the mentality of her time, and also that she understood that she could and should do more than she was allowed by the “bureaucratic” constraints in Bucharest. Jacques

⁶ *** - *Teatrul de păpuși în lume. Jocul de păpuși contemporan în cuvânt și imagine*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 5.

⁷ *Apud* Matei Vișniec: <https://www.rfi.ro/special-paris-105384-margareta-niculescu-marea-doamna-artelor-marionetei-s-stins-din-viata>, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

Félix saw the establishing of the institute as something natural: “It’s simple. The founding of the Institute naturally followed the first International Festival in Charleville, held in 1972! [...] which took place at the same time with the 11th UNIMA Congress: there were 800 participants from all over the world! [...] We were warmly welcomed by the people in the city and there was an extraordinary vibe! [...] ... after this great success, we did it again in 1976. There were a lot of people who wanted to take part.”⁸



Margareta Niculescu and Henryk Jurkowski

⁸ *** - *Passeurs et complices/ Passing It On*, ed. cit, p.37, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA



Margareta Niculescu and Jaques Félix

Margareta Niculescu understood that she had to accomplish a *mission* to which she unconditionally devoted all the energy of her ideas, initiatives, and actions, defining and strengthening the identity of the International Institute for Marionettes. In fact, it was this context that allowed her to reach her full potential as a mentor, emphasizing the education and training of puppeteers, which led to the founding of the National School for Higher Education in Puppetry Arts (1987), which places pluridisciplinarity at the core of its educational principles; to a certain degree, this was a continuation of the work she had done at the Puppeteer's Studio. The founding of the IIM Publishing House, in 1988, with a clearly defined editorial program, and the first steps in the field of research made in 1996, when the Centre for Residencies for Young Creators and Researchers opened in Villa d'Aubilly – these followed naturally, according to the rule that “necessity is the mother of invention”. In a memorial article, Matei Vişniec notes: “Undoubtedly, these were complicated times, in which it was not an easy task for a passionate artist

THEATRICAL COLLOQUIA

to *navigate*, between the political pressure from the communist regime and her aesthetic beliefs. However, Margareta Niculescu navigated successfully and then she also succeeded, due to her talent and strength, in leaving her mark on puppetry art at a European and global level.”⁹

Between 1990 and 1993, she initiated the International Meetings of Puppetry Schools (Rencontres Internationales des Ecoles de Marionnettes - RIDEM), which later became the International Meetings for Arts Education (Rencontres Internationales des Enseignements Artistiques - RIDEA), from 1996 to 1999. Trans- and interdisciplinarity, adapting to the puppeteers’ professional demands/needs, thematic workshops, organizing masterclasses and, moreover, the involvement of renowned creators and researchers. The list is long, but these projects gave the participants the opportunity to meet Joan Baixas, Henk Boerwinkel, Jan Dvorak, Philippe Genty, Gavin Glover, Claire Heggen, Henryk Jurkowski, Josef Krofta, Jean-Pierre Lescot, Leszek Madzik, Michael Meschke, Hoichi Okamoto, Alain Recoing, Ilka Schönbein, Roland Shön and Frank Soehnle, Jim Henson, Tadeusz Kantor, Peter Schumann, Josef Svoboda, Yang Feng (China), Yoshida Minotaro and Koryû Nishikawa IV (Japan), Nyoman Sumandhi (Bali), Asep Sunandar (Indonesia), or Brunella Eruli, Henryk Jurkowski, Didier Plassard – the last three being considered her allies in the process of “interaction in intellectual fertilization”.

⁹ Matei Vişniec: <https://www.rfi.ro/special-paris-105384-margareta-niculescu-marea-doamna-artelor-marionetei-s-stins-din-viata>, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA



Margareta Niculescu and Jim Hanson



Margareta Niculescu and S. Obraztov

Were it only for this list, the information it delivers would still represent an incontestable presentation. However, there is something that one might miss: her mentorship, the confidence she instilled and the energy she gave. The School's students were seen from the perspective of their potential: "The future of theatre can begin in the school's work site." Lucile Bodson is one of the collaborators who, in 2003, were passed on not only the management of the International Institute for Marionettes, but also the principles of supporting the youth and creating strong ties in the professional field.

Instead of a Prologue

She **has** (yes, this is the correct form) many prizes and medals, among them being the *Palmes Académiques* (France), *Erasmus Prize* (Pays-Bas); she is *Commander of Arts and Letters* (France), she has a *Medal for Cultural Merits Commander Class* (Romania). The list could go on, but what matters most is her *legacy*. She knew how to bring different generations together, how to establish connections and how to open the minds of people in the domain: "Perhaps the most important type of education is the triggering and maintaining of curiosity. So, above all, we must teach the passion for theatre, the pleasure of imaginative experiences."¹⁰

¹⁰ *Idem*, p. 54, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA



Margareta Niculescu receiving the ERASMUS award

The 19th of August, 2018 – Margareta Niculescu embarks on a new journey. On Monday, the 20th of August, 2018, the mayor of Charleville-Mézières paid homage to Margareta Niculescu, whose efforts, energy, and enthusiasm changed something in the identity of the city, the identities of those who met her or who are going to come close to her flame, in the world of puppet theatre.



Ces Paysages intérieurs sont dédiés à Margareta Niculescu,
témoin et complice de mes premières errances et de leurs
développements improbables, soutien indéfectible tout au long
de mes périples parfois sinueux. Dans sa soif à en partager
la vision avec d'autres, elle m'a poussé à les réexplorer
et à leur donner la forme du récit qui va suivre.

Dedication Philippe Genty

Bibliography

- Teodorovici, Lucian Dan, Matei *Brunul scris*, Editura Polirom, Iași, 2012
*** - *Passeurs et complices/ Passing it on*, Institut International de la Marionnette,
l'Entretemps 2009
<https://wepa.unima.org/en/> 10.11. 2018
Vișniec, Matei - <https://www.rfi.ro/special-paris-105384-margareta-niculescu-marea-doamna-artelor-marionetei-s-stins-din-viata/> 15. Nov. 2018

DOI Number: 10.2478/tco-2018-0018

Determining Factors of the *Modern Style of Puppetry*

Raluca BUJOREANU-HUȚANU*

Abstract: No matter the type of puppet or marionette, the area in which one form of puppet theatre or another was created, the characteristics of the puppet-style of representation have remained the same: the embodiment of a hero through an object that has more or less mobile elements; the nonverbal behaviour of the animated object, pantomime and unintelligible speech; the usage of music or speech for emphasizing the puppeteer's performance.

Key words: form of manifestation, animation, theatricalization, experiment

The research of puppetry from a historical perspective gives the opportunity of re-discovering the events and facts that played a decisive part in the apparition and evolution of the puppet style of representing the ludic view on universal human problems.

In general, when researching the origins of performing arts, one approaches masking, in most cases. This type of approach is useful, firstly, because it helps find more information on this type of pre-artistic communication and, secondly, because this medium and the techniques of masking have created a form of manifestation that is specific for the early stages of the evolution of man as a spiritual being. Masking is the origin of all types of artistic languages. But we remind those who are interested in researching the origins of performing arts that the mask is one of the means of expression in puppetry.

* Associate Professor, PhD, at the Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts in Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

Therefore, we have to point to the fact that an omission has kept occurring in the research of the origins and evolution of performing arts. Unfortunately, those who have researched this phenomenon have avoided associating the origins of masking to the origins of puppetry. From our point of view, masking must not be associated only to the origins of drama. The beginnings of man's tendency for masking and the evolution of the forms of manifestation that draw from this tendency are phenomena that we have to associate to the genesis and evolution of the puppet style of representation.

The prehistory of animation theatre starts at the moment man has associated body language to a series of practical objects in order to embody and suggest archetypal behaviours, with the aim of communicating profound truths on human condition.

In the beginning, man used gesture, mimics and reactions in order to communicate. These means had "practical utility". Much later, man discovered their expressive qualities and began developing his own abilities for artistic communication. We aim at re-discovering what was it that generated this impulse for suggesting the essence of human behaviour by using an animated object? What phenomenon in the primitive era determined the association of generalizing means and ways of communication, that had indicative, descriptive or imitative purposes, to practical objects? What determined the transformation of the quality of the act of communication?

First of all, let's remember that the spirit of the era was dominated by man's wish to understand what was going on around and inside himself. We know that, in his fight for survival man began to believe that, by using objects, or, better said, animating them, he could defeat his real and imaginary enemies, that he could "subdue" and "control" the world. This belief was established with the development of consciousness.

In our opinion, the apparition of communication in puppet style is tied to the apparition of consciousness. After becoming aware of his condition in the world, Homo sapiens tried to explain and represent reality. Man's need to communicate his ideas led to ritual forms of manifestation. Rituals established

THEATRICAL COLLOQUIA

a mode of representation and interpretation which would later lead to theatrical styles of communication.

At a more thorough analysis, especially in regard to the means of communication, ritual language presents the characteristics of puppetry. Ritual made use of masks, statuettes with more or less mobile elements, or a series of practical objects. These represented the “theoretical” system of Homo sapiens, his ideas on life and the world. But the material and spiritual models of the primitive society were created according to the type of thinking that belonged to that specific society – “wild thinking”, or “thinking in images”. In fact, analogue thinking. The characteristics of analogue thinking can also be seen in the structure of the means of ritual communication in the period we refer to.

Analogue representations were sustained by the beliefs of the era. In animism, man discovered the first way to create a concrete expression of all the things he could not understand. All the other forms of primitive spirituality, fetishism, totemism, all had the same purpose. We believe that one of the most important factors in the apparition of the means of communication with puppetry characteristics was the fact that anthropomorphism prevailed out of all the beliefs of the era.

From the moment anthropomorphism had become dominant in terms of representation and interpretation, the objects used for representing would still be created and used according to the principles of animist beliefs, but the allegorical images of physical reality started to have human characteristics. Thus, the representation through an object that was analogue to man, and its animation with the purpose of suggesting human behaviour created a form of manifestation that is specific to the first stages of man’s evolution as a spiritual being. The animation of an object that is seen as a spiritual protector became a habit of every social group, it established a way of living, customs, traditions. The means and ways of animating the sacred object became ways for embodying and suggesting mankind’s great questions.

In general, historians and researchers of performing arts support the idea that this was the context preceding the apparition of theatrical language.

THEATRICAL COLLOQUIA

However, from our point of view, the complex of phenomena of the primitive age determined the apparition of the puppet style of communication. The generalizing means and ways of communication, the elements of nonverbal language were associated to a series of practical objects which men began using for the analogue embodiment of an archetypal ancestor. According to animist beliefs, in the representation of the ancestors of a social group, the sacred objects, gestures, and unintelligible speech became the main means of communication. Suggesting archetypal behaviour was done by using elements of nonverbal language, and the communication of profound truths on human condition was done through the animation of the sacred object. Therefore, we can argue that the complex phenomena of the primitive age generated the apparition of the puppet style of communication. This means that the origins of animation theatre can be traced back to those forms of manifestation, in those customs in which sacred objects were animated.

Researchers of the history of animation theatre present various customs for suggesting archetypal behaviours through animated objects. From their descriptions, we could note that, from a practical point of view, the animation of objects through which people would embody and suggest their ancestors and their archetypal behaviour clearly presents the characteristic of the puppet style of representation and interpretation. Let's see a concrete example of this.

In the subchapter "The Animation of Burial Effigies", Cristian Pepino presents an old custom of "animating" the dead in one moment of his evolution. He describes it in this way: "We can see that this ritual can sometimes be found in a form that allows for its periodical reediting (such as mask rituals, which represent ancestors, or puppets that have the same function). The Fang (Gabon) tribe had marionettes as funeral statuettes, and they are usually put on top of chests or baskets in which they keep the ancestors' remains. During commemoration ceremonies, these marotte-effigies (which are sometimes articulated like genuine puppets) are made to dance and speak by the members of the tribe, who are hidden behind screens

THEATRICAL COLLOQUIA

that are either improvised from traditional garments (a cloth wrapped around their hips), or made especially for this purpose, from raffia palm fibres.”¹

The same style of communication can be found in other collective customs of representation specific to Ancestor worship. In the multitude of data given by Henryk Jurkowsky, Cristian Pepino, Ioana Mărgineanu, Romulus Vulcănescu, we find clear depictions of the same type of manifestation with puppetry characteristics. It is clear that their documentary value supports us in stating that the custom of commemorating the ancestors, or, better said, the means and ways of representing archetypal heroes and their actions, are specific to puppetry communication.

Therefore, since the prehistoric age, people have been giving symbolic value to objects and, through animating them, have transformed them into means of communicating profound truths on man and life. The beliefs of the era and analogue thinking established an allegorical mode of representation and, obviously, a pseudo-objective mode of interpretation, akin to fabulation. Starting from the object – instrument of spiritual protection, families, clans, tribes etc. created myths and rituals, the first scripts and performances.

As we have previously stated, animation appeared in the context of community habits established by the beliefs of the time. Concrete forms of animation were: positioning, walking or laying out, dance and pantomime. Positioning or laying out the object involved less animation. But playing, carrying or dancing with the object of spiritual protection were practical activities that clearly involved animation. Prosopophoric processions were manifestations in which the puppet style of representation and interpretation took shape.

There were several stages of the preparation of these manifestations. The need for re-telling mythical history implied creating a plan, a script, and the means of expression. The representation of mythological themes imposed, first of all, the creation of the sacred object. Then, the representation of archetypal behaviours implied establishing a choreography. Also, the

¹ Cristian Pepino, *Automate. Idoli și Păpuși - Magia unei lumi*, Editura Alma, Galați, 1998, p. 61

THEATRICAL COLLOQUIA

representation of the situations imposed choosing a space and creating a soundscape.

The stage was the space around the totem, the temple, the shrine. The elements used for re-creating the mythical atmosphere belonged to sound resources that could be instruments, or not. Non-instrumental sound resources were those belonging to the voice: onomatopoeias, sighs, humming, moans, melodic whistling sounds, simple or complex shouts. Together with the instrumental sound resources (ideophones, solo, or groups), this helped complete, stylize and suggest behavioural essences. All these work stages and elements of pre-theatrical language used in the representation of mythical stories are specific to the puppet style of representation, because:

- in order to embody an archetypal hero, an object had to be created;
- all other elements of language were established based on the object.

Therefore, the mythical story became a ceremony, an indissoluble whole, a representation, due to the three modes of narration: the plastic mode – the object, the choreographic mode, and the musical mode – the ancestor's behaviour and the ambience of the ceremony. All of the elements of pre-theatrical language were established based on the character embodied by the object. The animation of the object that embodied an archetypal ancestor was done according to the theme of the dance or pantomime.

During its evolution, the custom of animating an object was an activity that had magical, religious, then ludic and profane character. Therefore, the instruments for recalling mythical history also went through changes, in regard to their functionality. There was a transition from the mythical to the cathartic function, and the sacred character of representing myths was replaced with a ludic one. Still, the magic-religious nature of the objects used for embodying archetypal ancestors remained in mankind's consciousness even after all these language elements gained a ludic character, and the creator of the dance or of the pantomime started to make use of satirical, burlesque elements in the playing or carrying of the object, in the gestures used for the behaviour evoked by the object. After the transition from magical and religious manifestations to ludic ones, the archetypal value of the objects continued to confer and to

THEATRICAL COLLOQUIA

impose rights and obligations to those who attended these types of manifestation. No one was allowed to disturb the act.² Those who suggested archetypal behaviours by animating a mask, a statuette or an object with more or less mobile elements, kept the right of being “*persona ludi*”³ and had the right to deride vices, to do or say anything, satirize, parody, criticize, as this right was “bestowed” upon them by the archetypal ancestor embodied by the object.

The style of symbolical representation of reality, of a theme or a mythologic subject by those who danced or carried an object, the representations done in an analogue, reductive and suggestive way became a style of interpretation that would evolve in the context of customs, rituals and popular traditions. Their way of animating, playing or carrying an object, or their way of suggesting archetypal behaviours were also described by Romulus Vulcănescu. “Look at the head of a goat mask leaning on a wall, waiting for the skilful player. What do you see? A vague morphologic structure that at times only apparently resembles the face of a goat. The overwhelming trinkets, the imprecise image give the impression of an unfinished work, quite dubious in its figurative intention. Just wait for the goat shepherd to come and take the mask, to watch it for a second, to be inspired, put it on his head and start playing. You will see a miracle. That bundle of cloth, skin and adzed horns, the bells and ribbons come to life; the beard starts to tremble in the lively rhythm of the drum or fife, the head wonders attentive, tense, frisking, quivering from the passion of playing, the ribbons and vibrantly coloured beads flutter allusively in the delicate spectre of the

² “Any intrusion was seen as a provocation and as contempt for the tradition, hence it would be immediately punished. No matter the social situation of the spectators, they were not allowed to step in the midst of the performers (with the exception of sick people, mothers carrying their infants, and barren women), to intervene in the act, or to be violent with the mask-bearers.” (Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970, p. 247, our translation)

³ “In colonial Roman law, the ludic term ‘*persona*’, the first sense of which is mask, gained polysemous juridical usage. From the character mask, or *persona ludi*, one arrives at the role someone has in an artistic process, or the *persona actoris*, and then to the active or passive role of a legal subject, or the legal *persona*.” (Idem, p. 249, our translation)

THEATRICAL COLLOQUIA

rainbow, the bells chime gently or make harsh sounds, the little mirrors reflect frail lights and the trumpety sparks pale little stars. Through a couple of intelligent moves, the mixture of shapes and colours becomes the image of a new apparition, a different being that is lively, spoiled or aggressive with itself, with the audience, fascinating through its pantomime; a playful goat coming straight out of the filmed sequences of a fairy tale. The shepherd has playfully turned a grown-up's toy into a miraculous being.”⁴

The theatricalization of the manifestation of community customs that, held on certain times of the year, playfully recalled the history and archetypal heroes of a given lineage, led to the apparition of forms of performance specific to popular theatre. Out of them, cult theatre would later develop.

Returning to the period of the genesis of puppetry, we maintain that animation theatre is definitely tied to the ritualization of myths. In a first stage, the creation of representations corresponded to man's tendency to sacralise and ritualize. The apparition of pre-theatrical forms was generated by the tendency to dramatize the sacred history of a social group. But the apparition of the tendency to dramatize coincided with the apparition of the tendency to animate the objects that embodied archetypal ancestors. The apparition of both of these tendencies was determined by the beliefs and ideas on life and the world that were specific to the primitive age. Certainly, man's tendency to embody archetypal ancestors generated the apparition of the art of masking. But the idea of mask itself and the action of masking (oneself) belong to the idea of the double, that profound feeling that was born because *Homo sapiens* developed consciousness. In turn, consciousness helped man discover (himself) and understand the duality of nature and of the human being. The wish for a double and the tendency to dramatize were accomplished in the aforementioned forms of representation. Masks were only one part among the means of representation belonging to man's tendency to create a double and represent it. Figurines with more or less mobile elements were created for the same purpose. These figurines, in time, led to the traditional types of puppets and marionettes. Every type of puppet has a specific type of animation.

⁴ Idem, p. 277, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

Depending on the system of animation, the forms of manifestation were named shadow performances, bunraku puppet performances, handheld puppet performances, marionette performances. These types of performance evolved in the context of universal popular theatre.

Therefore, we return to the evolution of puppet theatre and we remind that, in the centuries that followed, man's tendency to dramatize was accomplished as follows.

The narrations that developed from myths and mythological themes were used in the plans for preparing manifestations of recalling the history and heroes of a social group. Legends, epics became the main resources of the internal component of the language used in the creation of popular and puppet forms of manifestation. The means and ways specific to every type of performance we have previously mentioned generated traditional forms of puppet theatre.

The diversity of the means of embodiment, of techniques and modes specific to the traditional art of puppet theatre can be explained from the perspective of the factors that determined men to create these types of performance.

If we integrate in the definitions of the term "traditional" the concept of performance from animation theatre, we can state that the traditional animation performance represents an old form of performance which gave continuity to ancient customs and beliefs.

If we associate the term "modern" to the idea of performance from animation theatre, we can state that the modern animation performance represents a form of performance of recent times which expresses its creators' preference for everything new.

The simplest definition of the modern states that this notion implies the negation of the classic. It is not our intention to present the etymology of the term, nor to research the evolution of the concept. We only note that the sense of the term "classic", used for describing a creation, confirms its durability. In the 19th and 20th centuries, the term "classic" started to be used

THEATRICAL COLLOQUIA

not just for referring to a period, but to the exemplary nature of a model creation.

Thus, in the 19th and 20th centuries, we can state that, in the evolution of puppetry, oriental and occidental traditional forms became classic references not in terms of history, but of style.

The historical background of the first part of the 19th century was, for a man of the arts, an adverse social ambient that produced numerous dissatisfactions. The real world he confronted in day-to-day life created a feeling of deep discontent. This general tendency amplified the artists' wish to create "a different world" that would measure up to their aspirations.

In the general context of the arts, the creations of previous eras became or, better said, started to be regarded as models. Like in most artistic domains, in the world of theatre there were artists who continued to create in the spirit of tradition, worshipping the models it offered them, and others tried to "free" themselves, denying said models. Therefore, at the beginning of the 19th century, on this background of worshipping or denying the creations that had been models in previous eras, there appeared an avant-garde represented by Romantic artists.

The avant-gardists wanted a different type of art, an experimental space that would not limit their imagination. Thus, this type of artists, under the direct influence of an experimental spirit, started to create new forms of representation. Through the means, techniques and ways the avant-gardists represented their artistic beliefs, they also marked the evolution of puppet theatre. In the 19th century, some members of the avant-garde represented a specific category of puppeteers. For them, the means, techniques and ways of the puppet style of representation became artistic ways of accomplishing the Romantic dream. For this reason, we can state that, at the beginning of the 19th century, along with puppeteers who created traditional performances, the avant-gardists discovered the expressive possibilities of puppetry and there "appeared" modern performances.

The evolution of the forms of avant-garde performances starts with Alfred Jarry's performances. In creating performances, he emphasized the

THEATRICAL COLLOQUIA

essentialization of plastic expression. Another stage in this evolution was marked by Richard Teschner's creations. He put into practice the idea of the auteur performance, a performance that is unitary in terms of style and aesthetics. Their ideas also modified general ideas about performing arts. Like other artists and theoreticians of the time, through their researches on the art of theatre, they led to the re-discovery of what is specific to the art of puppetry: "The fabulous that appears normal and the realism that appears artificial in puppet theatre are very great findings, like the possibilities of puppet theatre to represent the fantastical on the stage or to represent things in a way that is as fabulous as possible. This fact, as well as the tradition of intimate theatre, and Jarry's theatrical experiences made the avant-gardists at the beginning of the century get close to puppet theatre."⁵ Therefore, the "first" avant-garde puppeteers caught the essence of puppet theatre, the symbolistic power of its means of expression. Using the mode of representation that is specific to the art of puppetry, Gordon Craig and Vsevolod Meyerhold were able to use examples from the art of puppetry to support their theories on drama.

Thus, in the 20th century, according to the spirit of experiment and modernity, of "seeking" and "combining" means of theatrical expression, the modern art of animation theatre appeared. The Dadaist, Surrealist, Futurist forms of the first half of the 20th century were concrete expressions of the experimental spirit. And those artistic experiments played a decisive part in the evolution of the modern forms of puppet performance. Each artistic current came with a new mode of representation and a new view on the artist. Avant-garde groups were created around those who represented these currents. They shared ideas on art and practiced it as the leaders proposed it. Dadaism and Futurism, alike, influenced the evolution of puppetry as a theatrical form of communication. For instance, some of the Dadaists emphasized spontaneity in creation. Some Futurists created new possibilities of embodiment and of suggesting a character, its inner life.⁶ They re-introduced the object as means

⁵ Cristian Pepino, op. cit., Editura Alma, Galați, 1998, p. 168, our translation

⁶ "For Folgore (in the performance *Shadows – Puppets – Humans* and the ballet *The Hour of the Marionette*) the triple representation of the character (man, puppet, shadow) depicts the

THEATRICAL COLLOQUIA

of representation. Thanks to them, there re-appeared the idea of animating the practical object “used” as a symbol of man in general. Thanks to the theatrical experiments at the beginning of the 20th century, the art of puppet theatre re-became an art of parable, of fantasy, of innocence.⁷ In the context of activities held in experimental workshops, the idea of a synthesis between drama and puppetry took shape. The fusion the avant-gardists wished for was accomplished in the form of a third genre.

This new theatrical form was defined as follows: “The third genre is the mix of means of expression from puppet theatre and dramatic theatre. It breaks the conventions or principles of a magical life of the puppet, and still it is not able to abolish the actor’s biological condition. Therefore, the destruction of the puppet’s magic is not followed by a similar destruction of the way the actor is treated, and the third genre does not lead to a balancing of the aesthetic form. The mix of means of expression only favours the author. Thus, the co-existence on the stage of the elements actor and puppet creates the possibility of a new, metaphorical theatrical language.”⁸

But the reshaping of the notions and forms of puppet performances had begun in the era of Romanticism, with Henrich von Kleist’s essay *On the Marionette Theatre*. The phenomenon of creating theoretical systems on the art of puppetry would later continue with Oscar Schlemmer’s experiments at Bauhaus. These two “moments” emphasized essential aspects of the animation performance – animation theatre can represent the sublime, the abstract, innocence. Between these two great moments that mark the establishing of theories on puppetry, there was a surge in interest for animation theatre, for the power of the object to represent man in general. If we were to paraphrase Gordon Craig, we could say that, in the 19th and 20th centuries, creators of

character’s inner world. For Fortunato Depero, in the ballets *The Man with Moustaches* and *the Giant Moustached* the puppets represent a drunkard’s world of nightmares. For Cangiallo, the marionette is the symbol of the human idea. For Cralk, Rognoni, Marinetti, Folgore objects become characters (shoes, clothes, closets, armchairs).” (Idem, p. 175, our translation)

⁷ Cristian Pepino, op. cit., p. 192

⁸ Henryk Jurkowsky, apud Cristian Pepino, op. cit., p. 37, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

theatrical language re-discovered the power of the puppet to faithfully render the expression of the soul.

Maybe we should add that, due to technical discoveries, there were additions to the elements that used to create the external component of the language of puppetry, in the form of new technological inventions (recordings, sound effects, new materials used for creating puppets, black-light). Also, in the creation of modern puppet performances, the musical element re-started to be subordinated to the puppet's gesture, to substitute the text.

In the context of the 19th and 20th centuries, the forms of puppet performances were perfectly molded on the directions set by Romanticism, and their creators were animated by the experimental spirit. From this period on, the puppeteer would achieve the status of an artist, special spaces for creating and holding puppet performances would be created, and puppetry schools also began to appear.

Bibliography

- Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie – tratat de antropologie teatrală*, trad. Liliana Alexandrescu, București, Editura UNITEXT, 2003
- Baty, Gaston și Chavance, René, *Histoire de la marionnettes*, Paris, Editura Bordas, 1959
- Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului*, București, Editura Politică și Pedagogică, 1981
- Berlogea, Ileana, *Teatru românesc- teatru universal. Confluențe*, București, Editura Meridiane, 1985
- Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, București, Editura Meridiane, 1986
- Dănăilă, Natalia, *Magia lumii de spectacol*, Iași, Editura Junimea, 2003
- Dumitru, Matei, *Originile artei*, București, Editura Univers, 1985
- Gâțză, Letiția, Silvestru, Valentin și Chimet, Iordan, *Teatrul de păpuși în România*, București, Editura Meridiane, 1965
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, trad. H.R. Radian, București, Editura Humanitas, 2002

THEATRICAL COLLOQUIA

- Jurkowski, Henryk, *Métamorphoses – La marionnette au XX siècle*, Charleville- Mézières, Institut International de la Marionnette, 2000
- Mărgineanu, Ioana, *Istoria teatrului de păpuși*, partea I, București, Curs A.T.F., 1973-1974
- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, București, Editura Eminescu, 1983
- Pepino, Cristian, *Automate, Idoli, Păpuși – magia unei lumi*, Galați, Editura Alma, 1998
- Teatrul de păpuși în lume*, București, Editura Meridiane, 1966
- Tonitza, Mihaela și Banu, George, *Arta teatrului*, București, Editura Enciclopedică, 1975
- Van Gennep, Arnold, *Riturile de trecere*, trad. Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Iași, Editura Polirom, 1996
- Van Gennep, Arnold, *Formarea legendelor*, trad. Lucia Berdan și Crina Ioana Berdan, Iași, Editura Polirom, 1997
- Vitez, Antoine, *Les marionnettes*, Paris, Editura Bordas, 1982
- Vulcănescu, Romulus, *Măștile populare*, București, Editura Științifică, 1970
- Zamfirescu, Ion, *Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, București, Editura Eminescu, 1974

Ten Discontents of Romanian Theatre

Călin CIOBOTARI*

Abstract: Any celebration is, or it should be, an opportunity to meditate on what is being celebrated. Otherwise, the celebration remains merely formal and inconsistent. What is the meaning of one hundred years of Romanian theatre? A sum of fulfillment and unfulfillment, of satisfactions and dissatisfactions, a whole set of faces which can describe a history in a pleasant way throughout time. In the next lines we are trying to place ourselves at today's end of history in a troubled present which must be questioned. What has become of us, those who are applauding the centenary of our theatre? What is missing and what are our dissatisfactions? We shall let other people make the bows while we assume the discomfort of the discourse on unfulfillment.

Key words: Romanian theater, discontents, independent theater.

1. The position of the theatre and of the artist in society

On the Romanian territory, theatre has gradually become rather a means of entertainment than art. It has lost its serious and solemn side. The actor has stopped being a "saint", turning into a kind of "courtesan" in an exaggerated way, a distinction theorised by Grotowski in a time when one could still talk about the sacredness of art without giving rise to any ironic smiles.

The Romanian society is itself theatrical. It is an everyday theatricality specific to us which probably goes back to the time of the different historic dominations. It is from that moment that we have had this tendency to dissimulate, to give something for something else, and to freely fictionalise

* Lecturer, PhD, at the Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

and mythologize. Similarly, our appetite for performances is a certainty, the performance signifying the public display of extreme states, feelings, and attitudes. The ‘coups de theatre’ within the Romanian society, presented every evening by more and more exhibited talk-shows which lay emphasis on the *show* and not on the *talk*, hideously double the theatrical act in itself. Why should one go to a place called theatre if everything around is nothing else but theatre? What else can someone find there?

Romanian theatre could only be saved by being different, defining itself specifically in opposition with society. Unfortunately, its solution to the problem is to become a faithful duplication of society, or its replica. It is a theatre from which the drama and the tragic recede, leaving room for an endless comedy that is often of low aesthetic nature. “People come to the theatre to laugh”, a type of statement which brings theatre to destruction.

In the Romanian space, being an actor means a mixture of reactions. Being an actor is no longer considered a job in itself. It is no longer something real, consistent, vocational, but rather something circumstantial, a job among other jobs. Mostly speaking, the Romanian society is suspicious about this kind of activity unlikely to be measured into something tangible and immediate.

The 2017 increases in wages, unusually high (in some cases by 50%), are far from turning the actors into a socially respected category. These increases rather turn the “publicly” employed actors into a kind of sect ambiguously seen by the actors from the so-called independent area.

2. A failure: independent theatre

In a Romania overwhelmed by the burden of centralism as a remnant of communism kept untouched up to the present time, anything which does not have the blessing of the state runs certain risks, most of them being fatal. The private initiative in the field of theatre is, with an annoying regularity, at the mercy of the public finances. A limited budget becomes a matter of dispute

THEATRICAL COLLOQUIA

every year for the people involved who will probably not participate in the next financing session for being discouraged.

The Romanian business environment does not support the independent theatre act. It has no interest in doing it. For more than a decade they have been debating on the necessity of a sponsorship law which stimulates the investments in cultural private funds through exemption from taxes and other measures. However, nobody does anything for this law to enter into force.

Considering that independent theatre has as much consistency as King Hamlet's ghost, it is obvious that there is no alternative to its offers.

3. The conformism of public theatres

One of the major problems of today's Romanian theatre relates to the conformism of public theatres. The sense of indifference is given out by the National Theatres, institutional mutants blatantly contradicting the position of live art which theatre holds. With little exceptions, the great productions of the Romanian National theatres display museum exhibits, maintaining theatrical practices and attitudes which are old-fashioned in an unproductive way. The local and county theatres are small replicas of the National Theatres. Limited by their budget, but also by the aesthetic visions of the credit release authorities, led by managers often chosen according to political criteria or, anyway, based on anything else but value, such institutions make use of the same repertoire recipes with the only purpose of gaining the quick satisfaction of the audience and, maybe, for maintaining a national cooperativist system within which some people are the winners, while the theatre in itself is losing.

4. The Romanian cooperativist theatrical system

The Romanian cooperativist system is a practice developed since the '90s and extremely profitably maintained up to the present. It is a system mainly updated by managers and directors, based on the exchange of fees. The manager-director of a certain theatre invites the manager-director of another

THEATRICAL COLLOQUIA

theatre to enact a play and the latter in his turn will invite the manager of the first theatre to enact in his own theatre. Thus, the artistic act becomes a sort of business as the individual economic purpose becomes prevalent in relation to the aesthetic purposes.

5. The absence of the experiment

Romanian theatre is a theatre from which the experiment has almost completely disappeared, becoming the theatre schools' concern. Hardly does any serious artist have little time for such trifles. This behaviour proves the fact that we have come to a point where the art of theatre is fully known and where there is nothing else to search for. The consequences of such an attitude are obvious: the bottleneck and tendencies towards an unprecedented past. It is convenient, comfortable, and without any major risks to use old recipes. In Romania, "Lab theatre" becomes a meaningless phrase. However, the statue effect is overwhelming.

6. The disappearance of the great creators

The theatrical Romania is suffering from a void of creative authorities. In my opinion, during the last quarter of the century, the Romanian culture hasn't produced any director strong enough to change the Romanian theatrical discourse, except for Radu Afrim. The young directors have something meteoric nowadays: they appear, they are famous for a season or two, and then they disappear in a sort of anonymity. Our greatest hopes from the '90s whose full glory we should have witnessed today are mere ornaments in the landscape without modifying it in any way. The Romanian school no longer provides creators able to go beyond their training environment. Situations such as those of Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, or Andrei Șerban, whom any theatre in the world would have wanted as counter-candidates, are utopias nowadays. The absence of the imposing director mainly results in the disappearance of the

THEATRICAL COLLOQUIA

challenge show, that kind of show able to generate debates and again bring to discussion the condition of the theatre and of art in general. The only outstanding performance of the last decade is *Faust* by Silviu Purcărete, overwhelming by its monumentality and less by any burst of ideas.

As concerns the actors, the situation is somewhat different. An increasing phenomenon – namely, every year Romania provides hundreds of actors – obscures the possible lights. Discouraged, socially and professionally humiliated, the young and extremely talented actors are self-destroying through their passivity. Further away, more and more abstract, the greatest figures of the Romanian theatre are losing their model function. The resemblance to a museum and the mythical figures excludes any real and productive influences.

7. A phantom: theatre criticism

The state of theatre criticism in the present Romania is pathetic. Theatre criticism has become a hobby for people who frequently make a living of anything else but theatre. Far from being a profession, the critical act is consumed through festivals or awards, and communication is limited to conventional and sterile “how is it going?”

Generally speaking, making a theatre review today means writing about performances. Outside of the performance, because inviting the critic to rehearsals or integrating him into the process of creation is not a common practice in Romanian theatre. In relation to the show, the critic continues to behave as if solving a puzzle, his great preoccupation being to answer the question: what did the director want to tell us?

Sometimes critics are invited to take part in different juries, a gesture which is rather polite than relevant for the critic’s own esteem. The critical act does not influence Romanian theatre at all, does not define it and does not create tendencies. Among theatre creators, the prevalent picture of the critic is that of a parasite who is tolerated for the sake of the etiquette or of some times when this “character” really mattered.

8. Where is our playwriting?

Unlike German theatre, for instance, where the new tendencies of the theatre were dictated by what was called the “new playwriting”, the definition of the playwright within the Romanian theatre space is still following the traditional rules: a person arising from the literature who, after submitting the text, returns to his own business, no longer having any responsibility. He will probably be invited on stage at the premiere in applause.

Inevitably, when saying “Romanian playwriting” one still refers to the classical playwriting (Caragiale, Alecsandri, Kirițescu, Zamfirescu, Sebastian, and many more, which are to be found in the school curricula or related to philology). There are very few texts within the contemporary playwriting which last more than one staging. An ephemeral, single-use play writing is coming out, unable to leave traces or impose radical changes to Romanian directing. Gianina Cărbunariu, Alina Nelega, Elise Wilk, Lia Bugnar, and Bogdan Georgescu, then the few play writers active around Fabrica de Pensule in Cluj are acting independently, in a discouraging island-like manner.

From time to time, the Romanian top directors practise original scripts: Mihai Măniuțiu, Radu Afrim, Alexandru Dabija, a.s.o. They do not do it on a regular basis, rather based on temporary inspiration or needs.

The UNITER Award for the best play of the year has not confirmed any new play writer in my opinion. It is hard to believe that the recently founded Teatrul Dramaturgilor Români (Romanian Playwrights’ Theatre), which is financed out of public funds, will manage to compensate in any way for the lack of true playwriting.

9. The absence of originality in relation to European theatre

We have acted and are acting as a small culture as concerns the theatre. It is impossible for me to identify specific original features of Romanian theatre. The Romanian show was and still is a quasi-mimetic mirroring of the

THEATRICAL COLLOQUIA

tendencies in European theatre. Most of the times, there is also a time gap which places us as “tardy”, or “the latecomers”: in the late ‘90s we used to astonishingly discover stage nudity, while this approach was already tatty in Europe; at the beginning of the 2000s, porno-language invaded the Romanian stages, although being a closed topic in other theatre spaces; nowadays, we are witnessing the tormented technological alignment often having ridiculous effects ready to be forgotten. And the list of examples may continue.

10. The disappearance of the reflex to ask fundamental questions about theatre

After a long period of time when theatre was associated with the idea of education, a theory still valid through foyers and course halls, the question about the purpose of theatre is more and more rarely formulated. The creators do not seem interested in the fundamental questions of the theatre, much less the audience: Why do we make theatre? Why do we go to the theatre? What is the meaning of theatre? Where does theatre go to? and so on and so forth. Other questions are now pervading Romanian theatre: How much shall I ask? How much is the budget of the show? How much does the show last? etc. The lack of desire to talk about theatre greatly affects the tone with which this art is being created, often associated with trifles, with entertainment, and the show.

DOI Number: 10.2478/tco-2018-0020

Theatrology, the New Cultural Management School in Romania

Ivona TĂȚAR-VÎSTRĂȘ*

Abstract: We are witnessing a paradigm shift regarding the theatrologist's position in the Romanian theatre environment. While, until recently, theatrology meant cultural journalism, this definition is no longer sufficient or attractive for secondary school graduates. Romania's higher education offer has changed increasingly in the last years, in the attempt to keep up with the requirements of the labour market; the solution was provided by the area of cultural management. Every last faculty in this sector covers the new direction of study and research. This article seeks to investigate the existing educational offers, which should allow an understanding and a new complete image of the theatrologist in Romania; in our opinion, this image will have an increasing impact on the national theatre community, shaped, of course, by the new directions of study.

Key words: cultural management, theatre schools, theatrology, vocational education, cultural journalism.

1. Introduction. Cultural Management Schools in Romania

On the hundredth year since Romania's Great Union, theatrologists find themselves in the midst of change. While, until not so long ago, theatrology meant mainly theatrical/cultural journalism, the study of the history of theatre, theatrical aesthetics or the theory of theatre, etc., now, we are seeing a divergence of the Romanian universities' theatre studies sections from these long-established directions of study, toward the study of cultural

* Assistant Professor, PhD, at the Faculty of Theatre and Film, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

THEATRICAL COLLOQUIA

management. From the simple need of recalibration of the theatre studies curriculum in line with the labour market requirements, in the beginning of the 2000s (the years of the first introduction of cultural management as study matter), at present, “cultural management” is a direction of study in itself; moreover, it is prevailing in the Romanian faculties of this sector, as we are about to see hereinafter. The product, i.e. the teatrologist-cultural manager, also fights for the definition of his/her own position, identity in the home-based dramatic landscape. He/she is not seen as “adequately ripe” to be able to take over *de facto* the management of theatre or culture institutions which continue to be dominated by the image of artist-managers, charismatic personalities enjoying nation- or region-wide appreciation. Nevertheless, the market shows that he/she finds his/her place both in the state institutions and in the private/independent ones. In our opinion, his/her becoming is one of the factors that will influence increasingly more Romania’s theatrical environment, as he/she already does in Europe.

This paper is, first of all, an attempt to map the educational offer in Romania, in relation to the study of cultural management (we use this phrase with its broadly accepted meaning, and not restrictively, like a thematic umbrella enclosing various related, core or specialized disciplines, such as cultural marketing, cultural policies, publicity, etc.).

As mentioned in the opening paragraph, as a relatively new discipline, which entered the permanent curriculum of the specialisation Teatrology/Theatre Studies at the beginning of the 2000s, cultural management continues to raise classification issues because of its specific interdisciplinarity. In Romania and in other European countries (Germany, UK, France, for a few examples from the West, but also in Serbia and Poland for the East of Europe), as well as in the USA education system, this discipline is subject to vocational artistic education rather than to economic studies, as one might believe when considering the “management” component of the official name. Despite the fact that, in the West, the discipline has found its path and is an active sector of research and professional practice, in Romania its growth is still in progress and it is studied every year by teatrology

THEATRICAL COLLOQUIA

students. The number of specialty studies and publications on this topic has increased considerably in the last five years, as indicated by the high interest shown by the Romanian epistemic community in this field of research.

2. Operating methodology

This study is part of a wider work seeking to find and describe the cultural management and marketing practices in Romania from the beginning of the 2000s until now. Therefore, training schools are key to the mapping of the cultural management procedures across the country. The bibliographical study required for the research task is rather general and it includes titles in the literature published in the country and abroad. However, the primary sources that were used in the writing of this article are the education plans of the teatrology sections in the country's faculties of theatre, the standards and materials regulating Romania's vocational education, and which are available online either on the site of the Ministry of National Education, or on the site of the National Register of Higher Education Qualifications. For a complete comparative and descriptive study, we have conducted a brief interview with Prof. PhD Aurelian Bălăiță (George Enescu National University of Arts, Iași), professor in the "youngest" section of teatrology/cultural management in the country, which was launched in the fall of 2017. The questionnaire tries to find answers to several fundamental (in our opinion) questions, such as "What made you abandon the bachelor-level Teatrology-Cultural Journalism study direction? Is this change part of a wider reform of the faculty?" or "How was the curriculum created for the new sections of Cultural Management (BA and MA)? Which are the disciplines of concern and why? Did you have a curriculum model on which you worked for your educational offer?" We believe that the answers do more than describe the unique position of the George Enescu National University of Arts of Iași; they are valid for the whole Romanian vocational education system. We will cite in the paper the answers we received.

Last but not least, we applied in this study our teaching experience in the Faculty of Theatre and Film of the Babeș-Bolyai University. Since we are part

THEATRICAL COLLOQUIA

of the higher education system, we are able to paint a straightforward picture of the investigated phenomenon.

- **A brief introduction to the educational offer of cultural management in Romania**

In Romania, there are now two study directions for the teatrology specialisation: theatrical journalism and cultural management. The five teatrology sections in the country have followed one of the two directions, creating the educational offer and the curriculum plans according to this choice. In reality, however, a rigorous classification is difficult because, most of the times, the name of the specialisation is ambiguous. For example, on the official site of presentation of the teatrology section in UNATC (Ion Luca Caragiale University of Theatre and Film Art), we find the name *Theatrology (cultural management, theatrical journalism)*, or, at UAT (Târgu Mureş University of Arts), there is only the name *Theatrology*, without any additional description. Nevertheless, we will try to make this classification based on our empirical knowledge about this specific academic community in the country, as follows:

Table no.1 Teatrology – Cultural Management/ Theatrical Journalism Specialisations

Specialisation	University/Faculty
Theatrology (Theatrical Journalism)	Babeş-Bolyai University, Faculty of Theatre and Television, Cluj-Napoca
	Târgu Mureş University of Arts
Theatrology/ Cultural Management	Lucian Blaga University, Faculty of Letters and Arts, Sibiu
	I. L. Caragiale University of Theatre and Film Art
	George Enescu National University of Arts, Iaşi

Following an analysis of the curriculum plans for each specialisation, we have found that, at present, regardless of the study programme title, the

THEATRICAL COLLOQUIA

study of cultural management and of related matters is in all the educational offers, in different shares. In the table below, we indicate the names of the studied subject matters, the type of the subject matter and the allocated number of hours, which will allow the comparison and assessment of the various approaches of the faculties in Romania. The comparative reading and analysis also revealed that, in the case of the cultural journalism sections, the share of hours (or disciplines) under the cultural management umbrella is approximately the same with the one of the hours (or disciplines) under cultural journalism. In our opinion, this is an interesting observation, because, despite the current tendency of renaming and rethinking the “theatrology” curriculum, the “traditional” approach of the specialisation has not been abandoned, but the “new” dimension of the management has been added.

Another observation relates to the share of core disciplines in the structures of the educational offers. The “theatrical” dimension is steadfast in all the examined cases. There is no situation where the mandatory disciplines “History of World and Romanian Theatre”, “Spectacology” (“Performance Studies”), “Drama Theory”, etc. are missing. Not even in the Cultural Management section of Sibiu, i.e. the section known as the one with the strongest focus on the study of cultural management. Accreditation standards require a share of approximately 30% of the subjects fundamental to the study domain, which leaves little room in the case of specialty disciplines. Please note that we had access to the curriculum plans for the study years 2013-2017. Curriculum plans are undergoing constant changes; therefore, the following synthesis should be seen as an indicative and provisional one.

Table no. 2 Studied subjects/faculty

Faculty	Study year/ semester	Subject name	Subject type	No. of hours /week
UNATC Bucharest	II/1+2	Introduction to cultural	Mandatory/core	1 hour of course+

THEATRICAL COLLOQUIA

		management and marketing		2 hours of seminar
	III/1+2	Cultural project management	Optional/specialty	2 hours of course + 1 hour of seminar
	III/1+2	Cultural strategy development	Optional/specialty	2 hours of course + 1 hour of seminar
UAT Tg. Mureș	III/1+2	Introduction to the management of art institutions	Optional/specialty	1 hour of course+ 1 hour of seminar
	III/1+2	Theatre product marketing	Optional/specialty	1 hour of course+ 1 hour of seminar
	III/1+2	Cultural policies and projects	Optional/specialty	1 hour of course + 1 hour of seminar
FTT Cluj-Napoca	III/1	Cultural marketing	Mandatory/ Specialty	1 hour of course + 2 hours

THEATRICAL COLLOQUIA

				of seminar
	III/1	Advertising	Mandatory/ Specialty	2 hours of practical course+ 2 hours of seminar
	III/2	Cultural project management	Mandatory/ Specialty	2 hours of practical course+ 2 hours of seminar
	III/2	Literary office and public relations	Mandatory/ Specialty	1 hour of course+ 2 hours of seminar
Faculty of Theatre, Iași	I/1	Theatre and management	Mandatory/ Specialty	1 hour of course + 1 hour of seminar
	I/2, II/1+2	Cultural marketing	Mandatory/ Specialty	1 hour of course + 1 hour of seminar
	I, II/ 1+2	Cultural management	Mandatory/ Specialty	1 hour of course +

THEATRICAL COLLOQUIA

				1 hour of seminar
	III/1+2	Cultural project management	Mandatory/ Specialty	1 hour of course + 2 hours of seminar
	III/1	Cultural entrepreneurship	Mandatory/ Specialty	1 hour of course + 2 hours of seminar
	III/2	Cultural strategies	Mandatory/ Specialty	1 hour of course + 2 hours of seminar
ULBS Sibiu	I/1+2	Cultural management	Mandatory	2 hours of course + 2 hours of seminar
	I/1+2	Introduction to the theory of the cultural enterprise	Mandatory	2 hours of course + 1 hour of practical course
	II/1+2	Cultural management	Mandatory	2 hours of course +

THEATRICAL COLLOQUIA

				2 hours of seminar
	II/1+2	Cultural policies	Mandatory	1 hour of course+ 1 hour of seminar
	II/1+2	Cultural projects and their management	Mandatory	1 hour of practical course
	II/1+2	Legislation elements	Optional	1 hour of course + 1 hour of seminar
	III/1+2	Cultural product marketing	Mandatory	1 hour of course + 2 hours of seminar
	III/1+2	Cultural projects and their management	Mandatory	2 hours of practical course
	III/1+2	Cultural policies	Mandatory	1 hour of course + 2 hours of seminar

THEATRICAL COLLOQUIA

Regarding the educational offer of UNATC, the specialisation Theatrology-Cultural Management, Theatrical Journalism- this is a combined structure, where the distinction is operated based on optional packages; students may opt either for the theatrical journalism packages, or for the cultural management direction. As for the specialisations at the Cluj-Napoca FTF, Tg. Mureş UAT, we can see a predominance of the courses in the sector of cultural management concentrated in the last year of Bachelor level studies. Regarding the number of physical hours assigned to said subjects, there is a balance, with insignificant differences among the above-mentioned educational offers.

Things are different at ULBS Sibiu and at the George Enescu National University of Arts. Most of the specialty courses are mandatory and fundamental, and students start to study the subjects in the first semester of the education cycle. There is a continuance of the course throughout the education cycle, some of them being studied for a duration of two years, such as “Cultural management”.

The students who opt to continue their theatrology studies generally have a choice between two main directions of specialisation in the master’s level: dramatic writing or artistic agency (management). The Faculty of Theatre in the Bucharest UNATC is conducting the following master’s level programmes: *Dramatic writing* (although it is included in the stage directing department) and *Theatrology-Cultural management and marketing*. The same two-master’s level structure can also be seen in the Târgu Mureş Faculty of Theatre; one of *Dramatic Writing* and another one of *Artistic Management*. In Sibiu, there is only one master’s level called *Theory and practice of cultural institution and event management*. The Faculty of Theatre and Television of Cluj-Napoca has a master’s module called *Performing arts and film*, targeting both the theatre studies specialists and the directors or actors. In Iaşi, according to Prof. PhD Aurelian Bălăiţă, “in 2018, the master’s programme *Artistic management and entrepreneurship* saw its first class of graduates, so it started in 2015. There are two teaching languages, English and Romanian, for the faculty’s international opening both to potential students from abroad and to

THEATRICAL COLLOQUIA

Romanian students, offering them the opportunity to create communication bridges or to teach, later, anywhere in the world.” In fact, the Iași faculty is the only one offering two teaching languages, which proves that “internationality” is an increasingly more important objective for the contemporary graduate.

Additional to the available higher education offer, the Institute of Cultural Research and Training, sponsored by the Ministry of Culture, organises cultural management courses accredited and recognized by the Ministry of Education. One of the main reasons of this offer is the following case:

In article 45 of the Government Emergency ordinance (OUG) 189/2008 on the management of the public institutions of culture, the following aspects are mentioned:

- Within one year as of the signing of the management contract, the main credit release authority is required to ensure the participation of the managers in the management certification courses specifically organised by the Centre for Professional Training in Culture, an institution subject to the Ministry of Culture, Cults and National Heritage.
- The expenses incurred with the participation in the courses described at para. (1): travel, accommodation and per diem, as well as the cost of the management courses are paid by the authority and are included in the budget of the public institution of culture.

Since the specialisation in the sector of cultural management is mandatory, the theatre management staff had to take these courses offered by the Ministry of Culture. The annual activity reports of the theatres confirm the compliance with the law in force regarding the mandatory nature of participating in the specialty courses, given that the management teams of the theatres graduate the courses organised by the Ministry of Culture specifically for the completion of the individual studies.

Going back to what we said in the beginning of the article, despite the fact that the academic specialisation has been present for quite a number of

THEATRICAL COLLOQUIA

years in Romania, the management of the theatres has very rarely been entrusted to Theatrology graduates and only at the level of deputy management. We do not have accurate data about each individual institution, but, in our opinion, the only notable exception is the Gong Theatre of Sibiu, where Adrian Tibu, Cultural Management graduate in Sibiu, in 2009, was appointed manager in 2014. The young manager's relationship with the institution he manages is an established one, since he is "a familiar face", meaning that, since 2007, he has worked constantly with the theatre, especially in the position of employee of the Radu Stanca Theatre in Sibiu, being active especially in the organization of the Sibiu International Festival.

There are no concrete national data regarding the situation of the theatrology/management graduates, but, empirically, we may say that those furthering their activity in the cultural sector have opted for a career in the private or independent area or they have developed their own projects and collaborations either with various state institutions, or with the sector of non-governmental associations. A wide research regarding the labour market absorption of the theatrology graduates would be of great interest for the study of cultural management in Romania. The identification of this shortcoming opens new research horizons for our team, precisely for a later addition to this paper and for the diversification of the approaches regarding the evolution of the subject/practice in the Romanian space.

- **Management or cultural management?**

By definition, Cultural management and Cultural Marketing are interdisciplinary subjects, since they interweave two major sectors, i.e. the economic and the cultural ones. Laying down the share of each of the two domains in the new subject matter is difficult. According to the National Register of Higher Education Qualifications (RNCIS), the following mentions are entered in the section for the elements of identification of the qualification:

THEATRICAL COLLOQUIA

Table no. 3 Elements of identification of the qualifications

Cultural Management		Management	
Level of study:	Bachelor's	Level of study:	Bachelor's
(core) area of study:	Humanities and arts	(core) area of study:	Social sciences
Branch of science:	Arts	Branch of science:	Economic sciences
Field of hierarchical classification:	Performing arts	Field of hierarchical classification:	Management
Field of study:	Theatre and performing arts	Field of study:	Management
Study programme:	Theatrology- Cultural management	Study programme:	Management
Total number of credits:	180	Total number of credits:	180
Study duration	3 years	Study duration	3 years

Source: National Register of Higher Education Qualifications

The differences between the two qualifications are clear. The (core) areas of study are completely different, which shows us, from the start, the discrepancy between the educational offers of the vocational and economic schools. Next, when analysing and comparing the skill sets obtained with the graduation of the two study programmes, we can see major inadvertencies between the two, the sets of information being rarely similar. For a comparative reading, we chose to submit the information in a table format, which enables the comparative analysis of the two qualifications.

Table no. 4. Professional/transversal skills

	Cultural management	Management
Professional skills	-Selection and adequate use of basic theories and concepts specific to dramaturgy and performance studies.	-Identification, analysis and management of the elements defining the organisation's internal and external

THEATRICAL COLLOQUIA

		environment, and SWOT analysis
	-Analysis and interpretation of the stage process, of the stage play elements, by the exercise of the aesthetic and extra-aesthetic (sociological, socio-cultural mindset, etc.) capacity.	-Drafting and implementation of the organisation's strategies and policies
	-Application of critical analysis elements in the drafting of dramatic reviews, adjusted to the receiving audience and to the related publication (magazine, theatre book, theatre programme).	-Drafting and implementation of the management system and of its subsystems (resource and activity allocation and reallocation)
	-Application of specific cultural management and marketing strategies in the performance of cultural projects.	-Identification, selection and use of the forecast, organisation, steering, training and control-assessment methods
	-Selection of the cultural management and marketing specific methods matching the socio-cultural context.	-Substantiation, adoption and implementation of decisions for organisations of small complexity (overall or for a component)
	-Adequate use of concepts, theories and strategies of cultural institutions management and marketing/public relations in the sector	-Use of databases, information and knowledge in the application of management methods, techniques and procedures

THEATRICAL COLLOQUIA

Transversal skills	-Application of the principles, rules and values of professional ethics in one's own rigorous, efficient and accountable work strategy	-Application of rigorous, efficient and accountable work strategies, of punctuality and personal accountability in relation to the outcome, based on the principles, rules and values of the deontological code.
	- Identification of roles and responsibilities in a multi-specialised team and application of relation and efficient work methods in the team	-Identification of roles and responsibilities in a multi-specialised team and application of relation and efficient work methods in the team.
	-Identification of the continuous training opportunities and the efficient use of the teaching resources and techniques for one's own development	- Identification of the continuous training opportunities and the efficient use of the teaching resources and techniques for one's own development

Source: National Register of Higher Education Qualifications

There could be no claim of a homogenisation of the two directions of studies, especially because the very justification of the existence of the “cultural management” branch means a segmentation and a completion of the very wide sector of management. Nevertheless, an intersection of the two is more than opportune, the more when cultural management can be considered a sub-specialisation of management. The curriculum plans of the higher economic education institutions cover quite well the main secondary branches of management, but in Romania, there is not yet any faculty of economic sciences offering cultural management-related subjects, at any cycle of education (bachelor’s or master’s level).

Furthermore, the bachelor level core subjects of the Management specialisation are completely absent from the curriculum of Cultural Management specialisations. We mean here especially the basic subjects of

THEATRICAL COLLOQUIA

the economic study, such as microeconomy and macroeconomy, basics of accounting and, perhaps, management accounting, finance, mathematics applied in economy. Of course, the list could be longer, but we are trying to outline the fact that core subjects of economy are omitted from the curriculum plans of the Theatrology-Cultural Management specialisation.

On the other hand, the generic names of the subjects, such as “Cultural Management”, “Cultural Marketing”, “Cultural Project Management”, could include the general economic themes – and thus, although they do not appear in the student’s diploma supplement, they may be, in fact, studied during the years. Unfortunately, a correlation of all the syllabi and descriptions of individual subject matters is extremely challenging, especially because of the imprecise status of said documents. Teachers are under the obligation to present to the students the subject outline, but they are not required to disclose it, precisely because of the need to avoid any potential intellectual misappropriation.

There is, however, a study conducted by Irina Ionescu in 2014 that was published in the magazine *Concept* (vol 9-10), “Despre cunoașterea valorilor, asumarea responsabilității și multe altele” (“About the Knowledge of Values, the Undertaking of Responsibility and Many Other Things”), which puts forward a thorough analysis of how cultural management is taught in Romania. The author interviewed specialty professors from each university hub. As expected, the approaches are relatively homogeneous, steered toward the intersection of general management with the cultural sector. The mentioned professors are Oltița Cîntec, Carmen Croitoru, Constantin Chiriac, Alexandru Boureanu, Aura Corbeanu, and the undersigned. Oltița Cîntec says that the “overwhelming of the students in the vocations sectors with general management theories” is not necessary. (Ionescu, 2014). Constantin Chiriac says that “we intend that the *products* of our school [...] should be able to recognize and foster value wherever it is”. The said article clearly shows that placing “cultural management” in the vocational education sector involves a quintessentially interdisciplinary approach, with the cultural component as important as the management component.

- **Conclusions**

This brief overview of the available educational offer reveals first of all the faculties' increased interest in a cultural management and marketing-based development. We may assume that this has developed mainly, and paradoxically, on a labour market trend, namely the interest in the development of the "creative industries" sector. Prof. PhD Bălăiță confirms it and explains why faculties dropped the "cultural journalism" study direction: "The teatrology-journalism line is ailing in all the theatre faculties across the country. Theatres are no longer looking for literary secretaries, the professional theatre sector has changed a lot in the last years. Cultural journalism, engulfed by the media, is pursued in other forms, different from the ones promoted by the 'classic' school of teatrology, in which interest is lower. For this reason, the number of candidates for the faculty is lower. The marketing and management-related aspects are enhanced. The shift matches the labour market demand and is part of the faculty's natural development."

The new movement, which emerged midway through the 1990s in Western Europe, a direct consequence of globalisation and of the shift of large companies' production divisions to Asia, Indonesia, Oceania, etc., is based on the premise that the "added value" of the new products put on the market arises from the sector of creative industries and of the world tendency to "race for innovations", rather than from the production and manufacturing process; the standardized production process is subject to the "cost-efficient" process, the goal being the drastic decrease of production costs. The focus on creative energy, on the competition of ideas, rather than on precise competences, led to the mutation of the labour market expectations and, thus, generated changes in the world educational offers also. Universities are focusing increasingly more on entrepreneurship education, on leadership and management, on research.

Surely, this trend could not circumvent Romania, attempting (even if shyly) a synchronisation with the European requirements. Moreover, during the 2000s, at the same time with the implementation of the projects for the

THEATRICAL COLLOQUIA

integration in the European Union, such as PHARE or SAPARD, there is a new requirement on the labour market, i.e. for project management specialists, for staff qualified in the implementation and later in the reporting of the expected results. The new funding lines come with a whole operating system, a specialty language, they enforce new stringencies in Romania. “Operational/structural programmes”, “social inclusion projects”, “sustainable development”, “home-based cultural capital”, “cultural tourism”, “cultural heritage conservation”, etc. are phrases heard increasingly more often in the public space. For the professionalisation of the potential beneficiaries, courses specifically designed for project management or even for the understanding of the European mechanisms are launched on the market, a tendency later borrowed by the universities, and then transformed in specialisations such as “European studies”.

Of course, the introduction of cultural management in the offers of the faculties was a necessary and imminent measure. The somewhat surprising fact is the development of the cultural management educational offers in the vocational education rather than in the institutions of economic sciences. On the other hand, the outcome of this can be seen clearly in the Romanian theatrical environment. In our opinion, the fact that the independent theatre sector in Romania developed at the same time with the study of cultural management is not a coincidence. The cultural offer range has improved greatly, in 2018, as compared with the beginning of the 2000s. Certainly, we cannot demonstrate a direct interdependence and this article does not seek to do it, but this happy “coincidence” cannot be ignored. Independent initiatives did more than multiply; there is also an increasing quality development in the theatre and artistic products. We are witnessing a disruption in the monopoly that state theatres have over the cultural market; we can see the development of independent theatre festivals across all the historic provinces of the country, the accelerated professionalisation of the leaders of the independent theatre companies in the country. Of course, this also entails a revitalisation of the established cultural institutions which, in turn, try to keep up with the new

THEATRICAL COLLOQUIA

tendencies and requirements of the audience – themselves undergoing a perpetual change and revival.

Bibliography:

Cîntec, Oltița, *Hermeneutici Teatrale*, Iași: Niculescu, 2010.

Cîntec, Oltița, *Cultura ca piață: elemente teoretice și practice de management și marketing cultural*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2012.

Croitoru Carmen, Becuț Anda, *Barometru de consum cultural 2012. Cultura și noile tehnologii între sedentarism și activism cultural*, București, ProUniversitaria, 2012.

—. *Barometru de consum cultural 2014. Cultura între global și local*, București, Pro Universitaria, 2014.

Klaic, Dragan, *Resetting the stage. Public theatre between the market and democracy*, Amsterdam, Intellect.Ltd, 2012.

Popescu, Marian, *Oglinda spartă: despre teatrul românesc după 1989: critică teatrală, polemici, puncte de vedere*, București, Unitext, 1997.

—. *Scenele teatrului românesc 1945-2004*, București, Unitext, 2004.

Popescu, Theodor-Cristian, *Surplus de oameni sau surplus de idei*, Cluj Napoca: Eikon, 2012.

Radu, Cristian, *Construcția portofoliului de proiecte pentru programele Capitală Culturală Europeană*, București, Nemira, 2008.

—. *Cultura- necesitate sau ornament? Regenerarea comunităților urbane*, București, Nemira, 2008.

—. *Management cultural contemporan*, București, Nemira, 2008.

Web sources:

www.rncis.ro/21.07.2017

www.edu.ro/16.07.2017

DOI Number: 10.2478/tco-2018-0021

The First Steps to the Professionalization of Romanian Ballet

Cristina TODI*

Abstract: The aim of this article is that of giving several details on the evolution of dance in Romania. The necessity of addressing this topic is given to the fact that there are many people who conceive sterile discourses in order to come forth with theories on the history of national dance. Frequently ignored or regarded as an easy genre that is strictly related to entertainment, dance is deeply rooted in our DNA, and minimizing the importance of the choreographic art deprives humanity of its existential roots.

Key words: choreographic art, culture, knowledge, dance, education, society.

In a Europe that had already been enthralled by choreographic performances, our country had yet to become familiar with the fact that ballet dancing is a profession. The artists' wish of conquering new spaces was about to generate a stream of artists towards our country, although the foreign companies that came to perform here weren't quite rushed to it.

Let's remember only the fact that the first performances that included dancing were held in the second half of the 18th century. They were held by an Italian company that performed in Bucharest and Sibiu. Later, in 1795, the citizens of Iași would attend a performance by a German opera company.

At the beginning of the 19th century, the Italian theatre managed by Gaetano Madji and two other German companies led by Johann Gerger and, respectively, by Josepha Uhlich from Weimar, delighted Romanian audiences. As these were itinerating companies, they performed for diverse audiences, and their repertoires did not consist of choreographic performances per se, but

* Lecturer, PhD at the Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

of short moments of dancing that were meant to support the narratives presented on the stage. Perhaps these are the very reasons for the success of the ballet performances *Horia și Cloșca* (*Horia and Cloșca*) and *Eliberarea țiganilor* (*The Emancipation of the Gypsies*) which were held in Bucharest, in 1822.

Iordache Golescu was the first Romanian writer who attempted to create a comedy with dancing and singing. The play, titled *Barbu Vacarescu, trădătorul țării sale* (*Barbu Vacarescu, Traitor to His Country*), was never performed by professional dancers and lacked the characteristics of a ballet performance.

In 1837, by popular demand, Joseph Hette brought to Bucharest J. Foureaux's ballet company, together with the Opera Company. Their success would attract many other foreign companies who came to Bucharest and Iași, which in turn determined Romanian authors to write ballet scripts.¹ Out of the wish to establish a national ballet, there were frequent attempts in the choreographic area, among which we shall only name *Pescarul și Majestatea sa* (*The Fisherman and His Highness*), created in 1853, *Doamna de Aur sau diavolul învingătorului dans* (*The Golden Lady or The Devil of the Winning Dance*), with a libretto written by Petre Gradisteanu for music by Augusta Maywood and L. Wiest, the comic opera *Fata țăranului liber* (*The Free Peasant's Girl*) by Eduard Caudella, with a libretto by Gh. Irimescu (1882), or the creations of composer George Ștefănescu, who made his artistic debut in 1885 with the opera *Linda of Chamonix* by Donizetti.

Ballet performances, although quite numerous, were not remarkable in terms of authentic artistic value. They simply included dance suites taken from the folkloric tradition and moments of singing. However, the variety of Romanian folkloric dances that were performed enticed both Romanian and foreign composers, who felt their incontestable value and were inspired by these folkloric melodies in their creations.²

¹ Ion Heliade Radulescu and Gh. Asachi wrote pastoral poems, songs and dances (1834-1837).

² Russian composer A. N. Verstovsky, for instance, used a Romanian dance in the ballet part in the opera *Gromoboy* (1853-1854).

THEATRICAL COLLOQUIA

As a continuation of Romanian folk theatre, vaudevilles became popular in the second half of the 19th century. Although apparently a facile genre, quite similar to medieval theatre, these performances were marked by a syncretic character. Through a harmonious mix of poetry, music and dance, principles that go as far back as the times of Aristotle were applied in Alexander Flechtenmacher's *Iașii în carnaval (Iași in a Carnival)*, a work that is still representative for the genre. The operetta *Baba Hârca (Hârca the Hag)*³, written by the same composer, created the opportunity for establishing a corps de ballet. In 1898, at the National Theatre in Bucharest, the Tomas family of dancers was employed for training ballet dancers. Although this project was a failure, the year 1908 marked the establishment of the first private school of choreography, led by Constantin Grigoriu, in partnership with Oscar Schmidt. Thus, in the same year Diaghilev was highly acclaimed in Paris and all around the world, in Romania there were only being made the first steps in establishing the noble profession of the classical ballet dancer. Three years later, at the Lyrical Theatre in Bucharest, Grigoriu's school performed J. Bayer's *Zâna Păpușilor (The Puppet Fairy)*.

The establishment of The Romanian Lyrical Society in 1919, the name of which would be changed to The Romanian Opera on the 1st of April, 1921, opened the way for another cultural institution which was founded in Cluj-Napoca.

On the 20th of March, 1920, ballet master Godlevsky arrived in Bucharest, together with sixteen ballerinas, in order to perform the choreographic piece in the opera *Aida*, conducted by Egizio Massini, thus confirming the necessity of establishing a permanent corps de ballet. To achieve this aim, dancers were chosen out of the lots of artists employed at the revue or operetta theatres in Bucharest, and they were subsequently trained by the foreign choreographers who were invited in our country. In this context, many choreographers came to Romanian theatres, among which there were Roman Romanov, who created the choreography for *Nimfa și Faunul (The*

³ It premiered at the Romanian Opera, on the 27th of December, 1848.

THEATRICAL COLLOQUIA

Nymph and the Faun) and *Show-ul Arlechinului (Harlequin's Show)* in 1922, Tereza Battagi, Smirnova and many more.

Even if their presence was not constant, they still marked a step forward in the training of Romanian dancers. In 1925, Anton Romanowsky⁴ took the position of ballet master and head of choreography at the Opera, which is the true beginning of the professionalization of Romanian choreography. He took upon himself the difficult mission of training ballet dancers, of establishing a company that could perform at a high artistic level. A true romantic type, which can also be seen in his preference for Mihail Fokin's choreographic works, he staged: *Invitație la vals (Invitation to the Dace)* by C. M. von Weber, *Sheherazada (Scheherazade)* by Rimski Korsakov, *Petrushka* by Igor Stravinsky, *Zăna păpușilor (The Puppet Fairy)* by Joseph Bayer and *Daphnis și Chloé (Daphnis and Chloe)* by Maurice Ravel. These are just a few of the representative performances that delighted the Opera's audience. He stayed in Romania for four years, enriching the activity of the corps de ballet both technically and artistically, and he was later replaced by Vera Carally⁵, a notable personality in academic dance.

At the same time the opera went through this metamorphosis, Floria Capsali, a young dancer who was very impassioned with Terpsichore's art made her artistic debut, in 1923, performing in dance recitals. Due to the success she had, she opened a ballet studio in 1924, performing choreographic recitals on music created by Romanian composers. Given her academic studies in Paris, where she had learnt the French, Russian and Italian techniques, and her deep knowledge of Romanian folklore, she managed to combine the authenticity of popular creation with the rigour of classical technique. By investigating new domains, she became familiar with the trends in modern

⁴ Based in Romania since 1924, Anton Romanovski established the first ballet company. The Polish-born first soloist danced with Vaslav Nijinski, Anna Pavlova, Tamara Karsavina and Matilda Ksesinska. He created the first professional ballet performances. He also trained acclaimed dancers and teachers who led national ballet to fame.

⁵ Vera Carally graduated from the Imperial Ballet School in Moscow, was prima ballerina at the Bolshoi Theatre and a member of Diaghilev's *Ballets Russes*. In 1929, she took the lead of the company established by A. Romanovski.

THEATRICAL COLLOQUIA

choreography and she deciphered the sociology of dance. Her new discoveries determined her to create ballet and eurythmic recitals, using the lyrics of Romanian poets Ion Barbu, Tudor Arghezi, Mihai Eminescu and many others. Being in the know with the artistic manifestations in western Europe, seduced by the concept of movement and modern choreography, she wanted to discover new sources of national inspiration, in order to keep up with the dynamic pace of the Romanian era. In her continuous search for a style that she could identify with and that could define her work, she discovered the mix between folklore and classical ballet, which would define her creative identity, and she created masterpieces that would forever tie her name to Romanian ballet.

A remarkable progress was made through Ion Nonna Otescu's choreographic work *Zâna Elena și Rubinul miraculos* (*Elena the Fairy and the Magical Ruby*), a performance he created for the Paris Opera. Encouraged by this success, Constantin C. Nottara composed the poetical work *Iris*, for which Anton Romanowsky created a brilliant choreography, after his return to the Romanian Opera. The performance premiered in Moravska Ostrava, in Czechia, in 1931, and, in the next year, it was brought to the Romanian Opera in Bucharest. The leading part was performed by Anton Romanowsky, who had all the technical-artistic resources and who understood the subtlety of the character, whom he portrayed exceptionally.

Meanwhile, having gained confidence through the success Romanian ballet dancers had achieved, Vera Carally staged *Lacul Lebedelor* (*Swan Lake*), making the most of the abilities the dancers had developed through their thorough studies and performances. One might call this a courageous endeavour, given that in 1931, whilst in the very first years in the existence of the Opera's corps de ballet, we might presume there were already artists who were capable of sustaining such a tremendous repertoire. This proves that the Romanian dancers who had been trained by Anton Romanowsky and Vera Carally were able to learn the academic technique of the Russian classical school in a relatively short period of time.

THEATRICAL COLLOQUIA

Another important work created by choreographer Anton Romanowsky was the ballet performance *Secretul (The Secret)*, which premiered in 1936. In this work, composer Mihail Andricu achieved a musical rendition of the Romanian story *Cele trei fete ale împăratului și merele de aur (The Emperor's Three Daughters and the Golden Apples)*. One of the specific features of this performance is the fact that, although it developed a subject from the national folklore, the choreography did not include folk dance steps. It was instead inspired by Byzantine iconography, and the stage rendition was done in the classical forms of ballet. Creating music for ballet was a task that many other composers felt drawn to accomplish, in their wish to contribute to the strengthening of the choreographic art. Among them, we shall mention: Mihail Jora, a renowned musician, who created the ballet performance *La piață (At the Market)*, which premiered at the Romanian Opera in Bucharest in 1932; Sabin Drăgoi, who composed the music for the ballet *Marea seară (The Great Evening)*, which was performed at the Opera in 1934-1935, and Paul Constantinescu, who created the poem *Nunta în Carpați (Wedding in the Carpathian Mountains)*, in 1939.

Romanian choreographic performances gradually gained the appreciation of the audience and of specialized critics, receiving praises in European capitals. For instance, Paul Constantinescu's *Nunta în Carpați (Wedding in the Carpathian Mountains)* was performed in Berlin and Wien, starring prima ballerina Enrika Hanka, and Romanian dancers Vera Proca⁶, Elena Penescu-Liciu⁷ and Marie- Jeanne Livezeanu⁸ were invited to hold choreographic performances in Europe.

Meanwhile, another artistic institution for opera and ballet was established in Cluj-Napoca, in 1921. The Second World War had impeded the development of national ballet, but, after the end of the war, for a short period

⁶ Vera Proca held many Romanian dance recitals in Wien.

⁷ From 1932 to 1934, Elena Penescu-Liciu was invited to dance in various Italian cities.

⁸ She danced the leading part in the ballet performance *The Sunday Horse Woman*, on the stage of the Wien Opera House.

THEATRICAL COLLOQUIA

of time, in Iași, there was a school of choreography, theatre and a music conservatory.

The year 1947 brought new artistic perspectives thanks to the ballet master Seda Vasilieva Sarkizian. Trained in the Soviet ballet school, she created the choreography for the performance *Fântâna din Bacciserai* (*The Fountain of Bakhchisarai*), with music by Boris Asafiev. It opened at the Romanian Opera on the 26th of January, 1947, with soloists Sanda Danovski, Anton Romanowsky and Oleg Danovsky, and the part of Zarema was performed by Seda Vasilieva Sarkizian.

Romanian composers grew increasingly interested in Romanian ballet. Laurentiu Profeta, a young composer, writes the music for the ballet *Soția căpitanului* (*The Captain's Wife*), with a libretto by Oleg Danovski, which premiered at the Romanian Opera on the 9th of December, 1947. Meanwhile, the Romanian Opera's repertoire grew to include opera divertissements, such as the Temple scene from *Lakmé* by Delibes, *Noaptea valpurgiei* (*Walpurgis Night*) from *Faust* by Ch. Gounod, the gypsy dances from *Trubadurul* (*The Troubadour*) by G. Verdi, or the miniatures *Rapsodia română* (*Romanian Rhapsody*) by George Enescu, *Rapsodia maghiară* (*Hungarian Rhapsody*) by Franz Liszt, *Carnavalul* (*Carnaval*) by Robert Schumann, *Invitația la vals* (*Invitation to the Dance*) by Carl Maria von Weber, *Sheherazada* (*Scheherazade*) by Rimski Korsakov, *După-amiaza unui Faun* (*The Afternoon of a Faun*) by Claude Debussy and *Rapsodia albastră* (*Rhapsody in Blue*) by Gershwin. The performance *Sheherazada* (*Scheherazade*) was highly successful, having a choreography by Oleg Danovski, who was the young master of ballet at the Opera at the time.

The development of classical ballet in Romania emphasized the need for a national choreography education system, given that, up until 1947, dancers had been training in private ballet studios or in schools that belonged to Elena Penescu-Liciu, the first Romanian *danseuse étoile* at the Romanian Opera, or Vera Carally and Floria Capsali.

The first form of this system was the Choreography School in Bucharest, which opened in 1947. Some of the first teachers at this school

THEATRICAL COLLOQUIA

were Floria Capsali, Anton Romanowsky, who was also the dean of the school, and Oleg Danovski.

We can state without hesitation that those who laid the foundation of Romanian choreography were Anton Romanowsky and Vera Carally, and Floria Capsali was the first master of ballet in our country, since 1938. Capsali reorganized the Opera's corps de ballet, she enlarged it and she encouraged young, gifted dancers to contribute with their whole being to the development of a national choreographic culture. She had the support of a great number of artists and people of culture: George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, George Niculescu-Basu and many more. In 1998, as a sign of gratitude for her work in establishing a teaching system with exceptional results that helped many generations of dancers, a ministerial order issued by prime minister Andrei Marga changed the name of the Choreography High School in Bucharest to The Floria Capsali High School of Choreography.

Bibliography

Dumitrescu, Mitiță, *Amintiri despre Floria Capsali*, Editura Muzicală, București, 1985

Iorga, Alexandru, *Istoria Baletului Românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999

Todi, Cristina, *Originile dansului în spațiul european*, Editura Artes, Iași, 2017

DOI Number: 10.2478/tco-2018-0022

Genesis and Other Biblical Events Depicted in Postmodern Drama.

The Case of Tabori's *Goldberg Variations* on Romanian Stages

Ana-Magdalena PETRARU*

Abstract: A complex person (novelist, playwright, screenwriter, translator), George Tabori, pen name of György Tábori, born in Budapest in 1914, was little acclaimed in North America where he spent twenty years of his life and left a mark on the German culture of the 20th century. Due to his cathartic black humour, he overcame the tragic experience of the Holocaust that took away from him almost all his family. Known in post-war drama especially by means of his anti-Hitler farce *Mein Kampf* (1987) which he authored, directed and acted in, Tabori even took the East-German public by surprise with his special, yet less familiar perspective on history.¹ *Mein Kampf* was the first play that had a Romanian staging, at Cluj; however, *Die Goldberg-Variationen* (1991), a real international success², became known to

* Doctor of Philology, Associate Assistant of English at Alexandru Ioan Cuza University of Iași. The author expresses her gratitude to Mihai and Anca Măniuțiu for granting her access to the translation into Romanian of George Tabori's *Goldberg Variationen* by Alexandru Al. Șahighian's for the performance at the National Theatre of Iași (TNI), *Goldberg Show*, to Irina Crețu, the assistant director that facilitated it, and acknowledges UEFISCDI for financial support via PNCDI III, SP 1.1, Mobility projects for researchers, MC-2017, project code PN-III- P1-1.1-MC-2017-1809.

¹ Traute Scholling, "On with the Show? The Transition to Post-Socialist Theatre in Eastern Germany", *Theatre Journal, German Theatre After the F/Wall*, The Johns Hopkins University Press, Mar. 1993, Vol. 45, No. 1, p. 30. Translated from German by Marc Silberman. <http://www.jstor.org/stable/3208580>. Retrieved on Feb. 28, 2018.

² The play was the main event at the great German festival, Theatertreffen held in Berlin. The 29th edition was the one that hosted *Die Goldberg Variationen* (cf. Hartmut Krug, Marjorie Gelus, "Form as Goal: Art as Message: The 29th Berlin Theatertreffen. Berlin 15-31 May, 1992", *Theatre Journal, German Theatre After the F/Wall*, Susan Mason (ed.), The Johns

THEATRICAL COLLOQUIA

our public at the theatre Radu Stanca in Sibiu under the same title and as *Goldberg Show* at the National Theatre of Iasi (TNI). Our aim, in this paper, is to analyse the biblical events in the play from a postmodern perspective as homage to the author's contribution to the philological sub-field of Bible and literature, already consecrated by N. Frye's *Great Code* and more recent studies.

Key words: Goldberg Show, National Theater from Iași, George Tabori, Mihai Măniuțiu.

Introduction (to the Laboratory of Tabori's Creation)

In the contemporary German theatre of religious inspiration and more, George Tabori's name earned a well-deserved place along reputed playwrights such as Botho Strauß, Werner Fritsch or Lukas Bärfuss³, less familiar in Romania. Exegetes argue that for Tabori, the death of God Almighty as philosophically advocated by Nietzsche occurred at Auschwitz, yet rabbinic traditions preserved their integrity and validity.⁴ Also, in a typically ironic manner drawing on Beckett, via *Mein Kampf* Tabori recycled religion and its cultural implications in a post-holocaust time, hence his option for farce. The role of religion in his work is a mainly structural and aesthetic one; symbols are a mere pretext for the author's black comedy, adjacent to farce which becomes ethically legitimate in the context of a secular postmodern era with spiritual scepticism as identity landmark. Definitely, the encyclopaedic tendencies of postmodern literature could not ignore the biblical themes and the holy imagery subscribing to them at the level of performance arts included. It is up to the informed reader (lector *in fabula dramatica*) to assess the success of these plays, including Tabori's, as far as their added value and relevance

Hopkins University Press, Mar. 1993, Vol. 45, No. 1, p. 94. <http://www.jstor.org/stable/3208585>. Retrieved on Feb. 28, 2018).

³ Cf. Sinéad Crowe, *Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauß, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Bärfuss*, Camden House, Rochester, New York, 2013.

⁴ Cf. Sinéad Crowe, *op. cit.* pp. 67-90.

THEATRICAL COLLOQUIA

for religion are concerned; or whether the biblical symbols and motives are only means to aesthetic, dramatic or scenic ends.⁵

The laboratory of his dramatic creation includes the notion of spectator as co-author, as well; thus, the author adheres to the thesis of the open text and an infinite number of interpretations, an *opera aperta* in Eco's acceptance; the spectator is intellectually and emotionally involved and his reaction is not a pleasant one, of relaxation, but of shocking disturbance and irritation, tension and pain sensation. This is Tabori's dramatic intention as formulated in the reply to the press in 1952, the unfavourable American critique to his first play, *Flight into Egypt*.⁶ If we were to bring into play Bergson's theory of the comic, the classic spectator's pleasure which brings healthy freeing laughter as in Moliere's theatre can be opposed to a stressful laughter and anxiety caused by the theatre of the absurd similar to Tabori's works (drawing on Beckett).

His blasphemous laughter brings down bigotry and exploitation due to the violence in language and behaviour throughout his plays; we thus find it in *Weisman und Rotgesicht*, the Jewish western on the short encounter between a Holocaust survivor, Arnold Weisman, and Rotgesicht, character of ambiguous identity, exponent of indigenous North American populations. Expression of 'Messianic hope', the play aims at reconciling the differences via creative tension to form a new whole and strengthens the German playwright's belief in love as an intrinsic given of existence along with the need of restoration through renewal.⁷

Of his writings it was argued that they seemed unceasingly subjected to labour even after more than twenty years as they were first written in English and then translated into German. Furthermore, the author often departs

⁵ Barry Mundane, Review of *Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauß, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Bärfuss* by Sinéad Crowe, *Journal of European Studies*, 44(2), p. 194, *passim*.

⁶ Lilian Friedberg, "Mule minus Forty Million Acres: Topographies of Geographic Disorientation and Redface Minstrelsy in George Tabori's *Weisman und Rotgesicht*", *New German Critique*, Duke University Press, No. 84 (Autumn, 2001), p. 60. <http://www.jstor.org/stable/827798>. Retrieved on March 1, 2018.

⁷ *Idem*, pp. 57-68, *passim*.

THEATRICAL COLLOQUIA

from a story or novel to end in drama and his work, a Sisyphus' one, includes translation, rewriting, repetition and reproduction of his plays. The actors chose to undergo the same process in the attempt to eliminate stereotypes, find their place on the theatre stage and in life and align their aesthetic and political views to the dramatic work. The actor's work on himself in Stanislavski's acception aims at his coming to know himself as human being for the character's feelings to make sense on the stage. Tabori got interested in man as actor in his socio-historical dimension and the scenic performance is proof of identity and impact on spectators, a means of meditation on their personal and social roles. Beckett's methodology is also his own, i.e. the estrangement effect in the theatre of the absurd.⁸ At the level of structural procedures, in his drama we cannot help noticing the mocking satire showing in sacrifice/ feast rituals without the surrogate lamb and the absence of redemption: the meal consisting of Puffi's human body in *Cannibals*; the Sabbath bread *challah* that Arnold, the victim's spectre receives from the father's spectre who had been assassinated and shares it with the other victims' spectres, part of the national socialist regime of terror in *Jubilee*; Mitzi, the hen, is dismembered, cooked and served while Shlomo-Herzl utters *Kaddish*, the Jewish prayer for the dead in *Mein Kampf*. Tabori recycles cultural elements of magic rituals/ rites, the totemic supper of the Jewish Easter and the Christian sacrament of the Holy Eucharist in a subversive manner of carnival; the results obtained are discrepancy pastiche with a touch of curiosity, frivolity and horror, catastrophic jokes of a macabre humour of hybrid ritual origin and profanation of the sacred in the great traditions. Thus, Auschwitz becomes a 'Jewish bakery' in *My Mother Courage*, whereas *Mein Kampf* forecasts a dark future as 'one who fries chicken will also fry humans'. However, the author seems to be mostly disturbed by the serene acceptation of evil as unchanging destiny

⁸Zack Zipes, "George Tabori and the Jewish Question", *Theater* (1999), 29 (2), pp. 103-104. https://read.dukeupress.edu/theater/article-pdf/29/2/98/348633/ddthe_29_2_98.pdf. Retrieved on March 1, 2018.

THEATRICAL COLLOQUIA

that has remained the same after Auschwitz⁹, as pastoral as the Romanians' if we were to draw on our founding oral tradition.

To summarize, for Tabori theatre has a socio-aesthetic role, being experienced viscerally, engaging the audience with their bodies and souls and stimulating the spectators to interpret the play so as to shatter their fundamental values and beliefs. The contribution to Holocaust resides precisely in its de-/reconstruction, the pieces of the puzzle being put together to give a blasphemous whole, shock and terror for the audience. Tabori started to write his plays about the Holocaust at the end of the '60s; their characters, anguished Jews, victims of German executioners, broke from the classic sacred tradition of representation that begged mercy and sympathy and which the playwright deemed as unworthy, even insulting, beyond tears. The treacherous and dangerous traditional approach of Holocaust as a singular unrepeatable event finds metaphorical sublimation in Tabori's work and augments to monstrous collective ability to inflict (absolute) evil on others; it drives to introspection and the seeking of solutions in the unlikely event of a similar historic episode. Tabori's inferno has less to do with Dante's, and more with Sartre's existentialist one, which is represented by others, not necessarily dehumanized. In this sense, *My Mother Courage* (1979) brings the author closer to Brecht's type of absurd in *Mutter Courage* (1939). Playwright of the catastrophe as Artaud for the theatre of cruelty, Tabori sees in Auschwitz an atrocious short joke¹⁰, whereas the black Jewish humour, a trademark of his characters, connects us to the 'serious man' in the movie directed by the Coen brothers, namely the Physics teacher Larry Gopnik and the series of unfortunate, yet funny events in his life (*A Serious Man*, 2009).

Going from communication to meta-communication, through intellectual signified/ -er and contrastive style, the playwright takes advantage of the confusion between appearance and reality, role, character and

⁹ Lev-Aladgem, Shulamith, "Auschwitz: George Tabori's Short Joke". Amos Goldberg, Haim Hazan (eds.) *Marking evil: Holocaust Memory in the Global Age*, Berghahn Books, New York/ Oxford, 2015, pp. 275-277.

¹⁰ *Idem*, pp. 269-272, *passim*.

THEATRICAL COLLOQUIA

performer. Tabori's drama floods in intertextuality and allusions from the Old and New Testament, the Talmud, Shakespeare, Kafka, Beckett, Dostoevsky, Brecht, as well as German myths and legends with the canonical revitalisation of the cultural western legacy, the Holocaust included. At the same time, the reiteration through pastiche of these source texts and the author's savage and explosive style influenced the ordinary collective perception one has of the great cultural works, inviting one to a reflexive reconsideration of this legacy.¹¹

The Goldberg Variations, (Scenic) Postmodern Drama of Biblical Events

Die Goldberg Variationen, metaphor of the theatre as *theatrum mundi* is a play about failure and catastrophic comedy, a microcosm that witnessed the unfortunate events in life, a machine that comes up with jokes automatically, fuelled by theatrical stereotypes. On the stage of his theatre in Jerusalem, a director rehearses the story of creation, the genesis, in a permanent state of conflict with his assistant, Goldberg, the utopian Jew and eternal loser. Universal truths are distilled with critical humour, messages turn into aphorisms, and clichés question their existence. The tragedy becomes funny and the Taborian joke saves (Jewish) humanity¹², as much as Kundera's joke leads the Czech(oslovakian) individual to perdition in a totalitarian regime with no humour and which considers every literary attempt as satire against it.

International reviewers argued that Tabori's Variations were a burlesque *mise en scene* of God Himself in a theatre of Jerusalem to satirize seminal biblical events: Adam and Eve, Cain and Abel, the flood, Moses and the Ten Commandments, Isaac's sacrifice and Jesus' crucifixion starring Goldberg, the Jew that fled Nazism.¹³ In some representations, the relation

¹¹ *Idem*, p. 276.

¹² Hartmut Krug, Marjorie Gelus, *op. cit.*, p. 94.

¹³ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au xx-eme siècle*, L'Harmattan, 2006, pp. 149-150.

THEATRICAL COLLOQUIA

between stage and audience is reversed: at the end of the show, the actors greet fictitious spectators their back to the public and the curtain falls from behind the stage only to rise again.¹⁴

Romanian reviewers reacted similarly to the performance at the National Theatre of Iași staged by Mihai Măniuțiu, using his wife Anca Măniuțiu's adaptation of the play, translated into Romanian by Alexandru Al. Șahighian; the feeling given by the actors' work on Tabori's masterpiece was depicted as the 'discomfort of lucidity' that comes after 'a whipping'¹⁵, probably similar to the dystopian experience of Orwell's character from the torture room 101 and the ultimate nightmare it revealed to the (un)conscious.

The text of the play speaks about an amoral world in the making in which everything is allowed as not only Nietzsche's God died – a fact that we become aware of since the beginning of the dramatic performance as it was written on the curtain –, but also the Almighty that ended the philosopher's life (after five seconds) with Bach music in the background, the *Variationen*, of course. There is barely light at the director's order, Mr. Jay, a round character following Forster's simple distinction in the novel; God and executioner at the same time, Jay commands and his will is respected on the stage which portrays the land of promise where the cleaning lady, Mrs Mop, mops the place. She is a flat character as her name betrays her and she is "maternal, nurturing – a *mutatis mutandis* reference to Mary".¹⁶ Goldberg, the assistant, on the verge of a nervous breakdown since scene 1, as a result of the director's changes to the play is cast away by Jay and doomed similarly to Adam in the original sin for lack of submission and an apple bite from the

¹⁴ *Idem*, p. 238.

¹⁵ Nicoleta Munteanu, "Eli, Eli, Lama Sabactani? Goldberg Show, regia Mihai Măniuțiu, TNI", *Alecart*, July 11, 2016. <https://alecart.ro/eli-eli-lama-sabactani-goldberg-show-regia-mihai-maniutiu-tni/>. Retrieved on March 5, 2018. All translations from Romanian into English in the article are ours, unless mentioned otherwise

¹⁶ Dana Țabrea, "Goldberg Show: pe muchia dintre farsă și inefabil", *Ziarul de Iași*, 18.07.2016. <https://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/goldberg-show-pe-muchia-dintre-farsa-si-inefabil--133656.html>. Retrieved on March 5, 2018.

THEATRICAL COLLOQUIA

forbidden tree of life: “You will crawl on your belly and you will eat dust all the days of your life.”¹⁷

Cain (Raema) and Abel (Mash) despair at the narcissistic director’s pretences who knows nothing than command: ‘once more from the beginning’ in the rehearsal of the biblical scene of murder where the fratricide is hard to act (on) (“The most difficult is to pretend to die on the stage because nobody believes you especially when you need to die a tragic death by a staff in the stone age”¹⁸); the character Japheth accounts for the situational tragicomedy of the scene as he plays a smoke curtain, introduced by the author in a postmodern way as safeguard against fire, “the best smoke bomb in showbiz”, according to Mr. Jay who unhappily kneels in reverence, not before the end, but to convince his actors to continue the rehearsals: “Meek be man, for what fate is there than prey for worms?”¹⁹, a reversed beatitude where everything is as meaningless to Tabori’s theatre as for Ecclesiastes. Goldberg supports Japheth and the former’s humour is supposed to make the latter forget his sorrows after his wife left him: “Celibacy is good for the Church, not for theatre”²⁰, so gloomily consolation comes to give goose bumps to the director; Jay is at the other side and his director’s handbook foresees hitting on the women on the scene and other misbehaviour (against Theresa the Torment that tackles him, the assistant’s little sister he dreams at, or madam Mop).

In the manner of Voltaire and perhaps tributary to an enlightened optimistic *Candid*, Goldberg thinks out loud or rhetorically asks himself: “Is this the best of all possible worlds?”²¹, reading from the director’s notes about the (un)making of the world, the heavens and the earth divinely divided by water, nothing other than Proustian *Madeleine* for the author who recalls the Polish grounds of his childhood when he used to bury the dead; the loved ones

¹⁷ Genesis 3:14. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis+3&version=NIV>. Accessed on March 5, 2018; George Tabori, *Variațiuni la Goldberg*, translated into Romanian from Germany by Alexandru Al. Șahighian, scene 1, p. 5.

¹⁸ George Tabori, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹ *Idem*, p. 7.

²⁰ *Idem*, p. 9.

²¹ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

stink, too, sums up the assistant, thus exasperating Mr. Jay who demystifies yet another beatitude: unlucky are the stubborn for they shall have their neck broken.

The scriptwriter, Ernestina van Veen enters the fourth scene, marking the play's sexual nature or an advancement towards grotesque, heaven's vegetation culminating with the tree of knowledge that no longer bears the fruit we know, apples, but bananas, the epistemological metaphor thus being replaced by synecdoche, a symbolic phallus for the pleasure of the flesh (engaging Adam and Eve, Abraham and Sarah, Onan and his left hand). The fauna serves as decoration in a logic of the absurd with a toy donkey and a real lamb in which "animals are the best actors, they never lie"²² contrasting with the Biblical genesis where all is in order, birds fly above the earth and its crawling beasts and fish swim in waters.

Mr. Jay or 'the less Almighty', as Theresa the Torment nicknamed him, his agony and ecstasy, his great love that coexists with the fear of losing her, as in any love there is also jealousy on all the (an)organic that touches her. The character is central to the scene of knowledge from the garden of Eden, minimized to a "baldachin bed embellished with ivy bush, rose petals, lotuses, cherubs and various types of aphrodisiac vegetables"²³ pushed by Goldberg on the scene because "except for a few sighs, the Paradise scene is essentially mimicry".²⁴

The paradise is not only lost in the biblical sense or after Milton, it is also recycled in postmodernism and avantgardistically turned into 'an aborted show' according to Theresa the Torment, the star of the 'porn scene' of knowledge with Japheth as angel, Mash wearing a serpent's suit and Raema that complains about the grape leaf between his legs not covering enough skin. Although a madman in life and his directing job, as well as in bringing his actors to discipline, Mr. Jay remains lucid in his playwright's *alter ego* to whom "nakedness is God's gift for the beginning and the end, it is the shout

²² *Idem*, p. 12.

²³ *Idem*, p. 13.

²⁴ *Idem*, p. 14.

THEATRICAL COLLOQUIA

of innocence and a reminder of our vulnerability; we enter this madmen's Ship naked to celebrate the feast of love and we leave it naked still. If you want to become a holy actress [...] you need to act as the Word commands; the Word is a gun ready to fire, not a fart in the wind."²⁵

Mr. Jay's commandments on the scene aim at a deconstructivist *carpe diem* in theatre in which any interpretation is a free act as "the sixties are gone, the nineties are dead and the current years got eaten by worms. If there's a hole put in your head or elsewhere – cover it up! Make love, not war, it is cheaper. Law instigates crime. There's a snake in the grass and I laugh up my sleeve."²⁶

Regarding the actors, they should obey the *lead, follow or get out of the way* principle and listen to their guts in three commanding steps: "the first command reads as follows: empty your mind and feel naked. The second: do not push the river from behind, it flows by itself. The third: If it doesn't flow, let it be and go elsewhere."²⁷ He is also the one to banish the first humans from the heavens after the fall following the parodic style of Tabori's farce with water from the jet that scared away Theresa the Torment, Raema and the serpent from the literal bed of Eden: "Out of my Garden, woman!/ On your belly you shall crawl/ And thorns and prickles you will eat/ You will suffer from hard labour/ And in pain you will give birth to children/ Every month a period shall come/ You will desire your man/ Who'll also be your master."²⁸

To fall prey to a cliché, Tabori's servant is wiser than his master whose erudition and other need improving, as in the case of Wodehouse's Jeeves, much more intelligent than the Wooster he serves; the assistant corrects the director in matters of general knowledge and linguistics: Clemenceau, not Churchill addressed the people in French, not Spanish during Napoleon's advance on Moscow. Jay dreams of perfection where no compromise is king, hence the Ecclesiastes' wisdom that seduces him against a self-reflexive/

²⁵ *Idem*, p. 19.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Idem*, p. 20.

THEATRICAL COLLOQUIA

critical background of philosophical quarrel with the world in which the assistant plays the role of a micro(eco)system: “Everything is futile [...] Critics are angels fallen from the light. [...] There is no excuse when you create something from nothing. When you create from nothing, you need to go to the bone of nothing and feel at home there. I dreamt of perfection. And I got chaos instead. Perfection is order that admits no things spoiled. There is no such thing as a little order as there is no being a little knocked up.”²⁹ Consequently, he will abandon himself to a sadomasochistic relationship with Goldberg: “Help me, be my Lucifer, tell me how evil I am”³⁰, and the latter follows the will of his master accordingly; no good deed goes unpunished so the assistant is left with the promise of an empty heaven in an era of post-mortem divinity and with the possibility of a tremendous failure, fire and brimstone unleashed by the likely lack of success of the show where no Phoenix bird will ever rise from the ashes.

The dance around the golden calf is an orgy of the Hell’s Angels chorus as rake Jews that utter their blasphemous verses while Goldberg, at Jay’s command, climbs the mount of Sinai (a ladder in the text) as slave and descends it as Moses with a patriarchal beard similar to Michelangelo’s portrayal. The conversation between Moses and Aaron reveals that God is invisible or at least He remains as hidden as He wants to. In the era of positive thinking and the seeking of hedonistic pleasure of all kinds, we are being reminded the quintessential role of the stone tablets: to teach man to be kind, not happy. Tabori’s God that speaks to Moses resorts to emotional blackmail: “Trust Me or you shall be doomed. Haven’t I freed you from Egyptian slavery when the pharaoh showed no mercy? Have you forgotten the grasshoppers that emptied the cornflakes bags, the frogs in his wife’s bidet, the death of his first born? Haven’t I divided the Red Sea into two when the Egyptians followed you? I fed you manna and quail when you were starving in the desert; I told you to hit the rock with the staff when children were thirsty; and when the bad boys rioted, I turned your staff into a serpent – a funny trick that frightened

²⁹ *Idem*, p. 22.

³⁰ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

them. Now, enough with the wonders, serpents and frogs, dear Moses, I want you to believe without the shadow of a doubt. Get down and give the commandments to my people. It is just an offer, not a contract yet. If they refuse to live in truth and justice, I will choose another people.”³¹ As breathtaking as the divine exposition may be, Aaron is tempted by the logic of the farce and comes with arguments meant to myth-bust any biblical exegesis, worthy of at least an atheistic materialism of the Lusitanian Nobel prize winner: “We should have never left Egypt. First class climate, one hundred percent workforce occupancy, social insurance. And to build pyramids is no less creative than to get ulcer from manna stuffing. If you want my advice, forget about the tablets. He asks too much of us. We are not Him. We are like vipers. We want to be happy, not kind. Not lie, cheat or kill? It’s reasonable enough, I agree – who does not want to be good? But how many of us actually succeed? It’s a dilemma. My little brother, I love you and that’s why I need you to shut up! Keep God’s words to yourself, otherwise you will get in trouble. If you ask them to be good, they will feel all their treachery and you will become God’s frowning disapproval on them. And you know what? He has just invented anti-Semitism. But I know you well: you won’t keep your mouth shut and you will pass the Law of truth and justice to the children of Israel who will be a horror to all peoples that will hate them and burn to the last of them because their presence will recall His presence. And this is what turns into nightmare the dream about kindness that all people have.”³²

Another biblical episode is staged as improvisation starring Abraham and Sarah, the favourite family “with their awful offspring, Isaac, the dog biter”³³, a (post)modern cell of society in which the spoiled offspring is slapped and warned that he will no longer get chocolate pudding; moreover, the biblical patriarch Abraham that formed peoples is pejoratively diminished in sense and meaning to a hen-pecked husband who will be punished if he does not obey his wife. *Volens nolens*, Mr. Jay is involved as almighty divinity and

³¹ *Idem*, p. 28.

³² *Idem*, p. 29.

³³ *Idem*, p. 35.

THEATRICAL COLLOQUIA

witness of women's emancipation, in this case Sarah's, who is a feminist: "It is now my turn to speak, Mr. Jay. You've talked for ninety years with my Abraham – in the desert, at crossroads, in luxury oases. You men speak and speak until the Word becomes simple chit-chat, if I may say so. Now it is the woman's turn. [...] I had enough! The entire household is on me and the cooking and this child. Every six months we move elsewhere as you please! [...] who urges Abraham to walk his big blessed people from Haran to Betel passing through Sihem and More, as you command? Nobody should be a pilgrim. When I think of Canaan, for instance, where milk was sour and honey as bitter as gall..."³⁴

For the sake of improvisation, the biblical-historical licence allows the woman to tell *her story*, based on simple feminist math; Abraham, to whom, in the holy book, the Almighty had left the promise land from the Egypt river to Euphrates is reduced to a clown in the parodic register of the Genesis according to Sarah: "We had arrived to Egypt two days before when we decided to go to the bazaar. Men were hitting on me so loudly that the muezzin's prayers in the minaret could be barely heard. Then Abraham said: You are a beautiful woman. If the Egyptians find out you're my wife, they will kill me and rape you. So, tell them instead you're my sister and I will remain alive. – Very convincing, isn't it? As a result, I told those damn rapists that I was his sister... and for what purpose?! Only to find myself in the sheets of the pharaoh. And where did my dear Abraham land? In a comfortable stable with donkeys, cows, cattle, camels and a handful of pretty servants around him, Hagar included whom he knocked up, for the praise of the Lord."³⁵

Maternity, especially when it occurs late in life, is also seen by Sarah, still in a postmodern stance, as a curse, and not a blessing in the good old fashioned way, i.e. biblically, for the perpetuation of life and ruling of the earth: "I am half deaf, my eyes turned white, my breasts are hanging to my knees, I am almost ninety when the Eternal One, praised be His name, speaks to Abraham again: I will make you an offer you can't refuse, I will bless you

³⁴ *Idem*, pp. 36-37.

³⁵ *Idem*, p. 38.

THEATRICAL COLLOQUIA

and Sarah with a son that will found a big blessed people. – At my age! God made a fool of me!”³⁶

The improvisation in Tabori’s play does not have the happy end of the biblical episode: Abraham’s sacrifice for God our Lord actually takes place despite the faithful prescriptions in the biblical text followed by Jay the director and Goldberg the assistant. Isaac playwright’s dies a tragic death and the almost deaf actor stabs his colleague for real; Mash who only thought the world of him finds his end at the hands of Japheth, the husband cheated on that planned to finish off the love triangle by killing his adulterous wife and her lover. *Le coup de grâce* in the theatre of cruelty strikes hard; this type of performance should be enjoyed and it is a gift if this actually happens according to Mr. Jay, also “an idiot’s fairy tale” for Goldberg.

From Genesis, the play goes directly to the New Testament and the scene of crucifixion is described as “a sort of Roman specialty such as spaghetti carbonara or the apostles’ feeding to the lions”³⁷, based on Cicero or in the script writer’s simple opinion, i.e. Ernestina van Veen, hence the need for its occurrence *de facto* (“The Holy Spirit dwells in the hazard, doesn’t it? Death must be true to life. Otherwise the Resurrection is in vain!”³⁸); Ernestina sees thoroughly to the technical details in the stance of ‘a pale naturalism’ helped by surgical instruments according to Jay and leaves room to reflection on the world as stage, dead but still as sacred as the inferno, with the role of a reversed Eucharistic catharsis that turns bread into meat and wine into blood. Since Jesus is already sold by Judah after the Great Supper, the Father forgets about the Son in the same manner and lets him suffer on the cross following Jay’s almost syllogistic reasoning that makes Goldberg, the crucified in the play, to desire Father’s death.

Artaudian to the bone, Mr. Jay perorates: “In case you haven’t noticed, what we do here is called ‘the theatre of cruelty’. Do you know what that is? Anyway, the governor’s intentions are clear: he wants all instigators dead and

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Idem*, p. 47.

³⁸ *Idem*, p. 45.

THEATRICAL COLLOQUIA

he will get what he wants, otherwise we will all end up galley slaves or in a salt mine. You really don't know what sort of man Pontius Pilate was? A tyrant, a vampire, greed incarnated. He has mercy for no one, his workday is a series of thefts, crimes, mockeries and endless cruelties. Who are we to make him angry?"³⁹

Pontius Pilate, moody from the heat and always suffering from migraines in Bulgakov's *Master and Margarita*, disarmed and almost compassionate for the fate of the Son despite his biblical veto role becomes the trademark of the theatre of atrocity which kills people on the stage for real and not only pretends to do so following the reasoning in the logic of terror: "only the worst in this world is good enough, [...] as only the worst frightens the lawless so that they turn their face to God. In the case of Noah there was little warning and the flood. People do not need to love us, [...] but fear us. Screams should be for real, and so should blood, as well as the vinegar in the sponge for the last shout to freeze one's blood running through the veins, 'Eli, Eli, lama sabactani' – 'My God, why have you left me?' Yes, why did You leave Him?"⁴⁰ Certainly, the Son was not abandoned, but sacrificed on the altar of redemption, sent to death by awful torture as a lamb to slaughter by the Father the vengeful following the cliché version in the Old Testament only to become the ultimate loving figure of the New Testament. Jay would rather have the sponge melted in cannabis, than vinegar for local colour to psychedelically bring comfort to the Son in His suffering, i.e. to Goldberg or his double, although the latter has the spear piercing his liver in the text of the play and the former in the performance at the National Theatre of Iași.

Last but not least, on the stage he manages, Mr. Jay (now a Jehovah more than never) aims at a blasphemous desacralisation of the son from offspring of God the Father to mediocre *trickster*, a low life beneath the common folk based on reasons pertaining to Tabori's farce, in general and to the play in the play played in the Jerusalem theatre, in particular: "The boy is an old cunning shrew. He invented the sin so that he can take it on him. A bad

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Idem*, p. 46.

THEATRICAL COLLOQUIA

egg, always breaking the law and order. There is only one God, may His name be praised, and the boy makes a family out of it with the Mother of God, the Holy Spirit and the Son of God, that is himself and no other.” The boy is a rebel. We put two bandits on his sides, a terrorist on the left and a paedophile violator on the right. In this way we turn them into a trio and since the world judges a book by its cover, we reduce the boy to a simple criminal.”⁴¹ Implicitly, the pamphleteer’s drive should be taken as such to avoid any antipodal circumscription to a theological thought meant to frown upon/ ban a narrative perspective and point of view implied by the fictional pact with the reader, a spectator here; any reference to similar cases in the world of literature is superfluous, but would definitely include landmark instances such as Rushdie and his ordeal caused by *The Satanic Verses* and the offence it brought to the Islamic world, or Saramago’s *Gospel According to Jesus Christ* to the Catholic one.

To conclude, at the command of the condescending director Jay assisted by Goldberg and the pretences of Ernestina van Veen, the script writer, a follower of naturalism in a horrific and bloody true-to-life play delivered to the public, we do not simply witness a theatre of cruelty, but also of atrocity, in which biblical events, mostly from the Genesis, are an opportunity for killing and debauchery so as to delight the postmodern spectators that need to love what they see and shocks them: among other things, our world-making draws on inquisitional thought from the Enlightenment which sees it as the best world possible since there is no other; knowledge of the good and evil becomes an opportunity for debauchery by reducing the Garden of Eden to a bed for an erotic scene; two improvisations end in crime: the first, an almost free absurd act (namely Isaac’s sacrifice by Abraham, a patriarch who decayed to the status of a hen-pecked husband and the death of the actor who plays him despite the director’s indications or irrespective of them and against the background of Sarah’s feminist laments); the second, the crucifixion, leads to the spear-piercing of the actor that plays

⁴¹ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Jesus on the cross (a double that Jay wished to be Goldberg in Tabori's text and the assistant himself in the performance at the National Theatre of Iași).

Bibliography

Crowe, Sinéad, *Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauß, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Bärfuss*, Camden House, Rochester, New York, 2013.

Kowzan, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au xx-eme siècle*, L'Harmattan, 2006.

Lev-Aladgem, Shulamith, "Auschwitz: George Tabori's Short Joke". Amos Goldberg, Haim Hazan (ed.) *Marking evil: Holocaust Memory in the Global Age*, Berghahn Books, New York/ Oxford, 2015, pp. 266-284.

Lilian Friedberg, "Mule minus Forty Million Acres: Topographies of Geographic Disorientation and Redface Minstrelsy in George Tabori's Weisman und Rotgesicht", *New German Critique*, Duke University Press, No. 84 (Autumn, 2001), pp. 55-86. <http://www.jstor.org/stable/827798>. Accessed 1st of March, 2018.

Krug, Hartmut, Gelus, Marjorie, "Form as Goal: Art as Message: The 29th Berlin Theatertreffen. Berlin 15-31 May, 1992", *Theatre Journal, German Theatre After the F/Wall*, Susan Mason (ed.), The Johns Hopkins University Press, Mar. 1993, Vol. 45, No. 1, p. 91-97, <http://www.jstor.org/stable/3208585>. Accessed 28th of February, 2018.

Mundane, Barry, Review of *Religion in Contemporary German Drama: Botho Strauß, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Bärfuss* by Sinéad Crowe, *Journal of European Studies*, 44(2), p. 192-194.

Munteanu, Nicoleta, "Eli, Eli, Lama Sabactani? Goldberg Show, regia Mihai Măniuțiu, TNI", *Alecart*, 11 iulie 2016. <https://alecart.ro/eli-eli-lama-sabactani-goldberg-show-regia-mihai-maniuțiu-tni/>. Accesed 5th of March, 2018.

Scholling, Traute, "On with the Show? The Transition to Post-Socialist Theatre in Eastern Germany", *Theatre Journal, German Theatre After the F/Wall*, The Johns Hopkins University Press, Mar. 1993, Vol. 45, No. 1, p. 21-33. Translation from German by Marc Silberman. <http://www.jstor.org/stable/3208580>. Accessed 28th of February, 2018.

Tabori, George, *Variațiuni la Goldberg*, translation from German by Alexandru Al. Șahighian for the performance *Goldberg Show*, Teatrul Național Iași, directed by Mihai Măniuțiu, adapted by Anca Măniuțiu.

THEATRICAL COLLOQUIA

Țabrea, Dana, “Goldberg Show: pe muchia dintre farsă și inefabil”, *Ziarul de Iași*, 18.07.2016. <https://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/goldberg-show-pe-muchia-dintre-farsa-si-inefabil--133656.html>. Accessed 5th of March, 2018.

Zipes, Zack, “George Tabori and the Jewish Question”, *Theater* (1999), 29 (2), p. 98-107. https://read.dukeupress.edu/theater/article-pdf/29/2/98/348633/ddthe_29_2_98.pdf. Accessed 1st of March, 2018.

DOI: 10.2478/tco-2018-0023

Sorana Țopa - A destiny under the wing of time

Carmen ANTOCHI*

Abstract: During the first world war, the city of Iasi played the role of the ‘wartime capital’ of Romania. Besides the political-economic structures, The National Theatres of Bucharest and Craiova moved temporarily to Iasi, leading to Iasi being a cultural capital as well, a reputation which it has kept even to this day. In the interwar period, Romania blossomed culturally unlike ever before, a true intellectual, cultural and artistic revival under the influence of the currents travelling through European stages.

In spite of the laurels earned, the name of Sorana Țopa is too little known. Formed by the Iasi theatre school, noticed and hired by the national theater of Iasi by Marin Sadoveanu, promoted by the previous directors of Iasi theatre, she is offered the chance to study in Paris along with her stage colleagues Aurel and Maria Ghițescu.

Key words: National Theatre from Iași, Sorana Țopa, Aurel Ghițescu, Mihai Codreanu, interwar theatre.

A hundred years ago, the Iasi National Theatre went through difficult times. The country just got out of the biggest and hardest war Europe had been through up to that point and the unification with Basarabia, Bucovina and Transilvania produced fundamental changes in the social-political and economical system. The period of reconstruction and interwar blossoming had begun. Iasi, although not bombarded, looked like a ruin after the refugees left.

At The National Theatre Mihai Sadoveanu was appointed as directed since the 1st of April 1910, occupying the position to the start of the 1917-1918 season, which was led exclusively by Alexandru Mavrodin as General

* PhD student at the Faculty of Theatre, "George Enescu" National University of Arts, Iasi

THEATRICAL COLLOQUIA

Director of the Dramatic Societies Iasi-Bucuresti-Craiova (Mihai Sadoveanu being put in place as director of the front newspaper ‘Romania’)¹. Afterwards, with him retiring in autumn 1919, the position of director was temporarily granted to prof. Ioan Petrovici until the situation was properly resolved², so that in January 1919 the poet and professor of Diction and scenic art from the Iasi Conservatory, Mihail Codreanu, was chosen to lead. In 1924 Mihail Codreanu retires and C.B. Penescu is named as director until the 2nd of January 1928 when he dies. Mihail Codreanu comes back to lead the theatre until December 1928.

Sorana Topa (first name at birth Anica), ‘the most beautiful gift that Moldova has given us since Eminescu’, as Naie Ionescu would say, is born on the 12th of February 1898³ in the commune of Podu Turcului, Tecuci⁴ county. Primary school is attenuated in her birth commune, but the father, being ambitious and wanting his kids to be properly educated, sends them to Gymnasium at Barlad then to high school in Bucharest, where they remain until 196, when Romania is forced to enter the war on the side of the Triple Entente (France, the British Empire and the Russian Empire).

Returning home, she settles on attending the Conservatory of Music and Dramatic Art in Iasi, studying at the Scenic art and Declamation section, having an exam in June and being admitted in November for the courses of professor State Dragomir⁵, an interesting figure of Iasi Theatre, History and Philosophy teacher at the national high school, professor for the ‘Institutele unite’, professor for the Conservator and, of course, actor in the National Theatre.

¹ Emanoil Al. Manoliu, *O privire retrospectiva asupra Teatrului moldovenesc din primele începuturi și până în anul 1924*, Tipografia H. Goldner, Iași, 1925, p.141.

² Idem, p. 144.

³ She’s died at 1st november 1986, at Bucuresti.

⁴ currently in Bacau County, n.n.

⁵ Naționale Archives of Romania, Iasi County Direction, Fund: *Academy of Music and Dramatic Art „George Enescu” 1960-1948*, nr. inv. 612, quota 4/1918-1919, file 45.

THEATRICAL COLLOQUIA



Sorana Țopa, photo from the collection of the National Museum of Romanian Literature in Iasi, Museum Collection "History of the Romanian Theater"

Between the covers of the 1/1916⁶ dossier there still is a small note with the description of the dossier which specifies: 'The dossier of admissions from the Conservatory of Music and Dramatic Art of Iasi. Classes of Theory, Violin, Piano, Harmony, Singing, Counterpoint, Flute, Contrabass, Oboe, Trumpet, Trombone, Diction and Declamation for the year 1916/1917. There were no courses held for the school year 1916-1917, because of the World War and the lack of a location, as from the 14th of November 1916 the school was given to the French.'

When the courses started

again in 1917, when Alexandru Aurescu, the director of the conservatory rents a house of Toma Cozma street, nr. 13, (formerly private institute 'G. Asachi', the property of Mr. A.D. Atanasiu)⁷, a small house, poorly heated, one of the teachers – among which State Dragomir is found – preferring to hold the course at his private residence, Sorana Topa makes an admission request for second year, together with Gheorghe Calobreanu, who was coming from the front. In the Conservatory registry we can find admitted in first year, many

⁶ Idem, quota 1/1919.

⁷ Idem, quota 7/1918, file 69.

THEATRICAL COLLOQUIA

other future colleagues on the Iasi theatre stage: Constantin Antoniu, Natalia Castriș, Maria Pizone, Nicu Șubă.

She was noticed by Marin Sadoveanu and was hired at the Iasi theatre since then. The museum collection titled 'The History of Romanian Theatre', a section of the Romanian Literary Museum of Iasi, is kept in its archives the application for employment addressed to the director of The National Theatre of Iasi, Mihail Sadoveanu, and is approved by him starting the 1st of august 1918, an internship, with a salary of 400 lei monthly, on a separate state.

In the year 1919 a request for examination is made from years 3 and 4, so that, at the end of 1919, together with Calboreanu they are admitted by the directorship conform Art. 6 of the rulebook, passing the graduation test and they are named graduates⁸.

From the very beginning she expresses her preference for drama, a preference which she maintained throughout her life, her theatrical biography not including a single comedy.

The 1918-1919 internship is open-ended on the 16th of November 1918 with the piece 'Viforul' by Barbu Ștefănescu-Delavrancea in which she plays the role of Lady Tana besides Aglae Pruteanu (Oana), St. Braborescu (Ștefăniță), V. Boldescu (Mogîrdici), Jana Popovici (Count Irmsky), Aurel Ghițescu (Luca Arbore). 'Thérèse Raquin' follows, by Émile Zola, in the role of Thérèse Raquin (dead 1918), 'Noul idol' (La nouvelle idole), by Francois de Curel on the 24th of December 1918 together with Lucia Braborescu, M. Balu, as well as L. Lefter, N. Meicu etc. Imposing on stage, giving the characters the right demeanour, with a powerful and harmonious voice, she is quickly integrated and advances in her career, so that by the time she finishes the Conservatory, she already is an intern actress second class.

⁸ Idem, quota 7/1918, file 270.

THEATRICAL COLLOQUIA



Row 1 down: N. Meicu, Aurel Ghițescu, C. Ramadan
 Row 2 middle: D-na Cassian, Sorana Țopa, Natalia Profir, Lucia Popescu, Laura Vrânceanu
 Row 3 up: P. Petrone, Ion Profir, Margareta Canteș, Ștefan Constantinescu, Dimitrie Iov
 Fotografie din colecția Muzeului Național al Literaturii Române din Iași,
 Colecția muzeală „Istoria teatrului românesc”

Theatre, before being entertained, was meant to spread ideas, beautiful sensations, through a clean, clear and unitary Romanian language. Theatre is the first weapon of culture. In Basarabia there were no national schools, with the local intellectuals forming at the Russian school; the mother language was only known at a popular level, the modern Romanian language being almost incomprehensible.

Responding to the invitation of the national movement, which wanted to ‘awaken the national conscience of the indigenous population of Basarabia’, on the 24th of January 1918, the troupe of actors from The National Theatre of Iasi (which also included the artists of the National of Bucharest and those of its Craiova counterpart seeking refuge in Iasi) arrived in Chisinau under the directorship of Mihail Sadoveanu, presenting, in the showroom of the

THEATRICAL COLLOQUIA

‘Adunarii Nobilimii’, ‘Fântâna Blanduziei’ by Vasile Alecsandri (on the 24th of January) and ‘Răzvan și Vidra’ by B. P. Hașdeu (on the 25th of January).

After the singing of the Unification Act of Basarabia with Romania, on the 27th of march 1918, the tours of the Romanian actor troupes have significantly increased, but the lack of a modern theatre troupe, Romanian, in Chisinau, became ever more acute and was signaled to the government in Bucharest. Thus, in June 1919, in Chisinau, with the approval of the Ministry of Resort in Bucharest, which also gave it a subsidy, the first formation of the professional National Theatre was formed – ‘The dramatic Romanian company of cultural propaganda in Basarabia’, under the directorship of the writer and journalist Dumitru Iov and the actor Mihail Popovici. In this troupe the following were included: Vlad Cuzinschi, Petre Petrone, Iancu Profir, Bruno Braeschy, Constantin Ramadan, Natalia Profir, Sorana Țopa, Eugenia Anghelescu, Laura Vrânceanu, Margareta Căuș and other professional actors⁹.

On September 1919, she is requested by Tiberiu Brediceanu, the head of the Social Protection Resort in Cluj, too, together with Mr. Ghiteșcu and Mr. Braeski ‘have a contest at founding and blossoming the new National Theatre of Cluj starting the 15th of October 1919’¹⁰.

The answer of Mihai Codreanu, the director of the teathre, is the following: ‘Referring to your request no. 5587 from the 29th of September 1919 we have the honour of responding that, with great sadness, we cannot grant leave for the artists you have requested because they are used by us in almost the entirety of the internship repertoire which will start in a few days. For this repertoire they have rehearsed over four months and it is absolutely impossible for us to replace them.’¹¹

Because her theatre work is appreciated, in march of 1920 the members of the Lecturing and Administration committees award a 200 lei prize for

⁹ *Rampa*, 26 iunie 1919.

¹⁰ Naționale Archives of Romania, Iasi County Direction, Fund: *Academy of Music and Dramatic Art „George Enescu” 1960-1948*, nr. inv. 612, cota, cota 1/1919, fila 198.

¹¹ Idem, quota 1/1919, file 197.

THEATRICAL COLLOQUIA

creation, each, to Mr. Aurel Ghitescu for the role of Franz in 'Hotii' by Schiller and Ms. Sorana Topa for the role of Maslova from the play 'Invierea' by Tolstoi, at the same time being promoted to the rank of associate third class from intern first class¹². At that time the idea of Mihai Codreanu of sending him to study in Paris, and he opened an account with their name at Iasi Bank, depositing as a start the amount of 10.000 lei.

On the 28th of October 1920, the members of the administration committee award '700 lei to the artist Ghitescu for the role of Franz Moor from the play 'Hotii'; 500 lei to Ms. Sorana Topa for the role of Ms. Florioara from the play 'Rodia de aur', with a single repetition in the place of the titular Ana Braeschi whom was sick.'¹³

Small-time plotting give way to, in the beginning of 1923, the master Mihai Codreanu to resign. C.B. Penescu, the one who was named in his place, had a good knowledge of theatre because for years on end he was the president of the theatrical Committee. The resignation was seeming to be a thing of the past if not for Mihai Sadouveau bringing it up in one of the literary Committee meetings of which he was a part. The new director was in full agreement with the resignation, putting in major efforts to help them see their dream realized. In the united Committee (the committee of administration and the literary one) meeting dated 30th April 1924 the following are debated:

- 1) 'The request of Ms. Sorana Topa registered no. 633/924 and that of Mr. a. Ghitescu registered no. 534/924 through which they request a leave of 9 months, to go to Paris in order to complete their teathrical knowledge
- 2) The proposals of the Director to promote the artistic personnel
- 3) The composition of the repertoire for the next internship
- 4) The hiring of artists

With regards to the requests of Ms. Sorana Topa and Aure Ghitescu, considering that they are 2 elements of worth to the theatre and that the completion of their knowledge will bring a real, artistic and natural use to The National Theatre of Iasi and Romanian art in general.

¹² Idem, quota 1/1919, file 252.

¹³ Idem, quota 2/1920, file 152.

THEATRICAL COLLOQUIA

We approve the requests for leave for nine months starting the 1st of august 1924 and until the 1st of April 1925, being granted their monthly raises during the time of a holiday at the National Theatre, making artistic and material sacrifices in granting these leaves, Ms. Sorana Topa and A Ghitescu are obligated to, on return from abroad, stay and act for The National Theatre of Iasi for at least the duration of the internship 1925-1926.

To this end, Ms. Topa and Mr. Ghitescu will commit themselves in writing to remain and play in The National Theatre of Iasi, for one year, from the 1st of august 1925 until the 1st of may 1926. Also, they are not low resign from the tether, under any circumstance, be it a moral or material reason, and in case of an eventual malady they will complete the lost time by prolonging their performances in service of the theatre. In case they do not meet these requirements, they will be obligated to restitute all and any amounts granted by the theatre.

The Director will take such measures so that the aforementioned obligations imposed upon Ms. S. Topa and Mr. A. Ghitescu to be redacted in a way in which the National theater is guaranteed all compensation under any circumstance.

The Director then proposed advancing Ms. Didina Castris, Sorana Topa ad I.C. Damira to the rank of associate first class, even though there are no vacant places, they can be made, observing that, through this promotion, the budget of the teatre is not burdened – that it is an encouragement of these artists who put all their work into helping art and the material part of theatre prosper, and because these are the people which will be counted upon in the future, as, besides their merits, other elements are not coming to get hired by the teatre of Iasi, and besides these type advancements can be mand through the new law which sees that all societies can increase their number of associates by a number of 3.

Director
C.B. Pennescu

Members of the United Committees
I.Petrovici
Migail Sadoveanu
C. Vernescu-Valcea¹⁴

¹⁴ Idem, quota 1/1924, files 83-88.

THEATRICAL COLLOQUIA

The funds allocated to this endeavour would be insufficient, especially now that there were three who benefitted from the bursary, as Maria Ghitescu (formerly Galinescu) joined the trip. The theatre is also offered to them free of charge on multiple evenings in order to raise the money necessary for their trip abroad for artistic studies and help with the organization of a 15 city tour of Moldova. Even though they were welcomed with enthusiasm and sold out stages, the income confirming their hopes, the lack of organisational talent led to astronomical spending, so much so that they did not manage to raise a large amount. Penescu, to his credit, was firing on all cylinders trying to raise any amount of money which could've helped them. Thus, he managed to persuade the ministry to grant them a paid leave of 9 months for Sorana Topa and Aurel Ghitescu (Maria Ghitescu was only granted leave without pay), asking for and receiving a grant which would greatly help with living expenses in Paris:

'No. 136/1924 2nd Feb

Mister Minister,

Out of the actors from The National Theatre of Iasi, Mr. Aurel Ghitescu and Ms. Sorana Topa are distinct through their talents. So that these talents may evolve and thus Romania gains two strong elements, it is necessary to give them the needs necessary to be taught and to see another side of everything that's not only theatre but art in general promises. To this end, Minister, I ask you to grant these artists a grant of 280.000 lei in order to go for a year, to Paris, where they can finalize their artistic studies and where they have at their disposition palaces, museums and painting galleries.

A dramatic artist, besides a master of theatre as a teacher, needs to see plays on the first stages of the occident and he needs, after we show above, to finish their studies by seeing paintings and sculptures from ancient times and until today.

Such artistic culture can only be helped by a centre such as Paris, Berlin and Viena which have reached high peaks.

Mister Minister, receive the assurance of my esteem,

Director

THEATRICAL COLLOQUIA

C.B. Pennescu,¹⁵

Even the director of the National Bank intervened in order to give them an advantage exchange rate as they are sent to study, besides the minister of arts in order to supplement the allocated sum and at the foreign ministry, with the appeal that 'For the strengthening of their studies, please mister Minister, to intervene besides the minister of France in Bucharest so that she may ask the French minister of arts to let the aforementioned artists assist at scene rehearsals for theatres. French comedy, at the Odeon, the courses of declamation of the conservatory, letting them assist free of charge and at theatre agencies which are subsidized by the French state.¹⁶

After all efforts, they finally arrive in Paris. As ultimate proof of the close connection which has developed between the master Mihai Codreanu and his disciples, immediately after they arrived, Aurel Ghitescu send him a warm letter, kept in the archive of Pogor House.

'Paris 6th of July 1924

Much Loved Master

First of all we want to let you know that we have arrived safely and in good health. I will eventually describe to you in minute detail the journey we have had. As you know we left for Bucharest to see what was arranged with the foreign money and to deposit the money. As we arrived in Bucharest we booked a room together and the second day we fir went to the Marmorosch Blanc Bank to deposit the money and buy 2000 francs, we bought train tickets to Paris and we returned to the Ministry of Arts. We went to Mr. Ispir and he told us that the foreign money was approved only from the 1st of September, assuring us at the same time that at the new commission meeting he may manage to shift the approval date to the 1st of July. Either I, dear master, see something in all this business something unclarified and look why Mr. Inspires answer that: 'leave without fear, you got approved for the 1st of September, an address will be made there, I will try and persuade the commission to have the approval on the first of the September July'¹⁷ all these give me a hunch that

¹⁵ Idem, quota 3/1924, file 18.

¹⁶ Idem, quota 3/1924, file 144.

¹⁷ Author's underlining.

THEATRICAL COLLOQUIA

this business is not fully clarified. Regardless, let God prove me wrong because otherwise it will be hard with our expenses here.

I write to you, dear master who always showed us such love. And now let me go on the journey. We took the train from Bucharest Money the 30th of June at 1:55 we passed through Predeal in the morning/afternoon and we saw beautiful views. The second day in the morning we went to Curtici (the frontier). Just a quick inspection of the bags, but very quickly, we were not told we have too much luggage, they didn't search us too much either, when we said we were artists. Then we went towards Hungary and everything went well so that Tuesday at three o'clock we arrived in Budapest. Immediately I saw the occident even though we were in the train. Firstly, a splendid station. Then the city is about 3 times as big as Bucharest. Only boulevards, a lot of movement and the most beautiful of all is the fact is Tisa. Here we stayed around an hour and we headed towards Austria. We arrived at the border, no controls were made and at around 9:30 we went towards Viena. I very much regretted the fact that we couldn't see it as it got dark, but we could tell it was splendid by the greatness of the station. Here we changed trains and we had a bit of trouble with our bags. But we had luck here as well and we got resolved quickly. We left Viena and continued on through the night, now the tiredness started to take effect, but Maricica stood and kept watch, not that we got any good sleep. Towards the morning we were thankful because we arrived in Tirol. What can I write to you when you know so these things so well. We were ecstatic. Those tall mountains whose peaks were full of snow and it was as if they were one with the ski, then the cities in their valleys, then the waterfalls, the rivers, that had all sorts of colours in the shining sun made you stop for a moment and say:

How helpless man is!

We continued all day Wednesday the 2nd of July through Tirol. Then we passed the frontier in Switzerland. Here other beauties: for example, how beautifully Zurich is placed and how admirably. Towards the evening we arrived in Balle the French frontier. Emotions started to manifest under the guise of impatience. Here the checks were not severe either because they knew artists don't make merchants. We continued the whole night of Wednesday during which time the tiredness would manifest itself pretty heavily. On Thursday morning the 3rd of July we started making out the Eifel tower from a distance. We didn't know how we felt: happy... Impatient... Nervous... anyways something which we cannot explain. And when we made it to the

THEATRICAL COLLOQUIA

L'Est station and saw the greatness of this city, although composed, I could help but stop and stare. Here we got porter (Porteur) took them to a taxi and then to a Hotel from the Latin neighbourhood called Moderne. For now the three of us stay in a little room and are paying 25 francs a day. Soon we will move to another place right next us with 17 francs and better conditions. Then from the 20th of July we will have 2 exams which signal the beginning of the holidays. We eat pretty well at a very clean restaurant; we pay between 10 and 12 francs per day. Only I am having trouble with their sauces, but I will get used to it. With the language, it goes well master. Of course I mess up sometimes, but we go forward. I, dear master, will keep you up to date with everything. If you wouldn't mind meeting Mr. Iamandi remind him of us, so he can get us the foreign money from the 1st of July, as it is a shame to spend the money we have worked so hard for.

Our address is: Hotel Moderne 16, Rue Racine, Paris VI

Awaiting your answer we kiss you with love and we miss you. Aurel (Bitu) and Maricica (at the moment Hotel Stella)"¹⁸

Departing from Iasi armed with a list of museums to which they will go during the day and recommendations to a few theatre people who could make it easier for them to enter the shows they will see in the evening, the program was announced to be quite loaded.

Of course, they also visited Maria Ventura, who surprised them by reminding them of the roles they had played during the war during her refuge in Iasi. She was the one who presented them to the French Comedy Director, presenting her "compatriots". He, hearing that they are compatriots of Max, Jean Yonnel, Alice Coccea, Elvira Popescu - names that already had prestige and sonority in the French theatre - invited them to attend rehearsals, thus managing to see some famous actors of the time: Silvain, Signoret, Le Bargy, Segond Weber, Marie Pierat, Madelaine Roch, Huguette Duflos, Colona Romano (real name Pușcariu), Cecile Sorel, Roger Gaillard, Pierre Fresnay and many others. Aurel Ghițescu describes the experience in his memoirs: "Seeing the French actors at work, we knew what the tradition of nearly 300

¹⁸ National Museum of Romanian Literature in Iasi, Ghițescu Aurel, *Letter to Mihai Codreanu*, 1924, Paris, inv. nr. 10.975.

THEATRICAL COLLOQUIA

years of theatre meant. We were impressed by the veneration with which the young people surrounded the consecrated masters, but at the same time, we remarked how much these elderly actors were watching the young branches growing near them. And there, as in our case, there was the custom of the protagonist-director; but the stage director- the actor gives equal importance to the entire show, to all the roles, to all actors. I have encountered in the rehearsals of the French Comedy a friendly work atmosphere, a good creative mood. Let us understand: the friendship I am referring to does not mean bad



Sorana Țopa, Aurel and Maricica Ghițescu Together with Mihai Codreanu, Photos from the collection of the National Museum of Romanian Literature in Iași, Museum "Mihai Codreanu"

familiarity; it requires mutual respect, seriousness - in a word, professionalism."¹⁹

Also a Romanian - Jean Yonnel - presented them to the great playwright and director Firmin Gemier, director of the Odeon Theatre, who also allowed them to attend rehearsals as well as a permanent place for all Odeon shows. "He was the unyielding enemy of the theory that the theatre only addresses an elite, only a small group of initiates. He fought all his life for the creation of a Popular Theatre, destined for the great mass of spectators; For this purpose, he set up a theatre to penetrate directly

¹⁹ Ghițescu, Aurel, *O viață de om pe scenă... (50 de ani de teatru) amintiri*, Editura Muzeelor Literare, Iași, 2017, p. 147.

THEATRICAL COLLOQUIA

into the deepest layers of the population, forming and bringing the taste for good-quality theatre. And if later, after the Second World War, the well-known director Jean Vilar succeeded in establishing and imposing in the theatrical life of Paris the company called the National People's Theatre, the fact is largely due to Gemier's initial action. The company's title itself was borrowed from its predecessor."²⁰

They had the surprise to note that the same performance was played in private theatres in the evenings - especially if the play was successful, for several months nothing would repeat.

At the Theatre de l'Oeuvre, under the leadership of Lugne-Poe, they watched Suzanne Despres and Lucien Guitry, at "Dounou" on Yvonne de Bray, Jean Toulout, at the "Porte Saint-Martin" theatre, Louis Jouvet was also the director of the theatre, Victor Francen, the famous Napierovska, and the Ludmilla and Georges Pitoeffs who always played with the closed house, although they talked about a so-called theatre crisis, their shows showing that the audience loved authentic art, high level.

They did not neglect the opera performances, being impressed by the Opera House, the installation of songs and soloists. They were shocked by the installations from "Folies Bergere" magazines, "a real waste of luxury." Here is where, night after night, Mistinguette and Maurice Chevalier would triumph. They have also seen magazines played at "Casino de Paris", "Moulin Rouge" or "Pigalle".

"And because I did not want to get rid of anything in the art of the show, I went several times to the circus, where I admired the courage of real masters. 'The Winter Circus', the one from 'Medrano' and the 'Fratellini' brothers always attracted the audience.

We went to cinemas less. Entrance ticket prices were high and we had to be very careful with the expenses we were making."²¹

In Paris, they met with many Romanians: tenor Constantin Stroescu, who at that time was the Comic Opera Worker in Paris, singer Elena

²⁰ Idem, p. 148.

²¹ Idem, p. 154.

THEATRICAL COLLOQUIA

Dragulinescu-Stinghe, Elena Zamora - having a show at "Moulin Rouge", Elvira Popescu, Mihalescu, Alexandru Philippide came to study, and near their return to the country arrived Master Mihai Codreanu with whom they watched a 'Cyrano' who proved to be a failure, leaving the show feeling deceived.

Making a supply of texts they considered important, at the end of May 1925, they said, "Au revoir, Paris!"

The lack of Sorana Topa and Aurel Ghițescu from the theatre in Iași was feeling, and they were received with a lot of warmth. Director Penescu facilitated the immediate realization of the acquired experience in order to open the season with 'Andromaca', where Sorana Topa had the main role and Aurel Ghițescu, besides Oreste's roles to play was tasked with setting up the show. In February 1926 he receives a new creative award for the role of Antigona in 'Thebaida'²² by Victor Eftimiu.

Empathic, he organizes charity and collaborators at various events, charity events and tournaments for the benefit of orphans, war widows and veterans. Thus, in our researches we discovered in the files of the Academy "George Enescu" Academy of Music and Dramatic Art 1960-1948 from the National Archives of Romania, Iași County Directorate. The request of the artists to the direction of October 3, 1925 requesting a place to be granted permanent in Sonia Fichman who gives them free²³ consultations signed by Sorana Topa, A. Ghițescu, Didina Castrîș, N. Porfir, Namira, Mih. Gheorghiu, Miron Popovici, M. Horha, Calmuski, I. Ioanide; together with Aurel Ghițescu and Miron Popovici societies of The National Theatre in Iași were asked by the Director of Manufacture R.M.S. Mr. Gutu, to give a concert to a festival given to the orphaned children of the workers on the evening of February 13, 1926²⁴; On February 8, 1926, the artists A. Ghițescu, G. Popovici, C. Ramadan, C. Protopopescu, Sorana Topa, Calmuski approve the request made to "recite lyrics to the Cultural Society" Oltul " besides the student

²² Naționale Archives of Romania, Iasi County Direction, Fund: *Academy of Music and Dramatic Art „George Enescu” 1960-1948*, nr. inv. 612, quota 2/1926, file 23.

²³ Idem, quota 3/1925, file 293.

²⁴ Idem, quota 3/1926, file 12.

THEATRICAL COLLOQUIA

accommodation on the day of 7 February [1926 n.n.] Morning at 10 o'clock when Mr. Ștefănescu George will speak about "Literature and Life"²⁵; at the end of the 1925-1926 season, together with Aurel Ghițescu will organize a "cultural propaganda" tour:

"No. 557/1926 april 3

4.IV.1926

It is approved under the name of "~~Team~~
~~Society~~ Companies Tournament

National Theatre in Iasi

And under the direction of st. of A. Ghițulescu
Pennescu

Iasi April 2, 1926

Mr. Director,

Sorana Țopa and Aurel Ghițescu, the artists of The National Theatre in Iași have the desire to make an official cultural propaganda tournament with a part of the societal and trainee artists of this theatre, namely: A. Ghițescu, I. Profir, Șt. Morcovescu, Miron Popovici, C. Ramadan, Victor Handoca, Gheorghe Popovici, Iustin Handoca, C. Sava and Sorana Țopa, Natalia Profir, Margareta Baci, Maria Ghițescu, Cernăuți, Botoșani, Dorohoi, Bacău, Focsani, Buzău, Brăila, Galați, Tecuci, Bârlad and Kișinău, we would like to ask you to approve this tournament, which we will start from 22 April to 20 May. We also ask you to release a license for this tournament by specifying its quality.

The songs we play will be: "Gelozia" by Artebaseff and "Crushed Nests" by A. Pascu and St. Morcovescu-Teleajen

Receive, Director our esteem

Sorana Topa, A. Ghițescu

Mr. Director of The National Theatre of Iasi"²⁶

²⁵ Idem, quota 2/1926, file 258.

²⁶ Idem, quota 3/1926, file 81.

THEATRICAL COLLOQUIA

But the life in the province, the desire to give more to the theatre, especially through the experience gained in Paris, makes her want to return to the capital to play on the stage of the National Bucharest. But she still had an unpredictable, human fright, so that after resigning herself, she was back on her requesting a 6-month leave that was not approved.

"Minutes

No. 1441

8 November 1926

Undersigning members of the Advisory Council, according to the minutes of the 7th of November, we met in the theatre office and, taking research into the issues presented by the director, we decided:

Taking into account the petition of Ms Sorana Topa, registered at no 1348 of 27 October, declaring that she was back on the given date, and at the same time demanding a six-month leave,

Given that the statement of Ms Sorana Topa is in line with al. II of the Theatre Act, we take note of this statement and consequently fall into all the rights and obligations provided by the law.

Given that granting such leave would mean that my colleagues give her all the work, she will not perform any service of the theatre she is a part of throughout the season and will return when the holidays start and thus benefit of a fee for which he has not given any contribution,

Considering that this would establish a precedent damaging to the theatre, since any artist could request such leave to the detriment of order and discipline in the theatre.

Consequently, the Director will invite Ms Sorana Topa to attend the post.

[...] ²⁷

Because he does not comply, preparing the 'Judith and Holoferm' ²⁸ show at the Bucharest National Theatre, through Minutes no. 1640 of 10 December 1926, the members of the Board of Directors, decide:

²⁷ Idem, quota 2/1926, file 225.

²⁸ Silvia Cucu, *G.M. Zamfirescu și teatrul*, București, Editura Meridiane, 1967, p. 89.

THEATRICAL COLLOQUIA

"Given that Mrs. Sorana Topa through the petition registered at No. 1348 of 27 October a.c. stated that, according to art. 38 of the Theatre Acts renounces the date of resignation and the council taking note of this statement has integrated with all the rights and obligations imposed by law

Considering that, through the petition mentioned above, Mrs. Sorana Topa also asked for a six-month leave that was not granted to her.

Considering that, through address 1442 of 9 November a.c. The Director informed Mr. Sorana Topa that, taking note of her statement dated October 27th a.c. He does not admit the requested leave and hence will be present at the post.

Considering that Miss Sorana Topa has not even presented her until today we consider her to be resigned from The National Theatre in Iasi.²⁹

Unfortunately, many of the acts of The National Theatre have been lost, so we are trying to present a reconstruction of the period in the crutch, in order to make us a living image of the evolution of the theatre and the art of the performance in the immediate aftermath of the union.

All these documents help us understand the inner strength and determination of Sorana Topa, her desire to build her art career based on a European scenic experience, on knowledge and culture. The approval mechanism was not a very simple one, but it was willing to fight, to raise the money "with difficulty". Beyond the concise style, natural to a request or a letter, we can perceive the sensitivity of the protagonists, the hardships of everyday life, and how the Iasi artists decided to fight for their art; linking their artistic destiny to that of Great Romania, they dreamt to make known throughout Europe the scenic force of the Romanian actors in Iasi.

²⁹ Naționale Archives of Romania, Iasi County Direction, Fund: *Academy of Music and Dramatic Art „George Enescu” 1960-1948*, nr. inv. 612, quota 2/1926, file 225.

THEATRICAL COLLOQUIA

Bibliography

Cucu, Silvia, *G.M. Zamfirescu și teatrul*, București, Editura Meridiane, 1967.

Ghițescu, Aurel, *O viață de om pe scenă... (50 de ani de teatru) amintiri*, Editura Muzeelor Literare, Iași, 2017.

Emanoil Al. Manoliu, *O privire retrospectiva asupra Teatrului moldovenesc din primele începuturi și până în anul 1924*, Tipografia H. Goldner, Iași, 1925.

Arhivele Naționale ale României, Direcția Județeană Iași, Fondul: *Academia de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” 1960-1948*, nr. inv. 612.

Muzeul Național al Literaturii Române din Iași, Colecția muzeală „Istoria teatrului românesc”

Muzeul Național al Literaturii Române din Iași, Ghițescu Aurel, *Scrisoare către Mihai Codreanu*, 1924, Paris, inv. nr. 10.975.

Muzeului Național al Literaturii Române din Iași, Muzeul „Mihai Codreanu”

Rampa, 26 iunie 1919.

DOI: 10.2478/tco-2018-0024

New Paradigms in the Actor's Training – Awareness

Cosmin MATEI*

Abstract: The present paper describes the process of going through a pilot research phase, intuitive and scientific, from the desire to know what do we express in our corporality when we feel, empathize or play with the imaginary, especially in vocational area of actor's training. This was done by working with the actor and Professor PhD András Hatházi, within a theatrical laboratory attended by the actor-students of the Hungarian Department, 2016-2019 promotion from the Babes-Bolyai University, Faculty of Theatre and Film, Cluj-Napoca. The objective of this research was given by the axiology emotion/feelings of emotion; heart/emotional system and brain/mind. Because the social, political, anthropological, and sentimental dimension of the human body has increased, so have the demands on the actors. As practitioners, we felt it necessary for the contemporary actor's training to benefit from recent scientific observations about the bio-psycho-neuro-physiological processes of the living body, that is why the research has also evolved towards developing exercises to add new information to potentiate acting skills, at an imaginary-corporal level, as well as to achieve balanced parameters in terms of mental, emotional and physical health and integrity, especially post-acting.

Key words: awareness, HeartMath, coherence, training, actor.

In a study realized by The Academy of Music and Theatre in Lithuania with the title: *Thinking Body: Acting Systems' Analysis and Integration in the Process of the Work of a Contemporary Actor*¹, there were investigated the

* Cosmin Matei is a theatre director and doctoral student at Babeş-Bolyai University, Faculty of Theatre and Film, Cluj Napoca.

¹ Vainoras, A, Sendzikaite, E., Joffe, R., Grabstaite, V. , Baleviciute, R., Telksnys, T., *Evaluation of the Cardiovascular Indicators of future Actors with Different Psycho-*

THEATRICAL COLLOQUIA

characteristics of student-actor dynamics through cardiovascular indices (the parameters of the regulatory system and that of the heart metabolism), during their exposure to different psycho-emotional issues and their approach to comic, dramatic and tragic genres. As a result of this study, it was found that the parameters mentioned above change depending on the type of dramatic circumstances approached, concluding that there is a cause-effect relationship between the actor's body reactions and the roles they perform. More simply, the actor's body goes through important imbalances when experiencing a wide range of emotions. In other words, the performer is exposed to high stress. And the measured parameters did not return to normal neither during post-performance relaxation exercises.

“The problem occurs after the performance when even after the relaxation exercises the organism does not return to its normal condition... Thus, the effect at least on the actors is not therapeutic at all.”²

In the pilot study made by The Faculty of Theatre and Film at the Babes-Bolyai University in Cluj-Napoca, we tried to lean on a synthetic update concerning the symptomatology of the corporeal in Maurice Merleau Ponty's approach³, as well as in that of a morphology of internal physical actions, in the sense of Lessing's idea in which he identifies the action as a struggle of passions⁴ unloaded into a succession of different thoughts that cancel each other. What happens with the body during these reliefs? How do they affect us? What do we corporealize more precisely? It is already known that most bio-psycho-neuro-physiological conditions alter their condition irrespective of the fictional or real nature of the situation, as neurosciences

Emotional Status Performing Dramatic, Comic and Tragic Roles as well as Relaxation Exercises in Acting reconsidered – new approaches to actor's work, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, 2014, p. 23

² *Ibidem*

³ Merleau Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge Classics, Londra&New York, 2002

⁴ Roach R., Joseph, *The player's passion: Studies in the science of acting*, University of Michigan Press, SUA, 1993

THEATRICAL COLLOQUIA

have shown us that kinesthetic empathy, emotion and imagination engage the same neural pathways as a bio-physical response, even if the stimuli are fictional or belong to life situations in everyday reality.

It is no longer news that the human brain benefits among many other things from a phenomenon called neuroplasticity, and this phenomenon is found in all neural networks, regardless their positioning in the body.⁵ The most important operations that are of interest to us in this phenomenon are neuroimaging studies that show that neural networks can learn other behaviours according to their experiences and that they are not rigid or fixed throughout our lives.⁶ Obviously, for learning a new behaviour, it is necessary to have a certain quality of attention. A recent study⁷ to evaluate a meditation technique notes that it can be defined as a mental form of training that aims to improve the individual's fundamental psychological abilities, such as cognitive attention and emotion management. We are talking about a certain form of meditation that is closely related to our research on the effects of emotions on decision makers and implicitly on the body, namely *mindfulness meditation* – a kind of meditation based on attention (awareness) without involving the analyses of moment-to-moment experiences. This type of meditation is based on the mind's attention, the tempering of reactivity to external stimuli, and the (dis)identification / detachment of the construct of self-image as a stand-alone entity following imaginative scenarios. Meditation describes practices that regulate attention in relation to immediate experiences, thoughts, emotions, posture of the body or its sensations. It has proven its necessity in disciplining and tempering the involuntary responses at the

⁵ Cf. Armour, J., and Ardell, J., eds. *Neurocardiology*. New York: Oxford University Press, 1984, in Childre, Doc, Martin, Howard, *The Heart Math Solution*, Harper Collins Publishers, San Francisco, 1999, pag. 10.

⁶ Schaffer, Joyce, *Neuroplasticity and Clinical Practice: Building Brain Power for Health*, online article, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4960264/>, accessed on 17.10.2018.

⁷ Tang, Y.Y., Holzel, B.K., Posner, M.I., *The neuroscience of mindfulness meditation*, in Nature Reviews Neuroscience, AOP, published online on 18.03.2015; DOI: 101038/nrn3916

THEATRICAL COLLOQUIA

reception level towards external factors of the human subject as well as to the interoceptive reactivities.

It is said⁸ that energy follows attention and that irrespective of the bivalent content of the object of attention, energy doesn't know or is not influenced by the moral value judgment, it does not rationally distinguish "yes" from "no", for it there is only "yes". We were interested in how we can build meta-attention. Of course, that meant to try to understand what it is. And specialized studies tell us that there are three subdivisions of it: "... alerting (readiness in preparation for an impending stimulus, which includes tonic effects that result from spending time on a task (vigilance) and phasic effects that are due to brain changes induced by warning signals or targets); orienting (the selection of specific monitoring from multiple sensory stimuli); and conflict monitoring (monitoring and resolution of conflict between computations in different neural areas, also referred as executive attention)."⁹ Other types of awareness are given by the different combinations of the three, the combination of sustained awareness being the one studied and which we found to be the closest to the needs of student-actors. It decomposes into continuous vigilance during long-term tasks and may even involve tonic or indicative alert.

If we were to discuss the effects of meditation on awareness, we would appeal to studies that demonstrate that:

"1. 5 days (20 min per day) of integrative body-mind training (IBMT) led to improved conflict monitoring.

2. 3 months of mindfulness training improved tonic alertness (the ability to remain alert over time) and allowed for improved orienting towards a visual target in comparison to controls."¹⁰

⁸ Braden, Gregg, *Divine Matrix: Bridging Time, Space, Miracles and Belief*, Hay House, California, SUA, January 2008

⁹ Tang, Y.Y., Holzel, B.K., Posner, M.I., *The neuroscience of mindfulness meditation*, in Nature Reviews Neuroscience, AOP, published online on 18.03.2015; DOI: 101038/nrn3916

¹⁰ *Ibidem*

THEATRICAL COLLOQUIA

Another expected effect for which we called on borrowing this kind of awareness training was to increase the students' ability to consciously manage their feelings of emotion, the aim being to reduce the interference of disagreeable stimuli and to reduce the physiological reactivity to these stimuli in order to facilitate a rapid, instant return to a state of neutrality following a filmic stress, thus potentiating the student's ability to access cognitive control, thus changing their attitudinal paradigms to the content of the stimuli. Also, through this type of training, it is aimed to potentiate the human system to rewrite spontaneous habits related to internal reactions to emotions belonging to oneself or to the stage partner. Contrary to many acting methods that require both student actors and professional actors to increase the rate of spontaneous reaction to the emotional stimuli of the partner, we believe that in order to achieve this in a psycho-physiologically functional way, in order to avoid the cascade effects of the stress – of the deficient emotions, which can sabotage the authorial intentions of the student actor –, it is necessary to go through the inverse course in the initiation phase of the training.

As we are in a process of self-discovery, it becomes inevitable for the practitioners to meet some obstacles in understanding, that have the form of self-conditioned fears. The type of meditation involving awareness and its lack of rationality resembles a situation of exposure, like a therapy, because practitioners are heading towards their own emotional experience, bringing a physical response of affective acceptance, and refraining from engaging in internal reactivity to it.

We want the student-actors to be able to control the automatic reactivities generated by their cultural experience and to engage in other kinds of responses that align with the imaginative, authentic act of the moment's attention. According to Buddhist philosophy, the process of identifying with static concepts and images of self can cause psychological exhaustion.¹¹ But by disidentification with these fixed images of the self, there can result more sincere experiences, which denotes a freedom of the existence of the being.

¹¹ *Ibidem*

THEATRICAL COLLOQUIA

By building meta-awareness, awareness to awareness, it is believed that the meditative training facilitates an advancement of the process of identifying the self-image with the static entity and the transition to identifying the phenomena experienced by the self.

Last but not the least, we were interested in the relationship between this kind of training and the development of the abilities of those targeted to reduce the effects of stress. We know that the human brain can be a permanent target of stress and hormonal stress-related conditions. It is remodelling structurally to adapt to circumstantial stress-related conditions that endanger the living system, but under the imaginative, continual interference of alarm signals that involve continuous stress, the system can be endangered and suffer pathologies. Evidence¹² tells us that our vulnerability to induced stress, the plasticity of the brain becomes more prominent in the prefrontal cortex, hippocampus, amygdalae and other areas associated with fear-related affective memory. And the imagistic evidence of interactions occurring between these areas can give us information about the effective or poor quality of adaptation to life situations or the deterioration of mental systems and the integrity of the physical system. This type of training captures the strategy of preventing and intervention of the natural human system of treating from incipient phases, the stress stimuli. This process is accomplished by enhancing self-regulatory systems that facilitate neuroplasticity in the brain by allowing the system to enter integrity stages of a prosperous state of health. It has also come to the conclusion that meditation through awareness without rationality prevents the parasympathetic system from engaging, for any type of fictitious scenario, in the response system - fight or flight - to various stimuli with potential for stress.

According to the theory outlined above, when we refer to *awareness*, we think about a recognition and self-knowledge of the organic needs and the selection of the means for looking for satisfaction, the ability to judge, to imagine, to differentiate, to generalize, to abstract, and last but not the least, the ability to observe interdependent relations between the impulses of the

¹² Childre, Doc, Martin, Howard, *The Hearthmath® Solution*, Harper One, 2000, New York

THEATRICAL COLLOQUIA

issues above and their origins, which gives man the ability to govern his life through conscious choices.

From this point on, all exercises will be under the practical auspices of imagining while acting. All the stages of this exercise require a conscious adaptation of breathing to the movement register that actor-students are invited to go through. We suggest that every training session will end with a specific exercise adapted after one of the exercises proposed by the Institute of HeartMath:

1. Each student chooses a place in the rehearsal room.
2. Attention moves volitionally in the heart zone.
3. There is recalled a feeling of appreciation or love for someone who is easy to provoke this feeling. Then they try to sustain the feeling, for the beginning: 2-3 minutes with gradual extension to 10-15 minutes.
4. In a controlled emission, through leading the awareness step by step, the feelings of love, care and appreciation for one's own self, for the mates in the room, or for somebody chosen by the student-actor are spread.
5. If attention is removed from the task of the initial intention, the exercise is resumed by simply moving attention to the heart zone with conscious breathing. Observing this zone is intended to relieve the chest zone.
6. Once the exercise is over, the student-actors are invited, if they wish, to write down any feeling, intuition or thought they have become aware of during the exercise.¹³

Coherence charts

In order to demonstrate the need for increased attention in the actor's training, we have decided to make a study that attempts to observe the variability of heart rate to demonstrate the bio-physiological phases through which the actor goes during the artistic act. Thus, the present paper aims to describe a set of parameters used and observed during monitoring the student-

¹³ This exercise was adapted from a proposal of IHM, Childre, Doc, Martin, Howard, *The Heartmath® Solution*, Harper One, 2000, New York, p. 211

THEATRICAL COLLOQUIA

actors with EmWave–Pro, in order to find some working methods with the actor, that can provide him bio-physical instruments that will increase his interceptive attention during the artistic act.

According to IHM¹⁴, the physiological coherence of the heart refers to a specific state that reflects stability and harmony in the upper brain control zones; an increased synchronization between the heart and the brain as well as in the activities in the two branches of the autonomic nervous system (ANS); as well as a transformation of the autonomous equilibrium towards an exponential improvement of parasympathetic activity. This physiological state is also called by them the coherence of the heart, because the heart is the essential element responsible for the construction of this state.

The physiological coherence of the heart can be measured by **Heart Rate Variability** (HRV). This parameter refers to variations that occur between the heartbeats. This variation, from beat to beat, is reflected in the heart rate. Researchers have observed that these rhythms tend to repeat themselves. And as we explained in the first part of this paper, the heart and the brain communicate through the ANS.

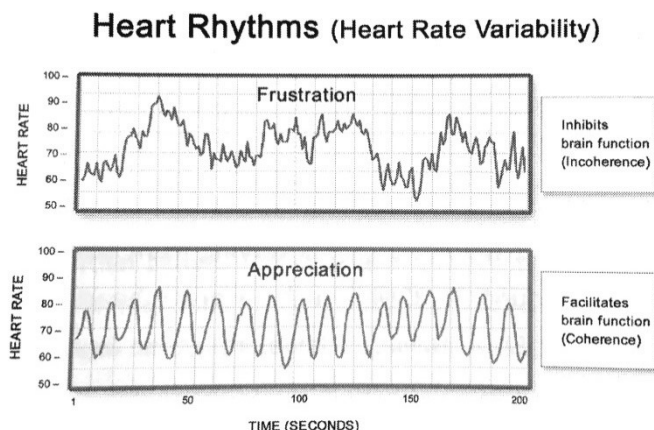


Fig.1 Heart Rate Variability IHM©®

¹⁴ McCraty, Rollin, *Heart-Brain Neurodynamics: The Making of Emotions*, published in the USA by Institute of Heart Maths, DOI: 10.12744/tnpt(6)068-089, 2003.

THEATRICAL COLLOQUIA

The image above belongs to the Institute of Heart Maths and shows us HRV captured from a coherent physiological system and from an incoherent one.

Below we will describe the methodology for using the EmWave Pro and then illustrate with 5 charts resulting from the measurements. The study involved 15 students of the Hungarian Theatre Department at the Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University, Cluj Napoca, aged 19-21.

Subjects were asked to perform during three semesters different exercises, the purpose of which was the conscious engagement of sensorial and emotional attention in the exploration of different interoceptive targets, then of some from immediate proximity, but with the requirement to pass them through the internal body awareness filter.

The research protocol consisted of five types of sessions for each subject, by monitoring with EmWave-Pro. The sessions consisted of measuring intervals of one minute at the beginning - without any request from the subjects, then of 3-5 minutes - by asking for conscious breathing, and the last session consisted of measurements of varying duration between 5-15 minutes while they were improvising with a single partner.

Then followed two sessions that consisted of variable intervals of 5-10 minutes for observing the subjects' ability to sustain coherently a feeling of emotion for a long period of time and also to see if the charts point out any fluctuations.

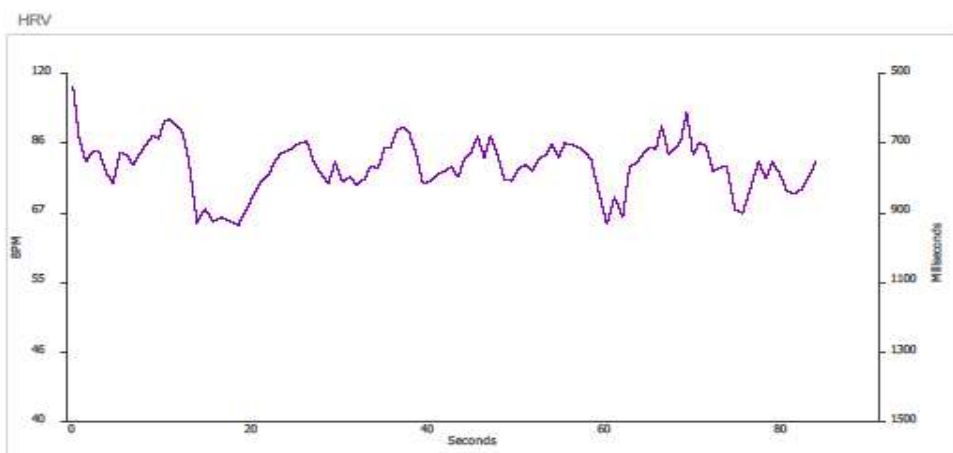
The last two sessions consisted in monitoring subjects at physical rest, while watching their colleagues performing. While watching, subjects were asked to put down on a sheet of paper every emotional change they detected, as well as the minute when the awareness generated by the active colleagues takes place, in order to compare the individual perception with the data recorded by the device.

Examples of charts:

HRV Assessment

Name [REDACTED]
 Gender Male
 Age 19

Date 2017. május 15., hétfő 12:44:45
 Duration 1:23 Minute

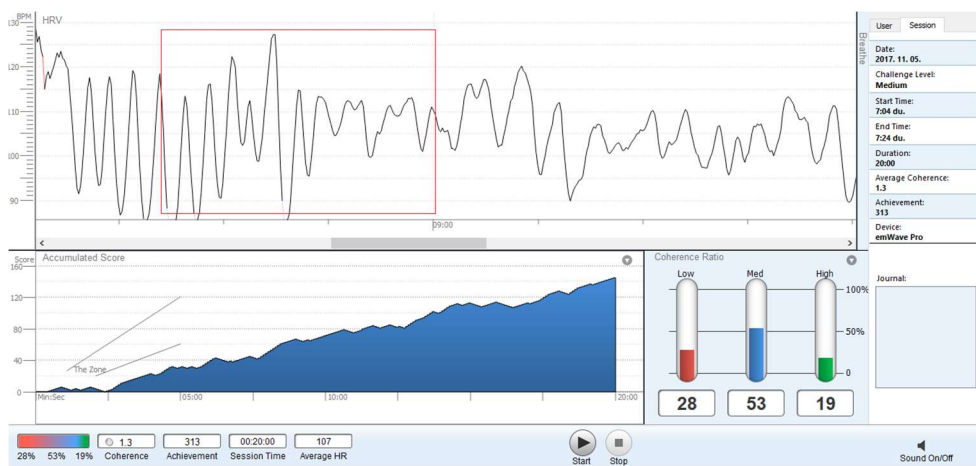


MEASURE	YOUR VALUE	LOG	UNITS
Duration	01:23 (1.4)		Min:Sec (minutes)
Number of R-R Intervals	107		
Mean Heart Rate	79.8		Beats Per Minute (BPM)
Mean Inter Beat Interval	759.4		Milliseconds (ms)
SDNN	75.0		Milliseconds (ms)
RMSSD	52.9	4.0	Milliseconds (ms)
Total Power	1106.8	7.0	milliseconds ² /Hz
Very Low Frequency	154.5	5.0	milliseconds ² /Hz
Low Frequency	822.7	6.7	milliseconds ² /Hz
High Frequency	129.6	4.9	milliseconds ² /Hz
Low Frequency/High Frequency ratio	6.3	1.8	milliseconds ² /Hz
Normalized Coherence	58.3		Percent

The chart above represents an HRV monitoring over a period of 60 seconds. According to the subject, his psychophysiological disposition for ante-measurements is relaxed and curious. Therefore, the degree of difficulty selected to inform the EmWave-Pro software regarding the psychophysiological condition of the subject was assessed as **low**. Grades on the left vertical axis measure heart rate per minute. The subject had a strong

THEATRICAL COLLOQUIA

pulse signal, and the sinusoid drawn inside the chart represents the pattern of heart rhythm manifestation. The ascending side represents an increase in heart rate. By this we understand that a series of heart beats are in acceleration (it means that the duration between the heartbeats decreases). The descending side represents a decrease of heart rate. By this we understand that there is a slowing of heartbeats, which we translate through the depreciation of the time between beats.



In this chart we can find the monitoring of a subject while improvising with a partner. The moment when the system goes from coherence to incoherence (see the information in the red box) is defined by a change in the attitude the subject has chosen to manifest to the partner. An attitude that we can describe by an action verb, namely *to threaten*. And the subject has engaged in this action by constructing a body and language aggression.

A technical detail that needs to be mentioned, because we will pass on the presentation of the results of other charts made during the practice, is related to certain errors recorded by the software of the device. Specifically, because we worked in most cases with moving subjects, due to the sensitivity of the device and the cables between the sensor / pliers placed on the subject's

THEATRICAL COLLOQUIA

lobe and the computer, there were times when signal loss has occurred. They are rendered by vertical straight lines, horizontal, ascending, flat or descending lines. In some cases, the measurements were restored, in others they continued because the signal returned.

In the charts of subject-monitoring during improvisations with a partner, an acting exercise was developed based on a training technique developed by Sanford Meisner aimed at issuing an affirmation on the partner's condition or statements that would include partner involvement. Once the first statement is spoken, the rule says that, like in a ping-pong game, the statement is accepted and re-told verbally by the partner according to the following formula:

A: You are tired!

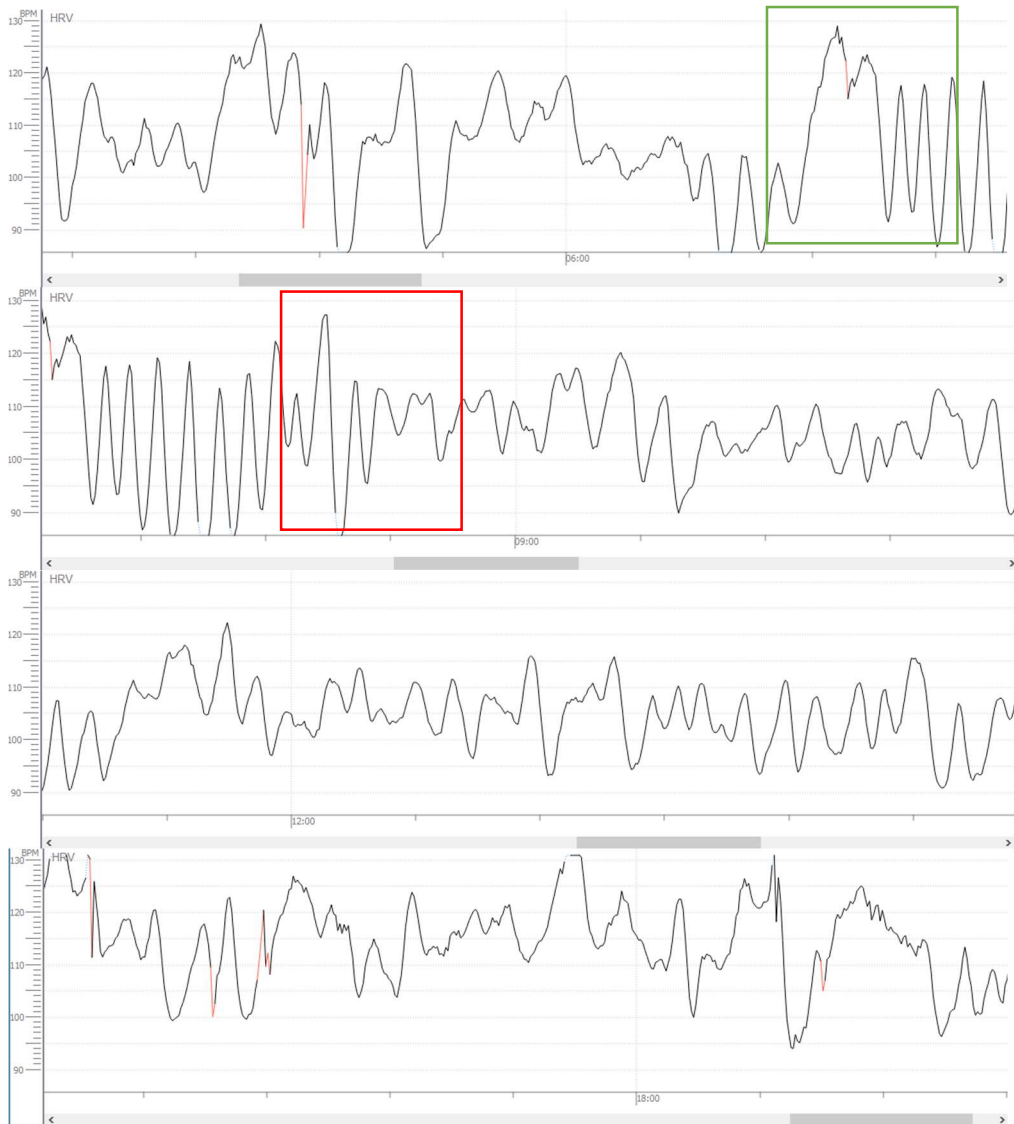
B: Yes, I am tired!

It is important that the exercise does not take place under the auspices of a theatrical interpretation, of the varieties that a subject can load as a subtext in the spoken words, but rather they must function from the body / emotional spontaneous instinct. One of the goals of this exercise is to help actor B to become aware of the interaction between verbal acceptance of the partner's view and their personal reactivity, of a perception of the internal bodily environment. Therefore, only when a strong instinct related to the partner appears, B can in turn make a new statement on the same model presented above. Thus, it is the instinct that changes the dialogue and not only the immediate brain interpretations of the information received.

There was added a prelude to this exercise, respectively an exercise elaborated with Prof. András Hatházi. To facilitate meta-awareness, at first, the subjects spend a few moments, face to face, quietly, breathing consciously and just observing the partner in front of them in the smallest details of visual reading. That is why some charts show in the first few minutes that the male student's/ female student's system is often in a coherent physiological system.

Examples:

THEATRICAL COLLOQUIA

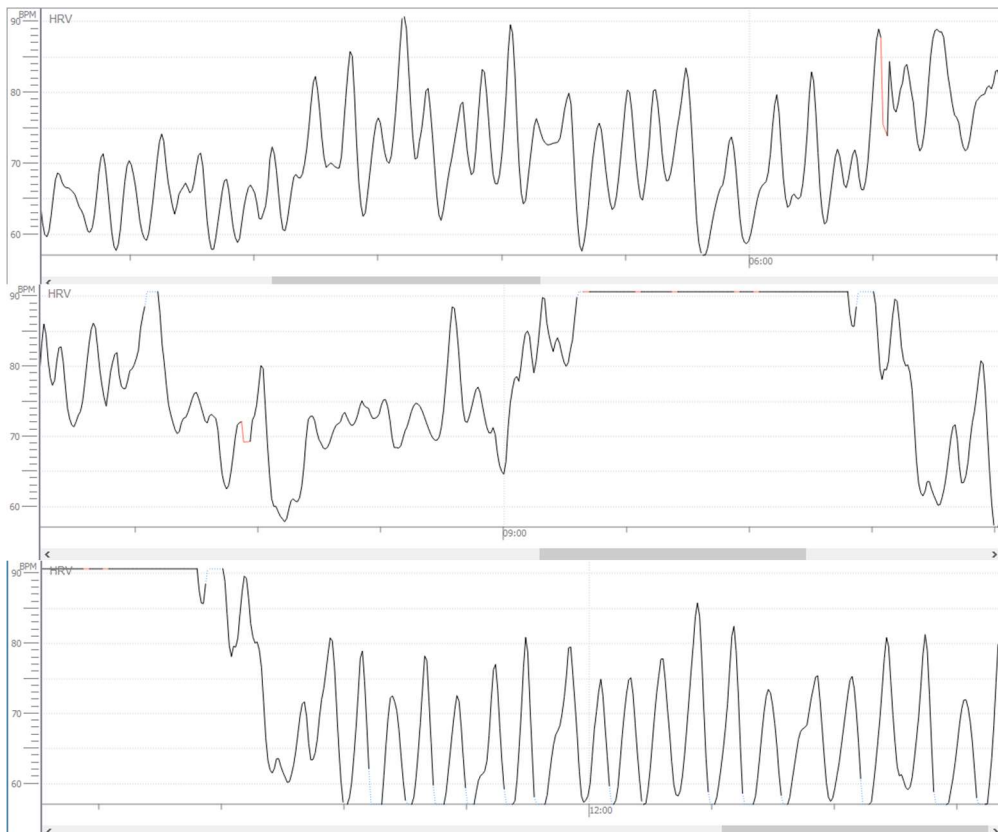


The monitoring of the subject took approximately 20 minutes. From our observations, corroborated with the subsequent discussion with the monitored male student / female student, it was concluded that there were moments during the improvisation when the subject experienced different

THEATRICAL COLLOQUIA

physical conditions (discomfort, dizziness, or different feelings of emotions), or mental conditions (loss of attention, decisional uncertainty, non-assumed interpretations or even questioning the functionality of the exercise). These moments were captured by the chart through various fluctuations. The green scale on the first chart marks a moment of entering an area of coherence, and the red one entering an area of bio-physical incoherence. From the observer's point of view, the moments of entering into coherence are the moments when the subject has changed their work strategy appealing for a few moments to mental and emotional stress relieving, to conscious breathing, as the subject reported when the exercise ended.

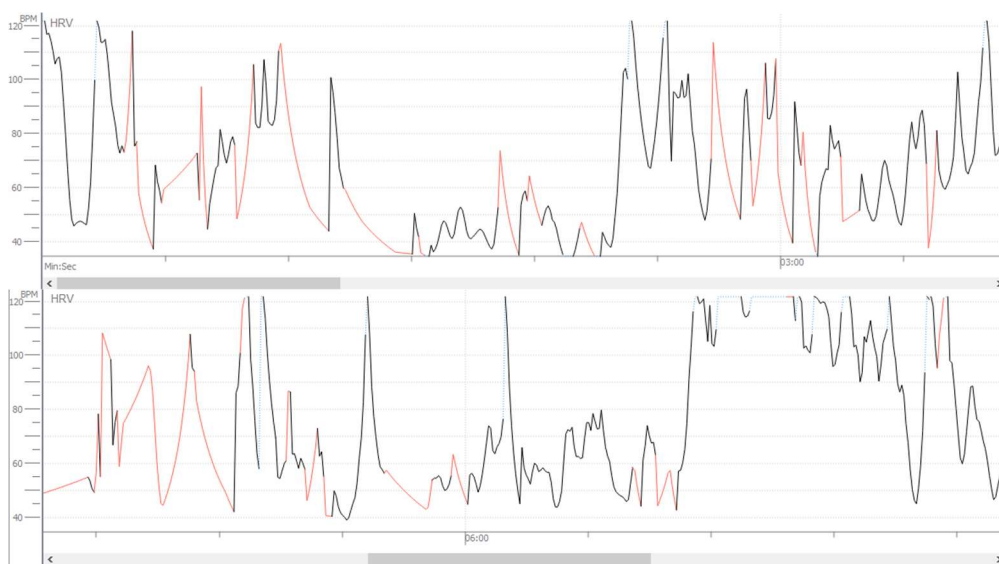
Another set of charts represents monitoring the subject for about 14 minutes.



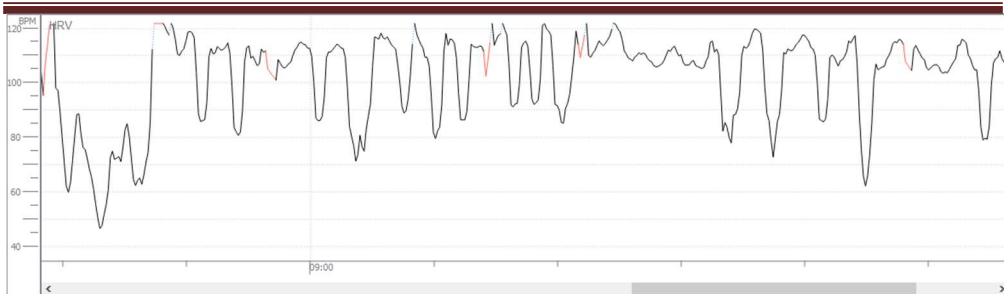
THEATRICAL COLLOQUIA

As it can be seen from the chart reading, there was a signal interruption around the 9th minute. Signal loss is also associated with a sudden interruption of the exercise because the subject had a crying reaction resulting from the improvisation. At the time of signal interruption there was a pause in monitoring, and after discussions between the student and the teacher about the exercise, the subject was taken over by the author of the article and coordinated with an exercise developed by IHM, explained above. After a few moments monitoring started again and the student managed to keep his system in parameters of physiological coherence.

The next subject was monitored for about 13 minutes as another kind of chart shows.

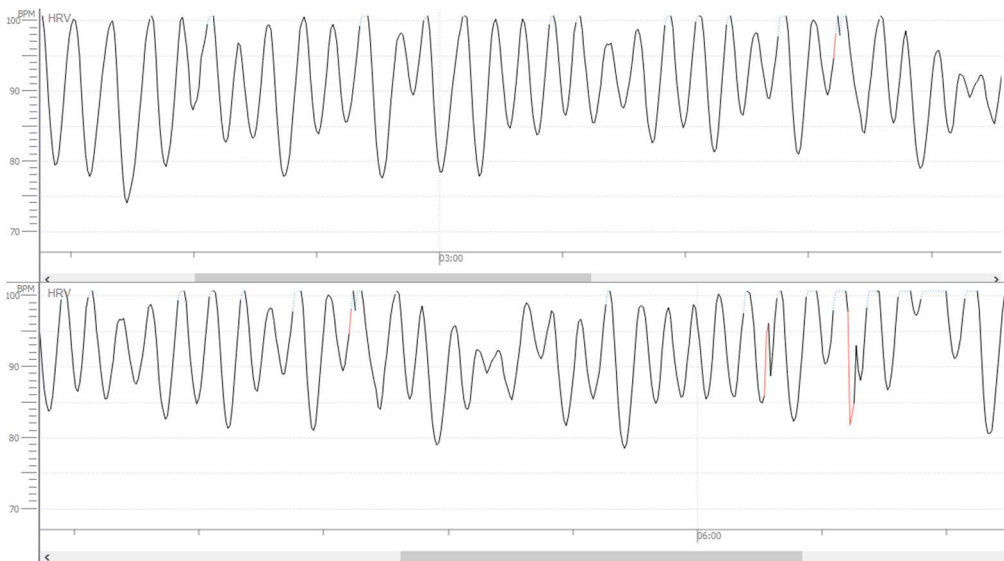


THEATRICAL COLLOQUIA

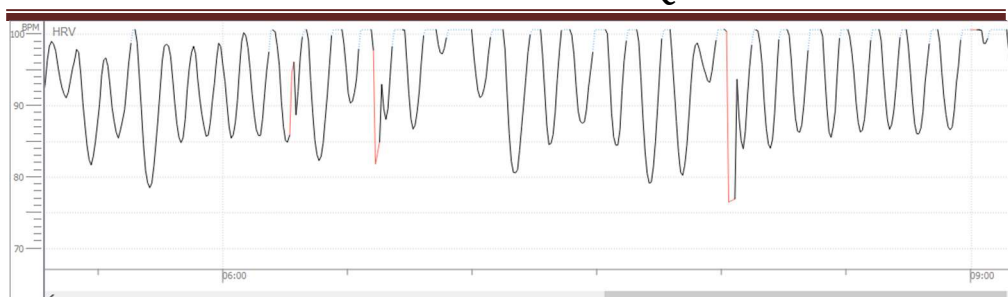


As it can be seen, this measurement was largely doomed to failure due to frequent signal interruptions. However, it can be noticed that the last 5 minutes of the chart show a high degree of stress. From the observations of the person who made the measurements and from the post-exercise discussions with the subject, it was found that at one point he had completely lost control of the exercise and left himself driven by the momentary impulses given by nervous excitement.

With the 9-minute monitoring, the first contradictions occurred if we could call them so.



THEATRICAL COLLOQUIA



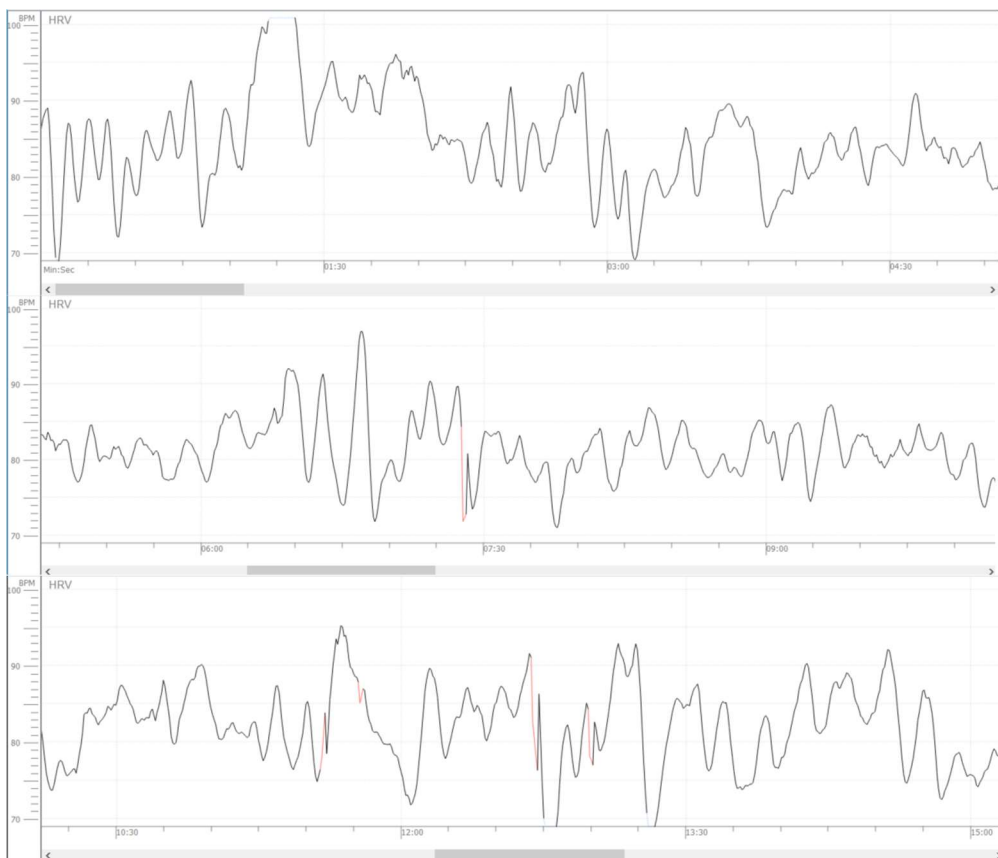
I mention that we have treated this case particularly because the measurements are made on a female subject. I mention this thing because the results were a further reason for a further research especially on the reproduction of data from a study made by Troubleyn Jan Fabre in Antwerp, which took into account differences in functionality of physiological (neurological and motor) parameters between men and women while doing the same type of exercise.¹⁵ As it can be seen on the chart, for approximately the entire duration of the exercise, the female student managed to maintain her system in the parameters of coherence. The first contradictions are given by the fact that during this exercise she discharged various reactions, from calm to aggression. But what is important in this case is the fact that most of the time she had a certain type of presence. In this respect, we consider there are necessary further researches including reproduction of data from studies of The Academy of Theatre and Music in Lithuania, where ECG measurements were done.

The last chart I would like to present, numbered from S-S5, is rather a study of the spectator. We have been interested in what is happening on the other side, with the spectators, what they corporealize during the act of reception. We are concerned with these questions because apart from the research centre, Cinetic, from Bucharest, which according to our knowledge also deals with this kind of studies, in our country there are no such preoccupations, which are very necessary for the development of different

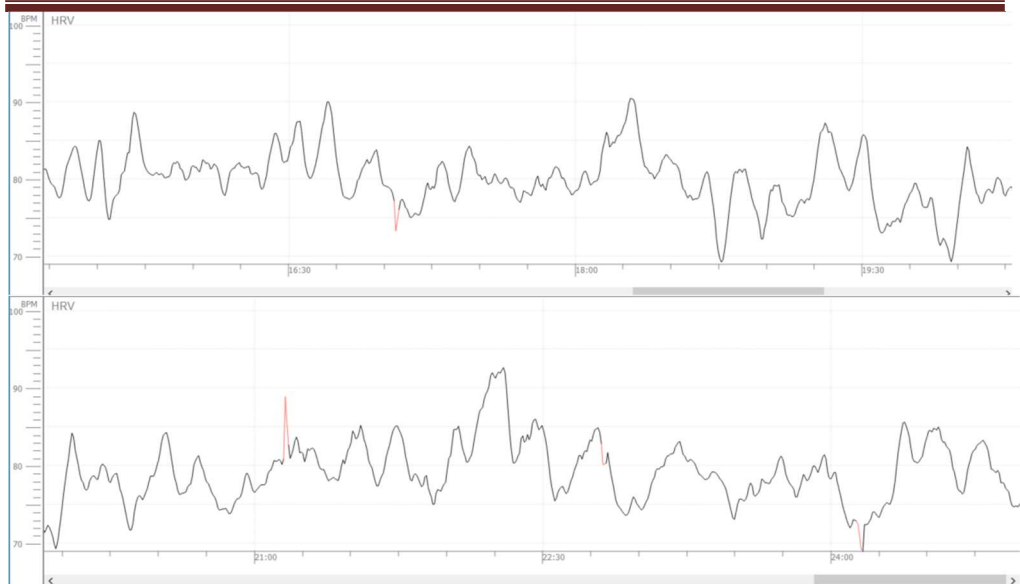
¹⁵ Jacobs, Emmanuel & all, *Do Performers' Experience and Sex Affect Their Performance*, online article, <http://dx.doi.org/10.1123/mc.2016-0002>

THEATRICAL COLLOQUIA

kinds of actor's training. So, the next subject was taken out of the exercises practiced by his colleagues and was monitored, while he was observing them, for about 25 minutes, while in order to prove and compare with reality certain possible fluctuations, the person was asked to write on a sheet of paper the emotions he felt and the minute of changing the inner condition. Here are the remarks noted by him during the observation:



THEATRICAL COLLOQUIA



Minute 4 – Amused; min. 8:11 – curiosity; min. 10:34 – happiness; min. 13:30 – discomfort, sadness; min. 15.30 – disgust; min. 17:45 – curiosity; min. 22 – boredom.

In the meantime, the students did an exercise from the Jan Fabre method, namely the exercise of cleanliness.¹⁶

The steps of the exercise:

a) the performer will imagine a lot of dirt on the ground up to the details of its texture and consistency.

b) imaginarily different parts of the body that are invested with different functions are isolated (objects for cleaning), which alternatively change, in performing cleaning actions.

c) the performer constantly provokes himself by the excessive imagination of the dirt that is still coming.

¹⁶ Jan Fabre, Masterclass – workshop Troubleyn Laboratorium, Anvers, Belgium, 22-27 January 2018.

THEATRICAL COLLOQUIA

d) cleanliness becomes obsessive at the level of the speed of movement.

e) the performer is invited not to succumb to the instincts of pain and suffering, but rather to work creatively with them, increasing by investing pleasure in the tasks he has to accomplish.

f) some of the dirt finds place in imagination, sensorial, on the body.

g) when passing the exercise on a vertical plane, the isolated parts of the body are invested with specific tools that interact with a specific surface. The performer is asked to produce the appropriate sound of the interaction of the two.

h) the intensity is increasing, in order to avoid expressing the suffering, it is fighting against the stimulus of abandonment and exhaustion, while preserving the economy of the movement.

i) there can also be added a text that is opposed to the context of the exercise. There can be created an imaginary dialogue with another person, and the text can be impregnated by the rhythms and conditions of organicity resulting from the performer's efforts.

From personal experience, this exercise becomes almost impossible to sustain after the first 5 minutes if the start-up speed is quite high. The body confronts a fierce battle between the neurovegetative impulses of spontaneous abandonment and the performer's will to continue. If we add imaginatively the struggle for attention on the volitional control, we think we can have an image of how those doing this exercise look like, especially if they are beginners.

Looking at the chart, we asked the student whether there were moments in the observations he made, which he can associate with an act of empathy towards his colleagues. His answer was that he empathized with them in moments of amusement, joy or curiosity. The charts showed fluctuations to a coherence score but reduced in duration, before noticing the emotions put on the paper. Which may suggest that the moments before the awareness of feelings of emotion, he may have engaged himself in an act of kinesthetic empathy, and the emotions he felt to be responses to the self-judging reactions

THEATRICAL COLLOQUIA

of the students involved in the exercise, to which they spared sporadically due to the loss of energy to support the exercises, both physically and mentally.

The three techniques used by IHM, that we combined with specific actor training exercises, are designed to work cognitively with the help of conscious breathing through continuous self-observation, which draws us closer to a much more neutral biology of the body in terms of value judgment where the energies are rather efficient or deficient, neither good nor bad, thus: conscious control of impulses is facilitated, blood pressure and arrhythmia are adjusted, subjects may benefit from an increased control in the cognitive change of emotions, as well as the psychophysiological discharge produced by their interpretation by the mind through fears / blockages.

FREEZE FRAME® *HearthMath Institute*: a five steps technique that potentiates the ability to stop the automatic responses, moment by moment, to the film of the events of the life situations we experience. It helps the practitioner to act from a clearer perspective, reducing the biological effects of stress on the body in the event that captured their attention. This procedure can facilitate the development of intuition coming closer to the conscious.

CUT-THRU® *HearthMath Institute*: a six steps technique which helps to recognize and reprogram subconscious emotional memory which, if sedimented for a long time, influences our perceptions, colours our everyday thoughts and feelings and conditions our reactions to future situations. This technique also helps facilitate the decision-maker in the conscious choice of emotions and changes the neurological architecture. It helps release the following emotions: tension, anger, apathy, fatigue, worry, self blame, agitation, blame, pain, suffering, nervousness, depression, feeling of being overwhelmed, sadness, anxiety and fear.

HEART LOCK-IN® *HearthMath Institute*: a six steps technique that helps increase attention to sustain a coherent emotion for a longer period of time.

THEATRICAL COLLOQUIA

Conclusions:

During practical experiments, we reached different findings, observations and contradictions:

a) at the first measurements made on the students, no imaginative psychophysiological task was required. And almost all of them had at least one value that is out of the range of general parameters specific to their age. We think it is necessary to continue with researches to find out by EKG, ECG, and blood investigations, as well as by psychometric assessments, factors likely to endanger the natural capacity of the system to be coherent. Because we had cases where subjects had medical problems, we consider that in these cases we cannot draw any pertinent conclusions about the proposed training methods.

b) Some students went into exercises with parameters that showed biophysical incoherencies, but while performing they managed to acquire and sustain the balance of internal systems, regardless of whether what they were doing was too difficult from a sentimental point of view, or as a physical effort. When asking what happened to them, they answered that there was a moment when they started to feel good, investing pleasure in the exercise. This observation comes to reinforce the importance of attitudinal quality and the way in which they engage in the tasks they have to carry out.

c) We also found the opposite situation. Some subjects have been enthusiastically involved in exercises and with a high level of coherence, but at one point suddenly the parameters have been reduced to incoherence. Visually, we were able to observe, almost concomitantly with the ongoing chart, the moment when the students were lost during the exercise and failed to carry their task to an end. From the later discussions we understood that they did not find a sustainable way to accomplish their task, but we tend to think that lowering of coherence is rather attributed to individual, spontaneous and negative value of judgments which they spoke about during discussions, invoking peripheral reasons of parasitic personal thoughts (fears), meaning that external stimuli captured their attention.

THEATRICAL COLLOQUIA

d) After the first 14 sessions, we found that the time for activating coherence was reduced for almost all student actors, including those who had certain pathological conditions.

In the last two measurement sessions, it was found that for some subjects who either had attention deficit problems or some pathological conditions, there emerged graphical fluctuations that go beyond our ability to interpret results. That is why the present study continues with the extension of the monitoring team by inviting some medical specialists and with monitoring the students with other medical devices for a better understanding of biophysical feedback, and also to improve training methods through pertinent observation of specialists.

Bibliography:

Armour, J., and Ardell, J., eds. *Neurocardiology*. New York: Oxford University Press, 1984,

Braden, Gregg, *Matricea divină*, For You Publisher, Bucharest, 2007

Childre, Doc and Martin, Howard, *The Heart Math Solution*, Harper Collins Publishers, San Francisco, 1999

<https://journals.humankinetics.com/doi/10.1123/mc.2016-0002>, Jacobs, Emmanuel & all, 2 April 2017, *Do Performers' Experience and Sex Affect Their Performance*, journals.humankinetics.com, 15 February 2018.

McCraty, Rollin, *Heart-Brain Neurodynamics: The Making of Emotions*, published in USA by The Institute of Heart Mats, 2003

Merleau Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, Routledge Classics, London&New York, 2002

Roach R., Joseph, *The player's passion: Studies in the science of acting*, University of Michigan Press, SUA, 1993

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4960264/>, Schaffer, Joyce, 26 July 2016, *Neuroplasticity and Clinical Practice: Building Brain Power for Health*, ncbi.nlm.nih.gov, accessed on 17.10.2018.

<https://www.researchgate.net/publication/273774412> Tang, Y.Y., Holzel, B.K., Posner, M.I., published online on 18.03.2015, *The neuroscience of mindfulness meditation*, in Nature Reviews Neuroscience, AOP; DOI: 101038/nrn3916, 5 September 2017.

THEATRICAL COLLOQUIA

Vainoras, A, Sendzikaite, E., Joffe, R., Grabstaite, V., Baleviciute, R., Telksnys, T., “Evaluation of the Cardiovascular Indicators of future Actors with Different Psycho-Emotional Status Performing Dramatic, Comic and Tragic Roles as well as Relaxation Exercises in Acting reconsidered – new approaches to actor’s work”, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, 2014

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19443927.2015.1084846>,
Cassiers, Edith and all, 2015, *Theatre, Dance and Performing Training*,
tandonline.com, 15 February 2018

startresearch@UNAGE.ro

About the Oath in Thalia and Melpomene's House

Laura TERENCE*

Abstract: This article brings up to date the ceremony of assuming the teacher's oath, ceremony used to be done during the educational system along the middle of the 19th century, until the first half of the 20th century. We consider that it has been essential to transliterate two oaths (one of Mihai Eminescu, the other of Antonie Cirillo), each of them belonging to one of the two centuries, to demonstrate the perpetuation of this ceremony during almost seven decades, its coerciveness to fullfil being not only a simple solemn demonstration, but something that emerges from responsibility and consciousness of eternal values.

Key words: oath, teacher, conservatoire

It is generally important that those who practice a profession dedicated to noble ideals, of high morality, should say an oath. It represents the supreme form of devotion of the one who swears, appealing to absolute values of ethical morality, values sworn to be fulfilled.

According to the definition found in *The Exegetic Dictionary of Rumanian*, the oath is: "1. Affirmation, promise, solemn promise made by a person (often through a certain formula in which divinity is invoked) to tell the truth about certain facts; 2. Solemn commitment, usually expressed by certain formula, whereby someone commits himself to do his duty (to the people, to the state etc.); 3. Promise, firm promise to do something."¹

* PhD Student at the George Enescu National University of Arts, Iași

¹ Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, *Dictionarul explicativ al limbii române* (ediția a II-a, revăzută și adăugită), București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

The oath is seen as a bridge between eternal values, between remarkable predecessors loyal to their own oath, and the preservation of these values, leaning the conscience to endlessly fight with human ills: selfishness, hatred, envy, favouritism. The evolution of human society has imposed this formula of responsibility and awareness of the values that someone is committed to defend, willing to preserve and develop the progress, promoting people who meet the conditions and also the qualities of the provision of the oath.

The importance of the oath has been invoked since ancient times, people being certain that the person who is included in a particular social or professional group is even more bounded with that group and they will protect its principles by taking an oath.

Any oath is, to the same extend, a solemn act of faith, held in a festive setting, having the importance of a ceremony. Saying an oath requires a certain context, the one of graduating studies or the integration in a professional category, and always claims an auditorium, witnesses of the event and its sacredness.

Even if the initial formulas unequivocally invoked the divinity, the evolution of society, having many forms of expression, give the possibility to circumvent the reference to divinity and sacredness, making room for the expressions regarding absolute human qualities as honour and conscience.

In our modern society, an oath is sworn by graduates of upper education (theologians, physicians, pharmacists) or those invested in public functions (presidents, dignitaries, lawyers), in the service of the marriage, in the army etc. But, in the second half of the 19th century, there were also other professional categories that could not exert their profession in the absence of the oath.

Among them there were the teachers too.

The moment **The Law for the Appointment of Teachers of Gymnasiums, High Schools and Vocational Schools** entered into force, in 1879, developed by the liberal minister Gheorghe Chițu, the first important change in education, which, besides the fact that it stipulated teachers could

THEATRICAL COLLOQUIA

be appointed on vacant positions only following national contests for examinations of both specialized disciplines and pedagogical knowledge, improved the fact that no lectureship could be occupied unless an oath was taken, the teacher's oath.

Unfortunately, not many such testimonies of faith and devotion have been preserved until today – or perhaps they have not yet seen the light of the day – but, from what we know, there are some of an overwhelming, almost mystical importance.

We refer to the vows taken by Mihai Eminescu as a director of the Library of the Iași University², on August 30th, 1874, when the poet took his oath in the Auditorium of Iași University, in front of the chancellor Ștefan Micle, and, on September 1st, he took over the director position, which he would hold until July 1st, 1875.

The oath was as follows:

“I swear in the name of God and declare on my honour and my conscience; Faith to the Romanian ruler Carol the First and the constitution of my country;

I will religiously fulfill my debts to my service;

I will enforce the laws and comply with the laws in all and for all;

Without passion, without hate, without favour, without discrimination, without direct or indirect interest.

So help me God.

Mihaiu Eminescu

The present oath was taken in the presence of the subscribed

A. Iconom

Provost of the Iași University

today, on August 30, year one thousand eight hundred seventy-four

The oath of the present was assumed in the Auditorium of the Jassy University,

Chancellor,

Ștefan Micle”

²<http://bibliotecaovidius.blogspot.com/2017/01/juramantul-depus-de-mihai-eminescu-la.html> ; <http://www.bcu-iasi.ro/noutati-eminescu-165>, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

It is for the first time that the poet sworn this oath and we knew that, on October 1st, 1884, he would make a second one, as a librarian, this time the witnesses being D. Garofeanu, consultant lawyer, and Nicolae Culianu, chancellor, in the same place and with the same formula.

We wanted to restore the text of the oath submitted by Mihai Eminescu because, in our research about The Iași Music and Dramatic Arts Conservatoire, we discovered that this custom of saying an oath used to be done when someone assumed leading the professional department across the conservatory.

The Conservatoires of Music and Dramatic Arts of Iași, Bucharest, and Cluj were included (until **The University Autonomy Law**, voted in Senate, on the 30th of June, 1931, the President of the Senate being Mihail Sadoveanu) among Secondary Schools or Special Schools, not having the status of higher education, as The Iași University Library had. However, this oath was also taken when taking over the function of a teacher of a class within the Conservatoire. This fact has been certified by the presence in the holdings of The Music and Dramatic Arts Academy belonging to The Iași Branch Office of The National Archives of Romania of a handwritten document containing the oath of Antonie Cirillo, who taught the Class of horn, whirlwind and trombone of the Iași Music Conservatoire.³ The oath is signed by Antonie Cirillo, R. D. Iordăchescu, member of the Direction of the Music and Dramatic Arts Conservatoire and the principal Enrico Mezzetti. The document is dated on January 15, 1906. We find in this document the same formula as the one in the oaths taken by Mihai Eminescu:

“I swear in the name of God and declare on my honour and conscience;

Faith to His Majesty Carol the First, King of Romania and to my constitution;

I will religiously fulfill the debts to my service;

I will enforce the laws and comply with the laws in all and for all;

³ Direcția Județeană a Arhivelor Naționale Iași, Fondul Academiei de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” Iași, Dosar 10/1906, p. 7, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

Without hate, without favour, without passion, without discrimination, without interest in one person, without direct or indirect interest.

So help me God.

January 15, 1906

Teacher of the class of horn, whirlwind and trombone

Cirillo Antonie

This oath was spoken in my presence

R. D. Iordăchescu

The Direction of The Iași Music and Dramatic Arts Conservatoire

This oath was assumed by the teacher of the class of horn, whirlwind and trombone

Today, January 15, 1906

Principal

Enrico Mezzetti”

Enrico Mezzetti was at the time one of the famous personalities of the Romanian music life and one of the honourable professors of the Iași Conservatoire. He was the student of the well-known composer Gavril Musicescu and he pursued his studies in Bologna. When he returned to the country, he was appointed teacher of canto and piano at the Conservatoire. He was a teacher for 36 years and he was the first who organised whole series of seasons of public symphonic concerts, beginning with 1905. This was also the year when he was first appointed as principal of the Iași Music and Dramatic Arts Conservatoire. His professionalism, seriousness and pedagogical vision (he was involved in committees amending the theatre regulations and the ones regarding the music and dramatic arts) led him to value the quality of the teacher by saying an oath.

The festive place of the deposition of an oath may not have today, for us, the greatness and the importance of a solemn ceremony, but if we remember the conditions under which the Iași Conservatoire courses were held and especially the shortcomings of the lack of space, the chancellery became an inalienable, memorable place for all who would have been sworn there. The current stage of our study about the Iași Music and Dramatic Arts

THEATRICAL COLLOQUIA

Conservatoire and the Iași National Theatre has not yet revealed the existence of a second similar document. During the events of World War I, when the place of the Iași Conservatoire was commandeered by the French Legation, but also those that succeeded it, when the place was found in an advanced state of degradation, the impossibility to be used entirely, the requests to the Ministry for burning some of the documents from the archive in the absence of storage space, all of these facts led to the disappearance of most of the conservatoire's archive.

This document, found in the Iași Branch Office of The National Archives of Romania, the holdings of The George Enescu Music and Dramatic Arts Academy, reminds us of the dimension of the assignment assumed by the ones involved. Otherwise we notice the mystical connotation, taking the Trinity as a witness: God, the honour and conscience of the person who assumed the oath. In the first part of the last century, the Romanian society was ruled by deeply assumed religious values, rules which shaped and defined immutable virtues. The oath is usually made with the invocation of the name of God in order to strengthen the declared truth or to take a promise. Thus, the one who swears bows to God's judgment, otherwise the breaking of vows, the perjury, will draw the opprobrium of the community, the penalty being, in fact, a moral one.

All of these become the imagine of the non-negotiable principles and values of the university universe, an invitation to meditate, to revalue the way the intellectual elite has reported back to its socio-professional position, to its role and its mission.

Bibliography

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, *Dicționarul explicativ al limbii române* (ediția a II-a, revăzută și adăugită), București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009
Constantinescu, Radu, *Istoricul înființării Academiei de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” din Iași*, Iași, Tipografia „Albina Românească”, f. a.

THEATRICAL COLLOQUIA

Direcția Județeană a Arhivelor Naționale Iași, Fondul Academiei de Muzică și Artă Dramatică „George Enescu” Iași

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc*, vol. IV, București, Editura Minerva, 1972

Monitorul Oficial al României, Legea 79/1928 pentru Învățământul secundar

Web sources:

<http://bibliotecaovidius.blogspot.com/2017/01/juramantul-depus-de-mihai-eminescu-la.html>

<http://www.bcu-iasi.ro/noutati-eminescu-165>

DOI Number: 10.2478/tco-2018-0026

The “Here and Now” Theatre

Petronela-Ramona IACOBUȚE*

Abstract: Those who work in today’s theatre are extremely connected to reality. Everything is alive, in a constant change. Many artistic themes are carefully documented from reality, because documentary theatre is, in fact, a mirror of contemporary society. At the beginning of the 21st century, a new generation of theatre directors appeared in Romania, some of them very promising. They did not wait for celebrity and recognition to come get them, but instead they tried to find answers to the Romanian theatre of the future. And, it seems that a possible response was the building of the dramAcum movement. Among the founding artists of the dramAcum movement, the most active is Gianina Cărbunariu, director and playwright. The latest show directed by Gianina Carbunariu, *Work in progress*, a staging on the changing working conditions well documented from real cases, premiered in 2018.

Key words: Romanian theatre, contemporary theatre, documentary theatre, dramAcum, Gianina Cărbunariu

Those who work in today’s theatre are extremely connected to reality. Everything is alive, in a constant change. Many artistic themes are carefully documented from reality, because documentary theatre is, in fact, a mirror of contemporary society. In Romania, the transition between classic and modern in the theatre area is slow, but it’s happening. Faced with a complicated geopolitical configuration, at the ideological, political and social confluence between the East and the West, Romania has gone through many dramas that inspire the artists. Now, the theatre creators in Romania appeal often to performance art, video projections, interaction with the audience (during or

* Journalist at *Adevărul* newspaper, editor-in-chief of www.ceascadecultura.ro, PhD Student at George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

after the show), they are working in a team to write the texts for some shows. Documentary theatre, devised theatre, political theatre, feminist theatre, the theatre that talks about the place and the role of the minorities in a society dominated by a certain majority are becoming more and more popular in Romania. The artists who produce and promote these forms of theatre want to connect to European theatrical life. This is why they go to festivals outside the country or work with artists from other countries.

At the beginning of the 21st century, a new generation of theatre directors appeared in Romania, some of them very promising. They did not wait for celebrity and recognition to come get them, but instead they tried to find answers to the Romanian theatre of the future. And, it seems that a possible response was the building of the dramAcum movement. Among the founding artists of the dramAcum movement, the most active is Gianina Cărbunariu, theatre director and playwright. The way in which she chose to approach artistically the Romanian reality after 1989 is her signature. In most of her shows, Gianina Cărbunariu impresses with the special attention she gives to the documentation part. Among the representative performances are included *Stop the Tempo*, *20/20*, *Sold Out*.

“Cărbunariu is the first of her generation to launch the idea that her work does not prioritize aesthetics, but ethical values”¹, the critic Cristina Modreanu said.

The latest show directed by Gianina Cărbunariu, *Work in progress*, a staging on the changing working conditions of young employees, well documented from real cases, premiered in 2018. Just like *Sold Out*, *Work in progress* was directed outside the country. The Romanian theatre director worked in Italy at the Emilia Romagna Teatro Fondazione - Teatro delle Passioni Modena, in a project co-funded by Fondo Sociale Europeo with the support of the Fondazione Cassa di Risparmio di Modena. The well-known theatre director is part of a generation of artists who are very inspired by political, social, ideological changes. That is why she has chosen as the source

¹ Cristina Modreanu, “Prima e dopo Ceaușescu breve guida ai registi romeni”, *Hystrio*, nr. 2, 2017, p. 36, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

of inspiration for the show the job market, the relationship between the employee and the employer. Coming from different regions of Italy, fresh graduates of various theatre schools or young professionals who have been working for years in the Italian theatre system, 16 young actors between 23 and 35 years of age have been involved in the first phase of the intense documentary work. The scenario of the show is based on more than a hundred interviews taken in the city of Morena. It is important to know the conditions in which the actors and the director worked for this show in order to better understand the way Gianina Cărbunariu produces her texts.

“Work in progress is a compelling example of what today’s theatre can and must do: to communicate with society and regain its civic gathering”², Enrico Fiore wrote in *Controscena*.

Work in progress describes with humour and pronounced irony the nuances that appear in a work environment and talks about different types of workers: entrepreneurs, students with part-time jobs, bus drivers, artists or young people looking for a job. The actors with whom Gianina Cărbunariu worked have managed to show through music, dance, and words the fragility of the employee’s condition. There are exposed on stage the relationship between work time and leisure time, the violation of individual rights, the abuse of bosses, the inability to find or to keep a job, the difference, sometimes from heaven to earth, between the ideal job and the real job. The show mixes the dream with the reality, everything is extremely dynamic. Gianina Cărbunariu once again shows that she knows how to get to the heart of some problems that the present society is experiencing. It’s clear that she can work anywhere in the world, with any artistic team on a subject that is equally interesting for Romanians, for Asians or for Americans.

From Gianina Cărbunariu’s show you leave exactly as you should leave from a theatre show: with questions to look answers for, with strong images in mind and emotions for the soul. Who am I? How do I relate to myself and others? What relationship do I have with my own body? Am I a naive or a cynic? Can I still be a dreamer? Do I laugh to forget or do I forget

² <http://www.controscena.net/enricofiore2/?p=4216>, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

myself and lose my humour? Do I work to fulfill myself or to survive? These are just a few possible questions that arise during or after watching the show *Work in progress*.

However, even though ethical values are strongly emphasized in this show, Gianina Cărbunariu also impresses aesthetically. The attention to details, the dynamic scenography, the poetry of lights and choreography are as many points of reference for the understanding of the proposed theme. At the centre of her text is indeed the employee exposed to public judgment, regardless of skin colour, age, or field of activity. Ethically, the discussion focuses on principles such as self-esteem and respect for each other, discrimination of any kind, living standards, socio-professional mentalities, migration.

Gianina Cărbunariu succeeds with *Work in Progress* to stage a powerful show, both at the visual level and at the level of dramaturgy of the moment. It captures the anxieties of a human being who throws themselves on the labour market, the fragility of the boundary between dream and reality, using both the text and the moving body, a body which tells a whole story about survival, trauma, freedom and coercion.

Bibliography

Magazines articles

Cristina Modreanu, “Prima e dopo Ceaușescu breve guida ai registi romeni”, *Hystrio*, nr. 2, 2017

Web resources

www.controscena.net

INTERVIEWS

Waiting for...

Interview with Professor Ciprian Huțanu, PhD – the Director of Godot, Staged at George Enescu National University of Arts Iași

Alexandra BANDAC*



Abstract: I have known Professor Huțanu since the first year of college and, although he wasn't my professor, I have always admired the glimpse in the eyes of his students when they talked about rehearsing with him for exams or shows. Recently, when I found out that he was staging a show after a text by Samuel Beckett, I dared to approach him in order to "question" him about my favourite author, who is also the subject of my PhD research, as to say, a serious matter.

This is how I came to discover a passionate man, director, teacher and actor, who mingles these three hypostases naturally, with diffidence. A generous man, who has permitted me to lift up (with shyness from me, of course) the frail curtain of the creation laboratory behind a difficult show, as

* PhD Student at the Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

to the nature of the animation theatre, implying technical rigors, and also to the aesthetic of the approach. I was permitted to attend rehearsals, to ask questions, to discuss, debate, to have doubts and, more importantly, to receive answers from the man behind the curtain, the one who thought and felt the *Godot*. Below there is a fragment of an interview – part of my PhD study – and, maybe a subjective mirror of the rustle reflected between the spectator and the creator.

Key words: Samuel Beckett, puppet theater, Waiting for Godot, absurd theater.

Alexandra Bandac: Why Beckett?

Ciprian Huțanu: I resonate at a metaphysical level with this text. And with the theatre of the absurd in general. Humanity is an extremely important characteristic of the theatre I make. I count on a theatre of the feeling of the character, from which flow its actions. The motivations of the being are created by its feelings. I decide to work with a text in the moment when I recognize the essence of this feeling. And this is what happened with *Godot*.

AB.: Samuel Beckett's theatre is difficult to stage, because the text is "cryptical" regarding the characters and the situations and from a director's point of view, the restrictions seem to be quite limiting. How was this for you? The specificities of Beckettian theatre were incentives or barriers in the creative process?

C.H.: Genius plays, such as those written by Shakespeare or Chekhov, for example, have a major advantage when about to be staged, because they have very few didascalies, the text itself creates the meaning for the actions or feelings and are great material for the director and actor. Of course, the author's indications are limiting, especially when it comes to Beckettian theatre. As a director, I can follow them or not. Sometimes I can ignore them. There are many plays which talk about the theme of expectation, maybe some are not of this one's calibre. What interested me was to create an original script having as starting point Beckett's play, an adaptation after *Waiting for Godot*.

A.B.: You have worked with students in preparing this show. Do you think that the future young actors are prepared for the meeting with the theatre of the absurd or with Samuel Beckett's plays?

THEATRICAL COLLOQUIA

C.H.: No. Do you think that directors nowadays are prepared for the theatre of the absurd? Sometimes I have the impression that the theatre of the absurd is meant to be understood in a future epoch. Only after we have surpassed some of our fears, only after we have consumed the paradigms of modernism are we able to receive and appreciate the theatre of the absurd to its extent. Now we are just interpreting it. Some people are more inspired in doing it, some are less, some people create *images* more or less attractive for the audiences. It is hard to talk about a logic of the concrete, of the coherence in this kind of theatre. With my students, we have gone through a stage of searching for the text. We had several attempts, without starting to work on a specific show, we approached exercises which explored numerous themes and styles and this is how we reached the theme of the absurd and later started working for *Godot*. And I think that if we had done it differently, the students wouldn't have resonated with this kind of utterance. In our exercises, I don't know how conscious the students were in finding an aesthetic of the theatre of the absurd, rather our work has conducted us towards this form of expression. They needed to do something different. Before this show we worked for a project of poetic theatre, we had an exam exploring Eminescu's poems and letters. And they needed to reorient themselves to another kind of theatre. And maybe, what they did now contradicts what they had done before. It is a need of the actor, that of always exceeding himself.

A.B.: Do you think that Beckett's universe and the absurd theatre's universe is still up to date?

C.H.: As I said, I don't know if it is about being up to date... From my point of view, this kind of theatre hasn't been exhausted yet.

A.B.: But we find ourselves in post-postmodernism.

C.H.: Yes, this is true. And I don't know what may come, probably 4k theatre. Anyhow, the problem of a text's topicality resides in the quality of the writing and this is what I seek for in a play. Chekhov wrote his texts in the beginning of the 20th century and his plays are still of use. Nowadays, theatre people re-translate his texts, adapt them to the times we are living. And after more than 100 years we haven't still exhausted his plays. The same thing happens with Shakespeare. I think that through these approaches, Shakespeare or Chekhov become more accessible, especially to the young audiences.

A.B.: How was reading *Waiting for Godot* now, compared to the first time in college?

THEATRICAL COLLOQUIA

C.H.: My reading was a bit more mature. Because I am different now. Perhaps now I have a more generous perspective, because when I was a student, I imagined myself playing certain parts, I don't know if my perspective is necessarily the one of the director, maybe it is the one of the teacher. And I started to speculate and create *images*. Images that sometimes shattered at the next rehearsal, as to become more concentrated during a future moment during rehearsals. I always had in mind the idea that I would give up the spoken text. I had this certainty.

A.B.: In my PhD I am researching the interferences and connections between the prose and the theatre of Samuel Beckett, because his dramaturgy is the creation of his artistical maturity. And to better understand his writings, I looked back at his first texts and I discovered an interesting aspect of the Beckettian character, a pendulation between light – understood as a sign of the real world –, and the dark – as a liberating form of self in merging into the unknown. I believe that an animation show can better emphasize these interior nuances of the character. Did you think about these aspects when staging *Godot*?

C.H.: Yes. The play of lights and shadows is extremely important. The alternations between light and obscureness on the face are essential, I think this is how I resonated with the Beckettian speech, maybe from the instinct, this game, sometimes tacit, other times ostentatious, between light and shadow. Beyond the physical presence of the light on the stage, there is a metaphoric meaning in light and darkness when talking about the characters.

A.B.: The character of the theatre of the absurd is extremely difficult to perform. That is because it surpasses the rigors of “Stanislavskian” descent. However, the approaches which call upon the existence of non-human beings on stage, of embryonic creatures, lacking meaning or life, don't seem at all plausible either when facing such a role.

C.H.: This is one of the reasons I chose to stage *Godot* as an animation show. The theatre of animation means animated object; there is an unwritten law, to which the spectator obeys instinctively. In the moment the spectator enters the theatre hall and knows he is about to witness an animation show, the value of symbol of the object which is about to become a character is immediately assumed by the audience. It is more complicated in dramatic theatre when objects have to be animated, because then one must justify them in relation with the actor, there must be created another convention. In the theatre of animation, the convention is established from the beginning, through

THEATRICAL COLLOQUIA

the nature of this theatre. One recovers some time and energy, because the audience has already accepted the value of symbol and metaphor of the animated object, that is why one can surpass certain limits, certain conceptual barriers, even physical ones, I refer to the actors, and the feeling of liberty helps one not get caught in worn out human clichés. For me this was the chance of approaching such a text without having to avoid well-known patterns. It is a different approach, primarily owing to the nature of animation theatre.

A.B.: For whom is this show addressed?

C.H.: I don't think this show is suitable for children under 14 years old. The spectator has to have a certain life experience to resonate with these problematics. And I think it is for the advised spectator. For the person who knows this kind of theatre, because the show does not have the logic of the narrative. Although it is transposed into animation language, *Godot* still preserves the theme of the theatre of the absurd. We have been trying for 9 months, me and my students, to sum up the meaning of this play in a few sentences. And we still haven't reached a suitable answer. That is because I am the adept of an open show. I am interested in what the spectator thinks when leaving the show, I am not interested in feeding him pre-fabricated solutions, I am more interested in creating questions. It is the duty of the spectator to answer these questions, to find a meaning to his personal rustle. And that is how each spectator has a unique experience.

A.B.: Declan Donnellan, during a conference for young actors and directors, spoke about the existence of an obnoxious child, who launches difficult questions for the creator, when staging a show. One of his best examples was that of *Oh, Happy Days!* by Beckett, referring to the first line of the play. Winnie, buried up to her waist in the ground, says "Another divine day!". At the first reading, this affirmation may seem sincere. And that is when the obnoxious child comes and observes that the woman is swallowed by the earth and that is how one may sense the intention of the line. And that is how one may decipher the Beckettian text. How was your experience with the student-actors?

C.H.: It would have been ideal if you would have seen a rehearsal, as to understand better how we have been working on this show. Sometimes there is a detail which changes everything, which reconfigures an ensemble of movements. In the theatre of animation, the gesture is very important. What we do may resemble mathematics, but it's not quite like this, especially

THEATRICAL COLLOQUIA

because we are working with a musical language, the music is very important, the musical accent intertwines with the gesture. It isn't a musical background that we use, but a musical language. It would have been interesting for you to see how the movement decomposes, from this point of view. Because we use the same principle: *why* I am doing a certain movement? Just like in David Esrig's existential theatre, where there is always an inner film of the character, which includes the motivations of the actor, of which he is permanently conscious during the show, and every movement has its own inner movie. In the end there is a whole cinematheque. When all these movies are correctly developed by the actor before making a mere gesture, then the gesture becomes truthful.

A.B.: You said earlier that you see *Godot* differently now. Have you ever wondered which character you would like to play?

C.H.: Of course, one always has this thought. I would like to play Lucky. Because he is detached. That is how I see him now. From the perspective marked by Beckett, Lucky seems to be a prisoner, a servant compared to the almighty Pozzo, and this dramaturgical delimitation gives the character, but also the actor, the perspective of an overview of what happens on stage.

A.B.: Yet in the second act, Lucky is the one who is leading Pozzo, who is now blind.

C.H.: Yes, that is true. I don't know if the intention of Beckett is to clarify who leads whom. Perhaps the message is simpler and we complicate matters, by overthinking them. This is what I would speculate in Lucky, this overview of what is happening on the stage. Even if in the second act the power ratio changes, the spectator doesn't forget how he first saw Lucky, no matter how he now manipulates Pozzo.

A.B.: Future projects?

C.H.: I would like to stage next *The Chairs* by Ionesco. And *The Bald Soprano* also tempts me, I thought of a project which would intertwine animation and actors, but, unfortunately, East-European theatre is reticent when faced with such proposals, although we have a strong animation school and very good professionals in this field. But *The Chairs* is a play that I can relate to. And maybe I would deconstruct the dimension I have just created with *Godot*.

A.B.: But this play also speaks of expectation...

THEATRICAL COLLOQUIA

C.H.: Maybe just because it does. It seems Beckett and I have a common problem. Of course, keeping the dimensions of the comparison.

Godot...

Director:

Professor Ciprian Huțanu, PhD

Cast:

Oana Asofiei, Teodora Burdujan, Georgiana Cincu, Ștefana Niță, Adelina Cojocariu, Renata Voloșcu, Pavel Petrași, Andrei Bordianu, Cosmin Tanasă

Scenography:

Lecturer Cosmin Iațesen, PhD; Lecturer Mircea Ștefănescu, PhD;

Musical illustration: Mihai Cornea (Master's student)

Lights and technical support: Andrei Emilian

Sound and poster: Ioana Apetrei

STAGE REVIEWS

HostelLand. Boardgame Theatre and Social Dialogue

Alexandra-Ioana CANTEMIR•

Abstract: *HostelLand. Boardgame teatral* is one of the most recent productions at Teatrul Fix in Iași, a project that has been made in collaboration with Asociația Addarta. This paper will focus on the work methods used in the creative process and the performance form that has resulted – a form that is based on several rules that belong both to the principles of the boardgame that has been created, and to the way in which we interact with the audience. Director Alex Iurașcu's decision to structure the performance as a game generates a context in which audience participation is a factor that doesn't only determine the way in which the performance takes place, but the very possibility of it taking place. A risky endeavour, one might say, but one that, up to this moment, has proven functional every time. The spectators have to become actants, alike the performers, and they gradually go from their role as (active or passive) players to that of citizens who are involved in a debate on the new laws of a state – the fictive, independent state HostelLand, a community formed by the boardgame players.

Key words: boardgame, verbatim, devising, debate

• Freelance actress, Assistant Professor PhD at the Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts in Iași.



© Teatru Fix

*HostelLand. Boardgame teatral*¹ is one of the most recent productions at Teatru Fix in Iași, a project that has been made in collaboration with Asociația Addarta. The task of discussing this performance objectively is made slightly difficult because of my direct implication in the creative process, as a performer. However, this apparent obstacle can be turned into an advantage, and the eventual deviations from the requisite critical distance can be compensated by the added “inside” information, given the fact that the aim of this paper is that of analysing a type of performance structure, and not reviewing the production. Therefore, the discourse will focus on the work methods used in the creative process and the performance form that has resulted – a form that is based on several rules that belong both to the

¹ Cast: Alexandra Cantemir, Eduard Fiuciuc, Alexandru Dobynciuc; Staging: Alex Iurașcu; Dramaturgie: Camelia Duda and Alex Iurașcu; Light design: Alexandru Amargheoalei; Graphic design: Andrei Cozlac. The first public tester took place on the 14th of May, 2018, at Addarta, Iași. The official opening night: the 9th of June, 2018, at Centrul de Teatru Educațional Replika, in Bucharest, as part of the program “Povești la Replika”.

THEATRICAL COLLOQUIA

principles of the boardgame that has been created, and to the way in which we interact with the audience.

Director Alex Iuraşcu's decision to structure the performance as a game generates a context in which audience participation is a factor that doesn't only determine the way in which the performance takes place, but the very possibility of it taking place. A risky endeavour, one might say, but one that, up to this moment, has proven functional every time. The spectators have to become actants, alike the performers, and they gradually go from their role as (active or passive²) players to that of citizens who are involved in a debate on the new laws of a state – the fictive, independent state HostelLand, a community formed by the boardgame players.

The performers have various tasks, which help shape the three reference frames of the entire construct: the 1st frame is that of the boardgame, in which the performers moderate the players' transactions; the 2nd frame, which is completely fictional and is based on a fixed dramaturgy, consists of situations that take place in a hostel that belongs to four friends, three of which are actually present (doorkeeper, receptionist, maid); the 3rd frame (placed in the liminal area between the other two) is the one in which game tasks are solved through the involvement of the active players in minimal verbal or physical actions, while the performers deliver monologues (dependant on the character cards the players have activated) or perform live songs. The text used in this frame resulted from the editing of a real material: the answers we received to a questionnaire on the subject of the situation of Romanians who choose to emigrate. This theme organizes the discourse of the first round of the game, in which all the situations have to be solved through the active players' involvement.

² The audience can choose how much they involve in the game, as we don't want to force anyone to embrace a participative performance if they are truly reluctant to this type of experience. The active players receive game cards and play money, while the passive players are only given play money – which they can use to acquire game cards before the second round of the game, if they decide to change their player status and get involved in the game.

THEATRICAL COLLOQUIA

The second round, organized in debate form, stimulates the involvement of all of the players in a dialogue on several matters of public concern (which are presented in the form of referendums that are held by the staff of the hostel, turned into the community's governing structure). The players have the freedom of treating these topics (which are taken from our country's public space, but formulated in such a way that we move the emphasis from the outer manifestations of the particular case to the general principles at the root of these social problems) in any way they choose, be it treating the matters with low-key derision, or opting for the opposite and passionately engage in polemics. The performers mediate the dialogue, not forcing it in any direction – but they do stimulate the players, if they do not start the debate on their own, and they temper spirits if the polemic risks to turn into a conflict.

We reached this form gradually, through discussions and tests. The work stages have overlapped since the beginning: the base rules of the game were outlined while the questionnaires on the emigrants' situations were still being disseminated and analysed; the dramaturgy of the 2nd and 3rd performative frames was created when we started testing and adjusting the boardgame. The fixed part of the dramaturgy of the 1st frame was finalized at the same time as the rules and levels of the game, as we started establishing the series of problem situations in the hostel that could generate the activation of the players' character cards. The rules for how players interact and how the performers interact with them were finalized during the first public testers³, which were followed by discussions between the creative team and the spectators/players.

³ The go-to expression used by the team at Teatru Fix for the first contact between their productions and any given audience, an expression they prefer to the classicizing term "preview", which might risk establishing a horizon of expectations in which the spectator's position implies a passive, uninvolved reception of a finite product.



© Teatru Fix

The text is a resource that has to always adapt to the spectators' reactions, as they are encouraged to ask, they have to make transactions (changing cards or paying to acquire them from other players – at the beginning of the game, they are given play money, in HostelLand currency) in order to get the resource cards, they need for activating their character cards. They are also encouraged to talk to the performers in some of the moments in the 3rd performance frame, and one of the songs requires the vocal participation of the three players who activate their Priest cards to solve the situation “The cemetery has to be consecrated.” The lyrics of this song are a synthesis of the answers given to some of the questions in the aforementioned questionnaire which asked for details on how many of the respondents' relatives and friends have emigrated and the reasons for their decision.

The character and resource cards we hand out to the players were chosen after a discussion that focused on: basic professions in a society;

THEATRICAL COLLOQUIA

(respected or mocked) figures in our country; situations that could appear in a hostel and the professionals that would be able to solve them. Therefore, aside from control agents, doctors, IT professional etc., we also have Day Laborers. The number of Day Labourer cards that are handed out is not enough – the last situation of the first round of the game could only be solved by a Day Labourer, and none of the players has this card anymore. This is a way to restate the connection to the real-life situation (workforce emigration), which is referred to in all of the monologues, including the one delivered by Eduard Fiuciuc when the last Day Labourer card is activated for solving a situation that is identical to the one at the end of the first round: the waste pipe breaks.



© Teatru Fix

The syntagma used in the performance text is... more colloquial. It was obvious that it had to be used (both as text and as pretext for generating a situation) since the

analysis of the questionnaires. One of the questions asked the respondents to describe Romania using only a couple of words. The afore-implied colloquial expression had such a great frequency of apparition that not only could we not choose to avoid it, but we had to develop something from it, and it has even become the leitmotif of the lyrics of the song that marks the transition from the first to the second round of the game – which starts with redistributing the game cards.

THEATRICAL COLLOQUIA

These are taken from the players, during the first round, as they activate their character cards in order to solve different situations. The players hand out their character cards and the resource cards they have used for character activation, and they receive payment for the task their characters solve in the game storyline. Before moving on to the second round, two new characters appear: The Garbage Collector and The Professor. These cards are acquired by the players after an auction. Their task is that of selling to the other players all the resources and, respectively, character cards that were used in the first round (a reference to the professional requalification process many expats – and not only them – have to go through).

The transition between the rounds changes the rapports between the players and, also, between the players and the performers. The players are given more and more control of the situation (using one of the rules we state at the beginning of the game – “You are the ones who establish the prices” – and making them take responsibility, as The Garbage Collector and The Professor have to sell all of the card games), and they basically have 8 minutes of unmediated interaction (5 minutes for selling the cards, followed by 3 minutes in which they can freely exchange cards in order to acquire the resources they need for activating character cards). During the redistribution of the game cards, the spectators usually create strategies for approaching the following round (which they don’t yet know is going to consist of debates), they have preferences when buying cards (given the fact that they notice, during the first round, which are the characters that receive bonuses and bribes from the performers). They have the expectation that the performance will continue as before and the atmosphere is quite relaxed and joyful.

All this is necessary for encouraging active participation in what follows: a series of discussions on important, delicate matters, that require taking a stand. The topics are formulated as legislative proposals that have to undergo public debate, and “referendums” are organized. At the same time, the players are reminded that they can propose alternatives to the variants given by the “governing power”, in order to create a “state policy” that aligns to their own principles. The subjects that are up to debate vary from the

THEATRICAL COLLOQUIA

stigmatization of (un)vaccinated children, to homophobia, attitudes toward religion, or sexual education, and they are debated by heterogenous groups, so that we have rarely had the situation of an easy consensus, and unanimity has always lacked.

The spectators/players can participate in the debate no matter if they have character cards and the resources required for activating them. However, those who can activate cards are rewarded with play money and there are also two moments that pause the debate: a situation card announcing that every player will receive 100 # (the currency in HostelLand) and a second one that marks a quick transition to the narrative frame of the hostel. “The phone rings” with the news that the Boss’s new-born child has just died, mirroring the first situation card from the first round of the game, which announced that the Boss rang to say he cannot come to the hostel, as he was on his way to the maternity with his wife.

These breaks from the context of the debate remind the performance context in which the dialogue takes place – a context that, more often than not, is forgotten by the spectators/players as soon as they hear the text of the first “referendum”. In front of people with different mentalities whom they probably see for the first time ever and have to talk with on difficult topics, the players state and argue principles that guide their social existence. Therefore, it is necessary to remind them of the context in which they have this conversation, in order to maintain a relaxed attitude, a tolerance for Otherness. Especially given the fact that the perpetuation of a rigid, intolerant, egocentric thinking pattern is one of the reasons identified by the respondents of the initial questionnaire for the current situation in Romania.

THEATRICAL COLLOQUIA



© Teatru Fix

HostelLand creates a context in which we can analyse, debate, ironize our small and greater flaws – in terms of thinking stereotypes, intolerant attitudes, ways of social existence in the marvellous Carpathian-Danube-Pontic space... Starting as a game, the dialogue sparks easily, and, for more than an hour⁴, the citizens of the small community established during the performance have the chance of reaching out to people with different mentalities, to the extent that they wish to engage in this type of communication.

⁴ The debate round is always longer than the first round of the game, as we encourage the audience to support their points of view. We only intervene when they divagate and we help them reach conclusions and pass to the voting stage.

DOI Number: 10.2478/tco-2018-0029

Taming the *Monster* through Theatre. The Therapeutic Valences of Theatre for Young Audiences. The Case of Sibiu

Diana NECHIT*

Abstract: The present article aims to demonstrate, starting from a textual and spectacular sample of four texts and performances on the stage of Sibiu, the extent and development that the theatre for young audiences has had in the Romanian theatrical field in recent years. Starting from some general features of this theatrical subgenre, we aim to highlight the close connection between the theme, the character's construction and a certain type of awareness, of therapy through theatre, operated through this artistic formula. At the same time, our attention focuses on two performances based on the texts of Elise Wilk (*Paper Airplanes* and *Green Cat*), an adaptation for the stage of Eleanor Estes' book, *The Hundred Dresses*, and a performance created by Yann Verburgh, *The Rules of the Game*.

Key words: theatre for young audiences, bullying, trauma, therapy, adolescence

Introduction

Lately, we are witnessing a revival and professionalization of the theatrical category, as well as the type of writing that already gained the name of *theatre for young audiences*. There has always been a difference between the texts and shows intended to be played by the major theatre companies in front of an audience of children and adolescents and texts intended to be interpreted in dramatic workshops for children. The differences consist, in

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

THEATRICAL COLLOQUIA

particular, in imposing a certain number of actors, in certain economic constraints, but also in a hierarchy of repertoire texts, to the detriment of collective, spontaneous, independent creations. Since the 1990s, discrepancies have faded, and the *fate* of dramaturgy for young audience has become a trend of new stage writing. From individual creation, to collective ones, to commands from companies and even theatres, to polarized creation around festivals that are increasingly present in the international landscape as well as in the Romanian one, we can already talk about a theatrical reality with its own laws and necessities, with a bold and visionary management and with a non-obedient public, but one who knows how to impose its point of view very well. In terms of writing, while the beginnings of the genre have been under the sign of spontaneity, an improvisation, the text being secondary to action, mimics, gesture, marionette, etc., today there is a need for elaborate, pluralist writing, in which the receiver, the spectator identifies and is found in a modest but subtle, symbolic, sometimes even metaphoric or parabolic way.

A first consequence of these aesthetic mutations is the emergence of a new wave of playwrights, for whom the writing for the young scene is no longer a holiday occupation, but a main axis of their writing. Their specialization and dedication are felt in the quality of writing, which also becomes an independent dramaturgical subgenus, the European editorial landscape (and not only) being well looked on this age, concern and ideals. On the other hand, whether we are talking about a happy author-director identity, or just the desire of young directors to devote themselves to this new type of writing, we witness a revival of theatrical productions in which the age of the characters is almost the same as that of the recipients, but also of the actors on stage. From a marginal subgenre, today we are witnessing the publication of about 500 texts for young audience per year worldwide, especially in the Francophone area (Belgium and Canada being the first countries to be interested in this type of writing). In fact, the theatrical editorial world for young audiences seems to have operated the same type of mutation that children and youth literature has had 30 years earlier. The relationship between a learner, a teacher, and a spectator who is taught and educated

THEATRICAL COLLOQUIA

replaces the risk of a possible encounter between two individuals: an adult creator, endowed with their own singularity, and a child participating in the building of meaning. What is certain is that we are witnessing the creation of a new relationship between the author and the spectator. If we were to pursue a history of this theatrical phenomenon worldwide, the first authors for the young audiences were practitioners, militants for a specific theatre for young people, actors or directors, as well as youth literature writers, to whom then added to generalist theatre authors, as today, as we have said above, to be contemporary with a new wave of authors specializing in this branch. This opening, this variety of creative paths would not have been possible without the unwavering support from publishers. If before, on the European level and beyond, one could speak only of a few magazines, such as the ATEJ (Association Théâtre, Enfance, Jeunesse), *La Fontaine Editions* or the specialized collections of large publishing houses (Actes Sud-Papiers associates with CDN in Sartrouville in 1999, creating Heyoka Jeunesse Théâtrales, l'Arche launched his Jeunesse collection three years ago, and in Belgium, Emile Lansman associated with Théâtre des Jeunes Années, CDNEJ in Lyon to continue the tradition *Les Cahiers du Soleil Debout*). The diversity of authors and publishers offering this type of text favours the renewal of scripts for the stage. The structure of the pieces or themes approached contradicts the aura of mediocrity under which these productions have long stayed. If the themes of childhood and adolescence remain the majority (love, growth, play, identity), we find in the last decades a much wider issue addressing sensitive, uncomfortable themes such as death, loneliness, memory, (bullying, virtual space dependence, image issues, racism, alterity, sexuality, etc.). But perhaps beyond the thematic diversity, it is the abandonment of didacticism and morality, the authors being less interested in educating themselves, to make obvious changes in the target group to which they represent their performance, but rather to achieve, to sensitize, to awaken the interest, the curiosity and the affection of these young spectators, to make them rediscover a new form of empathy, solidarity, through which the

THEATRICAL COLLOQUIA

theatrical cases on the stage become familiar to them and the environment in which they evolve.

From the parable, the re-interpretation of fairy tales, from hyperbolizing, demystifying, comics, to fables and myths, everything has been mellowed by the current text dedicated to the theatre for young audiences. Even reputed playwrights, like Joël Pommerat or Wajdi Mouawad, stopped in their creative approach to this genre. Searches of new forms are one of the main features of both contemporary and general writing, as well as that of the young public in particular. If the meaning sometimes appears to be diluted, becomes secondary or even absent in new forms of theatre, in the case of young audiences, preserving meaning is a desiderate, even if these searches are just as pressing. Writing for young people means being able to understand even by innovating. A first stylistic feature of these texts is the mixture of spoken, spoken and unspoken, unspoken, between suggestion and denotation, between dream, illusion and reality, moments of silence alternating with those of a noisy reality. The proportion between the suggested and the shown must be preserved at all costs, the mixture of tenderness and gravity, the contradiction between the discourse and the behaviour of the characters leaves the viewers' freedom to interpret the reality of their sensibility according to their own sensibility, the authors thus finding, through this type of text, open and accessible form to access a difficult and inconvenient theme. Another stylistic feature is playful attitude, the language games through which the child-poet embraces and deciphers his world. As children like to play with words, so authors sometimes invent a new language, the lexical inventiveness of this type of text is often difficult to reach in other genres. Perhaps and for this reason, the representation of these texts has often been difficult, as they are, rather, textual subjects for reading shows. Today, the Young Audience Theater has become a singular form of making theatre, which has led to the emergence and construction of a repertoire: "The words used are nothing but the elements that reveal a story that is not written but read among the lines, the

THEATRICAL COLLOQUIA

one everyone builds in his mind”¹, says Philippe Dorin, speaking of the young theatre. If the repertoire retains a certain specificity, especially in the recurrence of the themes and characters, it privileges a kind of productive constraint: the desire to bring before this demanding spectator a form of novel theatrical art. Any form is possible: monologue, dialogue, hybrid texts; any support is allowed: puppets, dolls, video projections, shadow theatre, music, narration, etc. Writing theatre for the young audience is thus finding a subtle balance between inventiveness and intelligence.

After this theoretical and general preamble, we restrict the geographical area to the Romanian space and start our argumentation not from an interrogation, but from a certainty. Yes, we have in the Romanian theatre the specific forms for young audiences, well-organized institutional frameworks in which they can develop and evolve (here we refer to festivals for young audiences, to creative residencies and appeals to collective creation, but also at the nurseries around the faculties in the field) and an increasing number of authors specializing in this type of writing, but also in the performance, who come mostly from the world of the show and literature in general, who either adapt writings from literature for children and youth, or manipulate the text resource of fairy tales and stories for children. We will try in the following pages, without any exhaustive or programmatic inventory, to depict some emblematic figures of the Romanian space that share the *accidental* belonging to the Sibiu theatre, on the one hand, and, on the other hand, a symbiosis at the level of the themes and characters they use. What do Elise Wilk, Mihaela Michailov, Radu Apostol, Yann Verburgh and Eugen Gyemant have, in addition to the passion for the young theatre and a somewhat thematic coincidence? Maybe their connection with the Sibiu Theatre, the young Sibiu actors and the Sibiu audience, but also the festival where their texts and performances had distinct and very well received voices.

Paper Airplanes, The Green Cat, Wanda and The Rules of the Game are four different types of performances dedicated to the young audience. If

¹ Philippe Dorin, *Théâtre d'aujourd'hui*, no. 9, “Théâtre et enfance : l’émergence d’un repertoire”, CNDP, 2005, p. 18, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

the first two belong to the same author (Elise Wilk), but also to the same director (Eugen Gyemant), the other two have in common the place where they materialized, namely the Gong Theatre in Sibiu, an emblematic space for both the traditional and the present theatre for children and youth, as well as for the experience of the theatre festival for young audiences. Although different as a temporal, spatial and cultural reference, the four performances share the trauma area produced by different agents, from the inner, psychological, to the external, social, family, political, from the phenomenon of bullying and inadequacy, to reality, the trauma of alienation and war. These themes, which appear to be the most important aspect of the world of adults, are replaced by a fragile, vulnerable world of childless children.

1. Elise Wilk is perhaps the most emblematic playwright for the younger generation, her plays being staged in almost all theatres in the country, translated into many languages, especially in France, awarded in many national and international festivals. Beyond the beauty and poeticism of the text, the accuracy of dramaturgy, perhaps the highest quality of Elise Wilk's dramaturgy is its contemporaneity, the power of identification with such sensitive issues as the adolescence experience and the universality of the themes and characters. Elise Wilk is, above all, a creator of typhoons of characters that are recognizable for the audience, passionate without being melodramatic, problematic without being negative, in contrasting lights and shadows and strong realistic hints that go beyond strict reporting to native space. Actually, the dominant sensation in viewing the productions inspired by the dramaturgy of the author is that of a high degree of identification with American filmography centered on the problems and traumas of teenagers. A very powerful visual oscillates with the poeticism of making slits in the general painting of the actual action that projects the protagonists in imaginary-monumental, escapist spaces. Through these, it is very close to the area of docufiction (mockumentary, in the opinion of certain critics), reality being tamed by these poetic and imaginary infusions, as if it were a *medicine* too bitter to be swallowed at once. From a structural point of view, her plays

THEATRICAL COLLOQUIA

are characterized by the adjective *mosaic*, being ample structures with alternating, juxtaposed plans, on the principle of frame stories, with a de-structured chronology in which introspective monologues and dynamic dialogues intersect in aesthetics of discontinuity. The protagonists speak about the imaginary worlds they create so they can escape from a too aggressive everyday life, which can become intrusive at some times, so they can consume love stories, solitude, anxieties and hopes away from the constraints of the society and families in which they are forced to live. Without making social criticism and satire in an obvious way, her texts are an x-ray, an endoscopy of the interior of protagonists trying to rebuild themselves from the breaks and the failures of some of the beginnings of existence, unfortunately filled with problems that are too dramatic. The two stagings which we will focus on, *The Green Cat* and the *Paper Airplanes*, both directed by Eugen Gyemant, for the students and master students of the Department of Theater Arts at the Faculty of Letters and Arts (Lucian Blaga University of Sibiu), are a synthesis of these themes, a quintessence of these young heroes of modern times, and, at the same time, a happy case of ideological identification of the young protagonists on stage, in the text, but also in the hall. The success of these two assemblies speaks for themselves about the need for such texts and performers to come to a break from the past in this area.

Elise Wilk's fictional world proposes the spaces of a dull and grey urbanization where the neighbourhood, the blocks on the outskirts of the city, the grey of demolished, decommissioned spaces are the emblems of a topography of a modernity in transition. This wide area is surrounded by the school, behind the industrial complex, the playground, the skatepark, the club President, as many mini-heights of wandering through the urban deserts of these young people in search of self-identity or simply looking for a space in which they can feel safe. Besides these spaces of an easily identifiable physical geography, the playwright proposes a periplus through the inner geography of more intimate spaces of harvesting, perhaps more terrifying than those of the city during the night, with all its dangers. Their own obsessions, traumas, explored family, aesthetic and social rules, first love, the absence of adult love,

THEATRICAL COLLOQUIA

and general indifference operate like closure spaces, the only way to escape is evasion in dreams, reverie, shaping of alternative, securing realities. Exiting the camouflage of these oneiric projections is similar to an exit from the trance at the edge of an abyss, the shock of awakening being synonymous with falling, disappearance, suffering, and sometimes death.

1.1. *Paper Airplanes* is a story about friendship, adolescence, love, physical and psychic violence, all against the backdrop of a socio-family reality increasingly present in the Romanian reality, namely the separation of children from their parents by the latter's leaving to work abroad, due to financial problems. The destinies of six sixteen-year-olds are projected on a backdrop that is not at all sugar-coated, and proposes an incision within limit situations the outcome of which is a tragic one. The plan of brutal reality merges with the fictional of the crushed aspirations, lost too quickly, but also with a lucid and tragic confessional approach of poetic and gentle notes. The characters are emblematic for the new form of urbanization of the provincial cities, the bad girl (seemingly boyish, but so vulnerable in reality), the new boy (the target of the wicked colleagues), the bad boys, the sensitive and romantic face, the weight problems, and the network of relationships and histories that weigh among them creates the social microcosm of the lives of these six teenagers. The main theme is bullying, the unifying principle that divides young people into losers and conquerors, shaping the election of others in supporters and combatants, which unfortunately organizes the distribution of roles in younger communities as a victim or executioner. This main theme is projected on the broader screen of socio-economic and family issues of young people (lack of understanding from the family, vicissitudes of daily living, erotic attraction, refuge in imagination, inadequacy, lack of self-confidence, etc.).

The character grid is the kind of inspirational literature of an age and social environment, namely the weak link, the victim of bullying, Miki, the tenth boy who remained in the care of his uncle and aunt after his mother left to work in Italy. This episode leads to a real degeneration of his existence

THEATRICAL COLLOQUIA

culminating in his moving to another neighbourhood and, implicitly, to another school. Hence all the inconveniences inherent to a hostile space. The pair of *executioners*, Bobo and Alex, the young aggressors deprived of empathy, cruel and violent, who systematically submit to a series of crude and unjustified actions: they steal his sandwiches, burn his schoolbag, call him Donald Duck, etc. Their violent behaviour is nothing but the answer, their reaction to their own traumas, abandonment and lack of family love. Therefore, Alex is deprived of the authority and love of a father, and Bobo always lives with the fear of being alone in the world, devoid of the love of his grandmother, the only being who has shown him a gesture of affection. The other side of the binomial, namely the feminine side, is Lena, a girl living in poverty alongside her sister and mother, and Andra and Laura, abandoned by their parents who went to work abroad. Once all these characters have been put together on this huge playground, a place of all the violence that is school space and extrapolations to the playground, home, city, and the drama are not delayed. Fortunately, Elise Wilk, thanks to a subtle mix of lyrical and dramatic, does not at any moment fall into the sordid or melodramatic *sin*, always finding the proportion needed to assimilate conflicts and traumas. The action is always textually punctuated by the oases created by confessions, from the explanatory details of the protagonists' lives, which act on the main action as an auxiliary explanatory meta-discourse, becoming a vehicle of the stage action. Thus, in childhood, Lena had four four-pointed phantom stickers in the shape of giraffes in the dark, one for each member of the family; when her mother left, she unhooked her mother's giraffe ceiling. Alex has had enough of going to school with Christmas candies for his birthday, sells the tape recorder, and brings a big box of candy for his colleagues. Andra refuses to eat pizza, to stop encouraging the Italian industry and thus hoping that her mother would return home. These details from the protagonists' experiments probe that thin layer above the wound caused by the hidden thought that they are guilty of the departure of their parents because they were not good enough, beautiful and kind. The pain caused by the abandonment itself adds the desperate attempts they make to bring them back. Elise Wilk weaves the

THEATRICAL COLLOQUIA

reveries of the six youngsters expressing metaphorically their complexities and fears, genuine surrealistic images: Lena often has nightmares where a fired plane is heading towards her, Andra is seen as a huge balloon that will tear down the block, Miki stands between the ears of a hippopotamus as huge as a 12-floors-block, through whose eyes people are small and harmless.

In the installation of Eugen Gyemant, the scenography of the talented Sabina and Bianca Veșteman hypothesizes this huge playground, the skater park, the emblematic place for the six teenagers chill-caste destinies of the other living things of the protagonists: the room and the fictional worlds. The bi-frontal scene limits the play space, guarded at the end of the skateboarding track, and at the other, by a basketball basket. The mobile props, trolleys, cartoons, protagonists speeding on the roller coaster, aggressor hockey masks and girls' pop-rock ostentatious clothes outline a contemporary with the audience and the young actors on the stage. The stridence and imminence of the catastrophe is also reflected in the brightly coloured, dynamic décor of the playground. The music, well anchored in the text referent, accompanies both the moments of action and the escapism in the unreality of dreams. The only solution to *escape* for Miki, the protagonist, around whom the circle of hatred is growing more and more, is that of extreme violence, inspired by the famous Columbine High School Massacre, where the protagonist, not being able to bear evil anymore, becomes part of it. The greatest merit of this arrangement, beyond the spontaneity and candour of the young actors' performances, is the lack of any moralizing tendency, both the author and the director exposing the case to its most intimate tissues, but without offering any solution except those that the flow of consciousness can awaken in each of us in any of the roles we perform either on stage or in public.

1.2. *The Green Cat* has been translated into seven foreign languages and staged in countless theatres in the country and abroad, being perhaps the most representative text of Elise Wilk, both through the themes approached (adolescence, love, family, death) and the lyric book of monologues imagined. In the performance depicted by Eugen Gyemant for the students of the

THEATRICAL COLLOQUIA

Department of Theatre from Sibiu, both in terms of space - the playing perimeter, and the cohesion and the coherence of the stage action, of the overall atmosphere, we realize, without reading the play, that we are witnessing the (more or less police-like) reconstruction of the disappearance / death of Bianca, the reconstruction based on the same well-composed mixture of reality and fiction, surprised by memories, fragments, stories, gestures, the whims of memory, which ultimately make up the existence of a man. Being in the middle of the game space bounded by the ribbons surrounding the crime scene, the absurdity and violence of which seem to be dimmed by the softness of the snowflakes that temporarily set the action to the winter season, Bianca participates in both the real and the fictitious plans at creating her own stories. In fact, it is not Bianca the one who is the main protagonist of this play, but the green cat, whose biography is created by the character of Dani, guilty of the disappearance / death of Bianca, obsessed with the image of this green cat on the girl's shirt, a palliative through which the masculine character expresses all of his frustrations and pains. The more prominent the cat's image gets, the more backgrounded the girl's becomes. The winter decor, the diffused light that filters through the snowflakes create a protective screen that dampens shocks and violence. The cat becomes the surrealistic image of an obsession of the character Dani, whose existence is crushed by living with an alcoholic and abusive father, loneliness and complexities of inferiority, and finds in this surrogate image an anchor against his own destruction, unfortunately not enough to prevent the fatal act on a Saturday night in the evening, where somewhere at the heights overlooking the city he strangles Bianca in a dizzying dance that projects both of them in the dust of stars beyond the galaxy.

The criminal prosecution is done through the hearing / confession of all those who came into contact with the character: one by one, fragments from the evening, but also the existence of the group that Bianca was part of, rebuild the so fragile puzzle of the existence of these young people living life at too high a speed: they are beautiful, like angels, but they are angels drinking vodka and dancing in the club President; they explain life through spells and charm

THEATRICAL COLLOQUIA

and imagine green cats that go through the city; pain and guilt look with colourful pills. One by one, the biographies and traumas of the characters in Bianca's entourage take shape from the interweaving of these introspective monologues with the reconstituted dialogues: Robert reveals his double existence as a good family boy / the geek of the class in antithesis with the image of the conqueror, the prodigal, the cynical son; Flori, Bianca's sister explains all the actions of the others, but also from her own existence through spells; Roxana, the boyish and determined friend of Bianca, the girl with a big heart, has the lucidity and the courage to recognize the guilt of everyone in this sordid script. Parents are, as usual, the great absences of this story: either from boredom and social obligations, or they are at work or going abroad, they do not want or cannot have anything in common with the existence of their sons and daughters. One of the main themes or even a self-standing character is the erotic feeling, sexual attraction or not, which appears in this text in all its forms of aggregation: from the shyness of the first thrills of love, to obsessive erotic passion, from innocent flirting to exhibiting aggressiveness, or the hidden and staying love of the red-headed boy, all are lived at different intensities and measures by young protagonists. The lack of these feelings, the lack of a proper environmental framework in which to take place, the lack of any form of adult counselling lead to their non-fulfillment taking different forms depending on the psychology of those who participate: from denial, to annihilation, refusal or to pathological obsession, nothing seems to be alien to the group of young people around Bianca. From Eros, to Thanatos is a single step for Dani who, confusing love with the final and selfish possession of the beloved object destroys it, to have it for himself only. The action, as well as the storyline, consists in this fragmented, cross-sectional communication, the final, total information, comprised of the transcendence of these monologues that do not place their transmitters in a dialogue, broadcasting state, but, rather, passive emitters that do not expect a response from the interlocutors. The answers are perhaps beyond the fragile line of the game space, a line that divides the life of illusion and death, the reality of fiction and the theatre of

THEATRICAL COLLOQUIA

life, simply. The answers are perhaps to us, to spectators who try to make order in the textual and scenic material that is revealed to them.

2. Not only the violence of human relationships is the matter of which the young theatre draws its sake. The healing effect that the theatre has been trying to crumble and the old or new wounds that belong to the other heads of the past and present: racism, war, injustice and lack of social equity, poverty, the death of a parent, sexism are just a few of the themes that, so generously, the theatre tries to expose to the spectators for new reflection. As different as reality, geography, time and space referents, *Wanda* and *The Rules of the Game* explain sensitively and graciously the dreams and sufferings of equal children as the beauty of aspirations, but also as suffering caused by a hostile environment, war and hatred. Productions of the GONG Theatre from Sibiu, the two performances are based on an adaptation and dramatization by Mihaela Michailov and Radu Apostol following a famous literary text, *One Hundred Dresses* by Eleanor Estes, and an original creation by Yann Verburch, *The Rules of the Game*. If, in the first case, the main character, Wanda, really existed, being a classmate of the author who wanted to tell the story of the young migrant of Polish origin, to fight against intolerance and differences, in the second case, the characters Nama / Aman and Oldo, though fictitious, represent hypostases identifiable in the great community of children of wars everywhere that, beyond ethnic, religious, linguistic affiliation, remain children with the same ability of dreaming and self-immolation, escape through the power of the game and of the dream.

2.1. For the little Polish woman in the pre-World War II emigration, the only rescue from a newly perceived hostile environment was her rich imagination, cultivated by her mother who advised her to colour and fill her life with beauty, drawing a hundred beautiful dresses arranged in the closet and 60 pairs of pants. The fact that she lived in a distant neighbourhood, did not speak English, she was an orphan, and she always came dressed in school with the same blue dress was also a reason for her classmates to express their

THEATRICAL COLLOQUIA

hatred, racism, indifference or inability, the presence of this little girl being the barometer of their own weaknesses and unhappiness. Although located in a well-defined time and space, *Wanda* has a non-temporal and non-spatial character, illustrating a country of all past and present, unresolved, unfortunately neither today. Bullying is not a form of aggression of modern times, but just a label adapted to today's psychological discourse that marks an ancient reality: the suffering of the weakest and most humble, the poor and defenceless in the face of those for some reason, have for some reason, strength and power, and who, regardless of age, choose to stand on the side of evil to mask their own suffering and their own spiritual, affective, emotional, and not necessarily material, shortcomings. The collective character of Wanda's classmates presents a correct distribution of youth-related psychologies from a heterogeneous space, in our case, a class of students. All typologies are present on the stage, well individualized by tics and clichés, by that number of attitudes and behaviours that define the personality of young people at the age of great crises and questions. From the rich and unhappy face, hiding a kind of golden child² syndrome, who would do everything to please their parents, regardless of their desires and dreams, to one who, for fear of public disagreement, refuses to show their true sympathy, being too poor to have their own beliefs, to terrible boys only not the conviction, the whole landscape of reactions and behavioural springs come to hit the surface of Wanda's reception that responds sincerely and unconditionally with tears and suffering and with a sharp sense of injustice to which it is subjected daily. Anger, resignation and helplessness, tears and drawing, memories of better times are the only weapons available to Wanda's character.

If the aggressors have the violence on their side, in order to dispose of their evil, the victims only remain reguged in their inner world, where nothing

² Known as The Golden Child Syndrome, this emotional dysfunction is the anxiety of a child whose parents attribute to him / her a series of spectacular features that (s)he does not naturally possess and which (s)he forces to touch them. With the awareness of the inability to be perfect, the child runs the risk of suffering a profound existential crisis that affects the way (s)he relates to himself / herself and to the world. See <https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-golden-child-syndrome/>.

THEATRICAL COLLOQUIA

and no one can defile their beauty. Wanda's creative talent and power transfigures her aesthetically dwelling and modest existence in which she lived and coloured a hundred dresses of which she was more beautiful. It is the power of transfiguration of imagination, creation that illuminates and transforms the sordid reality into living creation. Architect Gabi Albu, who signs the scenography of this show, imagined a classroom that became, in turn, the house where Wanda lived with her father and her younger brother, Oleg, but also the world of her imagination, where the projections gave birth to the pictures with the fabulous dresses created by her. The costumes of the era and the physiognomy of the actors through makeup and attitude give faithfully an epoch and a revolted atmosphere of a charm similar to the Christmas vintage illustrations. The video projections signed by Daniel Gheorghiu, based on Alexandra Stoica's illustrations, are designed to compensate for the lack of textual information, unparalleled through dialogue that illustrates the thoughts and dreams of the protagonists. They appear in the form of uninterrupted lines that concretize the flow of character thinking, cutting off the black background with emblematic shapes for the monologue confessions of the characters. The character of the teacher and the lesson he gives Wanda's colleagues in winning the best drawing in the class, as well as the receipt of the letter from the father, which he reads before the class, gives a moralizing effect, a note of justice tries to restore the correct order of things, to restore the importance of Wanda's talent, generosity and good conduct. Unfortunately, it is insufficient to hold Wanda in that space, persuading her father to leave this foreign and hostile city.

2.2. The French dramatic author and director Yann Verburgh, known for his adaptation after Alice, his first dramatic text for the young audience, returns to Sibiu with the play written and directed by him, *The Rules of the Game*, marking his constant concern for this form of dramaturgy centered on the universe of youngsters' desires and experiences. Yann Verburgh confesses that the inspiration for writing this text came after a visit to Belgrade, Serbia at the end of 2016 and the dissemination of disturbing images with the children

THEATRICAL COLLOQUIA

bombed in Aleppo, Syria in January 2017. These two moments, distant in space, prove the high degree of identity of children's suffering in the face of decisions of the political environment in which they are engaged without their will and whose safe victims are. The French author is interested in the way in which a society is structured and shaped in all its layers, depending on the political system and the philosophical and moral problem of the repair of society after a catastrophe, the *reconstruction* of a post-catastrophic world. The documentation that Yann Verburgh has done on this subject is ample, sustained and deployed in dramaturgy workshops in Europe and Africa, attended by more than a thousand children.

The Rules of the Game is, above all, a poetic and powerful text, at the same time, pleasant and emotional, which, through a contemporary language, proposes a politically engaged theatre text built on a simple and clear narrative scheme. Although built in the form of a cosmogonic utopia, the text is in fact one about the power of childhood and the imagination to change the rules of the game in the world of the great ones, imposing their own rules, those of their imagination and their power to love. Oldo and Nama are two children who learn to know each other, to get together and ultimately to love when the real identity of Nama / Aman will reveal, dream and believe in their ability to change the world, all in the background of a post-apocalyptic world in which the two, in their own right, play on the ruins of what their city was. Choosing to talk about war just before today's children and adolescents can be a risky experience that Yann Verburgh has decided not to do. Choosing to talk about the childhood and the dreams of children similar to those to whom you are addressing the show, showing them their common similarities and points, complicating them with the games and hopes of the two characters, is the key to raising public awareness, to which that implacable law of the dead kilometer separates us. It was a winning bet; the destinies of the stage became familiar and close to young people in the audience. Nama and Oldo play soccer like them, talk and dress the same as they do, have the same fears and the same desires as them; just war is the monster that separates them from the childhood of happy children. The scenography by Velica Panduru recreates a space after

THEATRICAL COLLOQUIA

catastrophe, oneiric and tellurian, at the same time, in which cosmic elements are represented antithetically by their grandeur in relation to material destruction following the war. The two children seem to be the last or the first survivors of a catastrophe that attempts to recreate the universe, the world, by new and better rules. Yann Verburgh chose a form of nominal indeterminism, proper to fairy tales and utopias, where countries are called metaphorically by the States of Peace and War Countries. This text seems to coexist with two demiurgical courts, a good demiurge, that of the children, which makes the plans of the old town to spring up a new city, as the plants come out of the grain, and a bad demiurge, the war that destroys everything, at his own liking. Not accidentally, Nama becomes an architect and Oldo a soldier; the first chooses to go to follow his dream, and the other chooses to stay in order to follow his duty. To all these universal problems of the war dialectic, there are added local, specific to a certain type of culture and traditions, in which the girls are marginalized, they are not allowed to play, although they have a special light in the eye, they are not allowed to learn and have to dress up as a boy to be able to play, and in which boys, to be accepted, must give up any form of sensitivity, become soldiers and wear weapons.

The solutions are not at hand, war being a terrible game in which both parties gain and lose, truncate and amputate dreams and dreams, but the playwright chose after having narrated the difficult journey of fulfilling the destiny of the two young men, separate and united, who project their words to each other and the promises on a cosmic background, beyond the world, in short and intertwined monologues, of a gentle poetry, to give an optimistic tone to the end, choosing to bring together the two young people protagonists. Perhaps the ultimate goal of this type of theatre is to create beautiful stories, to sensitize each other's pain and to overcome the entire dragon's heads both inside and outside.

THEATRICAL COLLOQUIA

Bibliography:

Dorin, Philippe, *Théâtre d'aujourd'hui*, no. 9, “Théâtre et enfance: l'émergence d'un repertoire”, CNDP, 2005;

Estes, Eleanor, *O sută de rochii*. Traducere de Lavinia Braniște, Editura Arthur, București, 2017;

Faure, Nicolas, *Le théâtre jeune public*, Presses Universitaires de Rennes, 2009;

Verburgh, Yann, *Digital Natives suivi de Les Règles du jeu*, Les Solitaires Intempestifs, Paris, 2018.

Web sources:

<https://editura.liternet.ro/carte/299/Elise-Wilk/Pisica-verde.html>

<https://editura.liternet.ro/carte/329/Elise-Wilk/Avioane-de-hartie.html>

<https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-golden-child-syndrome/>

BOOK REVIEW

DOI Number: 10.2478/tco-2018-0030

Theatre for Young Audiences – 3 Texts

Mihai Ignat – Selma Dragoș – Andrei Ursu

Cristi AVRAM*



Abstract: This article surprises some thoughts and ideas about the volume *Teatru pentru publicul tânăr – 3 texte* (*Theatre for Young Audiences – 3 Texts*), published by Editura Timpul, in October 2018. This book contains texts signed by three young playwrights, Mihai Ignat, Selma Dragoș and Andrei Ursu, who wrote plays for youths “of all ages”, as Oltița Cîntec warns us in the Preface. The plays are part of a residence program, a partnership between three institutions in Iași, and are extremely different as genre

and yet contemporary. My review follows exactly these aspects and a personal interpretation of the messages, situations and characters.

Key-words: The International Festival for Young Audiences, physicality, vlogging, parenting, misfortunate

* Cristi Avram – theatre director, PhD Student at George Enescu National University Iași, and directing asistent at National Opera in Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

Romanian contemporary playwriting is defined as an alignment to the European and global models, which is obvious – even though it still preserves classical construction techniques, it still searches for new ways of writing, or even a new literature. However, there is a certain call for Romanian contemporary playwriting, it is encouraged by the theatres which stage these kinds of texts, but as a distinct genre it is still neglected. Marin Sorescu National Theatre organizes a contest for young directors who are encouraged to stage contemporary Romanian texts, an initiative which started a few years ago, with sporadic echoes in other theatres, such as Teatrul Tineretului Piatra Neamț, the recent management of which, assured by a director-playwright – Gianina Carbuariu –, has encouraged this phenomenon of creative writing through a recent playwriting contest. We can also find similar attitudes in other cultural hubs in Romania, such as Bacău – Bacău FEST Monodramas, in Cluj, Oradea, Bucharest, at UNITER and, more recently, at Teatrul Dramaturgilor Români (*The Romanian Playwrights' Theatre*), based exclusively on Romanian texts. Luceafărul Theatre in Iași has a program which encourages Romanian playwrights, an initiative more and more present during the last editions of FITPTI.

However, Romanian plays would deserve a more sustained initiative from the Writers' Union, or from the Romanian Academy, two institutions who lately focus mainly on poetry, prose or critical literature, theatre becoming the half-sibling of these main genres.

Romanian plays have also a subdivision, sometimes more present and powerful than that of the published text. It is the text created by the director and the actors through collaborative work, a technique that stands at the root of a staging – so the play is not the creation of a single author, but a shared result of teamwork. Sometimes, a director meets a theatre troupe whose energy guides him/her into creating a theatrical product from scratch, but this can also happen in the absence of the director. Sometimes, actors unite into creating a text which offers them the possibility of expressing themselves in a more personal way. However, the text which results from these kinds of approaches

THEATRICAL COLLOQUIA

in not always a play, because the written result may not be valuable taken out of the context for which it was intended.

2018 has been The Year of The Centenary, the year in which the Government has encouraged artistical formulas not to forget about this event. That is how ceremonies, shows, recitals and festivals have appeared, each with its own festivity. Anyhow, the writing of contemporary texts with and about Romanian people has been encouraged and theatres have included such plays in their repertoires, under the theme *100 for Romania*.

I shall stop and analyse a commendable initiative, nowadays a tradition of The International Festival for Young Audiences in Iași (FITPTI), that is to create reading-performances, promoting new texts, either international creation or Romanian ones. This year, the plays have been dedicated to Romanians and three of them have become a book at the Timpul Publishing House (Editura Timpul) – *Theatre for Young Audiences. 3 Texts*. The volume reunites three plays, as the title warns us, by different authors, and the target audience is *young audiences of all ages*. The residence project which was the root of this volume is a partnership between The International Festival for Young Audiences, The Museum of Literature and Luceafărul Theatre/FITPTI. These institutions have organized a contest for playwrights, and Mihai Ignat, Selma Dragoș and Andrei Ursu were the finalists.

The first of the three texts, *Nude Climbing a Ladder*, written by Mihai Ignat, surprises a new approach of the author. If until now *Zipper, Buttons, Caps, Crisis, Four Frozen Onions, Not by the Neck* were texts for everyone, not targeting a specific kind of theatre or public, this recent play explores the idea of physicality, of having or not having a body. The writing is not easy to follow, the structure being formed of 70 scenes made of free dialogue, without the name of the character attached to the words. The reader will understand after a few scenes which is the theme and the identity of the characters and will follow the action, and yet the ideas are not predictable or boring.

The story is not necessarily very complicated, there are no real twists in the actions, but we follow small conflicts of two couples which meet under weird circumstances, couples formed by people who could be the root of

THEATRICAL COLLOQUIA

creating quite colourful characters. The way in which each of them reflects upon their own destiny, the events through which they pass gives and extra something to the play. The author suggests in the beginning of the play the fact that the text wants to surprise the senses of the audience, including hearing, feeling and less rational understanding: “This play can be only heard, not seen, as if it were received by the unborn child in the womb of the leading-role. In this way, each and every one of us is in her womb and we hear the lines, all of them, even the ones spoken by far away characters, because this child, and we as well, has/have a fine hearing, as blind people do.”¹ Hence, her womb is the theatre hall and we are the baby; that is how we remember the convention that we follow with each theatre show. This time we are convinced that we are part of the actors’ body, we are the ones who must receive a message and then forward it.

Corina, the leading part of the text, is pregnant with Iulius, a man who refers to himself in the 3rd person, asks many questions about her physical appearance, of the fact that she is constantly transforming and of how the body produces aesthetical pleasure, physical pleasure, intellectual pleasure. Historically speaking, the body has been of interest from Ancient times in the performing arts, in theatre and dance especially. But Mihai Ignat’s play is not a theoretical essay about the body in theatre, but has a targeted message for the Romanian audience, for the person who does not understand his/her own physicality. That is how, through Corina, certain aspects of erotic meaning can be discovered, the body seen as a seduction apparatus, the housing of the spirit, an aesthetic advertising instrument and many other forms. Corina rediscovers that her hands tell a story, that her body has suffered so many transformations that it is hard to trace her origins, from childhood until nowadays, when she is about to give birth to another body, a new person.

How difficult it is to have a body tell us many poetic scenes, sustained by brutal scenes or slightly aggressive language, however without vulgarities. The possession of your own body and being happy are utopic thoughts, appear

¹ Mihai Ignat, Selma Dragoș, Andrei Ursu, *Teatru pentru publicul tânăr*, Timpul, Iași, 2018, p. 8, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

in a video in the 25th scene, a scene in which two people meet by dancing in the street, start a family and contaminate everyone with their dance. This is the supreme idea of the body, it gives the impression that it is constantly dancing by understanding itself.

Mihai Ignat counterpoints the consciousness of the body between Romanians and other European peoples, for example in scene 38, when he justifies an essential aspect that characterizes us, respectively our delicacy which makes us hide permanently, keeping secrets in the dark: “In Holland people don’t put curtains at their windows. I don’t know. They don’t care that they’re being watched [...] And if you look unintentionally you still see. Even by accident. I couldn’t live there.”² Maybe that is why our bodies aren’t dancing, that is why Corina’s body, now pregnant, seems stiff, stuck in awkward movements. When she goes to the obstetrician for a consultation, she can’t accept the fact that she is naked in front of students, who discover the human body from an anatomical point of view. She is, in this situation, a simple body, an object of study, but her being is not made only of what can be visually analysed. Her thoughts become a pyramidal structure, creating the concept of body, the pettiness of its truth.

The character thinks it would be interesting to surpass her own barriers, to let her body be painted for advertising. A hilarious moment, as her visibly large belly becomes a Kinder egg, through bodypainting, an advertising instrument: “I am a billboard. Everybody is looking at me. It seems I am successful. [...] My belly sells. For you I have no soul. Banners have no souls! Look at me! Stare at me! And empty your pockets!”³ The human body is beautiful, one has to know this, think nice about it, more than this, a nude person can climb a ladder. A nude must be admired, others did it, wrote about the body, resting or moving: “Clothes rustling. Vague respirations. As bare feet climb stairs.”⁴

² Idem, p.35, our translation.

³ Idem, p.52, our translation.

⁴ Idem, p.57, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

The second text from this volume is *The Porcelain Monkey* by Selma Dragoș. The young playwright is a new voice in contemporary Romanian drama, and her play talks about the problems of the young generations. That is why it is so salutary! Aiming to surprise the conflict between generations, the text presents the vulnerability of the youths in an informational era and the helplessness of adults to understand, control and influence the virtual life of children. Smaranda is a vlogger and, during a trip to the seaside, she observes a weird behaviour of a husband towards his child and wife. That is how, from publishing stupid clips on the internet, she decides to keep a journal of this family, meant to be seen by the world wide web. The little redeemer seems to have inherited from her mother, a lawyer, the obsession for justice and therefore she creates a huge scandal. This chaos manifests in two plans, the real one, in the hotel room, and the virtual one, made by comments from Smaranda's followers. "Surveillance Log, day 1. Yes, people, surveillance log... a surveillance journal, yup! Something incredible is happening. [...] Look at this father who enters the water with his son... everything seems normal until... whaaat? Do you see? He holds him too long... the boy is clearly scared, he doesn't know how to swim.... Smmaaf! Again. People, this is torture."⁵

Lucian, the child who is forced to swim and aggressed by his father, Gelu the teacher, discover the videos and, in the inertia of the generation, starts vlogging about how he pranks his dad. Smaranda decides to film one of the moments that he enacts with much diligence, but doesn't expect for anything to go wrong. Smaranda ends up in a hospital where she continues to vlog, parents are forced to give statements to the police and the teacher's family retreats to the countryside, far from aggressive journalists.

The issues raised by Selma Dragoș are multiple, creating a certain consistency for the text. The multiple aspects are intertwined, flowing from one to another and don't allow the receiver to get bored. Although the time of the action is created by the mechanism of police statements, which means detailing past events, there is still dynamism. It is created by alternating

⁵ Idem, p.67, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

monologues, media moments, video or written, the latter being netizens' comments, *avatars* as the author names them. What we understand from the vlogs of Smaranda and Lucian is the actual action, the story which created the present moment, the one in which the doings of the children are discussed. Interrogated, the parents uncover two types of mentalities, the patriarchal one, with communist reminiscences, and a contemporary one, oscillating between innovation and freedom. Which of the two is worse is for the audience to decide.

Smaranda's mother, passionate by the new type of parenting, builds her mother-daughter relationship on a base of friendship and free-will. She stands against the Romanian educational system who has so many faults: "Smaranda has a critical mind, I taught her to judge things through her own perspective, rather than follow adults only because they are adults. [...] I home-schooled her until the 3rd grade, when her questions started to exceed me. [...] I was able to afford a private school. It would be dramatic for her to go the public school."⁶ On the other hand, Gelu Tabacaru, the Computer Science teacher, condemns the behaviour of parents who, through excessive attention and care, transform their *offspring* into *porcelain monkeys*, misfit to the real world, to social needs: "Between you and me, these people who raise their children kissing their... spoiled, should move to the mountains, to raise their brats to become savages, if they need so much nature. [...] I'm telling you, I teach to the middle-school, I can see these things, I've seen with my own eyes how generation after generation have become more and more helpless, weaker. Porcelain generations."⁷ These two portraits are models for their children, and the youths behave accordingly. How permissive are the two parents and how well they understand Smaranda and Lucian, but, more important, which is the efficient approach, are questions we are encouraged to answer ourselves, as receivers of this play.

Andrei Ursu is the third author who completes the series of texts for young audiences, and he proposes a play inspired by young people in a world

⁶ Idem, pp.61-62, our translation.

⁷ Idem, p.63, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

of temptations, crouching in a huge universe, lacking perspective, confused and not having their parents' support. Unfortunately, Romania during the 2000s, stifles in disadvantaged areas the future for some youngsters who drown in indolence. This text speaks about them, about a province torn from civilisation who contaminates with indifference.

Burying Gupi is a text which proposes, underneath the social context, a problem of the space. In this situation, the place where characters live is one that forestalls everything, with shining through poverty, incapacity and isolation. Three teenagers almost finish high-school and are facing their first important decision in their lives: which path should they choose from now on. Their lifestyle dictates wrong ways: suicide, alcohol or drugs. One of the three children seems an eternal traveller: "He runs away from home. Often. But he comes back. He is tall and thin. He always carries with him a backpack and a shabby suitcase."⁸ There is a contrast between this youth named Buha and the other two, he is clearly more determined to go away, because at home an alcoholic father waits for him. The paternal figure is his closest tie, but isn't a model. His father, morally guilty for his wife's suicide, finds his refuge in alcohol, constantly wailing. His life has been a failure and, towards the end of the text, he also loses his job. In a town with limited possibilities, this aspect is a fatality.

On the background of family unfulfillments, the teenagers love, fall in love and discover sexuality. Nothing out of the ordinary, but the feelings are not always mutual and disillusion deepens. It is essential for them to find balance, to foresee a bright future and leave. But who is Gupi? It is Buha's dog, his buddy since he was five, a gift from his father, and now he must be buried. With it, the past also.

The text becomes a successful parable. It is written for teenagers as a life lesson, a brutal wake-up call. It is also a text for parents, who must pay more attention to their children and should be aware that they are always models for them. "Children are wonderful at five. They are magical. Children are magical creatures. It is the duty of their parents not to break them. Not to

⁸ Idem, p.89, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

forget. I promise I won't break him. Not to forget. I will always tell him the truth. I'll help him. He'll grow up. He will be a whole human being."⁹

These kinds of initiatives, encouraging Romanian playwrights, are well received by the audiences also. Focusing on the next generations is essential, and the texts I talked about make awareness to an immediate reality possible, awareness to facts which are in expansion and the consequences of which reflect into the decisions and future of youngsters. Encouraged to write about the young generation, the three authors had an important stake and, as Gelu Tabacaru from *The Porcelain Monkey* says: "[...] but we have a mission. I use big words, because it's a big deal. A mission. To show them a glimpse of the real world."¹⁰

⁹ Idem, p.139, our translation.

¹⁰ Idem, p.66, our translation.

DOI Number: 10.2478/tco-2018-0031

Meeting with Joël Pommerat and with the Theatre for Young Audience

Ioana PETCU*



Abstract: For a period of time he trained at Bouffe du Nord Theatre, under Peter Brook's guidance. He worked at Odéon-Théâtre de l'Europe and at the National Theatre of Belgium. He has his own private company, named "Louis Brouillard". The French Academy awarded him with a prize for his playwriting. Together with his works, those are the most important biographical highlights about the author Joël Pommerat, an undiscovered personality for the Romanian public.

Key words: Joël Pommerat, theatre for the young audience, French contemporary dramaturgy

At Timpul Publishing House were translated three plays by the author in a book titled *Three Theatre Texts for the Young Public* and here also enjoyed to go out printed, with support from the French Institute, the most renowned, cherished and rewarded scripts of the author, which describe the childhood's fairy tales: *Cinderella (Cenușăreasa)* (translated by Georgeta Cristian), *Little*

* Lecturer PhD at the Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

Red Riding Hood (Scufița Roșie) (translated by Mihaela Michailov) and *Pinocchio* (translated by Ioana Moldovan). The French writer focuses on a target of public in a special way, those people with an age between 7 and 14 years old. A genre already having its specific and tradition in Western Europe, for which only in the last ten years in Romanian dramaturgy there have been made independent exertions either of translation or creation of some texts. Equally interested in social or political themes, film and artistic entrepreneurship, Joël Pommerat capitalizes on features of the texts dedicated to pre-teens and teenagers, retrieving here his vitality and always drawing new contours of already prestigious masterworks. This is how Cinderella is not any longer the same as in the pages of Charles Perrault or Grimm Brothers, and Little Red Riding Hood does not have anymore... the Red Hood. The fairytales are brought *up to date*, they embound the relationship of parents and children, create a social landscape and even reach problems in area of the poetics of text, sometimes inserting Surrealist elements. However, the vast eventful canvas remains the age of childhood. Nonetheless, Sandra (Cendrillon/Cenușăreasa/Cinderella) wears a corset to get her spine corrected, while one of her stepsisters is talking on a mobile phone, Pinocchio speaks about a house with a garage and a swimming pool, and Little Red Riding Hood cooks a pudding for her grandmother. But beyond the arsenal which brings the reality of the 21st century into the fantastic world's core, which floats in *illo tempore* and in "once upon a time", the author proves he has shaped a director's eye, the sense of an actor and the breath of a child. He alone confesses in the episode attached on Little Red Riding Hood's end that the inspiration had come to him at his daughter's reactions, when she was seven years old, but also from his inner depths where he knows that "this story made me be what I am today."

The sensibility combines in his case with the grotesque, and the known situations in fairy tales, with unexpected detours: the step mother loses a shoe during the festivity arranged at the palace by a jamboree-loving king, and Little Red Riding Hood's mother plays beasts with her little girl, frightening her. The birds hurtle against the glass house's windows, where the stepmother

THEATRICAL COLLOQUIA

and her two daughters live, and for this reason the building is surrounded by the soulless bodies of the flying creatures. Grotesque is also the scene where the stepmother meets the prince (which is still a preteenager) and confesses she is in love with him. The monstrosity gets unusual forms in the French writer's texts. All's well that ends well, but for the eye of a mature reader the stories get also the shades of bitterness. Above the moralistic sound, as we know them in original, Pommerat overlays a theme that defines him: the reality which melts in the fantastic. In each one of these three texts there obsessively appears the idea that life is "as if", that we have a trick before our very eyes, that the characters dwell in a dream. This is how, in front of a mirror, the youngest sister cogitates: "Like I am living in a dream"¹ (p. 58). After a few moments the father joins her: "I do not know if you feel the same, but to me all these seem to be a dream"² (p. 59). To this reality-fantastic speech is attached that of the human need for the unreal: "The very young girl: I think that sometimes in our life, we love to tell stories inside our own mind, we know so well they are just stories, yet we tell them to ourselves"³. And in *Pinocchio*, the theme of the dream takes Calderonian aspects: "from now on you can dream lying on your side a dream life/ dream/ a prince's life as in the newspapers"⁴. He who's fleeing from imaginary and thinks that all around is just reality, he is the one who becomes victim of derisory and, finally, of suffering.

The perfect handling of textual elements, but also of those regarding the main features of the dramatic text help Pommerat to transform the text, as he would have in his hands a dough and would play with it. The story is no longer a peaceful one, it keeps rearranging in classic and modern patterns, sometimes accessing the young public's language, and some other times on the verge of logic. With a special rhythm of blank verse and a melodiousness that the translators try to preserve, the text wakes up the kids' interest and

¹ Joël Pommerat, *Trei texte de teatru pentru publicul tânăr / Three plays for the young audience*, Iași, Timpul Publishing House, p.58

² Idem, p. 59

³ Idem, p. 95

⁴ Idem, p. 149

THEATRICAL COLLOQUIA

makes the adults an offer to retrieve themselves a little bit in the small fantasy portraits or in bizarre actions. Because, as Pommerat said in his book *Théâtres en présence* (Actes Sud papiers, 2007) “The theatre is a possible place for interrogation and for experience of the human” (“Le théâtre est un lieu possible d’interrogation et d’expérience de l’humain”).

CUPRINS

1918 - 2018: TEATRUL ROMÂNESC ÎN CONTEXT EUROPEAN	3
STUDII	5
Shakespeare și spectacolul românesc – o perspectivă doctorală	7
Anca-Maria RUSU	
Margareta Niculescu - Un portret dintr-un veac	15
Anca Doina CIOBOTARU	
Factori determinanți ai stilului păpușăresc <i>modern</i>	27
Raluca BUJOREANU-HUȚANU	
Zece neîmpliniri ale teatrului românesc.....	41
Călin CIOBOTARI	
Teatrologia, noua școală de management cultural din România	49
Ivona TĂTAR-VÎSTRAȘ	
Primii pași ai profesionalizării baletului românesc.....	65
Cristina TODI	
Facerea lumii și alte întâmplări biblice în viziune teatrală postmodernă.	
Cazul taborian al <i>Variațiunilor Goldberg</i> și interpretarea dată pe scena românească.....	73
Ana-Magdalena PETRARU	
Sorana Țopa - un destin sub aripa timpului	91
Carmen ANTOCHI	
Noi paradigme în antrenamentul actorului – atenția.....	111
Cosmin MATEI	
startcercetare@UNAGE.ro	135
Despre jurământul din casa Thaliei și Melpomenei.....	137

THEATRICAL COLLOQUIA

Laura TERENCE	
Teatrul lui „aici și acum”	145
Petronela-Ramona IACOBUȚE	
INTERVIURI.....	151
Așteptându-l pe...	
Interviu cu Prof.univ.dr. Ciprian Huțanu – regizorul spectacolului <i>Godot</i> , Universitatea Națională de Arte <i>George Enescu</i> Iași	153
Alexandra BANDAC	
PAGINI DIN STAGIUNE.....	161
HostelLand. Boardgame teatral și dialog social	163
Alexandra-Ioana CANTEMIR	
Îmblânzirea <i>monstrului</i> prin teatru. Valențele terapeutice ale teatrului pentru public tânăr. Cazul Sibiu.....	173
Diana NECHIT	
RECENZII DE CARTE.....	191
Teatrul pentru publicul tânăr – 3 texte. Mihai Ignat – Selma Dragoș – Andrei Ursu.....	193
Cristi AVRAM	
Să facem cunoștință cu Joël Pommerat și teatrul pentru publicul tânăr .	203
Ioana PETCU	
1918 - 2018: ROMANIAN THEATRE IN EUROPEAN CONTEXT.....	207
STUDIES	209
Shakespeare and Romanian Performance – a Doctoral Perspective.....	211
Anca-Maria RUSU	
Margareta Niculescu – A Portrait throughout a Century	219
Anca Doina CIOBOTARU	
Determining Factors of the <i>Modern</i> Style of Puppetry.....	233

THEATRICAL COLLOQUIA

Raluca BUJOREANU-HUȚANU	
Ten Discontents of Romanian Theatre	247
Călin CIOBOTARI	
Theatrology, the New Cultural Management School in Romania	255
Ivona TĂȚAR-VÎSTRĂȘ	
The First Steps to the Professionalization of Romanian Ballet	275
Cristina TODI	
Genesis and Other Biblical Events Depicted in Postmodern Drama.	
The Case of Tabori's <i>Goldberg Variations</i> on Romanian Stages.....	283
Ana-Magdalena PETRARU	
Sorana Țopa - A destiny under the wing of time	301
Carmen ANTOCHI	
New Paradigms in the Actor's Training – Awareness.....	321
Cosmin MATEI	
startresearch@UNAGE.ro	345
About the Oath in Thalia and Melpomene's House.....	347
Laura TERENCE	
The “Here and Now” Theatre	355
Petronela-Ramona IACOBUȚE	
INTERVIEWS	359
Waiting for...	
Interview with Professor Ciprian Huțanu, PhD – the Director of Godot, Staged at George Enescu National University of Arts Iași.....	361
Alexandra BANDAC	
STAGE REVIEWS.....	369
<i>Hostelland</i> . Boardgame Theatre and Social Dialogue.....	371
Alexandra-Ioana CANTEMIR	

THEATRICAL COLLOQUIA

Taming the <i>Monster</i> through Theatre. The Therapeutic Valences of Theatre for Young Audiences. The Case of Sibiu	381
Diana NECHIT	
BOOK REVIEW	399
Theatre for Young Audiences – 3 Texts. Mihai Ignat – Selma Dragoş – Andrei Ursu.....	401
Cristi AVRAM	
Meeting with Joël Pommerat and with the Theatre for Young Audience	411
Ioana PETCU	