



TEATRUL NATIONAL  
RADU STANCA SIBIU  
FONDAT IN 1788



# 2015

**Jurnalul Artelor Spectacolului**

# JAS

Nr 2 / 2015, anul VII

ISSN 2066 - 8988





TEATRUL NAȚIONAL  
RADU STANCA SIBIU  
FONDAT IN 1788



# 2015

**Jurnalul Artelor Spectacolului**

# JAS

Nr 2 / 2015, anul VII

ISSN 2066 - 8988

**Jurnalul Artelor Spectacolului**

# JAS

**Nr 2 / 2015, anul VII**

**PUBLICATIE EDITATĂ DE**  
**CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE**  
**ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)**  
**în colaborare cu**  
**TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA” SIBIU**  
**și**  
**DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ din**  
**FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE din**  
**UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU**

**DIRECTOR OF THE CENTER FOR ADVANCED RESEARCH  
IN THE FIELD OF PERFORMING ARTS:**

**Dr. Cristian Radu**  
Professor

**EDITOR-IN-CHIEF:**  
**Dr. Ion M. Tomuș**  
Associate Professor

**ASSOCIATE EDITOR:**  
**Dr. Alba Stanciu**

Assistant Professor with the Department of Drama and Theatre Studies at "Lucian Blaga" University, Sibiu

**MANAGING EDITOR:**  
**Claudia Domnicar**

Teaching Assistant with the Department of Drama and Theatre Studies at "Lucian Blaga" University, Sibiu

**Centrul de Cercetări Avansate  
în Domeniul Artelor Spectacolului  
Facultatea de Litere și Arte  
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu  
B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024,  
Sibiu, jud. Sibiu, România  
ion.tomus@ulbsibiu.ro  
www.sibiudepart.ro**

**ISSN 2066 - 8988**

**SCIENTIFIC COMMITTEE:**

**Dr. George Banu, Professor**  
(Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

**Dr. Catherine Naugrette, Professor**  
(Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

**Dr. Hanns Dietrich Schmidt, Professor**  
(Folkwang Universität der Künste, Essen)

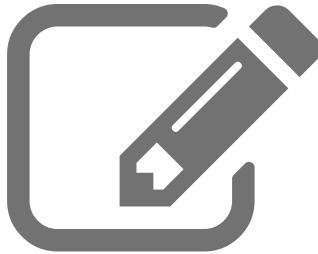
**Dr. Spencer Golub, Professor**  
(Brown University)

**Dr. Constantin Chiriac, Professor**  
(Lucian Blaga University of Sibiu)

**Dr. Sorin Crișan, Professor**  
(University of Arts, Târgu Mureș)

**Dr. Dan Vasiliu, Professor**  
(National University of Theatre and Film "I. L. Caragiale, Bucharest)

**Dr. Noel Witts, Professor**  
(Leeds Metropolitan University)



## ACTOR DE TEATRU - ACTOR DE FILM: ALEGERE IMPOZIBILĂ

**Klaus Maria Brandauer în dialog cu George Banu, Irina Margareta Nistor**

→ 07

## TEATRUL ȘI POLITICA CULTURALĂ ÎN EUROPA ACTUALĂ

**George Banu în dialog cu Emmanuel Demarcy-Mota**

→ 17

## TEZAURELE CULTURII ȘI REGÂNDIREA LOR ASTĂZI

**George Banu în dialog cu Tauras Cizas, Remigijus Vilkaitis și Roman Doljanski**

→ 27

## DANSUL CHINEZ PE SCENA LUMII

**Octavian Saiu în dialog cu Jin Xing**

→ 33

## NOAPTEA BUFONILOR

**Alexa Visarion și Ilie Gheorghe în dialog cu Constantin Chiriac**

→ 41

## O EVIDENȚĂ ACUTĂ

**Anca Bradu**

→ 47

## ÎNTR-REGIE ȘI NARATIUNE: PORTRETTIZAREA PERSONAJULUI DRAMATIC ÎN ARTA DIDASCALICĂ LA LUIGI PIRANDELLO

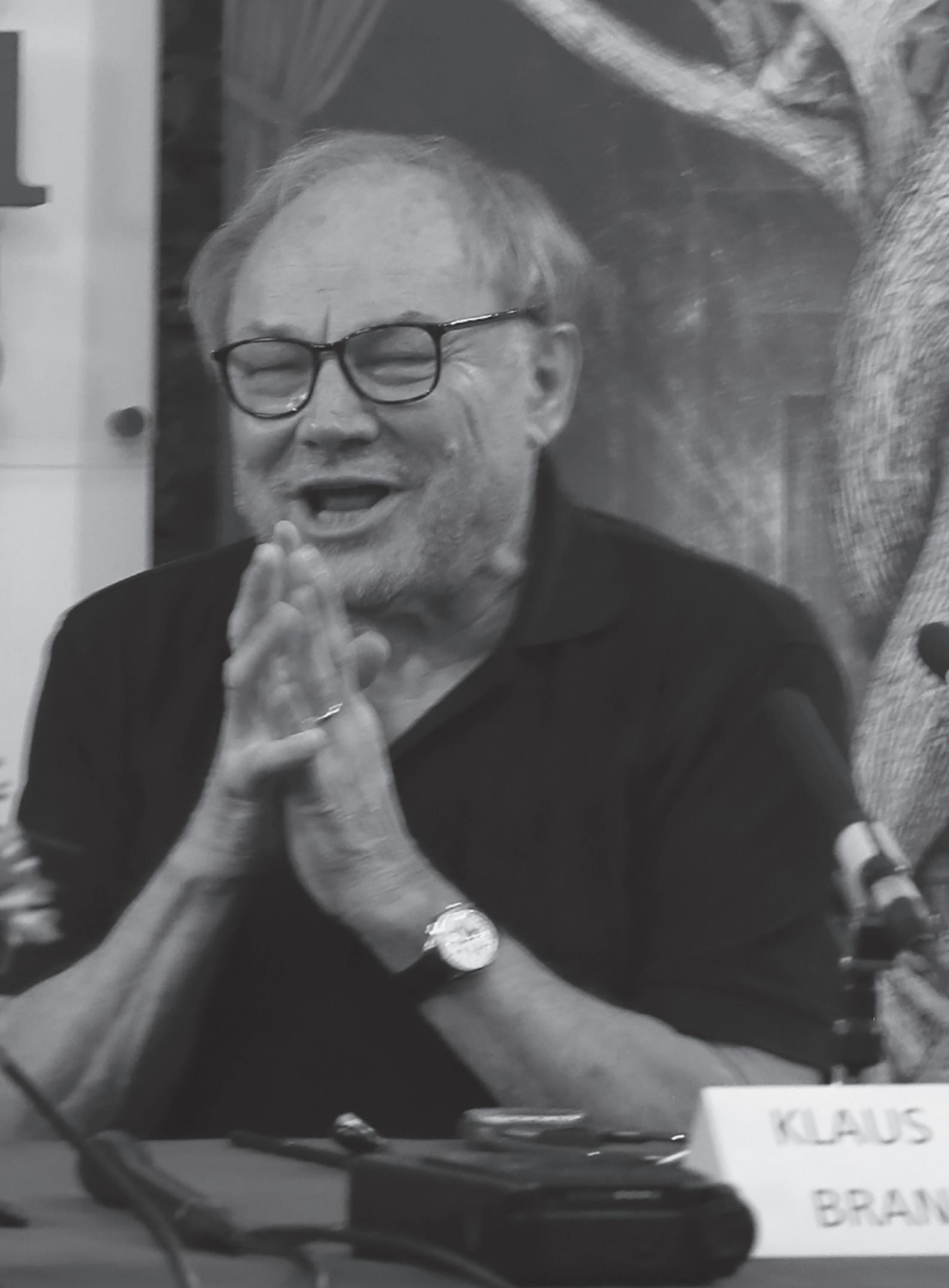
**Diana NECHIT**

→ 53

## PIANISTA SAU OMUL-OBJECT, HANEKE ȘI JELINEK: ÎNTR-E IMAGINE ȘI TEXT

**Andrei C. ȘERBAN**

→ 59



KLAUS  
BRAUER

# ACTOR DE TEATRU - ACTOR DE FILM: ALEGERE IMPOZIBILĂ

**Klaus Maria Brandauer în dialog cu George Banu, Irina Margareta Nistor**

**Q. ABSTRACT:** The dialogue between Klaus Maria Brandauer and George Banu was one of the most important conference during the 2015 edition of Sibiu International Theatre Festival. The renown Austrian actor talked about the specific elements that make actors focus on film or on theatre, about the way these two arts interact with each other and about the moments that defined his artistic career. Klaus Maria Brandauer's personal experiences are always counterpointed by George Banu's theoretical approach, through which he is directing his partner alongside the defining reference points of the most important plays and films in which the Austrian actor has played.

**KEYWORDS: theatre, film, actor, stage, industry, emotion.**

**KLAUS MARIA BRANDAUER** is a famous Austrian actor, film director, and professor at the Max Reinhardt Seminar in Vienna. Brandauer began acting on stage in 1962. After working in national theatre and television, he made his film debut in 1972. In 1975 he played in *Derrick* – in Season 2, Episode 8 called "Pfandhaus". His starring and award-winning role in István Szabó's *Mephisto* (1981) playing a self-absorbed actor, launched his international career. He starred in *Out of Africa* (1985), opposite Meryl Streep and Robert Redford, for which he was nominated for an Oscar and won a Golden Globe. Brandauer directed his first film in 1989, *Georg Elser – Einer aus Deutschland*, with himself in the title role. His other film roles have been in *The Lightship* (1986), *Streets of Gold* (1986), *Burning Secret* (1988), *The Russia House* (1990), *White Fang* (1991), *Becoming Colette* (1992), *Introducing Dorothy Dandridge* (1999), and *Everyman's Feast* (2002). In 1989 he participated in the great production film for the bicentennial of the French Revolution by the French television channel TF1, *La Révolution française*. He played the role of Georges Danton.

**GEORGE BANU** is a distinguished essayist, theatre critic, Honorary Professor at the Department of Theatre Studies at the *La Sorbonne Nouvelle* (Paris III) University, Honorary President of the International Association of Theatre Critics, Honorary President of the jury for the *Europe for Theatre* Prize, associate editing director of the magazine *Alternative théâtrales*. He cooperates and is involved in exchange programmes with the University of Florence (member of the Doctoral School), Rome (co-tutorial PhD coordination), Genoa, Prague (member of Doctoral School), Bucharest, Lucian Blaga University of Sibiu, University of San Diego, Columbia University, UQAM- Montréal. He is the chief editor of *Journal de Chaillot* (1981-1985) and the magazine *L'art du théâtre*, edited by Chaillot/Actes-Sud (1985-1989) during the directorate of Antoine Vitez. George Banu is in charge with the collection *Temps du théâtre* published by Actes-Sud in 1990. He is the artistic director of *Académie expérimentale des Théâtres* (1991-2000), and the President of *Prix de l'Europe pour le théâtre*.

#### Institutional Affiliation and Contact:

"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies.

5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania

cat.teatru@ulbsibiu.ro



### George Banu

Vom începe această discuție cu anunțarea prezenței unui artist de importanță lui Klaus Maria Brandauer. Am o veste personală pe care vreau să o anunț: suntem născuți în aceeași lună, zi și an. Coincidența este ciudată și emoționantă. Al doilea lucru pe care vreau să îl spun este că vom vorbi despre ceva extrem de important, care este, pentru un actor, faptul de a fi actor de teatru și actor de cinema. Experiențele sunt aceleiași și nu sunt aceleiași. Există anumite diferențe care se simt în joc. Atât cinematograful, cât și teatrul, sunt fondate pe această idee suspectă, că viața se poate repeta, că o poți spune de mai multe ori, că, deși emoția dispare, actorii trebuie să o joace foarte bine. Spuneam că ideea centrală este aceea de a vorbi despre diferență, despre specificitatea de a fi pe o scenă sau de a filma pentru un film. Pentru a nu începe într-un mod foarte teoretic, aş vrea să povestesc o istorie care m-a marcat: făceam o întâlnire cu Isabelle Huppert<sup>1</sup>, care este o mare actriță franceză, care, ca și el, face teatru și cinematograf... Cineva din public a întrebat-o ce preferă: teatrul sau cinematograful? Dânsa a dat un răspuns extraordinar, zicând „mie îmi place foarte mult să scriu scrisori, dar, din când în când, îmi place foarte mult și să sărut.” Parabola acestui răspuns extrem de interesant constă în faptul că scrisorile sunt comunicarea unei emoții, transmise celuilalt fără ca să fii prezent, în timp ce sărutul înseamnă o coparticipare,

între spectator și actori. O primă întrebare pe care o adresez lui Klaus Maria Brandauer este cum se simte dânsul, ca un actor cu un fizic foarte impunător, puternic (deoarece este foarte corporal) atunci când își vede imaginea într-un film și cum se simte atunci când se află în fața unui public cu care intră în contact, de pe scenă, existând o oarecare comunicare directă?

### Klaus Maria Brandauer

Am fost foarte fericit, când eram foarte Tânăr, să mă văd în film, pe ecran. Îmi plăcea foarte mult, pentru că simteam că îmi găsesc locul în profesia pe care am ales-o. când eram Tânăr nu mă gândeam prea mult la emoțiile publicului. Mă gândeam mai mult la mine, la cum imaginile mă impresionează pe mine, mai puțin la alți oameni care văd aceste imagini. Îmi pare rău, dar asta e: când eram Tânăr, eram propriul meu Dumnezeu. Acum trebuie să încep să mint. Dacă trebuie să spun adevărul și nu mă gândesc la aceasta, înseamnă că am dispărut. Nu este deloc diplomatic să vă fac mărturisirele acestea, dar este adevărul: am atât de multe probleme cu mine însuși, încât sunt foarte fericit că am avut ocazia să mă întâlnesc cu literatura, cu oameni extraordinari, cu mari scriitori. Toate acestea mi-au ajutat, deci nu mă gândesc prea des la profesia noastră și la tot ceea ce înseamnă ea. Sunt recunoscător că am avut ocazia să mă gândesc la mine și la ceea ce este în jurul meu. Aceasta este tot ceea ce am de spus, căci nu îmi place prea mult să vorbesc despre „știință” de a face artă, film, sau teatru. Pur și simplu nu știu, dar sunt sigur că există o știință adevărată în spatele tuturor acestora: există o mare inteligență, o moralitate adâncă, dar nu le pot discuta. Dacă aş vrea

<sup>1</sup> Actriță franceză, câștigătoare a premiului César în 1995 pentru filmul *La Cérémonie* (regia : Claude Chabrol), premiu pentru cea mai bună actriță de la Cannes în 1978 pentru *Violette Nozière* (regia : Claude Chabrol) și în 2001 pentru *Profesorul de pian* (regia Michael Haneke).

să le discut, atunci mi-ar fi foarte greu și aș spune doar „iata, avem aici un Shakespeare, sau orice altceva...” Aș încerca să mă folosesc de cuvintele lui, sperând într-o traducere bună. Uneori, nemții cred că Shakespeare este din Germania, pentru că primul traducător în germană, Schlegel, a fost atât de cursiv, elegant și deloc crud, încât nemții au putut înțelege poveștile din piese și au fost foarte încântați de tot acest univers. Dacă nemții s-ar fi confruntat cu sonoritatea limbii engleze, ar fi spus că este vorba despre o catastrofă. Acesta este motivul pentru care îmi plac foarte mult basmele, cum este, de exemplu, *Visul unei nopti de vară*.

#### **George Banu**

Povestesc mereu această scenă extraordinară, a unui actor român foarte cunoscut care vroia să vorbească cu prietenii lui care erau în jur și nimeni, dar nimeni, nu-l asculta. Atunci, el a strigat, „Tăcere! Odată vreau să vorbesc și eu cuvintele mele!”. Mie mi s-a părut că aceasta este definiția actorului, care vorbește cu cuvintele altcuiva. Întrebarea pe care v-aș adresa-o este „a vorbi cu cuvintele altcuiva, este diferit în teatru de cinema? Există undeva o calitate literară, deosebită, a limbii? Ce se produce, din punct de vedere al cuvintelor, într-un actor care joacă Shakespeare, care joacă Schiller, sau un scenariu contemporan?

#### **Klaus Maria Brandauer**

Procesul și problema sunt aceleași. În primul rând, trebuie să citesc textul, să mă gândesc la el. E de sperat că am colegi buni alături de mine, care să mă ajute și să îmi explice eventualele nelămuriri cu privire la text. Apoi, trebuie să mă gândesc și să mă tot gândesc. Acum, când sunt alături de Dumneavoastră, trebuie să mă scuz, deoarece mai am un gând, poate chiar un al doilea... Mă gândesc și la fiul meu, care este puțin bolnav... În cazul unui text normal, de-al lui Shakespeare, Aristofan sau de-al oricui altcuiva, dacă sunt suficient de inteligent, trebuie să am un al doilea și un al treilea gând. Aceste gânduri sunt apa în care poți să înnoi alături de geniul unui mare scriitor. Fiecare cuvânt pe care îl spun publicului, în film sau în teatru, trebuie să fie al meu, în momentul în care îl spun. Dacă nu se întâmplă așa, situația este artificială, se simte că „joci”. Da, poți „juca”, poți da dovedă de o senzatională virtuzitate ca actor, ca și un cântăreț, dar dacă nu ai gândurile tale proprii și corpul tău, cu sentimentele tale, nu faci nimic. Desigur, este de dorit să ai și tu niște sentimente similare cu cele ale scriitorului, pe care trebuie să le cauți adânc, în tine. Nu poți să îl suni pe Shakespeare și să vorbești cu el, să îl întrebi despre Iulius Cezar...

În ceea ce mă privește pe mine nu este nici o diferență între a juca în film și a juca pe scenă, în teatru. Nimeni nu mă va crede când spun asta, dar este adevărat. Gândiți-vă la o cameră: dacă este mică, atunci trebuie să vorbesc în șoaptă. Dacă vă gândiți la o catedrală, atunci trebuie să vorbesc din ce în ce mai tare, să fac în așa fel încât vocea mea să umple tot spațiul și să ajungă la toți oamenii. La fel este și cu emoțiile. Dacă ai în față un public de o mie de oameni, trebuie să ai puterea de a ajunge la fiecare, e absolută nevoie de așa ceva. Trebuie să vorbești, să simți, să respiri pentru fiecare spectator. Dacă nu reușești să faci asta, cineva va adormi,

altcineva nu va fi atent etc. Teatrul este solidaritate. Să ajungi să obții solidaritate, în așa fel încât nimeni să nu plece din sală. Aceasta este tensiunea pe care trebuie să o obții și acesta este, cred, cel mai important lucru pentru un actor de teatru. În film, nu este așa... În film, oamenii pot să joace așa cum o fac și în viața de zi cu zi. Dacă poți să faci în față camerei și ceea ce faci în mod obișnuit, atunci aceasta este cinematografia, pentru un actor. Nu poți să ai coturni în film... Chiar și în teatru, nu ai așa ceva acum, dar trebuie să îi simți, să îți cont de posibila lor existență, atunci când inhalezi, când expiri. În timpul respirației, trebuie să te gândești mereu la faptul că a existat o primă inhalare, că va fi una finală, care poate să fie curând. De asemenea, trebuie să știi că a doua respirație este deja o repetiție. În teatru, trebuie să faci în așa fel încât fiecare respirație să fie ca la premieră, altfel totul va deveni, repede, plăcătitor. Îmi place foarte mult filmul, iar motivul pentru care îl făceam, atunci când am început, era faptul că aveai șansa să ajungi popular, să fii faimos. Pur și simplu, acesta era motivul, iar acum recunosc că atunci eram un prost și poate că mai sunt și astăzi... Teatrul, așa cum am mai spus, este solidaritate, iar fiecare scriitor genial care a existat știe foarte bine aceasta. Este foarte complicat: un profesor universitar genial poate avea ideile sale proprii și poate fi foarte fericit cu ele, pentru că sunt foarte inteligente, dar un individ nu poate fi educat să înțeleagă și el toate gândurile scriitorului, fără ca să excludă nici un spectator. Aceasta este sentimentul care mi-a dat putere de-a lungul activității mele profesionale: solidaritatea. Sper ca publicul să mă primească, să îi pot oferi emoție și bucurie, încât să simt că suntem, cu toții, împreună.

#### **George Banu**

O altă întrebare, pentru a vorbi tot despre această diferență dintre teatru și cinematograf: ar fi interesant să aflăm cum un actor, care joacă roluri foarte lungi, ca Wallenstein, ca Regele Lear, deci care se dezvoltă în continuitate, cum se poate adapta cu discontinuitatea lucrului în cinema. În teatru, atunci când actorul intră pe scenă, are ca vocație să ajungă la sfârșitul spectacolului, peste patru, cinci sau șase ore. În cinematograf, actorul joacă foarte scurt, scene extrem de scurte. Există, pentru actor, un raport diferit cu timpul, cu evoluția, cu implicarea sa psihologică în lucru? De ce, câțiva mari actori de cinema, nu au devenit mari actori de teatru și invers? Una dintre explicațiile pe care le dădea Marcello Mastroianni, într-o dezbatere, era că „mă plăcă să joc un rol de teatru până la capăt.” Jucând Lear sau Wallenstein aveți o experiență precisă a timpului, jucând în *Mephisto* al lui István Szábo, aveți o altă experiență a timpului, cu totul diferită.

#### **Klaus Maria Brandauer**

Desigur, teatrul și filmul sunt complet diferite, ca experiențe ale timpului. Trebuie să vă spun că nu sunt deloc de acord că ar fi „veri” sau „frați”. Filmul este film și este cu totul diferit de teatru, care este un mit viu. Celor care joacă în film le spun că trebuie să învețe ceea ce am descris la începutul dialogului nostru: „gândiți-vă, citiți scenariul, apoi mai gândiți-vă, citiți din nou, priviți-vă partenerii, nu doar atunci când se turneză... Personajul, în întregul lui, trebuie să



fie în voi, ca actori. Trebuie să fiți pregătiți ca, prin darurile cu care ați fost înzestrăți (care pot fi diametral opuse personajului pe care îl jucați) să dați viață cuiva.” Prin urmare, nu are nici o importanță dacă mă treziți la patru dimineață, să îmi spuneți „scena 3, dubla 1”, pentru că o să pornesc la treabă, aşa sunt eu construit. În teatru, însă, încerc să fiu acest „afurisit” de Hamlet și știu că nu pot. Dar, cu toate acestea, încerc... Credeti-mă că, ajutat de voi, de spectatori, uneori chiar sunt Hamlet. În aceste momente, teatru este marea mea iubire, marea mea pasiune și dorință, dar și sfera care m-a educat. Este *religia* mea... Cu toate îndoilelile mele, sunt foarte religios, iar aceste îndoile sunt bune, căci, altfel, nu mi-aș mai pute nici un fel de întrebare... În film, există multă pregătire. Dacă în film trebuie să fii Napoleon, nu are nici o importanță că nu arăți ca el, deoarece publicul este dispus mereu să credă că tu ești, cu adevărat, Napoleon, pe parcursul întregului film. Pentru mine, prin urmare, aceasta este diferența dintre cinematografie și teatru. Mai mult decât atât, foarte important, cele două zone ale artei nu fac parte din aceeași familie, sunt complet diferite, iar responsabilitatea unui actor de film este foarte mică. Când eram Tânăr și „rebel”, aveam multe probleme cu regizorii de film, eram un „dezastru”, dar știam foarte bine un singur lucru: în cele trei, patru sau cinci ore de teatru, pe scenă, sunt singur cu colegii mei. Ceea ce te fac fericit este „*timingul*”. Din păcate, sau din fericire, trebuie să folosesc acest cuvânt englezesc care exprimă cel mai bine ceea ce vreau să spun. Dacă nu pot să cuprind publicul, nu pot să merg mai departe, în condițiile în care spectatorii nu sunt cu mine, este pur și simplu imposibil. Chiar și în viață de zi cu zi, dacă cineva nu este

ascultat de cei din jur, nu poate continua, se blochează procesul de comunicare. Vedeți, aceasta este „boala” timpului nostru. Toată lumea vorbește deodată și nimeni nu mai ascultă. Prin urmare, la destinatar ajunge doar jumătate din mesaj, în cazul cel mai fericit. Oricum, este minunat să trăiești în perioada contemporană. Într-un fel, suntem mai buni decât Corneille sau Shakespeare. Evoluțiile din perioada noastră sunt fantastice, nu credeti? E bine să poți avea avantajele modernității: să ai o mașină, să te urci în avion și să călătorești cel mult câteva ore până la Viena, de exemplu... Este fantastic. Avem microfoane, să ne putem face auziți. Întrebarea este „cine ne ascultă?”

#### George Banu

O ultimă întrebare! Ați lucrat des cu Peter Stein, iar acesta a făcut o remarcă pe care Luc Bondy a reluat-o fără să o citeze. Este o remarcă foarte interesantă pentru noi toți: „singurul loc în care poți vedea un actor, în integralitatea corpului lui, este scena”. De exemplu, aseară, l-am putut vedea pe dl. Brandauer, în integralitatea corpului său, pe scenă<sup>2</sup>. Pe de altă parte, în cinema, corpul actorului este divizat, tăiat și decupat. Ochii, mâinile, capul se „desprind” de corpul actorului. Vă interesează, vă afectează această relație cu imaginea decupată și această relație cu corpul integral? Aseară, eram cu toții alături de Krapp în integralitatea corpului său. Dacă este filmat, același spectacol ne arată personajul când de aproape, când de departe, ne arată fragmente ale corpului... Cum se simte

<sup>2</sup> În *Ultima bandă a lui Krapp*, de Samuel Beckett, în regia lui Peter Stein, reprezentăția din 19 iunie 2015, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

actorul când este prezent integral pe scenă și atunci când este decupat și montat pe un platou? Problema este foarte reală și cu mulți actori este chiar „celebră”; sunt actrițe de cinema care consideră că profilul din dreapta este mai bun decât cel din stânga, că luminile trebuie să vină pe ochi într-un anumit fel, ceea ce nu se mai întâmplă în teatru, pe scenă...

#### **Klaus Maria Brandauer**

Desigur, frumusețea din film este o temă importantă și generoasă de discuție. Să fii frumos, să ai un corp frumos, este important, deci contează să se filmeze dintr-un unghi bun și să ai o lumină potrivită. Pe de altă parte, dacă ai actori adevărați, dacă regizorul îți este prieten, iar colegii îți sunt apropiati, poți face același lucru și în teatru, pe scenă. Problema cea mare, însă, este a regizorului, căci dacă a avut un concept prestabilit, atunci este pierdut. Aș vrea să discut, de exemplu, cazul bunului și dragului meu prieten, István Szábo. Eram la începutul filmărilor și cred că nu îi plăcea ceea ce făceam în fața camerei de filmat. Până la urmă, a acceptat ceea ce eu făceam. Problema era că la început, el simțea că situația nu este ușor de gestionat, căci îmi spunea ceea ce trebuie să fac: „întră pe acolo, facă câțiva pași, apoi te așezi etc”. Eu în spuneam că nu se poate, deoarece în mintea mea, totul era absolut diferit. Am avut, deci, cel puțin trei săptămâni în care am dezbatut această problemă, iar la un moment dat am spus că dacă situația va persista, voi părăsi proiectul. Mulțumesc lui Dumnezeu, însă, că am rămas, iar colaborarea a fost fantastică, s-a găsit o cale de dialog pentru ca regizorul să nu își piardă conceptual, iar eu am avut posibilitatea să fac lucrurile esențiale pe care mi le doream și fără de care nu îmi concepeam colaborarea cu echipa respectivă. Dorința mea cea mai adâncă este să nu „joc”, nici în film și nici în teatru. Uneori, trebuie să o fac, pentru că pot fi obosit, pot să nu am poftă, sau se poate ca în capul meu să nu se petreacă nimic. De exemplu, Sibiul este un oraș minunat, foarte frumos, la fel ca acest festival. Există o anumită „muzică” a străzii și a orașului. Dar, cu toate acestea, la începutul spectacolului, nu din întâmplare se face că sunt singurul actor pe scenă, atunci când publicul intră în sală. Ce înseamnă această? Am nevoie de liniste și de concentrare. Dacă atunci sunt momente de „aha”, dacă cineva tușește, se agită sau vorbește, concentrarea se pierde imediat. Mi s-a întâmplat asta de trei ori și m-am enervat, am fost furios. Așa, am început să mă întreb cum pot crea iar concentrarea? A fost foarte greu. Mulțumită numeroșilor prieteni ai teatrului, ai literaturii și poate pentru că unii oameni mă plac, situația s-a rezolvat. În orice caz, lumea tot venea, venea, venea. E mai bine dacă facem asta cu toții, de la început. Cu toate acestea, sunt foarte onorat să fiu aici, în acest oraș, la acest festival minunat, care deja are aproape 25 de ani. Iar statul dă 12% din bugetul festivalului, pentru a-l susține. Așa ceva nu s-a mai auzit în întreaga lume, serios! Felicitări! Prin urmare, nu am avut nici o experiență neplăcută la festival. Sper. Dar concentrarea trebuie să fie esențială...

#### **George Banu**

Lucrați de mulți ani cu Peter Stein. Aceste prietenii, aceste colaborări, care nu sunt doar sentimentale, ci sunt colaborări

de lucru, se fondează pe un anumit raport cu teatrul și cu arta. El a făcut *Wallenstein* și *Regele Lear* cu dumneavoastră. De ce colaborați? Care este elementul secret, profund, care vă leagă pentru a continua această colaborare? Mulți regizori au un actor exemplar, un actor fetiș, pentru că actorul acesta corespunde, corespunde a ceea ce așteaptă de la teatru. Jean Vilar îl avea pe Gérard Philipe, Brecht o avea pe Helene Weigel, Krystian Lupa îl are pe Piotr Skiba. De ce continuați să colaborați cu Peter Stein? Care sunt elementele constante care justifică și legitimează această prietenie și această echipă pe care o constituji împreună de aproape cincisprezece ani?

#### **Klaus Maria Brandauer**

În primul rând, eu și Peter Stein avem același profesor de teatru și maestru ocrotitor: Fritz Kortner, un actor nemaipomenit, desăvârșit. Pentru că a avut probleme lucrând cu alți regizori, a devenit el însuși regizor, iar Stein a debutat ca asistent de regie cu Fritz Kortner. Experiența a fost atât de impresionantă, încât repetițiile au durat trei sau patru luni și a devenit Biblia lui de teatru, de regie, de literatură și așa mai departe. Ultima creație a lui Kortner, pe când avea aproape 80 de ani, a fost după o piesă a lui Lessing, iar eu am jucat personajul principal. Eram conștient de cât de renumit era, dar și de caracterul lui arătos și de modul surprinzător de a dirija. Eram un băiat naiv ce venea dintr-un sat din Austria, cu 1800 de locuitori, cu 500 de vaci, 2000 de găini și cu patru luni de ploaie. Dacă ai sta acolo în zilele cu vreme frumoasă, ai iubi locul acela pentru totdeauna. Prin urmare, venisem să lucrez cu Kortner și eram curios, eram fericit... Îl găsise, un bărbat chipes, foarte în vîrstă, transformat de o boală dezastruoasă, dar care avea niște ochi uimitori, inteligenți și care era ca un tată, ca Moise... Mă simțeam bine. Pe atunci eram blond, iar când s-a uitat la mine, am avut impresia că mă place. El este evreu și mă gândeam cum, tocmai el, mă place. Mă simțeam ca și cum el m-a luat de mână și m-a crescut de la grădiniță. Mă supraestima în fiecare zi, astfel că mi-a fost foarte ușor. Îmi spunea că aș putea rosti orice replică. Da, avea dreptate. Dar de ce știam atunci că are dreptate, aproape în orice privință? Nu știau. Chiar și când dădea sfaturi altor persoane, avea absolută dreptate. Am avut posibilitatea să spun că bătrânul acesta are dreptate. Totul venea din dragostea lui părintească, de tată. Desigur că același sentiment l-a avut și Peter Stein, care făcea teatru de aproape 50 de ani (eu la fel) și nu ne întâlnisem niciodată. Vă puteți imagina asta? Germania este foarte mică, Austria la fel și, totuși, nu ne întâlnisem niciodată. Este de necrezut! Un foarte bun prieten de-al meu își sărbătorea ziua și când am intrat în cameră (mulți oameni de teatru erau acolo), a venit și Stein. Am spus: „Stein!”, iar Stein a spus: „Brandauer!”, și toți au crezut că suntem nebuni. Nu! Aceea era prima dată când ne întâlneam. Știam că nu mă suportă. Fusesem la toate spectacolele lui. Și apoi, avea conceptual pentru spectacolul *Wallenstein* de mai bine de 20 de ani. Bineînțeles, pe atunci actorul principal era Bruno Ganz, au plănit totul împreună, dar proiectul nu a fost finalizat. Apoi au venit alții și alții. A urmat perioada în care Stein nu mai dorea să facă teatru în Germania deoarece simțea o revoltă împotriva lui, ceea ce e aproape absurd. Presa negativă, în special, era motivul pentru aceasta. Și... știi, dacă n-ai papuci,



sunt bune și opincile. Nu? El m-a găsit pe mine! Eram în mașină. „Ai timp?”. Răspund: „Ah, Doamne!”. Nu, nu, să nu vorbim despre Dumnezeu... Apoi ne-am cunoscut și a fost aceeași situație ca în cazul lui Kortner. Să spunem că, la începutul carierei mele nu am avut așteptări nemaipomenite... Și sper că nici spre sfârșit, vreau să fac mult mai multe...”

Adevărul este că el mă ctea repede și îmi dădea cu ușurință indicații de regie, deoarece știa că mi le pot da și singur. Deseori îmi spunea aceasta: atunci când simți în ce direcție trebuie să meargă o scenă, trebuie doar să spui: „Știu, aşa e bine.” Și invers... Asta a fost mereu relația noastră. și eram mereu conștient de aspect. crezul lui Stein este Biblia, iar Biblia lui este textul. Astfel, nu este dispus să regizeze orice altceva, fantezii sau idei personale... Nu, trebuie să fie exact ce este scris, aceasta vrea să facă. Nu orice regizor ar spune aşa ceva. Pentru Peter Brook, de exemplu, textul nu e cel mai important. Pentru el, este vorba despre sentimente; prin urmare, discuțiile lor privind acest aspect au fost destul de controverse.

Asta e povestea dintre mine și Peter Stein. Sunt zece ani de când ne cunoaștem, nu mai mult. Am spus mereu că el este fratele meu mai mare, deoarece el este deja la universitate, iar eu sunt fratele mai mic... Suntem „cel mic” și „cel mare”, pentru că eu mă aflu în perioada dinaintea bacalaureatului, iar el deja are studii superioare. Aceasta este relația noastră, îl admir mult și este o persoană foarte, foarte complicată.

#### Irina Margareta Nistor

Trebuie să mărturisesc că aici, în România, v-am descoperit în *Jean-Christophe*. V-am descoperit în serialul TV difuzat de televiziunea națională și am fost foarte impresionați de munca dumneavoastră, căci, cum vă puteți imagina, aceasta se întâmplă chiar în anii apăsători ai comunismului. Cred că toți românii au iubit muzica mai mult datorită dumneavoastră, în primul rând. Desigur, au admirat și modul în care ați jucat acel rol. Astăzi am discutat mult despre film și teatru, dar mai puțin despre televiziune. Pe vremea aceea ne era cu totul imposibil să vă vedem pe scenă, chiar și acum este dificil, în afara Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Era foarte ușor, în acele vremuri, să vă vedem pe marele ecran și la TV. În *Jean-Christophe* erați un muzician, ne aduceați multă bucurie, în fiecare zi de luni așteptam să vedem încă un episod (nu pierdeam nici unul) și era un sentiment extraordinar. După aceea, v-am descoperit în *Mephisto*, desigur. Anul trecut m-am întâlnit cu István Szábo, care a participat la Festivalul de Film Independent Anonimul, din Delta Dunării și am vorbit mult despre dumneavoastră, deși nu știam că veți fi aici. Dânsul nu ar fi de acord cu ceea ce ați spus mai devreme, că nu v-ați înțeles bine la început. Mi-a spus că sunteți un foarte bun prieten, că sunteți actorul perfect, că sunteți extraordinar... Așa că am și celălalt aspect... Bineînțeles, de asemenea, *Mephisto* a fost foarte important, la vremea aceea, pentru noi. Să putem vedea acel film, deși era oarecum ilegal, ne-a făcut să fim mai curajoși în perioada aceea, aşa că vreau să vă mulțumesc și pentru asta. Știu că după aceasta ați lucrat mult cu István Szábo, alegându-vă pentru multe filme importante. Pe toate le-am prezentat în urmă cu

doi ani, mulți tineri au venit să le descopere, să vă descopere. Îmi amintesc când ați primit premiul Golden Globe pentru rolul din *Out of Africa* (Din inima Africii), care, la început, a fost de asemenea vizionat ilegal în România. Ați spus atunci că erați foarte fericit, deoarece cu o zi înainte ați jucat Hamlet. Mulți și-ar da jumătate din viață pentru a vă vedea jucându-l pe Hamlet, deci... Acum, aș vrea să știu dacă ați jucat Hamlet doar în germană, sau și în engleză. Aceasta ar fi una dintre întrebările mele.

#### **Klaus Maria Brandauer**

Rolul lui Hamlet pe scena din Viena a fost în limba germană. Credeti că aş juca în limba engleză în Viena? În acele vremuri călătoream mult noaptea cu avionul, a fost o perioadă frumoasă. Lucram la niște filme undeva în străinătate și, de obicei, sămbăta și duminica, se juca *Hamlet* în Burgtheater: era minunat. Nu puteam sta la un pahar cu colegii mei după filmări și nu aveam niciodată timp să stau la un pahar. Îmi era imposibil, deoarece eram dedicat rolurilor mele și oportunităților nemaipomenite: să înregistrezi pentru un film și să joci pe scena unui teatru. A durat mult această perioadă, acest ritm. A fost minunat, să știi! Astăzi erai în Viena, mâine în New York, sau Kenya. Mi-a plăcut foarte mult... Iar în Africa, beam chinină ca medicament, câte puțin în fiecare zi, ca să nu ne îmbolnăvim. Eram destul de fericiti...

#### **Irina Margareta Nistor**

Aș vrea să vă întreb, pentru că am văzut asta scris în program. Desigur, știam că ați jucat în *Tetro*, deci ați lucrat cu Francis Ford Coppola, dar ați avut un director de imagine român, Mihai Mălaimare jr. Eram curioasă să aflu cum... Pentru că toată lumea s-ar bucura să afle, deoarece Coppola a venit și „ni l-a luat” pe Mălaimare jr. Bineînțeles, este un lucru foarte bun pentru el, dar eram curioasă să aflu cum ați lucrat cu el? Știi că este foarte talentat.

#### **Klaus Maria Brandauer**

Mihai Mălaimare jr. este minunat, este foarte talentat, ca artist iar cadrele sale de film sunt extrem de frumoase. *Tetro* este filmat în alb-negru (doar unele scene sunt color) și este filmat în cadre lungi, fără tăieturi de montaj.

*Asta se întâmplă după o lungă perioadă în care nu mai jucasem prea mult în filme*, deoarece pentru mine nu este esențial să lucrez la un film doar de dragul de a face, pur și simplu... Dacă aleg să fac asta, atunci trebuie să fie ceva special, iar calitatea trebuie să vină și din partea colaboratorilor. Francis mi-a trimis un scenariu, care pentru mine a fost ca o tragedie greacă. Era vorba despre o familie italiană, o familie numeroasă, descendenta a unui dirijor renomă, care nu se înțelegea cu fiul lui. Acesta era *Tetro*: geniul *Tetro*, familia *Tetro*. Mi-a plăcut, am fost atât de fericit, simțeam că „acum pot face din nou ceva important, internațional”. Dar, din nefericire, filmul (deși mi-a plăcut), a fost puțin, nu știi, prea sofisticat.

#### **Irina Margareta Nistor**

Apoi ați jucat în *Introducing Dorothy Dandridge* și aici ați lucrat cu Martha Coolidge. De data aceasta a fost o „ea”, o regizoare, era

Președinta Asociației Regizorilor din America și ați jucat rolul lui Otto Preminger. Eram curioasă să știu dacă acela a fost momentul în care v-ați dorit să fiți și regizor de film.

#### **Klaus Maria Brandauer**

Bineînțeles. Să explic: am făcut un film (*Seven Minutes*) pentru că îmi doream aceasta: era deja un producător și mi-am zis „Hai să facem asta!”. „Să care este subiectul?”. „Acesta e subiectul...”. și m-am apucat de film, care era despre Georg Elser, un muncitor german care a plănuit o asasinare, un atac cu bombă împotriva lui Hitler. Și acesta era primul meu film. Am fost foarte norocos, căci am avut un cameraman din echipa lui István Szábo. La vremea aceea nu prea aveam cunoștințe despre cum să fac un film din punct de vedere al camerei de filmat, așa că, pentru mine, a fost crucial că l-am avut pe Lajos Koltai. Puteam vorbi cu actorii și poate aveam idei foarte bune, dar nu știam pe atunci cum se realizează un film, căci pentru asta ai nevoie de un cameraman desăvârșit. Nu sunt primul regizor care spune că operatorul de cameră este esențial pentru el.

Știi de ce am făcut acest film, *Seven Minutes*? Deoarece Karin, soția mea, care a murit la 30 de ani după căsătorie, a studiat cinematografia, apoi a început să facă filme și a devenit o regizoare cunoscută și respectată. A făcut filme minunate, pentru televiziune, dar și pentru marele ecran. Eram... Cum să spun? Gelos... Toate scenariile pe care le aducea de la facultate... Tot ce știam pe atunci despre primul ei film era doar prin prisma scenariilor ei. Apoi m-am bucurat că primul film a primit multe premii și că ea a mers mai departe.

Dar eu nu sunt un regizor de film. Dacă nu ești implicat în lumea filmului de Tânăr, de la început, atunci situația este complicată... Trebuie să fii asistent, trebuie să faci tot ce se poate face într-un film. Apoi, trebuie să fii foarte educat. Desigur, dacă ești destul de interesat, poți face un film. Uneori chiar așa se și întâmplă, dar eu nu pot spune că sunt regizor de film. Însă, dacă s-ar ivi vreo ocazie, aş repeta experiența!

Ca o concluzie, trebuie să știi că, pentru mine, *Jean-Christophe* a fost o oportunitate extraordinară de a mă face cunoscut internațional, în televiziune. Serialul a fost difuzat în 19 țări. A fost o experiență foarte bună, iar apoi mi s-au deschis alte porți în televiziune, m-a ajutat foarte mult. Pentru că, din păcate, dacă nu ai această șansă, atunci poți fi faimos în orașul tău, ca actor de teatru, dar dacă mai mulți oameni te recunosc, atunci lucrurile se schimbă... Nu este prea bun acest sistem, dar, după ce treci de acest prag, ai oportunitatea să joci oriunde în lume.

#### **Irina Margareta Nistor**

Ne puteți spune ceva despre *Mephisto*? Puteți spune, că dintre toate rolurile dumneavoastră, ori dintre rolurile jucate în filme, acesta vă este cel mai drag?



### Klaus Maria Brandauer

Filmul este o poveste despre un mare actor, iar eu sunt un actor, deci... am vrut să creez o legătură... Vedetă dumneavoastră, nu am aceeași problemă ca domnul Hoefgen, deoarece nu trăiesc într-un „sistem mort”, trăiesc în democrație. Desigur că și noi avem problemele și tensiunile noastre, chiar și aşa. Prin urmare, nu mă lovesc de aceeași probleme, dar îmi pot imagina cum ar fi. Îmi place enorm de mult acest subiect, pentru că nu te poți ascunde în spatele profesiei tale.

Nu sunt un erou și nu știu ce aș fi făcut în Germania acelor vremuri. Nu știu, pur și simplu. Oricine mi-ar spune că ar fi știut cu siguranță ce să facă în acea perioadă, atunci discuția noastră s-a terminat. Vă dați seama? Apropo, vorbim despre Mephisto. Vă puteți imagina asta? Un regizor maghiar, în acea perioadă teribil de grea.... A regizat un film în care oricine îl poate întoarce pe Hitler, cu ușurință, împotriva proprietarilor dictatori.

Chiar a însemnat ceva acest film. A fost cea mai frumoasă experiență a vietii mele profesionale, în ceea ce privește lumea filmului. Pentru că fiecare actor (au fost ruși, actori din lumea întreagă, din Franța, din Anglia) vorbea limba sa maternă. A fost foarte complicat deoarece trebuia ca fiecare să știe ce spune celălalt, atunci când s-a terminat replica. La ruși îți dădeai seama, dar la englezi era mai complicat. A fost uimitor. De aceea, toate momentele din acest film sunt autentice. Și, pe atunci, în Polonia, avea loc Revoluția Anticomunistă... Noi, din echipă, vorbeam despre asta, știam că

putem transpune în film acest subiect. Uneori prieteni din Germania de Est intrau în cameră și mă întrebau: „Pot folosi telefonul tău? Vreau să o sun pe sora mea, e în München.” Puteam simți cum e să trăiești într-o țară aflată sub opresiune. În acel moment din viața mea, a fost important să văd și să știu că nu îți poți învinui pe oameni, pentru că nu sunt eroi, dar îți poți educa pentru ca aşa ceva să nu se mai întâpte. Dacă într-o țară au loc alegeri libere, aşa cum era în Germania pe atunci, ei trebuie lăsați să îl aleagă singuri pe acești idioți nemiloși.

István Szábo are și el o apariție în *Mephisto*, un rol episodic, a fost asemenea lui Alfred Hitchcock pentru acest film. Mai mult, nu a jucat prost. Ar fi putut juca un personaj mai important, chiar. Desigur, în film este chiar el, István, dar a jucat foarte bine. Este un om remarcabil.

### George Banu

În ultimul timp, de obicei, ați jucat roluri de protagonist. Această poziție pe care o are actorul care joacă în rol de protagonist (Hamlet, Wallenstein, Regele Lear etc), implică și anumite pericole despre care vorbeați, un joc de virtuos, un joc în care măiestria actorului se arată, câteodată mai mult decât realitatea internă a actorului. V-a fost frică de acest pericol al „virtuozismului”, al expunerii propriei meserii? Și dacă nu, cum ați încercat să vă opuneți acestei tendințe? Știm cu toții că, de-a lungul secolului trecut, mari actori au fost actori protogaoniști și actori virtuozii. Am simțit o anumită rezervă față de actori virtuozii, pe care personal o respect și o

înțeleg, dar întrebarea pentru cineva care joacă atât de mult singur, înconjurat de oameni, dar totuși singur, este cum rezistă tentației de a-și expune propria lui artă? Putem da exemple. Dacă joci timp de șase ore rolul principal în *Wallenstein*, ori în *Hamlet*, tu, actorul, începi să te apreciezi, să te arăți lumii, să îți dezvăluie arta. Dar dumneavoastră nu ați acceptat acest stil de a juca. Cum ați reușit să luptați împotriva acestei tentații?

#### **Klaus Maria Brandauer**

Un actor are două posibilități. Fie îți place personajul, oricare ar fi acesta, și crezi că este un personaj interesant. Fie spui „Trebuie să îl arăt ca pe un exemplu, să arăt de ce este imposibil să fie uman.” Deci este vorba despre critică. Îți displace și arăți că îți displace. Bertolt Brecht a încercat asta foarte des în piesele lui... Eu nu am jucat niciodată un personaj pe care nu l-am înțeles. Nu trebuie să îți placă. Dar, pentru a fi corect cu personajul, trebuie să îți placă într-o măsură cât de mică. De exemplu, în cazul unui personaj istoric, nu poți să îți niciodată care au fost motivele lui. Înțelegeți ce vreau să spun? Ne e atât de ușor să judecăm oamenii. E imposibil. Mai bine spus, încerc să înțeleg, chiar și în cazul unui criminal. Avem o crimă. Chiar și atunci trebuie să înțeleg! Trebuie să spun că nu cred să existe cineva pe acest pământ care are menirea de a fi un criminal, un ucigaș, un asasin; asta sigur este o maladie, o boală. Nu vreau să spun că acești oameni ar trebui să fie liberi și să trăiască laolaltă cu noi. Nu! Avem nevoie de o soluție, ce facem cu ei? Dar nu cred că este o boală. Nu cred că atunci când te naști ai în bagajul genetic un program ca acesta: „Trebuie să omor!”, „Vreau să fac rău!”, „Eu sunt diavolul”. Dacă există diavol, îl am... Toți îl putem avea.

Pentru o discuție cu adevărat profundă avem nevoie de un subiect pe care să îl dezbatem în detaliu, pentru mult timp. Dacă am realizat asta, atunci sunt foarte fericit că am reușit... Cu lucrurile foarte importante trebuie să fii extrem de precis, iar lucrurile foarte importante sunt, de fapt, lucrurile mărunte. Ai o întâlnire la ora cinci, dacă nu ajungi la timp, vei avea de suferit. Avem nevoie de încredere. Încredere! Asta îmi place, da. Încredere!

#### **George Banu**

E ultima întâlnire care a avut loc în cadrul ediției din 2015 a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, aici, cu această mare figură a scenei și a filmului european. Organizând și fiind prezent la aceste întâlniri, sentimentul de împlinire vine din faptul că niciodată ele n-au fost, după părerea mea, nici demagogice, nici generalizante. N-au fost „tours d'horizon”, cum spunea domnul Brandauer, dar au fost legate de practica scenei. Eu vă mulțumesc și să sperăm că festivalul nu se va schimba, ci va rămâne la fel de intens și anul viitor.

#### **BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:**

Cunningham, John, *The Cinema of István Szábo: Visions of Europe*, Columbia University Press, 2014.

Hortmann, Wilhelm; Hamburger, Michael, *Shakespeare on the German Stage: Volume 2, The Twentieth Century*, Cambridge University Press, 1998.

Iordanova, Dina, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*, Wallflower Press, 2003. Meyer, Janet L., *Sydney Pollack: A Critical Filmography*, McFarland, 1998.

Moritz, Herbert, *Gesichter, Köpfe, Gestalten: Begegnungen in sieben Jahrzehnten*, Böhlau Verlag Wien, 2004.

Pohl, Ronald, *Klaus Maria Brandauer: Ein Königreich für das Theater*, Lesethek Verlag, 2014.

Reimer, Robert Charles; Reimer, Carol J., *The A to Z of German Cinema*, Rowman & Littlefield, 2010.

Zoltan, Dragon, *The Spectral Body: Aspects of the Cinematic Oeuvre of István Szábo*, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Yeffeth, Glenn; Wilson, Leah; *James Bond in the 21st Century: Why We Still Need 007*, BenBella Books, 2013.

FESTIVALUL INTERNACIONAL  
DE TEATRU DE LA SIBIU



• sâmbătă 13 iunie 2015, ora 11:00 // Librăria Habitus

## TEATRUL ȘI POLITICA CULTURALĂ ÎN EUROPA ACTUALĂ

• Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

• FRA-ROU / CONFERINȚE ȘI SEMINARII / 1H30MIN

• B.R.D.

• HABITUS

# TEATRUL ȘI POLITICA CULTURALĂ ÎN EUROPA ACTUALĂ

**George Banu în dialog cu Emmanuel Demarcy-Mota**

**Q. ABSTRACT:** In their dialogue, Emmanuel Demarcy-Mota and George Banu focused on the cultural policies in contemporary Europe. Finding itself in a very special cultural context, in which the globalization becomes more and more intense, theatre seems to move away from the needs of the local communities. Challenged by George Banu, Emmanuel Demarcy-Mota describes the strategies he developed during his time as a general manager for Théâtre de la Ville in Paris. He also described his work as a theatre director, the challenges contemporary directors face and the particularities of French theatre.

**Q. KEYWORDS:** Théâtre de la Ville, director, globalization, community, performing arts.

**EMMANUEL DEMARCY-MOTA** is the general manager at Théâtre de la Ville in Paris and one of the most important directors in Europe. During his mandate, Théâtre de la Ville developed programs and projects for the community. His work as a theatre director is as well most impressive, as his plays have been on tours on all continents, for many years. In the plays he directed, the full length becomes a pretext for his stage work. During the 2015 edition of Sibiu International Theatre Festival, Six characters in Search of an Author, which he directed, knew an immense success.

**GEORGE BANU** is a distinguished essayist, theatre critic, Honorary Professor at the Department of Theatre Studies at the *La Sorbonne Nouvelle* (Paris III) University, Honorary President of the International Association of Theatre Critics, Honorary President of the jury for the *Europe for Theatre* Prize, associate editing director of the magazine *Alternative théâtrales*. He cooperates and is involved in exchange programmes with the University of Florence (member of the Doctoral School), Rome (co-tutorial PhD coordination), Genoa, Prague (member of Doctoral School), Bucharest, Lucian Blaga University of Sibiu, University of San Diego, Columbia University, UQAM- Montréal. He is the chief editor of *Journal de Chaillot* (1981-1985) and the magazine *L'art du théâtre*, edited by Chaillot/Actes-Sud (1985-1989) during the directorate of Antoine Vitez. George Banu is in charge with the collection *Temps du théâtre* published by Actes-Sud in 1990. He is the artistic director of *Académie expérimentale des Théâtres* (1991-2000), and the President of *Prix de l'Europe pour le théâtre*.

---

**Institutional Affiliation and Contact:**

“Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies.

5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania

cat.teatru@ulbsibiu.ro



### Constantin Chiriac

Conferința aceasta este nu numai un moment important, ci și unul istoric. Luptăm de multă, multă vreme să avem Théâtre de la Ville la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu și faptul că astăzi, în această conferință extraordinară îl avem pe domnul Emmanuel Demarcy-Mota alături de domnul George Banu este un semn al marii calități și al dialogului pe care festivalul l-a căutat de atâtă vreme. Este, în același timp, un semn al marii familii a culturii de care avem nevoie. Dacă ne uităm în biografia lui George Banu, este probabil omul care a avut dialogurile cele mai importante cu marii creatori de la sfârșitul milenului trecut și de la începutul acestui nou mileniu. În același timp, sunt doi oameni care vin din familii importante. Aici, la Sibiu, Richard de Demarcy, tatăl lui Emmanuel Demarcy-Mota, a fost de trei ori cu spectacole. Am mers adineoră și i-am arătat lui Emmanuel Demarcy-Mota *Nepomuk*-ul care a fost ascuns de locuitorii Sibiului, atunci când comuniștii au vrut să-l distrugă. Iată, acum statuia e aici, în curtea interioară. S-ar putea să n-o fi văzut niciodată. Când ieșiti, în dreapta, deschideți poarta și o să vedeti acea statuie cu tot felul de haine întinse la uscat și niște butoai mari pentru gunoi. Dar statuia e mândră acolo și continuă să aibă acea diademă a sfântului. Ei bine, în clipa în care vom ști, aşa cum spunea Mihai Eminescu, că personalitatea este binele suprem, vom înțelege cum cultura poate avea temelie, prezență și continuitate. În clipa în care George Banu (care a primit Premiul Academiei Franceze) intră în dialog cu Emmanuel Demarcy-Mota, care este directorul artistic al celui mai important teatru de la Paris, se întâmplă ceva extraordinar. E bine să vă informați ce prezintă

Festivalul de Toamnă de la Paris, care se desfășoară pe parcursul a patru luni și care e total diferit ca mărime și destinație ca Festivalul de la Avignon, despre care se vorbește uneori poate mai mult decât despre Festivalul de la Paris. Probabil că nu pare un lucru firesc în Paris, oraș cu atât de multe provocări, să existe acest Festival de Toamnă. Este un festival unic, care adună, asemenea Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, numai lucruri foarte atent selecționate. Spectacolul pe care l-ăți văzut aseară (*Sase personaje în căutarea unui autor*) este, din punctul meu de vedere, o capodoperă, unul dintre cele mai bune spectacole pe care le-am văzut vreodată. A cucerit lumea în lung și în lat. Îl faptul că putem fi în dialog astăzi cu Emmanuel Demarcy-Mota, grație prieteniei pe care o avem din partea lui George Banu, este cel mai frumos semn de sănătate al acestui festival. Le mulțumesc amândurora pentru generozitate și sperăm din toată inima ca sărbătoarea luminii care este în acest an să ne facă și să putem să intrăm în dialog aşa cum se cuvine. Vă mulțumesc!

### George Banu

Nu voi reface povestea obișnuită pe care o fac cei mai în vîrstă cu cei mai tineri – „Stii, te-am cunoscut când aveai trei ani și când îi cereai lapte mamei tale...”. Între noi, a fost vorba despre un meci de fotbal istoric cu tatăl lui. Da, a fost foarte dinamic. Ne-a rupt un pic picioarele, în sensul concret al cuvântului, mai degrabă tatălui său, decât mie. Mai apoi, el a devenit ceea ce numim, mai ales în italiană, un *figlio d'arte*, în sensul în care mama era o mare actriță, cununat era lider al mișcării teatrale din Portugalia, director al

Teatrului Național, fost colaborator al lui Peter Brook, iar tatăl a fost coleg cu mine la Universitate, un regizor de referință al scenei franceze. Deci, eu îi propuneam lui Emmanuel să i se pună destul de rapid un anume număr de întrebări ca să nu vorbească doar despre ce îi face plăcere, dar să se descurce printre aceste întrebări. Eram odată cu Jerzy Grotowski, care dorea să i se pună întrebări, dar își aroga dreptul de a răspunde doar la cele care-l interesau. Pentru început, e un lucru care mi se pare foarte important: acolo unde Emmanuel ajunge, un teatru prinde viață. Un teatru care era puțin lipsit de producții cum a fost Teatrul de Comedie de la Reims, înainte ca el să fie director acolo, a devenit destul de repede un cămin de întâlnire al publicului. Și putem vorbi și despre Cafeneaua Austermayer de la Berlin, care are vocația receptării spectatorului. În cea mai mare parte a timpului, regizorii primesc drept moștenire un loc teatral și îl păstrează ca atare, schimbă câteodată proiectoarele etc. La Reims (eu l-am văzut de pe vremea predecesorilor săi) era un teatru închis, gestiunea spațiului de primire a publicului era o găselniță foarte interesantă pentru Teatrul de la Reims, unde a montat un anumit număr de spectacole, iar *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, pe care l-a montat cu actori francezi și portughezi, în perioada de început, s-a jucat foarte des. Semnalez o carte recentă a lui Peter Brook intitulată *La qualité du pardon (Calitatea iertării)*, unde se vorbește despre acest spectacol într-un mod genial: se demonstrează că în realitate este vorba despre tema morții introdusă în comedia shakesperiană. Am resimțit și eu asta în spectacolul tău, iar Peter Brook o confirmă. Este un spectacol important, pe care l-am văzut de mai multe ori. Apoi, a colaborat cu Théâtre de la Ville, unde singurele spectacole interesante erau chiar spectacolele lui Emmanuel, fiindcă fostul director al teatrului era cineva care decisese că teatrul nu funcționa bine la Paris. Era o decizie discutabilă, fiindcă, în realitate, nu funcționa din cauza proastei selectii a spectacolelor. Prima chestiune se referea la cum să reanimi un teatru, iar a doua la cum să schimbi profilul unui teatru. Într-un an, Théâtre de la Ville și-a schimbat profilul și a devenit, după cum spunea Constantin Chiriac, un loc central de referință care are și meritul de a fi la 200 de metri de casa mea. Mă duc pe jos și mă întorc pe jos de la teatru, ceea ce este o plăcere suplimentară. Pe acolo trec marile figuri ale scenei europene, iar acest teatru și-a dobândit un loc esențial atât pentru producția teatrală franceză, cât și pentru difuzarea teatrală franceză, mulțumită tie, Emmanuel. A treia chestiune, a treia remarcă este că a decis, încă din tinerețe să lucreze cu tinerii. Prin urmare, a fost unul dintre animatorii grupului teatral de la Liceul Claude Monet, un grup de referință și avem o întreagă generație de actori și de spectatori care a fost formată de către Emmanuel, care, în același timp (aici ajungem la o patra chestiune), în contextul lucrului cu tinerii, și-a constituit ceea ce putem numi „echipa sa de însuțitori”. Prietenii cu care lucrează sunt legați de această perioadă a întâlnirii cu o Tânără generație de elevi, de liceeni în căutarea teatrului. În consecință, a apărut ceea ce se apără deseori în Franța, anume principiul trupei. La Théâtre de la Ville a creat o trupă și, grație acestei trupe, poate să facă turnee în lume și poate să asigure ceea ce cred eu că lipsește scenei franceze și care ar putea asigura o anume memorie a sa, dincolo de programarea destul de rapidă a spectacolelor. Deci, se

joacă mai mulți ani același spectacol revăzut, corecat, îmbunătățit, dar toate acestea sunt create pe soclu conceptului de trupă. Această muncă de orientare a tinerilor se continuă și acum printr-un real gest făcut înspre tineri. Este vorba despre *Les Chantiers de l'Europe* (Şantierele Europei) care a început de patru ani. Într-o oarecare măsură, politica teatrului combină notorietatea figurilor emblematici prezентate în acești ani cu emergența, nașterea de noi artiști. Cred că nu este lipsit de importanță, ci este chiar esențială, relația între un director de teatru, cum ar fi Théâtre de la Ville, pe de o parte, iar pe de alta, Festivalul Toamnei, care este un festival federal, un festival bazat pe principiul mixturii de arte, în care locul ocupat de teatru este foarte important, dar pe lângă care se adaugă dansul și artele plastice. O altă preproblemă care poate apărea este dacă conducerea teatrului a luat în calcul înnoirea, schimbarea sau, din contră, dacă asigură continuitatea pentru Festivalul de Toamnă. Teatrul de la Ville a fost înscris în niște rețele care s-au constituit în Europa, rețele de artiști și locuri. Care este politica ta, vizavi de aceste rețele, ce câștigăm dacă ne înscriem în această mișcare a rețelelor care sunt un oarecum concurente, chiar adverse... Au ele rost să existe? De data aceasta apare ultima chestiune, raportându-ne la factorii decizionali de la Bruxelles: treci prin filiere privilegiate? Cum te definești tu ca director de teatru și de festival la structurile de la Bruxelles?

**Emmanuel Demarcy-Mota:** Mulțumesc. Sincer, nu voi urma ordinea întrebărilor și voi pleca de la ultimul punct în sens invers, începând cu componenta umană. În cele din urmă, în ansamblul introducerii pe care ai făcut-o, avem de-a face cu raportarea la instituție. Pentru început, pe lângă ceea ce tu numeai „intrarea într-un teatru” (iar eu am avut norocul să fiu numit la vîrstă de 30 de ani director al Centrului Dramatic din Reims care este unul dintre polii importanți ai descentralizării din Franța), mai avem și raportul de întovărășire despre care vorbeai și voința de a înscrie ideea de trupă într-o instituție. Asta este ceva ce Franța a uitat, poate, în raportul cu aspectul uman, în care instituția franceză, prin directivele sale ministeriale, vorbește mult despre rețelele de difuzare, despre libera circulație, dar poate uită, câteodată, că una nu merge fără alta, adică trebuie să existe o concertare a activităților, care pentru mine produce o continuitate. Adică toate se înscriu într-o durată și într-un spirit de întovărășire care a dat ideea de companie, de amicizia, chiar dacă este de ordin profesional, de prietenie în sensul recunoașterii celuilalt, atât în munca artistică, cât și în cel al managementului artistic, al înscrierii teatrului într-un teritoriu, într-un oraș, raportându-ne la ceea ce este o populație și, prin ansamblul tuturor acestor elemente, s-ar putea defini o trajecorie. Voi fi mai precis, mai încolo. În legătură cu dimensiunea europeană, ai vorbit despre Șantierele Europei, iar legat de dimensiunea internațională, ai menționat că provin din două limbi, două culturi, Franța și Portugalia. Eu sunt născut Demarcy, fiindcă în Franța numele tatălui este cel prioritar și, conform legii franceze, nu puteam lua și numele mamei. Legea s-a schimbat și, la vîrstă de 18 ani, am decis să adopt și numele mamei alături de cel al tatălui, fiindcă tot ce am învățat despre teatru a fost din partea unei mame actrițe a teatrului național portughez aflat sub dictatura lui Salazar. Am avut un unchi,

Jean Mota, care conducea Teatrul Național din Lisabona și care a creat Teatrul Comunitar în anii '70, adică la sfârșitul dictaturii. Astfel, alături de ei am învățat multe despre raportul teatrului cu comunitatea și cu societatea. În plus, raportul cu opera dramatică este, bineînțeles, determinant, dar înscris în evoluția unei societăți. Pentru mine era esențial numele părții feminine și al celeilalte limbi, cea care se accentuează diferit. Aș spune că atunci când vorbesc în portugheză nu gândesc la fel ca atunci când o fac în franceză. Când lucrez cu un actor portughez nu gândesc la fel ca atunci când lucrez cu un actor francez, fiindcă limba are diferențe care sunt aproape intraductibile și care corespund emoțiilor și sentimentelor. Mai există și diferențele legate de istorie și de culturi diferite. Cu atât este mai diferită cultura portugheză de cea franceză, înțelegându-se aici și raporturile cu filozofia și cu operele teatrale, mai ales cele legate de poezie, fiindcă Portugalia este o țară cu poeți mari, cum ar fi Pessoa, care este, după părerea mea, unul dintre cei mai mari poeți ai secolului XX, care a inventat conceptul de heteronim, căci scria sub impulsul diferitelor personalități, dar toate aceste fațete nu aparțineau decât unei singure persoane, a sa. Mai mult decât atât, Pessoa a fost foarte influențat de poezia engleză. Deci, tot ce ține de istoria, cultura și arta celeilalte țări mi se par esențiale și aveam nevoie ca ele să se regăsească și în numele meu, așa că eu mă recunosc în ambele nume, atât în al mamei, cât și în al tatălui. Liniuță de unire între ele care corespunde atât fațetei masculine, cât și celei feminine, dar și acestor două nume, cu tot ceea ce le circumscrie. Vă spun aceste lucruri pentru că are de-a face cu modul de a percepe teatrul chiar din interiorul teatrului. Este adevărat că toată copilaria mea a fost marcată de călătorii între Paris și Lisabona și alte țări, unde de foarte Tânăr am putut asista la spectacole. Am fost un spectator foarte Tânăr și acest fapt influențează și modul meu de a concepe realizarea unui spectacol. Am avut șansa să văd nașterea companiei *Les Bouffes du Nord*, la Paris, în 1970, când eram copil. Am asistat și la munca lui Ariane Mnouchkine cu instalațiile ei și la lupta pentru ca *Théâtre du Soleil* să existe în Franța. Am putut să văd spectacolele lui Antoine Vitez și reflecțiile sale cu privire la actor, la spațiul teatral, la scenografie și la problema diversității, chiar și în interiorul operelor. Dacă îi iau pe acești trei regizori, la care l-aș adăuga pe Patrice Chéreau, aș putea vorbi și despre o diversitate de pe platou, adică fie dinspre partea actorilor veniți din țări diferite, de origini diferite, căci, Ariane Mnouchkine a avut mereu o trupă formată din membri din toate colțurile lumii, iar Vitez s-a întrebat deseori despre rolul accentelor în teatru. Îmi aduc aminte de un actor care a lucrat cu părinții mei, Colin Harris, un actor englez, unul dintre primele victime ale SIDA din anii '80, un bun prieten de-al părinților mei, pe care l-am cunoscut când eram copil.

Este o problemă importantă: cum să recunoaștem că, pentru o limbă, în special franceza (fiindcă Franța a fost o țară gazdă, așa s-a definit pentru mine, pentru tine, pentru mama, pentru refugiații portughezi, pentru mulți alții, pentru argentinienii de la Paris, pentru cei care au făcut teatru aici, pentru Peter Brook, care au fost primiți toți de către Franța și care reușesc mai bine în Franță decât o fac unii în Anglia), dar și bogăția culturii și teatrului francez în contemporaneitatea

sa, cât și a realizatorilor de cinema, face ca această diversitate reală să fie astăzi folosită de către toți politicienii în discursurile lor. Dar, de fapt, cu mult înainte ca politicienii să vorbească despre această noțiune, teatrul a făcut-o cu multe secole înainte. În teatru, în *Comedia franceză*, era trupa italiană. Aveau loc întâlniri între trupele italiene și cele franceze, între teatrul german și cel francez, exista marele triunghi european Franța-Anglia-Italia, la care se mai adăugau și alte țări. Odată cu Bertolt Brecht, de exemplu, cu Giorgio Strehler, a existat voința de a crea un teatru național, *Théâtre de l'Europe*, care a fost rebolezat, fiindcă înainte se numea *Théâtre de France*. Am o amintire legată de această poveste, de Festivalul de la Nancy, un festival internațional, universitar, mondial al teatrului, fiindcă părinții mei au lucrat acolo și, copil fiind, am resimțit acea energie, energia unei lumi adulte. M-am născut la sfârșitul anilor 70, într-o generație care se gândește la transformarea lumii și la generațiile viitoare. Îmi aduc aminte de revoluția muncitorilor din Portugalia din 1974 – aveam cinci-șase-șapte ani atunci când revoluția a izbucnit și i-am iubit pe adulți, ca și copil. Copil fiind, îi iubeam pe adulți, fiindcă mă gândeam că poartă în ei speranța de a construi o lume democratică, o legătură fraternă pentru viitor. Acestea sunt detalii nu vreau să le uit în munca mea de zi cu zi. Ce putem face astăzi într-o lume care, într-un sens, nu poartă aceste valori și care își petrece timpul în a le enunța prin, ceea ce numim în Franță, elemente de limbaj? Fiecare politician de astăzi are în vocabularul lui aceste elemente de limbaj, adică, din când în când, scoate anumite fraze care, operativ, trebuie să funcționeze și să fie respuse, ca să fie bine înțelese. Ei bine, în această lume, în care sunt folosite cuvintele „diversitate”, „toleranță”, „deschidere”, aproape în fiecare zi cuvintele sfârșesc prin a-și pierde semnificațiile, fiindcă asistăm la o banalizare a acestor elemente de limbaj. Este foarte posibil ca, în aceste condiții, să dispară experiențele reale. Pentru mine, aceasta este o problemă fundamentală în practica mea etică a artei teatrale și a componentelor sale. Nu vorbesc doar de opera în sine, ci de întâlnirea între două elemente, între două ansambluri care sunt publicul și actorii de pe scenă, adică două comunități care sunt față în față. Teatrul este văzut ca un loc teatral, un loc al întâlnirii între două comunități, formate din indivizi singulari în interiorul trupei, cu actorii și actrițele care o formează, iar publicul, spectatorul, individul, funcționează în mijlocul unei mase care se numește „public”. Iar această conștiință necesară, ansamblul spectatorilor, este formată din indivizi și este nevoie, în consecință, de tot atâțea diferențe în această comunitate de indivizi care va constitui publicul, de câte este nevoie și pe scenă. Pentru mine, văd necesitatea ca ansamblul scenei să fie constituit din vârste diferite. Desigur, atunci când am lucrat la *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, aveam o distribuție formată, mai degrabă, din oameni din generația mea (eu aveam pe atunci 28 de ani) care ieșeau de pe bâncile Conservatorului Național de Artă Dramatică, dar foloseam și actori care nu provineau din nicio școală, sau care veneau din unele școli mai puțin cunoscute, mai puțin instituționalizate, mai puțin recunoscute, ca să funcționeze, astfel, această reasamblare și această posibilitate de coexistență. Aș spune că e vorba de primul punct: pentru a conduce un teatru e nevoie să-i conducă gândirea, sau să-i găsesc o orientare care să fie dată de diferențele

din interiorul lui și de experiența profund singulară, dar împrumutată de la niște traекторii care nu sunt aceleași și să nu fie o clonă a acelaiași loc, cu aceeași experiență, dar să fie indivizi care și poartă în interior diferențele în școala lor de joc. Și aici mă gândesc, din nou, la Hugues Quester în raport cu alți actori care nu joacă în acest spectacol, dar care joacă în alte spectacole, în aşa fel încât fiecare să poată veni dintr-o poveste teatrală diferită. Din acest punct încolo, Hugues Quester reprezintă un actor pe care eu l-am admirat altădată, dar care avea nevoie să regăsească o memorie, aş spune, de actor care a marcat teatrul la un moment dat și care să poată deveni (acum voi folosi un cuvânt mai aspru) un „*has been*” în societatea franceză. În Franța, odată trecuți 50 de ani, sunteți un pic considerat un „*has been*”, sunteți deja un pic depășit. Trebuie susținută tinerețea, trebuie însoțită, dar trebuie însoțită și cei care sunt la sfârșit, pentru că mai mult timp. *Şase personaje în căutarea unui autor* este un spectacol pe care l-am scris în 2001, deci acum treisprezece ani. L-am oprit, l-am reluat, l-am modificat și întrebarea pe care mi-o pun este „pentru căți ani de acum încolo îl voi mai putea juca?”. Întrebarea depinde doar de spectacol, iar toată lumea din interiorul trupei știe asta. Dorința de a-l juca este vie, fiindcă nu există uzură, fiindcă lucrăm astfel: schimbăm orașul în care jucăm, la fiecare reluare intervenim asupra spectacolului, schimbăm intrările, tehnica, un actor care intra prin stânga intră acum prin dreapta, reinterrogăm actorii, luăm notițe, astăzi vom lua notițe despre reprezentarea de ieri, actorii vor scrie despre ce au simțit, eu voi scrie despre cum am lucrat și putem avea puncte de vedere cu totul și cu totul diferite. În această comunitate, acest tip de muncă rămâne viu. Vârsta actorului este un aspect fundamental pentru mine. Și e vorba despre o vârstă reală. Fiecare avem o vârstă reală, chiar dacă unii par mai tineri decât sunt, iar alii mai bătrâni decât sunt. Dar, când suntem pe scenă, dincolo de aspectul aparenței, miza este să fim împreună, în ciuda vârstei și a ritmuriilor diferite. Cred în această energie pe care putem, sper, să o transmitem și să o comunicăm și pe care trebuie să o transmit unui actor ca Hugues Quester și ca celui care îl joacă pe directorul din spectacol și care a împlinit 70 de ani. Juca acum cinci zile la Sao Paolo un spectacol cu mine, deci, efectiv, sunt alegeri ce țin de ritm, de viață, fiindcă trebuie să te întorci la Paris, să vii aici, apoi vor juca săptămâna viitoare la Moscova. Aceasta este aventura teatrului în lume, atunci când decidem că putem face teatru în lume, să primim lume într-un teatru; cele două lucruri merg împreună, dacă dacă visăm la Théâtre de la Ville sau la un festival cum e cel de aici (un imens festival pe care îl salut, pe care îl admir pentru mondialitatea sa, pentru convingerile sale, dorințele sale, elanul său, publicul său, care apără această idee a mondialității operelor și a întâlnirilor dintre oameni prin intermediul teatrului). Trebuie creată o trupă (iar Franța și-a pierdut de mult trupele) – un ansamblu de actori și actrițe care, pentru un anumit număr de ani vor lucra împreună și își vor da timp să lucreze împreună, vor trebui să facă alegeri și să refuze câteodată o producție cu un alt regizor, pentru a putea să meargă cu un spectacol în turneu, în străinătate, despre care presa franceză nu va vorbi neapărat. Și, poate, timp de un an-doi, actorul nu va mai fi văzut la Paris, la locul său de muncă.

Când am fost numit la conducerea Teatrului de la Reims, a ceea ce numim Centrul Dramatic Național al Comediei de la Reims, era esențial pentru mine să creez un grup de actori și actrițe, de aproximativ cincisprezece persoane prezente, care urmau să se angajeze în aceste probleme primordiale, cum ar fi cea a publicului. Înțelegerea pe care o adunare o are asupra indivizilor din care este formată se putea dezvolta cu ajutorul indivizilor din interiorul acestor adunări. În ce mod? Ei bine, cu puneri în practică simple, ateliere, ateliere de scriere, ținute și de scriitori (cum ar fi Fabrice Melquiot, pe care l-am asociat cu Teatrul din Reims și care este un scriitor francez Tânăr, plin de viață), deci cu ateliere de joc deschise publicului în fiecare sămbătă. Acestea au devenit spații de convivialitate, de primire, aflate chiar în interiorul teatrului ce creează un fel de familiaritate, de porozitate între actor și spectator. Spectatorii traversau foaierul la sfârșitul reprezentării și întâlnneau actorii, iar asta făcea parte dintr-un traseu în care actorul se obișnua, încetul cu încetul, să vorbească un sfert de oră cu spectatorii, pur și simplu despre spectacol, pentru a fi admirați sau pentru a avea un schimb simplu și bogat, totodată. Spațiul barului, al restaurantului ar trebui gândit ca spații de lectură, întâlniri cu scriitorii pe care actorii puteau să le organizeze sau pe care actorii își puteau să le propună, adică o programare paralelă sau în paralel cu cea oficială. Vorbim despre teatru prin intermediul operelor pe care ei le propun. Sau, fiecare actor putea să-mi spună că-i place un anume poet și atunci puteam organiza un recital de trei sferturi de oră din acel poet. Sau, alții regizori erau invitați să lucreze cu actorii pentru a pune în scenă formule diferite; un Tânăr regizor maghiar a venit să lucreze cu actorii, să întâlnească publicul sau să creeze spectacole ce puteau fi prezentate prin școli, să iasă din incinta teatrului, încetul cu încetul, strategic, să jucă un spectacol pe care l-am făcut în licee, să deplasăm spectacole în spații ale orașului, în mai multe locuri. Deci, efectiv, să putem întâlni și spectatorii care nu erau încă ai noștri, dar pe care îi puteam întâlni prin alte căi și care, poate, într-o zi vor decide să aplice drumul teatrului nostru. Deci, intrarea într-un teatru a fost foarte importantă pentru mine în exercițiul nu al puterii directoriale, ci al puterii de a face, de a construi o aventură de mai mulți ani cu, pe de o parte, acest ansamblu de actori, pe de altă parte, să asociem autori pe lângă teatru, regizori mai tineri care au venit să lucreze în teatrul nostru (n-o să-i citez pe toți) și să creăm un colectiv de actori care să însoțească fenomenul dincolo de prezența spectacolului și care să dea viață, să creeze înima teatrului, care să nu fie doar o mare instituție care prezintă spectacole pentru un public ce a decis deja să vină la teatru și pe care, cu ușurință, ar putea să-l dezvoltă.

Aceste lucruri s-au tradus în cei opt ani petrecuți acolo printr-o reală creștere a publicului. Teatrul, atunci când am venit eu în 2001, avea 25.000 de spectatori și când am plecat în 2008 erau 55.000 și aflat în creștere, într-o manieră constantă. Nu erau rețete bazate pe cifre, ci o legătură apropiată cu liceele, cu școlile, cu universitățile din Reims, cu asociațiile orășenești, care au creat noi comunități de public ce puteau să se regăsească, fiecare, în modul său în aventura unui teatru într-un oraș. Acum ajungem la o problemă importantă, anume care este locul teatrului în oraș...

Teatrul, arta teatrală, locul teatral este un vector al transformării orașului? În alte cuvinte, teatrul poate fi o forță care să transforme orașul și să fie transformat de către oraș și știe că orașul e un teritoriu în care se situează? Lucram nu numai cu orașul, dar cu o regiune întreagă, cu alte orașe din regiunea Champagne Ardenne. Aceste rezultate au contat la sfârșitul celor șapte-opt ani și, în acel moment, mi s-a propus să candidez la direcțiunea Théâtre de la Ville, un teatru mare, de 1000 de locuri, lângă Châtelet, un teatru pluridisciplinar, care putea să găzduiască spectacole de muzică, de dans, de muzică clasică, programe diferite pe parcursul anului (cum ar fi spectacolul Pinei Bausch care se joacă de ani de zile) sau alte spectacole de dans, prezentate de vreo douăzeci de ani. Dar, într-adevăr, locul ocupat de teatru era destul de slab reprezentat, plecând ideea efectivă pe care predecesorul meu, Jean Violette, de altfel prieten bun cu mine, că teatrul a pierdut teren în favoarea dansului contemporan, opunând astfel disciplinele, cât timp pentru mine ele nu sunt opuse. Ambale discipline artistice trebuiau să se dezvolte și chiar era loc pentru acestea, așa că nu aveam nevoie să construim o identitate care să opună, ci care să permită ofertă. Iată din nou o forță a teatrului... Am susținut ideea ca Ansamblul de la Berlin să vină la Paris, după o pauză de treizeci de ani. Și au venit și grăție tie, George Banu, fiindcă tu i-ai văzut, mi-ai vorbit despre ei și despre *Opera de Patru Parale*, în regia lui Bob Wilson, pe care-l consider un spectacol magnific, admirabil, demn de a fi prezentat publicului prin intermediul trupei Ansamblului de la Berlin, o trupă foarte puternică pe care francezii nu o mai cunoșteau fundamental. Deci, am avut opera lui Brecht, în regia americanului Robert Wilson. Aici, ceva s-a întâmplat, care a permis această mișcare de întoarcere care s-a opri, dar a fost reluat, Théâtre de la Ville era înainte Théâtre des Nations și corespundeau unei idei politice a unei internaționalizări în teatru, a teatrului lumii, a unei idei foarte puternice despre societate și de reinștaurare a acestei idei puternice de internaționalizare. De aici, s-a născut proiectul pe care l-am evocat mai înainte, *Chantier de l'Europe*, unde mi-am spus că avem o problemă cu Europa (și nu sunt singurul care gândește așa). Problema pe care eu o am, în orice caz, este că, finalmente, astăzi în Franța, în Portugalia, în Spania, în Italia, în toate dezbatările despre Europa, nu este vorba decât despre probleme economice. Până la urmă, nu se vorbește decât despre bani, iar Europa este redusă la o problemă a banilor. Toate dezbatările de astăzi cu privire la Grecia sunt, de fapt, probleme legate de bani. Și atunci, dacă Europa nu înseamnă decât bani, Europa nu mă mai interesează. Dacă Europa nu mai este decât o dezbatere despre aspectul finanțier, atunci această Europă nu mă mai interesează. Această Europă a fost creată prin cultură, iar ea însăși a fost mereu în avans de-a lungul acestor festivaluri, prin dimensiunea sa internațională a circulației artiștilor și a operei. Într-adevăr, arta teatrului, înaintea altora, dar și cinematograful, desigur, au lucrat mereu pentru ștergerea frontierelor. Problema identității este raportată la o operă, fie că este vorba despre Pirandello sau despre Shakespeare, ori despre Büchner ori alții, un autor a cărui identitate o cunoaștem; cunoaștem proveniența culturală a lui Ionesco, cu toate dezbatările pe care le suscă pentru Franța și România, același lucru îl cunoaștem și pentru Kafka, Beckett etc. - știm de

unde provin toți acești scriitori. Apoi, vedem înspre ce se îndreaptă și tocmai prin scriitura acestor autori se întâmplă un act care este teatru și care nu e altceva decât joc omenesc: unor oameni li se spune o poveste despre alții oameni, fără să conteze limba lor, istoria lor. Ceea ce contează este momentul de viață ales din istoria acestor societăți. Dacă această Europă nu mai pune întrebări, sau nu pune destul de multe întrebări despre societate, despre dorințele ei, despre viitorul ei, despre dialogurile pe care le poartă, atunci ne aflăm în fața unei Europe a economiei care nu mai interesează pe nimic și vedem rezultate catastrofale, chiar și pentru o țară ca Franța, care a fost una dintre primele țări care a promovat ideea de Europa, dar care astăzi, efectiv (hai să îndrăznim să o spunem), are extrema dreaptă, Frontul Național ca partid la putere. Deci, cetățenii francezi au votat, nu din cauza unui dezacord, dar a unui dezinteres profund față de tot ce li se povestește despre Europa de azi. Asta nu vrea să însemne că mă opun ideii de Europa. Da, cred eu, și asta e poziția mea personală, în Europa, în circulație liberă, în ștergerea frontierelor, eu am trăit ca și copil posibilitatea de a merge până în Lisabona cu mașina, traversând Spania franchistă, iar asta nu se întâmplă acum două secole. Am zice că oamenii au uitat aceste lucruri și că astăzi, pentru a trece de la o frontieră la alta nu se cere neapărat o viză, nu se cer tone de documente, nu se stă ore la o graniță pentru verificări, pentru toată lumea e ca și cum ar fi normal. Dar nu a fost mereu o obișnuință... E vorba despre victoriile republicilor, ale democrațiilor, ale libertăților, iar astăzi amnezia politică este absolut enormă cu privire la aceste aspecte. Și vorbesc aici de Franța, de țara mea pe care doresc să o apăr, țară care ar trebui să-și pună mari întrebări în legătură cu ce înseamnă ea în Europa și cu valorile pe care ea le reprezintă, în timp ce ea este închisă într-o dezbatere nici măcar economică, ci, mai degrabă, finanțieră. Deci, în cazul acesta este vorba despre o altă Europă, de unde ideea de a produce, efectiv, *Les Chantiers de l'Europe* la Théâtre de la Ville, care este un teatru ce, prin definiție, trebuie să apere o idee internațională, nu doar una europeană, ci și una referitoare la mondialitate. Despre mondializare vorbim toată ziua, fiindcă e vorba despre o problemă economică, pe când mondialitatea este privită ca un raport pe care fiecare îl poate avea cu lumea, cu străinătatea.

Și acum mă întorc la *Sase personaje în căutarea unui autor*, fiindcă fiecare e un străin în ochii celorlalți în opera lui Luigi Pirandello: personajul e un străin pentru actor, iar actorul este un străin pentru personaj și nu pot să se întâlnească. Este vorba tocmai de această străinătate care, în franceză, vine de la cuvântul „étrange” (straniu, ceea ce nu cunoaștem direct), dar tocmai pentru că nu îl cunoaștem ar putea deveni interesant și ne-ar interesa să intrăm în dialog cu el și nu să ne sperie. Acestea sunt date care se află chiar în interiorul teatrului și prin aceste valori am descoperit eu teatrul.

Tatăl meu a hotărât să nu lucreze, la un moment dat, într-o instituție, ci să reunească actorii lumii pentru a-și crea operele și a continua să scrie. A preferat să reunească actori veniți de pe alte continente. Eu sunt copilul întâlnirii dintre o portugheză și un francez, al unei dorințe amoroase, al întâlnirii dintre doi oameni care erau străini

unul pentru celălalt (tatăl meu nu vorbea portugheză). În consecință, cred în aceste lucruri. Cred în aceste lucruri referitoare la copiii de astăzi. Căți dintre copiii francezi nu au un tată chinez, o mamă italiană sau un tată venit dintr-o altă țară, care nu vorbește franceză? Ei sunt, totuși, copii ai lumii, prin intermediul limbilor pe care le vorbesc. Chiar dacă nu vrem să ținem cont de asta, totuși, cred că nu vom provoca un dezastru, ci, mai degrabă, un recul în societățile cu adevărat profunde. Teatrul are câte ceva de spus și de povestit despre aceste lucruri, dar trebuie, din nou, să punem un plus de energie, de convingere, de combativitate și mai puțin de normalizare, prin deciziile de egalizare, prin care toți vom sfârși să semănăm unii cu alții și, în numele principiului egalității, care e o valoare fundamentală, confundăm egalitatea cu normalizarea. Deci, pentru mine, Șantierele Europei trebuie să se nască la Paris, unde tineri de peste tot să poată fi cunoșcuți de către toată lumea, să putem cunoaște la Paris un regizor Tânăr, o companie Tânără din Italia, din Franța, din România, din Portugalia, din Grecia. Nu putem spune că sunt cele mai bune spectacole pe care le-am văzut. Dar este foarte important că această nouă generație care are 25-30 de ani să poată fi la Paris și sunt 30 de spectacole prezentate timp de 15 zile: muzică, dans, concerte, teatru. Aceasta este dezideratul final, de a vedea producții pe care nu am avut ocazia să le vedem încă. Iar eu, în calitatea mea de director, de regizor, a trebuit să acompaniez tineri actori, regizori de 25-30 de ani din întreaga lume. Tot în legătura cu ideea de trupă, aş mai adăuga un lucru: v-am spus deja, compania noastră a fost în Brazilia; acum 5 zile a jucat la Rio, Belorizonte și São Paulo, au jucat și la New York în luna octombrie, la Berkley, la Chicago. Dar, pentru ca spectacolul nostru să fie prezent în două țări ale lumii (de exemplu, am ajuns până în Japonia și Taiwan cu reprezentările), trebuie să fie o continuitate între actori. Pentru că, dacă acest lucru nu ar exista, ar fi tocmai din cauză că instituțiile și statul francez nu o înțeleg. Îmi amintesc că am adus acest aspect în discuție unui ministru, acum câteva zile. Cred că suntem trupa care are cele mai multe turnee internaționale la ora actuală (aproximativ opt prezece pe an). Și asta, de patru ani încocace. Nu e vorba că suntem mai buni decât alții. Deloc. Este vorba despre faptul că avem elementele care ne oferă posibilitatea să o facem. Totuși, sper că e vorba și despre calitatea spectacolelor. Nu este la latitudinea mea să o spun și la a celor care le aleg. Nu e vorba despre o problemă financiară sau de susținere financiară, fiindcă, dacă stăm trei săptămâni în Brazilia, este pentru că lucrurile se produc între noi și cei din Brazilia, nu fiindcă Franța dă mai mulți bani ca să-și vadă artiștii jucând în străinătate. Bugetele au scăzut mult în ultima vreme și, în ultimii ani, ca și cele ale Institutului Francez. Am suferit mult din cauza asta. E nevoie, în consecință, de timp pentru a construi relația, dorința de a lucra și ingredientele necesare lucrului împreună. Iar pentru toate acestea e nevoie de discuții cu trei ani înainte și de certitudinea de a avea distribuția completă, actorii disponibili pentru a face acest lucru. Astăzi, majoritatea spectacolelor care se nasc în Franță sau în altă parte sunt spectacole care se joacă un an maximum, la care se repetă două luni, se merge două luni în turneu, prin rețelele franceze, Centrul Național, Centrul Dramatic, Teatrul Național etc., care nu au o capacitate de proiecție pe trei sau patru ani. Deci, toată această

problematică și, în acest sens, această acompaniere permite întâlnirea cu lumea. Fiindcă, dacă sunteți companioni în sâul acelei echipe, puteți deveni companioni ai lumii. Dar nu puteți companioni ai lumii, dacă nu aveți o rețea de acompaniere în interior. Aceasta a fost unul dintre punctele determinante în cadrul raporturilor internaționale. Apoi, mai este vorba despre selecția operelor. Am pus în scenă Shakespeare acum vreo cincisprezece ani și voi reveni asupra punctului pe care l-am pomenit, acela am făcut o comedie despre moarte. Îmi dau seama că tema morții și a copilăriei este, finalmente, una sistematic sau aproape sistematic prezentă în toate piesele pe care le regizez. Nu este o alegere prealabilă care îmi orientează lectura, ci o sensibilitate pe care o am și care poate fi înțeleasă prin elementele povestirii, prin parcursul individual pe care l-am avut, prin povestea personală a fiecărui, fiindcă, v-am spus, pentru mine copilăria a contat mult în ceea ce privește raportul dintre cele două țări. Sunt diferențe majore: spaniolii și portughezii au avut opozitii istorice foarte profunde. Am pus în scenă piesa *Victor sau copiii la putere*, de Roger Vitrac. Victor era un copil de nouă ani care trebuia să moară, fiindcă refuza să intre în lumea adulților. Vitrac e unul dintre marii dramaturgi francezi al teatrului suprarealist care a lucrat cu Breton și pe care l-a exclus. Vitrac spune povestea unui copil de nouă ani (în franceză, cuvântul „neuf” – „nouă”, seamănă cu „oeufs” – „ouă” – simbol al nașterii, dar și cu „neu” – nou, la care mai adăugăm și faptul că nouă e o cifră magică). Am fost mereu atras de autori care făceau ca realitatea să se întâlnească cu ficțiunea, aş zice, dar și cu imaginația care are ascendent asupra realității. Imaginația face ca realitatea să pară mincinoasă, spune Breton. La fel și ficțiunea. Asta ne-o explicăm fie prin suprarealism, fie prin teatrul absurd al lui Ionesco, chiar dacă acestuia din urmă nu-i plăcea această denumire, adică la un moment dat ceva e mai puternic decât realitatea. Acest altceva poate fi imaginația, nonsensurile pentru autori englezi (aici mă refer la raporturile dintre nonsensuri și literatura nonsensurilor), în orice caz, ceva care caută să surclaseze realitatea. Cu Pirandello, se reușește acest lucru; Ionesco, pe care mi-a plăcut mult să-l pun în scenă continuu să lucrez pe textele sale... La fel și cu Vitrac. În fiecare dintre aceste piese e vorba de multe ori de locul ocupat de copilărie și de întrebările suscite de această vîrstă a inocenței, a visării și care nu este eroică. Aici mă gândesc la Béranger din *Rinocerii* sau la Victor al lui Vitrac, la moartea celor doi copii din *Sase personaje în căutarea unui autor*, la înebul fetei, din cauza lipsei de atenție a adulților aflați într-o stare de tensiune, fiind închiși în propriile lor drame familiale și culpabilități, uitând că copiii sunt prezenți și că asistă la tot ce se petrece, aud tot, văd tot, dar nu spun nimic și care ar putea fie să se salveze, fie să moară. Fetei se va salva încăndu-se, iar băiatul va hotărî să se sinucidă. Iată o piesă în care Luigi Pirandello nu discută prea mult asupra acestui subiect, dar decide că acești doi copii trebuie să moară. Astfel, scrie, povestește cum aceste personaje trebuie să moară. Asistăm, pe de o parte, la vina sexualității tatălui, iar aici, pentru a merge mai departe, mă voi referi din nou la Hugues Quester, vorbind despre problema vîrstei, a dorinței și a sexualității, fiindcă pentru mine sunt importante în acest text, deoarece avem prezența copilului și a sexualității care e foarte prezentă. E vorba

despre dorința sexuală, despre pulsiunea sexuală, despre dorința față de celălalt. În *Şase personaje în căutarea unui autor* fac legătura cu problema alegorii actorului (a lui Hugues Quester), tatăl zice acea frază teribilă despre soția lui atunci când a mers la prostituata despre care afilă că e fata lui vitregă, de unde drama întregii piese: „Tu nu mai ești o femeie. Ești o mamă. Iar dorința mea sexuală e foarte vie, în ciuda vârstei mele și trebuie să găsesc o soluție.” De aici rezultă nevoia de a merge la o prostituată, care era fiica sa vitregă. Deci, avem planul unei drame marca Pirandello, cu o forță pe măsură, iar eu l-am ales pe Hugues Quester tocmai pentru că încă am mai văzut în Hugues dorința sexuală, dar el are o vârstă înaintată și trebuie să joace alături de actorii tineri. Iar aici, întâlnirea dintre viață și teatru este reală și actorul este confruntat cu această problemă fără nicio brutalitate, fără nicio perversitate din partea mea, dar este o problemă evidentă și atât de reală, care poate produce suferință sau, dimpotrivă, amuzament și, în cele din urmă, distanțare. E un lucru pe care-l vorbesc de multe ori cu el, nu cea a sexualității sale, în mod particular, ci despre dorință și cum ne situăm atunci când am fost un actor dezirabil, plin de dorință atât pentru bărbați, cât și pentru femei, reprezentând ceva ce aproape că integrează problema sexualității și pe care îl regăseam în spectacolele lui Patrice Chéreau. A lucrat mult cu Chéreau, în piese ca *Disputa sau Masacru la Paris* – marile sale spectacole, 70 de la Villeurbanne și în care avem această pulsiune a dorinței întâlnirii cu celălalt, a corpului și a raportului cu celelalte corpuși. Ei bine, tocmai aceste probleme sunt pentru mine cele care trebuie să se regăsească în interiorul teatrului. Atunci când vorbeam despre copilărie, despre trecerea de la copilărie la vârsta adolescenței, la vârsta adulță, la bătrânețe. Ne întoarcem, din nou, la problema dorinței și la acest detaliu particular încerc să lucrez în piesele pe care le montez, fiindcă pentru mine sunt întrebări care trimit la ideea de teatru în sine, având în vedere că teatru este format din limbă, limbaj, cuvânt, dar și corp, dorință, înfruntare a dorințelor, separare, fie că e în interiorul familiilor, fie că e vorba de întâlnirea corpurilor între ele, a puterii lumii adulte care e chiar în interiorul ideii de teatru. *Şase personaje în căutarea unui autor* este și un spectacol despre putere: Directorul e în căutarea puterii în teatru, dar eșuează. Apoi, mai este și un spectacol despre eșec, căci puterea poate însemna eșec. Cele șase personaje sosesc, vor să ia locul actorilor și ne aflăm în fața unei deplasări sistematice a funcțiilor – temă cu totul și cu totul importantă în această piesă. Astă înseamnă că regizorul poate deveni autorul piesei, că actorul va fi împins în locul spectatorului, să devină el însuși spectator, iar personajul va deveni actor. Iată o permutare de roluri care se face pe baza unor raporturi de forță. Aceasta este o problemă eminentamente politică, în sensul prim al cuvântului. Deci, locul unui teatru, locul unui festival, conține aceste lucruri esențiale ale vieții și ale lumii, ale raportului la străinătate, la frontierele geografice și ale vietii, ale vârstelor vietii. Dacă, la un moment dat, apar frontiere, trebuie să fim conștienți de ele: din punct de vedere profesional, ele există, de exemplu pensionarea. Trebuie să părăsim locul, să ne oprim. De cele mai multe ori, este ceva brutal, fiindcă e vorba despre o altă viață de reorganizat, de reinventat. Acestea sunt realități ale vieții, pe care le regăsim și în teatru. Importanța acordată de ființele umane

necesității construirii de teatre este ca aceste teatre să existe și să fie locuri deschise și locuri ale partajului. Acestea devin locuri ale dezbatării necesare și posibile. Cât despre întrebarea pe care ai pus-o cu referire la Festivalul Toamnei, am răspuns indirect vorbind despre orientările care apar atunci când lucrăm în rețea: trebuie să fie strategice, pentru a putea corespunde orientărilor de la Bruxelles. Trebuie aleasă cutare sau căutare țară, în funcție de priorități. Vom vedea mai târziu ce și cum. Deci, locul teatral și al unui festival este un spațiu al creativității, așa cum este și Sibiul, care e inovator și care dorește să prezinte unui public din ce în ce mai larg opere care vin din lumea întreagă. Problema care se pune este de a răspunde necesităților diferite cerute de lumea politică. Astă este o problemă asupra căreia nu voi insista, dar cred că înțelegeți la ce mă refer, fiindcă eu cred mult în libertatea creației, în libertatea proiectelor, dar și în altceva: în viață, în teatru. Există afinități elective, adică alegem cu cine vrem să fim, alegem cu cine vrem să lucrăm sau suntem aleși. Jaques Lacan spunea că dorința unuia e dorința altuia, adică eu mă regăsesc în dorința pe care celălalt o avea și el. Dacă George Banu îmi propune să mămăncăm într-un restaurant italian, chiar dacă eu nu am chef, dacă dorința lui e suficient de puternică, ea poate trezi dorința și în mine. Trebuie să existe dorință în celălalt, ca eu să-mi pot dezvolta propria-mi dorință. Nu vorbesc despre sexualitate, ci despre un simplu prânz.

Aceasta poate fi definiția prieteniei și ceea ce regăsim în majoritatea operelor și chiar în teatrul lui Ionesco. În *Rinocerii*, relația dintre Jean și Béranger stă sub semnul prieteniei. Cunoaștem de la început dorința lui Béranger, iar Jean îi reproșează încă din primul act că nu și-o exprimă dorința, iar celălalt o face prea puternic. Cei doi nu se întâlnesc în dorințele lor. Este vorba despre subiectul separării, despre prietenie, aspecte mai importante decât absurdul. Prietenia este asemenea iubirii, dar fără sexualitate și putem avea o profundă relație de prietenie, la fel de bine cum putem avea una de iubire. Teatru este construit întotdeauna pe aceste probleme. Nu cred că aceste teme (prietenia, dorința, separarea, sexualitatea, frontierele, distanța etc.) se pot rezolva la Bruxelles. Cred că aici este vorba de limbaje diferite, iar eu pot să mă adaptez la limbajul contemporan al lumii, așa cum este el acum: tehnologic, birocratic, instituționalizat. Știu să o fac foarte bine și cred că și pentru aceste motive reușesc să fiu directorul unei mari întreprinderi culturale, Théâtre de la Ville și a unui festival de amploare, cum e Festivalul Toamnei, fiindcă mereu am știut să observ sărăcia unui discurs, ceea ce face ca și participanții la discurs să se recunoască între ei, fiindcă au aceleiasi elemente de limbaj. Se uită că, atunci când facem teatru cu adevărat, ne petrecem timpul citind opere, citind cuvinte diferite, citind poeți și scriitori și, chiar înaintea politicianilor, ne-am interrobat asupra limbajului. Chiar și Molière, când a scris *Tartuffe*, înțelegea aceste lucruri, dar la fel și Shakespeare, raportându-se la confruntarea omului cu puterea prin intermediul limbajului. În piesele despre Richard vedem cum fiecare regizor se raportează la problematica puterii și a limbajului și că despre aceasta este vorba atunci când animăm un spațiu teatral și că aceste probleme sunt cele ale unei societăți pe care le regăsim și în interiorul unui teatru. Festivalul Toamnei este un festival foarte

mare în Franța, care a fost inițiat de Michel Guy în 1971. În 1971, teatrul francez era brechtian, ca tot teatrul european. Tot teatrul se definește printr-o versiune brechtiană asupra lumii. Michel Guy este un om de dreapta și a văzut descentralizarea franceză, coroana Parisului, care este periferia, făcută din teatre conduse de primari comuniști, adică o periferie roșie. În Aubervilliers s-a construit Théâtre de la Commune; Nanterre exista deja; teatrul de la Bobigny avea un festival important.... Si multe altele... Teatrul unde a început Patrice Chéreau să lucreze exista și el. Ei bine eu cred că Michel Guy și-a spus că se află în fața unei vizuini asupra lumi, apoi l-a descoperit pe Robert Wilson. Repet după cum am mai spus, că dincolo de vizuina brechtiană din teatrele pariziene, Michel Guy a descoperit o a doua mișcare. Nu am mai spus lucrurile în modul acesta până acum, dar este interpretarea mea de după treizeci de ani. Michel Guy a văzut spectacolele lui Robert Wilson și a hotărât că trebuie prezentate la Paris, la fel ca și celelalte spectacole interesante ale vremii. Japonezii trebuiau să fie prezenți și ei, de exemplu. Aceste mari opere vrea el să le apere, fie că e vorba de opera unor mari estetici, ai scenei care puteau aduce o altă mișcare scenei contemporane franceze. Si cred că este fundamentală această internaționalizare făcută din diferențe, din descendenta brechtiană franceză, din influențele italienilor, din Piccolo Teatro, din Giorgio Strehler, din mișcarea americană, așa cum au fost toate aduse de Festivalul Toamnei. Se deschid alte perspective paralele, ca două drumuri paralele care nu se vor opune punctului de vedere politic, aș zice, dar care vor avansa ca un magnet și care vor îmbogăți scena și prin aportul dansului contemporan, de exemplu, al lui Michel Guy căruia îi datorăm prezența spectacolului *Einstein on the Beach*, o comandă adresată lui Robert Wilson și care este un spectacol fundamental din ultimii cincizeci de ani. Deci Festivalul Toamnei este un festival multidisciplinar, teatru-muzică-dans, care colaborează cu teatrele din Paris și din regiune și, de câțiva ani, am ca misiune încercarea de a asigura o continuitate, adică să încerc să dezvolt valorile fundamentale ale teatrului, adică să aducem, în fiecare an, nume mari ale scenei internaționale, maeștri ai scenei internaționale prin intermediul și cu susținerea Festivalului Toamnei. Acesta a fost cazul, de exemplu, al lui Robert Wilson, care a hotărât acum trei sau patru ani să-i ofer un portret printr-o serie de reprezentări cu spectacolele sale. Ideea este că în aceste portrete dedicate marilor maeștri din teatru sau din dans să punem împreună spectacole noi cu spectacole care s-au jucat acum un sfert de secol, o retrospectivă pentru spectatorul de astăzi care să poată parcurge mai multe perioade ale vietii prin intermediul creației teatrale. Toată lumea spune că spectacolele de teatru și de dans sunt efemere, lucru cu care eu nu sunt deloc de acord; eu cred că teatrul și dansul poartă în ele amprentele fiecăruia, iar unele opere pot rezista mai mult de douăzeci de ani fără ca ele să îmbătrânească, dar permitându-ne să avem o relectură. În acest sens am construit și Festivalul Toamnei. Chiar și cu oameni mai tineri, cum ar fi Castellucci care va prezenta mai multe spectacole la Paris în mai multe teatre centrale, dar și de la periferie. Eu reiau, în acest fel, elemente care au fost slăvite acum trei ani și arăt că periferia, chiar dacă era percepută comunistă, roșie, să poate să colaboreze cu Festivalul Toamnei. Secolul XXI este format din

aceste povești terifiante, săngeroase ale spațiului european care poate da lectii omenirii, cîteodată. Europa a trăit cîteva mari tulburări, două războiuri atroce, genociduri, deci avem multe lectii de oferit celorlați. Astfel, la Festivalul Toamnei se văd aceste lucruri. Dar mai trebuie să ne asumăm și altele, de exemplu, despre războiul din Algeria se vorbește în foarte puține piese. Trebuie să ne asumăm propria istorie în ce are ea mai negativ și pentru asta avem nevoie de opere teatrale, cinematografice, nu doar de dezbatere. Prin aceste povești artistice, umanitatea ar putea încerca să aibă o evoluție normală. Rolul festivalelor este de a promova aceste lucruri. Este vorba despre un ansamblu de date care fac posibilă conducerea unui teatru, dar și despre alte lucruri despre care am încercat să vorbesc prin intermediul întrebărilor pe care tu, George Banu, mi le-ai pus: moartea copilăriei, ideea de trupă, raportul cu străinul, cu străinătatea, cu internaționalizarea și necesitatea de a reinventa locul teatral într-unul nou, contemporan, necesitatea de a înțelege Europa altfel decât prin date economice. Prin aceste elemente trebuie reconfigurat spațiul teatral și rolul teatrului...

#### BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ :

- 
- Abulafia, Yaron, *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre*, Routledge, 2015.
- Broadhurst, Susan, *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, A&C Black, 1999.
- Delgado, Maria M.; Rebellato, Dan, *Contemporary European Theatre Directors*, Routledge, 2010.
- Godard, Colette, *E. Demarcy-Mota, A. Nauzyiel, J. Thiérrée: un théâtre apatride*, Arche, 2009.
- Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, 1996.
- Pavis, Patrice, *La Mise en Scene Contemporaine: Staging Theatre Today*, Routledge, 2013.
- Rodosthenous, George, *Theatre as Voyeurism, The Pleasure of Watching*, Palgrave Macmillan, 2015.
- Turk, Edward Baron, *French Theatre Today; The View from New York, Paris and Avignon*, University of Iowa Press, 2011.



# TEZAURELE CULTURII ȘI REGÂNDIREA LOR ASTĂZI

**George Banu în dialog cu Tauras Cizas<sup>1</sup>, Remigijus Vilkaitis<sup>2</sup> și Roman Doljanski<sup>3</sup>**

**Q ABSTRACT:** George Banu and Roman Dolzhanskiy's essay focused on the relationship between heritage and modern era. Therefore, the two authors are analyzing the relationship between what they call 'an imaginary museum of theatre' and the way theatre now works according to the latest directions of contemporary performing arts. In such a context, the two authors are reviewing the works of one of the most important European theatre directos -- Eimuntas Nekrošius.

**KEYWORDS:** performing arts, myth, heritage, postmodernism, art

**ROMAN DOLZHANSKIY** is a well known theatre critic, artistic manager for New Europe Theatre Festival and assistant artistic manager for The Theatre of Nations in Moscow. He graduated theatre at GITIS in Moscow, worked as an editor for *Moscow Observer*, starting with 1995 he worked as a reporter and for *Kommersant*, starting with 1998, as a theatre critic. In 2003, 2004 and 2008 he was he president of the jury for The Goden Mask Awards and he is working for The Theatre of Nations in Moscow since 2008. He was awarded some very important distinction: 'The Seagull' (2003) and 'A. Kugel' (2004).

**GEORGE BANU** is a distinguished essayist, theatre critic, Honorary Professor at the Department of Theatre Studies at the *La Sorbonne Nouvelle* (Paris III) University, Honorary President of the International Association of Theatre Critics, Honorary President of the jury for the *Europe for Theatre* Prize, associate editing director of the magazine *Alternative théâtrales*. He cooperates and is involved in exchange programmes with the University of Florence (member of the Doctoral School), Rome (co-tutorial PhD coordination), Genoa, Prague (member of Doctoral School), Bucharest, Lucian Blaga University of Sibiu, University of San Diego, Columbia University, UQAM- Montréal. He is the chief editor of *Journal de Chaillot* (1981-1985) and the magazine *L'art du théâtre*, edited by Chaillot/Actes-Sud (1985-1989) during the directorate of Antoine Vitez. George Banu is in charge with the collection *Temps du théâtre* published by Actes-Sud in 1990. He is the artistic director of *Académie expérimentale des Théâtres* (1991-2000), and the President of *Prix de l'Europe pour le théâtre*.

#### Institutional Affiliation and Contact:

"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies.

5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania

cat.teatru@ulbsibiu.ro

1 Asistent de regie al lui Eimuntas Nekrošius pentru *Cartea lui Iov*

2 Remigijus Vilkaitis este interpretul rolului principal din *Cartea lui Iov*

3 Roman Dolzhanskiy este critic de teatru, director artistic al festivalului NET, director artistic adjunct al Teatrului Națiunilor din Moscova. A absolvit facultatea de teatru GITIS, a lucrat ca redactor la revista *Moscow Observer*, începând cu 1995 a lucrat ca reporter, iar din 1998 a lucrat în *Kommersant*, ca și critic de teatru. A fost numit directorul festivalului NET (New European Theater) în același an cu Marina Davidova. În 2003, 2004 și 2008 a fost președintele juriului pentru Premiile Golden Mask. Din 2008, lucrează la Teatrul Națiunilor. Este, de asemenea, câștigătorul premiului „Pescărușul” (2003) și al premiului „A. Kugel” (2004).



### George Banu

Întâlnirea pe care o propunem astăzi e o una care ne permite să vorbim despre o relație decisivă a teatrului, aceea dintre tezaur (un termen foarte important) și modernitate. Teatrul se află, într-un fel, între ele.

Vom vorbi despre această relație dintre tezaur, dintre ceea ce există, dintre muzeul imaginar al teatrului, și maniera lui de a-l reînvia, de a-l revizita astăzi. Pe de altă parte, vom încerca să vorbim cu Tauras Cizas (asistent de regie al lui Eimuntas Nekrošius la *Cartea lui Iov*) și cu Remigijus Vilkaitis (protagonistul spectacolului) și ne vom concentra pe raportul spectacolului cu mitul. Există un muzeu imaginar al teatrului dar există, în același timp, un muzeu imaginar al omenirii: totalitatea miturilor. Iov nu e o piesă, Iov e un mit. Înainte, însă, vom vorbi cu Roman Doljanski, un critic important în zona rusă, un critic de intervenție (în sensul în care scrie, fără, îndoială, dar și participă la jurii, ori la organizarea unor festivaluri). Roman Doljanski este un indicator al valorilor, nu neapărat prin scris, ci și prin opțiunile pe care le propune. Vom începe cu dânsul, cu o primă întrebare pe care aş pune-o, care mă și interesează, de altfel: în timpul comunismului, clasicii au avut un rol foarte important pentru teatrul sovietic rus dar și pentru teatrul țărilor Europa de Est. Acum, din ce în ce mai mult, se operează o mișcare către textele dramaturgiei contemporane, către inventarea unei noi scrierii. Într-un fel, deplasarea de la textul clasic la textul contemporan e o caracteristică a multora dintre țările din est. Mai mult, acest fenomen se observă și la nivelul anumitor regizori. Mulți regizori nu mai montează decât

texte contemporane. De asemenea, ne interesează unele exemple, privind spectacole care ar trata această relație dintre memorie, istorie, trecut și prezent. S-a spus uneori că regia e arta care mediază trecutul cu prezentul. Există spectacole care te-au marcat, despre care ne poți vorbi, care sunt reprezentative din acest punct de vedere?

### Roman Doljanski

Tezaurul culturii este o problemă mare. Eu, de obicei, prefer să cuget asupra unor asemenea teme începând cu niște probleme filologice, fiindcă același concept în limbi diferite, are origini diferite atunci când este vorba de cultură. Dacă luăm cuvântul „treasure”, în rusește sună a „comoară”. În limba rusă, cuvântul „comoară” provine de la cuvântul „a ascunde”. În rusă, cuvântul „comoară”, având aceste origini de la „a ascunde”, închide în el semnificația de „ceva ascuns ochiului”, „ceva ce nu este vizibil”. Prin urmare, deja, prin mentalitatea a limbii, este conținut faptul că o comoară este foarte puțin predestinată să fie modificată, dezvoltată, împărtășită. Dacă e să vorbim despre teatru, acest lucru a îngreunat foarte mult comunicarea dintre teatrul clasic și cel contemporan, ceea ce pentru mine a pus o mare problemă, deoarece, prin definiție, teatrul este un fenomen contemporan și rămâne astfel chiar și în situația în care folosește niște scheme contemporane, dar pune în operă niște elemente de tradiție. Acum însă, în contextul dramatic din Rusia, expresia „tezaur artistic” capătă conotații mult mai complicate. Eu, personal, simt că mă ia cu tremurici când aud această expresie. Ați întrebat de timpurile comunismului, adică despre trecut? Dumneavoastră ați

pus problema comunismului ca ceva legat de trecut. Noi, în Rusia, asistăm, însă, la încercări de restaurare a acestui trecut care se dovedește, încă, foarte prezent. De aceea, când se pune problema păstrării tezaurului culturii, se pune la noi și problema tezaurului al cărei perioade trebuie păstrat. Este evident că există o tentativă de restaurare, dar nu este clar despre restaurarea cărei perioade este vorba. Unora li se pare că trebuie restaurate timpurile târzii, sovietice. Din păcate, mulți visează și la restaurarea perioade staliniste. Unii apelează la secolul al XIX-lea, unii la secolul al XV-lea, chiar. Această intruziune a Evului Mediu în secolul XXI este foarte evidentă în Rusia. Este adevărat că este și un fenomen universal, dar la noi pare să capete o dimensiune amenințătoare.

În ceea ce privește teatrul, procesul poate fi și mai dramatic, deoarece, în anii '90 și în anii 2000, au existat mari speranțe și să așteptat sosirea unei noi generații de dramaturgi și de regizori. Iată că acest lucru s-a și întâmplat, acum câțiva ani. O nouă generație și-a făcut apariția pe scenă. Acum, cei care nu au avut parte de agresiunea perioadei sovietice, se ciocnesc și ei de fenomene oarecum similare. Problema nu se mai pune între repertoriul clasic și contemporan, fiindcă printre acești regizori există unii care produc, prin programul pe care și îl-au propus, numai repertoriul clasic. Mai sunt alții care pun în scenă numai dramaturgia contemporană. Mai departe, există unii care își propun o anumită perioadă și își aleg textele în funcție de asta. Avem un regizor care montează numai piese legate de anii '20 încercând să dea sens avangardei sovietice. Dar, cel mai important este că vin oameni liberi în teatru. Deoarece viitorul lor este acum neliniștit, situația e destul de complicată. De aceea am și spus că termenul de „tradiție culturală” îmi inspiră o ușoară groază, deoarece este un termen foarte folosit și speculat de cei care se opun teatrului contemporan.

Există nume de regizori contemporani care au pus mari texte clasice, dacă n-ar fi să cităm decât spectacolul lui Kirill Sidelnikov după *Suflete moarte* de Gogol. Dar, sunt interesante și numele celor care nu recurg la textele clasice, care merg pe experiment cum este Volostrelov care se ocupă de noile opere și care merge pe un traseu pe care merg și alții experimentatori din lume, excluzând textul din teatru, mergând până la a-i exclude și pe actori. Prin urmare, nu întotdeauna căutările regizorilor au legătură cu întoarcerea la textul clasic și cu atât mai puțin la comoara tradițională. În același timp, dacă e să vorbim de reinterpretarea textelor clasice, trebuie ținut cont că în Rusia, ca și în restul țărilor estice, e încă puternică tendința trupelor stable, a teatrelor de repertoriu. Eu aş împărtă regizorii, mai degrabă, după modalitatea lor de a-și pune în scenă viziunea proprie. De exemplu, Bogomolov recurge tot la teatrele clasice, la instituțiile stable. Serevignov și-a creat propria trupă, propriul teatru, propriul centru teatral, Volgostrelov are o mică companie și un mod de viață independent, iar Kuleabin, care lucrează la Novosibirsk, face un experiment foarte interesant de transformare a teatrului provincial, într-unul contemporan. De aceea, de multe ori, abordarea spațiului unde acești oameni își duc la bun sfârșit proiectele, este uneori mai semnificativă decât alegerea textului. În funcție de locul pe care îl alegi pentru proiectele tale, poți obține o

poziție mai importantă sau mai mărunță, cu o rezistență mai mare sau mai mică. Este foarte semnificativă, în acest sens, experiența lui Kuleabin: după ce a montat recent la opera de la Novosibirsk, a fost atacat de biserică ortodoxă, care a intentat un proces și care a dus la interzicerea spectacolului și la demiterea directorului teatrului. Am fost martor la acest proces și discuția pe care am avut-o despre Wagner cu procurorul și cu judecătorul mi se pare foarte semnificativă în relația cu tezaurul cultural și pentru tendința timpurilor pe care le trăim.

#### George Banu

Este momentul să remarc acum o tendință foarte importantă a teatrului de a-și găsi surse în afara repertoriului obișnuit. Eimuntas Nekrošius a lucrat când pe texte clasice din repertoriu, când pe texte din afara repertoriului, integrate. Îl întreb pe asistentul de regie, pe Tauras Cizas, care a fost motivația principală pentru alegerea acestui text și, în general, cum își alege Nekrošius textele?

#### Tauras Cizas

Având acest dialog, realizez că noi, până la urmă, suntem oameni ai practicii, ai meseriei. Îl ascult pe toți chiar cu o anumită invidie. În privința textelor, ați pomenit faptul că mulți dintre regizori abordează texte contemporane, mai degrabă. Într-un fel și Nekrošius a început cu Pușkin, cu Dostoievski, cu Dante. În sfârșit am ajuns la Vechiul Testament și mergem acum spre contemporaneitatea eternă. Se pare că mai există texte și înainte de Vechiul Testament, iar despre cum ajunge acesta să își aleagă el textele, pot răspunde numai prin cuvintele lui: „Citesc mult” (are vreo 20-30 de texte care sunt pe raft) „și vine ziua când ne propunem să facem un nou spectacol, sau suntem invitați undeva, sau se termină banii”. Acela este momentul când ia una din acele 20-30 de cărți. În mod concret, în ceea ce privește *Cartea lui Iov*, Nekrošius avut un prieten care, cu 10-15 ani în urmă, i-a propus să facă acest text, despre care consideră că i se potrivește foarte bine.

#### George Banu

Am avut șansa de a asista la câteva repetiții ale lui Nekrošius cu *Trei surori* și aş vrea să îl întreb pe domnul Remigijus Vilkaitis despre cum lucrează cu regizorul... Nekrošius invită actorii, după cum am văzut eu, să pornească, să constituie adevărate scenarii inspirate de text. Întrebarea îi este adresată pentru că el este actor, a lucrat foarte mult cu Nekrošius: „care ar fi specificitatea și de unde vine bogăția lucrului cu acest regizor, care poate că nu vorbește mult în interviuri, dar vorbește mult în repetiții. Desigur că este delicatesă să povestești cum repetă cineva, dar sunt anumite constante pe care, dacă poate să le reveleze Remigijus Vilkaitis, ar fi interesant pentru noi toți să aflăm cum repetă Nekrošius.

#### Remigijus Vilkaitis

Acum, în comparație cu tinerețea lui, Nekrošius vorbește mult. Dându-să povestește și împărtășește anumite lucruri, dar acest gen de comunicare nu are legătură directă cu repetițiile. Nu oricine poate lucra cu el, fiindcă, de multe ori, e greu să înțelegi ce vrea. Adesea, el însuși spune, când e întrebat „Ce vrei?”, „Eu văd.”, „Vezi, dar eu

ce trebuie să fac?" Acesta este principiul pe care se lucrează și mi-a plăcut foarte tare întrebarea dumneavoastră privind moștenirea și tezaurul. Am și eu o vârstă, drept care, îmi pun și eu această întrebare, foarte des. Revenirea la povestea lui Iov este și o întoarcere la acele vremuri când omul nu avea nevoie de un traducător și de un intermedier în relația cu Dumnezeu. Comoara nu este neapărat reprezentată de aur, bani și de finanțe, ci este o comoară pe care strămoșii noștri o ascundeau și nu o arătau tuturor. Ei știau exact în ce anotimp și în ce zi putea fi arătată comoara, iar cercul persoanelor care aveau acces era nelimitat. Cei care aveau acces la exprimarea acestora erau foarte puțini, este ceva foarte intim. Eu încerc să tot îngustez acest cerc, ca să mă pot apropia de lucrul de care ne ocupăm noi cu toții: teatrul contemporan. Vorbeam de acest cerc restrâns: cred că erau niște șamani, niște preoți foarte dăruitori, care făceau acest lucru de câteva ori pe an, în anumite zile. Iar teatrul încearcă să facă acest lucru în fiecare zi, ba chiar pentru bani. Eu cred că suntem cu toții niște mari păcătoși. Desigur, glumesc puțin, dar cred că aşa este.

#### George Banu

Ceea ce povestesc despre repetiții, despre lucrurile interne, sunt detalii de experiențe interne. Ar fi util, pentru dialogul nostru, dacă puteți da unele exemple concrete de soluții identificate în repetiții. Eu am asistat la repetițiile la *Trei surori*, în care este o scenă mitologică, pentru mine: toți actorii fumau și puneau fumul într-o sticlă. Aceasta era o imagine teatrală extraordinar de puternică, a legăturii dintre membrii acestei familii. Aveți amintiri, puteți evoca anumite momente de repetiție în care, împreună cu Nekrosius, ați construit scenarii vizuale care, pentru noi, spectatorii, rămân favorabile?

#### Remigijus Vilkaitis

Îmi amintesc de o lucrare neîncheiată, căci au fost mai multe de acest fel, când am repetat *Regele Lear* cu Nekrosius, erau câteva scene absolut geniale. Finanțarea era nedeterminată și puteai repeta un an întreg la un proiect. Dar, cu toate acestea, am „reuşit” să nu încheiem acest spectacol. Era acolo o scenă în care Gloucester vorbea cu Kent și glumea despre fiili lui, iar în timpul acestei glume încercau să spargă un ou crud. L-au așezat pe o piatră, iar cei doi cavaleri (oameni arătoși) au niște ghioage mari și început să lovească oul acela. Primul care lovește, Gloucester, își ia avânt, glumind, iar oul rămâne întreg. Toată lumea râde, apoi Kent este cel care ia ghioaga respectivă, apoi ia niște spade, iar oul tot nu se sparge. Aceasta a durat cam trei-patru minute, ceea ce este mult pentru o scenă. Și, cumva, pe nesimțite, în timpul acestei scene, cobora un soi de teamă, un soi de frică. Totul era cu atât mai interesant, cu cât se înțelegea că era un lucru făcut, că nu se poate să nu nimerești de atâtă timp un simplu ou. Și, cu toate astea, este suspendată o oră. Apoi, Goneril și Regan erau însărcinate, încă din prima scenă. În următoarea scenă, în timpul unor mari certuri, de sub rochie a căzut un pietru mare, pentru ca să înțelegi că o femeie încărcată cu asemenea ură nu poate să poarte un copil. Povestesc acum, foarte grosier, dar actorul trebuie să joace toate astea. E ușor de povestit, nu și de făcut. Deocamdată asta mi-a venit în minte...

#### George Banu

Eu sunt mulțumit de întrebarea mea pentru că, într-adevăr, aceste scene pe care le evocăi povestit sunt foarte de specificul spectacolelor lui Nekrosius: sunt scene care nu se bazează pe interpretarea unui text, sunt scene care nu sunt altfel decât niște construcții memorabile ale regizorului. Eu mi-am adus aminte și de *Hamlet*, un faimos spectacol al lui Nekrosius, care se desfășura sub domnia lui unui bloc de gheăță, iar acest bloc de gheăță se topea sub ochii noștri. Deci, aş spune că, într-un fel, Nekrosius produce un fel de scenariu poetic, pornind de la anumite situații și aprecieri ale personajelor și, poate, aceste momente rămân cele mai importante. Poate că Goneril naște un pietru extrem de interesant, dar și o întâmplare. Nu e vorba de a fi influențat, dar în spectacolul pe care l-a pus Brook, unul dintre personaje negative naște o piatră. Într-un fel, e interesant pentru că eu cred că Nekrosius redescoperă legătura cu o gândire mitică, poetică, iar spectacolele lui sunt, din acest punct de vedere, unice și memorabile. E adevărat că scenele trebuie jucate, dar în același timp pot fi și povestite, ceea ce este un mare merit a unui spectacol. Domnule Tauras Cizas, aveți istorii din interior? Că din exterior sunt destule...

#### Tauras Cizas

Nu-mi vin în minte acum povești concrete, dar aş continua ideea dumneavoastră că există foarte multe mizanscene despre care, pe urmă, se scriu articole întregi. Probabil că forța lor constă în faptul că Nekrosius nu le inventează, ci le caută și le descoperă în text. Este un regizor care are un mod de a citi foarte atent și personal. Există cuvinte care pentru un cititor nu ar însemna mare lucru, dar el se agăță de ele și scoate din ele sensuri nebănuite. Bineînțeles că Nekrosius se folosește de niște procedee proprii, dar acestea nu sunt neapărat niște secrete. Eu am ajuns la el ca actor, joc în continuare în spectacolele sale și pot spune că un actor poate lucra destul de confortabil cu acest regizor, căci are o atitudine foarte responsabilă și este cu conștiință foarte acută, detaliu pe care îl cere și actorilor. Dar, dacă vede că ceva nu iese, aceasta nu este fiindcă actorul nu este foarte bun sau fiindcă e neatent, ci fiindcă vina îi aparține lui. Ideea este că nu îl va lăsa niciodată pe actor fără ajutor, într-o situație nefavorabilă. Aproape de nebunie, până la ultimul moment din spectacol, se va gândi cum să-l facă pe actor să iașă din situația dificilă în care l-a pus.

În ceea ce privește faptul că a început să vorbească ceva mai mult la repetiții, trebuie amintită și situația că a montat la Teatrul Național, unde jumătate din actori nu mai lucraseră cu el, fiindcă, atunci când face spectacole de mai mică dimensiune și cu actorii cu care a muncit tot timpul, există și reacții ca acestea „A, mda, desigur, am înțeles. Mhm, da.” Nu știi dacă e un secret sau nu, dar de multe ori aceasta se întâmplă când a fost deja analizată o scenă și s-a avansat deja. Acum, când să tragi concluzia, el spune „stop” și adaugă „Nu, ne oprim aici, nu tragem nicio concluzie, lăsăm situația deschisă.” Astfel, parcă lasă special niște puncte neîncheiate, pentru ca orice gând să poată trăi. Cel mai important este ca un actor, pe scenă, să gândească și să creeze. Se întâmplă de multe ori să jucăm câte 5-6 spectacole deodată, mai ales în turnee, iar el

ne spune „Uite, astăzi, vă rog să nu jucați corect!”, numai ca să îi oblige să gândească și să creeze. Pentru mine aceasta este esența teatrului: este o creație vie, pe scenă.

#### **Remigijus Vilkaitis**

Aș vrea să adaug și eu ceva la ceea ce a spus Tauras Cizas, să am și eu o observație a mea: mii se pare foarte interesant când, în spectacolele lui Nekrošius, se întâlnesc cei care deja îl cunosc, cu limbajul lor, care le este familiar, cu cei care nu știu despre ce este vorba, chiar dacă au visat toată viață să ajungă acolo. Nekrošius a lucrat de două ori în Rusia, cu actori ruși, iar când a montat *Livada de višini* ni s-a povestit un moment foarte interesant: fiecărui personaj i-a găsit un echivalent în lumea animalelor. Spre exemplu, cineva era un iepure, iar actorii s-au trezit foarte bulversați și au început să joace sketch-uri, ca în primul an de facultate, ca să imite animalele. Toți au luat-o literal și, un mare actor, care îl juca pe Firs, venea cu două ore înainte și încerca, prin metoda lui Stanislavski, să intre în pielea renului respectiv. Povestea a funcționat abia când actorii au realizat că momentul nu trebuie luat mot à mot, iar aceasta a luat destul de mult timp. Când a venit a doua oară și a montat în teatrul nostru, Teatrul Națiunilor, Evgeny a devenit un fel de traducător fiindcă că el deja înțelegea și cunoștea. Și, cu toate că Nekrošius vorbește bine limba rusă, avea totuși nevoie de un soi de interpret, iar Mironov, care lucrase deja cu el la *Livada de višini*, a devenit un reprezentant al regizorului dincolo de calitatea lui de actor. Față de câte un gest de al lui Nekrošius, după care un actor habar nu avea ce să facă și cum să reacționeze, Mironov zicea „Ce nu înțelegi? E clar! E vorba despre cutare, de cutare și de cutare. Totul este foarte simplu.”, zicea Mironov. Noi spunem, de multe, ori că fiecare regizor își are limbajul lui, dar aceasta este, totuși, doar un mod de a te exprima. Mai mult, când te lovești de un caz în care ceva este literalmente real, atunci începi să înțelegi ce înseamnă propriul limbaj. Dar acum este vorba despre limbajul unui geniu și sunt puțini oameni de așa fel în lume.

#### **Tauras Cizas**

Este interesant să ne întrebăm de unde apar aceste imagini. Cred că totul este foarte simplu: noi am dat împreună la facultatea de actorie, iar mătușa lui mi-a povestit cum Nekrošius a venit din provincie la Vilnius, să dea examenul de admitere. Cunosc regiunea de unde vine el, sunt locuri minunate acolo, cam ca în România, cu râuri, verdeță multă, dealuri, cer albastru, vaci, capre. Ce poate fi mai frumos? De acolo a venit el la Vilnius. Și-a lăsat geamantanul la mătușa lui, într-un cartier nou de blocuri și a dispărut. Se fac orele 9, 10, 11 seara, iar el nu mai apare. Totuși, era un băiețel care a venit pentru prima dată în capitală, un mare oraș. Mătușa își face griji, dar încă nu existau mobile. La 1 și jumătate noapte își face aparția: nu mai existau nici autobuze, cum a ajuns acasă, nimeni nu știe. „Cum ai ajuns?”, îl întrebă ea. „Am stat în piață catedralei și m-am uitat la clădiri...”, a răspus el. Acolo sunt rămășițele unui mare print lituanian. El nu văzuse niciodată pe viu această catedrală și poate că deja a uitat această peripeție, dar și în ziua de azi, Nekrošius este mânat de ceva foarte simplu. Poate de aceea a și venit și a dat acel...

#### **George Banu**

Cred că această istorie este extrem de importantă, deoarece este istoria originii unui talent care confirmă ceea ce spunea Tauras Cizas, că imaginile pe care le produc aceste poeme vizuale pe care generate de Nekrošius, nu sunt doar personale și gratuite, ci sunt născute din impregnarea cu textul. Poate o putem parafraza pe mătușa de care s-a vorbit mai devreme, spunând că Nekrošius prezădează textul ca turnurile catedralei, ore întregi, căci din această impregnare apar aceste mici lumini, care luminează textul, dar lumina provine dinăuntru. Adică senzația care o ai privind spectacolul lui Nekrošius nu e niciodată aceea de gratuitate de avangardă. Senzația este că aceste lucruri memorabile nu sunt născute din lectura textului, ci, poate, din impregnarea textului de către text. Aș spune că aceasta este ceea ce am aflat astăzi.

#### **BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ :**

Cornis-Pope, Marcel; Neubauer, John, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctions in the 19th and 20th centuries. Volume III: The making and remaking of literary institutions*, John Benjamins Publishing, 2007.

Freedman, John, *Moscow Performances: The New Russian Theater 1991-1996*, Routledge, 2005.

Klaic, Dragan, *Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy*, Intellect Books, 2012.

O'Connor, Kevin, *Culture and Customs of the Baltic States*, Greenwood Publishing Group, 2006.

Popenhagen, Ludvika Apintyté, *Nekrošius and Lithuanian Theatre*, Peter Lang, 1999.

Rasmus, Agnieszka, *Against and Beyond: Subversion and Transgression in Mass Media, Popular Culture and Performance*, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Senelick, Laurence, *Historical Dictionary of Russian Theatre*, Rowman & Littlefield, 2015.

Sidiropoulou, Avra, *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre*, Palgrave Macmillan, 2011.

Stefanova, Kalina, *Eastern European Theatre After the Iron Curtain*, Routledge, 2014.



# DANSUL CHINEZ PE SCENA LUMII

**Octavian Saiu în dialog cu Jin Xing**

**Q ABSTRACT:** Jin Xing is one of China's most appreciated ballerinas with an extraordinary career. Her dialogue with Octavian Saiu emphasizes the most important moments in her career and the turning points in her life as an artist. She is also discussing and debating on the contemporary directions in the Chinese performing arts industry, which are very strongly connected to its huge and long tradition.

**KEYWORDS:** **dance, ballerina, stage, China, performing arts, talent.**

**JIN XING** born August 13, 1967 in Shenyang) is a Chinese ballerina, modern dancer, choreographer, actress, and owner of the contemporary dance company "Shanghai Jin Xing Dance Theatre". Jin Xing was the first woman in China that got the government's approval to undergo a sex change, and she was also one of the first few trans women to be officially recognized as a woman by the Chinese government. Born to ethnic Korean parents, she studied in a local Korean elementary school. She expressed high enthusiasm in dance performance. At the age of 9 she joined the People's Liberation Army to receive dance and military training; she became a member of the military's dance troupe, and

eventually attained the rank of colonel. Later she won the national dance contest with a piece of Central Asian ethnic dance. In 1987, Jin went to New York to study modern dance for four years, and then traveled and performed in Europe, and taught dance in Rome from 1991 to 1993, followed by a world tour, and returned to China at the age of 26. She underwent sex reassignment surgery in 1996. Her left leg was paralyzed for a while after the surgery. After the recovery she went back to Shanghai to choreograph and train students.

**Institutional Affiliation and Contact:**

"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies.  
5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania  
cat.teatru@ulbsibiu.ro



### Octavian Saiu

Jin Xing este una dintre figurile iconice ale culturii contemporane chineze: persoană multitalentată, cu activități numeroase în societate, pe scena artelor și pe scena internațională. Vorbim despre o dansatoare, coregrafă, una dintre cele mai populare personalități TV din China actuală și cineva care reușește mereu să creeze, să imagineze pentru a depăși granițe. Cred, de altfel, că prima temă a conversației noastre trebuie să fie tocmai despre depășirea granițelor – pentru că asta faci tu în toate manierele posibile, pentru ceva esențial în programul și identitatea ta: libertatea. Poate că ar trebui să începi cu debutul carierei tale sau chiar cu perioada de mai înainte: când ai descoperit că dansul este ceea ce vrei să faci.

### Jin Xing

Este o plăcere și onoare să particip la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, într-un oraș minunat, cu oameni frumoși. Astăzi am descoperit multe lucruri și mă simt foarte bine.

Ca să răspund la întrebarea lui Octavian Saiu, nu am știut că vreau să devin dansatoare. Dorința mea era să fiu pe scenă, dar dansul m-a ales pe mine. De la frageda vârstă de nouă ani am fost aleasă de guvernul chinez să fac parte din trupa artistică militară, deci în armată, în nordul Chinei, în regiunea Shenyang, zona Manchu. Așa că, la nouă ani, am plecat de acasă pentru a merge la această școală militară a guvernului, unde copii poartă uniforme militare. Am fost supusă celor mai stricte și dure antrenamente, dar am urmat cele mai bune cursuri de dans: făceam zilnic balet rusesc, dansuri

tradiționale chineze, acrobații și operă, dar ni se predau și cursuri obișnuite. Poate că nu mă veți crede, dar de la nouă ani eu primeam deja bani, aveam un salariu acolo. Ca și dansator militar, am ajuns să pregătesc reprezentările pe scenă pentru soldați, dar am făcut și armata – trebuia să fiu pregătit să lupt pentru țară. Dacă începea război, trebuia să-i încurajezi și pe ceilalți soldați să lupte pentru țară. Așa că, pe la 10-11 ani, pe lângă faptul că învățasem deja toate tehniciile de dans, știam să mânuiesc și o mitralieră. Unii copii se joacă cu jucării, dar eu știam să trag. Vă puteți închipui? La 11 ani. Până la 12 ani știam cum să pun o bombă sub un pod ca să îl arunc în aer. Era parte din educația mea. La 25 am jucat într-un film în Coreea de Sud. Aveam un rol de ucigaș profesionist, iar la filmări m-au chemat să mă înveț să mânuiesc arma. Le-am spus: „Eu știu să fac chestia asta de 20 de ani.” Nu am fost niciodată în război, dar armata m-a ajutat din punct de vedere profesional. Așadar, începutul meu a fost puțin complicat, unic, iar copilăria mea a fost diferită de cea a altor copii – alții purtau ghiozdane, dar eu purtam uniformă militară. Dar cumva, înăuntrul meu, apreciam asta. Orice aș face astăzi, orice aș realiza în plan profesional, nu pot anula acei 16 ani de militărie. Antrenamentele mi-au dat disciplină și m-au învățat cum să iau decizii și cum să fiu responsabilă pentru acestea. Toate aceste lucruri mi-au influențat viața în multe aspecte.

Părinții mei se trag dintr-o comunitate coreeană din China – strămoșii din partea tatălui sunt din Coreea de Nord, iar cei din partea mamei sunt din Coreea de Sud și au venit în China acum multe generații. Și eu am naționalitate chineză, dar originile-mi sunt

coreene. Biologic, m-am născut bărbat. Am o soră cu trei ani mai mare decât mine. Într-o familie ca mea, să fii băiat și să înveți să dansezi e deja considerat tabu. Pentru ai mei, băiatul trebuie să învețe și să meargă la facultate. Să vreau să dansez, ca băiat, provenind dintr-o familie coreeană înrădăcinată adânc în anumite mentalități – nu! Asta este o meserie pentru fete!

Părinții mei au fost puși în fața primei mari încercări, când Guvernul m-ales pentru armată. Ai mei se puteau opune, eram doar un băiețel atuncii, dar eu voiam să merg cu orice preț. Am făcut greva foamei trei zile și mi-am implorat părinții să mă lase. Până la urmă, au cedat. M-au pus să scriu cu mâna mea o scrisoare prin care îmi asumam această decizie. Nu voiau să dau mai târziu vina pe ei. M-au pus să scriu că ei au încercat să mă opreasă, dar eu m-am opus, deci toată responsabilitatea e la mine. Apoi, am mai scris o altă scrisoare, adresată Guvernului: „Luăți-mă, că nu știți ce pierdeți!”. Așadar, la nouă ani știam deja ce vreau să fac.

După trei ani de antrenament militar, la 12 ani, simțeam deja dificultatea pregătirii de dansator. China își antrenează extrem de riguroz dansatorii, luptătorii kung-fu și sportivii. Cred că aceasta vine din mentalitatea socialistă, pentru că și România are performeri foarte bine pregătiți, în toate domeniile. Era foarte greu, m-am dus la mama și i-am spus că vreau să mă întorc acasă, să merg la școală. Dar atunci, mama mi-a zis ferm: „Nu! Ai hotărât deja ce vrei să faci în viață. Fii responsabil și asumă-ți deciziile pe care le-ai luat! Întoarce-te pe scenă, asta ai ales să faci!”. Astăzi îi mulțumesc mamei pentru că m-a trimis înapoi în armată. Dar la șase ani, am simțit ceva diferit înăuntrul meu. Mă uitam la sora mea și mă gândeam că ar trebui să schimbă locurile – ea să fie băiat, iar eu să fiu fată. Eram copil, simțeam aceste lucruri, dar nu puteam exprima. Când ploua torențial, stăteam afară și mă rugam să mă lovească fulgerul și să mă transforme în fată. Dar nu se întâmpla nimic. Ploaia mă uda până la piele, mă întorceam în casă și mă întrebam dacă sunt băiat sau fată. Simțeam că ceva e în neregulă, dar nu puteam spune nimic. Și bine am făcut, mulțumesc lui Dumnezeu... Dansul, pregătirea zilnică, m-au ajutat mult și, într-o zi, unul dintre profesori s-a uitat la mine și a spus un lucru care a însemnat enorm pentru mine: „Este un copil, nu-l priviți ca pe un băiat sau ca pe o fată. Încă nu și-a găsit genul.” Și mi-am spus: „Da, ea știe cine sunt!”. Dar nu am spus nimic.

La paisprezece ani, cei din armată îmi spuneau că mă comport ca o fată și m-au întrebat dacă sunt homosexual. Le-am răspuns atunci că este ceva diferit în mine, dar că nu știu să le explic. Atunci a fost momentul în care am hotărât că trebuie să devin atât de faimoasă, încât nimeni să nu mai îndrăznească vreodată să îmi critice orientarea sexuală sau gândirea. Trebuia să muncesc mai mult. În 1985, la 17 ani am câștigat primul meu concurs național de dans. Era un concurs important, de top. Am luat premiul pentru cel mai bun dansator bărbat debutant. În anul următor, am câștigat la categoria „cel mai bun dansator bărbat”. Apoi, în 1988 s-a lansat un program de schimb între China și America. Americanii au trimis un profesor în China, ca să antreneze primul grup chinez de dans

modern. La vremea aceea, nu știam nimic despre arta modernă, dar știam că sunt dansatorul numărul unu în China. Dintre cei 20 de candidați, guvernul chinez și cel american urmău să aleagă unul singur, care să plece în Statele Unite ale Americii, pentru a aprofunda studiul dansului modern. Atunci mi-am spus: „Bingo! Eu sunt acela!”. Toți colegii mei erau foarte talentați, cu toții făceau parte din echipa de top a Chinei. Dar, după un an de antrenament cu profesorul american, eu am fost recomandat să primesc bursa de studiu în America, de la Rockefeller Foundation. Urma să plec la New York, dar faptul că lucram în armata chineză nu îmi permitea acest lucru. L-am rugat pe superiorii mei să mă lase să profit de această oportunitate unică, să mă lase să descopăr lumea și, până la urmă, i-am convins.

Am ajuns la New York cu un ghiozdan în spate. Nu știam decât o boabă de engleză: „scuzați-mă”, „mulțumesc”, „la revedere”. Stăteam pe Madison Avenue în Manhattan, mă uitam în jur și îmi spuneam că aş putea să-mi reîncep viața în acel oraș. Să mă deschid în fața lumii și să-mi descopăr sexualitatea. Sunt gay sau nu?

Mi-am depus tot efortul în studiu, în dans. Am studiat cu Martha Graham, Paul Taylor, Merce Cunningham, Ab Nicholas – toți marii maeștri ai dansului și le-am studiat și metodele de lucru. A fost minunat. Am stat în New York patru ani apoi, în 1991, m-am mutat în Italia. În vremea aceea toată lumea mă întreba de ce am plecat din New York când tocmai îmi făcusem un nume. În 1991 participasem la American Dance Festival cu spectacolul *Half Dream*, pentru care am și primit premiul Best Dance Of The Year. Descoperisem deja America și acum vroiam să descopăr și Europa. Americanii au o cultură Tânără, de doar două sute de ani, iar eu voiam să văd rădăcinile, influențele europene. Am plecat în Italia, unde am lucrat ca și coregraf la televiziunea națională Rai Uno. Italianii au un stil de viață minunat, dar după un an și jumătate mă plăcusem și voiam să mă întorc la dansul contemporan. M-am mutat în Belgia, unde am predat dans modern la Conservatorul Regal de la Bruxelles și am început să-mi dezvolt mica mea companie privată.

În 1994, după Anul Nou Chinezesc, eram în China Town din Bruxelles și am simțit nevoia să mă întorc acasă. Voiam să-i văd pe mama, pe tata și voi am să devin femeie. Eram pregătit, pentru că, de la 19 la 28 de ani m-am privit zilnic în oglindă și m-am întrebat dacă sunt gata să devin ceea ce sunt. Acum conștientizam toate consecințele și știam ce urmează să mi se întâmple. Am plecat în China, la Beijing, deși toți mă sfătuiau că e mai bine să fac acest pas în Europa. Știam asta, însă mama mi-a dat viață în China și tot acolo voi am să fiu renăscut. În 5 aprilie 1995, la vîrstă de 28 de ani am suferit prima operare majoră din procesul meu de transformare în femeie.

În China, acesta a fost un subiect tabu: cel mai bun dansator bărbat a devenit cea mai bună dansatoare. Lucrul acesta nu se mai întâmplase în țara mea. Apoi, am decis să rămân acolo, ca să dezvolt dansul modern.

### Octavian Săiu

Ești așa de pasionată când vorbești! Am observat încă de ieri dimineață că aceasta este ingredientul tău principal: cum vorbești cu oamenii, cum le explicit ceea ce faci, cum lucrezi cu artiști; acestea sunt aspect esențiale din felul tău de a fi și în pasiunea pe care o manifestă pentru scenă. La tine nu este vorba doar de opulență, de strălucire, de lumina reflectoarelor, ci despre pasiunea pentru oameni. Privești oamenii în ochi și îți place să comunică cu ei. Asta te definește ca personalitate, coregrafă, dansatoare, ca om. Aș vrea să te întreb despre ceea ce faci astăzi în compania ta, despre depășirea granițelor, pentru că știu că ai fost, de multe ori, temerară. Povestește-ne despre tabu-urile pe care le-ai înălțat.

### Jin Xing

După operația din 1995, am colaborat cu Biroul Cultural de Stat din Beijing și am creat prima companie de dans modern din Beijing, unde am fost director artistic vreme de trei ani. În 1999 am renunțat, pentru că voiam să lucrez pentru mine și așa s-a născut Jin Xing Dance Company. În China nu mai existase până atunci o companie privată de dans care să mai și poarte numele artistului fondator, dar eu mi-am dorit să fiu independentă. Știam că asta înseamnă să fiu pe picioarele mele, fără sprijin de la bugetul de stat, astfel că am riscat. În anul 2000 mi-am mutat compania în Shanghai și de atunci activez acolo. Dansul contemporan a fost și încă este un domeniu dificil în China. Aveam cincisprezece dansatori pe care nu știam cum îi voi susține, neavând niciun sprijin. Eram pe cont propriu, așa că am început accept diverse roluri în teatru, apoi am călătorit în Coreea de Sud, în Thailanda și în Japonia, pentru roluri în filme. Am fost coregraf pentru campaniile de lansare în China ale unor companii mari precum L'Oréal, BMW, Mercedes – mi-am folosit ideile contemporane și le-am făcut prezentările. În 2000, la jumătate de an după ce m-am mutat în Shanghai, am mai depășit o graniță și am adoptat trei orfani, devenind, astfel, mamă. Am doi băieți și o fată acum, Leo, băiatul meu cel mare are 15 ani, fiica mea Vivian are 13 ani, iar mezinul, Julian, are 11 ani. Așa am devenit mamă singură pentru trei copii și șefa unei companii de dans modern; majoritatea cred că asta e o nebunie.

În China, pentru a vinde bilete la un spectacol, ai nevoie de aprobare de la stat, dar până în 2005 nu a fost niciodată cazul. Funcționarii nici nu știau exact care e procedura în cazul unei companii private. Dar în 2006 am obținut aprobarea Guvernului și, de atunci, au apărut multe companii independente în China.

Devenind deja cunoscută în China, mi s-a propus să apar la TV, în reality show-uri, dar atunci am refuzat, din lipsă de timp. Aveam trei copii pe care îi creșteam singură și conduceam o companie de dans. Nu le puteam face chiar pe toate. Apoi, l-am cunoscut pe soțul meu, un neamț. Ne-am căsătorit, iar acum sunt soția unui cetățean german. Eu nu am cerut niciodată să am toate aceste lucruri, nu e bine să ceri prea multe. Prin urmare, am luat totul ca pe un dar de la viață. După cât m-am strofocat și am luptat în viață ca să ajung cine sunt astăzi, cred că Dumnezeu s-a uitat la mine, a văzut că muncesc atât de mult ca să devin ceea ce sunt de fapt, o femeie,

apoi mi-a dat darul de a fi mamă și o viață minunată. După ce mi-am crescut copiii singură vreme de patru ani, m-am rugat la Dumnezeu să îmi trimită un ajutor, un tată pentru copiii mei. Și lucrul ăsta s-a întâmplat. Viața mi-a dăruit atât de multe și-i sunt recunoscătoare. După 2011, când copiii au mai crescut, am continuat să primesc oferte din televiziune. În China, piața TV a explodat, importând de la americani show-uri precum: *China's Got Talent*, *So You Think You Can Dance*, *Dancing Star*. Am fost invitată să fac parte din juriu și am devenit cunoscută pentru că îi spun oricui părerea mea verde în față, fără paravan, iar chinezii m-au poreclit „Limbă-Otrăvită”. Unii sunt șocați, alții apreciază stilul meu, dar cei mai mulți mă urăsc, îmi spun că sunt o vampă, o nesimțită, iar eu le răspund că exact de asta are nevoie China acum!

Din 2012, am propriul meu talk-show, transmis în toată țara în fiecare miercuri seara, la 21:30, ora de maximă audiență în Shanghai, cu cel mai mare rating la nivel național. Am postat online o fotografie și un comentariu că sunt la Sibiu (în China nu avem acces la Facebook, dar avem o rețea similară), iar cei 3,5 milioane de oameni care îmi urmăresc activitatea știu unde sunt și ce fac. Acești oameni mă întreabă zilnic diverse lucruri și îmi cer părerea în diferite aspecte. Dacă am un răspuns pe loc, îl ofer, dacă nu, îi rog să aștepte, să îmi dea timp de gândire și le răspund mai târziu în emisiunea mea. Pentru că am nevoie de scenă, mă forțez mereu să urc pe scenă, ca să dansez cu compania mea, sau să joc teatru. Televiziunea, publicitatea și comercialul te aspiră, te atrag în lumea asta, iar eu am nevoie să-mi revin pe scenă. Toată lumea, inclusiv soțul meu, crede că dansul este obositor. De obicei, după un spectacol, artistul se simte istovit, dar eu îmi reîncarc astfel bateriile, pentru a mă reîntoarce în showbiz.

Am întâlnit acum câteva zile delegația chineză pe care organizatorii festivalului au adus-o la Sibiu. Au fost surprinși să mă vadă aici și m-au întrebat cum de am mai găsit timp să vin și aici. Le-am explicat că asta îmi este meseria, sigur că îmi găsesc timp, deși lucrez pentru șapte show-uri în China. Dar trebuie să fac bani din showbiz ca să îmi susțin compania de dans.

Azi noapte (în 18 iunie, nn) am avut spectacol cu 29 de artiști care au venit aici special pentru asta. Costurile au fost foarte mari. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a acoperit cazarea și cheltuielile locale, dar eu am suportat transportul internațional. Am aplicat pentru sprijin la Ministerul Culturii din China, însă nu am primit nimic, căci oferă foarte puțini bani companiilor private. Dar am muncit și am făcut bani din TV, astfel că am putut să îmi aduc compania în România și să o prezint publicului de aici.

Oamenii mă întreabă de ce mai urc pe scenă când sunt atât de faimoasă la TV, iar eu le spun că iubesc scena de mic copil, că aparțin scenei.

Mi se spune deseori că sunt o divă. Le răspund că sunt divă doar pe scenă, iar în afara sunt doar mamă și trei copii și soție. În teatru nu am concurență, acolo sunt în elementul meu.

### Octavian Saiu

Mesajul tău este extraordinar, iar povestea ta de viață este fascinantă, din toate punctele de vedere. Fiecare aspect al vietii tale ar necesita să fie discutat separat, pe larg, însă, din păcate timpul nu ne permite acest lucru. Mi-ar plăcea să vorbim despre munca ta de dansator și coregraf. Pentru că a-ți găsi timp pentru asta este una, dar a-ți găsi inspirația și modalitățile de lucru cu oamenii din compania ta este altceva.

### Jin Xing

Oamenii mă întrebă dacă stilul meu de dans și stilul meu coregrafic s-au schimbat în vreun fel după ce am devenit femeie. Răspunsul este că nu s-a schimbat nimic. Doar dansul din armată era diferit... Când exercit un act artistic nu mă gândesc la genul meu. Am trăit ca un bărbat 28 de ani și acum trăiesc ca o femeie, dar când sunt pe scenă nici nu mă lupt ca un bărbat și nici nu mă apăr ca o femeie. Nu vreau să fac asta și las genul la o parte. Stau în mijloc ca o ființă umană și încerc să găsesc sentimente comune, dar, la finalul zilei, genul este cel pe care mi l-am ales, însă sufletul e mai prețios.

Dar să vorbim despre ceea ce mă inspiră. Tu știi cum sunt eu: vorbăreată și comunicativă. Am venit în Sibiu de două zile și am petrecut ceva timp în Piața Mare, la terasă, bând o cafea și urmărind trecătorii. Îmi place să văd cum arată oamenii din Sibiu, cum merg, cum beau și le simt vibrația. Mă simt parte din oraș. Astă mă inspiră. Ieri postam online faptul că România nu pare să se dezvolte aşa cum o face China. Dar China e o țară frustrantă pentru generația tânără pentru că diferența dintre bogăți și săraci este imensă, iar mesajul societății este că toată lumea va fi bogată, iar asta e greșit. Însă, pe chipurile lor, vezi graba. Graba pentru ce? Nu știi. Oamenii de aici sunt echilibrați, aşa cum ar trebui să fie. Așa îmi vine inspirația.

Spectacolul de aseară (*în 18 iunie, nn*), *A Different Loneliness*, este despre singurătatea pe care o avem cu toții în suflet, indiferent de rasă sau naționalitate și despre cum găsim această singurătate.

În 2008, am mers în Mongolia, am ascultat muzica de acolo și am rămas uimită. Am fost pe câmpii mongole, acolo unde întâlnesci doar păstorul cu cele 1000 de oi ale sale pe o rază de kilometri întregi. Este călare și cântă cât e ziua de lungă cu vântul, cu iarba, cu norii și chiar cu muștele. E o imagine superbă, cu singurătate atât de profundă și de bogat exprimată... Apoi am revenit în Shanghai, un oraș cu 23 de milioane de locuitori, unde oamenii se înghesuie ca sardinele la metrou și unde nimeni nu comunică. E o singurătate îngustă și rece. Astea sunt emoțiile care îmi generează imaginile puternice pe care le aduc pe scenă.

Apoi, m-am întors în Mongolia și i-am urmărit pe exceptionali ei muzicieni, care fac parte din Inner Mongolian State Government Company. Mi-au spus că, din păcate, nu pot să lucreze cu mine, pentru că aparțin de statul mongol și nu le este permis să colaboreze cu privații. Le-am sugerat să fie independenți, să fie liberi, dar la vremea aceea nu erau pregătiți. Am așteptat până în 2010 când

liderul trupei m-a sunat și mi-a spus că au demisionat de la stat și că și-au înființat o companie privată, independentă, cu care au devenit famosi și au cântat în toată lumea.

În 2013, am revizitat câmpii din Mongolia alături de soțul meu, de copii și de alți artiști. Am stat cu toții acolo zece zile, fără apă, fără curenț. Ne-am spălat în râu. În fiecare zi, ascultam cântecele mongole, iar din cele 300 de cântece tradiționale am selectat și am creat ceea ce ați văzut aseară pe scenă, în spectacol. Dansul și muzica sunt un tot. E important să asculti muzica și să vezi mișcarea din ea. Când sunt singură, mă simt privilegiată, pentru că am întreg spațiul doar pentru mine și mă pot asculta pe mine. Ca atunci când aveam sase ani: nu cunoșteam lumea, dar mă ascultam pe mine. și apoi, m-am împrietenit cu singurătatea mea, care m-a îmbogățit. Nu mi-era teamă de nimic, pentru că singură puteam înfrunta orice. Muzicienii mă ajută, mai ales femeia din grup, ea este o comoară națională. Sunt fericită că am putut să vi-i aduc aici, ca să vă prezintă muzica lor minunată.

### Octavian Saiu

Ceea ce mi s-a părut interesant, în spectacolul de ieri, a fost modul în care i-ai integrat pe muzicieni, dansatori, public și pe tine – undeva în spate. Căci la final, garantez că nimeni nu s-a simțit singur, totul a fost ca o mare victorie. Ne-ai prezentat o singurătate vindecătoare și aș vrea să te întreb despre conținutul și emoțiile cu care ai lucrat. Cum reușești să transformi ceva subtil și inefabil (singurătatea), în ceva concret, prin mișcarea dansatorilor. Care e metoda ta de lucru? Du-ne prin procesul de creație a mișcărilor coordonate cu religiozitate pe scenă, care au un puternic impact emoțional asupra publicului.

### Jix Xing:

Ai adresat o întrebare foarte bună.

Așa cum am povestit, am stat în Mongolia împreună cu dansatorii vreme de zece zile. Aceștia mă întrebau mereu ce trebuie să facă, aşa că le-am luat telefoanele mobile. Oricum nu funcționau acolo, pentru că nu exista nici semnal, nici curenț, dar nu voiam să aibă acces nici la muzică, nici la camerele foto. Le-am spus să se plimbe timp de trei ore, singuri, în direcții diferite. și s-au întors schimbați, mult mai calmi. Mi-au povestit cum au auzit că le-a vorbit vântul, au văzut mișcarea ierbii și mi-au spus că iarba dansează. Ceea ce ați văzut aseară nu a fost creat de mine. Acele solo-uri au fost făcute de ei, din amintirea zilelor petrecute pe pajiști. Eu le-am pus la dispoziție doar spațiul, iar ei au trebuit să găsească linia comună cu muzicienii. Dacă nu o găseau, eram pierduți. Ca și coregraf de dans modern, îmi pregătesc de acasă 50% din muncă, iar în teatru finalizez restul de 50%. Lumea se schimbă spontan. Eu mă ghidez după dispoziția pe care o am și după sentimente pentru ca să descopăr câte o singurătate în fiecare seară.

### Octavian Saiu

Ai menționat ceva esențial în întreaga experiență pe care o creezi. Comuniunea cu dansatorii tăi care nu au replici pe scenă indică dorința artistului de a-și controla munca. Iar anul acesta, la Festivalul

International de Teatru de la Sibiu, îl sărbătorim pe unul dintre cei mai importanți regizori de teatru din toate timpurile: Tadeusz Kantor, regizorul polonez care a fost mereu prezent, menținându-și identitatea ca regizor, fără a deveni un personaj, depășind convenția regizorului separat de munca sa. Tu, în schimb, depășești cumva convenția, deoarece coregraful este întotdeauna creatorul care stă ascuns în spatele scenei. Ai vreo dorință de a menține o legătură organică cu creația ta, prin voce și prin interacțiunea ta cu actorii?

#### **Jin Xing**

Am un mod subtil, prin care mă adresez semenilor mei, mai ales după ce am devenit o personalitate TV. Știu că am un mod aparte de vorbire. Lumea crede că dansatorii se mișcă bine, dar nu pot vorbi și au fost cu toții surprinși când m-au auzit. Nu se așteptau. Când am început dansul, îmi imaginam că am o bandă adezivă invizibilă lipită peste gură. Îmi repetam mereu în minte că nu trebuie să vorbesc nimic și că trebuie să îmi dezvolt doar limbajul corporal. Dacă oamenii înțeleg limbajul trupului, e bine. Dar, după ce termin dansul, simt cum îmi este înlăturată acea bandă adezivă de peste gură și pot vorbi în public. Chiar și vocea are o mișcare a ei. Pentru anul viitor am discutat cu dl. Chiriac să aduc la Sibiu, în cel mai mare club de noapte de aici, un eveniment intitulat The China Project. Eu voi fi moderatoarea, putem vorbi, putem bea și îmi puteți răspunde la unele întrebări. Vocile voastre vor fi înregistrate, transferate și prelucrate de un computer, iar apoi vor fi transformate în muzică, în ritmuri. Dansatorii mei vor interacționa cu publicul și vor dansa pe acea muzică și în fiecare seară vom avea câte o temă diferită de discuție: despre genuri, probleme sociale etc.

#### **Octavian Saiu**

Total este o exprimare a personalității tale. Stilul tău particular de creație nu cuprinde coregrafie pură, dans pur sau limbaj corporal pur. Există acolo și o zonă de teatralitate, o implicare a dialogului, a cuvintelor, a ceva de poveste. Vorbește-ne puțin și despre această graniță pe care o depășești. Teatrul chinez era complet separat de dans și dintr-o dată, apari tu și le îmbini într-un tot coerent și organic.

#### **Jin Xing**

Oamenii mă întreabă cum este arta contemporană în China. Avem o formă de artă foarte modernă la Chinese Traditional Peking Opera: nu se prea folosesc decoruri, ci doar elemente precum o masă, două scaune și actorii care cântă, dansează, joacă; toate acestea într-un mod destul de abstract și modern. Pentru că lumea artei, la fel ca lumea modeli, se învârte, revine mereu. Există un început care avansează către modern, tradițional, clasic, pentru ca, în final să devină din nou modern. E ca un ceas. La operă, de exemplu, gesturile măinilor actorilor sunt foarte speciale: atunci când indică o direcție, degetele unei tinere artiste sunt lipite, ceea ce denotă sexualitate și virginitate. Cu cât înaintează în vîrstă, cu atât degetele se dezlipesc ușor. Prin aceste gesturi își se dezvăluie vîrsta femeii și experiența ei sexuală. Am fost uimită să aflu asta. E foarte creativ! Înainte de 1997 nu am crezut că pot fi actriță, până când am fost invitată de o regizoare să joc într-un spectacol.

lubeam teatrul, dar nu mă imaginam făcând asta. De atunci, de fiecare dată când urc pe scenă ca și actriță, mi se spune că e vizibil faptul că ador să fac asta, ceea ce este și o bună pregătire pentru cariera mea în TV. Actoria m-a ajutat să îmi îmbunătățesc limbajul, mai ales că provin din zona de nord a Chinei, unde folosim o mandarină cu accent foarte puternic. Când am început să apar la TV, limbajul meu, mișcările corporale, ochii, toate s-au unificat. Nimeni nu poate concura cu mine în materie de talk show-uri. Ceilalți nu pot comunica prin mișcarea trupului. Stau țepeni, nu știu să joace, dar indiferent de stilul de viață strălucitor, de celebritate și de showbizz, eu rămân dansator, coregraf și nu renunț la scenă. Teatrul mă face fericită.

#### **Octavian Saiu**

Mi se pare fascinant modul în care conectezi două lumi diferite: China, cu politica ei, cu situația ei socială-culturală și lumea din afara Chinei. În China, ești percepță ca o persoană publică, iar în afara ei ca un coregraf de dans contemporan. Vorbeam ieri cu Rachel Grodjinowsky de la Suzanne Dellal International Exposure din Tel Aviv și îmi spunea că încearcă să găsească o sală de spectacol suficient de mare în Tel Aviv ca să poată intra publicul israelian foarte numeros și foarte interesat să descopere noile creații. Ești foarte cunoscută și în Israel. Spune-ne despre cum reușești să îmbini două lumi diferite, să fondezi un festival de dans, să adaugi mai multă complexitate vieții și personalității tale.

#### **Jin Xing**

Îmi propun mereu noi provocări: în 2004 mi-am cunoscut soțul, în 2005 ne-am căsătorit, iar acum ne creștem cei trei copii, iar eu mă ocup și de compania de dans. Și, totuși într-o zi din noiembrie 2005, m-am trezit cu gândul că viața mea este foarte plăcătoare. Dansul, spectacolele, copii cresc... lubesc Shanghaiul, dar parcă îi lipsește ceva. Așa, mi-a venit ideea să fac un festival de dans, căci îi cunoșteam pe toți artiștii internaționali și îmi era ușor să îi invit. Soțul mi-a spus că deja sunt implicată în prea multe, dar țineam neapărat să fac asta. Mă întreba de unde o să fac rost de bani și atunci i-am spus să meargă el la bancă. Totuși, banca nu îți împrumută bani ca să faci un festival de dans, așa că am ipotecat casa pe care o avem în Shanghai și am făcut festivalul. Ziarele scriau că am luat-o razna, luând așa o decizie. Eu lucrez din pasiune, nu pentru bani; astfel îmi condimentez viața. Pe lângă micul meu Festival de Dans din Shanghai, guvernul a mai organizat un gigant Festival Internațional de Arte în Shanghai. Dar eu nu am ochit cantitatea, ci calitatea. În fiecare an invit 2-3 artiști cu care organizăm și ateliere pentru tineri. Călătoresc în toată lumea și văd atât de mulți artiști tineri interesanți, pe care cei mai mulți oameni nu au ocazia să îi vadă, așa că îi aduc eu mai aproape. Sunt producții pe care guvernul nu le aduce, dar eu pot face asta. Pentru că artiștii se respectă între ei. În 2006 eram într-o delegație în Israel și am văzut toți minunații artiști israelieni din teatru, muzică, dans și mi-a venit ideea să fac o Săptămână de Dans Israelian în Shanghai. Așa am adus 7 companii diferite din Israel, cu 80 de artiști. Eu cred că instructajul militar m-a ajutat. Am bătut la ușa ministrului de externe din cadrul guvernului israelian, i-am spus cine sunt și că vreau să discutăm. I-am spus că înainte

să merg în Israel auzisem doar despre conflictele cu palestinienii. Dar acolo am descoperit că au niște artiști minunați, pe care doresc să îi duc în Shanghai. L-am spus despre festivalul meu, despre lipsa banilor și despre faptul că am nevoie să mă sprijine în achiziția biletelor de avion. De restul mă voi ocupa eu. Ministrul a fost de acord, iar a doua zi mi-a spus că va cumpăra biletele pentru șapte companii israeliene. Vedeti, doar mi-am ascultat inima și am reușit.

#### **Octavian Saiu**

Prezența ta la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ne-a inspirat. În să îți mulțumesc pentru munca ta, pentru mesajul pe care l-ai transmis azi, pentru tot ceea ce ai spus, pentru ceea ce ești, pentru că ne-ai învățat despre libertate, indiferent de religie sau de trecut. Putem fi tradiționaliști și eu însuși sunt așa. Alții pot fi deschiși la minte, privitor la sexualitate sau artă. Dar tu ești un exemplu de gădire neîngrădită, de libertate în gând și în credință, așa că ne-ai inspirat. Îți mulțumesc, Jin Xing.

#### **Jin Xing**

Mulțumesc. Libertatea este un pașaport, iar libertatea o avem în inimă și în minte. Trebuie doar să ne eliberăm. Chinezii mă numesc Statuia Chineză a Libertății. Anul trecut am publicat o carte sub următorul motto: *Nu vreau să schimb lumea, dar nu vreau nici să mă schimb ea pe mine*. Asta e respectul mutual. Viața mea în China este dovada perfectă a ceea ce înseamnă dansul modern în China actuală. Oamenii mă iubesc acum, deși mă urau înainte. Dacă înțelegeți, aveți toată aprecierea mea. Dacă nu, mă gândesc că este vreme pentru asta într-o viață viitoare.

#### BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

- 
- Butterworth, Jo, *Dance Studies : The Basics*, Routledge, 2011.
- Craine, Debra; Mackrell, Judith, *The Oxford Dictionary of Dance*, OUP Oxford, 2010.
- Davis, Edward L., *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, Taylor & Francis, 2009.
- Kant, Marion, *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge University Press, 2007.
- Kwan, Sansan, *Kinesthetic City: Dance and Movement in Chinese Urban Spaces*, OUP, USA, 2013.
- Huot, Marie Claire, *China's New Cultural Scene : A Handbook of Changes*, Duke University Press, 2000.
- Levinson, David; Christensen, Karen, *Encyclopedia of Modern Asia: China-India relations with Hyogo*, Charles Scribner's Sons, 2002.
- Li, Ruru, *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in a Changing World*, Hong Kong University Press, 2010.
- Wetmore, Kevin J. Jr; Liu, Siyuan; Mee, Erin B., *Modern Asian Theatre and Performance 1900-2000*, A&C Black, 2014.



# NOAPTEA BUFONILOR

**Alexa Visarion și Ilie Gheorghe în dialog cu Constantin Chiriac**

**Q ABSTRACT:** The article is focused on *Fool's Night*, a play directed by Alexa Visarion at Radu Stanca National Theatre in Sibiu, in 2015. Starting from a theoretical approach of A. P. Chekhov and William Shakespeare's plays, Alexa Visarion, together with his interlocutors (Constantin Chiriac and Ilie Gheorghe) are emphasizing the importance and the place of this production in the contemporary performing arts landscape. According to the director, *Fool's Night* was a project that took many years of meditation research and its success is related to the excellent collaboration with two of the most important actors in Romania – Ilie Gheorghe and Marian Râlea.

**Q KEYWORDS:** A. P. Chekhov, William Shakespeare, play, philosophy, theatre.

**ALEXA VISARION** is one of the most important Romanian stage and film directors. He was a *Magna cum laude* graduate at the National University of Theatre and Film "Ion Luca Caragiale" in Bucharest in Radu Penculescu's class. In 2001 he was a *Summa cum laude* PhD graduate. He is a Honoris Causa Professor at Babes-Bolyai University in Cluj Napoca (2008). He got a Honoris Causa Doctorate at the University of Arts in Târgu Mureş (2013), at the "George Enescu" University of Arts in Iaşi (2013) and at the National

University of Theatre and Film "Ion Luca Caragiale" in Bucharest (2014). He has staged more than one hundred plays in Romania and all over the world, seven films and also has published hundreds of articles, essays and research papers. His most important books: *The Hidden Play* (2002), *The Curtain of Words* (2007), *From Bricker to Bricking* (2007), *The Run on the Sand* (2012) and *Ana – Sense and Meaning* (2014).

**Institutional Affiliation and Contact:**

"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies.  
5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania  
cat.teatru@ulbsibiu.ro



### Constantin Chiriac

Este o mare plăcere să fiu înconjurat de asemenea personalități ale teatrului românesc pe scena TNRS. Am debutat în film grație acestui domn, Alexa Visarion. Eram student în anul întâi, iar domnul Ion Caramitru juca în filmul respectiv și ne-a luat și pe noi, studenții, să jucăm în *Înainte de tăcere*, în regia lui Alexa Visarion. Aveam doar săptămâni de ani... Ce puncte frumoase. Acum o lună, am avut onoarea și bucuria să scriu câteva gânduri despre ceea ce înseamnă Alexa Visarion astăzi în cultura românească, despre dimensiunea lui educațională, despre direcțiile de gândire din teatrul românesc și din artele spectacolului. Este bine, din când în când, să ne uităm spre reperele adevărate, deoarece, în goana pe care o avem, zi de zi, din păcate, nu mai avem acea structură care înseamnă eșafodajul unei națiuni, pornind de la cultură la tot ceea ce înseamnă existența noastră de cotidiană. Trebuie să ne raportăm mereu la ceva.

În săptămâni de septembrie am jucat *Așteptându-l pe Godot*, împreună cu Marian Râlea, la Chișinău. A fost un mare, mare moment al teatrului românesc și, acolo, a doua zi, am avut două recitaluri, unde m-am întâlnit cu domnul Ion Ungureanu, na dintr-o mare personalitate ale neamului românesc, ministru al culturii în Republica Moldova. Domnia sa povestea actorilor de acolo, care studiaseră la Moscova (acest domn fusese profesor la Moscova), cum i-a învățat să rostească românește și ce moment magic a fost când Alexa Visarion monta la Moscova, iar marii intelectuali și artiști ai Rusiei veneau să vadă ce face acest regizor român acolo.

Am făcut această introducere ca să înțelegeți de ce e nevoie de astfel de spectacole. *Noapte bufonilor* este un spectacol de artă, rezultat din întâlnirea a trei mari artiști, care, nu întâmplător, au luat și o echipă Tânără alături (scenograful, creatorul costumelor, coregraful, care a lucrat cu cele două fete ce aduc în spațiul de joacă teatrului: poezia, visarea, putința și neputința, nevoie de certitudine, de a avea repere între scenă și viață, căci teatrul este oglinda vietii). Am acceptat imediat acest spectacol, atunci când mi l-a propus Alexa Visarion, în aşa fel încât cei doi mari actori, care nu se mai întâlniseră până acum pe scenă, să poată să fie împreună, să se poată întâlni și să poată iniția acest demers referitor la tot ce înseamnă artele spectacolului, acum, la început de veac.

### Alexa Visarion

Eu sunt fericit că sunt aici. Sunt fericit că sunt aici pe scenă, că sunt aici, într-o locație magică (mă refer la Sibiu) și sunt fericit că sunt cu cel mai important manager al artelor spectacolului un manager de nivel european, domnul Constantin Chiriac. Fericirea mea vine și dintr-o susținere lăuntrică specială. Nu mai fac teatru decât când îmi place foarte mult. Nu mai pun în scenă pentru a-mi exersa profesia, ci încerc să aduc universuri spectaculare în momente care au nevoie ca de respirație curată de gândire, de meditație, de valențe, care transferă lucrurile concrete în imagini ale dialogului dintre om și lume, ale dialogului care întreține comuniunea. Din acest motiv, am fugit întreaga viață pe căi care să mă ajute să nu trăiesc degeaba. Am făcut film, teatru, teatru radiofonic, fac profesorat, scriu scenarii, încerc să mărturisesc experiența mea și

a altora în cărți. De aceea, aş îndrăzni să spun că regia în sine (şi aceasta nu e un lucru nou) nu mă interesează din punctul de vedere al domniației, ori al conducerii. Pe mine mă interesează teatrul, care îți permite să ai o altă dimensiune în propria viață. Această altă dimensiune creează potențe vitale, iar acestea la rândul lor încoronează, dau o pecete existenței.

Sunt fericit și pentru că e pentru prima dată când eu reușesc un proiect ținut în mine timp de ani de zile. Am avut multe proiecte care s-au născut de mult și care au fost stopate pe drum, din diferite motive, uneori ideologice (înainte de 1989), alteori din motive financiare. De data aceasta, proiectul *Noaptea bufonilor* se împlineste, se definește și capătă identitate distinctă pe această scenă unde debutez acum, căci nu am mai lucrat niciodată aici. Am mai fost invitat aici pe vremea directoratului lui Dan Nasta, dar nu au coincis programele. Prin urmare, sunt fericit că debutez la Sibiu cu acest proiect vechi, care s-a născut ca germene în 1977. Atunci, într-o sală a Radioului București, terminasem de înregistrat *O noapte furtunoasă*, cu Toma Caragiu, Victor Rebengiuc, Octavian Cotescu, Florin Zamfirescu, Mariana Mihuț și Dorina Lazăr. Caragiu a rămas la final și mi-a zis: „Domnule, mi-a plăcut, ce-ar fi să facem împreună o piesă?” „Ce piesă?”, am întrebat. A răspuns „*Neguțătorul din Venetia!*” Eu am râs și el m-a întrebat de ce râd. Zic: „Pentru că mi-a propus-o ieri Cotescu”. Și Caragiu a zis „Eu sunt mai bun.” L-am răspuns că sunt onorat, că e un moment important pentru mine, căci de curând terminasem *Barbarii* la Nottara, cu actori foarte mari... dar, „Nu sunt pregătit pentru piesă. Am nevoie de un timp de pregătire. Nu o știu. Dar vă propun altceva. Să facem la televiziune un Cehov.” „Ce Cehov?”, a întrebat el. „*Cântecul lebedei*”, am răspuns. „Facem”, a spus, „dar cu cine?” Am răspuns „Cu dumneavoastră și cu Marin Moraru”. Discuția a avut loc în ianuarie. Peste câteva zile, Caragiu m-a sunat cu o voce ușor speriată: „Când ți-am spus să facem piesă, eu nu o citisem. Eu știu Cehov, dar această piesă scurtă, cum zice Cehov, <<cea mai scurtă piesă din istoria lumii>>, eu nu o știu. Dragul meu, este mai grea decât *Hamlet*! Lasă-mă trei săptămâni să vin pregătit la prima repetiție.” Întâmplarea a făcut că a venit luna martie (când a murit la cutremur) și nu a mai fost posibil.

Au trecut anii, iar după Înghițitorul de săbii (în care jucau artiștii aceștia foarte mari), am vorbit cu Ștefan lordache despre proiect cu *Cântecul lebedei*. După ce l-am povestit, m-a întrebat: „Ai băut ceva?” L-am răspuns „Nu, de ce?” Mi-a răspuns: „Hai să o facem.” L-am spus că e vorba despre el și Marin Moraru. Mi-a zis „Alexa, să nu îl iezi pe Moraru, mă rade...” Nu a coincis programul meu, iar după aceea lordache s-a îmbolnăvit și am crezut că proiectul a murit. Dar eu mă tot gândeam la această piesă și, între timp, am legat două universuri ale celor mai mari dramaturgi din lume: A. P. Cehov și William Shakespeare. Am putut să fac asta, deoarece Cehov îmi permitea, prin cele două citate din Shakespeare. Astfel, am făcut un nou text care cuprinde universul cehovian și cel shakespearean. Acest nou text, *Noaptea bufonilor* înseamnă un cumul al traseului de pregătire, de cercetare și de studiu al celor două universuri. Lucrasem, deja, cu domnul Ilie Gheorghe, la Craiova, la spectacolul

*Livada de vișini* (din 2005), într-un sistem inedit: domnia sa juca două personaje în același spectacol, care nu se întâlneau în piesă. Când am văzut ce se întâmplă la Sibiu, când am simțit că aici e locul unde teatrul fierbe, când am simțit că, aici, la Sibiu, dincolo de Capitala Culturală Europeană, mai este și o capitală europeană a anvergurii teatrale, atunci am îndrăznit să îi propun lui Constantin Chiriac să citească un scenariu, apoi i-a povestit multe. Domnul Chiriac a zis „Încercăm.” Și acest „Încercăm” a fost atât de hotărât pentru mine, cum a fost primul articol care a apărut în presa română despre munca mea, în 1970, când Valentin Silvestru a zis: „Un nou regizor! S-a născut un nou regizor!” Domnul Chiriac m-a întrebat cu ce actori voi lucra. Astfel, l-am spus că numai cu Ilie Gheorghe și cu Marian Râlea, pentru că simțeam imaginea personajelor (eu neștiind că nu au mai jucat până atunci împreună). Simțeam cum arată personajele, iar asta a contat enorm. Am început repetițiile și iată că am ajuns în seara premierei. Bucuria mea este faptul că acest spectacol poate fi exploatat aici aşa cum merită cei doi autori, la nivel național, dar și internațional. Acest spectacol reprezintă (nu întâmplător soarta a făcut să se poată întări în 2015) o sinteză a operei mele scenice: bucurie și emoție, un anumit tip de dorință de a vorbi deschis, fără a tipă (mă refer la modul figurat), deci un spectacol care aduce în discuție nuanță în interpretare și în construcție. Într-o ultimă instanță, fără să fie ceva pesimist, spectacolul este și un recviem, este și un testament al meu.

### Constantin Chiriac

Vreau să subliniez un lucru important. Pe lângă faptul că domnul Alexa Visarion este un mare regizor și un mare profesor, domnia sa este și un om care se îngrijește de ceea ce înseamnă binele zonei educaționale în teatrul românesc și în artele spectacolului: este președintele comisiei Artele Spectacolului în cadrul Consiliului Național de Atestare a Titlurilor, Diplomelor și Certificatelor Universitare și, grație domniei sale, după „lupte seculare” s-a înființat domeniul Teatru și Artele Spectacolului în cadrul școlii de doctorate de la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu.

Vrea să mai adaug faptul că spectacolul a fost dezvoltat într-un timp record, iar domnul Ilie Gheorghe a arătat un mare devotament: domnia sa are o mare apreciere spre poezie (a făcut multe spectacole de unul singur, din nevoie de a se exprima și de a aduce în față publicului acest tumult pe care îl are ca și creator). De asemenea, acestă întâlnire pe care a avut-o cu Alexa Visarion a însemnat o piață de hotar pentru arta sa interpretativă. Dincolo de toate, între artiști, atunci când există calitate, există și o mare prietenie, care înseamnă o adunare responsabilă, în care ne gândim cum să ne facem bine, cum putem face ca viața unui artist, ca munca lui de zi cu zi să fie îmbunătățită. De fiecare dată când mă întâlnesc cu dumnealui știu că îi pică bine atunci când are repere pentru timp. De exemplu, l-am anunțat că vom juca Faust la Paris în 2018. Vreau să îl rog să vă povestească de truda și emoția acestui rol.

### Ilie Gheorghe

Shakespeare pune că „scurtimea este sufletul gândirii”. Voi fi scurt. Mi-am așezat câteva gânduri în cartea ce va fi lansată și semnată



de Alexa Visarion, gânduri pe care le consemnam sub semnul revelației, în sensul pământesc, adică descoperirea unor comori de care nu știam, care stătea ascunsă. Dar aş putea, în biografia personală, să o socotesc și o revelație de natură supranaturală, divină, deoarece s-a întâmplat un lucru extraordinar: propunerea făcută de dl Constantin Chiriac de a mă întâlni cu Alexa Visarion pentru acest proiect m-a salvat pentru totdeauna de o operație pe care o plănuisem la o mare clinică din București. Eram în mașină când mi s-a făcut propunerea, într-o parcare. Trebuie să vă spun că a fost una dintre cele mai tulburătoare propunerii care mi s-au făcut vreodată: să încep repetiții la Sibiu, cu un text uluit, o tulburătoare analiză a condiției umane. Am amânat operația și am început un tratament la Ocna Sibiului, iar acum nu mai am nimic. M-am vindecat printre-o minune, pot să joc în toate părțile. În textul propus de dl Alexa Visarion este o frază care se rostește de vreo patru ori, cu cuvintele așezate altfel: „Unde este artă și talent, nu există bătrânețe, singurătate, boală și este doar jumătate moarte. Nu există bătrânețe, totul e o aiureală și o prostie. Unde e talent nu există bătrânețe, înnebunești, Nichidușka, îți pierzi mintile...” Deci, preocuparea asta, atât de tulburătoare, a unui ins, pe domenii atât de frumoase, face să apară bucuriile, care ne sunt atât de rare în ziua de astăzi, încât atunci când Dumnezeu ne aruncă peste gard câte una, nici măcar nu știm cum s-o mai trăim, nu știm cum s-o primim. Uneori, bucuriile ni se par anormale. Anul trecut mi s-a făcut o mare bucurie, tot aici, acordându-mi-se premiul acela tulburător, numit Virgil Flonda, alături de Lev Podin, de Peter Brook, de Peter Stein... Venind pe drum, mă întrebam cum să numesc eu acum

Sibiul... Până la urmă, i-am zis „Mecca culturală a Europei”, pentru că, în fiecare vară, aici este un pelerinaj, la care participă oameni din toată Europa, dar și de peste ocean: toți caută Sibiul. Ce s-a întâmplat în aprilie, când am repetat noi prima dată, apoi ce s-a întâmplat în ultimele zile de repetiții, așeză teatrul cel mai înalt podium, îmi așeză mie cel puțin, la vîrsta de 75 de ani, un om la 80 de ani care aleargă pe scenă, e plin de energie, nu simte niciun fel de oboseală, fiindcă toată energia lui nu se naște din mușchi, ci se naște din creier. Acolo se găsește sursa de unde vine această voie bună a mea, de a mă arunca pe scenă, cu atâtă voluptate. Așa fac și acum și vă aştept mâine seară să vedeți spectacolul.

#### Alexa Visarion

Vreau să mai spun câteva lucruri despre Marian Râlea, care, pentru mine, reprezintă o cunoaștere de nivel profund. I-am văzut multe dintre spectacole în care a avut roluri esențiale, de la *lov la Regele Lear*, am cunoscut activitatea domniei sale în domeniul educației prin artă a copiilor. Am avut bucuria de a colabora, eu ca și conducător de doctorat iar el ca și doctorand, la nașterea unei teze exceptionale pe care a susținut-o cu brio în fața comisiei. Îl cunosc din „necunoscutul” dinăuntrul domniei sale. Îl cunosc pentru că e o natură complexă, bogată, tainică, în care actoria pe care o practică este parte a unei existențe ce strălucește și se reține. Jocul domniei sale e modern prin faptul că nu exteriorizează, ci făptuiește stări care au înăuntrul lor o consistență ideatică. Cred că, deoarece nu am avut sansa să fac spectacolul atunci, am extraordinara șansă de a-l face acum, când el este matur și profund

înăuntrul meu, când a căpătat o expresie în text, cu doi actori de excepție, cu doi actori care reușesc în această muncă dificilă a nuanțelor. Cei doi reușesc înălțarea și decăderea, strălucirea și ridicoul, dezvoltarea în zona amplitudinii energetice și în zona sfârșitului. În acest context, cei doi prieteni ai mei, ai teatrului, ai marilor autori, dar și prieteni ai sufletului meu, aduc în spațiul de joc lumea nevăzută a scenei. Această lume nevăzută a scenei se face fie prin strălucirea interpretării lui Ilie Gheorghe, fie prin strălucirea interpretării și construcției de dincolo de cuvânt a lui Marian Râlea. Sunt fericit că îl cunosc, sunt fericit că pot să îl înțeleg, chiar când el nu se înțelege, sunt fericit că, la Sibiu, cei doi actori de excepție se întâlnesc cu doi autori de excepție, datorită lui Constantin Chiriac. Domina sa a dorit ca acest spectacol să fie dedicat memoriei unui mare actor, lui Ștefan Iordache, ceea ce e foarte important pentru noi toți. Dar, tot în acest spectacol, l-am întrebat, printr-o rugămintă, dacă permite să apară și alte două nume - un viu și un mort, amândoi de seamă: actorul George Constantin și regizorul Radu Penciulescu. Într-un moment al spectacolului, se vor rosti aceste două nume, citând un mare spectacol *Regele Lear*, făcut de Penciulescu în 1971: „acel *Lear* despre care mulți nu știu nimic și noi ne vom aduce aminte de acel *Lear*, de Radu Penciulescu și George Constantin”. Asta pentru a arăta că actorul nu este singur și regizorul nu este de sine stătător. Actor și regizor, autor și public, spectacol și viață. Aș încheia spunând că toate cele ce am spus noi aici sunt lucruri importante, deoarece vin din suflet și sunt ajutate de gândire. Prin urmare, toate intră într-o frază a lui Borges: „Într-o zi a omului sunt toate zilele timpului.”

#### **Constantin Chiriac**

Am ținut să facem acest omagiu pentru Ștefan Iordache, pentru că, atunci când am început proiectul *Faust*, dânsul a fost în distribuție și, din păcate, a plecat la cer senin mai devreme. Acum avem acest *Faust* pe care Dumnezeu a vrut să-l facem și să aducă miracolul pe care l-a adus.

Spectacolul de teatru e formula cea mai muritoare a artei, e acea formulă de întâlnire în care oamenii vin, se întâlnesc și apoi rămâne numai parfumul aplauzelor. Vă invit odată, noaptea, să vedeți cum e pe scenă, să descoperiți ce simt cei doi noaptea când sunt pe scenă: sunt duhurile, este noianul aplauzelor care s-au adunat de-a lungul timpului...

Marian Râlea a contribuit decisiv la ceea ce noi facem aici la Sibiu. Este profesor și la școală, va conduce acum doctorate, e în nenumărate spectacole și ne bucurăm enorm de mult că anul acesta Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a putut să îl pună în galeria monștrilor sacri, prin premiul pe care i l-a dăruit. A făcut un gest extraordinar de a mă însoții, făcând amândoi o reverență către prietenul care a plecat, Virgil Flonda. Este un moment în care vorbim de prietenii puternice, interogatoare, care leagă destine, pentru că teatru, fără prieteni, nu poate exista... Vreau să le mulțumesc celor care trimit mai departe gândurile și emoția noastră.

#### **Alexa Visarion**

Un teatru trăiește dintr-o tinerețe veșnică. Termenul „a se maturiza” este valabil, dar, în același timp, un spectacol nu se maturizează niciodată, ci se reîmprospătează, renăște, se ia de la capăt. Ideile nu se joacă, ci se conțin în joc. Pentru ca să aibă har, un regizor deștept trebuie să treacă de la ideile proprii la acel „ceva” care e „viul scenic”. Este foarte bine să spunem pe gură acele lucruri care ascund ce facem bine pe scenă. Arta înseamnă ceva necunoscut, nu ceva impus. Arta adevărată este muzica, unde cu șapte note creezi universuri concrete și abstrakte, simultan. Arta teatrului este așa: concretă și simultană.

#### **BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ :**

- 
- Allain, Paul; Harvie, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, Editura Nemira, 2012.
- Banu, George, *Iubire și neluibire de teatru*, Editura Polirom, 2014.
- Banu, George, *Scena modernă. Mitologii și miniaturi*, Editura Nemira, 2014.
- Banu, George, *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, Editura Nemira, 2013.
- Davídova, Marina, *Sfârșitul unei epoci teatrale*, Ed. Nemira, 2006.
- Ortega y Gasset, Jose, *Dezumanizarea artei*, Ed. Humanitas, 2000.
- Naugrette, Catherine, *Călătoriile sau orizontul teatrului*, Editura Nemira, 2013.
- Nelega, Alina, *Recuperarea tragicului în textul nou de teatru*, Ed. Universității de Artă Teatrală, Tg. Mureș, 2009.
- Tomlinson, John, *Globalizare și cultură*, Ed. Amarcord, 2002.



# O EVIDENȚĂ ACUTĂ

Anca Bradu

**Q ABSTRACT:** This research paper is a summoning of Anca Bradu's most important highlights of his career and of his spiritual evolution as a stage director. Hence, very coherent, the author is make a statement, from the very beginning, that there is no pedagogy without a proper 'thinking' of the performing arts phenomenon. An essential part of her artistic curiosity was established on the location of new forms of theatrical interpretation, starting from rudimentary theatre systems, as popular celebrations or fairs in Romanian culture and also the Mediterranean culture.

**KEYWORDS:** stage direction, performing arts, modern tendencies, art, culture.

**ANCA BRADU** is a director with *Radu Stanca* National Theatre, Sibiu, and an associate professor at the *Lucian Blaga* University of Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies. After her graduation from the National University of Theatre, Bucharest, in 1994, she received several scholarships and participated in many international internships, becoming the 1998 – 2002 recipient of *Bulandra* Theatre's scholarship, part of the UTE (Union of the Theatres of Europe) programme for young directors; she took part in directing internships in Russia, Finland and Germany. She put on more than 30 shows in major theatres around the country which were either awarded prizes or nominated at the most important festivals of the kind; she has constantly collaborated with theatres from Hungary, France, Germany, Cameroon, Serbia, Finland. She has conducted many acting, directing and stagecraft workshops and, in 2010, she received the Ministry of Culture's Diploma of Excellence for her outstanding contribution to the promotion of the Romanian theatre abroad. She successfully completed her PhD in the Performing Arts the same year, when she defended her thesis entitled *Lucian Blaga's Dramatic Work – a Phenomenon of Romanian Anthropology*.

**Institutional Affiliation and Contact:**

"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies.

5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania

ankabradu@yahoo.com



**C**el mai greu de demonstrat sunt lucrurile evidente. De aceea, încercând să structurez un discurs convingător în sprijinul unei idei la care ţin, anume aceea a necesității formării specifice a regizorului de teatru în sistem didactic universitar, am întâmpinat nebunite dificultăți. Nu pentru că credința mea nu ar fi fost îndeajuns de întemeiată ci pentru că vorbele mele ar fi vrut să ajungă direct la țintă, adică în inima semidoctismului teatral pe care îl îndurăm cu dezgust de cel puțin un deceniu. În România cel puțin, acest declin evident al discursului regizoral, al apetitului subcultural pentru aşa-zisul text de actualitate, depozitar al unei vulgarități de limbaj demnă de filmele de serie de la coada alfabetului, sărăcia de duh a imaginariului scenic și inabilitatea tehnică a artiștilor conducești cu superficialitate suficientă de un mentor la modă, invadează peisajul teatral recent și fac din scenă un spațiu toxic al prostului gust, umilind însăși condiția de privitor. Sigur că revolta caustică împotriva acestui fenomen din ce în ce mai distrugător e percepută adesea ca o incapacitate de adevărate la mersul timpului, de întârziere spirituală când e atât de evident că întârzierea nu e a celui care reclamă ci a celui care comite, plasându-se în poziția triumfală a propriei inculturi. Și mă opresc aici cu evocările de tipul acesta încercând să-mi plasez discursul pe o cale mai constructivă. De aceea voi recurge la memoria formării mele, memorie încă vie și care guvernează partea cea mai frumoasă din existența mea de creator. Nu voi evoca atâtea și atâtea dileme din timpul studenției petrecute la Universitatea Națională de Teatru și Film din București, secția regie de teatru, sub îndrumarea unuia dintre cei mai prestigioși

mentorii pe care i-a avut școala românească de regie, profesorul Valeriu Moisescu și poate nici dificultatea teribilă a primilor ani de pedagogie teatrală în actorie și regie petrecuți la Cluj, pentru a vă încrezi că nici o pedagogie nu e posibilă în absența unei *gândiri* (proprii) a fenomenului numit artă teatrală. Ca orice gest de libertate, aropierea de textul dramatic își revendică principiul, adică strictețea fundamentării în adevăr. Temele cursurilor ținute până acum la Catedra de Artă actorului cât și sesiunile de workshopuri pe care am fost invitat să le susțin în diverse alte contexte teatrale sau universitare, fie în țară, fie în străinătate, s-au menținut în aria de preocupare creativă și didactică, și continuă, toate, parcursul de cercetare și de *structurare a unei gândiri personale* în sfera creației teatrale

Fenomenul teatral este un spațiu al subiectivității totale, al exprimării individuale, un teritoriu al originalității și căutării unei poetici proprii sensibile la orice stimuli ai realității, decantate apoi în diverse formule de expresie scenică. Creatorul de teatru va fi mereu guvernă de această nevoie imperioasă de apartenenă la real, de curiozitatea analitică a cercetării imediatului cu miezul său de imprevizibil, cu tensiunea misterioasă a efemerului din care artistul teatral e tentat să extragă în același timp exceptia și regula copleșit de pofta transfigurării în concret, a fixării în fapt a tot ceea ce îl înconjoară și poartă numele complex al realității. Asadar, o misiune artistică de o seducătoare diversitate care m-a făcut să nu încetez să-mi hrănesc continuu curiozitatea în fața unei profesii pe care deși o practic de peste 20 de ani, o redescopăr



cu fiecare nouă montare scenică. Pentru că arta teatrului este un teritoriu enigmatic, într-o continuă metamorfoză stilistică, cu o hermeneutică proprie, pe care fiecare secol de cultură și fiecare spațiu geografic a încercat să și-o aproprieze încifrând-o din ce în ce mai mult sau, mai recent, spulberându-i codurile, abandonând principiile întemeietoare în spațiul tentant și periculos al libertății de expresie. Așadar, putem spune, pentru a relaxa misterioasele paradoxuri printre care riscăm să ne rătăcim, că în teatru ca-n viață: *errare humanum est*. Dar tot ca-n viață și poate mai otrăvitor și mai cinic, *perseverare diabolicum!*, căci efectele toxice sunt resimțite în direct. Dacă gândim în termenii dictonului latin parafrat aici, ne putem întreba care ar fi antidotul unei asemenea otrăvi pe care iată, noi, creatorii de teatru, o purtăm în trusa zilnică. Întrebarea e cu siguranță retorică și sunt convinsă că această incertitudine întreține tensiunea necesară comiterii actului de creație, orizontul dilematic al cercetării artistice de care creatorul se lasă sedus, semnând de fiecare dată un contract în alb cu propriile obșesi. ARTA creatorului de teatru e un spațiu al regăsirii sinelui. Un parcurs dramatic dinspre empirismul propriilor convingeri înspre transpunerea lor într-un limbaj artistic logic articulat, inteligibil și sensibil, convingător și captivant care poate marca unei indubitate autenticitate. Ajunge să privim spre radăcinile ritualizate ale manifestărilor teatrale incipiente pentru a regăsi în ele miezul obșesiv al unor teme transcendentale, fiorul întrebărilor mistice ale omului nedisimulat, lipsit de protectoratul cunoașterii de mai târziu, dezarmat în fața autenticității fruste a propriilor spaime și instințe. Teritoriul originar al dramei este tocmai acest spectacol tulburător al *autenticității*, al

relației dintre individul ingenuu și universul dominator, populat de mistere copleșitoare, îmblânzite într-un exorcist al transfigurării. Pentru că teatrul, ca orice formă de cultură, este înainte de orice adevăr, loc transcendental, în care orice subiectivitate abdică. Acest adevăr, pe cât de exact (și grammatical), pe atât de specific și de irepetabil îl întrupează fiecare operă dramatică în parte.

Intuiția acestor convingeri m-a condus încă de la început în munca de cercetare și de creație, și astfel îmi explic atracția mea încă din timpul studiilor de regie pentru personalitățile controversate ale avangardei teatrale a secolului XX dintre care, la acea vreme, cea mai seducătoare și de necuprins mi se părea Antonin Artaud. Poetica radicală a *Teatrului Cruzimii* mă fascinează și astăzi. Păstrează de asemenea convingerea că opera sa teoretică și poetică, în tragicismul ei maladiv și delirant, poate constitui spiritul autentic al avangardei teatrale de oricând și de pretutindeni. Pentru că *Teatrul* întocmai ca *Ciuma* răscolește și pustiește, schimbă ordinea prestabilită, instituindu-și propriile legi organice. Toate mariile momente ale istoriei teatrului universal și biografiile tuturor marilor creatori de teatru conduc la această concluzie. Teatrul e un spațiu mistuitar, o vocație costisitoare, copleșitoare și dacă în experiența mea creativă pot comunica vreun adevăr de început și de sfârșit, atunci încep și închei citându-l pe Artaud: „Toate miturile sunt negre, iar minunatele povești ce descriu mulțimilor prima diviziune a sexelor și primul măcel al esențelor ce apar în creație, nu pot fi imaginate în absența unei atmosfere de măcel, de tortură, de sânge vărsat. Teatrul ca și ciuma este imaginea acestui măcel, a



acestei despărțiri esențiale. El dezleagă conflicte, eliberează forțe, declanșează posibilități, iar dacă se întâmplă ca aceste posibilități să fie negre nu e vina ciupei sau a teatrului, ci a vieții.”

In cursul perioadei de început a carierei mele profesioniste, am fost timp de trei ani bursieră a Uniunii Teatrelor Europene UTE, din partea reputatului Teatr Bulandra din București, participând la toate programele de burse pentru tinerii regizori europeni ai acelei perioade: European Directors School, Leeds Anglia, UTE Stagiul de regie la Stuttgart, Maly Teatr Sankt Petersburg, unde timp de peste 7 săptămâni am participat la atelierele de regie, actorie și improvizație stanislavskiană și nu numai, de tehnici de vorbire, canto și expresivitate corporală și dans clasic, ateliere zilnice care fac parte din antrenamentul sistematic al oricărui actor din prestigioasa companie teatrală condusă de Lev Dodin. Seară de seară am vizionat toate spectacolele teatrului din repertoriul acelei perioade, vizionări urmate dediscuții analitice coordonate de Dodin și exerciții de analiză de text cehovian, ca prim pas pentru elaborarea concepției regizorale originale, axată pe conceptul evenimentului dramatic. Pot să afirm și nu o fac în premieră aici, că această experiență a constituit o perfecționare profesională post-universitară care a marcat atât perioada de creație ce a urmat, dar a confirmat și intuițiile mele anterioare referitoare la necesitatea aprofundării continue a cercetării fenomenului dramei. O bună parte a curiozității mele artistice s-a constituit încă de la început în jurul găsirii a noi forme de teatralitate pornind de la formule de teatru rudimentar, cum ar fi obiceiurile populare sau teatrul de bâlci atât

în spațiul românesc cît și în cel mediteranean, trecând prin forme actualizate ale commediei dell'arte, dar și în spațiul germanic sau nordic, în care misterul medieval sau teatrul grotesc și fantastic se vor desăvârși apoi în forma lor cultă prin expresionismul teatral al anilor 20. Bineînțeles, că apetența mea pentru acest teatru al surselor fusese deja trezită prin deluviile poeticii artaudiene dar și de insistența pedagogică și teoretică a profesorilor de la universitatea bucureșteană a cărei catedră de regie, deși decimată de o realitate atroce a cenzurii comuniste exercitată în arta teatrală românească timp de decenii în perioada ceaușistă, mai păstra personalități reale de anvergură internațională. Un periplu într-o istorie vie a teatrului îl constituia cursul de antropologie teatrală susținut de regizoarea Cătălina Buzoianu. Era o reală aventură a fanteziei, călăuzite de o fabuloasă bibliografie și filmografie axată pe Strindberg, Pirandello, Meyerhold, Brecht, Artaud, Brook, Barba, Mnouchkine, Grotowski, Kantor etc, pe nenumărate exerciții de concentrare, de plastică corporală și vocală, de compozиție de grup și transpunere în imagine teatrală, realizate pe baza cercetărilor acestor mari creatori de sistem ai teatrului modern.

La vremea aceea, imediat după căderea cortinei de fier, teatrul românesc și implicit învățământul teatral, încerca o rebranșare la marea cultură europeană și o revenire la marile modele, o revigorare a discursului regizoral prin reântoarcerea la acest tip de abordare antropologică ce fusese interzis până atunci de cenzura comunistă, al cărei ateism funciar nega însăși rădăcinile sacre ale actului dramatic. Iar pentru că reântoarcerea la arhetip la mistica

primelor manifestări spectaculare fusese teritoriul de adoptie cel mai fecund pentru avangarda artistică a sec.XX, peripul nostru universitar nu putea fi decât de bun augur. Trebuie să spun că acel deceniu 90-2000 se arăta a fi cel mai fecund și pentru creația regizorală românească în general, culminând cu răsunătoarele succese internaționale ale lui Silviu Purcărete la Edinburg, Avignon și alte numeroase festivaluri de mare interes internațional. Amintesc aceste detalii de conținut ca argumente esențiale ale demonstrației mele, pentru că șansa pe care o aveam în momentul formării mele universitare, se datora tocmai acestei pedagogii ce ne dirija înspire informația calitativă, structurată și filtrată printr-o temeinică experiență teoretică și practică. În artă, și nu numai, raportarea la *model* e esențială, fiind singura capabilă să provoace revelația ce se naște la tensiunea întrebărilor fundamentale ce își află răspuns mai întâi în conștiință și apoi în fapt. E nevoie de un nivel superior al discursului și chiar al limbajului care, și în cele mai pragmatice momente ale repetițiilor, să nu relaxeze vulgarizând atmosfera de creație, astfel încât exercițiul artistic să se petreacă la cel mai înalt nivel de responsabilitate.

Atmosfera universitară a anilor 90 în România și îndrăznesc să spun în fostul bloc estic, purta corolarul unei istorii noi și pecetea operei unor mari mentorii care răsfrângău impactul personalității lor luminoase suprașcolilor europene de tradiție din această parte a lumii. Învățam atunci, într-o libertate foarte nouă și neserătă, că senzația de actualitate a unui eveniment, căutată cu obstinație de făcătorii de teatru, nu e dată numai de proximitatea în timp și spațiu față de acesta, ci valoarea actualității sale stă în cantitatea de adevăr atemporal și universal pe care evenimentul în reflectarea lui artistică ajunge să-l conțină. și lecția aceasta parcă o înțelegem mai ușor la Shakespeare pe care îl considerăm, nu-i așa, *contemporanul nostru*, decât la oricare alt autor ce-și bazează inspirația pe paginile fierbinți ale ziarelor de scandal ce ard o zi dar lasă un fum negru și înneccăcios pentru prea multă vreme. Teatrul contemporan nu se confundă cu un teatru de context, un teatru momentan, efemer și vulgar, așa cum din păcate ne e datsă vedem din ce în ce mai frecvent.

În aura ontologică a marilor creatori de sisteme teatrale regăsimu numai gesturi culturale esențiale ci și modele etice, ce forjează înțelegerea destinului istoric al individului chiar și azi, putând fi redată acestei culturi de după modernitate, de după postmodernitate eșuate în forma desuetă a divertismentului. Vitalitatea elementară, energetismul frust al marilor avangardiști, preluat ca sursă de spiritualitate a teatrului contemporan, e posibil să dizloce sedimentele grele de *indiferență* pe care cultura imaginii și a informației dematerializate le instalează în comportamentul omului Tânăr de azi.

Erorile diforme ale spectacolelor analfabete la care asistăm sunt aşadar consecința inculturii, sentimentului stupid că adevărul personal e mai prețios decât adevărul universal pe care mari creatori s-au străduit să-l perceapă secole de-a rândul. Sigur, orice creator are sentimentul că lumea începe cu sine, e criminal atunci

când crede că se și încheie odată cu el. Brook dă cea mai inspirată definiție sarcinii regizorului numindu-l *călăuză în întuneric*; pentru că a fi călăuză presupune o misiune inițiatică, o pregătire apriorică pentru periculosele aventuri ale misterului și o responsabilitate ontologică pentru cei pe care îi seduci să te urmeze. Întunericul este acela al excitantului necunoscut care se ascunde în spatele fiecărui cuvânt, al fiecărui gest, al fiecărei respirații. Important e ca întunericul acesta să-și păstreze misterul obscur și să nu fie violat de *flash-ul* unei inspirații inculte, orgolioase și impertinente care transformă scena în gaura neagră a proprietății sale sălbăticii. Eu cred că școala e cea care te ferește de această capcană.

#### BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ :

- 
- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphim* și de *Alte texte despre teatru*, în română de Voichița Sasu și Diana Tihu Suciu, Postfață și selecția textelor de Ion Vartic, Ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj Napoca, Editura Echinox, 1997.
- BANU, George, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, Editura Nemira, București, 2008.
- BANU, George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București, 2011.
- ALLAIN, Paul; HARVIE, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere de Cristina Modreanu, Ilinca Todoruț, Editura Nemira, București, 2012.
- Brook, Peter, *Spatiul gol*, traducere de Marian Popescu, Editura Unitext, 1997
- BROOK, Peter, *Fără secrete gânduri despre actorie și teatru*, traducere Monica Andronescu, Editura Nemira, București, 2012.
- KOTT, Ian, *Shakespeare, contemporanul nostru*, București, Editura pentru literatură universală, 1969.
- LIICEANU, Gabriel, *Tragicul*, Editura Humanitas, București, 1993.
- MĂNIUTIU, Anca, *Carnavalul și ciuma*, Cluj Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2003, 203 p.
- SPOLIN, Viola, *Improvizație pentru teatru. Un manual de tehnici pedagogice și regizorale*, Atelier UNATC, București, 2002.
- TACKELS, Bruno, *Ariane Mnouchkine și Theatre de Soleil*, Editura Nemira, 2013.



# ÎNTRÉ REGIE SI NARATIUNE: PORTRETIZAREA PERSONAJULUI DRAMATIC ÎN ARTA DIDASCALICĂ LA LUIGI PIRANDELLO

**Diana NECHIT**

**Q ABSTRACT:** This paper emphasizes the role that the literary didascalias had on the creation of the dramatic modern character concept at the beginning of modern theatre. Luigi Pirandello initiates the transgration from enuntiative list of characters from the beginning of the play to the internal didascalias of the dramatic text that have not only an cathalitic function of the theatrical perfomance, but also a literary value of psychological and portrayal analysis of the character. Adopting a literary language inside didascalias, Luigi Pirandello's theatre overcomes the performance constrains and offers independent textual pattern for his plays.

**Q KEYWORDS:** Pirandello, didascalia, portrait, literarity, dramatic character, drama personae.

**DIANA NECHIT** is Ph.D. Lecturer at the Performing Arts Department, Letters and Arts Faculty of the "Lucian Blaga" University of Sibiu, where she professes French language teaching as foreign language, specialty language, alongside with other theoretical courses of Drama Theory and Communication Theory. Her scientific interests belong to the French theatrical space, which promote Diana Nechit to succeed in combining coherently and pleasantly the two directions of her professional and scientific training. Diana sustained her doctoral thesis "Bernard-Marie Koltès et la problématique de l'espace théâtral" on December 2012.

**Institutional Affiliation and Contact:**

"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies.  
5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania  
diananechit@yahoo.fr



**I**n 1981, în prefata primului volum de piese de teatru, G.B. Shaw vorbea despre „instituirea unei arte noi”: aceea de a compune didascalii adaptate la cerințele teatrului modern. Aceste didascalii pot avea dimensiunea unui capitol la începutul fiecărui act și trebuie să fie în principal consacrate prezentării fizice și psihologice ale personajului<sup>1</sup>. Shaw deplinează în această prefată raritatea didascalilor la Shakespeare, fapt ce-l consideră responsabil de numeroasele contra sensuri în interpretarea personajelor sale, dar și tehnicitatea didascalilor la Ibsen, de exemplu.

Didascalii din dramaturgia lui Shaw, dar și a lui Pirandello, inventează un mod cu totul și cu totul nou de prezentare a personajului care nu se mai limitează doar la lista inițială, ci se dezvoltă în interiorul textului dramatic. Această artă a portretului este revelatoare pentru importanța pe care personajul dramatic îl ocupă în teatrul lor, dar este totodată și o expresie a unei tentații a *romanescului* ce se exercită asupra acestor dramaturgi.

Dincolo de aceste considerații ce țin de o estetică a scrierii dramatice, putem aborda și un aspect mai tehnic ce ține de o anume intenționalitate auctorială a dramaturgului care se vrea un fin orchestrator al diferitelor aspecte ale reprezentăției teatrale și mai ales, al jocului actorilor de pe scenă – actori invitați să „dea viață” personajelor pe scenă. Fără a fi un reziduu narrativ prost digerat în

laboratorul dramatic, didascalile la dramaturgii din zona lui Shaw, Pirandello, dar și Ibsen, Strindberg și Cehov adoptă forma unei *regii literare* care permite realizarea unei duble intenții: orientarea jocului actoricesc și crearea plăcerii teatrale la spectatori.

Pentru a demonstra acest postulat teoretic, vom interoga în rândurile ce urmează, statutul personajului dramatic la Pirandello, în textul *Şase personaje în căutarea unui autor*, personaj înzestrat cu o dublă dimensiune – una teatrală, pe scenă și una livrescă, literară, în carte. Pentru a evidenția eficiența teatrală și mizele literare ale acestei portretizări didascalice vom încerca și o corelare practică, o demonstrație aplicată pe reprezentarea cu piesa lui Pirandello într-o regie modernă, contemporană: *Autorul și personajele sale: de la roman la teatru*.

Prelungind în domeniul teatral cuceririle romanului realist și naturalist, piesele lui Ibsen, Strindberg și Cehov pun în scenă un nou tip de personaj care se distinge de vechile „caractere” prin complexitate și densitate psihologică. Moștenitor al revoluției dramatice începută în anii 1880, Pirandello inversează principiul aristotelic, conform căruia personajul trebuia să fie supus acțiunii: „Non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma”<sup>2</sup>. Respingând mecanismele „piesei bine făcute”, *noul val* de dramaturgi vrea să reprezinte pe scenă probleme ale vieții încarnate de personaje

1 G. B. Shaw, Prefață la *Play Unpleasant*, în *Collected Plays*, Londra, the Bodley Head, 1970, t. 1, p. 31.

2 „Nu drama face personajul, ci acesta, personajul”; L. Pirandello, *L'azione parlata in L'umorismo e altri soggi*, ed. Ghidetti, Florența, Gainti, 1994, p. 314.

vii, să compună *problem plays*<sup>3</sup> care exprimă conflictul dintre om și mediul înconjurător, contextul său social și nu numai. Aceste tensiuni nu se manifestă doar în relațiile sociale și familiale, dar și (sau mai ales) în interiorul relațiilor personajului cu sinele său intim. Personajul devine păstrătorul unei istorii, este ancorat, prins într-un mediu social și este înzestrat cu profunzime psihologică. Personajul încetează să mai fie un tip convențional definit prin locul să într-o intrigă și devine o ființă omenească.

Viu și independent, personajul se impune încă de la început în fața autorului care îl transformă într-un punct de plecare al acțiunii dramatice a piesei sale. Personajele „îl trag de mâncă” pe Pirandello pentru a crea „nuvele, romane sau piese”<sup>4</sup>.

Personajul dramatic pare mult mai autonom decât cel romanesc – controlat direct de către narator. Cele șase personaje puse în scenă de Pirandello sunt „în întregime detașate de orice fel de suport narativ, personajele de roman ieșite ca prin miracol din paginile cărții care le conținea”<sup>5</sup>, ceea ce le face să devină personaje dramatice care pot acționa și vorbi singure. Pe scenă, personajele se prezintă direct, fără suportul narativ sau descriptiv al cărții, deoarece actorul le asigură autonomia împrumutându-le propriul corp. Dar în piesa tipărită didascalia reintroduce o dimensiune descriptivă și o voce narativă ca și cum personajul livresc nu s-ar putea bucura de aceeași independență.

Didascaliile dezvoltă o adevărată artă a portretului care datorează mult metodei observației, analizei și veridicității, proprii romanului. Pirandello se inspiră direct în opera sa dramatică din opera sa narativă. Caracterul dramatic al nuvelelor sale, în care domină dialogul, facilitează trecerea de la narătire la teatru. În anumite cazuri, didascaliile se mulțumesc să reia pasaje descriptive, simplificându-le puțin. Dar se întâmplă și ca acestea să introducă un portret absent din narătire, fiindcă aceasta din urmă nu descrie într-un mod sistematic fiecare protagonist. Față de personajul romanesc ce se desenează într-un mod progresiv și a cărui ambiguitate și complexitate este sugerată prin formele narării, personajul dramatic este prezentat încă de la prima sa apariție printr-un portret care însumează lista trăsăturilor sale caracteristice. Descrierea fizică și mentală a personajului echivalează astfel cu viziunea actorului care intră pe scenă: aceasta îi asigură în imaginația lectorului o prezență vie și independentă similară celei realizate de jocul actorului pe scenă. Dacă tehnica portretului apare ca o formă de împrumut din arta romanescă, atunci caracterul să sistematic și formele pe care le adoptă relevă teatralitatea sa. Portretul didascalic nu transformă personajul dramatic într-unul romanesc, ci îi construiește teatralitatea prin mijloace aparent anti-teatrale, cum ar fi minuțiozitatea detaliilor și variația focalizărilor. De o lungime variabilă, portretul didascalic favorizează un cadru interpretativ general pentru comportamentul personajelor și

urmărește o schemă funcțională ale cărei principale categorii sunt vârstă, fizicul, costumul și temperamentul. Într-un teatru care acordă o atât de mare importanță duratei temporale, indicațiile de vârstă situează personajul în cadrul vieții sale dar și într-un context istoric și ideologic. Depășind astfel percepția spectatorului, didascaliile creează legături între aparența exterioară și viața interioară a personajului, până ce se stabilește o adevărată *fiziognomie*.

Portretul adoptă astfel un demers deductiv în care psihologia și chiar istoria personajului sunt reconstituite pornind de la comportamentul său. Descrierea fizică scoate în relief, în primul rând, expresivitatea chipului pe care Pirandello îl compară explicit cu o mască de teatru: „Il volto magico angoloso, dagli occhi calvi biavi infossati, da l'impressione d'una maschera...”<sup>6</sup>.

Chipul face în așa fel încât caracterul sau drama personajului să devină vizibile. Profesia și categoria socială, elemente tradiționale din lista pentru *Dramatis Personae* sunt și ele indicate și materializate în fața spectatorilor prin costume și accent. Semnificația costumului de scenă depășește cu mult zona identității sociale, așa cum o sugerează didascalia următoare în care realitatea materială a costumului dispare în ceea ce înseamnă complexitatea unor relații familiale: „*La prima, modesta signora di campagna sui cinquant'anni, portera un po' goffamente sul vecchio corpo sformato dall'eta gli abiti di nuova moda, pur discreti di cui i figli che abitano in citta desiderano che ella vada vestita*”<sup>7</sup>.

Privirii exterioare a spectatorului și punctul de vedere omniscient al naratorului se adaugă imaginea subiectivă pe care personajul o are despre sine. În teatrul lui Pirandello, în care drama se naște adeseori dintr-o falie internă a personajului, didascaliile exprimă tensiunea interioară între ceea ce suntem și am vrea să părem sau ceea ce percep ceilalți: Pirandello dramatizează viziunea celuilalt prin intermediul privirii celorlăți. Reinterrogându-l astfel, subiectivitatea în cadrul obiectivității teatrale, portretele didascalice permit dramaturgului să-și poziționeze bine personajele – la fel de complex ca și în roman –, descriind o interioritate pe care scena trebuie să reușească să o facă vizibilă.

Prin didascali, fixarea personajelor într-un moment precis, drama confruntării lor cu realitatea și fixarea lor în trăsăturile fizice și psihologice precise pare să paralizeze reprezentarea, deoarece este aproape imposibil ca actorul să poată să coincidă cu personajul.

#### **Portret al personajului și jocul actorului**

În perioada în care figura regizorului abia începea să se impună și în care arta mecanică a actorilor secolului al XIX-lea începea să fie pusă în chestiune, didascaliile lui Pirandello antrenau o anumită concepție asupra jocului actorului și prezentau intențiile autorului contra creșterii importanței pe care o dobândeau regia.

Experiența de director de teatru a lui Pirandello (din 1925 în 1928

3 Ibidem, p. 252.

4 Vezi L. Pirandello, *Teatro nuovo e teatro vecchio*, ed. cit. p. 331.

5 L. Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, Editura Art, București, 2009, p. 10.

6 L. Pirandello, *Come prima, meglio di prima*, T. 4, p. 775.

7 L. Pirandello, op. cit., *La vita che ti diedi*, t. 4. P. 474.

a condus *Teatru de Arte din Roma* și vedetismul din teatrul italian l-au determinat să caute o schimbare profundă a jocului actorului de pe scenă. În loc de a repeta gesturi convenționale și de a încerca să-și ilustreze talentul personal, actorul trebuie să se supună în întregime personajului, până la o plină metamorfozare cu acesta. Această concepție asupra jocului o regăsește pe cea propusă de Antoine și Stanislavski<sup>8</sup>.

Atât pentru Stanislavski, cât și pentru Pirandello, actorul trebuie să dea viață personajului: creația dramatică era considerată ca și „concepția și nașterea unei ființe umane noi: personajul”, comparabilă cu „nașterea unei ființe umane”<sup>9</sup>.

Noul tip de didascalii care constituie portrete corespunde perfect acestei noi concepții asupra jocului și a modurilor de reprezentare amorsate de către punerea în scenă naturalistă. Aceasta era concepută ca un echivalent al descrierii romanești: „punerea în scenă modernă ar trebui să aibă în teatru rolul pe care descrierea îl are în roman”<sup>10</sup>.

Stanislavski subliniază, la rândul său, insuficiența didascalialor obișnuite care nu permit actorului să se metamorfozeze în totalitate cu personajul. „Autorul vă dă suficiente detalii despre ce s-a petrecut înainte ca piesa să înceapă? Vă explică ce se va întâmpla după finalul ei, sau ce se întâmplă în spatele scenei? Autorul este deseori zgârcit cu indicațiile [...] chiar și detaliile sunt date într-o formă mult prea succintă, ca de exemplu: bărbat Tânăr, cu aspect agreeabil, fumează mult. Sunt baze insuficiente pentru a crea aspectul exterior al acestui personaj, manierele sale, atitudinea.”<sup>11</sup> Descrierea romanesă - ce dă viață personajului din interior – are avantajul de a permite actorului să reconstituie o personalitate complexă și să-l înscrie într-o narățune care să depășească limitele acțiunii reprezentate. Eficiența acestor didascalii rezidă în forța lor de sugestie; acestea nu trebuie traduse literalmente pe scenă, dar vizează să ofere actorului toate elementele necesare unei cunoașteri intime a personajului. Nu trebuie, în consecință, să fie citite asemenea unor instrucțiuni de punere în scenă fixe și rigide, fiindcă deja e scris – după cum repetă mereu prim-actorul din Șase actori în căutarea unui autor. Regizorul din piesa lui Pirandello îl pune pe sufleur să citească didascalialor actorilor pentru a pregăti spectacolul, dar nu ezită să schimbe divanul de plus galben cu flori al D-nei Pace cu o simplă canapea verde. Reflectând spectacolul în intenționalitatea lectorului sau informând actorul pentru a-i inspira jocul, portretele personajelor posedă o eficiență scenică și dezvoltă o concepție nouă asupra unei regii capabile să le exprime.

#### ***Didascalii literare pentru un teatru imaginari***

Destinat să fie pronunțat de către actori, dar și citit sau auzit, ascultat, textul dramatic posedă un statut problematic – centrat pe reprezentare, riscă să devină ilizibil, centrat pe lector riscă să

devină de nejucat. O piesă adaptată pentru scenă este un text cu spații goale ce are nevoie de complementaritatea spectaculară pentru a deveni explicit. Invers, un text autonom în fața lecturii nu are nevoie de scenă. Pirandello, încercând să scrie pentru scenă, dar rămânând totodată convins de ascendentul textului asupra reprezentării, își propune să depășească această opozitie între textul de citit și textul de jucat: didascalile sale au ca funcție principală garantarea autonomiei piesei în fața lecturii, umplând spațiile albe din dialog cu jocul actorilor de pe scenă. În teatrul modern, o reală complementaritate s-a stabilit între dialog și elementele spectaculare, care contribuie la producerea sensului. Dezvoltarea didascalialor devine astfel o exigență de lizibilitate a textului dramatic care nu mai descrie în cadrul dialogului tot spectacolul. Adoptând o limbă literară în didascalii, Pirandello reușește să depășească limitările impuse de scenă și să ofere textului și personajelor sale o viață ideală, independentă de rigorile reprezentării teatrale. În fața sclerozei practicii teatrale, publicațiile oferă un substitut al reprezentării și conferă dramaturgului posibilitatea să ajungă la un public mai larg. În Șase personaje în căutarea unui autor, confruntarea dintre Personaje și Actori, evidențiază realitatea ideală din mintea autorului și materializarea sa efemeră, mijlocirea actorilor: „Personajele nu ar trebui să fie niște fantome, ci realități create, imuabile construcții ale imaginariului și, în consecință, mai consistente decât natura schimbătoare a Actorilor”<sup>12</sup>.

În timp ce indicațiile de regie se perimează odată cu evoluția procedeelor scenice, didascalialor literare asigură o dublă supraviețuire a textului, atât în cadrul reprezentării, cât și al lecturii. În teatrul lui Pirandello, lectorul este chemat să se identifice cu personajul cu care naratorul pare să împartă sentimentele, grație stilului indirect, liber. Aceste didascalii pierd din vedere scenă și actorul în beneficiul lectorului: „E bine să fii corect, dar în această lume trebuie să știi și care și-e locul și să știi și să te descurci. El a știut mereu să se descurce. Cu mânuși, bineînțeles! Dar cu mâini solide și ferme în interiorul lor.”<sup>13</sup>

Din aceste didascalii, din care dispare orice referință la scenă, teatralitatea recreată prin mijloacele specifice tehnicii romanului, devine astfel literalitate. Luându-și literătatea necesară în fața străangerilor scenice, scriitura de tip didascalic crează un alt tip de teatralitate pentru lector. În locul listei de prezentare de la începutul piesei în care sunt concentrate elementele scenice, Pirandello preferă portretele din cadrul dialogului, asemenea spectatorului, lectorul descoperă astfel personajul în momentul intrării sale pe scenă și descrierea își găsește astfel o motivație în economia lecturii. Portretul este, în consecință, suscitat de apariția personajului și justificat printr-un moment de pauză în acțiune, ca în cazul începutului actului III din *Come tu mi vuoi*, unde așteptarea necunoscutei de către un grup de personaje este „umplută” prin descrierea lor: „La ridicarea cortinei, această așteptare prelungă trebuie să se transforme într-un tablou”<sup>14</sup>.

8 Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Payot et Rivages, Paris, 2001, p. 349.

9 Ibidem.

10 André Antoine, *Causerie sur la mise-en-scène*, Actes Sud, 1999, p. 100.

11 Stanislavski, ed. cit. p. 108

12 L. Pirandello, op. cit. t. 4, p. 776.

13 L. Pirandello, op. cit. t. 6, p. 999.

14 Idem.

Portretele didascalice dezvoltă printre altele o punere în scenă a *privirii*, care teatralizează personajele. Acestea din urmă sunt în permanență supuse atenției, privirii unui observator: „Carlino, rămas singur, merge în fața oglinzi și se privește. Trebuie să-l scuzăm, deoarece nu-și imaginează că-l putem vedea.”<sup>15</sup>

Această privire nu este neapărat cea a spectatorului de teatru. Acestei teatralități imaginare impuse de jocul privirilor se adaugă cea a personajelor, de multe ori descrise ca roluri sau măști. Teatrul ne oferă o metaforă pentru a evidenția rolul *iluziei* și *minciunii* în comportamentul uman. Teatrul lui Pirandello ne arată cum *persoana* funcționează asemenea unui *personaj* ce primește mai multe măști și conferă astfel teatralizării un efect psihologizant și filosofic totodată. Teatralitatea construită prin didascaliiile lui Pirandello se traduce în scenă printr-o *miseenabyme* a personajului, ale cărui mecanisme de creație sunt exploataate de către dramaturg. Inspirându-se din modele dramatice și românești, Pirandello a dezvoltat astfel o scriitură didascalică originală care, nu de puține ori, recurge la procedee literare.

## ***De la didascaliile literare la teatrul în teatru***

Depășind zona strict textuală, vom ilustra articolul nostru despre didascaliile literare în teatrul lui Pirandello prin analiza unei reprezentări contemporane și moderne a piesei *Șase personaje în căutarea unui autor*, și anume spectacolul lui Demarcy-Mota de la Théâtre de Ville de Paris. Reprezentarea mizează exact pe forța reprezentativă a didascaliilor interne ce au ca rol crearea efectului de teatru în teatru. Ceea ce desprinde din text este înainte de toate ideea de teatru în teatru, de teatru care se vorbește pe sine, de spectacol în spectacol. Actorii, regizorii, mașiniștii ce se joacă pe sine în spectacol vin să deconstruiască ideea de reprezentare, de personaj teatral într-un meta-spectacol teatral. Pe scenă, vom vedea pe parcurs, se joacă drama unei familii destrămate, poveste care vine să se integreze în reprezentarea unei trupe de teatru ce reprezinta un text academic, jocul rolurilor, actul doi. Rând pe rând, marele păpușar introduce pe scena ce se construiește un grup de actori, mașiniști, cu gesturile lor rutinante aproape, cu manile și ticurile lor. Sufletul spectacolului pregătește repetiția și venirea regizorului, citește didascaliile teatrului, replicile actorilor... Toată această rutină teatrală este violentată, pusă în discuție, contestată de apariția unui grup de șase personaje desprinse din povestile sudului italian, ce avanseză ireal pe scenă și în scenă, cu forță unui monolit dramatic. Personajele par desprinse dintr-un timp al fițiunii și poartă pe chip însemnele unui tragic aproape ontologic. Ele au fost imaginate de către un autor, dar abandonate, neterminate. De ce? Nu mai contează, nu știm decât că toate au venit să caute un nou creator care să le desăvârșească creația, misiunea, să le termine povestea. Personajele suferă în timp ce-și plâng tragicismul și neîmplinirea. Caută un autor dar găsesc un regizor care mai întâi iritat sfârșește prin a accepta să le asculte povestea. Din povestile lor care se ciocnesc, se întrelăie, se contrazic – uneori

mai cu violență – se va naște poate o dramă ce va fi jucată în locul piesei programate. Nașterea noului text se face conflictual, dramatic, prin dezacordul celor două grupuri puternic atașate de vanitățile și tradițiile fiecăruia în parte. „Civilismului” actorilor ce vin să-și repete textul li se opune „teatralitatea”, „frima” personajelor cu chipurile vopsite în alb, cu costumele de doliu purtate cu măreția eroilor tragic. Clanul sicilienilor vine să spargă tiparele clanului histrionilor. Spectacolul de aseară este emblematic, nu atât pentru istoria personajelor, ci pentru transpunerea ei în teatru, prin procedeul de mise-en-abîme, a două problematici fundamentale ale teatrului și anume oscilația între adevăr și realitate, aparență și verosimil, ficțiune și iluzie teatrală, pornind de la construcția personajelor. Cele două elemente se contaminează și se sfârșesc prin a pulveriza, prin a dezintegra încetul cu încetul fixismul acestor actori prinși în Canevas-ul tradiției. Marea reușită a lui Demarcy-Mota este tocmai această mise-en-forme halucinantă a acestei lupte între niște oameni (actori prea închegați și niște ființe iluzorii, lăsate neterminate). Concreteții actorilor, rigizi în schematismul lor profesional, li se opune un construct textual, dramatic, dar imperfect. Dispozitivul scenic imaginat de Yves Collet, care este pasarea care instalează scaunul și măsuța de lucru a regizorului, marele păpușar. Această pasarelă permite acel du-te-vino între scenă și sală, în timp ce imaginea scenică își modifică structura și atmosfera: de la viziunea poetică a mașinilor și tehnicienilor ce lucrează la punerea în scenă, sosirea intrușilor este percepță într-un cerc de lumină, deplasările și metamorfozele de pe o gradenă suspendată pe care se joacă conflictul dintre ficțiune și realitate, la modificările de ritm ca de la tulburătoarea lentoare a primei părți până la vivacitatea confruntării directe dintre cele două grupuri. Tot spectacolul se sprijină pe un dialog mereu modificat între lumină și umbră, între alternanța avant-scène și arrière-scène, culminând cu acele proiecții supradimensionate din teatrul cu umbre ce vine să recreeze scenele povestite într-o dimensiune supradimensionată, îngroșată dramatic, ce crește fantastic și ireal la finalul poveștii, plutind grotesc peste scenă, peste personajul *raisonneur*, rămas singur în scenă, peste public.

## BIBLIOGRAFIE:

Shaw, G. B., *Play Unpleasant*, in Collected Plays, Londra, the Bodley Head, 1970.

Pirandello, L., *L'azione parlata in L'umorismo e altri soggi*, ed. Ghidetti, Florenta, Ganti, 1994.

Pirandello, L., *Sase personaje în căutarea unui autor*, Editura Art, Bucureşti, 2009.

Stanislavski, B., *La formation de l'acteur*, Payot et Rivages, Paris, 2001.

Antoine, André, *Causerie sur la mise-en-scène*, Actes Sud, Paris 1999.



# PIANISTA SAU OMUL-OBIECT, HANEKE ȘI JELINEK: ÎNTRE IMAGINE ȘI TEXT

**Andrei C. ȘERBAN**

**Q ABSTRACT:** The Michael Haneke's movie, based on the novel *The Piano Teacher* by Elfriede Jelinek, is a remarkable illustration of the object-man metaphor, a metaphor marking the road of the identity degeneration into an apathetic and thrilling mechanism of daily automatisms which destroy the intimacy and the perception of corporality. Using a series of filming procedures based on silence and lack of dynamism, the Austrian director creates a pinning of the actual human in the middle of a self-destructive and unemotional universe.

**KEYWORDS:** Michael Haneke, Elfriede Jelinek,  
text vs. image, the object-man, automatism, corporality

**ANDREI C. ȘERBAN** is a Ph.D. student at the Romanian Literature Department, Letters and Arts Faculty of the „Lucian Blaga” University of Sibiu. He works in Sibiu as a college teacher of Romanian literature. Andrei C. Șerban has collaborated for 3 years with some Romanian literary magazines, by publishing book reviews monthly. He had collaborated with the magazine of the Sibiu Theatre International Festival in 2015, being also involved in the *Neorealism and newrealism* section during the Astra Film Festival of Sibiu 2015. He published his first volume of poems, *coregrafi*, in 2015.



R egizorul austriac Michael Haneke este, prin modalitatea sa de a surprinde mecanismul terorii, unul dintre cei mai talentați realizatori de film ai momentului (ale cărui realizări au fost răspândite cu cele mai importante premii de pe continentul european), fiind, mai ales, recunoscut pentru capacitatea sa cu care manipulează așteptările privitorului. Adept al unui realism visceral, nelipsit de un oarecare spirit ludic vecin cu macabru, Haneke este autorul unor filme obsedante, care au ajuns chiar să devină adevărate capodopere ale spaimelor ce distrug echilibrul fragil al propriei intimități (*Funny games*, *Caché*, *The white ribbon*). În anul 2001, Haneke vine în atenția publicului cu *Pianista* – ecranizarea unui roman semnat de Elfriede Jelinek, conaționala sa ce avea să obțină peste trei ani Premiul Nobel pentru Literatură. Jelinek, își va câștiga binemeritata faimă internațională abia în anul 2004, deși activitatea ei literară începuse deja cu aproape 20 de ani înainte. Cel mai cunoscut roman al său, *Die Klavierspielerin* (*Pianista*), apărut în anul 1983, își capătă, la rândul său, popularitatea odată cu ecranizarea semnată de Michael Haneke (distribuția fiind formată, în principal, din actorii Isabelle Huppert, Benoît Magimel, Annie Giradot). Autoare de poezie, piese de teatru și roman, Elfriede Jelinek este recunoscută, în special, pentru stilul său percutant și acid, care se manifestă, de cele mai multe ori, în panorame acide ale societății contemporane. Fie că ne confruntăm cu scene de o violență extremă petrecute în interiorul spațiului casnic, fie că luăm contact cu forfota lumii nevăzute a marilor orașe, Jelinek conturează personaje torsionate și situații limită, marșând deseori pe o scriitură

care ilustrează statutul femeii în lumea actuală.

În cadrul ecranizării romanului *Pianista*<sup>1</sup>, raporturile pe care Haneke le creează în demersul său cinematografic cu romanul laureatei Nobel depășește sfera redării cu acuratețe a firului epic, conturând în film o atmosferă apăsătoare și rece care privilegiază depersonalizarea personajului. Deși profilul Erikai Kohut (protagonista, interpretată în film de Isabelle Huppert) este departe de a se încadra, în romanul semnat de Elfriede Jelinek, într-o tipologie care frizează aparentă normalitate a societății moderne, recodificarea în imagine a parcursului său existențial mizează pe o permanentă *obiectualizare* a biologicului, un soi de mineralizare degenerativă a umanului, prin care individul este înlocuit treptat de un mecanism absurd al autodistrugerii. Personajele lui Jelinek delimitizează identități tensionate, care scurcuitează acalmia domestică, în spatele căreia se ascund destine demonizate, propunând, nu neapărat un exercițiu de exhibare (adesea, voit ostentativă) a traumelor familiale, căt un soi de satiră acidă asupra modalităților de raportare între indivizi, captivi în spațiul absurd al convențiilor sociale. Degradarea continuă a identității se remarcă în romanul lui Jelinek tocmai prin marcarea acută a trecerii lente dinspre umanitate înspre mecani(ci)sm, înspre o convenție fatidică a regulilor nescrise ale societății care marchează începutul unei decăderi iremediabile.

1 Citatele pe care le vom prelua din romanul Elfriedei Jelinek provin din ediția *Pianista*. Traducere de Nora Iuga, Editura Polirom, Iași, 2004. Totodată, de-a lungul lucrării de față, vom aminti celealte titluri ale filmelor lui Michael Haneke cu titlul lor original, încercând să evităm o eventuală confuzie în rândul celor care nu sunt obișnuiți cu versiunea românească a acestora.

Michael Haneke, în filmul închinat romanului *Pianista*, marșează, nu atât pe mijloacele prin care socialul subminează individul și confortul intim al acestuia, cât pe modalitățile de redare prin imagine a etapelor degradării umane, fundamentate, în special, pe ceea ce am amintit mai sus, și anume tendința de a reduce ansamblul individului la o identitate depersonalizată, mineralizată. Omul-obiect al lui Haneke, metaforă obsedantă a filmului său (preluată din textul lui Jelinek), delimită că acest parcurs al degenerării identitare într-un mecanism apatic și însăpământător al automatismelor rutinarde ce distrug intimitatea și simțul proprii corporalități. *Obiectualizarea* (devenirea în obiect a) individului, adică privarea umanului de inflexiunile unei psihologii conștiente de sine, marchează ruptura pe care biologicul o realizează cu propria manifestare, înțărîșându-se drept o privare autoimpusă de afect, de emotivitate, drept o privilegiere a imploziei autodistructive, ori drept o asexualizare progresivă, nelăsând înumanitate decât reminiscențele unei cinetici absurde și repetitive, aproape robotizate.

În cele ce urmează, vom încerca să surprindem câteva elemente edificate ale universului imagistic, dar și ale procedeelor regizorale conturate de Michael Haneke în filmul *Pianista*, cu scopul de a realiza o analiză sintetică asupra modalităților prin care cineastul austriac reușește să surprindă în opera sa mecanismele autodistructive ale individului. În analiza noastră, vom contura într-un subcapitol final, modalitatea prin care autoarea Elfriede Jelinek redă această depersonalizare maladivă în romanul său, cu scopul de a surprinde demersul parcurs de text pentru a deveni imagine.

### Tăcere și disimulare

Oricât de paradoxal ar putea părea în primă instanță, filmul *Pianista* este departe de a avea, în spatele imaginii, o osatură muzicală bine definită, un schelet acustic care să contureze derularea narrativă a evenimentelor. Singurele inserții muzicale apar în câteva cadre care surprind repetițiile pentru concert ori admiterea la Conservator, dar chiar și aceste momente au tendința de a face tăcerea lentă dinspre fraza armonioasă a refrenului înspre o repetiție stridentă, ce trădează o monotonie distructivă, un mecanism autonom și incontrolabil al pendularii în van. Trio-ul pentru pian al lui Schubert, unica amprentă muzicală care traversează două secvențe succesive ale filmului, pare să își schimbe intenționalitatea, traversând parcursul armonie-monotonie-stridență tocmai pentru a destabiliza raportul imagine-sunet prefigurat în orizontul de așteptare al (cine)spectatorului. Înutil să mai amintim gradul de desemantizare a amprentei muzicale propuse de Haneke, raportându-ne la tăcerea bruscă dintre trio-ul lui Schubert și gemitele de plăcere ale actorilor porno pe care Erika îi urmărește la adăpostul sex shop-urilor din universul underground al Vienei. Prin intermediul unor astfel de artificii regizorale, filmul semnat de Haneke destructurează nu doar prejudecățile legate de predeterminarea raportului de interdependentă imagine-sunet, ci și restaurează importanța tăcerii, ca principal mecanism de conturare a atmosferei. Evident, Haneke nu este singurul regizor care, folosindu-se de pretextul unei *surzenii* impuse la nivelul imaginii filmice, redescoperă și valorifică această componentă, cu scopul de a scoate la iveală noi sensuri ale produsului artistic. Roman

Polanski, bunăoară, ne oferă într-unul dintre filmele sale mai vechi, *Repulsion* (1965), un exemplu magistral de resemantizare a imaginii vizuale prin privarea acesteia de amprentă acustică. Scena în care personajul Catherinei Deneuve este agresat de o brută, totul petrecându-se într-o înlănțuire evenimentială surdă, imposibil de transgresat la nivel fonic, de parcă personajele s-ar afla într-o cușcă transparentă, dar securizată acustic, schimbă procedeul de receptare a întregului fir epic, plasând automat actul de violență în zona halucinației, a coșmărescului, a spaimeelor care așteaptă la pândă să se materializeze.

Procedeul regizoral polanskian, prin care artificiul de montaj redefineste în cadrul acestei scene o aură pur traumatică, este o ducere la extrem a intenției lui Haneke care se folosește de tăcerea cotidiană, de spațiile mute dintre gesturile rutinarde, pentru a învăluia cinetica banalului într-o atmosferă de permanentă mefieță, care ascunde în spatele ei o tensiune distructivă a instinctelor. Corporalitatea personajelor sale tinde spre un mutism imploziv, bombardat căteodată doar de ecurile stridente ale decorului. Plecând de la aceste detalii, Haneke reușește să surprindă în anumite secvențe gesturi șocante învăluite în tăcere, care dau impresia unei normalități autoimpuse. Ajunși în acest punct, remarcăm un alt paradox legat de tehnica filmică a lui Haneke care vine din preferința acestuia de a ascunde de ochii privitorului scenele de violență extremă. Fie că se folosește de artificiul hors-champ-ului (în special, în *Amour* și, mai ales, în *Funny games*), fie că ascunde în mod voit centrul de interes al imaginii pe care o surprinde în plină luminozitate, Haneke pariază, după cum afirmă chiar el într-unul dintre interviurile oferite, pe capacitatea spectatorului de a se speria pe sine însuși, lăsându-l pradă proprietății imaginii. În momentul în care ascunde de ochii privitorului coregrafie violentă a ritualurilor săngheroase, altfel spus, neoferindu-le o cheie de reprezentare unitară, Haneke își ancorează spectatorul în crearea unei versiuni subiective a imaginii cinematografice. Ascunzând un detaliu, nu îl elimină din formula imagistică, ci, din contră, îl confei acestuia capacitatea de a se metamorfoza neîncetat în mintea privitorului. În același mod, o imagine unitară și completă, riscă, tocmai prin univocul său întrinsec, să-și diminueze efectul, din cauza exacerbării gratuite a unei atitudini ostentative inutile, ba chiar lipsite de simț realist ori estetic. În cadrul filmului *Pianista*, scena (mută) în care Erika își taie propriile labii devine antologică pentru punerea în practică a acestei tehnici a disimulării. Violentarea voită a propriului corp este, în această situație, potențată nu doar de dâra de sânge care se scurge în cadă din tăietura ascunsă privirii noastre, ci, mai ales, de tăcerea care învăluie întregul ritual nocturn de igienizare. Acuratețea și naturalețea gestului cu care protagonista își piaptă părul, se spală pe dinți și apoi cu care își scoate din poșetă lama ce îi va mutila sexul devin elemente componente ale unei singure secvențe șocante tocmai prin obișnuința rutinardă cu care gesturile acesteia sunt efectuate. La toate acestea, se mai adaugă și apăsătoarea amprentă a tăcerii ce nu este spartă decât de zgromotul înfundat al lumii din afară ori al instalațiilor casnice. Pornind de la o astfel de scenă, observăm cum, pentru Haneke, calitatea tăcerii nu este aceea de a

evidenția un vid existent în spațiul domestic, ci de a ascunde, cum, tot astfel, această tăcere marchează nu o absență a interacțiunii umane, ci absența umanității înseși. Siguranța cu care Erika se automutilează, cu care sparge paharul ale cărui cioburi urmează a fi depuse în buzunarul studentei nu foarte talentate, seriozitatea rigidă cu care urmărește secvențe din filmele pornografice, toate acestea construiesc psihologia unui personaj incapabil să rezoneze la exigențele umanului. Până și absența strigătului de durere, al calității de a fi parte a biologicului, care ar trebui să irumpă în momentele de maximă durere fizică, este o dovedă a degenerării raporturilor interumane, al incapacității de transgresare a limitelor propriei interiorități. Erika nu își materializează sonor propria durere fizică (și nici măcar plăcerea), fiind doar un cumul de automatisme autoimpuse pe care a încetat să le mai raționeze.

### Statism și privire încremenită

Erika se îndreaptă spre ușa camerei de proiecție. Încuietoarea e blocată. Se vede nevoită să aștepte. Aruncă fugar o privire în jur. Îi ignoră pe bărbății din fundal care o privesc cu o umbră de îndoială. Se întoarce spre un stativ cu reviste. Răsfoiește una dintre ele. Atunci, ușa se deschide și bărbatul ieșe. Erika intră, pornește filmul și privește. Fața ei rămâne intactă (vizionarea filmelor porno a devenit o obișnuință sau este privirea atentă, dar care vrea să pară impasibilă, a elevului care își „ia notițe”?). Scotocește prin coșul de gunoi și duce un șerțet îmbibat cu spermă la nas. Îi adulmecă, având, în continuare, privirea ațintită spre ecran. Statismul său ori, mai degrabă, absența oricărei urme de reactivitate surprinde profilul unui personaj captiv într-un labirint gestual imposibil de depășit.

Attitudinea pe care personajul o afișează într-o astfel de scenă este emblematică pentru întreaga sa cinematică, de-a lungul filmului. Indiferent de etapele demersului său cotidian (în sala de clasă, în sex shop-uri ori la masă), Erika este captiva unei rutine de care se achită cu scrupulozitate. Mecanismele gesturilor sale ies din sfera activităților volitive, oferind impresia unui soi de lobotomii care desființează voința și identitatea. De altfel, în filmele sale, Haneke se folosește de statismul personajelor pentru a marca o degradare sufletească, în opoziție cu vitalismul specific personajelor dinamice. Fie că această încremenire în spațiu este un statism al corpului maladiv (*Amour*), al corpului autodistructiv (*Pianista*) ori al corpului tabuizat prin încorsetarea sa în dogmele sociale (*The white ribbon*), motricitatea devine pentru Haneke un filtru subtil de configurare a echilibrului intern al personajelor. În filmele regizorului austriac, nu ne confruntăm, aşadar, cu un statism contemplativ și înălțător de tip expresionist ori tarkovskian în care cinematica temperată a personajelor pare să confere acestora aura unor iluminări privilegiate de divinitate, ci cu o încremenire maladivă, degenerativă, recrudescență ce se învecinează cu un colaps al sufletului. Surprinderea îndelungată a mamei și a fiicei care dorm în același pat, o imagine care nicidcum nu își propune să surprindă vreo urmă de căldură interumană existentă între cele două, se răsfrâng și asupra existenței diurne a acestora: mama care își așteaptă fiica, aproape nedezlipită de fotoliul ei, pe care o sună neîncetat în momentul în care Erika pare să petreacă prea mult timp în oraș, și fiica docilă care, pierdută în ritualurile sale cotidiene, își impune

o autoritate emoțională maladivă. Tot în aceeași manieră ne este relevată și o altă scenă șocantă a filmului, și anume încremenirea Erikăi în momentul în care Klemmer o violează *iubind-o* (dacă luăm în calcul chiar dorințele Erikăi), scenă ce delimită statul unei individualități rupte de normalitatea mecanismelor firești.

Această calitate a filmelor lui Haneke, de a-și contura personajul ca un corp încremenit în spațiu, privilegiază și aspectul fotografic pe care cadrele sale îl posedă. Căci, statismul personajului nu devine doar un procedeu care privilegiază declinul actanților, ci și o modalitate inedită de a evidenția raporturile care se produc între decor și personaj. În majoritatea operelor sale, Haneke este adeptul spațiilor închise, de un alb violent, a cărui rigurozitate arhitecturală pare să-și agrezeze privitorul. Trecerea succesivă dintr-un spațiu în altul devine, la Haneke, o trecere între două spații carcerale. Captivitatea instaurată prin acest statism degenerativ se realizează printr-o suită de artificii regizorale în care cineastul austriac excellează: cadre fixe și lungi, la care se adaugă amprenta auditivă voit exagerată a cinematicii spațiale. Oarecum, mutismul personajelor potențează reactivitatea spațiului, ale cărui zgomote cotidiene au puterea unor scurtcircuitări repetate.

Venind în completarea aspectului static pe care Haneke îl aplică universurilor sale, regizorul austriac pare să cultive, nu întâmplător, un soi de hipnoză adresată privitorului, încercând să-i imprime o atitudine rigidă, punându-l chiar în situația de a se identifica, în anumite momente ale demersului narativ, cu un personaj care, în propria sa încremenire, nu face decât să se *holbeze* la peisajele citadine. Acest lucru este cel mai evident în filmul *Caché*, unde Haneke folosește, încă din prima scenă, o cameră *subjectivă* (după cum o numește Andrei Gorzo într-una dintre cronicile sale) prin care perspectiva privitorului-spectator este disimulată și, în cele din urmă, substituită de perspectiva unui personaj necunoscut care spionează o familie pariziană, holbându-se obsesiv la spațiul privat al acesteia. Am putea numi această atitudine, pe care o dezvoltă pe parcurs Haneke în rândul spectatorilor săi, *privirea încremenită*, un tipar specific de redare a statismului care subjugă și distrugе, un statism al privirii în care cadrul fix, terorizat de tăcerea frapantă a oamenilor, și cinematica diminuată a personajelor se contopesc într-o imagine a însingurării și disperării, o imagine tăcută și rece, aproape aseptică, prin care suntem părtași la scenarii ale alienării.

### Omul-obiect

Fără să fie o redare exactă a atmosferei propuse de scriitoarea austriacă, filmul lui Haneke devine (pe lângă abordarea aproape identică a firului narativ) o excelentă punere în imagine a procesului de depersonalizare a umanului, de regresie a individului înspre o stare deposedată de reactivitate afectivă. Romanul Elfriedei Jelinek propune, de fapt, o transformare incontrolabilă a individului în ambalaj, asemenea unui produs de consum larg, care se raportează la propria sa corporalitate doar ca la o suță de exigențe aberante care trebuie satisfăcute. Ritualul capătă astfel necesitatea unei supraviețuiri la limita înțelegerii parcursului propriei existențe. Erika nu este un individ, ci un corp detașat de afect, prin intermediul căruia observăm mecanismul umanității ca pe un soi de bâlci al

instinctelor, ca pe o citadelă închisă ermetic, dedată primitivismului uman. Emblematice, în acest sens, devin tot scena în care Erika este surprinsă urmărind pornografia, dar și scena în care Klemmer o abuzează pe profesoara sa, la insistențele acesteia de a-și pune în practică propria fantezie. Elfriede Jelinek surprinde această atitudine, a transgresării umanității înspre zona deprivării de personalitate, a reducerii individului la stadiul de obiect, într-o suita de observații tranșante: „El trebuie să fie liber, ea însă toată în lanțuri. Dar lanțurile și le alege singură. Ea decide să fie obiect, o unealtă. Klemmer, în schimb, va trebui să se decidă să folosească acest obiect.” (p. 208).

Despre scena „de dragoste” dintre Erika și Klemmer, aşa cum este redată de Haneke, Slavoj Žižek afirma, în documentarul *The pervert's guide to cinema*, că este cea mai depresivă scenă de sex existentă în întreaga cinematografie, tocmai prin eliminarea din ecuație a oricărei tensiuni de ordin sexual și privilegierea motricității pure în detrimentul afectului de orice fel. Ne confruntăm, altfel spus, tocmai cu această trecere a umanului înspre sfera omului-obiect. În plan textual, romanul Elfriedei Jelinek plasează corpul în nucleul rece al depersonalizării, supunându-l unei regresii biologice până la stadiul mineral. Trupul devine, deci, un obiect, însă un obiect instinctual, fără pulsuini intrinsece care să depășească voința unui mecanism inexplicabil, a cărui cinematică pare că copieze într-un mod sordid coregrafia unei acuplări robotizate: „Erika Kohut simte un trup de om în spatele ei și se înfioară. (...) Tocmai când bătea în retragere, l-a observat în sfârșit, cu coada ochiului, cum stătea supărat și uguindu-și capul, ținându-și fața de copil îmbufnat în cercul de lumină al lămpii; atunci s-a simțit deodată uscată și mică dinăuntru. Coaja exterioară se clatină fără consistență în jurul miezului ei comprimat. Corpul încetează să mai fie carne și o străpunge ceva care se transformă de asemenea în obiect. O țeavă cilindrică de metal. Un aparat foarte rudimentar, făcut pentru a împinge înăuntru. Și imaginea obiectului Klemmer este proiectată în stare incandescentă în scobitura pântecului ei, aruncată invers pe peretele ei interior.” (p. 113). Tot astfel, individul este privit ca un complex de instincte generatoare de blocaje în calea exprimării propriei identități, ce se vede pus în postură de a-și abandona corpul emoțional, în favoarea transformării într-un instrument sexual: „Dorința lui era ca ea să se elibereze, în sfârșit, de blocajele ei. Să-și dea jos personalitatea de profesoară și să iasă din ea un obiect pe care să î-l ofere.” (p. 171). În același mod, personajul feminin propus de Jelinek „nu este o femeie care poruncește, e doar păr, creștet, ceafă, ceva de nepătruns, un automat de dragoste care nu mai reacționează nici când e călcată în picioare.” (p. 238).

Schimbarea de perspectivă pe care o propune Jelinek, de sondare a demersului social al contemporaneității prin intermediul mecanismelor autoimpuse, conturează profilul unei tipologii marcante a actualului. De altfel, individul pentru scriitoarea austriacă devine un soi de exponat ori de experiment de laborator, analizat cu o obiectivitate rece și detașată. Narratorul Elfriedei Jelinek se apropie de universul ficitonal cu atitudinea unui cercetător care deconstruiește gestica individului până-l deprivează de personalitate. Această marșare

voit exagerată a gestului autodistructiv, a ruperii convenției cauză-efect, plasează individul în zona previzibilului și a patologicului. În cadrul surprinderii sintaxei interne care guvernează personajul pianistei, corporalitatea abordată de Jelinek și de Haneke devine locul geometric al mecanismelor absurde, al tiparelor repetitive ce elimină din ecuația biologicului afectul. Omul-obiect, aşa cum ne este relevat pe rând în text și în imagine, delimită căză premisele pe care se fundamentează bazele unui univers cotidian deposedat de emoție, al cărui mecanism autodistructiv își abandonează caracterul uman, privilegiind satisfacerea maladivă a instinctului.

Niciodată mecanismele textuale nu vor putea capacita în totalitate sintaxa imaginii, prin redarea cu acuratețe a straturilor semantice pe care acestea le implică. Același lucru este valabil și invers, pronind de la ideea conform căreia complexitatea imaginii cinematografice este un ansamblu de elemente care ancorează nu numai vizualul, ci și tehnicele regizorale, laolaltă cu o întreagă succesiune de artificii de redare a tensiunii dramatice. Filmul *Pianista* nu este, prin urmare, un pariu făcut cu firul epic al romanului, ci un demers cinematografic autonom, a cărui atmosferă o completează pe cea construită textual de Elfriede Jelinek. Decupajul narativ propus de Michael Haneke, care atacă doar conflictul existent între mamă, fiică și elev, reprezintă fundamental unei atmosfere austere și bolnăvicioase ce privilegiază o perpetuă degradare identitară. Atât timp cât romanul marșează pe raporturile personajelor cu propriul trecut, încercând, nu neapărat să reconstituie o cauzalitate a tiparelor comportamentale, cât o incursiune în mecanismul distructiv al societății, filmul regizorului austriac reprezintă o remarcabilă punere în lumină a omului-obiect în propria sa intimitate, dar și a omului-obiect devenit un sindrom al umanității incapabile de reactivitate. Cronologia liniară a lui Haneke definește o concretizare imagistică a individului deposedat de corpul său afectiv, ce cade pradă propriului său mecanicism, propriei sale rutine și, mai ales, propriilor sale instințe. Dacă filmul *Pianista* pierde cu mult din firul epic al romanului, prin ignorarea substraturilor traumatice care definesc identitatea Erikăi Kohut, talentul regizoral al lui Michael Haneke reușește să surprindă, prinț-o mai mare detașare față de narratorul distant al romanului, profilul unei patologii obsedante și unice în cadrul cinematografiei mondiale recente.

#### BIBLIOGRAFIE:

Andrei Gorzo, *Privitor la... Caché*: <http://agenda.liternet.ro/articol/2884/Andrei-Gorzo/Privitor-la-Cache.html>

Michael Haneke, *On violence*: <https://www.youtube.com/watch?v=VOx3rpkMtY8>

Elfriede Jelinek, *Pianista*. Traducere de Nora Iuga, Editura Polirom, Iași, 2004.

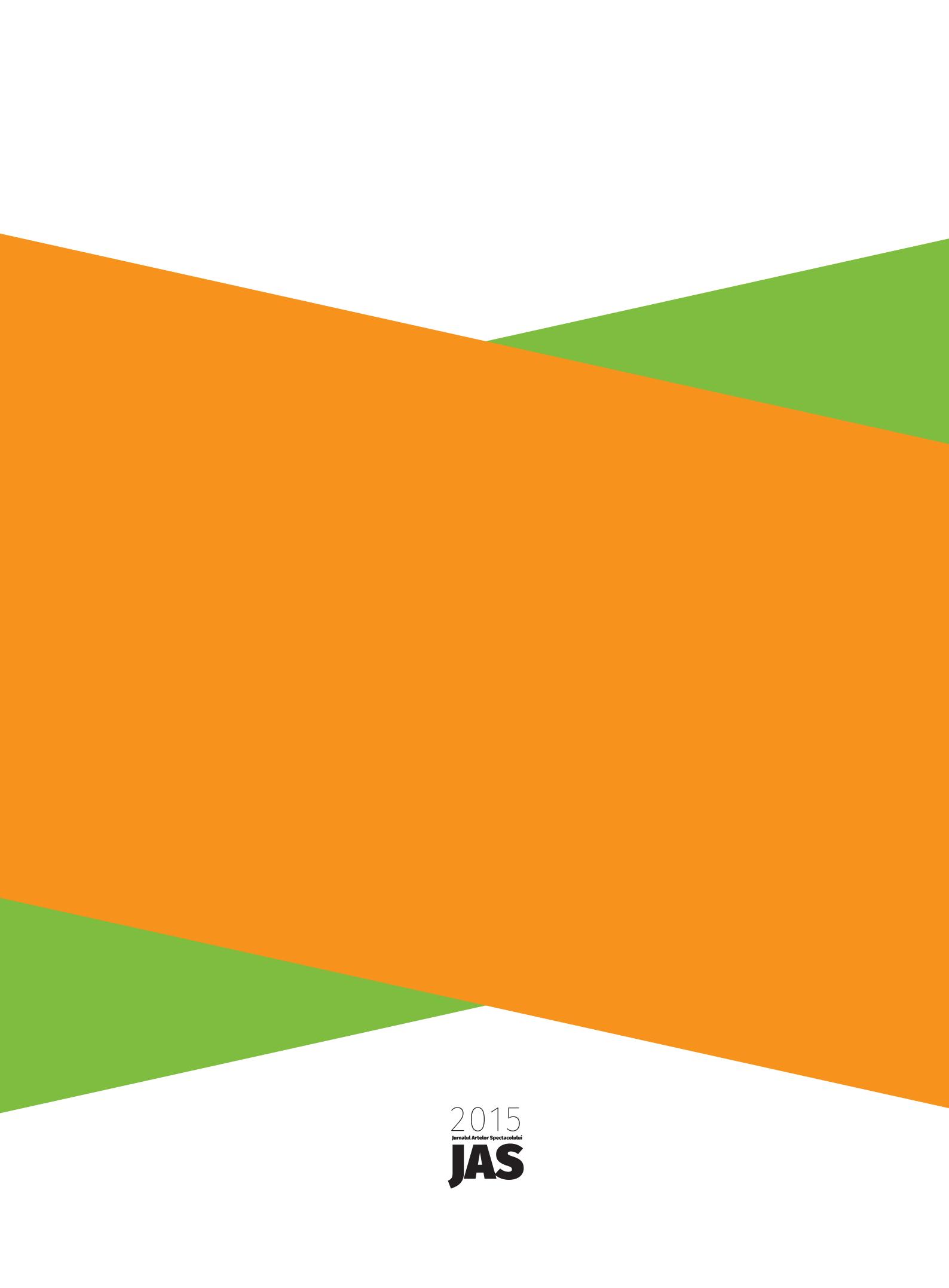
Slavoj Žižek, *The pervert's guide to cinema*, documentar, 2006.



notes  
Jurnalul Artei Spectacolului  
**JAS**

notes  
Jurnalul Artelor Spectacolului  
**JAS**





2015  
Jurnalul Artelor Spectacolului  
**JAS**