

Nicolae Prelipceanu

Cu cenzura schimbată

Deși nu eram foarte scufundat în lumea teatrului, îmi aduc, totuși, aminte de barierele pe care le avea de trecut un dramaturg sau un regizor până să-și vadă creația pe scenă, în anii regimului comunist. Și-ar închipui, oare, omul de azi cine dădea viza unui spectacol și, implicit, textului pus în scenă? Teamă mi-e că nu, sau foarte greu. Cum să crezi că din comisia ideologică (așa se chema echipa care viziona de nu știu câte ori un spectacol înainte de premieră) făceau parte tot felul de nechemati (dar delegați expres), secretari de partid de la nu știu ce mare fabrică din orașul respectiv, sau de la sindicate (curelele de transmisie, nu-i așa?), pe lângă activiștii de la județ sau sector, plus *municipiu* (nu corecți, nu se mai poate, așa spuneau tovarășii), peste care, colac peste pupăză, trimisul Consiliului Culturii și Educației Socialiste (adică Ministerul Culturii ceaușist). Ce înțelegeau acești prostănaci ariviști dintr-un spectacol e greu să ne imaginăm. Cum interpretau ei cuvintele pe care le auzeau rostite de actori pe scenă nici Dumnezeu cred că nu-și mai aduce aminte. Noi, însă, am putea, totuși, să facem un efort. Nu e departe cenzura aceea de cea numită azi corectitudine politică, al cărei coté pozitiv l-am semnalat nu o dată, fără să pot omite și partea stupidă, cea manevrată de proști. Căci proștii n-au dispărut din punctele de decizie odată cu regimul trecut, dimpotrivă. Îi găsești și azi, numai că li s-a mai tăiat din puterea de decizie cu privire la spectacolul de teatru.

Un intermezzo despre „copetența” comisiilor ideologice și a activiștilor, poate, nu strică. Se spune că la Filarmonica din Botoșani a venit în control un activist local. După executarea unei piese muzicale, le-a atras atenția că tovarășii din față (adică cei de la corzi) își dau silința, dar acolo, în spate, sunt unii care nu cântă mai deloc (percuționiștii) și că trebuie să cânte toți. Sau celebra soluție dată de „ministra” culturii Gâdea unui cvartet care trebuia să plece în turneu dar unuia dintre componenți nu-i dădea voie securitatea: să cânte ceilalți trei mai tare...

Autorii care se prostituau atunci, scriind conform indicațiilor „prețioase” ale secretarului general al partidului, au sombrat cu trecerea timpului. Îmi aduc aminte că, prin deceniul trecut, cred, am deschis într-o seară televizorul ca să aud – credeam că sunt victima unei întoarceri nedorite în timp – un actor de talia lui Gheorghe Dinică, în rol de comunist, ilegalist (cum altfel?), rostind ceva de genul „dacă ar ști tovarășul Stalin...”, adică, ar face dreptate și ar restabili adevărul. Filmul era un serial de pe vremuri, și m-am grăbit să scriu în ziar că, totuși, oricât de buni ar fi actorii români, sau tocmai de aceea, nu are rost să mai vindem aceleași neadevăruri politice în formă, să zicem, artistică. Iar peste alți câțiva ani, regizorul, cu care m-am trezit alături într-un bar al unei cunoscute actrițe de film și poete, să-mi spună cu ură bleagă: „dumneata mi-ai interzis filmul”. Am căzut din cer, deși eram sub pământ. Deci totuși avusese efect articolul meu. Era un film scris și turnat după indicațiile conducătorului de partid și de stat. Probabil că și asta trecuse prin filtrele cenzurii, sigur fusese văzut de „comisia ideologică”. Sigur îi mai scosese din „îndrăzneli”, adică devieri de la celebra linie a partidului. Cea despre care se spune că poate șerpui, iar cel care o ține drept e...deviaționist. Știau ei bine că trebuie cenzurate spectacolele de teatru și filmele, acestea din urmă cel mai tare, pentru că erau văzute de mult mai multă lume.

În literatura tipărită mai puteai scăpa câte o șopârlă (parcă așa le spunea, nu?), în poezie chiar chestii opuse ideologiei oficiale, că, oricum, mai nimeni nu le citea, deși azi ne mirăm de câți cititori avea parte, totuși, literatura atunci și deplângem, că la asta suntem buni, ba chiar foarte buni, situația la zi.

O dovadă că știau cenzorii ce fac și cum își apără minciuna oficială de orice mic adevăr strecurat în vreo piesă, spectacol sau, doamne ferește (neapărat cu literă mică) film, este noul naturalism care bântuie prin teatrul românesc, eliberat de cenzură. Eliberat am spus? Mă rog, e un fel de a vorbi. Poate „cu cenzura schimbată” ar fi mai bine. Căci, da, nu mai există comisia ideologică, a murit, slavă Domnului (cu D mare de data asta, neapărat), nu mai aude nici Leana de vreo năzbâtie din vreun spectacol ca să-l interzică, e drept. Ei, dar a apărut o cenzură mult mai tare. Cea financiară, născătoarea autocenzurii autorilor, care vor neapărat să placă publicului de un anume nivel și nu mai știu cum să-i intre în voie. Mă rog, încă un mă rog, scuzați de atâtea, autorii își imaginează că știu ce vrea publicul să audă. În fond, cum spunea cineva într-un colocviu de demult, nu e și ăsta un cras oportunism? Merg mai departe și spun: păi așa își pot explica și cei care nu puteau s-o facă altfel existența atâtor autori de piese, ca să rămânem în domeniul strict circumscris al teatrului, care aderau la marile „idealuri”, așa trădate cum or fi fost ele de către perechea executată la ordinul dlui Ion Iliescu, de Crăciunul lui 1989. (Ca să se împlinească una dintre strigăturile fabricate în zilele revoluției: „Ceaușescu, Anul Nou/ îl vei face în cavou”.)

În fond, dintre domnii și domnișoarele sau doamnele care se pamează de teatrul acesta naturalist, în care te simți ca pe stradă (și cine nu știe ce neplăcut e pe străzile marilor orașe românești, din varii puncte de vedere, de la mitocănie la vorbitul stricat și prostit al limbii române, ceea ce e tot aia?), în care auzi ce auzi pe stradă, în care vezi ce vezi pe stradă, s-ar fi recrutat cei apți să se adapteze „indicățiilor”, dacă regimul ar mai fi continuat. Aptitudinea pentru adaptare rapidă, simțul acesta de negustor pentru direcția vântului, astea sunt comune, numai ideologiile diferă. Și ăsta a devenit un crez, credeți-mă, un motiv de mândrie. Parcă văd în fața ochilor declarațiile scrise ale primilor proletcultiști, ura lor față de expresia artistică liberă și îndemnul, deloc mascat, la înrolare sub steagul ideologic al noii culturi, că începe o altă lume, cu o altă cultură, cu un alt om etc. etc. Sigur, simplific, acum conformismul de altădată se combină și cu studiul metodelor din Vest, mai ales americane, modelul tuturor nou-veniților la democrație. Dar, la rigoare, și asta are un corespondent în primii ani de după război: modelul sovietic. Să nu se creadă, Doamne ferește, că echivalez rapid și simplist lucrurile, nu e totuna să înveți de la bolșevici sau de la americani. Dar efectul e, până la urmă, oarecum asemănător. Sigur, piesele lui Mihail Davidoglu sunau fals, în timp ce acelea ale autorilor de azi sună cum nu se poate mai natural, cu toate sexele lor afișate din trei în trei vorbe sau chiar mai des, ca-n vorbirea unor muncitori reduși mintal pe care-i auzi pe stradă, când pun afișe gigantice pentru cine știe ce nouă invenție care ne îmbunătățește viața.

Știi că par retrograd, deși cred că nu sunt. Sigur, nu mor de dragul unor libertăți de doi bani cum sunt acelea ale limbajului. Căci asta e prima treaptă, cea care, păstrată în sine, nu duce decât la exersarea îndelungă, și periculoasă la o adică, a superficialității. Exercițiu pe care l-au lansat în țara noastră Pro Tv-ul și „Evenimentul Zilei” și care a proliferat până la a umple, acum, teighelele cu ziare de scandal, care fac foarte bine unei societăți corupte, cu politicieni proști și hoți: îi îndepărtează pe oameni de problemele reale ale societății, dându-le mereu numai bârfă, bârfă, bârfă. „Că ce sunt” (citat scurt din poezia lui Eminescu, „Umbra lui Istrate Dabija Voievod”) „vorbe, vorbe, vorbe”-le lui Hamlet, față de bârfele noastre din „Atac”, „Libertatea”, „Cancan”

ș.c.l.? Sigur, piesele noi care au greșit adresa și au luat-o pe trotuar nu sunt chiar în situația ziarelor mai sus citate, dar nici departe de ele nu sunt. Nu spun că n-am văzut și piese curate, nu ca limbaj, asta s-a murdărit iremediabil, aici murdăria a ajuns să pară curățenie, ci, așa, ca scop artistic sau ca transfigurare, că și în teatru trebuie ceva transfigurare, nu merge ca-n muzica ușoară, cu „amor, amor, la tine-n dormitor”. Dar mainstream-ul e, încă, altul.

Problema e, însă, mult mai complicată acum decât înainte, pentru că atunci dicta o minoritate de proști care puseseră mâna pe țară și pe cultură, ei dădeau indicațiile prețioase, ei stabileau cine, ce, cum, în timp ce acum a apărut stafia „măriei sale spectatorului”, o altă expresie la auzul căreia te întrebi dacă asta nu cumva e chiar stafia ideologului de altădată. Nu e, știi, dar nici tirania asta nu poate duce la nimic bun. Se va duce lumea la teatru, dar în afară de bani nu se va câștiga nimic, nici un pas cultural în plus nu se va face. Sau se va face, în sensul că după consumarea oricărei experiențe de acest tip, arta o ia ferm, eliberată de o obsesie și un anume tabu, în direcția a bună. În plus, situația autorilor de teatru de azi e cumva diferită de a celor de acum, să zicem, patruzeci de ani. Atunci, încă, în prelungirea lui Shakespeare, Cehov, Ibsen, Caragiale, textul teatral era considerat unul literar și chiar era. Ei bine, acum, textul pe care se face spectacolul nu mai e decât un scenariu. Influența filmului? Sigur. Or, scenariul nu e literatură, nici nu ambiționează să fie, aproape dimpotrivă. Oricum, nici clasicii nu mai sunt puși în scenă integral, trecut-au anii aceia și cred că nimeni n-ar mai fi în stare să reziste la un „Macbeth” pus replică de replică sau la un „Lungul drum al zilei către noapte” de șase ore, se face și din opera lor, cândva literară, un scenariu, deși nu întotdeauna pe afiș scrie „după Shakespeare” sau „după Cehov” sau „după Caragiale”. Aici intrăm într-o altă discuție: regizorul a devenit creator de teatru, nu mai e un simplu executant ca pe vremuri.

Dar poate că există o posibilitate de echilibrare a celor două tendințe, cea a teatrului artă cu cea a teatrului marfă („marfă”!, nu?), dacă teatrele de repertoriu rămân subvenționate de stat, lăsând celorlalte subvenția pe proiect, plus subvenția publicului doritor de vorbe cândva interzise, de stradă și de trotuar. Dar și asta e o altă discuție. Or, e destulă lume, mai ales din generația nouă, care tună și fulgeră împotriva teatrelor de repertoriu și a subvenționării lor, absolutizând teatrul alternativ, singurul care și singurul care... Lucrurile sunt, ca-ntodeauna, mult mai complicate și nici publicul nu e unul de monolit, așa cum ar fi vrut partidul comunist și cum văd că tineri netrecuți prin furcile caudine ale ăluia par a crede că, totuși, e.

Nu știu dacă a existat o reală coexistență pașnică între cele două sisteme politice de altădată, dar știu sigur că, fără una între generații și între gusturi, se duce dracului societatea, cu limba ei eliberată cu tot.

Ileana Lucaciu

Teatrul între clasic și alternativ

ÎNCOTRO “DICTATURA” REGIEI ?

De când există teatrul, de la antici până astăzi, a trăit firește transformări ale expresiei artistice în funcție de evoluțiile istorice ale societății. Teatrul este dependent de spectatori, aceștia fiind rațiunea existenței sale, iar publicul e produsul societății,

civilizației, care îi schimbă percepția actului teatral. De aici a pornit și lupta teatrului pentru o nouă față. A rămas însă, în esență provocator de sensibilă emoție și gând interior pentru receptorul său. Simplu spus, teatrul nu poate lăsa indiferent publicul prin mesajul transmis emoțional care îi impune judecarea faptelor omenești prezentate pe scenă.

Și teatrul nostru a urmat acest drum spinos al căutărilor, mai special astăzi, când schimbarea regimului politic i-a acordat libertatea deplină de expresie, abolind cenzura. Pe timpul trist al cenzurii comuniste, teatrul a reușit, totuși, să devină prin mesajele sale singurul "dizident" activ, instaurând o estetică, putem spune, o convenție tacită cu publicul, în scopul condamnării opresiunii regimului. Acum, teatrul e liber să-și exprime mesajele sub diverse forme estetice. Rămâne însă, acut discutabilă înțelegerea libertății de expresie, ce implică dramaturgul – esențial prin cuvântul său, regizor – "traducător" scenic, purtătorul direcției mesajului piesei și actorii care sunt persoanele principale de contact cu publicul. Se alătură echipei de realizatori ai actului teatral și alți creatori – scenografi, coreografi, muzicieni și, mai nou, cei din domeniul vizualului, proiecțiilor. În epoca modernă, regizorul a devenit "comandantul suprem" al manifestărilor teatrale.

În ultimii ani, se poate constata la noi, "dictatura" regizorului ambițios, care a uitat de rostul său important de "traducător" al dramaturgiei prin vizualizare sa teatrală, alături de o echipă de creatori. Regizori, precum, Liviu Ciulei, Aureliu Manea, Radu Penciulescu, David Esrig sau Alexandru Tocilescu și Andrei Șerban, creatori esențiali în mișcarea teatrală, au afirmat și afirmă, întodeauna, regula sfântă după care se ghidează, de respectarea miezului textului, clasic sau actual. Majoritatea regizorilor tineri sau mai puțin tineri, activi în prezent, se consideră însă, mai presus de dramaturgi, de Shakespeare sau Cehov pe care îi... "adaptează" după bunul plac cu intenția de a fi originali. Ignorarea conținutului istoric al scrierii clasice este normală astăzi, dar regizorii uită și de prioritatea conținutului ideatic al piesei, de conflictele sale universal valabile. Prin "adaptare", "actualizare", regizorii înțeleg, de la transferarea limbajului replicii spre trivialitate, până la schimbarea relațiilor dintre personaje și a sensului conflictelor. Consideră a fi aceasta o "alternativă" pentru un "altfel de teatru". Astfel, dramaturgul este anihilat. Dacă se poate trata "Steaua fără nume" de Mihail Sebastian, la Teatrul Clasic "Ioan Slavici" din Arad, drept un conflict amoros între profesorul Miroiu și colegul său Udrea, amplificat de apariției unei femei, Mona, atunci așteptăm să vedem într-un posibil viitor spectacol și cum Othello și Iago intră în conflict că pasiunea dintre ei ar fi tulburată de Dezdemonă sau Tartuffe e îndrăgostit de Orgon!!

Englezul Peter Brook, marcantă personalitate a teatrului contemporan, afirma: "Într-un sens, regizorul este mereu un impostor, un ghid prin beznă, care nu cunoaște terenul și care, totuși, nu are altă alternativă. El trebuie să călăuzească, să cunoască drumul pe măsură ce înaintează". Mulți regizori nu cunosc decât drumul ambiției de răsturnare a sensurilor majore ale piesei, în numele unei false estetici teatrale. Sunt la modă "adaptările" sau precizarea "un spectacol de ...", în special, în cazul teatrului clasic. A început și transferarea scenariilor de film pe scenă, cu toate că au alte modalități de expresie, specifice celei de a șaptea artă. Un exemplu ar fi "Aniversarea", regia Vlad Massaci, la Teatrul "Nottara" după scenariul filmului danez "Festen". Spectacolul a fost nominalizat la premiile UNITER de către "analiștii" căzuți în plasa noutăților, chiar dacă este găunos ca expresie teatrală. Opțiunea repertorială a unor regizori pentru scenarii de filme premiate provine și din intenția aplicării într-un spectacol a unor noi tehnologii. Se poartă insistent proiecțiile, efectele video. Pot sprijini scenografia sau chiar a o înlocui, și sporesc vizualizarea teatrală. În majoritatea spectacolelor această inovație teatrală este însă, haotic direcționată regizoral. Sunt și

excepții. Amintesc spectacolul de teatru-dans de la Teatrul Odeon, "Block Bach" în regia lui Alexandru Dabija. Proiecțiile au devenit totuși, o manieră în competiția dintre teatru, film și televiziune, îngrădind adeseori, interpretarea actorilor.

Intervențiile brutale ale regizorilor prin adaptarea pieselor clasice poate fi taxată adeseori și ca un act de incultură teatrală. Shakespeare nu poate fi mutilat din ambiția unui regizor care vrea să atrag atenția asupra numelui său. Personajele sale au câștigat valoare universală ca mesaj, indiferent de timpul istoric. Regizorul poate evidenția descoperirea unor noi sensuri conținute de piesele lui Shakespeare cu recul pentru actualitatea imediată a receptorului. Un exemplu ar fi admirabilul spectacol "Măsură pentru măsură" în regia lui Silviu Purcărete la Teatrul Național "Marin Sorescu" din Craiova. Raportul regizor-text rămâne important și în tratarea dramaturgiei contemporane. Un regizor care își alege piesa unui dramaturg în viață poate colabora direct cu acesta la sporirea teatralității scrierii. Este o metodă practică de-a lungul timpului, cu avantaje pentru dramaturgul care colaborează cu regizorul. Prin experiența sa regizorul activează teatral scrierea. "Poker" de Adrian Lustig, la Teatrul de Comedie, în regia lui Alexandru Tocilescu este un exemplu recent.

Regizorii noștri sunt în prezent și cei care dictează repertoriile teatrelor. Propun o piesă, și în special în teatrele din țară le este acceptată fără rezerve. Teatrele noastre instituționalizate nu mai au, majoritatea lor, personalitate, un profil solid definit. Sunt teatre de repertoriu sau de proiecte?! Mai mult, majoritatea regizorilor cărora le-a fost construit un statut și de "analizii" teatrali, sunt preferați ai teatrelor din țară, unde montează spectacole ... cu spectatorii așezați pe gradene, pe scena unde se derulează reprezentația. Nu este o inovație estetic motivată. Ocolesc astfel, situația penibilă ca locurile din sală, mai numeroase decât cele de pe gradene, să rămână goale din lipsa de credibilitate a "adaptării" forțate a clasicii sau chiar a experimentelor pornite din dramaturgia contemporană. Acești regizori, participanți la numeroasele noastre festivaluri care reunesc cam aceleași spectacole, sub diverse generice, obțin distincții pentru producții șocante, lipsite însă, de fiorul emoțional credibil, ce definește menirea teatrului. Spectacolele lor sunt la fel sub aspectul tratării, dar fără substanță și denotă căderea în manierism, practicat sub pavăza experimentului. Nu construiesc un concept estetic, novator, motivat solid teoretic. Aceste spectacole nu impresionează publicul și au un număr restrâns de reprezentații. Trec repede în uitare.

Ne confruntăm cu o criză a regiei, plasată pe drumul căutărilor sterile. Contribuie la această criză și învățământul nostru teatral. Este confuz în pregătirea culturală a aspiranților la această profesie și suferă prin lipsa actuală a dascălilor, personalități care pot fi modele pentru studenți, recunoscute prin creațiile lor scenice. Profesorii sunt doctori în regie, titlu acordat generos pe lucrări scrise și nu în urma unor spectacole valoroase. Acești "doctori" sunt, de fapt, niște "felceri" în ale regiei, nume necunoscute. Avem actori de valoare în toate teatrele, dar regizorii manieriști în numele noului le prejudiciază afirmarea personalității.

Ar fi multe de discutat despre starea regiei la noi care cauzează calității recunoscute a teatrului spre care însă, se îndreaptă tot mai mulți spectatori, mai ales în Capitală, deziluzionați de propunerile televiziunilor și a altor manifestări cu pretenții culturale. Teatrul nostru are o tradiție culturală ce nu poate fi ușor spulberată de regizorii care aleg "impostura" în numele unei așa zise estetici pe care nu au reușit să o impună prin argumente substanțiale. Maestrul Liviu Ciulei consideră că principala cheie a credibilității unui spectacol este "logica, logica și iar logica". Taman această "logică" nu o practică multe nume de regizori "consacrați" de critica teatrală. Uită că regizorul e "traducătorul" scenic al mesajului dramaturgului și cu ajutorul de neprețuit al actorilor, al căror "ghid"

este, rămâne creatorul din umbră al spectacolului, provocator de gând și emoție pentru public. În multe spectacole, regizorii vor să fie ... dramaturgi, transformând sensurile inițiale ale pieselor pe care le montează. De ce nu scriu dâșii piesele ? E drept, avem câțiva regizori tineri care montează, în spectacole de success, propriile texte. Un exemplu ar fi Gianina Cărbunariu. Aceste spectacole sunt actuale ca tematică și suplinesc absența din dramaturgie a pieselor care atacă problemele spinoase ale realității și mai ales ale tinerii generații. Totuși, curentul actual al regiei prin oferta spectacolelor, ne îndreptățește a întreba cu îngrijorare : "Încotro "dictatura" regiei ?!

Cristina Modreanu

Despre teatrul de mâine: Viitorul e deja aici...

Motto: "Viitorul e deja aici, doar că nu e uniform distribuit" (William Gibson)

Dacă "lumea de afară" se schimbă atât de repede, lumea spectacolului nu are întotdeauna aceleași ritmuri. Există mereu artiști vizionari, care merg în ritm cu vremurile sau poate chiar le-o iau înainte, însă ei sunt mai degrabă excepțiile decât regula. Schimbarea formelor de expresie artistică e un proces de durată, ceea ce permite ca în același timp să coexiste multiple forme teatrale, unele plasate în trecut din punct de vedere al genezei lor, altele punând un pas – mai timid sau mai hotărât – în ceea ce s-ar putea numi "viitor". Dinamica permanentă a teatrului ca artă este una dintre sursele de fascinație exercitate de acesta și o dovadă a faptului că el rămâne viu, în ciuda tuturor previziunilor sumbre care s-au făcut în ceea ce-l privește, uneori de către unele dintre cele mai strălucite minți. E întotdeauna mai ușor să vezi limitele decât să sondezi necunoscutul.

Ca spectator care vede uneori mai mult teatru decât trebuie, alerg împreună cu creatorii pe mai multe culoare separat. Unii au ajuns deja "în viitor", alții aduc la perfecțiune un teatru al trecutului, bucurându-se de laurii confirmării, în loc să-și asume riscul noutății. Nu e cazul să vorbim aici și despre aceia care bat pasul pe loc, uneori mai cu foc, alteori în ritm bolnăvicios. Chiar dacă ei sunt poate cei mai mulți, nu reprezintă, totuși, decât un balast necesar, așa cum sunt sacii aruncați din balon ca să asigure înălțarea. Nici n-ar putea fi altfel într-un peisaj teatral generat de o societate profund inegală, în care gradul de civilizație glisează de la praful uliței dintr-un mic orașel precum Gheorghieni, până la turnurile de sticlă din București, în care își au birourile filialele marilor companii internaționale. Paradoxul, explicabil, de altfel, este că uneori poți să găsești mai multă inovație și gând teatral la Gheorghieni, decât la București.

Cât despre ceea ce se întâmplă în lume, acea lume largă în care uneori artiștii pleacă luându-și inima în dinți și refuzând să mai aștepte schimbarea – simptom național de altfel – acolo lucrurile s-au înscris deja pe culoare și mai diverse, iar "alergătorii" sunt greu de prins din urmă. Poți doar să-i inviți "la tine acasă", cu riscul să fii întrebat "asta ce mai e?". Ca și cum le-ai fi adus un televizor cu ecran plat cetățenilor din blocul estic în anii 80. „Parcă seamănă cu ceva ce știm, dar nu... nu poate să fie asta!” – ar fi spus ei.

Și totuși, merită, fără îndoială să ne punem întrebarea: „în ce direcție merge spectacolul de teatru?”. După marele boom al "performing arts" (arte performative sună încă atât de

puțin familiar în limba română) din anii 80-90, în lume s-au cristalizat câteva direcții care își au reprezentanți străluciți, mereu prezenți pe scenele marilor festivaluri și generând constant epigoni. Încercând să definesc câteva dintre aceste direcții, pe baza producțiilor văzute în ultimii ani în festivalurile de la Avignon, Edinburgh, New York (BAM Next Wave, Lincoln Center, Coil at PS122), Moscova (Golden Mask) ș.a., m-aș opri asupra acelor care mi se par și cele mai consistente.

Trebuie ținut cont de faptul că aceasta este perspectiva unui critic de teatru, nu a unui critic de artă, care ar stabili, probabil, categorii și filiații diferite. De altfel, încă din anii 90 celebra autoare Bonnie Maranca, editor al revistei americane PAJ (Performing Arts Magazine) remarca, pe bună dreptate, că există un "divorț", nu atât între artiștii vizuali, care practicau "performing arts" încă din anii 70, și practicienii din teatru, care se inspirau adesea în căutările lor din artele vizuale, ci între criticii aferenți fiecărui domeniu. Aceștia, remarca Maranca, ignorau pur și simplu istoria artelor "paralele" cu domeniul lor de acțiune, reducând abuziv zona de investigație asupra căreia se exprimau.

Spectacolul „videomix”, strălucit reprezentat de creatorul de origine italiană Romeo Castellucci și compania sa Societas Raffaello Sanzio (Tragedia Endogonida, Trilogia Divina Comedia, Hey, Girl!). Producțiile de acest tip nu respectă vechile reguli de antrenament și creație teatrală, ci sunt construite pe baza unui schelet de imagini, ca o serie de tablouri într-o expoziție, ce compun universul artistic și de gândire al autorului, redat prin mixarea de imagini și sunete (muzica special compusă). Actorul este, în acest context, numai unul dintre elementele folosite pentru a construi, de la zero, acest univers ultrapersonal, un simbol într-o compoziție din care mai fac parte obiecte, animale, sunete, culori și acțiuni care le implică pe toate. Este esențială din acest punct de vedere tehnica de scenă, perfecționată până la un grad care să permită transcrierea scenică a unor imagini suprarealiste, să recreeze veridic iluzia, într-o epocă a tehnologiilor avansate. Tabloul tridimensional, animat, ce rezultă (având și o importantă dimensiune sonoră, special compusă pentru el) este de natură să atragă și să mențină atenția privitorului obișnuit să înțeleagă lumea sau să decripteze un discurs prin prelucrarea de imagini. Luând un model media, un asemenea spectacol urmărește principiul de construcție al reportajului tip "no comment", imaginile neilustrând un story anume, ci fiind astfel "montate" încât să genereze privitorului senzații. Printr-o sumă de senzații este percepută lumea interioară a artistului. (Exemplele din România sunt extrem de puține la acest capitol – Horațiu Mihaiu a creat câteva asemenea eseuri scenice, iar Mihai Măniuțiu a avansat mai mult în această direcție. Din păcate, precaritatea tehnicii de scenă limitează enorm imaginația artiștilor români din această categorie).

Confesiunea dramatică – bazat pe mărturie personală, având în centrul său ființe care au o poveste de spus și sunt gata să o împărtășească altora, pentru că semnificațiile sale depășesc cercul personal, acest tip de spectacol nu se bazează pe imagini, ci pe cuvinte. Are nevoie de dramaturg, dar prelucrează și "input"-uri venite de la performeri, care sunt astfel incluși în echipa creativă, procesul devenind pentru ei mult mai interesant decât rezultatul propriu-zis. Un reprezentant strălucit este dramaturgul britanic Mark Ravenhill, care nu se mulțumește să scrie un text, ci creează și contextul în care acesta să fie prezentat. Ba se implică și în aducerea acestuia în scenă, devenind el însuși performer, așa cum fac și alți colegi ai săi (Tim Crouch cu "My Arm" sau "An Oak Tree", Jake Oldershaw cu "Intimate History").

Folosind o tehnică de inspirație jurnalistică pentru documentarea subiectului ales, autorul "confesiunii dramatice" culege fapte semnificative și extrage din ele esența simbolică, pentru ca mai apoi să spună povestea folosind propriile cuvinte și propriul stil. E vorba despre un fel de "editare a realității brute", care parcurge forme diverse de la "verbatim", care preia mot-a mot conversații reale sau comentarii postate pe forumuri, până la forme mai rafinate de prelucrare a materialului, astfel încât acesta să genereze un conținut nou, purtând amprenta dramaturgului – cum se întâmplă în spectacolele lui Ravenhill (în "A Life in Three Acts" – acesta își aduce în scenă "subiectul", pe drag-queen Bette Bourne, reluând în scenă un interviu ce a avut loc inițial, în faza de concepție a spectacolului. La conversația lor inițială, păstrată ca o partitură a spectacolului, se adaugă fotografiile, materiale sonore – vocea mamei lui Bourne cântând, vocea lui Bourne dintr-o piesă radiofonică - și inserții spontane de comentarii ale celor doi). De la noi, cel mai mult se apropie de acest model Gianina Cărbunariu, cel mai recent spectacol al său, "20/20", produs de Studio Yorick din Tg. Mureș fiind exemplar în acest sens.

Spectacolul-blog mixează idei, gânduri, comentarii ale autorului său, într-un flux rapid ce pare spontan, chiar dacă este cu grijă fixat anterior. Speculează abilitățile spectatorului multi-tasking, obișnuit să-și redirecționeze atenția rapid, de la o sursă de interes la alta. Unul dintre creatorii care ilustrează cel mai bine această direcție este un veteran al teatrului, regizorul american Lee Breuer, inclus de prestigioasa editură Routledge în rândul celor "50 de regizori-cheie ai secolului XX". Breuer a creat recent un spectacol-pamflet la adresa cotidianului New York Times, atribuind comentariile sale politice unui porc, figurat atât prin mijloace multimedia – proiecții de foto, video, blogul personajului – cât și printr-o marionetă mânăuită live pe scenă. Spectacolul (Porco Morto) includea și actori – povestitorul și "vaca sfântă"- , dar și elemente de mișcare și păpușerie, și păstra un ton parodic, atât la adresa mijloacelor media, cât și la adresa teatrului însuși. Atenția privitorului era "setată" ca în cazul navigării pe internet: noi ferestre, noi perspective spre subiect se deschideau la fiecare câteva minute. Din păcate, nu cunosc exemple din teatrul românesc care să se încadreze în această (eventuală) categorie.

Spectacolul handmade – o categorie dintre cele mai experimentale, acest tip de spectacol nu este și nu poate fi un produs de serie. Mai mult decât orice alt spectacol – deși s-a glosat enorm pe seama unicității spectacolului de artă vie – el este un produs unicat, fiindcă materia din care este alcătuit se naște seară de seară pe baza creativității performerilor. Aceștia sunt multiplu antrenați, fiind deopotrivă actori, dansatori, cântăreți, tehnicieni, și își folosesc toate capacitățile pentru a spune o poveste "cusută de mână" chiar pe scenă, în timp real.

Nu cântă, ci construiesc un univers sonor – din zgomote, ritmuri, folosind microfoane, vocile proprii, radio-uri, mixere de sunet folosite de obicei de către DJ – nu dansează, ci sugerează, caracterizează un personaj prin mișcări, nu pictează, dar alcătuiesc imagini suprarealiste prin distorsionarea materiei reale – frunze, pietre, orez etc – într-un proiector ce devine astfel un mixer de imagini proiectate pe fundal. Orezul se poate transforma în nisipul de pe o plajă, frunzele suflate de un actor sunt însăși vuietul toamnei, realul, palpabilul se transformă în simbol, sub acțiunea directă a performerilor care lucrează atent, concentrat, pentru asta. Chiar și o dramatizare poate deveni un *spectacol handmade* – cum se întâmplă în cazul producției semnate de Katie Mitchell

după romanul "Waves" (Valuri) de Virginia Woolf. Totul e ca atenția spectatorului să fie menținută, arătându-i-se resorturile ascunse ce generează spectacolul, fiindcă nimic nu mai poate fi ținut "secret". Fie că mecanismele construcției spectacolului sunt arătate numai la final – cum se întâmpla în spectacolul trupei britanice Stan' s Cafe, "The Cleansing of Constance Brown" (jucat și la București, la FNT 2008) – fie că sunt lăsate precum cusăturile de pe unele haine, la vedere (vezi spectacolul trupei Radiohole – "Whatever, Heaven Allows", prezentat în această primăvară de Performance Space 122 din New York), *spectacolul handmade* se apropie de spectatorii săi prin aceea că situează performerii și povestea spusă de ei la același nivel, dând privitorului senzația că ar putea face și el același lucru, la o adică. Nici la acest mini-capitol nu am exemple românești.

Se pare că astăzi a ajuns să ne impresioneze mai mult ceea ce putem atinge și eventual reproduce noi înșine – fie că e vorba de rețete gastronomice, de tipare de făcut haine, de jurnalism (vezi blog-urile, paginile de jurnalism cetățenesc, etc), fie că e vorba despre spectacole - decât ceea ce ne depășește puterile și ne ține la distanță, așa cum se întâmplă cu "marile spectacole", fie ele musicalurile de pe Broadway sau montările cu piese clasice de pe marile scene europene.

Și, de vreme ce nu poate exista fără publicul său, teatrul de mâine va arăta – a început deja să arate – în consecință.

Cristina Modreanu

Editor revista de artele spectacolului Scena.ro
<http://teatruldeazi.blogspot.com>

RADU NICA

Scurtă radiografie subiectivă a teatrului românesc

1. Argument

Fapt regretabil, a devenit astăzi un truism că estetica teatrală românească este datată la nivel vest și chiar est-european, realitate la care, cu notabile excepții, oamenii de teatru manifestă o indiferență de-a dreptul suspectă. În opinia noastră ne aflăm într-un impas cultural similar, cel puțin din punctul de vedere al artei teatrale, perioadei lui Eugen Lovinescu, care formulase celebra și, timpul a demonstrat-o, benefica sa teorie a sincronismului cultural. Considerăm prin

urmare necesar un studiu care să abordeze comparatist fenomenul teatral românesc cu cel vesteuropean și să sugereze (uneori chiar în felul radical al sincronismului lovinescian) orizonturi concrete de schimbare a *status quo-ului*, chiar dacă o gândire la rece ne împiedică să fim absolute optimiști vizavi de efectele vizibile imediate ale unui atare demers teoretic. În plus, nu ne putem

asuma nici faptul că direcția propusă de noi este singura binevenită. Este însă un curs posibil pe care teatrul îl poate lua și, date fiind experiențele din cultura vest-europeană în acest sens, credem că acest lucru nu poate decât să dea un atât de necesar ferment vieții teatrale românești.

Dorința noastră este de asemenea de a analiza evoluția fenomenului teatral românesc de la constituirea sa ca artă autonomă și conștientă de sine (în preajma celui de-al doilea război mondial), fenomen cunoscut sub numele generic de "teatralizarea

teatrului", trecând apoi prin etapa anilor '60 ("reteatralizarea teatrului") și până în ziua de azi. Teza noastră este că astăzi

teatrul românesc trebuie să treacă printr-o a treia etapă importantă a autodefinirii sale estetice și anume o schimbare radicală de paradigmă, care forțază, uneori până la abolirea lor totală, granițele convenției teatrale. Adică tocmai ceea ce era perceput ca element funciar teatral (conotat mereu pozitiv ori negativ atât de conștiința comună, cât și de cei familiarizați cu teatrul) trebuie pus sub semnul întrebării - începând cu tipul de interpretare actoricească până la temele

abordate și estetica vizuală, auditivă etc. Credem într-o întoarcere înspre autentic, într-o părăsire a estetismului excesiv și devenit sterp al anilor postrevoluționari și considerăm de bun augur o mai mare aplecare spre problemele cotidiene. Înțelegem așadar că spectatorul trebuie să se

regăsească în omul de pe scenă, care nu mai interpretează un personaj cu trăsături exponențialumane, ci se prezintă (nu reprezintă) pe sine însuși într-o situație dată. Ceea ce dorim să nu mai vedem în teatru este minciuna de orice fel, fie ea travestită – seducător adesea - în estetic. Propagăm astfel teatrul ca mod de existență (chiar ca supraviețuire fizică, morală, intelectuală

ș.a.m.d.) în contextul social și politic imediat. Pe scurt, dorința noastră este aceea de "a salva teatrul desființându-l", după afirmațiile dintr-o recentă conferință a dramaturgului-șef al Volksbühne din Berlin, Carl Hegemann. În plus, crezul acesta îl urmează influențând major deja optica despre teatru regizori de talie europeană precum Frank Castorf, Christoph Marthaler, Christoph Schlingensiefel sau trupa contemporană de teatru de stradă devenită deja legendară - "La fura dels baus". Aceste tendințe nu sunt străine de experiențele teatrale ale *happening*-ului sau a *performance art* care își au începuturile la futuriști și dadaiști. Prin urmare există o îndelungată tradiție de la care aceste proiecte să se revendice. Noutatea ideii ar fi altoirea teatrului cu această eliberare de sub tutela lui "ca-și-cum" întocmai ca la artele performative mai sus amintite.

Așadar a treia mare fază prin care considerăm că este util să treacă teatrul românesc – după teatralizarea, respectiv reteatralizarea sa - este deteatralizarea¹. Înțelegem acest fenomen în plan mai larg, nu ca pe o revoltă gratuită, ci ca pe un element de potențare în sens dialectic a vieții teatrale de la noi. Credem astfel că o antiteză la teatrul care se practică astăzi în România nu distruge teatrul pur și simplu, ci oferă posibilitatea fertilă creării unei noi sinteze teatrale românești.

1 Nelega, Alina. Observatorul cultural

2. Radiografie subiectivă a realității teatrale contemporane românești

2.1. Ipoteză

Toate mișcările principale de înnoire a teatrului din secolul al douăzecilea au fost, în esență, repuneri în discuție ale raportului între teatru și realitate. În majoritatea cazurilor, acest lucru a avut loc sub impulsul dramaturgilor și al regizorilor-teoreticieni ai teatrului. În principiu, fenomen întâlnit și în celelalte arte, orice luptă care se dădea era pentru o cât mai mare apropiere sau depărtare de realitatea socială imediată actului artistic.

Cehov a găsit în Stanislavski – de altminteri nu foarte iubitul – regizor al sărăciei și plictisului rusesc de la țară, Meyerhold și-a găsit în Maiakovski mijlocul de a critica imbecilitatea birocrăției sovietice. Brecht a încercat prin teatrul său epic să dezvolte spectatorului său o conștiință critică determinată politic, la fel și Fassbinder mai târziu, e drept, prin alte mijloace decât la predecesorul său. Acestea sunt doar câteva exemple care să susțină această linie, similaritățile filiației de mai sus fiind vizibile, mai mult sau mai puțin sincronice, în toate culturile europene și americane.

Pe de altă parte Craig, Appia, Artaud, Grotowski - în prima sa fază de cercetare - au fost înclinați spre descoperirea unei funcții mai degrabă metafizice a teatrului, discuția despre estetică având, cum era și firesc, o mai mare pondere decât în prima categorie amintită.

Putem astfel concluziona că în secolul care tocmai a trecut sunt vizibile două tendințe opuse – cu mențiunea că niciodată decelabile în absoluta lor puritate - între care teatrul a pendulat mereu. Trebuie însă precizat că cele două tendințe nu s-au aflat la nimeni în absoluta lor puritate. Atât de obsedat de educarea politică prin teatru a spectatorului său, Brecht, nu poate fi just înțeles în afara esteticii, după cum nici furibundul metafizician al teatrului secolului al douăzecilea – Artaud – nu e complet paralel realității în teoriile sale. Aceasta pentru a alege doar variantele cele mai radicale. Cele două direcții trebuie astfel înțelese ca tendințe predominante într-un sistem extrem de complex.

2.2. Teză

Ceea ce vrem să susținem este că teatrul românesc, pentru a se sincroniza cu realitatea estetică din Occident și pentru a ieși din impasul actual, trebuie să se îndrepte din nou cu precădere spre analiza imediatului. Raportându-ne la cele două tendințe extreme de mai sus, teatrul românesc trebuie, după părerea mea, să iasă din excesul de estetism și să-și reinventeze un nou realism.

Avem astăzi nevoie de un nou realism!

Ce ar presupune acest realism? Formal – un mod filmic, rapid și virtuos, adaptat receptării contemporane, educate de televiziune și cinematograful în această direcție - iar din punct de vedere al conținutului - problematici sociale contemporane. Voi dezvolta în cele ce urmează aceste idei.

2.3. Starea de fapt

Teatrul politic, teatrul de critică socială nu mai are la majoritatea oamenilor de teatru români priză la real, din pricina preacunoscutului nostru trecut politico-ideologic; dominantă este o aplecare preponderentă către un teatru estetizant, un teatru al problemelor “general-umane”, având astăzi preponderența aproape absolută pe scenele noastre profesioniste. Este însă aceasta o cale care se cere echilibrată, teatrul fiind *par excellence* o artă a imediatului nu doar prin esența sa - artă performativă a cărei receptare se limitează strict la timpul în care se performează - ci și tematic, în sensul în care trebuie să reflecte actualitățile sociale și politice imediate datei reprezentării.

În condițiile în care la noi societatea capitalistă este în plină dezvoltare și se bucură de o adeziune cvasiunanimă din partea oamenilor de cultură, găsesc că un exercițiu critic al acestei societăți este cât se poate de binevenit. Mai ales din partea acestui strat social care are menirea funciară de a fi cel mai critic. În Vest acest lucru

este de la sine înțeles, în timp ce la noi nu. Este un paradox regretabil că într-o societate unde problemele sociale sunt mai acute decât în multe alte părți ale lumii, lumea noastră artistică este atât de letargică în reacții.

2.4. Cauza stării de fapt

Ce fel de teatru se practică azi în România și de ce? Răspunsurile sunt, după părerea mea, evidente. E, firește, riscant să se facă astfel de generalizări, însă în lumea noastră teatrală atât de bine ierarhizată (ca un stat din utopia lui Platon) se poate vedea o rezultantă destul de bine conturată, în condițiile unor opoziții mult prea timide față de *trend*-ul principal. Care este acesta? Considerăm că teatrul românesc pendulează în continuare între doi poli: între realismul psihologic (în genere practicat de “generația de aur” încă în viață) și un simbolism metaforizant, hiperretoric și desuet (practicat în mare măsură de generația de peste cincizeci de ani, dar chiar și de tineri prematur îmbătrâniți din punct de vedere artistic). Nu mă sfiesc s-o spun: cauza principală o găsim, după părerea mea, în școlile de teatru din România, unde studenții actori, teatrologi și regizori sunt formați într-un spirit de cult al personalității față de profesorii lor, pe de o parte, și, pe de alta, într-o religiozitate de-a dreptul lipsită de interogație față de marile generații de actori, regizori, teatrologi de acum patruzeci de ani și față de estetica slujită de ei. Acesta este, bineînțeles, singurul mod viabil, “adevărat” de a regiza, a scrie, a juca și a judeca teatrul. Drept dovadă puzderia de “noi” actori, teatrologi și regizori – clone ale foștilor lor profesori. Se practică adeseori un teatru obosit, mult mai slab decât adevărații noștri mari oameni de teatru, care au acum vârste respectabile sau nu mai există.

In summum, una din cauzele majore ale *status quo-ului*, este caracterul înfricoșător de conformist al omului român de teatru, spirit indus încă în procesul său de formare. Cel mai vechi mediu uman al confruntării cu lumea – teatrul – a devenit la noi un câine supus, care nu deranjează pe nimeni ca să nu fie deranjați nici cei care ar putea tăia din fondurile importante ale multiubitelui nostru teatru de repertoriu.

Repertoriul este apoi izbitor de învechit. Nu voi dezbate pe larg acest subiect, întrucât el a fost deja răs-discutat în revistele de specialitate. Ce nu cred că a fost încă surprins este că unul dintre motivele pentru care nu se montează decât arareori dramaturgie nouă sunt tocmai regizorii de teatru. Nu doar compromisurile politice ale mai tuturor scriitorilor cu comunismul au gonit dramaturgii noi de pe scenele noastre postrevoluționare, ci și regizorii, care au montat doar clasici și texte ori prelucrări proprii, erijându-se în funcția de creatori totali ai teatrului. Nimeni n-a mai vrut, prin urmare, să monteze autori tineri, *români dar și străini*, nimeni n-a mai vrut să scrie pentru noii regizori, iată un cerc al diavolului care nu putea să conducă decât spre criză.

Inutil de adăugat că în Occident statutul primordial al regizorului este tot mai mult relativizat, teatrul de regie intrând din ce în ce mai mult într-un con de umbră, odată cu dispariția treptată a “marilor titani” ai anilor șaiszeci-șaptezeci. Personal, mi se pare un lucru de bun augur, căci teatrul românesc este într-o acută criză de conținuturi, de forme și de mesaje contemporane, pe care veșnica prelucrare a textelor clasice – oricum, atât de reverențioase la noi față de litera autorului – nu o pot nicidecum compensa.

Cea mai bună verigă de legătură între teatru și realitate este dramaturgul, așadar acest exilat ar trebui să-și reocupe locul bine stabilit pe care l-a pierdut din orgolioasa

precipitare a unora. Misiunea lui este să găsească personaje pentru oameni care nu au fost încă reprezentați pe scenă, să găsească conflicte pentru probleme, despre care încă nu s-a vorbit, moduri de a povesti care încă nu au fost experimentate.

2.5. My generation

În teatrul românesc există, ca de altminteri în toate spațiile teatrale naționale, o diferență serioasă între generațiile oamenilor de teatru. După părerea mea, ca o specificitate a spațiului cultural de dincoace de "cortina de fier", aceasta este potențată de diferența radicală de sisteme politice în care cele două generații s-au format. Noi suntem o generație a televizorului, a reclamei publicitare, a știrilor-bombă, a videoclipului muzical. Cinematograful, cu rapiditatea sa mult mai mare de reacție la realitate decât teatrul, ne-a educat altfel receptarea.

Spectatorul din ziua de azi este mai inteligent și mai competent în înțelegerea poveștilor. Suntem mai rapizi în gândirea asociativă și avem, în consecință, nevoie de un teatru mult mai dinamic, cu o densitate a acțiunilor mult mai mare și mai complexă decât în teatrul de până acum. Aici scenele sunt, în genere, foarte lungi, se dezvoltă foarte lent și abordează tematici "profunde", pe care noi nu le mai percepem la fel. Nu ne mai interesează să demonstrăm pentru a mia oară marile problematice ale omenirii. Le cunoaștem cu toții deja și știm, cel mai târziu de la Denis de Rougemont, că totul se învâрте în jurul morții și iubirii.

Generația noastră, am senzația, nu mai e în "război cu toată lumea", căci ne-am asumat idea unei lumi consumatoriste – privite cu extrem de mult scepticism de generațiile mai în vârstă. Ne-am asumat ideea lumii contemporane văzută ca o "apocalipsă veselă". Absurditatea lumii e ridicol să o mai demonstrezi astăzi. O tot facem, (cel mai târziu) de la mijlocul secolului al douăzecilea încoace. Cunoaștem acest fapt cu prisosință. Noi facem prin teatru o demonstrație care are această aserțiune ca ipoteză, nu drept veșnică și neputincioasă concluzie finală.

2.6. Minimanifest de poetică regizorală - noul realism

Credem că teatrul trebuie să redevină o tribună a criticii sociale și politice. Firește, în alt sens decât teatrul de propagandă comunistă, însă capitalismul global și neoliberal spre care ne îndreptăm cu repeziciune oarbă nu este nicidecum raiul pe pământ. În acest sistem omul ca individ se reduce din ce în ce mai mult la un ins pururi flexibil și mereu disponibil din frica de a fi expulzat din lumea consumatorului funcțional. Acesta este singurul sentiment comunitar care mai există. Libertatea = timpul liber și fericirea este a nu avea nefericirea de a rămâne sărac, fără locuință ori serviciu. Solidaritatea nu mai există ca o condiție ideală a individului emancipat.

Teatrul poate vorbi așadar din nou, fără să cadă în clișeele de propagandă comunistă, despre eșecul individului în fața societății, a vieții și a lumii - aici și acum.

Noul realism de care vorbeam trebuie să se depărteze de estetismul excesiv, al ultimului deceniu teatral, consecință a obligatorii "arte cu tendință" din perioada comunistă. Acest nou realism nu trebuie să fie o simplă copie a lumii așa cum arată ea. El este o privire asupra lumii cu o raportare la ea care cere o schimbare, născută dintr-o suferință de teatru generatoare și care vrea

să se răzbune pe orbia și prostia lumii. Acest nou realism încearcă să exprime lumea așa cum este, fără ridicole cosmetizări stilistice ale unui autor ori regizor îndrăgostit de

autorefecția-l intelectualizantă. În esență, noul realism presupune o autenticitate absolută. Miezul său e generat din tragedia vieții obișnuite, o tragedie a antierilor, lipsită de măreția și, mai ales, de împopoțonarea unei retorici vetuste.

Formal, tehnica povestirii filmice va fi la mare preț. Montajul și elipsa trebuie să se instaureze și în teatru printr-o dramaturgie a schimbărilor absolut inopinate de situație, cu intrări și ieșiri din scenă desfășurate într-un ritm alert, cu personaje care nu se explicitează, care nu lasă între idei interminabile pauze psihologice “atât de ne-nțelese, pline de-nțeleșuri”. Un maximum de acțiune și-apoi un moment de liniște, în care o poveste realistă poate deveni absolut magică. Dar o magie a concretului care copleșește puterea de percepție, nu o magie a nostalgiilor moderniste.

Ritmul videoclipului muzical trebuie să se regăsească și în jocul mult mai rapid decât cel de până acum al actorilor, joc care cere un mod nou de interpretare. El cere un nou tip de actor, care este capabil să îmbine cu precizie absolută și suveranitate rupturi cu emoțiile cele mai puternice și mai diferite, într-o combinație care să atingă virtuozitatea unei formații americane de *hardcore*.

În acest teatru actorul se adresează direct publicului, aici se dezvoltă forme ale unei noi tehnici epice de a povesti, care-i corespund situației de bază a teatrului: un actor îi spune publicului o poveste prin intermediul unui personaj. Firește că, în acest caz, actorii nu trebuie să se mai ascundă cu pudibonderie în dosul celui de-al patrulea perete.

Noii protagoniști ai acestor piese nu sunt niște eroi, ei duc o luptă fără sens pentru tragicul ropriului destin. Utopia lor este momentul adevăratei întâlniri. Eșecul lor este neimputabil cuiva nume – nici măcar lor - și tocmai aceasta este problema lor: în lumea noastră răul și sursa lui sunt perfect neidentificabile.

Autori precum Sarah Kane, Mark Ravenhill, Enda Walsh, Marius von Mayenburg, Lukas Bärfuss etc. refuză o motivație socio-psihologică, nu fac o introducere pentru depășirea socio-pedagogică a suferinței personajelor lor, ci arată doar o înșiruire de acțiuni care sunt la distanță de ani-lumină de orice clișeu psihologic.

Câmpul de bătălie al anilor nouăzeci a fost corpul: *physis* nu *psyché*. Întâlnirile au fost ciocnirea între trupuri care s-au jucat cu viețile lor. Iată care e tragedia: corpul nutrește (îi este dat să se unească cu) alte corpuri: prin cucerire și supunere. Aceasta este definiția iubirii tipică anilor nouăzeci: dragostea este atracția între două corpuri, căreia nu i te poți opune. În contextul în care orice altă certitudine s-a compromis, corpul a rămas ultimul bastion al autonomiei umane și al propriei determinări.

Revenind la viteză: ne plângem de consecințele ei, dar suntem parte din ea, fascinați de ea, dar și apăsați de accelerarea aceasta a lumii contemporane în care simțim și trăim atât de intens. Mi se pare astfel firesc să vrem să montăm piese care, parafrazându-l pe Meyerhold, mai demult ar fi durat patru sau cinci ore și pe care să le comprimăm la maximum două ore.

Nu fac decât să dau chemare propriului ritm. Probabil și pe cel al multora, nu toți de aceeași vârstă sau mai tineri ca mine.