ULBS

Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu

Şcoala doctorală interdisciplinară

Domeniul de doctorat: Teatru și artele spectacolului

TEZĂ DE DOCTORAT

TEATRUL CONSTRÂNGERII

Itinerariile începuturilor mele regizorale

doctorand:

EUGEN JEBELEANU

conducător științific:

Prof. univ. dr. habil. GEORGE BANU

Prof. univ. dr. habil. CONSTANTIN CHIRIAC

Studiu dedicat tuturor celor care s-au confruntat cu noțiunea de constrângere în viața lor de zi cu zi sau în parcursul lor artistic și care au reușit să dobândească din această silire o formă de creativitate, o reziliență, un manifest, o eliberare.

Cuprins

Prolog sau introducere în spectacolul constrângerii……6

Argument……..6

Câteva noțiuni ale constrângerii în teatru……..9

Exercițiul constrângerii ca practică teatrală……..11

1. Constrângere și convenție……..15

1. 1. Convenția teatrală……15

1. 2. Spații și dispozitive scenice……..18

1. 2. 1. Dispozitivul scenic bifrontal, ochi in ochi cu publicul (*dontcrybaby)*…….23

1. 2. 2. Dispozitivul scenic imersiv și cheia de joc intimistă impusă de cadrul scenografic (*Alb - white dress code)*……24

1. 2. 3. Dispozitivul trifrontal și teatrul de sufragerie (*Hotel)*……26

1. 2. 4. Spațiul martor și spectatorul integrat în concepția scenografică *(20 noiembrie)*……28

1. 2. 5. Spațiul arenă și despre scenografie ca teren de joc (*Katzelmacher* - Schauspiel Stuttgart)…….29

1. 2. 6. Cutia albă și geometria corpurilor într-un spațiu gol *(Alice, Digital Natives, Familii, Viața din Piața Roosevelt)*…… 31

1. 3. Timp, durată, ritm…….33

1. 4. Actorie și cod de joc……..37

1. 4. 1. Schimbul de roluri și corporalitatea ca element al stabilirii convenției (*dontcrybaby*)……41

1. 4. 2. Despre frontalitatea discursului performativ și imobilitatea corpului țintuit la perete *(RETOX - România este țara occidental xeroxată)*……44

1. 4. 3. Limbaj non-verbal și corpuri empatice *(Hotel)*……45

1. 4. 4. Actorul p*erformer* și despre corporalitate ca motor performativ *(Ea e băiat bun)*……49

1. 4. 5. Actorul dezîncarnat *(20 noiembrie)*……51

1. 4. 6. Despre „eu în situația dată”, corpul fragil(izat) și imposibilitatea atingerii *(Căpcăuni)*……53

1. 4. 7. Personaj și corp colectiv *(Feminin)*……57

1. 4. 8. Realism psihologic și descătușarea corpurilor în scenă *(Vedere de pe pod)*……58

1. 4. 9. Actorul conștient și cameleon sau despre jocul implicării și al distanțării *(Katzelmacher)*……63

2. Constrângeri și restrângeri de drepturi sau libertăți fundamentale……..67

2. 1. Cenzura politică din teatrul românesc de dinainte de 1989……..67

2. 2. Constrângerea de gen și excluderea bazată pe discriminare…….68

2. 3. Despre constrângerea din educație și despre responsabilitatea teatrului pentru publicul tânăr în înlăturarea limitelor impuse copiilor și adolescenților (*Digital Natives, Alice)*……70

2. 4. Despre rasism, abuzuri ale poliției și #Blacklivesmatter

(*I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*)……78

3. Constrângerea economică……..82

3. 1. Despre precaritatea din teatrul independent românesc ca element determinant în concepția spectacolelor……..82

3. 2. Diferențe și asemănări între situația din teatrul independent și cel de stat și despre teatru ca artă a reciclării……86

4. Concepte formale de constrângere în exercițiul teatral……..89

4. 1. Dualitatea victimă-călău și triunghiul dramatic *(dontcrybaby)*……89

4. 2. Un format de teatru postdramatic *(RETOX - România este țara occidental xeroxată)*..93

4. 3. Teatrul realului, între ficțiune și documentar *(Ea e băiat bun)*……97

4. 4. Basmul ca referință colectivă și constrângerile cu care se confruntă personajele din ele *(dontcrybaby, Ea e băiat bun, Căpcăuni, Digital Natives)*…… 101

4. 5. Spațiul mental (metaforic) ca o prelungire a constrângerii interioare și suprapunerea de planuri scenice *(Căpcăuni)*……103

4. 6. Obiectul comenzii ca formă a constrângerii în realizarea spectacolului *(Feminin, Digital Natives)*……105

4. 7. Scriitura de platou pe marginea constrângerilor din societate *(Familii)*……113

4. 8. Actualizarea unor texte de repertoriu într-o formă teatrală contemporană *(Vedere de pe pod)*……119

5. Despre constrângerile identitare și sociale……122

5. 1. Despre identitate……122

5. 2. Identitatea socială și teatrul social……..123

5. 3. Despre homofobie și teatrul documentat *(Căpcăuni)*……125

5. 4. Despre *bullying* și constrângerea din curtea școlii (*20 noiembrie)*……130

5. 5. Auto-constrângerea și homofobia internalizată *(Câmp de maci)*……134

5. 6. Despre identitatea națională și europeană *(Itinerarii. Într-o zi lumea se va schimba)*…137

6. Constrângeri lingvistice sau geografice……..141

6. 1. Identitatea lingvistică ca semn de apartenență……141

6. 2. Străinul din și de lângă noi *(Katzelmacher)*……..144
6. 3. *Nobody`s land* sau despre un teritoriu al paradoxurilor *(Viața din Piața Roosevelt)*….147
6. 4. Constrângerile limbii străine și a spectacolului adaptat în limbajul semnelor
(Digital Natives, Itinerarii. într-o zi lumea se va schimba)……152

7. Constrângerea muzicală determinantă pentru concepția regizorală și scenografică (*I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*)……..155

8. Constrângeri impuse de regulile cinemaului și realismul social *(Câmp de maci)……159*

9. Limite interioare și constrângeri exterioare sau despre teritorii, frontiere, bariere și zidurile din(tre) oameni (*Itinerarii. Într-o zi lumea se va schimba)*……...168
9. 1. Un teatru european la intersecția limbilor, codurilor de joc, convențiilor, în vederea unui manifest perfromativ, între intim și politic……..168
9. 2. Despre dramaturg și dramaturgie ca nucleu al fabulei constrângerii, între mărturie personală, referințe documentare și teatru de repertoriu……173

10. Teatrul în vremea catastrofei sau despre realitatea care constrânge……178
10. 1. Esențialitatea artei în perioada crizei sanitare……..178
10. 2. Constrângerile apărute din convențiile date de restricțiile sanitare și noile forme de teatru bazate pe distanțare……182
10. 3. Constrângerea izolării și creativitatea forțată *(Remisie)*……185
10. 4. Teatrul constrângerii în vremea covid-ului
(Katzelmacher: dacă n-ar fi vorba despre iubire)……189
10. 4. 1. Teatru-film sau despre depășirea constrângerii în favoarea pluridisciplinarității…….191
10. 4. 2. Jocul vulnerabilității și al contaminării iubirii, cu mască chirurgicală și gel dezinfectant împotriva virusului…….194

Concluzie sau epilog…….198

REZUMAT

În anul 2014, directoarea unui teatru din Paris, Valérie Baran, a venit la București să vadă trei spectacole pe care eu le regizasem, în eventualitatea unei programări în stagiunea teatrului pe care îl dirija în perioada respectivă, „Le Tarmac”. Acest lucru s-a și întâmplat cu un an mai târziu, însă cu un alt spectacol, *Ea e băiat bun*. După cele trei spectacole vizionate, mi-a făcut această remarcă care m-a frapat: „Se vede în spectacolele tale felul în care lucrezi cu noțiunea de constrângere.” Asta datorită faptului că în *dontcrybaby* amputasem actorilor utilizarea picioarelor, în *RETOX (România este țara occidental xeroxată)* aceștia erau puși la zid, iar în *Hotel* nu aveau cuvântul ca mijloc de expresie. Aceste limitări ale instrumentelor corpurilor lor aduceau cu sine o nouă conștientizare a libertății acțiunilor lor și noi valențe jocului lor actoricesc. De atunci s-a declanșat pentru mine un interes profesional în a cerceta ce înseamnă acest termen în munca mea ca regizor. Mi-am dat seama astfel că, într-adevăr, este una din cele mai pregnante caracteristici ale demersului meu artistic, teatrul meu fiind unul al constrângerii, dată de mai mulți factori, externi și interni, etici sau estetici.

Constrângerea este în aceste momente prezentă la tot pasul, distanțarea fizică impune una socială, regulile sanitare de luat în considerare în cadrul reprezentațiilor publice sunt de neclintit, teatrele se închid, festivalurile sunt anulate, trupele de actori sunt în repaus sau sunt performeri ale unor forme noi de teatru online sau ale unor spectacole regândite pentru a se putea juca în exterior, cu mască de protecție sau eliminând interacțiunea directă cu publicul atunci când forma spectacolului o cerea. În toate aceste forme hibride cum se poate păstra conexiunea dintre public și actorul de teatru, cum se poate surprinde particularitatea efemerului din teatru și are poate teatrul să își ducă mai departe menirea sa de „primă necesitate” civică, socială și politică?

Teatrul, prin natura sa convențională, se conformează unor sumedenii de constrângeri liber consimțite care fac ca el să funcționeze ca un joc. Teatrul s-a confruntat deseori cu noțiunea de constrângere, în toate epocile: constrângeri date de limitele tehnice ale spațiilor unde se desfășurau spectacolele, de regulile teatrului dramatic, cum ar fi unitatea spațiului sau a timpului acțiunii, de condițiile materiale, de sistemele politice la putere, de cadrul și contextul restrictive în care se crea un spectacol, de o tematică impusă sau de criteriile date de trupa unui teatru la care răspundea o comandă de scriere dramatică sau regizorală.

În definiția sa simplistă, constrângerea reprezintă acea acțiune (și rezultatul ei) care silește, obligă, forțează sau somează pe cineva să facă un lucru pe care nu l-ar face de bunăvoie și are un

caracter de asprime, de rigoare; cu alte cuvinte, constrângerea este o regulă care reduce libertatea de acțiune. Cum poate această regulă să producă în același timp o reducție a libertății și, totodată, o eliberare? Acțiunea odată constrânsă și fiind, practic, sugrumată, cum reușește să găsească mișcări libere, zbateri, pulsații? Un corp constrâns este un corp căruia i se dictează ce să facă, dincolo de voința sa. Într-un sens, corpul actorului se confruntă cu această acțiune de dictare a acțiunilor sale pe scenă, prin indicațiile pe care le primește de la regizor, deci constrângerea este deja prezentă în acest tip de raportare actor-regizor, unul ascultând și executând cerințele celuilalt.

În altă ordine de idei, constrângerea în artă poate fi debusolanta și in acelasi timp poate presupune un efort de imaginație și de creativitate fantastic în a găsi idei salvatoare, atunci când vorbim de un sistem politic care obligă, silește artistul să facă un lucru pe care nu l-ar face de bunăvoie. Această presiune asupra artistului îi poate modifica discursul, mesajul sau chiar forma operei sale, îl poate doborî sau alteori îi poate sublima creația. Există oare vreo formă de libertate care poate apărea din această somare, asprime, rigoare care se aplică prin practici asociate cenzurii, manipulării?

Constrângerile impuse de un context social sau ideologic, determinat de un sistem politic care îngrădește libertatea de exprimare, influențează inevitabil actul artistic. Acesta însă poate găsi valențe noi, uneori chiar extrem de surprinzătoare, ce dau valoare creației prin deplasarea sau conturarea noțiunii de cenzură, cum a fost în cazul teatrului românesc din perioada comunistă. Implicit, aceste aspecte restrictive pot condiționa estetica spectacolelor și pot schimba esența formei discursului teatral, anulându-l în cazurile nefericite, sau, dimpotrivă, întărindu-i calitatea gestului de rezistență.

Astăzi, cenzura politică nu mai este, din fericire, de actualitate în România, însă și artiștii de azi se confruntă, din păcate, cu fel de fel de constrângeri, de cele mai multe ori sursa lor fiind insuficiența bugetară. Mă refer aici îndeosebi la situația teatrului independent din România care a suferit și încă suferă din cauza asta. Încătușarea dată de situația economică dificilă, de un sistem care nu alocă suficiente fonduri pentru zona culturală independentă, este un factor care influențează întreaga creație și fragilizează deopotrivă echipa și producția însăși a spectacolelor.

Precaritatea e o constrângere și o realitate a culturii noastre contemporane cu care m-am confruntat deseori, mai ales în cazul spectacolele mele din zona de teatru independent. Această situație a adus însă cu sine (nu similar, dar aproape în aceeași direcție a deplasării constrângerii cum a fost în cazul căutărilor artiștilor de dinainte de ’89 pentru a o deturna) alternative de lucru care să nu blocheze imaginația, dând valoare unor proiecte prin transgresarea problemei, găsind forme noi

de exprimare și de practici teatrale, inovatoare și autentice, care să combată limitele, întărind motivația de ordin artistic care să câștige în fața constrângerilor economice.

Uneori constrângerea se regăsește la nivel de tematică, în spectacolele care vorbesc despre constrângere socială, de exemplu, cum a fost în cazul spectacolelor mele care abordau tema homofobiei, instituționalizată, religioasă sau care stigmatizează prin ostracizare ordinară. A da voce unor povești care chestionează efectele dăunătoare ale constrângerii, este până la urmă acceptarea faptului că această acțiune opresivă nu este, în mod evident, doar motor creator al descoperirii unor libertăți paralele, ci și un factor extrem de puternic de abuz, hărțuire și discriminare socială și instaurează un raport de putere, de ierarhizare, între călău și victima sa.

Voi analiza în paginile tezei mele diversele feluri în care acest concept al constrângerii determină actul artistic, prin raportarea la spectacolele mele în care într-un fel sau altul această noțiune s-a făcut resimțită. Fie ea una tematică sau profund formală, voi căuta să cercetez modul în care ea se răsfrânge asupra gestului artistic. În construcția spectacolelor regizate de mine, constrângerea a devenit în timp o provocare și o metodă, înlăturând unele libertăți, mijloace sau abilități (cum ar fi limbajul verbal) ale actorului, ceea ce îl face să dobândească o altă experiență în lucru, fiind condiționat de acest aspect care îl împinge să găsească soluții noi, jucându-se cu alte coduri.

Lucrând în domenii diferite: teatru, operă, cinema, am întâlnit tot atâtea mijloace de expresie care se supun unor coduri și convenții diferite. Aceste convenții sunt integrate și asimilate de practicienii fiecărui segment și, deși au un scop constructiv în a trasa niște reguli, unele pot limita imaginația creatoare, ele fiind mai degrabă rigide în raport cu formele noi și cu intersecția dintre discipline.

Voi demara această lucrare însă prin a face diferența dintre constrângere și convenție. Cea din urmă este menită să ajute mașinăria teatrală să funcționeze, indiferent de piesele cu care este ea asamblată, în timp ce constrângerea este un element de care depinde însăși stabilirea convenției, așadar ea poate influența codurile reprezentării teatrale, care se va configura prin structurarea unui concept care să înglobeze o suită de convenții. Acestea rămân conectate la viziunea de ansamblu a spectacolului, cum este în cazul în care ea este influențată de noțiunea de constrângere, fie ea una de ordin social, politic sau economic.

De la aceste reguli, numite convenții, teatrul își constituie forma sa spectaculară, se dezvoltă principii de lucru cu care să se joace, pe care să le deplaseze, să le modeleze, astfel încât să dea naștere unor noi forme, în noi viziuni. Aceste zone de constrângere sunt cu siguranță extrem de

binevenite pentru îmbogățirea practicilor teatrale, ele fiind impulsuri creative pentru artiștii care cercetează felul în care se construiește un spectacol de teatru.

Convențiile sunt noțiuni care se aplică atât pentru spectatori, cât și pentru actori. Ele sunt făcute să fie respectate, transgresate sau deturnate și determină regulile jocului. Convenția dată de conceptul și/sau dispozitivul scenic este esențială. În cazul spectacolelor mele, acest aspect a fost determinant de multe ori pentru a stabili raportul dintre actori și spectatori. La *dontcrybaby*, am ales un dispozitiv bifrontal, situând publicul pe două laturi. La *Alb (white dress code)*, conceptul scenic al piesei integrează spectatorii în componența decorului, ei fiind așezați la masa la care se petrec evenimentele piesei. Cu publicul pe trei laturi, *Hotel* pune spectatorul în poziția voyeurului, iar gradenele devin pereții acestei camere de hotel, loc care poartă bucăți din trecutul intim al atâtor oameni. Pentru ca mesajul să fie cât mai percutant, să ajungă direct la spectatori, am ales să plasez povestea din *20 noiembrie*, spectacol făcut la Teatrul Național din Sibiu, în decorul unei săli de clasă, cu o parte din spectatori în bănci, captivi într-un spațiu cu ușile închise. Am ales împreună cu scenografa Velica Panduru să plasez acțiunea textului lui Fassbinder, *Katzelmacher,* spectacol regizat la Stuttgart, într-un dispozitiv scenic cvadrifrontal, un teren de sport care devine spațiu al iubirilor, al bătăilor, al petrecerilor. *Alice* și *Digital Natives*, propun un spațiu scenic gol, spații albe, neutre, cutii aseptice. *Familii* este un alt spectacol fondat pe o regie minimală, cu doar câteva deplasări ale actorilor, într-un spațiu gol, cu câteva elemente de decor, într-o cutie albă de jaluzele verticale.

Convențiile s-au făcut resimțite de-a lungul istoriei în interiorul sistemului teatral și drept constrângeri, de exemplu atunci când vorbim despre natura distribuției, exclusiv masculină, în cazul spectacolele după piesele lui Shakespeare în epoca teatrului elisabetan, ceea ce presupunea o limitare a diversității corpurilor pe scenă și o discriminare feminină implicită, însă care, uneori conturnată, putea tocmai să întărească și să denunțe nedreptățile și inegalitățile din societatea respectivă, dintre femei și bărbați.

O mare constrângere pe care a trebuit să o gestionez de-a lungul timpului a fort precaritatea. Teatrul independent din România, cel angajat, manifest, de atitudine, este un teatru care are de cele mai multe ori un mesaj social, educațional sau politic și își propune să ajungă cât mai aproape de publicul său, să îl tragă de mânecă, să îl atenționeze și chestioneze, punând în discuție subiecte care se regăsesc în preocupările societății contemporane. El iese din cadrul clădirilor impunătoare destinate culturii ale instituțiilor de stat care găzduiesc deseori spectacole de teatru pentru un public

burghez, elitist, avizat. Cu toate astea, teatrul independent românesc nu primește fonduri suficiente din partea statului pentru a-și putea îndeplini pe deplin scopul său.

Spectacolele mele, indiferent de subiect, explorează vulnerabilitatea și identitatea, fie cea de gen (*Ea e băiat bun*), fie cea feminină (*Feminin*, de Elise Wilk, de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, *Alice* de la Teatrul „Gong" din Sibiu sau *Itinerarii. Într-o zi lumea se va schimba*, coproducție Arcub și Cie des Ogres, ambele texte scrise de Yann Verburgh), fie socială (ca cea a adolescentului care din cauza *bullyingului* din școală își va manifesta revolta prin deschiderea focului de arme în liceul în care a fost în trecut persecutat de colegii și profesorii săi și apoi sinucigându-se, din *20 noiembrie* de Lars Noren, de la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu). Problema identității înglobează o sumedenie de constrângeri, date de societate, de familie, de sine, prin multiple forme de manifestare, cum se întâmplă și în spectacolele mele: *20 noiembrie, Feminin* sau *Căpcăuni.*

Identitatea devenise la un moment dat centrul de interes ca tematică în spectacolele mele și în jurul acestei teme se articula o practică de lucru la intersecția cu noțiunea de constrângere. Am început odată cu această preocupare asupra temei identității să cercetez un gen de teatru al realului, conectat încă și mai pregnant la pulsul actualității contemporane, și prin intermediul utilizării materialelor documentare am ales să spun pe scenă poveștile oamenilor vulnerabili din societate, a celor de la marginea ei, mult prea puțin prezente pe scena contemporană românească.

Centrat în jurul temei homofobiei, *Căpcăuni* a instaurat și o direcție a companiei mele franceze: dorința de a vorbi despre persoanele marginalizate, despre non-eroi, despre oameni diferiți de normă. Tema minorității a apărut în demersul meu artistic ca o necesitate organică. În textul lui Yann Verburgh, constrângerea e dată de dificultatea socială de a trăi cu o orientare sexuală diferită de normă, diferență ce stârnește homofobia, manifestată nu doar prin ostracismul ordinar, dar și prin dicriminarea instituționalizată, dată de contextul politic sau cultul religios al unor teritorii. În periplul textului ne-am confruntat și cu situații în care textul a fost interzis să iasă la public, cum s-a întâmplat în Liban, unde trebuia să fi avut o lectură cu o echipă de actori ai unei companii private din Beirut în cadrul Gay Pride-ului din 2018, dar cu câteva minute înainte de reprezentație patru brigade de poliție au luat cu asalt teatrul în care trebuia să jucăm și au interzis lectura, anulând și întreaga activitate prevăzută pentru Gay Pride. În acest caz, constrângerea s-a făcut resimțită la nivel de cenzură religioasă, instituționalizată, socială și politică.

Am ales să vorbesc în teatru despre homofobie și despre dificultatea vieții unei persoane LGBT în societatea contemporană, pentru că îmi doream să înțeleg ce îi mână pe agresorii din

Căpcăuni, de exemplu, în a practica și perpetua agresiuni de natură homofobă. Acest gen de agresiuni sunt traumatizante, înseamnă abuz psihic și omoară zone de umanitate.

Am ales să pun în scenă *20 noiembrie* pentru că mă interesa să aflu cum ajung oameni ca Sebastien Bosse, tânărul din a cărei poveste tragică este inspirat textul lui Lars Noren*,* să comită o faptă violentă. Fiind eu însumi subiect al batjocorii în perioda gimnaziului, trăind cu persecuția verbală agresivă din partea colegilor de școală în mod cotidian din cauza feminității mele și cu imposibilitatea de a mărturisi părinților mei despre asta din cauza fricii de abandon și a rușinii, m-am simțit dator să aduc în discuție prin mijloacele teatrului acest aspect extrem de grav din învățământul mondial, care este cauza principală a sinuciderilor în rândul adolescenților, și anume *bullying*-ul.

Unul dintre motivele pentru care acum zece ani am decis sa plec in Franța a fost pentru că în România mă simțeam încolțit, constrâns de prejudecățile mentalității generalizate cu privire la minoritatea gay din România. Faptul că trăiesc astazi în Franța m-a ajutat să trăiesc cu altă intensitate această libertate de a fi eu însumi. Uneori sunt considerat un artist activist și asta mă bucură pentru că ideea de a susține comunitatea LGBTQI+ înseamnă că munca mea nu e în zadar, în sensul că ea nu are doar o relevanță formală în a inventa curente artistice, ci realmente provoacă o reacție în rândul oamenilor și societății în care trăim.

Nu cred în disocierea dintre om și artist. Vorbesc despre lucruri care mă deranjează pentru că mă lovesc de ele și simt o necesitate aproape viscerală de a le expune în teatru sau film. Nu pot face abstracție de faptul că sunt gay atunci când fac un film care vorbește despre dificultatea traiului pentru persoanele LGBTQI+ în România. Pentru mine e importantă onestitatea artistului și totul devine personal odată cu aceasta caracteristică.

În 1994, tatăl meu părăsea România pentru a merge să lucreze în Germania, în vederea unui trai mai bun pentru el și familia sa. Puțin timp după, în urma unui șoc traumatic, a revenit în țară cu o cu totul altă viziune asupra lumii, uitându-și visul occidental și proiecțiile sale despre libertatea europeană. Acest moment a fost declanșator pentru o nouă construcție identitară pentru el și pentru membrii familiei. Astăzi, eu trăiesc între Franța și România și mă construiesc pe fundația acestui trecut, al familiei mele și al țării mele, dar având convingerea că încă există posibilitatea creării unei legături între aceste două culturi, dincolo de prejudecăți, de bariere și de sisteme de valori. Din aceste povești de viață a luat naștere *Itinerarii. Într-o zi lumea se va schimba,* spectacolul meu care interoghează construcția identitară în sânul unui teritoriu aflat în plină mutație și mecanismele de

luptă dintre individ și colectivitate, într-un joc perpetuu și ludic de *mise-en-abîme*[1] teatral care explorează atât frontierele noastre cele mai intime cât și cele pe care le desenează Europa secolului XXI.

Identitatea mea socială este puternic definită de cea lingvistică, exprimându-mă vocal la intersecția dintre limba mea maternă, limba română, și cea în care îmi exercit activitățile în mare parte, limba franceză. Aceste două limbi sunt astăzi ca două frecvențe ale aceleiași voci. În parcursul meu regizoral de până acum m-am confruntat deseori cu această diferență dată de identitatea lingvistică diferită de cea a grupului cu care lucram, în special atunci când nu vorbeam aceeași limbă, cum a fost în cazul a două proiecte pe care le-am făcut în Germania.

Actorul poate fi și el constrâns de limba în care joacă, dacă aceasta este alta decât cea maternă. Personal, când am jucat pentru prima dată în limba franceză, totul mi se părea mult mai just în jocul meu, pentru că vocabularul meu în limba franceză era cu mult mai redus decât cel al limbii mele materne, limba română, și asta mă obliga la o raportare inocentă a limbii, ca un copil care învață o nouă limbă, fiecare cuvânt având o semnificație foarte exactă, poate fără prea multe nuanțe, însă extrem de clară. Bineînțeles că o cunoaștere bună a limbii în care joci poate aduce o înțelegere mai bună a textului, poate da valoare subtextului, ambiguitate, însă în același timp, constrâns de o limbă străină, actorul poate dobândi o atenție scenică în prezentul jocului mai aprigă decât ar avea-o în limba sa, fiind mai concentrat pe partener și pe textul dramatic, neperturbat de conexiunile neuronale paralele pe care le face creierul nostru atunci când vorbim o limbă pe care o stăpânim foarte bine, lăsând să apară astfel o actorie poate mai justă, rolul nefiind filtrat de propria percepție a actorului și de trecutul experiențelor sale. Astfel, atunci când joacă o poveste de dragoste într-o limbă străină, acea situație va căpăta un sens pur, virgin, neexperimentat deja de actor în viața reală, neutilizând cuvintele sau gesturile pe care le-a folosit în situația propriei povești de dragoste.

Noțiunile de străin, străinătate, chestiunea imigranților sau a refugiaților politic sunt preocupări constante pentru mine pentru că presupun o departajare față de grup, de comunitate, de societate și reprezintă în mare parte voci vulnerabile, marginalizate, stigmatizate.

În momentul actual, condițiile sau, cu alte cuvinte, legea este dată de o constrângere sanitară provocată de pandemia mondială, care determină o sumedenie de convenții de aplicat, iată, dovedind prin acest fapt puterea și nevoia de adaptare a ansamblului artistic la nivel global pentru a deturna criza sanitară care a anesteziat pe de-a întregul sistemul cultural internațional și a continua să își exercite activitatea.

---

[1] Teatru în teatru (fr.)

Frontierele au fost sau sunt închise între anumite state, măștile sunt folosite pe scenă, dar și în sală. Numărul spectatorilor este limitat, în mod evident atunci când sălile de spectacol sunt deschise. O sumedenie de aspecte care condiționează prezentul și, cu siguranță, viitorul teatrului contemporan. Aceste măsuri se aplică de așa natură încât ele însele devin convenții, impunând și forțând artiștii la găsirea unor soluții artistice inovatoare care ies din zona convențiilor teatrale cunoscute și utilizate până acum.

Trăim o epocă a dezechilibrului emoțional, psihologic și al pericolului sanitar care a dat peste cap tot sistemul funcțional. Odată cu închiderea sălilor de teatru, mi-am pus întrebarea: de ce teatrul și arta nu sunt de primă necesitate? Și mi-am dat seama că trebuie să îl facem noi să devină de primă necesitate, dacă prin alte formule de a ne raporta și de a ajunge la public.

Mi-aș dori și sper ca teatrul de azi să fie despre vindecare. Vom avea nevoie de un teatru și de o artă care să vindece pentru că e multă suferință în ceea ce trăim. Tot ce se întâmplă e o rană foarte mare care va trebui să fie vindecată la un moment dat, iar noi suntem responsabili de asta. Poate nu întâmplător acest aspect se regăsește în proiectul *Remisie*, primul spectacol pe care l-am făcut în pandemie, și care vorbește despre vindecare.

Teatrul, asemeni întregii planete, se află în aceste zile în criză și e de preferat ca această criză să însemne și o posibilitate de a provoca o reformă. Inventarea unor noi raportări la public nu este în sine cu nimic periculoasă pentru soarta teatrului, dimpotrivă, reconfigurarea teatrelor ca spații de joc permite totodată și o deplasare a conținutului din interiorul sălilor de spectacole, deci o chestionare a însuși teatrului contemporan și a obiceiurile noastre culturale, fie că sunt ele de natură etică sau estetică. Ieșirea din tradiția funcționării teatrului nu ar trebuie să fie o primejdie, ci o rampă de lansare pentru noi forme, și deși sunt multi artiști care se află în dificultatea exercitării activității lor, reforma trebuie să vină din ideea de a re-inventa forma. Bineînțeles, soluția nu este alergătura după forme noi cu orice preț, însă această abordare poate permite o continuare a spectacolului vivant, în acord cu timpurile pe care le trăim.

Dacă e să admitem că teatrul poate fi redat pe ecran prin filmarea și difuzarea online a spectacolelor (chiar și atunci când e vorba de filmarea spectacolelor și diuzate live), trebuie însă precizat și că odată cu asta teatrul își modifică ADN-ul, pentru că își schimbă însăși esența: prezența corpurilor vii, posibilitatea interacțiunii imediate, dimensiunea sa efemeră, devenind un moment din trecut, încadrat într-o ramă fixă.

Cum va arăta un teatru construit pe distanță, nu pe apropiere? Ce fel de apropieri putem inventa, în acest nou context? Cum elimini sau cum gestionezi tactilitatea teatrului, nevoia de atingere, fizicalitatea jocului? Despre ce și cum le poate vorbi, acum, teatrul spectatorilor lui?"[2]

Izolarea în casă a însemnat, fără nicio îndoială, o formă extremă de constrângere. Teatrul din spatele unui ecran, deși e o variantă de a păstra un cordon cu publicul, nu e suficient cât să poată substitui întâlnirea dintre spectatori și actori pe care o produce reprezentația live, însă îi poate oferi alte valențe.

Această pandemie a fost și este fără doar și poate o perioadă complicată, resimțită de toată lumea și de toate sectoarele. În aceste zile a fost pentru prima dată când am simțit puternic și sentimentul de frustrare care s-a și instalat în mine și ca om și ca artist. Pentru că nu poți să duci până la capăt proiectele, nu poți să duci până la capăt ideile, totul e o proiecție într-un viitor mai bun, ca într-o piesă scrisă de Cehov, în care personajele visează la ce va veni însă neavând certitudinea că vor ieși din criză.

Milo Rau spune într-un interviu din perioada pandemiei că: „A face teatru înseamnă a lua decizii"[3]. Această afirmație mă duce cu gândul la faptul că regizorul este un individ care trebuie să opteze pentru ceea ce face fără să lase lucurile la voia întâmplării, la fel cum și actorii trebuie să decidă în momentul jocului în ce direcție să își conducă personajele și mai înțeleg prin această afirmație că a lua decizii înseamnă a acționa. Felul meu de a acționa prin această lucrare a fost de a pune negru pe alb niște gânduri despre teatrul meu în primii zece ani de experiență regizorală.

Constrângerea a devenit în tot acest timp un reper și am încercat ori să o conturnez, ori să o depășesc, ori să mă servesc de ea ca motor de creativitate. Constrângerea se regăsește deci în tot ce am întreprins până acum și acest tip de constrângere creativă am căutat-o atunci când nu era acolo pentru că îmi oferea un cadru de joc în care libertatea de a crea era încă și mai bogată și deschidea imaginația. Astfel, prin intermediul convențiilor am redus câmpul posibilităților pentru a descoperi un teatru al libertății de expresie, al strigătului împotriva nedreptăților și constrângerilor exterioare, sociale, politice, economice, etc.

Între polivalenţa schimbului de roluri dintre actori, cum e în cazul *dontcrybaby* şi *RETOX (România este ţara occidental xeroxată)* şi proximitatea spectatorului de la *Alb (white dress code)* sau *Hotel,* am căutat să ajung cât mai aproape de spectator, de omul din spatele personajului, din

---

[2] Popovici, Iulia, „ « Cînd o vinit holera »-n satul teatrului", in *Observator cultural*: https://www.observatorcultural.ro/articol/cind-o-vinit-holera-n-satul-teatrului/?fbclid=IwAR2g61_-HM2Z0S-oz3_izrXBwxt85e7SMh_xH0nEs-lqC_HaZihpAmcfTTw [ultima accesare: 25 octombrie 2020]

[3] Rau, Milo, *Segal Talks*, The Martin E. Segal Theatre Center, 2020: https://www.youtube.com/watch?v=1TeBOKRdDQ4&ab_channel=HowlRoundTheatreCommons [ultima accesare: 6 mai 2021]

spatele măștii actorului, și astfel s-a născut o mare temă în teatrul meu: identitatea. Mi-am dorit să dau expresie prin text revoltei mele personale care în *RETOX (România este țara occidental xeroxată)* se transpune în niște voci, în *Hotel*, printr-un limbaj non-verbal, vorbeam despre singurătate și despre dificultatea de a se împăca cu sine, de a putea trăi cu propria persoană, de a depăși prejudecățile și îndepărta injuriile pe care ni le aducem noi înșine. Odată cu *Ea e băiat bun*, am simțit o necesitate să vorbesc despre vocile minoritare, despre cei diferiți, cei excluși, pentru că și eu, în multe situații, mă simt un minoritar, un ciudat, un exclus. *Feminin*, *Căpcăuni* și *20 noiembrie* își iau seva din real, din poveștile oamenilor de lângă noi, un teatru documentat, fără ca vreunul dintre ele să aibă un demers jurnalistic reprezentat pe scenă, ci fiecare în parte își propune să ridice întrebări cu privire la injustițiile din societatea noastră, înecată în constrângeri la tot pasul. Împreună cu Yann Verburgh și Cie des Ogres, animați de dorința comună de a crea un proiect artistic european, am căutat să dezvoltăm un dialog între teritorii și a ne preocupa de subiecte politice care circulă în societatea noastră, și atfel am realizat și produs mai multe spectacole, printre care: *Itinerarii. Într-o zi lumea se va schimba, Remisie, Digital Natives*, și alte lecturi performative, toate în această configurație de binom în care Yann Verburgh era autorul textelor iar eu regizorul. Experiența în lumea cinemaului cu filmul *Câmp de maci* a însemnat cu siguranță o aventură inedită în parcursul meu, și a adus alte tipuri de constrângeri, venite din interior sau exterior, însă a și demarat un interes foarte acerb pentru cinema. Interesat de dialogul dintre cuvânt și corp și din dorința de a țese fire narative între multiple planuri scenice și de a da glas ecourilor dintre cuvintele spuse și nespuse, mi-am dorit să fac din opera *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky,* un spectacol în care cuvântul să nu fie cel care predomină, ci să cercetez turbulențele care apar atunci când nu avem cuvintele ca formă de comunicare și să explorez dedesubturile limbajului corporal, care revelează subînțelesuri, minciuni, judecăți etc. În ciuda acestor vremuri pandemice, am reușit să regizez un nou spectacol în Franța, *Remisie*, care urmează să aibă premiera cu publicul în toamna 2021, la un an de la finalizarea sa, și un altul în România, *Katzelmacher: dacă n-ar fi vorba despre iubire,* la care am început să repet la începutul anului 2021 la Teatrul German din Timișoara, însă ale cărui repetiții au fost oprite și producția a fost suspendată pentru câteva luni din cauză că unii oameni din echipă s-au îmbolnăvit cu virusul SarsCov 2 iar riscul de a continua era unul mult prea mare. Aici apar constrângeri care nu pot fi nicicum creative pentru că ele blochează pur și simplu buna desfășurare a lucrurilor și presupune o situație imposibil de gestionat ca artist, fiind depășiți de pericolul infectării. Aceste zile au fost destul de diferite de cele de dinaintea pandemiei din cauza tuturor restricțiilor și au fost și sunt complicate, însă mi-am propus să le asimilez și să le integrez cumva în concepția regizorală de acum încolo pentru că fac parte din

cotidianul nostru. Am căutat la proiectul *Katzelmacher: dacă n-ar fi vorba despre iubire,* creat în plină criză sanitară, să fac ca intersecția celor două medii, teatrul și filmul, să reprezinte completarea constrângerilor date de o disciplină prin explorarea și evidențierea libertățiile celeilalte. *Itinerarii. Într-o zi lumea se va schimba* este însă proiectul care mi-a articulat poate cel mai bine discursul teatral care mă reprezintă astăzi ca regizor de teatru deoarece a deplasat constrângerea într-o formă a revoltei eliberatoare, iar pentru mine asta a însemnat încheierea unui ciclu, dar și deschiderea unei noi zone de interes în cercetarea mea în artă, direcționat acum înspre o teatralitate a confruntării mai degrabă decât a empatiei.

În vederea continuității activității companiei Cie des Ogres, demersul meu artistic se îndreaptă astăzi spre un teatru popular care să vindece rănile intime și politice, un teatru care să se preocupe de cei aflați în dificultate, de minorități, un teatru care să vorbească despre umanitate, mai degrabă, decât despre societate. Din punct de vedere formal, teatrul meu se construiește astăzi pe multitudinea lingvistică a actorilor de pe scenă, diversitatea corpurilor lor, și se situează la intersecția dintre discipline, abordând un dialog între limbajul verbal și cel non-verbal.

Constrângerea este în mod cert un motor de creativitate însă deși mi-a permis să elaborez acest studiu și o practică teatrală care să se articuleze în jurul acestei noțiuni, îmi doresc ca teatrul meu de acum înainte să fie în unul care să își dirijeze atenția mai degrabă înspre libertatea de exprimare și care să privilegieze ficțiunile sau discursurile progresiste decât cele care să fie direcționate împotriva constrângerii.

Această lucrare mi-a dat ocazia să înteleg conceptul constrângerii în artă și valențele sale formale ca provocare estetică în teatru, prin experiența din proiectele mele de până acum. În mod evident constrângerea ca cenzură dată de contextul politic în care se desfășoară gestul artistic este nocivă atâta vreme cât manifestul teatral se exercită într-un cadru restrictiv și opresant. Aportul său în protocolul și în elaborarea codurile artistice în practica mea din teatru și aplicabilitatea convenției de constrângere în construcția spectacolelor mele a fost însă fără doar și poate elementul central al creativității mele și a determinat parcursul meu profesional.

Odată ce am sesizat problema acestei forțări pe care o propune constrângerea, cred că pasul următor este, dincolo de identificarea sa și chestionarea sa, vindecarea. De acea voi căuta să cercetez în practica mea o teatralitate care să curețe rănile individuale și colective și să trateze fracturile sociale, un teatru al remisiei și a face astfel încât scena să devină locul în care se abuzează de apropierea dintre semeni, de vulnerabiliățile oamenilor din scenă, schimbând astfel paradigma și unghiul de vedere, prin intermediul emoției și al carnalității, propunând un teatru constructiv, al

urgenței, al indisciplinei, al furiei, un teatru care să chestioneze poziția noastră ca ființe umane în această lume și pericolul neglijențelor, indiferenței și acțiunilor noastre.

Voi încheia prin a spune că acest eseu despre călătoria mea teatrală din primul deceniu al activității mele regizorale, ca un mozaic personal, este o teză a căutărilor, a verdictelor care se chestionează, care își propune să deschidă un dialog pe marginea subiectului „teatrului constrângerii" și care anunță o nouă etapă în demersul meu artistic, deocamdată una în care totul e permis și constrângerea lasă loc destinderii, confruntării, libertății.