

CUPRINS

| | |
|--|-----|
| Cuvânt-înainte | 7 |
| Sold Out | 27 |
| Solitaritate | 65 |
| Tipografic Majuscul | 111 |
| De vânzare/For Sale | 149 |
| Frontal | 199 |
| Va urma. Pe Planeta Oglindă | 257 |
| Gunoii. Basm documentar | 281 |
| Două ore cu pauză | 319 |
| Poveștile bunicilor șoptite fiicelor de către mame | 383 |
| Iubitul meu dușman | 429 |
| | |
| Va urma. Pe scenele românești KINGA BOROS | 483 |
| | |
| Gianina Cărbunariu. Spectacole de autor | 495 |

CUVÂNT-ÎNAINTE

Dragă cititoare, dragă cititorule,

Cele zece scenarii incluse în acest volum, – pe care, desigur, le poți citi în orice ordine – reprezintă cam jumătate dintre textele pe care le-am scris pentru scenă în perioada 2010–2025. Ele nu sunt neapărat literatură, așa cum zice și Caragiale („teatrul nu e literatură“), ci reprezintă mai degrabă „urmele“ unui demers artistic pe care l-am descoperit în ultimii ani ai studiilor mele de regie, undeva prin 2003–2004. Am continuat să lucrez așa pentru că acest tip de proces m-a pus mereu în situația de a o lua de la zero, de a-mi reinventa atât mijloacele artistice, cât și cele de dialog cu oameni, cu comunități, cu alți artiști din țară și din lume, cu spectatorii cărora mă adresez. De obicei, totul pornește de la o anumită temă care mă interesează atât de tare încât mi se activează niște antene care selectează informații venite din diverse surse, apoi procesul continuă cu o cercetare direcționată, cu inventarea unui concept de spectacol, cu discuții cu scenograful și, abia după această etapă care poate dura luni întregi, încep repetițiile cu actorii, improvizațiile pornind de la situațiile selectate, în timp ce, în paralel, se întâmplă scrierea treptată a textului pentru scenă.

Procesul de lucru, în cazul de față, nu înseamnă o însumare a celor două funcții, cea de regizoare și cea de dramaturgă, ci o anume viziune despre teatru, în care nu textul precede repetițiile, așa cum se întâmplă de obicei, ci impulsul de a investiga niște mecanisme sociale și politice, de a confrunta narațiunile oficiale

cu micronarațiunile personale, de a încerca să înțeleg câte ceva din lumea în care trăim și de a face exerciții de imaginație împreună cu alți colaboratori artiști și, în cele din urmă, cu oameni necunoscuți care vin la teatru.

Documentarea prin interviuri, relocarea întregii echipe într-un anumit spațiu, cercetarea diverselor arhive, consultarea unor experți (antropologi, sociologi, jurnaliști, oameni de știință) este o etapă vitală, poate cea mai grea, dar și cea mai palpitantă pentru că e un salt în necunoscut. Cu siguranță, acest mod de a demara o aventură artistică este motivul pentru care încă mai fac teatru. Întâlnirea cu oameni care au povești de spus, experiența contactului cu realități diverse, exercițiul de înțelegere a unor mecanisme sociale și politice îmi sunt necesare pentru a putea exista ca artistă într-un mediu teatral care poate deveni, la un moment dat, sufocant din cauza rutinei și a ritmului de producție din ce în ce mai accelerat și mai haotic. Investigarea realității este pentru mine un laborator, în contextul în care posibilitatea de a privilegia momentele de reflecție artistică și politică în sălile de teatru e tot mai rară. De obicei, plec la drum cu multe întrebări organizate ca o schiță a unui scenariu. Mă întorc cu și mai multe întrebări la finalul etapei de cercetare. Însă, în paralel, începe să se contureze viziunea despre spectacol: ce mi-aș dori să explorez, care ar fi mijloacele artistice și, foarte important, cui și în ce fel urmează să mă adresez/să ne adresăm.

Conceptul de spectacol și, deseori, cel de spațiu sunt formulate înaintea oricărui cuvânt care se va rosti pe scenă. Textul este testat în lucrul cu actorii, cu spațiul scenic imaginat și își propune de fiecare dată să stabilească un anumit raport cu publicul. Situațiile scenice sunt astfel contaminate de contextul real al producției, de o realitate mereu în mișcare, precum și de dinamica echipei artistice, de personalitatea fiecărui performer – de multe ori nu doar de cea artistică, ci și de raportarea ei/lui la tema propusă.

În prima perioadă a repetițiilor, discutăm materialul adunat în documentare – de multe ori, echipa de actori și actrițe face interviuri pe baza listei de întrebări pe care o pun la dispoziție și pe care o completăm împreună, stabilind reguli de etică în desfășurarea interviului. Facem o selecție, improvizăm, polemizăm, formulăm puncte de vedere făcând referire la povești personale și, de fapt, construim în acest fel un limbaj comun pe baza căruia, atunci când ne ridicăm de la masă, reușim să creăm spectacolul fără să mai pierdem timp disecând fiecare frază. Pentru astfel de proiecte încerc să îmi aleg cu grijă distribuția: e nevoie de oameni care să fie interesați de temă, chiar dacă uneori părerile noastre nu coincid, de performeri care să aducă mize personale relevante în proces și care să aibă curajul de a-și susține până la capăt ideile și prezența pe scenă.

Textul suferă modificări până la premieră, uneori chiar și după, urmând totuși o direcție trasată la începutul proiectului. Actorii și actrițele cu care am lucrat de mai multe ori s-au obișnuit cu acest proces însă, pentru cei cu care lucrez pentru prima dată, se întâmplă ca întâlnirile din primele două săptămâni să provoace anumite anxietăți legate de cuvântul rostit pe scenă: „Când va veni scenariul final?“, „Eu ce joc?“, „Trebuie să produc text?“ În general, prefer improvizațiile în care situația este explorată fără prea multe cuvinte. Și, deși contribuția distribuției este vitală și le sunt recunoscătoare celor care au avut deschiderea de-a lungul timpului să participe activ la astfel de aventuri artistice, procesul de scriere îmi aparține. De aceea, în momentul în care textul și sensul sunt fixate, sunt foarte strictă în ceea ce privește respectarea lor și evitarea oricărui „înflorituri“ dictate de entuziasmul sau de inspirația de moment a interpretelor/interpreților.

Pentru a oferi o imagine mai plastică a acestui mod de a lucra la scenă, voi cita răspunsul dat de actorul Istvan Hunyadi, care, întrebat fiind de spectatori cum s-au desfășurat repetițiile la spectacolul *Magyarosaurus Dacus*, a spus așa: „E ca și cum ai

intra în teren să joci un meci de fotbal, dar nu ai mingea. Joci – totuși, în repriza a doua apare din senin mingea și, ce să vezi, dai și gol.“

Acest tip de proces provoacă, de asemenea, anxietăți și rezerve, deși din alte motive, și anumitor producători care vor textul înainte, fie pentru că nu înțeleg acest tip de demers artistic, fie pentru că au temeri că nu vor avea niciun control asupra produsului final, spectacolul. Asta chiar poate deveni o problemă pentru cineva care lucrează ca mine.

În textele folosite la scenă, de obicei, nu există didascalii, dat fiind faptul că discut și descopăr împreună cu echipa artistică imaginile, situațiile, gesturile, luminile, sunetul care compun universul spectacolului. De aceea, pentru a aduce aceste scenarii într-o formă publicabilă, a trebuit să adaug anumite indicații care să traseze niște direcții și să provoace imaginația cititorului, fără a fixa o imagine sau alta. Nu îmi dau seama dacă am dat prea multe sau prea puține indicii, așa că, dragă cititoare, dragă cititorule, mă bazez pe îngăduința ta: e totuși prima carte de acest fel la care am lucrat.

Am încercat să marchez, acolo unde nu era de la sine înțeles, secvențele în care există o adresare directă dinspre scenă spre sală, dar nu cea în care performerii vorbesc către public în general, ci una direcționată spre o anumite persoană din sală, inițiind astfel o micro-situație dramatică, în care nu este vizat neapărat un răspuns verbal interactiv, ci mai degrabă un exercițiu mental în care spectatorii sunt imersați în realitatea ficțiunii: parteneri, complici, dușmani, călăi sau victime, în diverse relații de putere, în conflict sau în încercări de apropiere.

Așa cum spectatorului de teatru i se solicită să își imagineze o lume pornind de la niște convenții scenice, la fel și ție, dragă cititoare sau dragă cititor, îți lansez o invitație la cocreație.

Alături de această invitație, în care, de data aceasta, există doar „mingea“, dar lipsesc „terenul“ și „jucătorii“, m-am gândit să îți

ofer, pentru fiecare text în parte, o scurtă prezentare a contextului care l-a făcut posibil, precum și câteva lucruri care îmi vin în minte atunci când mă gândesc la un spectacol sau altul. Intenția mea este aceea de a schița câteva detalii despre conceptul de spectacol, despre creativitatea altor colaboratori care au inspirat, au hrănit și au transformat niște idei și cuvinte în experiențe, despre felul în care spectatorii au colaborat la exercițiile colective de imaginație.

Sold Out este primul spectacol pe care l-am creat într-un teatru european, la Teatrul Kammerspiele din München, în 2010, ca regizoare-dramaturgă. Atunci am înțeles ce important este să ai o echipă de dramaturgi (mă refer la dramaturgii de spectacol, colaboratori esențiali într-un teatru german) care știu ce presupune o muncă de documentare pe o temă delicată și le oferă artiștilor, din partea instituției, sprijin teoretic, logistic și financiar. Tema pe care am propus-o (și despre care aveam câteva informații găsite întâmplător pe niște forumuri) încerca să exploreze legăturile dintre trecutul recent și prezent, precum și conexiuni, mai puțin cunoscute și discutate la acea vreme, între societatea românească și cea vest-germană de dinainte de 1989. Atât interviurile din România, cât și cele din Germania (în Berlin, München, Stuttgart, Nürnberg și în alte localități mai mici), mai ales, au fost făcute într-un moment în care nu existau informații sau narațiuni oficiale despre acordurile secrete dintre state privind vânzarea sașilor, șvabilor și evreilor din perioada 1950-1989. De aceea, ficțiunea se bazează exclusiv pe mărturiile celor care au fost „vânduți”, persoane din generații diferite, care au acceptat (uneori foarte greu, alteori cu entuziasm) să reviziteze momente complicate sau chiar traumatizante din istoria personală. Relevanța fiecărei povești în parte și experiența în sine a documentării au dictat forma spectacolului (și, implicit, a textului): ficțiunea este întreruptă spre final de lectura unui colaj

de citate din interviuri. Actorii au citit pur și simplu publicului, fără să fie dezvăluită identitatea intervievaților, fragmente din poveștile personale ale unei comunități cu un destin dramatic. La premieră, discuțiile cu publicul, purtate în română (la cerea spectatorilor sași și șvabi, care au cerut ferm să nu discutăm printr-un translator), au însemnat o reîntoarcere la documentare, la poveștile nespuse timp de zeci de ani.

În spațiul scenic imaginat de scenografa germană Dorothee Curio, reprezentat de o dioramă de muzeu ce protejează imaginea idilică a unui sat transilvănean de la începutul secolului trecut, spectatorii au recunoscut unele dintre obiectele pe care i-am rugat să ni le împrumute, cum ar fi lada de lemn de 70 de kilograme în care aveau voie să își pună câteva lucruri în momentul în care părăseau România. Un astfel de obiect *ready-made* este, pe lângă o marcă a autenticității, o invitație la reflecție: ce poți alege din viața pe care o părăsești pentru totdeauna? Distrugerea dioramei în momentul „vânzării“ familiei trimite la un sens mai larg, cel al distrugerii unei comunități întregi, al încheierii abrupte și absurde a unei istorii de sute de ani. Ficțiunea este spusă sub forma unei povești și are ca personaj principal o păpușă fabricată în Germania anilor '40, personaj ambivalent, inspirat dintr-o poveste reală. Am apelat din nou, în anii următori, la această convenție a basmului documentar în alte spectacole în care am încercat să aduc împreună realități din diverse spații europene.

În timpul documentării pentru *Sold Out*, tema dosarelor fostei Securități, precum și tema memoriei au revenit obsesiv în discuțiile purtate. Revenind în țară, am început o cercetare la CNSAS pentru a studia diverse dosare din arhiva fostei Securități. Pe lângă poveștile în sine, m-a interesat mecanismul prin care erau produse aceste obiecte: dosarele de urmărire. Întrebarea care a stat la baza conceptului pentru spectacolele *X mm din Y km* și *Tipografic Majuscul* a fost: „Cum citim și cum interpretăm

această arhivă de 20 de kilometri de hârtie (în 2011), care, deși s-a dublat în anii următori, este totuși incompletă?”

Ambele spectacole au pornit de la un obiect *ready-made* – primul este o stenogramă de 10 pagini din dosarul de mii de pagini al scriitorului, jurnalistului și disidentului Dorin Tudoran, iar al doilea cuprinde de fapt două dosare, „Panoul” și „Elevul” –, 200 de pagini de rapoarte, înregistrări, declarații, schițe, expertize, fotografii întocmite de ofițerii Securității care au lucrat pe cazul tânărului de 16 ani, Mugur Călinescu. Le numesc obiecte și nu texte pentru că așa au fost tratate în spectacole cele două documente, obiectul fiind prezent și vizibil, supus analizei prin proiecțiile video și situațiile scenice. Dramaturgia a însemnat selecția și structurarea textelor, testarea limitelor documentului și ale convențiilor teatrale în același timp, interogarea posibilității reale de a reconstitui un eveniment din istoria recentă și invitația adresată publicului de a fi partener într-un exercițiu colectiv de imaginație și de reflecție. În acest caz, dramaturgia spectacolului îmi aparține, textul însă, nu. Textul este preluat din dosare, cu greșeli, inadvertențe, dar și cu fragmente emoționante, surprinzătoare, în care umanitatea reușește să spargă bariera limbajului de lemn. În spectacol, adresarea este directă, spectatorii devenind parteneri de joc, iar distanța dintre actor și personaj/e este semnalată încă de la început. *Tipografic Majuscul* a fost coprodus de dramAcum, Festivalul Internațional de Teatru de la Nitra și Teatrul Odeon, în proiectul *Parallel Lives – 20th Century Through the Eyes of Secret Police*, alături de alte cinci spectacole din Slovacia, Germania, Ungaria, Cehia și Polonia. A existat o susținere importantă în ceea ce privește documentarea (întâlniri cu diferiți experți europeni care au lucrat în arhivele polițiilor politice ale celor 6 țări) și facilitarea dialogului cu spectatorii din țările unde spectacolul a fost prezentat.

Pentru spectacolul *Solitaritate*, am făcut interviuri și eu, și echipa de actori. Structura fragmentară, în care fiecare scenă este

o scurtă piesă, fără legătură evidentă cu celelalte, mi-a permis să pot aduce pe aceeași scenă situații din realitatea românească: discriminare, rasism, naționalism, clasism, vulnerabilizarea tot mai vizibilă a unor categorii sociale, apetența clasei de mijloc în formare pentru discursuri publice în care cei săraci sunt blamați pentru precaritatea lor, începutul fenomenului de învrăj-bire socială care avea să ducă la polarizare extremă în mai puțin de un deceniu. Spectacolul a fost creat în cadrul proiectului European Cities on Stage/Villes en Scène, coprodus de Festivalul de la Avignon și jucat în selecția sa oficială. La reprezentațiile din Avignon, din reacțiile spectatorilor, mai puternice chiar decât cele de acasă, am înțeles că problematizarea unor teme locale contribuie la realizarea unui tablou mai larg, european.

Mecanismele de putere și strategiile de exploatare din societate sunt oglindite, în spectacol, de dinamicile din instituțiile de cultură românești și nu numai, de anumite tradiții nescrise, de ierarhii moștenite de zeci de ani, care contrazic flagrant imaginea artelor performative ca fiind în avangarda gândirii revoluționare. În anii următori, acest joc pe muchie între realitatea ficțiunii și ficțiunea realității a devenit o constantă a scenariilor mele. În *Solitaritate* sunt multe astfel de secvențe, voi aminti doar două dintre ele: momentul în care Primarul jucat de Marius Turdeanu oferă o demonstrație a ceea ce înseamnă regulile sociale și politice folosind convențiile teatrului frontal, jucat în sală, făcând acrobații pe linia invizibilă de demarcație dintre actori și spectatori sau scena în care Ofelia, Bona Filipineză, și Ofelia Popii, actrița, vorbesc, în același timp, despre relațiile de putere dintre angajator și angajatul emigrant, dar și despre cele perpetuate de sistemul teatral.

Proiectul *De vânzare/For Sale*, inițiat de regizorul german Clemens Bechtel împreună cu Teatrul de Stat din Hamburg a pornit de la întrebarea „Ce ne hrănește astăzi?“ și a adus împreună artiști, experți, activiști, documentariști, teoreticieni de teatru din 9 țări: Germania, Elveția, UK, Belgia, Brazilia, India,

Burkina Faso, Africa de Sud și România. Documentarea pe teren, în sate din zone diferite din România a fost completată cu accesul la o arhivă internațională comună și cu interviuri comandate colegilor din alte țări. Tema pe care am ales-o, acapararea terenurilor în România de către marii producători, a deschis discuția spre alte teme la fel de importante legate de ecologie, de situația locuitorilor din mediul rural, de migrația masivă de după 1990, de legislația românească și strategiile perdante și inechitabile din agricultură, de protestele din acea perioadă împotriva marilor companii și a statului care doreau să înceapă exploatarea gazelor de șist, despre satele românești uitate în secolul 19, despre o nouă ordine mondială în care deciziile, inclusiv cele legate de hrană, sunt luate ținând cont doar de profit și nu de protejarea mediului și a oamenilor. Iar aceste decizii, odată luate, sunt impuse cu forța celor vulnerabili. Configurația decorului, format din două ecrane cât lungimea Sălii Studio a Teatrului Odeon, precum și din baloții răspândiți în sală, pe care stau spectatorii, se schimbă la fiecare scenă, actorii coordonând întreaga mișcare, uneori prin indicații, rugăminți politicoase, alteori prin îndemnuri sau ordine scurte. Stilul de joc mizează pe apropierea dintre spectatori și actori, aceștia din urmă folosind întregul spațiu și adresându-se de cele mai multe ori direct unor anume spectatori, pe teme care scindau societatea la acea vreme și care, între timp, s-au agravat.

În următoarea perioadă am creat o serie de spectacole în țară și în străinătate (*Work in Progress* la Teatro Delle Pasioni din Modena, *Elogiul lenei* la Centro Dramatico Nacional din Madrid sau *Vorbiți tăcere? Sprechen Sie Schweigen?* la Teatrul Național din Sibiu), pornind de la întrebări legate de schimbarea condițiilor de muncă din ultimii 20 de ani și de pierderea accelerată a unor drepturi. Sunt sute de interviuri pe această temă, făcute în Modena, Madrid, Bruxelles, Cluj, Piatra Neamț, Freiburg, Berlin. Din această serie am ales textul *Frontal*, o adaptare foarte liberă după *Povestea unui om leneș*, de Ion Creangă.

Pe lângă interviurile făcute de mine și de actori, multe dintre scene sunt inspirate din investigații jurnalistice foarte bine documentate (cum este cea făcută de Delia Marinescu despre bărbatul român ucis în Suedia), dar și din emisiuni TV în care anumite categorii vulnerabile de oameni sunt atacate prin informațiile prezentate incorect, precum și din reacțiile diversilor cetățeni la articole publicate online, reacții care, față de momentul spectacolului *Solitaritate*, sunt deja mult mai agresive. Decorul sobru imaginat de Mihai Păcurar era cuprins de flăcări la final (prin proiecțiile video).

Va urma. Pe planeta Oglindă este cea de-a doua producție realizată de mine în cei 7 ani cât am fost directoarea generală a Teatrului Tineretului din Piatra Neamț. A fost un proiect atipic, creat în perioada pandemiei, în care textul a fost scris înainte de începerea repetițiilor și s-a realizat înregistrarea audio integrală în primele întâlniri cu actorii. Nu a existat o documentare prin interviuri pentru că era o situație trăită. Nu am avut prea multe discuții sau improvizații legate de text, ci doar improvizații de mișcare, conduse de coregraful Ferenc Sinkó, prin care am încercat să intrăm în dialog cu arhitectura exterioară a teatrului. Este singurul meu text SF, care pleacă totuși de la realitatea socială, politică și culturală a aceluși moment, un text pe care l-am scris gândindu-mă, înainte de toate, la cele două personaje principale: clădirea teatrului și „spectatorul întâmplător“ (adulții și copiii de pe stradă). Am simțit nevoia la acel moment să arăt că, deși considerat nonesențial de autoritățile oficiale sau atacat pe motiv că nu prezintă „valori reale“ și supus presiunilor cenzurii, teatrul este capabil să adune oamenii într-un moment de derivă pentru întreaga lume. Spectacolul era format, de fapt, din două reprezentații care aveau loc în același timp. Pe de o parte, exista un spectacol al dialogului dintre corpurile actorilor și arhitectura fațadei teatrului (balcoane, ferestre, ziduri, trepte etc.), într-o compoziție vizuală a costumelor și măștilor imaginată de Dorothee Curio (fețele reale ale actorilor nu erau vizibile

în niciun moment), a materialului video proiectat (videomapping), a luminilor care decupau spații interioare și exterioare ale clădirii, în timp ce o coloană sonoră, care se auzea în stradă, însoțea în permanență imaginile și situațiile create. Pe de altă parte, exista un al doilea spectacol, pentru cei 50-60 de spectatori plătitori, care aveau acces și la textul scenariului, prin căști. Ultimul cântec, un fel de manifest artistic împotriva atitudinii față de artă a oamenilor politici, în general, și a celor români în mod special, se auzea totuși și pe stradă, cu tot cu versuri, astfel încât să poată fi înțeles și de spectatorii întâmplători. Actorii care joacă personajele din text nu sunt neapărat și posesorii vocilor care se aud în căști. Am folosit ocazia pentru a atașa de un corp o voce diferită, astfel încât sunt multe cazuri în care un personaj masculin are o voce feminină și invers.

Am participat la multe reprezentații și am stat de obicei printre spectatorii întâmplători care își ocupau locurile pe trotuarele, pe băncile din fața teatrului, fiecare după bunul plac. M-a interesat să aflu astfel felul în care își construiau ei înșiși o poveste neavând acces la textul spectacolului și, trebuie să recunosc, imaginația, sensibilitatea și deschiderea lor m-au impresionat de fiecare dată. A fost unul dintre momentele cele mai importante din proiectul „Teatrul Tineretului, Co-Laborator de creație“ pe care l-am dedicat acestui teatru și comunității din oraș.

Spectacolul *Gunoii. Basm documentar*, realizat la Staatstheater din Stuttgart, în 2022, a pornit de la o documentare făcută înainte de pandemie împreună cu Valer Simion Cosma și Vlad Petri și continuată de mine în 2021. Am încercat să aflăm care este drumul deșeurilor toxice și nontoxice dinspre țările vestice ale Europei spre România și ce se află în spatele unor povești frumoase care vor să ne asigure că planeta va fi salvată prin arderea acestor deșeuri în fabricile de ciment. Am făcut interviuri în comunități devastate de poluare și corupție (în Chișcădaga, Tașca, Câmpulung Muscel, Băicoi), am avut discuții cu jurnaliști care au documentat subiectul, și cu un procuror din Constanța.

În timp ce autoritățile par copleșite, indiferente, corupte sau neputincioase (de la caz la caz), aceste teme ecologice importante au fost acaparate de partide și mișcări de extremă dreaptă, care își construiesc un electorat format din oameni care, pe bună dreptate, se simt abandonați de stat. Într-o lume în care lipsește transparența, în care profitul pare a fi singura miză, în care jurnalismul de investigație se face cu mari sacrificii și are o vizibilitate redusă, oamenii încep să creadă conspirațiile cu care sunt bombardați. Am încercat, cu mijloacele teatrului, să analizez mecanismele prin care se produc narațiunile de salvare a planetei chiar de către cei care o distrug și cele prin care neoliberalismul hrănește mișcările de extremă dreaptă. La fel ca și în celelalte „basmе documentare“, toate detaliile suprarealiste sunt inspirate din fapte reale. Un exemplu ar fi personajul principal, Păunul Valentin, inspirat din lectura unui articol din presa internațională, care menționează faptul că directorul general al uneia dintre fabricile de ciment din România a decis să se facă o volieră pentru păuni chiar în curtea fabricii, ca dovadă de necontestat că aerul nu este poluat. Tema transporturilor de deșeuri din vestul spre estul Europei, adică în sensul invers al migrației de muncă ieftină, este în mod evident una dintre cele mai mari, mai nocive și mai scandaloase afaceri în acest moment. Pornind de la acest subiect, am încercat să suprapun o explorare a temei „gunoiului“ în societatea actuală, în general, și în teatru, în particular, – ce considerăm că are valoare și trebuie păstrat în lume/în teatru? ce este esențial/nonesențial ? ce ajunge în prim-plan și ce rămâne în întunericul sau în culisele scenei/societății? Nu în ultimul rând, e și o reflecție despre felul în care am construit Europa după 1989, despre valori care lipsesc deocamdată din tablou și care, înțelese și asumate, ar ajuta poate la o reinventare și o reconstrucție în aceste momente de derivă. Un detaliu important este faptul că, în mijlocul repetițiilor, în februarie 2022, a început războiul din Ucraina, ceea ce a dat

o dimensiune și mai dramatică unor situații existente deja în scenariu. Spectacolul a folosit ironia și autoironia, distanța dintre actori și personaje, scenografia semnată de Dorothee Curio a propus costume ingenioase și un sistem complex de lumini încorporate în podeaua scenei, însă atunci când mă gândesc la spectacol îmi vine în minte de obicei momentul final: Păunul și Ursul ajung la o înțelegere pe care o vor sărbători cu o cină diplomatică la care Peștele va fi devorat. Pentru a crea o atmosferă cât mai plăcută pentru cei doi, un alt personaj începe să cânte, imitând un violoncel, în timp ce plafonul de deasupra scenei coboară încet, dar sigur, ca o placă peste un cavou. Vocea (superbă) a actorului se mai aude un timp în întuneric.

Pentru *Două ore cu pauză*, produs de Teatrul Excelsior din București în 2023, am făcut interviuri și eu, și echipa de actori, cu profesori din București, Cluj, Piatra Neamț, Brașov și alte orașe din țară, dar și din mediul rural. Pe lângă interviuri, o sursă de inspirație a fost antologia *Prof de română* (editura Casa de Pariuri Literare), la care s-au adăugat materialele de presă și din online, legate de perioada greveii profesorilor din preuniversitar, desfășurată în mai și iunie. Construit pe convenția teatrală a „improvizației”, spectacolul a fost de fapt repetat cu mare atenție, iar scenele au fost rescrise de mai multe ori. În decorul lui Adrian Ganea, sala a devenit scenă, iar pe scenă au urcat, după pauză, o parte din spectatori. Ca de obicei, perioada de discuții și improvizații a dus la o dezvoltare a textului în care și-au făcut loc poveștile personale ale actorilor și actrițelor, atitudinea lor față de tema propusă și, nu în ultimul rând, o dinamică a unei echipe care a înțeles foarte bine mizele convenției propuse. Una dintre reprezentații a fost întreruptă de o profesoară de literatură care s-a recunoscut într-unul dintre personaje și a ținut să spună că scena a fost un moment terapeutic, în care i s-a redat demnitatea. Convenția spectacolului fiind „improvizația”, cu momente care se întâmplă de multe ori în sală, această intervenție a fost

percepută de unii spectatori ca făcând parte din spectacol. Și, într-un fel, a și fost parte din acea reprezentatie.

Documentarea pentru *Poveștile bunicilor șoptite de mame fiicelor* a însemnat, pe de o parte, revizitarea sau descoperirea unor materiale pe tema consecințelor catastrofale ale legii antiavort din perioada 1966–1989 din România, precum și cercetarea situației actuale în ceea ce privește accesul la întreruperile de sarcină și violența obstetrică. Pe de altă parte, am realizat în Polonia interviuri și discuții cu activiste, jurnaliste și jurnaliști, femei refugiate în urma războiului din Ucraina, am consultat cazuri documentate de presa poloneză, am vorbit cu actrițele și actorii din distribuție cu vârste între 23 și 65 de ani. Influența Bisericii Catolice a apărut în toate discuțiile despre ce s-a întâmplat în Polonia după 1989, când, la celebra Masă Rotundă, s-au luat decizii cu consecințe nefaste asupra drepturilor și chiar vieții femeilor. Presiunea tot mai mare a noilor restricții și abuzuri a dus la proteste repetate în Polonia ultimilor 10 ani. Legea antiavort există și în acest moment, deși în toamna lui 2023, când am început repetițiile, rezultatul alegerilor a adus ceva speranță în ceea ce privește acest subiect. A fost primul spectacol pe această temă produs de un teatru de stat în Polonia, Teatrul Contemporan din Szczecin. Tema a legat două spații și două epoci diferite, iar scenariul a suprapus poveștile personale ale actrițelor și actorilor peste situațiile documentate, a revizitat trecutul recent pentru a face vizibile absurditățile și abuzurile din prezent, care se întâmplă în diferite țări ale lumii. La finalul spectacolului, ficțiunea a devenit un instrument pentru a vorbi direct spectatoarelor și spectatorilor din Polonia și pentru a susține eforturile celor care luptă pentru a schimba realitatea. La premieră, unul dintre actori, Adam, a avut un moment în care am crezut că se va opri în mijlocul poveștii personale care descria momentul emancipării mamei sale, care a coincis cu despărțirea de tatăl său, în perioada primelor alegeri democratice din

Polonia. A continuat, totuși, vizibil tulburat, apoi mi-a povestit că în sală se afla mama lui și că, pentru un moment, a avut senzația că tot ceea ce știa ca actor, toate mecanismele de control învățate în ani de experiență au dispărut în acel moment de sinceritate și vulnerabilitate. Pentru astfel de momente, mai mult sau mai puțin vizibile din sală, le sunt recunoscătoare tuturor actrițelor și actorilor cu care am lucrat. Ele sunt imposibil de ghicit la lectură, țin de prezența în scenă, de ceea ce se întâmplă în momentul dialogului viu dintre performerii și spectatori.

Iubitul meu dușman, care a avut premiera la Teatrul Național Slovac din Bratislava în aprilie 2025, adună multe dintre temele explorate în celelalte spectacole, inclusiv revizitarea unor momente din istoria recentă, într-o încercare de a înțelege mecanismele care au dus la polarizarea tot mai absurdă, mai dureroasă, și parcă scăpată de sub orice fel de control din societățile de astăzi. Spunând o poveste despre o familie din România, intenția mea a fost, de fapt, să spun o poveste despre societatea slovacă și, până la urmă, despre țări conduse deja sau în pericolul de a fi conduse de regimuri iliberale autoritare. Lucrurile nu s-au întâmplat peste noapte, iar discursurile discriminatorii, de o violență latentă, care au divizat spațiul public din ultimii 10-15 ani, au fost preluate și repetate până când au început să facă parte din normalitatea cotidiană. Într-o lume în care suntem tot mai conectați, tendința de izolare, de a te defini prin exclusiune, pare ridicolă. Totuși, asta se întâmplă acum în foarte multe locuri din lume. Războaiele nu se duc doar la câțiva kilometri de orașele noastre, ci chiar în propria casă, cu oameni din propria familie. Pușinii jurnaliști de investigație care își mai fac meseria în condiții din ce în ce mai grele sunt fie amenințați (așa cum s-a întâmplat în România, după alegerile din 2024), fie omorâți, cum s-a întâmplat cu Ján Kuciak în Slovacia, în 2018. Tot mai expuși la manipulare, conspirații, fake news, ajungem să nu mai putem discerne între realitate și ficțiune. Scenariul a fost creat, ca de

obicei, într-un dialog constant cu scenograful: amândoi ne-am nuanțat, ajustat, transformat opțiunile. Decorul construit de Adrian Ganea pornește de la metafora peșterii lui Platon, reconfigurând spațiile de joc prin mai multe ecrane, mese mobile, o ghilotină în mărime naturală, zeci de scaune roșii, de diferite înălțimi, cu forme ce trimit și ele la ghilotine. Costumele și perucile fac referire la personaje din diverse timpuri (din perioada Inchiziției, de exemplu) sau la personaje din filme cu vampiri, ele sunt și nu sunt, de fapt, costume din ziua de azi. Amândoi am creat spectacolul având în minte acei actori și acele actrițe din distribuție, fiecare cu personalitatea sa, cu un anume background sau chiar cu o relație privilegiată cu publicul Teatrului Național (cum este cazul minunatei actrițe Zuzana Kocúriková, un adevărat star al cinemaului și teatrului slovac). Cu alte cuvinte, am construit cu acei actori și actrițe pentru acei spectatori și acele spectatoare, în acest context al unui atac fără precedent asupra culturii slovace, în care instituții și structuri întregi sunt distruse în mod intenționat de guvernul autoritar al lui Robert Fico. „Cultura slovacă trebuie să rămână slovacă“, spune Ministra Culturii din Slovacia. Nu e un caz special, auzim asta în foarte multe țări. Am semnat contractul cu Teatrul Național chiar înainte ca directorul general să fie demis de Ministra Culturii, așa cum au fost demși și alți profesioniști din alte instituții de cultură care nu urmau direcțiile trasate de guvernul lui Fico. Deși mă așteptam la presiuni în timpul procesului de lucru, acestea nu au existat, cel puțin nu direct asupra mea, pentru că trupa de actori și actrițe, într-o majoritate covârșitoare, împreună cu dramaturgii teatrului, au inventat, încă din septembrie 2024, strategii de rezistență și au lansat un apel de solidaritate la care publicul, format în ultimii 10 ani, a răspuns într-un mod admirabil. Spectacolul vorbește, de fapt, la modul cel mai direct despre realitățile din Slovacia prin povestea românească, iar spectatorii înțeleg asta din primele secunde. Spre finalul piesei, actorul care joacă un jurnalist, iese din personaj și îi chestionează eficiența în text și în spectacol: „Oare dacă

aș dispărea și-ar da seama cineva?“. După care părăsește scena, iese printre spectatori, spre foaiere, spre realitatea de afară. La premieră, o spectatoare a strigat: „Da, ne dăm seama. Vino înapoi pe scenă.“ Nu fac parte dintre cei care cred că arta poate schimba lumea, nu peste noapte, în orice caz. Totuși, reacțiile sălii la cele trei reprezentații la care am asistat m-au făcut să observ că teatrul începe să aibă mai multă putere, mai multă relevanță tocmai în momente în care societatea devine tot mai bolnavă.

După mai multe ezitări, am decis să nu includem în volum texte care au fost scrise pentru a fi jucate în mai multe limbi (în română, maghiară, germană, engleză, franceză: *20/20*, *Vorbiți tăcere?*/*Sprechen Sie Schweigen?*, *Artists Talk*, *Asparagus* și altele). Pentru acestea e nevoie de o soluție ingenioasă de redactare la care o să mă mai gândesc.

Revăzând selecția finală, am observat că ea este și o dovadă a faptului că am supraviețuit ca artistă datorită susținerii unor instituții de cultură de prestigiu din Europa, care m-au invitat să montez sau care au coprodus multe dintre spectacolele mele din România. Practic, din cele 10 texte, singurul text/spectacol produs integral de un teatru din România este *Două ore cu pauză*. Datorită acestor colaborări cu instituții și festivaluri europene, am reușit să creez spectacole în care vorbesc despre realități din România. Le sunt recunoscătoare, *I've always belived in the kindness of strangers*.

Îi mulțumesc lui Vlad Cristache, cel care a avut ideea acestui volum și răbdarea de a lucra cu mine.

Le mulțumesc experților care m-au ajutat în fiecare proces de documentare și pe care i-am menționat deja, după cum le mulțumesc sutelor de oameni care au acceptat dialogul pe teme delicate, dureroase de multe ori.

Le mulțumesc tuturor actorilor și actrițelor cu care am colaborat și care au avut încredere în acest proces de lucru. Le mulțumesc și celor care nu au avut încredere, dar s-au aruncat în

aceste aventuri din curiozitate, nebulie sau pur și simplu pentru că profesionalismul le-o cerea. Am scris gândindu-mă la fiecare în parte și la distribuție ca echipă. De cele mai multe ori, în scenariile originale nici nu apar nume de personaje, ci numele reale: Ofelia, Marius, Ruxandra, Elias, Christiane, Yannick, Maria, Adam, Barbora, Zuzana, Alex, Andreea, Annemarie, Istvan... A trebuit să corectez și să le înlocuiesc cu numele personajelor pentru această versiune publicată.

În mod special, aș dori să mulțumesc dramaturgilor de spectacol care au fost partenerii și partenerii de dialog în timpul dezvoltării scenariilor mele, unele neincluse în acest volum: Kinga Boros (spectacolele *20/20*, *Magyarosaurus Dacus*), Anna Mazurek (Polonia), Malte Jelden, Julia Reichter, Carolin Losch și Christina Schlögl (Germania), Peter Pavlac și Mário Drgoňa (Slovacia).

Le mulțumesc scenografilor, muzicienilor și coregrafilor pentru că au răspuns propunerilor mele construind spații vizuale și sonore care au inspirat mereu lucrul la scenă și, mai ales, m-au ajutat să tai sau să recompun fragmente din text, lăsând astfel mai mult spațiu imaginației.

În mod special, îi mulțumesc și îi dedic această carte lui Boyan Slavov, care mi-a fost nu doar partener și coproducător în perioada de independență, ci și cel dintâi spectator, dramaturg de spectacol și critic, în toți acești ani.

Acestea fiind spuse, dragă cititoare/dragă cititor, fie că ești om de teatru sau spectator, fie că îți place pur și simplu să citești texte dramatice (ceea ce e destul de rar, feliicitări!), fie că ai ajuns din curiozitate sau din întâmplare să deschizi acest volum, îți urez lectură cocreativă și sper să ne vedem și în sălile de teatru.

AUGUST 2025

„Acest volum începe cu *Mein Kampf* și se termină cu o îmbrățișare. Ce va urma depinde de noi.“

Kinga Boros

Va urma. 10 piese politice reunește pentru prima oară, într-un singur volum, zece texte esențiale scrise de Gianina Cărbunariu, una dintre cele mai incisive voci ale teatrului european contemporan. De la *Sold Out* la creații mai recente spre foarte recente, selecția traversează un deceniu și jumătate de practici artistice, născute din cercetare și lucru cu actorii, care transformă realitatea socială în experiențe scenice percutante. Textele adunate aici investighează mecanismele puterii, solidaritatea, educația, ecologia, sexismul, memoria și rezistența colectivă, și sunt însoțite de un amplu „Cuvânt-înainte“ semnat de autoare și de o postfață critică redactată de Kinga Boros. *Va urma. 10 piese politice* oferă cititorilor acces la dramaturgia unui teatru de autor, care confruntă publicul cu prezentul și-l provoacă să participe activ la construirea viitorului.



Imagine copertă:
Marius Sumlea, din spectacolul „Va urma. Pe Planeta Oglină”,
Teatrul Tineretului Piatra-Neamț, 2021

ISBN 978-630-95133-7-3



MATCA