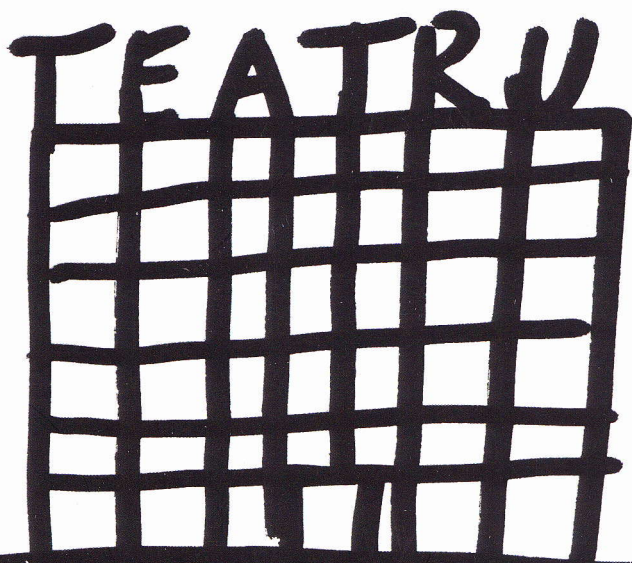




# CRISTINA MODREANU **Fluturile gladiator**

*Teatru politic, queer &  
feminist pe scena românească*

DESENE DE  
Dan Perjovschi





CRISTINA MODREANU

# Fluturile gladiator

Teatru politic, queer & feminist  
pe scena românească

Desene de Dan Perjovschi

CURTEA  VECHE



## Cuprins

### CAPITOLUL 1

De ce teatru contemporan? Etic *versus* Estetic / 7

### CAPITOLUL 2

De unde am pornit sau

Nouăzeciștii & consolidarea planului secund / 39

### CAPITOLUL 3

Gianina Cărbunariu — de la arhive la prezent / 47

### CAPITOLUL 4

Dabija revival / 70

### CAPITOLUL 5

Teatru corect politic? LGBT & Queer  
pe scena românească / 78

### CAPITOLUL 6

Teatru cu agendă politică / 95

### CAPITOLUL 7

Teatrul feminist și turnura performativă / 108

### CAPITOLUL 8

Queer meets Feminism. Teatrul lui Radu Afrim / 132

CAPITOLUL 9

Teatrul noilor generații.

Fisuri în soclul statuii teatrale / 142

CAPITOLUL 10

Eroi mai mult sau mai puțin contemporani

sau cât de contemporan e teatrul românesc de azi / 154

Mulțumiri / 165



## CAPITOLUL I

### De ce teatru contemporan?

#### Etic *versus* Estetic

Teatrul contemporan ne poate ajuta să ne imaginăm viitorul. Pentru a avansa această ipoteză trebuie să lămurim mai întâi chestiunea stării de a fi contemporan, stare greu de fixat tocmai din cauza fluidității caracteristicilor ei. În eseuul său *What is Contemporary*<sup>1</sup>, filozoful Giorgio Agamben definește ființele cu adevărat contemporane ca pe „aceia care nici nu corespund perfect timpului lor, nici nu se ajustează perfect cerințelor acestuia. În acest sens ei sunt irelevanți. Dar tocmai grație acestei condiții, tocmai prin această de-conectare și acest anacronism, sunt mai capabili decât alții să perceapă și să surprindă timpul pe care îl trăiesc”. Calitatea de a fi contemporan, susține Agamben, înseamnă „relația singulară pe care cineva o are cu propriul timp, la care aderă, păstrându-și în același timp distanța. Mai precis, este acea relație cu timpul care aderă la timp prin disjuncție și anacronism”. Teoria lui Agamben se articulează pe mai mulți piloni, printre care anacronismul, văzut drept capacitatea de a explora trecutul prin lentila prezentului, reactivându-l pentru a clarifica problematice de acum și de aici. La fel, capacitatea de a vedea dincolo de luminile prezentului, sesizând punctele de întuneric care

---

1. „What is contemporary”, în Giorgio Agamben, *Nudities*, Stanford University Press, 2011.

avertizează asupra unor dezvoltări viitoare. E o chestiune de curaj, spune Agamben, să privești cu intensitate întunericul epocii tale pentru a distinge în el o lumină care călătorește spre noi, încercând să ne ajungă și rareori reușind. Anacronismul, susține el, „ne permite să recunoaștem în obscuritatea prezentului lumina care, fără a putea să ajungă la noi, călătorește permanent în direcția noastră“. Mergând pe firul afinității secrete dintre arhaic și modern, filozoful trage concluzia că „numai aceia care percep indiciile și caracteristicile arhaicului în manifestările cele mai recente și mai moderne, pot fi contemporani“.

Călătoria în trecut menționată de Agamben nu este una nostalgică, nu implică păreri de rău sau comparații între situații sau stări trecute preferabile celor prezente, nici lamentații de felul celor pe care se bazează analiza civilizației spectacolului făcută de Mario Vargas Llosa în cartea lui *Notes on the Death of Culture*<sup>1</sup>. Dimpotrivă, chiar dacă Agamben vede în starea de a fi contemporan „locul de ruptură a vertebrei timpului“, el crede că a fi contemporan înseamnă chiar „să faci din această fractură un loc de întâlnire între timpuri și generații“. Cel cu adevărat capabil de a fi contemporan stă la intersecția diferitelor epoci și generații, având capacitatea de a face legături între ele, de a găsi punctele de legătură în această rețea și de a deveni, prin aceasta, atemporal. Nu e vorba aici despre a idealiza trecutul, ci despre o abordare dialectică a contemporaneității.

Aplicând aceste idei la teatru, putem observa că zona de reflecție a acestei arte se alimentează, în cele mai interesante dintre creațiile apărute în ultimele decenii, din remixarea unor materiale dramatice preexistente. Noile forme teatrale se inspiră din vechi scrieri, investighează și extrag surse de

---

1. Mario Vargas Llosa, *Notes on the Death of Culture: Essays on Spectacle and Society*, Farrar, Straus and Giroux, 2012.



inspirație din arhive, mizează pe reconstrucția din perspectiva prezentului a unor spectacole istorice, se hrănesc din problematica politică citită prin prismă istorică, utilizează resturile culturii de masă, ca pe niște *ready-made* pentru creații tip *devised-theatre* sau folosesc spații existente pentru creații tip *site-specific*, realizate în dialog cu bagajul istoric semnificativ al locului respectiv. Toate aceste noi formate investighează și reinstrumentalizează parcele de trecut, le trec prin lentila conștientă a artistului de azi și le re-împachetează pentru a le oferi spectatorului contemporan.

Trebuie ținut cont de faptul că nu toți spectatorii expuși la asemenea noi creații le pot valoriza corect, iar accentul pe experiență — pe care mizează multe spectacole realizate în noul mileniu — creează reacții diverse, explicabile prin înaltul grad de neomogenitate a publicului. De altfel, reacția față de opera de artă a fost alterată masiv de apariția mijloacelor de reproducere. Walter Benjamin observa în lucrarea sa de referință *Opera de artă în epoca reproducerii*, cu mult timp înainte ca acest fenomen să fie înțeles pe deplin, că „reproducerea mecanică schimbă reacția maselor față de artă. [...] Cu cât mai mare este scăderea semnificației sociale a unei forme de artă, cu atât mai tăioasă distincția dintre criticarea și acceptarea ei de către public. Convenționalul este primit fără nicio critică, iar ceea ce e cu adevărat nou e criticat cu aversiune”<sup>1</sup>.

Henri Wald, eseist redutabil, observa însă și avantajele ce derivă pentru teatru din proliferarea reproducerii mecanice a operelor de artă. Teatrul e arta care scapă acestui tip de serializare, având în schimb responsabilitatea de a-și asuma să fie mai mult decât o sursă de divertisment: „Arta nu este niciodată însăși viața, ci expresia unei atitudini umane față de ea. Teatrul este fidel esenței sale numai dacă ia atitudine

1. Walter Benjamin, „The work of art in the age of mechanical reproduction“, în *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1969.

critică față de viața contemporană (subl. mea). Fotografia, cinematograful, televiziunea au eliberat teatrul de obligația de a oglindi viața și de a o compensa cu povești. El poate, în sfârșit, să devină el însuși: conștiința critică a unei epoci, reprezentată în cele patru dimensiuni spațio-temporale ale jocului scenic. Actualitatea face parte din însăși definiția teatrului. Spectacolul teatral este un act dramatic. Spre deosebire de literatură, care se scrie în absența cititorului și se citește în absența scriitorului, teatrul se desfășoară atât în prezența actorilor, cât și în prezența spectatorilor. Fie că se referă la trecut, fie că se referă la viitor, reprezentația teatrală este întotdeauna prezentă și interesează prezentul. [...] Teatrul este întotdeauna contemporan<sup>1</sup>.

Un teatru care să fie conștiința critică a unei epoci: Henri Wald semnala încă din 1990 urgența acestei misiuni. Există epoci — și noi trăim acum într-un astfel de timp — în care mai mult decât oricând e nevoie ca actul artistic să se înscrie într-un câmp de reflexie socială, profitând de capitalul de imagine câștigat în timp și păstrat în mare parte inerțial. În mod mai mult sau mai puțin subtil, spectatorilor, consumatorilor de produs cultural li se poate inocula dorința de a medita asupra propriilor existențe prinse într-un malaxor care îi ține prizonieri, confiscându-le cotidianul și anulându-le imaginația.

Capacitatea de a transcede cotidianul, activată de-a lungul istoriei omenirii de diferite forme de spiritualitate, rămâne esențială și pentru omul contemporan. Nevoia de spiritualitate, care generează azi în lume o recrudescență a atașării de religie, poate fi acoperită și de teatru prin manifestările sale ce permit accesul într-o altă dimensiune. Pe măsură ce „marile narațiuni” și eroii tradiționali dispar, această nevoie de a accede la ceva mai înalt ar putea fi oare acoperită prin activarea dimensiunii participative a spectacolului, care generează

1. Henri Wald, „Luciditatea teatrului”, în *Teatrul azi*, nr. 2/1990, p. 10.



sentimentul de apartenență la ceva mai presus de fiecare dintre noi? Experiența trăirii împreună, a participării, nu este oare tocmai o altă formă de a accede la o altă dimensiune, o dimensiune spirituală? Nu este arta participativă o expresie a acestei nevoi de „altceva“?

În concluzia cărții sale *Radical Museology*<sup>1</sup>, Claire Bishop observă că după o lungă perioadă în care discursul cultural a fost marcat de curente „post“ — postrăzboi, postcolonialism, postmodernism, postcomunism — ne aflăm în sfârșit într-o „perioadă de anticipare“ pe care artiștii (muzeele, prin politica lor de curatoriere, în analiza ei) ne pot ajuta să o simțim și să o înțelegem. Bishop se referă exclusiv la instituția muzeală și la felul în care aceasta și-a reinventat (sau nu) politica de curatoriere după 2000. Dar pledoaria ei are ecouri și în planul artelor spectacolului, în speță pentru teatru și instituțiile sale reprezentative, care au și ele o permanentă nevoie de reinventare în acord cu lumea contemporană. Teatrul — atât prin acțiunea artiștilor săi, cât și prin politicile curatoriale ale instituțiilor care îl produc — poate să-și reevalueze și reimagineze poziția în lumea de astăzi, pentru a-și recâștiga semnificația socială la care se arată prea dispus să renunțe, sedus de cântecele de sirenă ale pieței comerciale — cu cererea și oferta ei care au invadat și planul artistic.

În acest context, termenul „contemporan“ încetează să se mai refere la periodizare și are de fapt legătură cu un anume tip de practici teatrale, care subliniază actualitatea prin însăși modificarea conceptului de eveniment teatral, prin lărgirea definiției acestuia și prin metodele de lucru permanent reimaginate pentru a duce la rezultate relevante pentru un public care a suferit puternice mutații în secolul 21.

1. Claire Bishop, *Radical Museology*, Koenig Books, Londra, 2014.

Într-o carte celebrată de specialiștii din domeniul său, *Postcapitalism. A Guide to Our Future*<sup>1</sup>, economistul Paul Mason declară că sfârșitul capitalismului a început deja. Tehnologia, observă Mason, a creat noi valori și noi comportamente, iar în cele din urmă va genera un nou tip de ființă umană. În epoca informației, în care rețelele sociale virtuale proliferază, creșterea numărului de inițiative colaborative generează noi moduri de producție și de consum, precum și noi tipuri de relații interumane. Se cristalizează noi etici de muncă și de interacțiune socială, se distilează noi comportamente private și publice, se rebalansează dinamica dintre sexe. E imposibil de spus — chiar și pentru analistul care declară sfârșitul capitalismului, fiind considerat de comentatorii cărții urmașul lui Marx — cum va arăta un sistem economic alternativ operativ la nivel global și ce efecte în plan social va avea el. „Totul se reduce la confruntarea dintre rețea și ierarhie: între vechile forme sociale formate în jurul capitalismului și noile forme sociale care prefigurează ceea ce va urma.”<sup>2</sup>

Toate aceste transformări influențează în mod profund teatrul, cea mai socială dintre arte. Interesant e că Mason face el însuși o trimitere la personaje teatrale și literare pentru a-și explica teoria: „Gândești-vă la diferența dintre, să spunem, Horațio din *Hamlet* și un personaj precum Daniel Doyce din *Micuța Dorrit* de Dickens. Amândoi poartă cu ei obsesii caracteristice pentru epoca lor — Horațio e obsedat de filozofia umanistă; Doyce e obsedat să-și patenteze invenția. Nu ar putea exista un personaj ca Doyce într-o piesă de Shakespeare [...] Dar când Dickens îl descria pe Doyce, majoritatea cititorilor săi știa deja pe cineva exact ca el. Așa cum Shakespeare

1. Paul Mason, *Postcapitalism. A Guide to Our Future*, Farrar, Straus and Giroux, 2015.

2. Paul Mason, „*The end of capitalism has begun*“, în *The Guardian*: [https://www.theguardian.com/books/2015/jul/17/postcapitalism-end-of-capitalism-begun?CMP=share\\_btn\\_fb](https://www.theguardian.com/books/2015/jul/17/postcapitalism-end-of-capitalism-begun?CMP=share_btn_fb).

nu și l-ar fi putut imagina pe Doyce, nici noi nu ne imaginăm încă ce tip de ființe umane va produce societatea odată ce economia nu va mai avea un loc central în viața oamenilor. Dar putem vedea deja umbrele acestor ființe prefigurate în viața tinerilor din toată lumea, care înlătură barierele secolului 20 cu privire la sexualitate, muncă, creativitate și propriul Eu<sup>1</sup>.

Despre generația milenară s-a spus că membrii ei au mai mult simț civic (prin comparație cu generația X, cea anterioară), că sunt mai responsabili cu privire la mediu, la aspectele financiare și mai înclinați să doneze pentru diverse cauze. De asemenea, sunt mai puțin religioși, cred în libera uniune și pledează în număr mai mare pentru liberalizarea drogurilor. Deși abia ajunși la maturitate, studiile îi arată deja mai puțin blocați de normele sociale, iar asta se datorează în bună parte faptului că ei sunt prima generație care a crescut într-o deplină familiaritate cu mediul digital. Pentru milenariști, concepte precum transmedia, deep media, crossmedia sau artă imersivă (înrudite între ele sau suprapuse) sunt familiare, în timp ce generațiile anterioare au nevoie de timp și de antrenament pentru a înțelege paradigma lor de funcționare.

Nu poate fi întâmplător faptul că tematica și aspectul contemporan al creațiilor realizate după 2000 (când generația milenară a ajuns la maturitate) sunt tot mai profund marcate de aceste transformări și reflectă permanenta reglare a echilibrului dintre etic și estetic, cu ajustări tot mai clare înspre etic pe măsură ce avansăm în acest mileniu.

În același timp, conștiința unei economii bazate pe împărțirea resurselor (*sharing economy*)<sup>2</sup>, o tendință tot mai

1. *Loc. cit.*

2. *Sharing economy* este un sistem socio-economic construit în jurul ideii de a împărți resursele umane, fizice și intelectuale. Sistemul include împărțirea creației, a producției, a distribuției și a consumării bunurilor și serviciilor de către diferiți oameni și organizații. Vezi: <http://www.thepeoplewhoshare.com/blog/what-is-the-sharing-economy/>.



vizibilă în societatea occidentală a începutului de secol 21, determină în plan artistic o preocupare pentru valori similare: împărțirea ideilor, asocierea colaborativă, abandonarea pozițiilor ierarhice în interiorul echipei de creație, abordarea orizontală a surselor de inspirație și a contribuțiilor la spectacol/eveniment artistic. Se observă o renaștere a *storytelling*-ului, pe fondul transformării ariei private într-o nouă piață, prin Facebook și alte platforme de socializare. Revizitarea arhivelor și revenirea interesului pentru *ready-made* în arte și pentru *vintage* în consum sunt și ele ecouri ale preocupării pentru reciclare, refolosire și redistribuire a bunurilor.

Dar adevărata schimbare de paradigmă care stă la baza *sharing economy* este preferința pentru experiență, pentru participa-re și implicare. În economia bazată pe împărțirea resurselor aceste tendințe se reflectă în modul de proprietate și în modelele sociale dezvoltate—ferme întreținute prin contribuțiile celor care folosesc doar în sezon produsele agricole, asocieri pentru folosirea în comun a caselor (AirBnB) sau a mașinilor (Uber, Lyft, TaskRabbit etc.), platforme online de folosire în comun a informațiilor (dintre care Wikipedia, cel mai mare produs informatic din lume). În plan artistic, această schimbare de paradigmă obligă deopotrivă la o reformulare a obiectivelor artistice, la folosirea de noi metode de finanțare a actului artistic și noi practici de lucru, la o reinventare a relației cu spectatorul și a folosirii spațiilor de joc, precum și la o reformare a relațiilor economice pe care se bazează „furnizarea” de produse culturale.

Noile formate artistice precum *devised theater*, *site-specific performance*, teatru skype sau arta imersivă accentuează calitatea de artă vie a teatrului. În același timp, ele mizează pe creația colaborativă, pe revalorizarea arhivelor, pe folosirea unor locuri preexistente (monumente arhitectonice, case obișnuite, străzile unui oraș, spațiul virtual) ca decor pentru noile creații și implică în mod creativ noile tehnologii: proiecții, folosirea

creativă a tehnologiei 3D, sound design imersiv, aplicații pentru smartphone care să faciliteze imersiunea într-o experiență artistică și aprofundarea acesteia, Internetul pentru a facilita comunicarea și chiar ca nou mediu de concepere și transmite-re a conținutului teatral (în teatrul skype). În toate aceste noi tipuri de spectacol există un substrat socio-politic mai mult sau mai puțin vizibil: ierarhiile artistice se egalizează, fiind înlocuite de rețele colaborative, granițele dintre diferitele elemente care alcătuiesc spectacolul se blurează tot mai puternic. Apărute în mod organic, de-centralizarea culturii, democratizarea actului teatral și includerea cât mai multor comunități în dialogul deschis prin teatru, precum și încercările de trezire a unei conștiințe sociale prin teatrul educativ sunt semne ale unei revoluții interne prin care trece această artă, la aproape două decenii după intrarea în noul secol. Valorile care fundamentează noile tendințe economice se reflectă tot mai mult și în arte, generând un dialog care se anunță a fi extrem de interesant în următoarele decade ale secolului 21.

ETIC