Departamentul de Cercetare

Caietele Bibliotecii UNATC

volumul 9/nr. 1/2012

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL DE LA EDINBURGH

un studiu de
lect. univ. dr. ION M. TOMUŞ

UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455

Caietele Bibliotecii UNATC

2012

Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică
"I.L. Caragiale" Bucureşti

Centrul de Cercetare al Facultăţii de Teatru

Caietele Bibliotecii UNATC – vol. 9/nr. 1/2012
Coordonatori: lect. univ. dr. Mihaela Beţiu & conf. univ. dr. Carmen Stanciu
Editare: Mihaela Beţiu
mihaela.betiu@yahoo.com *UNATC „I. L. Caragiale" Bucureşti*
tomusi@gmail.com *Universitatea „Lucian Blaga" Sibiu*

www.unatc.ro
UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE LA EDINBURGH

un studiu de
lect. univ. dr. ION M. TOMUŞ

CUPRINS

1 Festivalul de teatru. Semnificații, istoric

2 Istoric. Primele ediții ale unui festival de muzică la Edinburgh, în secolul al XIX-lea

3 Începuturile Festivalului Internațional de la Edinburgh. Organizarea primei ediții – 1947

4 Valorificarea unor identități culturale

4.1. Spectacole-monument, produse pentru Festivalul Internațional de la Edinburgh: Satira celor trei clase
4.2. Dimensiunea multiculturală
4.3. Teatrul francez
4.4 Teatrul italian
4.5. Teatrul de expresie germană şi austriacă
4.6. Teatrul japonez
4.7. Teatrul american
4.8. Teatrul britanic
4.9. Spectacole româneşti la Festivalul Internațional de la Edinburgh

5 Spații de joc

6 Identități culturale

7 Structura organizatorică şi bugetul

8 The Fringe

1 Festivalul de teatru. Semnificaţii, istoric

De-a lungul istoriei, oamenii au găsit mereu posibilităţi de a marca evenimentele importante ale vieţii lor: schimbarea anotimpurilor, fazele lunii, trezirea la viaţă din fiecare primăvară, recolta, începutul unui an nou etc. De la practicile celor din insulele îndepărtate ale Pacificului, trecând prin Noul An chinezesc, la ceremonialurile dionisiace din Grecia antică şi carnavalul european din Evul Mediu, miturile şi ritualurile au fost create pentru a da o interpretare întâmplărilor cosmice. Până în ziua de azi, în spatele unor figuri din cultura populară (precum „banalul" Moş Crăciun) se află mituri, arhetipuri şi vechi sărbători. Societăţile primitive se foloseau de dans, cântec şi poveşti, pentru a îşi transmite cultura din generaţie în generaţie, iar în cele mai multe societăţi agrare s-au dezvoltat ritualuri care au marcat sosirea noilor anotimpuri: multe dintre acestea mai au chiar şi azi o mare importanţă, fiind introduse în cultura populară.

Atât în viaţa publică, dar şi în cea privată, oamenii au simţit nevoia să marcheze momentele importante ale vieţii şi să le sărbătorească pe cele ieşite din comun; evenimentele de seamă ale societăţii au devenit reperele după care indivizii îşi acordează viaţa particulară.

Chiar şi în prezent, când societatea este hiper-tehnologizată şi desacralizată, iar presa şi comunicarea este globală, când mulţi oameni au pierdut contactul cu credinţele religioase şi normele sociale ale trecutului, mai avem încă nevoie de evenimente care să marcheze particularităţile locale, domestice, ale vieţii noastre: sunt parte integrantă a culturii noaste, aşa cum nu s-a mai întâmplat niciodată în istorie. Cantitatea mare de timp liber a omului modern şi posibilitatea de a îl petrece după bunul plac au dus la proliferarea evenimentelor publice, celebrărilor şi divertismentului. Guvernele le sprijină şi promovează evenimentele ca parte a strategiilor de dezvoltare economică, de construire a naţiunilor şi de promovare a anumitor destinaţii turistice. Marile corporaţii şi firme se servesc de evenimente ca de pârghii în strategiile de marketing şi de promovare a imaginii. Entuziasmul comunităţilor şi al indivizilor faţă de pasiunile şi interesele proprii măreşte aria evenimentelor, care pot avea aproape orice temă.

Având o istorie impresionantă, Festivalul Internaţional de la Edinburgh (Edinburgh International Festival, EIF) este unul dintre cele mai importante evenimente de gen din lume. Începuturile moderne datează din 1947, când manifestarea a fost configurată ca un mijloc de a trece peste dramele războiului ce tocmai se încheiase şi de a arăta lumii care este adevărata sa esenţă.

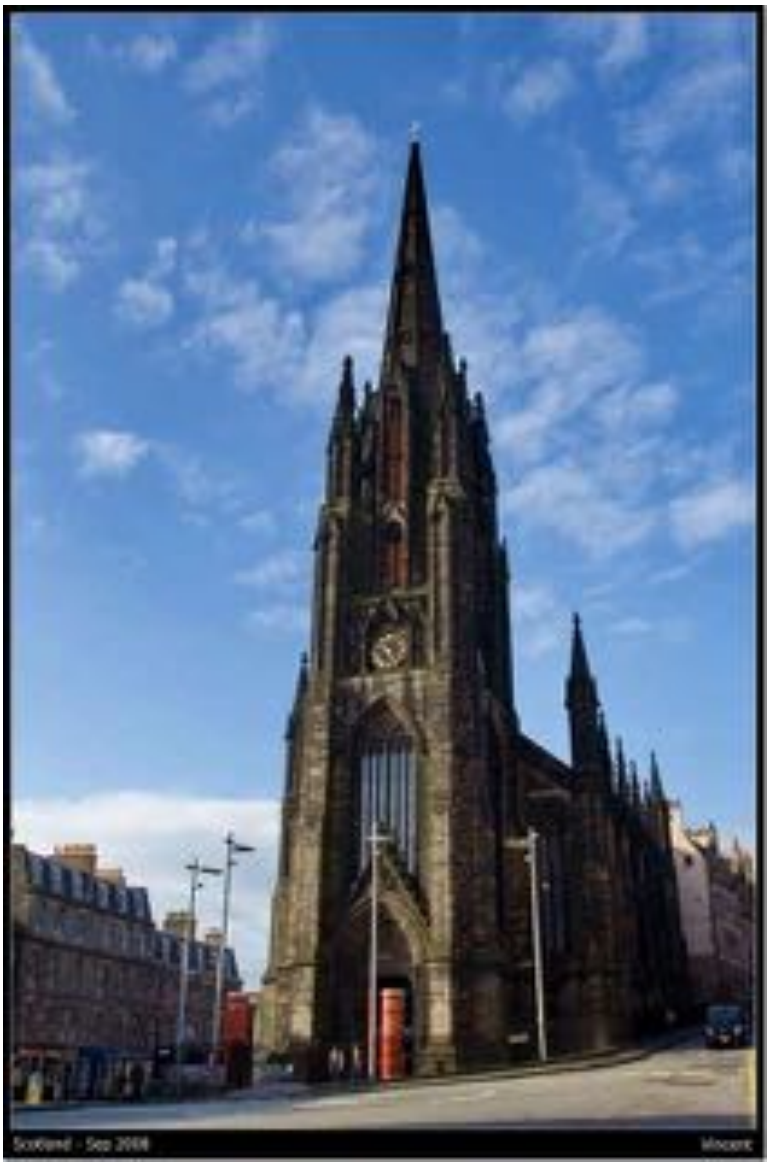
Poate că unul dintre cele mai importante aspecte legate de Edinburgh este că promotorii culturali şi factorii locali de decizie au înţeles repede (pe la începutul anilor '50) că o sincronizare a strategiilor culturale este cea mai bună cale de a impune oraşul pe harta culturală a lumii. În jurul Festivalului Internaţional s-a format o „constelaţie" de festivaluri, dintre care cel mai dezvoltat este *The Edinburgh Fringe*, care a debutat tot în 1947, atunci când opt companii de teatru nu au fost invitate să facă parte din programul EIF şi au decis să joace pe cont propriu, pentru a profita de marea afluenţă de vizitatori de care se bucura capitala Scoţiei. În fine, celebrul şi prestigiosul Festival Internaţional de la Edinburgh coexistă şi cu

Festivalul de Jazz, Military Tatoo, Festivalul de Film, Mela Festival (dedicat culturilor tradiţionale) şi, odată la doi ani, cu Festivalul Scriitorilor. Concurenţa funcţionează doar în direcţia prezentării de programe artistice de calitate, nu şi în sensul excluderii sau „canibalizării" culturale. Politicile culturale sunt convergente, iar numitorul lor comun este publicul, care trebuie să fie personajul principal al tuturor evenimentelor prezentate.

2 *Istoric. Primele ediţii ale unui festival de muzică la Edinburgh, în secolul al XIX-lea*

Contrar opiniei generale, primul festival de la Edinburgh nu s-a desfăşurat în 1947, ci în 1815. După standardele de azi, festivalul din 1815 a fost unul foarte modest: a fost constituit din şase concerte, a durat doar cinci zile şi s-a născut mai mult din ideea de a face un act de caritate, decât din iubire pentru armonie şi înţelegere, ori din pasiune pentru artă.

Un mic grup de iubitori ai muzicii din Edinburgh, care au vizitat puţinele festivaluri din Anglia (impropriu numite festivaluri, fiind mai degrabă serii de concerte dedicate unui anumit compozitor sau gen, susţinute de cele mai multe ori în reşedinţele înalţilor aristocraţi), au fost convinşi că o asemenea manifestare, desfăşurată în metropola scoţiană, ar stimula interesul publicului pentru muzică. A fost numit un comitet al festivalului, care să examineze posibilităţile şi să producă o schiţă de funcţionare a evenimentului.



The Hub – sediul festivalului

După o lună, s-a configurat un program compus din trei concerte de muzică sacră (la matineu) şi trei concerte ale unor orchestre (seara). S-a căutat patronajul aristocraţiei locale: ducele de Beccleuch şi Queensburry a fost numit preşedinte al unui „guarantee fund". Un detaliu interesant este acela că secretarul acestui comitet a fost George Hogarth, editor la *Evening Chronicle* - mai târziu avea să fie socrul lui Charles Dickens.

Nu se cunosc detalii precise despre bugetul festivalului din 1815, dar cele mai mari cheltuieli au fost generate de tipărirea partiturilor şi de închirierea unei orgi mari, care a fost adusă la Edinburgh pe mare. Interpreţii vocali ai manifestării erau erau Madame Marconi, Mrs. Salmon, dnii Braham, Smith, Swift şi Rolle, iar printre instrumentişti erau dl. Lindley (violoncel), dl. Dragonetti (bas), dl. Corri (pian). În program mai era şi o orchestră de 62 de persoane, condusă de Felix Yaniewicz (un violonist polonez stabilit la Edinburgh), iar corul, format din 58 de voci bine alese, reunea persoane aduse chiar de la Lancashire, Carlisle şi Londra. Aceasta a presupus dificultăţi mari de logistică, fiind nevoie de transport cu diligenţa, ceea ce însemna o cheltuială imensă la bugetul festivalului, aspect care a adus în lumină necesitatea educării şi perfecţionării cântăreţilor locali, pentru a face parte din cor.

Entuziasmul publicului a fost enorm în perioada premergătoare festivalului. Ziarele vremii notează că, datorită numărului prea mare de persoane care vizitau Palatul Parlamentului pentru a privi ultimele aranjamente ale concertelor, organizatorii au hotărât să instituie o taxă de intrare: 1235 de persoane au plătit câte un şiling, ceea ce a însemnat un total de 61,15 lire (o sumă considerabilă pentru vremea respectivă - aproximativ 2200 de lire în 2011). Festivalul a generat şi o efervescenţă turistică impresionantă: spre Edinburgh s-au năpustit vizitatori din toate colţurile Scoţiei şi Angliei, iar hotelurile, hanurile şi casele de oaspeţi au fost supraaglomerate.

Deschiderea festivalului a avut loc la 31 octombrie 1815, cu un concert la Palatul Parlamentului. Străzile erau pline de oameni şi a fost nevoie de intervenţia poliţiei pentru dirijarea traficului, iar organizatorii (marii aristocraţi ai locului) rupeau biletele la intrare, lucrau la garderobă sau erau chiar plasatori. Prima parte a concertului a fost dedicată lui Handel, (uvertura la *Esther*), iar partea a doua a constat dintr-o variantă prescurtată a oratoriului lui Haydn (*Creaţiunea*). Programul a urmat după cum urmează, cu concerte de dimineaţă: *Messia*, de Handel, la Palatul Parlamentului, în 2 noiembrie; Boyce şi Handel, tot la Palatul Parlamentului, în 4 noiembrie. Concertele de seară au fost susţinute în 31 octombrie, apoi în 1 şi 3 noiembrie, la Corri's Room, şi au fost dedicate compozitorilor „moderni", incluzând simfonii de Haydn, Beethoven şi Mozart.

Prima ediţie a festivalului a fost un triumf: aproape patru mii de oameni au asistat la concerte, iar vânzările au fost de 5735 de lire. După ce au fost făcute toate plăţile, suma de 1500 de lire a fost donată Infirmeriei Regale şi altor instituţii pentru caritate, iar concluzia lui Lord Cockburn a fost că „am devenit o naţiune infinit mai armonioasă", ceea ce ne duce la premiza de la care am plecat, că festivalul a fost gândit ca act de caritate.

Următoarea ediţie a avut loc în 1819, sub conducerea unui important personaj al nobilimii locale, ducele de Atholl. Seria de concerte a debutat la 19 octombrie cu un concert la Royal Theatre, iar dirijorul a fost George Smart, de la care s-au păstrat notiţe cu privire la traficul aglomerat al Edinburghului, în perioada concertelor, dar şi programe, afişe şi bilete.

Tot în arhiva lui s-au descoperit tăieturi din ziarele locale: 8526 de peroane au asistat la concerte; încasările au fost de 5256 de lire, cheltuielile au fost de 4024 de lire, iar profitul de 1232 de lire a fost donat instituţiilor din Edinburgh care se aflau în nevoie. Dincolo de cifrele financiare, interesante prin caracteristicile de indicatori ai unei eficienţe şi performanţe manageriale evidente, reţinem interesul pentru arhivă manifestat de George Smart, fără care asemenea informaţii nu ar fi ajuns la noi.

Cel de-al treilea festival s-a desfăşurat în 1824, când, pe lângă concerte, a avut loc şi un mare bal, cu muzica interpretată de Orchestra Militară a Dragonilor Regali (Military Band of Royal Dragoons) - ceea ce dovedeşte caracterul evident monden dobândit de manifestarea respectivă.

În 1843, ediţia a patra a fost patronată de Regina Victoria şi de Prinţul Albert şi s-a desfăşurat în Assemble Rooms, din George Street, dar a avut o pierdere de 600 de lire. Deficitul a temperat entuziasmul organizatorilor, care au mai aşteptat treizeci de ani, până în 1871, pentru a cincea ediţie (ultima din această epocă) a festivalului. Cu ocazia centenarului naşterii lui Sir William Scott, marele cântăreţ scoţian David Kennedy a interpretat cântece cu textele lui Scott, la un concert în Corn Exchange.

Dincolo de caracterul improvizat al multor evenimente din festivalul scoţian al secolului al XIX-lea, reţinem unele aspecte interesante: principalul motor al manifestărilor a fost entuziasmul şi dorinţa de a face un bine comunităţii, prin donarea sumelor de bani rezultate. Deşi nu este nimic condamnabil în această strategie culturală, nu este suficient pentru ca să se ajungă la configurarea unei politici culturale (deci a unui set de strategii care sunt convergente). Pentru ca festivalul să se bucure de succes, ar fi fost de preferat ca miza principală să fie performanţa artistică şi prezentarea publică a celor mai diverse şi mai reuşite creaţii artistice; accentul ar fi trebuit să fie mutat dinspre evenimentul monden spre dimensiunea artistică. Apoi, în al doilea rând, şirul de manifestări a fost gândit ca un festival de muzică, ceea ce a limitat, oarecum, publicul. Nivelul de educaţie al marii mase de oameni nu oferea şansa unei receptări adecvate a fenomenului artistic - arta nu era pentru cei mulţi, ci pentru cei puţini, din păcate. Cei care ar fi trebuit să fie adevăratul public, ţinta precisă a festivalului, nu se încadrau în categoria spre care erau dirijate concertele din 1815, 1919, 1843 şi 1871.

3 Începuturile Festivalului Internaţional de la Edinburgh. Organizarea primei ediţii – 1947

Identificăm două categorii de factori care au dus la înfiinţarea, dar şi la succesul Festivalului Internaţional din capitala Scoţiei. În primul rând, este vorba despre decizia personală a unor promotori ai culturii şi artei, care au simţit nevoia să acţioneze în acest sens. Este posibil ca primul director al festivalului, Rudolf Bing, să fi fost influenţat în decizia sa de a înfiinţa o astfel de manifestare, tocmai de faptul că era deja directorul unui festival de operă, care nu avea un succes deosebit, deoarece era puternic localizat, nu beneficia de un public de elită, iar repertoriul era limitat.

În al doilea rând, factorul determinant care a dus la gloria festivalului a fost reprezentat de momentul istoric. Europa din anii imediat următori celui de-Al Doilea Război Mondial era un teritoriu marcat de şocul posttraumatic, reconstrucţia era lentă şi dureroasă. Hotărârea de înfiinţare a unui festival de artele spectacolului la Edinburgh, un oraş important, dar îndepărtat şi înfrigurat, a reprezentat un risc major. Cu toate acestea, aproape paradoxal, succesul primei ediţii a fost colosal, ducând la închegarea unor energii creatoare ieşite din comun, care aveau să contribuie la reputaţia indiscutabilă a Festivalului Internaţional de la Edinburgh.

În cele ce urmează vom expune împrejurările care au dus la derularea ediţiei din 1947, vom analiza principalele direcţii în zona spectacolului de teatru şi vom studia şi analiza factorii care reprezintă identitatea acestui festival.

Potrivit unei legende locale, ideea Festivalului Internaţional de la Edinburgh s-a născut într-o noapte senină din 1942. Soprana engleză Audrey Midlmay şi Rudolf Bing, directorul general de la Glyndenbourne Opera, străbăteau Princes Street (locul de promenadă preferat de lumea bună), după un spectacol. Se pare că doamna Midlmay a privit Castelul şi a dat glas unei idei care îi venise în urmă cu ceva vreme la Salzburg: capitala Scoţiei ar fi un loc minunat pentru un festival. Soprana era familiarizată mai ales cu Festivalul de la Glyndenbourne, căci din 1934 până în 1939 (de la prima la a şasea ediţie), soţul său, un bogat proprietar de terenuri, cheltuise în jur de 100.000 de lire din fondurile personale pentru respectivul festival. Până în 1939 a devenit evident că dacă se vroia ca festivalul de operă să continue, trebuie identificate surse de finanţare viabile. După declararea războiului, la 3 septembrie 1939, foarte puţini oameni, în afară de autorităţile de la Glyndenbourne, au mai avut mari speranţe pentru supravieţuirea evenimentului. Planurile pentru ediţia din 1940 au fost abandonate şi s-a organizat un turneu cu *The Beggar's Opera,* de Gay, care, din fericire, a avut un oarecare profit financiar. În anii care au urmat s-au tatonat tot felul de posibilităţi pentru ca festivalul de la Glyndenbourne să aibe un oarecare viitor. S-a avut în vedere chiar şi prezentarea unui sezon în SUA, o afiliere la Royal Opera House, dar şi un plan grandios de a organiza un festival anual Wagner la Londra.

În timpul dezbaterii pe marginea acestor posibile soluţii, Rudolf Bing a venit cu o soluţie mult mai practică: un festival de muzică, organizat în asociere cu Glyndenbourne, utilizându-i resursele. Bing era convins că nici un festival de muzică de dimensiunile celor

dinainte de război nu ar mai fi fost viabil, pentru o vreme, în marile oraşe europene care erau acum parţial distruse şi cu răni spirituale adânci. Principiul de gândire era, evident, corect, nu numai o dovadă a anecdoticei (dar uneori, adevăratei) mentalităţi insulare: Europa era mult prea devastată, rănile cauzate de război erau încă proaspete, persista o agonie socială evidentă şi ar fi fost imposibil de sistematizat logistica unui festival de amploare, fără a mai vorbi de asigurarea surselor de finanţare. Aşadar, organizarea unui asemenea festival, undeva în Maria Britanie, în vara lui 1946, ar fi avut puţină concurenţă şi ar fi avut o mare şansă de succes. Prima alegere a fost Oxford, dar, deşi discuţiile au fost îndelungi şi s-au format numeroase comitete de iniţiativă, municipalitatea oraşului universitar nu a putut sau nu a vrut să ofere sprijinul financiar necesar.

În decembrie 1944, Bing s-a întâlnit la Londra cu reprezentaţi ai British Council, iar Henry Harvey Wood (reprezentantul Scoţiei) a propus oraşul său natal, Edinburgh: fusese prea puţin afectat de bombardamente, era în mijlocul unui peisaj foarte frumos, avea o istorie bogată, exista ieşire la mare şi era aproape de celebrele Highlands. De asemenea, era suficient de mare pentru a găzdui între 50.000 şi 150.000 de vizitatori, cu hoteluri, teatre, săli de concerte şi galerii de artă. La început, Bing nu a fost prea încântat, simţind că oraşul putea fi prea mare pentru a da naştere unei adevărate atmosfere de festival, dar până la urmă, presat mai ales de lipsa alternativelor, a fost convins că oraşul avea toate calităţile esenţiale unui mare festival internaţional. Susţinătorii locali ai ideii erau, pe lângă Harvey Wood, Lady Rosebery (o influentă iubitoare a muzicii), Murray Watson (editorul ziarului *Scotsman*) şi Sidney Newman (profesor de muzică la Universitatea din Edinburgh). Bing a călătorit la Edinburgh pentru a cunoaşte micul grup şi s-a întâlnit şi cu Sir John Falconer (Lord Provost de Edinburgh), care a devenit un suporter înfocat al iniţiativei înfiinţării primului festival european de muzică şi teatru de după război: Sir John, fiind avocat şi un bun cunoscător al administraţiei publice, a avut viziunea unui festival care putea să semnifice o contribuţie imensă la buna înţelegere şi la prietenia internaţională, oferind oraşului, în acelaşi timp, o reputaţie măreaţă de centru al artei – este vorba despre idealurile pe care, mai târziu, le-a expus în cuvântul înainte la programului primei ediţii. Mai presus de toate, Falconer a avut puterea şi entuziasmul de a-i convinge pe colegii din consiliul orăşenesc, dar şi abilitatea de a ocoli toate obstacolele care au apărut, inevitabil, în cale. Sprijinul unui astfel de personaj este foarte important, deoarece Lordul Provost este conducătorul oraşelor importante din Scoţia (doar Edinburgh, Glasgow, Aberdee şi Dundee au dreptul la un Lord Provost, restul au un simplu provost, care are atribuţiile unui simplu primar).

Inevitabil, au început să apară obstacolele, mai ales cele generate de comunitatea artistică locală, care se temea de competiţie. În plus, mai era şi problema bugetului - aici Bing a declarat că totul depinde de calibrul invitaţilor şi de program. S-a format un mic comitet de organizare, care a început să contureze un program de evenimente de trei-patru săptămâni, ceea ce ar fi adus şi o idee cu privire la buget.

Pasul următor a fost identificarea şi atragerea partenerilor: Camera de Comerţ, The Travel Association, The Hotel Associations of Edinburgh and Scotland, companiile de cale ferată şi organizaţiile de teatru şi muzică. Reprezentanţi ai acestor organisme s-au întâlnit în noiembrie 1945 şi au discutat şi aprobat propunerile lui Bing, organizându-se într-un comitet

interimar, care l-a autorizat pe acesta, prin Glyndenbourne Society, să schiţeze un program şi să contacteze companii şi instituţii din străinătate care ar fi fost doritoare să participe, să le solicite detalii despre onorarii, dar şi despre disponibilitatea din perioada verii din 1947. S-a acordat suma de 1000 de lire şi s-a dat un termen: iunie 1946, când urma să se ia o decizie finală cu privire la existenţa festivalului.

Dincolo de entuziasmul organizatorilor, festivalul care se planifica întâmpina unele probleme: temerile comunităţii artistice locale erau secondate de apatia locuitorilor şi de antipatia dintre estul şi vestul Scoţiei. Poziţia lui Bing nu era una strălucită, deoarece nu era localnic, apoi a mai greşit numindu-i pe cetăţenii Edinburghului „englezi". În fine, momentul cel mai grav, a fost atunci când a propus ca festivalul să înceapă cu o slujbă religioasă la catedrala St. Giles, oficiată de un preot anglican. Ideea a fost primită ca o erezie, căci aşa ceva era de neconceput într-un oraş atât de strâns legat de Biserica Naţională a Scoţiei (The Kirk).

Rudolf Bing a înţeles foarte bine care este rolul şi importanţa presei în medierea dintre comitetul de organizare şi publicul scoţian astfel că, în noiembrie 1945, a dat un comunicat în *Scotsman*, principalul ziar local, în care sublinia importanţa evenimentului care urma să se desfăşoare în 1947. Intenţia era să-i scoată pe scoţieni din starea de apatie, să repare greşelile de tact (inevitabile, de altfel, pentru oricine este străin de felul în care se desfăşoară lucrurile în Scoţia) şi să popularizeze festivalul pe care îl configura, implicând cât mai multe dintre elementele societăţii civile. Amuzant, în urma acestui comunicat, deşi au fost foarte multe reacţii pozitive, cei care au ripostat şi au fost nemulţumiţi, au fost chiar hotelierii, care au declarat că nu sunt pregătiţi pentru un asemenea aflux de oaspeţi, ca cel la care făcea referire Bing.

În fine, lucrurile au început să se mişte din ce în ce mai alert şi se părea că traiectoria este cea potrivită: prima schiţă de program şi de buget a fost anunţată în iunie 1946: 37.000 de lire. Câteva luni mai târziu, în septembrie, consiliul local a aprobat în unanimitate de voturi propunerile Lordului Provost pentru un festival de trei săptămâni, între 24 august şi 13 septembrie 1947. Cu această ocazie s-a constituit The Festival Society, prezidată de Lord Provost şi s-au organizat câteva comitete de coordonare a evenimentelor. Rudolf Bing a fost numit director artistic, iar Ian Hunter (un celebru impresar artistic) a fost asistentul său.

Problemele erau din ce în ce mai diverse: stafful era nou şi lipsit de experienţă, oraşul tocmai reintra într-un ritm normal de funcţionare după şase ani de război, deci Bing şi Hunter au trebuit să se ocupe de o multitudine de sarcini mărunte, care le risipeau energiile: unele hoteluri nu erau pregătite, altele aveau ferestrele acoperite încă de camuflajul obligatoriu în timpul războiului, aşa că a fost nevoie de tratative la diferite ministere pentru deraţionalizarea materialelor textile pentru perdele. S-au improvizat locuri de cazare suplimentare prin hosteluri şi cămine studenţeşti, iar ca un răspuns la apelul Lordului Provost, aproape 6000 de paturi au devenit disponibile la persoane particulare din oraş, în case de oaspeţi. În fine, comunitatea nu a mai privit festivalul cu ochi circumspecţi şi s-a lăsat cuprinsă de entuziasm - prima fază a reacţiei din grila configurată de Doxey, redată câteva pagini mai sus.

Din punctul de vedere al managementului actului artistic, una dintre problemele care au rămas de rezolvat pe ultima sută de metri a fost cea a spaţiilor de joc. De fapt, niciodată nu

au încetat să fie astfel, fiecare festival de teatru confruntându-se cu acest obstacol, care are cel puţin două aspecte esenţiale: în primul rând, este vorba despre identificarea spaţiilor propriu-zise de joc şi de disponibilizarea lor. În al doilea rând (mult mai complicat şi mult mai costisitor), este vorba despre adaptarea fiecărei săli de spectacol sau de concerte la cerinţele artistice ale invitaţilor. Reglarea aceasta presupune identificarea unui numitor comun între fişa tehnică a spectacolului (indiferent dacă este vorba despre teatru, muzică, balet sau operă) şi posibilităţile tehnice ale sălii din oraşul gazdă. Improvizaţiile în acest sens pot fi binevenite doar în cadrul manifestărilor artistice cu caracter experimental sau avangardist, în rest, lucrurile trebuie să fie bine puse la punct şi este nevoie de corelarea tuturor mecanismelor tehnice şi artistice, ceea ce implică unele cheltuieli financiare remarcabile şi neaşteptate - planificarea este dificilă, mai ales în cazul unui festival care abia se naşte, cum este momentul Edinburgh, 1947. Teatrele importante de la Edinburgh erau proprietăţi particulare, deci au trebuit închiriate sau cedate Societăţii Festivalului prin acorduri complicate, iar nici una dintre săli nu era suficient de bine echipată: Freemason's Hall, King's Theatre, Lyceum şi Empire - fiecare avea în jur de 650 de locuri. Primăria deţinea doar Usher Hall, cu o capacitate de aproximativ 500 de locuri.

Un aspect sensibil, care a necesitat atenţie specială, a fost ca Bing să îi convingă pe artiştii de cel mai înalt calibru să participe la un festival cu totul necunoscut, mai ales în stadiul incipient în care nu era sigur că va avea loc. Astfel, trimis o scrisoare prietenului său Bruno Walter (dirijor celebru al epocii, rezident în acea vreme în Satele Unite ale Americii), care a acceptat imediat invitaţia, iar când a aflat că va dirija vechea sa orchestră a Filarmonicii din Viena, acele standarde înalte au fost deja îndeplinite. Nimănui nu i-ar mai fi fost teamă că ar fi urmat să apară într-o companie inferioară, iar prezenţa lui Walter a avut şi un rol politic: a ajutat să se „de-nazifice" orchestra şi să se indice clar un semn de deschidere către zona germană.

În ceea ce priveşte dimensiunea teatrală a festivalului, situaţia a fost mai dificil de gestionat. Compania Old Vic a fost alegerea evidentă pentru contribuţia britanică, dar selecţia unui spectacol a fost foarte problematică. Datorită unor disfuncţionalităţi de organizare, Old Vic a fost prezentă doar cu un singur spectacol, *Îmblânzirea scorpiei*, iar mulţi dintre cei care cumpăraseră bilete se aşteptau şi la a doua reprezentaţie, ori la încă un spectacol al companiei.

Complicaţiile inerente şi problemele organizării unei prime ediţii de festival care se dorea de mare amploare (multe datorate ghinionului - artişti care s-au îmbolnăvit înainte de spectacole) erau augmentate de îndoielile lui Bing cu privire la posibilitatea şi disponibilitatea Edinburghului de a se lăsa acaparat de un spirit şi o atmosferă a festivalului, aşa cum se întâmpla cu oraşele europene. O sărbătoare muzicii, a teatrului şi a dansului, la care participau cei mai buni artişti ai lumii, nu însemna, în mod automat, că oraşul se afla într-un festival. Exista chiar pericolul ca cetăţenii oraşului să se distanţeze de eveniment, considerând că nu este pentru ei. Unul dintre ziariştii de la *Scotsman*, Harvey Wood, a scris că manifestările „nu reprezintă o iniţiativă culturală demnă de laudă, ci doar un plan de căpătuială, într-un oraş care contează pe harta culturală, dar care nu are un teatru capabil să menţină un repertoriu de-a lungul anilor."

Totuşi, temerile lui Rudolf Bing cu privire la posibilitatea oraşului de a susţine un festival s-au dovedit nefondate şi inutile. Chiar înainte de sosirea vizitatorilor, era animat de aşteptare, datorată, în mare măsură, unei campanii de presă bine gestionată. Austeritatea de după război a fost lăsată la o parte şi se părea că oraşul urma să fie gazda întregii lumi. Edinburghul s-a umplut de lume elegantă, care descoperea un eveniment extraordinar, bine pus la punct, coerent, ce împlinea standarde foarte înalte.

Legat de identitatea arhitectonică a peisajului urban, trebuie spus că singurul detaliu care lipsea era iluminatul castelului pe timp de noapte. Rolul acestuia în funcţionalitatea spaţiului urban local este crucial: construit peste craterul unui vulcan stins, este cel mai înalt loc din Edinburgh şi a devenit o emblemă a oraşului. Spaţiul urban este, astfel, mobilat cu un edificiu impresionant, care este conectat la o promenadă preferată de localnici, ceea ce indică un ansamblu funcţional, dincolo de valenţele sale turistice. Cu o zi sau două înainte de deschidere, ministrul energiei a interzis iluminatul castelului, poate cea mai importantă emblemă a oraşului, motivând că iluminarea grandioasă a unui asemenea obiectiv ar fi fost lipsită de etică, într-o perioadă în care populaţia se confrunta cu lipsuri majore de energie. Reacţia populaţiei a fost incredibilă: oamenii s-au oferit să renunţe la o parte din raţia lor de cărbuni. S-au făcut presiuni chiar şi la nivelul Parlamentului şi al primului ministru. În cele din urmă, iluminatul castelului a fost permis pentru patru zile, de la apus până la miezul nopţii, ceea ce a împlinit atmosfera de sărbătoare.

Onoarea de a deschide prima ediţie, la 24 august 1947, a revenit pentru *L'Orchestre des Concertes Colonne*, dirijată de Paul Paray, un tribut relaţiei speciale dintre Scoţia şi Franţa. Evenimentul a fost îndelung lăudat de presă, atrăgând şi ovaţiile publicului. Momentul cel mai aşteptat era, însă, întâlnirea dintre Bruno Walter şi Orchestra Filarmonicii din Viena, care au dat şase concerte. La al doilea concert, cu lucrări de Beethoven şi Vaughan Williams, a asistat chiar şi Regina Elizabeth, împreună cu fiica cea mică, prinţesa Margaret şi cu ducesa de Kent.

În ceea ce priveşte teatrul, unul dintre cele mai importante momente a fost prima reprezentaţie a companiei Louis Jouvet în Marea Britanie, cu *Şcoala femeilor* şi *Ondine*, care au fost exemple perfecte ale gustului şi artei franţuzeşti. La cererea specială a reginei, *Şcoala femeilor* s-a jucat şi la matineu, deoarece prinţesa Margaret şi-a exprimat dorinţa de a viziona spectacolul, ceea ce a însemnat că biletele la restul reprezentaţiilor companiei franceze s-au vândut rapid.

La sugestia Lordului Provost, multe organizaţii şi instituţii au contribuit la festival în mod neoficial, organizând expoziţii, multe dintre ele cu temă scoţiană, ceea ce a amplificat atmosfera de sărbătoare din oraş, accentuând configurarea identităţii festivalului şi a pus bazele diversităţii artistice şi caracterului multicultural din anii următori.

Acoperirea mediatică a primei ediţii a fost impresionantă, chiar şi pentru felul în care presa este percepută azi: au fost prezenţi 275 de jurnalişti, de la 153 de ziare, din întreaga lume. S-au constituit 45 de legături directe cu posturi de radio din Europa şi numeroase dezbateri înaintea festivalului. Radio Diffusion de Paris a făcut 11 transmisiuni de la festival. Cea mai mare nemulţumire a presei a fost legată de locurile mai puţin bune pe care le-au primit ziariştii la diversele spectacole. Pentru a împăca spiritele, Lordul Provost a dat o

recepţie specială în cinstea tuturor reprezentanţilor mass media, în care a lăudat presa, cerându-şi scuze, astfel că totul a fost uitat.

La sfârşitul celor trei săptămâni, a devenit clar că festivalul fusese un succes total. Cel mai important detaliu (şi cel mai puţin observabil) a fost acela că Rudolf Bing şi Ian Hunter au organizat manifestarea în aşa fel încât nu au existat disfuncţionalităţi care să afecteze spectatorii. Singurul detaliu neplăcut pentru public a fost tirajul prea mic de caiete program, de la concertul Filarmonicii din Viena.

Demnă de remarcat, legat de prima ediţie a festivalului, este şi contribuţia voluntarilor scoţieni (persoane particulare, dar şi organizaţii) care au diversificat oferta festivalului şi au fost un punct de legătură între comunitatea locală şi vizitatori. Festivalul nu a fost numai un prilej pentru prezentarea publică a unor producţii artistice de înaltă ţinută, ci şi un loc de întâlnire pentru artişti, la clubul festivalului, un loc special pentru dialog, unde, an de an, s-au pus bazele multor alte proiecte artistice.

Bilanţul financiar al primei ediţii a fost favorabil: deficitul iniţial, estimat la 20.000 de lire nu a fost depăşit, iar cele mai interesante pretenţii ale publicului pentru ediţiile viitoare au fost rapid însuşite de organizatori: s-a sugerat ca la ediţiile viitoare să existe o secţiune de poezie, în care poeţii să îşi poată recita chiar ei înşişi operele; s-a propus includerea artelor frumoase în tematica festivalului, cu expoziţii deschise pe perioada celor trei săptămâni; o secţiune dedicată teatrului şi orchestrelor scoţiene. Robert Kemp (dramaturg şi producător) a declarat că ar trebui să se înfiinţeze o companie teatrală locală, care să prezinte textele autorilor scoţieni.

Foarte important, festivalul a generat şi o secţiune neoficială, *the fringe*: şase companii locale de teatru de amatori, dar şi de profesionişti, care nu au fost invitate, au contractat singure spaţii de joc şi au jucat spectacole care au venit să completeze varietatea producţiilor teatrale din festivalul „mare". Pe lângă spectacole orientate către un public mainstream, jucate în sală, s-a jucat şi o moralitate (*Everyman*), la abaţia din Dunfermline (vechea capitală a Scoţiei). Din aceste mici începuturi, foarte umile, s-a născut o forţă creativă care în anii ce au urmat a ajuns la o asemenea putere, încât aproape că ameninţa să înghită Festivalul Internaţional. Cu siguranţă, ceea ce mai târziu a devenit *The Fringe* a găzduit cele mai noi şi mai controversate spectacole prezentate la Edinburgh, la fel cum a devenit un fel de incubator pentru marile nume ale scenei. Tot atunci s-au pus şi bazele festivalului de film de la Edinburgh, care a ajuns să concureze cu mult mai celebrele festivaluri de la Veneţia şi de la Cannes.

Deloc surprinzător, printre locuitorii oraşului, dar şi printre turişti, cele mai populare evenimente au fost dansurile tradiţionale scoţiene şi concertele la cimpoi, susţinute pe esplanada castelului, organizate de Armata Scoţiană.

4 Valorificarea unor identităţi culturale

4.1. Spectacole-monument, produse pentru Festivalul Internaţional de la Edinburgh: Satira celor trei clase

Prima ediţie a Festivalului Internaţional de la Edinburgh a fost o piatră de încercare pentru toţi factorii implicaţi: de la comunitatea locală, la comitetele de organizare şi la directorul artistic, Rudolf Bing. Ediţiile din anii care au urmat au adus noi provocări: menţinerea unui nivel cât mai ridicat al producţiilor artistice, continuitatea actului managerial (primul director, Rudolf Bing a renunţat la post după ediţia din 1949 şi a fost înlocuit de fostul său asistent, Ian Hunter), asigurarea finanţării etc. Motivul pentru care am ales să insistăm pe prima ediţie a festivalului şi să-i detaliem împrejurările este legat de stabilirea şi identificarea unor trasee care vor fi urmărite de-a lungul anilor.

Am precizat deja că după ediţia din 1947 s-au conturat unele dorinţe legate de includerea muzicii şi teatrului scoţian. Programul schiţat pentru 1948 a luat în considerare toate sugestiile venite din partea publicului. Ideea lui Robert Kemp a avut succes şi el însuşi a fost delegat să producă o versiune a unei moralităţi scrise de primul dramaturg scoţian, Sir David Lyndsay of the Mount: *Satira celor trei clase (Ane Satyre of the Thrie Estaites)*, în jurul lui 1550. Piesa era un mamut a cărei reprezentare scenică ar fi durat şapte ore, dar a fost condensată la maxim două ore şi jumătate, iar regia a fost încredinţată lui Tyrone Guthrie, care a folosit actori de la cele mai importante teatre din Scoţia. Spectacolul a fost montat în Assembly Hall de la Church of Scotland, într-un cadru auster, sumbru, cu acordul surprinzător de entuziast al clericilor. Scenografia a fost impresionantă – s-a reconstituit un teatru din secolul al XVI-lea, iar echipa de actori a fost excelentă. A fost primul spectacol produs de Festival şi a reprezentat un mare risc, căci prea puţini cunoşteau piesa, iar vânzările iniţiale de bilete au fost foarte slabe (doar 20% din bilete s-au vândut înainte de festival). Cu toate acestea, după prima seară, a fost limpede că proiectul este un triumf, iar spectacolul acesta avea să fie punctul forte al festivalului.

Satira celor trei clase a fost jucată pentru prima dată în iunie 1552, cu ocazia serbărilor legate de solstiţiu (deci tot cu ocazia unui festival!). Textul a fost tipărit în 1602 şi reprezintă un atac la adresa celor trei clase sociale reprezentate în Parlamentul Scoţiei: clerul, nobilimea şi burghezimea, care sunt simbolizate de trei personaje - Spiritualitie, Tomporalitie şi Merchant (de departe, cei mai criticaţi sunt reprezentanţii clerului). Premiera modernă a piesei a fost cea din 24 august 1948, din cadrul Festivalului Internaţional de la Edinburgh, în regia lui Guthrie, dar spectacolul a fost reluat şi adaptat de-a lungul anilor, constituindu-se într-un redutabil pilon artistic, devenind una dintre identităţile artistice ale festivalului. Şi mai interesant este că postmodernismul şi teatrul modern nu au ucis entuziasmul publicului pentru *Satira celor trei clase* (poate chiar l-a amplificat), aşa că în cadrul ediţiei din 1996, spectacolul a fost reluat, într-o nouă versiune, la 16 august, în regia lui de John McGrath, iar succesul a fost din nou de necontestat.

Singurele puncte în care s-a intervenit au fost limba (piesa era scrisă în scoţiana veche) şi durata (textul a fost condensat la două ore). Astfel, piesa putea să fie comică, plină de

entuziasm şi de înţelepciune, iar filonul spectacular era extrem de consistent.

Pentru ediţia din 1948, spaţiul de joc reprezenta o problemă, iar după foarte multe căutări s-a ajuns la sala de întruniri a Bisericii Libere din Scoţia - reprezenta locul ideal pentru Tyrone Guthrie, atât din punctul de vedere al posibilităţilor tehnice, cât şi al încărcăturii istorice şi al semnificaţiilor care ar fi rezultat pentru spectacol. Spre surprinderea tuturor, Biserica a acceptat imediat propunerea venită din partea Festivalului Internaţional, fără să ceară nici un fel de cenzură, ori restricţii legate de consumul de alcool şi tutun din timpul pauzelor. A existat o singură pretenţie: aceea de a nu se bate nici un cui în tronul episcopului.

La prima vedere, pare dificil de imaginat ca un spectacol de acest gen să fie încununat de succes răsunător şi aplaudat de publicul secolului XX. Puternica localizare a piesei, în mijlocul problemelor sociale ale Scoţiei, cu personajele sale tipice, ar putea lăsa rece un spectator care îşi doreşte identificarea cu ceea ce se întâmplă pe scenă. De asemenea, nu a deranjat nici caracterul somptuos al spectacolului, deşi ar fi existat riscul să fie considerat piesă de muzeu şi evaluat ca atare de către critici, excluzându-l din rândul exegezelor scenice care ar merita atenţie. Cu toate acestea, gloria ulterioară s-a datorat mai ales aparentelor sale dezavantaje: se pare că publicul scoţian (şi nu numai) era entuziasmat de reluarea (nu neapărat în cheie modernă) a unor capodopere mai puţin cunoscute ale dramaturgiei şi de includerea lor într-un mainstream al artei contemporane a spectacolului. Piesa câştiga putere şi energie dramatică datorită oamenilor pe care îi portretiza, oameni care vorbeau liber, care se ajutau unii pe alţii, erau mândri de ţara lor, aveau încredere în ei înşişi şi erau morţi de sute de ani - protagonistul, John of the Common Weal se loveşte de autoritatea coruptă şi lipsită de principii, ceea ce dă naştere unei dezbateri în faţa publicului. Cele Trei Clase îşi făceau intrarea în scenă mergând cu spatele, însoţite de viciile lor, într-o sugestie foarte directă că timpul şi-a ieşit din ţâţâni.

Soluţia regizorului, de a nu forţa lucrurile, de a nu transpune contextul piesei într-o actualitate care ar fi putut să fie nepotrivită, ci de a indica aspecte legate de mecanismul relaţiilor interumane care funcţionează întotdeauna la fel a reprezentat primul pas spre stabilirea unei identităţi artistice a Festivalului Internaţional de la Edinburgh, spectacolul fiind reluat în 1951, 1959, 1973 şi 1996.

Într-un context artistic complex, cu teatrul absurdului care câştiga din ce în ce mai mult teren, cu un canon artistic în plină schimbare, iată că cel mai important festival de gen din Europa (aflat abia la a doua ediţie!) impune publicului o moralitate din secolul al XVI-lea, iar critica întâmpină momentul fără nici un fel de prejudecată, apreciind corect importanţa momentului.

Un alt reper important în ceea ce priveşte valorificarea unor identităţi culturale este legat de spectacolul *Bartholomew Fair*, după textul lui Ben Jonson, care s-a jucat pentru prima dată după 200 de ani. Dacă producţia *Celor trei clase* a fost motivată, de intenţia de a exploata un filon dramatic care stătea stingher de câteva sute de ani şi, mai ales, de patriotismul local scoţian, *Bartholomew Fair* are o motivaţie mult mai largă şi mai puţin localizată. De data aceasta, putem vorbi doar de considerente ce ţin de estetica artei spectacolului şi de posibilitatea valorificării prin reprezentaţie publică a unei identităţi culturale britanice. Premiera a avut loc în 1950, producţia a fost proprietatea unei companii celebre (Old Vic), iar

rezultatul a fost mult mai viu şi mai atractiv decât *Cele trei clase*. Reprezentaţiile au avut loc tot în Assembly Hall-ul Bisericii Scoţiene, spaţiu pe care instituţia, rigidă odinioară, l-a „deschis" pentru public.

Usher Hall

4.2. Dimensiunea multiculturală

Pentru că manifestarea care face obiectul studiului nostru este un festival *internaţional*, este momentul să ne îndreptăm atenţia spre dimensiunea multiculturală: anii '50 ai secolului XX au reprezentat momentul în care publicul larg a început să se folosească de oportunităţile contactelor cu zone artistice variate, din arii geografice îndepărtate. Evident, factorii care au contribuit decisiv la diversitatea culturală ţin de evoluţia societăţii occidentale şi de posibilitatea tehnică a companiilor de teatru de a întreprinde turnee în zone mai îndepărtate, cu mai mare uşurinţă. Lăsând la o parte avantajele financiare pentru comunitatea în care se desfăşoară un festival reuşit de teatru, probabil că cel mai mult au de câştigat spectatorii şi publicul, deoarece spectacolul devine un loc de întâlnire excelent şi un prilej pentru schimburi culturale. Ce şansă, în afara Festivalului Internaţional de la Edinburgh, ar fi fost pentru capitala Scoţiei să găzduiască cele mai importante spectacole din lume?

„Ciocnirea" dintre public şi diferitele medii artistice (spaniol, italian, american, german, rusesc etc) reprezintă variaţiuni pe tema multiculturalităţii. În cele ce urmează vom descrie şi analiza principalele interacţiuni culturale şi facem precizarea că nu intenţionăm realizarea unei cronici sau istorii a Festivalului Internaţional de la Edinburg, ci o prezentare şi un studiu din care să reiasă cât se poate de evident, care îi sunt identităţile şi care i-a fost principiul de funcţionare de-a lungul impresionantei sale evoluţii. De asemenea, nu ne dorim nici prezentarea unui inventar al evenimentelor artistce, deci ne vom opri la momentele pe care le considerăm a fi esenţiale.

4.3. Teatrul francez

În fine, încă de la prima ediţie, din 1947, publicul a avut şansa întâlnirii cu una dintre cele mai importante companii de teatru din Franţa: La Companie Jouvet de Théâtre de L'Athenée, de la Paris, care a prezentat două spectacole remarcabile: *Şcoala femeilor* de Molière şi *Ondine*, de Giraudoux. Relaţiile speciale ale Scoţiei cu Franţa au fost reafirmate cu această ocazie şi, mai important, spectatorii festivalului au avut şansa să vizioneze două produse care reprezintă zone foarte diferite ale teatrului francez. Clasicismul lui Molière era excelent reprezentat scenic, iar spectacolul era unul dintre cele mai longevive ale companiei, fără nici o pretenţie inovatoare, realizat după acel manual nescris al comediei franceze ce respectă cu stricteţe litera şi spiritul marelui clasic. În schimb, modernitatea din *Ondine*, pe lângă faptul că a reprezentat un contrapunct perfect, a uimit publicul scoţian. Jouvet însuşi lucrase la spectacol împreună cu Giraudoux, înainte de moartea autorului, ceea ce a conferit feeriei culori şi intenţii artistice cât mai apropiate de cele intenţionate de autor.

Indiscutabil, alt moment important legat de prezenţa teatrului francez la Festivalul Internaţional de la Edinburgh, este reprezentat de spectacolul din 2004, *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel, în regia lui Oliver Py (producţie a Centre Dramatique National Orléans-Loiret-Centre). Reprezentaţia-mamut, care a durat unsprezece ore, pe scena impresionantă prin dimensiuni a Festival Theatre a uimit deopotrivă publicul şi criticii, deoarece foarte puţini le dădeau actorilor şansa de a putea menţine proaspătă energia de-a lungul unei perioade atât de îndelungate. Scenele cuprind pasiuni mistuitoare, momente dramatice, dar şi nuanţe de un comic pur, farsă, filozofie şi intrigi politice. Iubirea dintre Don Rodrigo şi Dona Proubèze nu se se poate împlini, dar rezistă de-a lungul deceniilor, ilustrând scenic două destine paralele, în care spectatorii moderni s-au identificat uşor. Deşi de proporţii epice, piesa funcţionează excelent în dialoguri tensionate, intime, în care soarta este într-un permanent conflict cu dorinţa.

Teatrul francez continuă de-a lungul anilor să facă parte din programul festivalului, iar succesul spectacolelor se datorează câtorva particularităţi foarte clare: în primul rând este vorba despre performanţele artistice ale companiilor din Franţa, iar acesta este un aspect care nu necesită nici un fel de analiză suplimentară, deoarece organizatorii Festivalului Internaţional de la Edinburgh au avut mereu grijă să invite spectacolele cele mai bune. În al doilea rând trebuie să avem în vedere faptul că publicul britanic al festivalului a receptat companiile de dincolo de Canalul Mânecii fără nici un fel de prejudecăţi, lipsiţi de eventualele complexe de superioritate sau inferioritate ce sunt deseori asociate relaţiilor dintre cele două culturi. În al treilea rând, este vorba despre abilitatea organizatorilor, care au convocat spectacole atât din repertoriul clasic (aşa cum a fost cazul *Şcolii femeilor,* dar şi *Avarul*, în 1953 sau *Britannicus* în 1983) cât şi din cel modern (*Ondine, Regele moare*). Mai mult decât toate acestea, considerăm că şansa publicului local au fost spectacolele franţuzeşti după texte clasice ale unor enlgezi: de exemplu, chiar a doua ediţie a festivalului a inclus un *Hamlet*, în regia lui Jean-Louis Barrault, care a fost excelent primit de public, iar critica a avut numai cuvinte de laudă.

4.4 Teatrul italian

Importanţa unei tradiţii teatrale asumate corespunzător şi perpetuată de-a lungul secolelor a fost demonstrată la Edinburgh pentru prima dată de două producţii ale Piccolo Teatro, de la Milano. Primul spectacol a fost un regal de *commedia dell'arte*: *Slugă la doi stăpâni*, de Goldoni: improvizaţii vesele, într-un contextul unui repertoriu de gesturi scenice compuse cu măiestrie şi care concurau din plin la caracterizarea personajelor, cu care publicul scoţian era prea puţin familiarizat. Atunci când clowneria devine poezie, iar poezia se îndreaptă spre amuzamentul publicului, *commedia dell'arte* îşi arată adevărata identitate - spectacolul regizat de Giorgio Strehler era săltăreţ, dar stârnea multe întrebări publicului cu privire la identitatea fiinţei umane şi funcţionalitatea individului într-un context social nefavorabil. Al doilea spectacol, *Astă seară se improvizează*, după piesa lui Pirandello, era construit pe întrebarea „care este realitatea?" Publicul a fost invitat să se împărtăşească din implicaţiile numeroase ale interogaţiei, cu seriozitate şi îngrijorare. Pe cât de extrovertit era Arlecchino în primul spectacol, pe atât de introvertite erau personajele celui de-al doilea.

Prezent în multe rânduri pe scenele Festivalului Internaţional de la Edinburgh, un alt moment de vârf al teatrului italian a fost în 1996, când Teatro di Roma, împreună cu Teatro Stabile din Parma au prezentat *Unchiul Vanea*, într-o adaptare îndelung aplaudată, care a adus în faţa publicului, odată în plus, importanţa multiculturalităţii ca şi posibilitate de valorificare a unor identităţi culturale. Spectacolul a fost considerat cea mai bună producţie teatrală a festivalului din 1996; *Unchiul Vanea* a reprezentat o capodoperă a orchestrării energiilor dramatice, combinând un realism pasional, o scenografie hiper-naturalistă, şi un fundal sonor omniprezent, care evidenţia rostul liniştii, aspect rar întâlnit la regizorii moderni, uneori mult prea tentaţi să decoreze spaţiul de joc cu sunete. De-a lungul a aproape patru ore de spectacol s-a creat un flux temporal terifiant, în care s-a afişat dezintegrarea treptată a personajelor şi destrămarea dureroasă a iluziilor. Stein considera că piesa conţine în stare embrionică toate simptomele sistemelor sociale şi ale nevrozelor secolului XX, iar astfel, analiza burgheziei ruseşti devine o explorare a unui rău specific unui *fin de siècle*.

4.5. Teatrul de expresie germană şi austriacă

Una dintre cele mai importante contribuţii a spaţiului teatral german la Festivalul Internaţional de la Edinburgh a fost reprezentată de *Pacea* lui Aristofan, în regia lui Benno Besson, din 1970. Producţia a reuşit să transporte publicul într-o lume diferită, foarte îndepărtată de secolul XX, fără a avea caracteristicile unei localizări spaţio-temporale. Critica vremii a subliniat tonul afectuos care a produs efecte de angajare puternică a publicului - o calitate rară a satirei, în care furia şi disperarea tind să predomine; s-a dat impresia acceptării faptului că deşertăciunile faptelor umane vor continua, oricât de multe remedii sociale sau politice s-ar produce.

Mai aproape de zilele noastre, alt reper german peste care nu se poate trece cu vederea este *Iluzionistul*, de Sacha Guitry, jucat de Schaubühne Am Lehniner Platz, din Berlin, în regia

lui Luc Bondy. Prezentarea spectacolului în cadrul festivalului scoţian a avut o istorie destul de colorată, pentru că orizontul de aşteptare al publicului a fost repede alertat de programul festivalului: părea ciudat, dacă nu chiar riscant, să se convoace un asemenea spectacol, după o piesă a unui autor bulevardier francez, mai ales în interpretarea unei companii nemţeşti. Să fii căsătorit, să ai o amantă pe care să o înşeli cu altcineva, înseamnă, mai mult sau mai puţin, să devii din nou fidel soţiei - aceasta era premiza de la care pleca textul. Se ştie foarte bine că teatrul german are multe puncte forte, dar lejeritatea necesară abordării unei astfel de piese nu este unul dintre ele, mai ales combinat cu o mică (dar importantă doză de cinism). Aşteptările aveau să fie înşelate, iar actorii au dovedit că se pot folosi de rigoarea tipică mediului teatral din care proveneau în construirea şi susţinerea intrigii piesei - totul se datorează maleabilităţii în abordare şi orizontului artistic foarte larg.

În 2002, unul dintre cei mai importanţi regizori europeni, Thomas Ostermeier, a prezentat *Fata de pe canapea*, de Jon Fosse. Criticii au aclamat producţia, iar opinia generală a fost că Ostermeier a dat dovadă de abilităţi proustiane în manipularea timpului scenic şi în demonstrarea influenţei pe care trecutul o are asupra viitorului. Spectacolul tratează un subiect foarte agreat de societatea occidentală: gestionarea şocului post-traumatic şi posibilitatea de a vindeca traumele copilăriei. Personajul principal este Femeia (nu are nume), care trebuie să se lupte cu un blocaj: nu mai poate picta. Depăşirea blocajului necesită incursiuni adânci în subconştient.

În ceea ce priveşte teatrul austriac, probabil că momentul de glorie a fost în anul 2001, cu *Pescăruşul*, regizat de Luc Bondy, în interpretarea celebrului Vienna Burgtheater. Regizorul a apelat la o decizie extremă: a mutat pauza înainte de actul al patrulea. La o privire mai atentă, mişcarea are logică, deoarece între actul al treilea şi al patrulea se scurg doi ani. În cazul acesta, pauza indică cel mai bine efectul distructiv al timpului asupra personajelor cehoviene. Konstantin, jucat de August Diehl, se transformă dintr-un idealist vulcanic şi impulsiv într-o marionetă impotentă artistic, care se mulţumeşte să nu iasă dintr-un stare de criogenare psihică, generată de realizarea faptului că nu va mai putea niciodată să câştige inima Ninei. Plasat într-un viitor incert, cu multe elemente de cabaret, *Pescăruşul* a fost un spectacol care a mizat doar aparent pe şocul spectatorilor şi pe un oarecare nonconformism, dar în care, totuşi, relaţiile dintre personaje sunt cele care dezvoltă piesa, care despăturesc fiecare scenă şi fiecare cuvânt rostit.

4.6. Teatrul japonez

Destinul teatrului japonez este foarte interesant, mai ales dacă este receptat şi evaluat prin perspectiva occidentală. Multă vreme ignorat, trecut cu vederea, a fost „descoperit" foarte târziu, în secolul XX, abia după încheierea celui de-al Doilea Război mondial, când lumea s-a aşezat pe un făgaş de dialog cultural. Absorbţia marilor dramaturgi europeni de către mediul teatral japonez se făcuse deja până prin 1950, publicul fiind familiarizat cu Shakespeare, Schiller, Ibsen, Molière, autorii spanioli, tragicii greci şi mulţi alţii, care erau jucaţi mai ales în Tokyo, intrând chiar într-un oarecare mainstream al repertoriului local.

Dacă o direcţie a schimbului artistic a fost deja asigurată, era momentul să se demareze

strategia de promovare a teatrului tradiţional japonez în mediul occidental. Ei bine, de multe decenii, aceasta reprezintă o surpriză şi o revelaţie a tuturor marilor festivaluri de teatru care îşi permit şi care reuşesc să includă în program companii de teatru nō. Spectatorii s-au transformat în antropologi şi, prin turneele companiilor japoneze în Europa, au putut să redescopere importanţa ritualului în arta spectacolului, au avut acces la un alfabet dramatic cu totul nou, la o galerie de conflicte deloc diferite de cele europene şi la un spectacular fin, delicat, construit pe energii interioare, excelent dozate de interpreţi, care produc un efect scenic nou, inspirator.

În 2005, Asociaţia pentru Teatru Nō a fost şansa publicului de a avea acces la un astfel de mediu teatral, care continua, încă, să fie puţin accesibil Europei. Deşi nu a fost prima întâlnire dintre Festivalul Internaţional de la Edinburgh şi cultura tradiţională japoneză (de-a lungul anilor mai fuseseră prezente companii de dans şi chiar şi de nō), *Femeia nebună de la râul Sumida*, urmată de kyogen-ul *Melcul* au reprezentat cea mai bună şansă a publicului de a avea acces la identitatea unor astfel de manifestări teatrale, care fac parte, de multe secole, din tradiţia japoneză. Cel mai mult a impresionat economia cantităţilor de energie dramatică a scenelor din spectacole - element ce indică perfect controlul corpului şi al repertoriului de gesturi din partea interpretului. Conform principiilor de funcţionare a acestui tip de teatru, distribuţia este formată numai din bărbaţi: procedeul travesti-ului a căpătat noi valenţe, prin perfecta stăpânire a capacităţilor vocale şi prin controlul lor minuţios.

Pe lângă accesul la o zonă îndepărtată şi deloc facilă a teatrului, reprezentaţiile companiilor japoneze la Edinburgh au fost, întrucâtva, revelatoare pentru publicul european: desacralizarea societăţii europene a fost pusă într-o nouă lumină şi într-o antiteză perfectă cu importanţa pe care actorii japonezi o acordă ritualului şi tradiţiei - chiar şi numai în sensul aparent restrictiv, al rezultatelor antrenamentului expresiilor corporale şi / sau al tehnicilor actoriceşti, transmise din generaţie în generaţie, mereu perfecţionate, dar niciodată schimbate, alterate, sau tratate cu superficialitate „europeană".

4.7. Teatrul american

Teatrul american şi-a făcut intrarea la Festivalul Internaţional de la Edinburgh relativ târziu, abia la începutul anilor '70, cu *Solitaire* şi *Double Solitaire*, de Robert Woodruff Anderson, în regia lui Arwin Brown, produs de Long Wharf Theatre Company. Premiera spectacolelor în cadrul unui eveniment de amploarea EIF a reprezentat începutul includerii constante a companiilor americane în programul festivalului.

Cele două piese sunt ilustrări scenice ale unor metafore ale lumii contemporane, aşa cum era ea percepută de Anderson, un autor foarte în vogă la acea vreme. Primul spectacol ilustrează viziunea distopică sumbră şi întunecată a unui viitor mecanizat, excesiv tehnologizat, în care oamenii devin sclavi ai maşinilor. Abordarea viitorului printr-o astfel de perspectivă a devenit aproape o modă în audiovizualul şi în industria filmului din Statele Unite, mai ales în jurul anului 2000. La momentul spectacolului de la Edinburgh, totuşi, noutatea a avut puterea de a şoca şi de a pune spectatorii pe gânduri. Departe de a fi o apropiere a teatrului de science-fiction, *Solitaire* a reunit energii scenice puternice, cu care se

dorea tragerea unui semnal de alarmă în faţa pericolului super-tehnologizării societăţii. Al doilea spectacol, *Double Solitaire*, spune povestea tristă a unei căsătorii nefericite, care scapă de sub control şi duce la pierderea conştiinţei şi individualităţii. Numitorul comun al celor două piese este alienarea fiinţei umane, atât în faţa pericolului pe care începea să îl reprezinte tehnologia informaţiei, dar şi în faţa gestionării defectuoase a relaţiilor interumane.

Tot în anii '70, o altă celebră companie americană, La MaMa, a adus la Edinburgh trei spectacole regizate de Andrei Şerban: *Troienele, Electra şi Femeia cea bună din Setzuan*. Despre activitatea regizorului român la New York s-a scris deja foarte mult şi, probabil, cel mai bun reper bibliografic în acest sens este volumul său de memorii, *O biografie*, apărut recent. Pe lângă experimentele teatrale pe care Şerban a avut posibilitatea să le deruleze la New York, datorate libertăţii totale ce se acordă regizorilor la La MaMa, una dintre marile lui realizări a fost posibilitatea de a lucra cu cei mai buni actori de teatru ai momentului (unii dintre ei devenind, ulterior, nume importante ale industriei cinematografice americane). Strategia de compunere a spectacolelor de care Andrei Şerban s-a folosit întotdeauna a mizat, în primul rând, pe asumarea textului în cele mai fine nuanţe ale sale şi expresivitatea extremă a actorilor. Pornind de la textele lui Euripide şi Sofocle, Andrei Şerban s-a folosit de un amestec incomprehensibil de dialecte aztece şi indo-americane, combinate cu greaca, pentru a încerca să transmită emoţii prin sunete, nu prin imagini. Efectul a fost memorabil şi foarte bine primit de publicul britanic.

Spectacolele lui Andrei Şerban pot fi considerate acum la mai bine de treizeci de ani de la reprezentaţiile de la Edinburgh, ca fiind prima tentativă de includere în programul festivalului a unui produs teatral ce nu făcea parte din mainstream-ul care, până la acel moment, fusese atât de favorizat şi de cultivat. Dificil de spus acum dacă directorul artistic al festivalului şi-a asumat la acel moment un risc sau a dorit pur şi simplu obţinerea unui efect de diversitate, dar era o premieră pentru EIF, de exemplu, ca spaţiul de joc al unui spectacol să nu mai fie bine delimitat, iar publicul să fie înconjurat de actori, distrugându-se bariera convenţiilor dramatice şi scenice. Asemena procedee sunt acum privite cu oarecare detaşare, ştim că au fost obţinute prin implementarea unor experimente, dar includerea lor, la vremea respectivă, mai ales în cadrul unui festival care, în dimensiunea sa teatrală, prefera să nu rişte, reprezenta un act de mare curaj, dar şi o plecăciune în faţa virtuozităţii companiei La MaMa. Interpreta centrală a celor trei spectacole, Priscilla Smith, a obţinut un triumf de necontestat, critica apreciind capacitatea de a oscila mereu între o bunătate fragilă şi o putere obsesivă.

Mai aproape de zilele noastre, dar tot în zona experimentului, compania SITI din New York a prezentat, în 2000, două spectacole foarte interesante: *Cabin Pressure* şi *War of the Worlds*. Primul reprezintă o incursiune în universul nemărginitelor relaţii care se pot institui între public şi actorii de pe scenă. Scenariul este compus din fragmente ale scrierilor unora dintre cei mai importanţi oameni de teatru ai secolului XX (Stanislavsky, Meyerhold, Artaud, Brook) şi din răspunsurile pe care publicul american obişnuit le-a oferit în cadrul unor sondaje de opinie. Dramatizarea acestui material aparent anost şi inexpresiv a dus la un spectacol în care s-a insistat pe aspectul uman al interacţiunii dintre actori şi spectatori, spre deosebire de alte tipuri de mecanisme de receptare artistică. Evident, rezultatul a fost unul

previzibil, acela că societatea contemporană are multe de învăţat din acest studiu de caz; cu toate acestea, meritele incontestabile ale spectacolului au fost semnele de întrebare şi exclamare instituite de actori, cu atât mai mult cu cât ei înşişi sunt parte a fenomenului.

În fine, în 2010, ultima participare a unei companii americane care ne interesează din punctul de vedere al identităţilor culturale este premiera *The Sun Also Rises*, după romanul omonim al lui Ernest Hemingway. Compania care a produs spectacolul, Elevator Repair Service din New York, s-a specializat în dramatizarea romanelor unora dintre cei mai importanţi autori americani ai secolului XX (pe lângă Hemingway, au mai produs spectacole după Faulkner şi Fitzgerald). Criticii prezenţi la festival au subliniat în multe rânduri că spectacolul „nu este numai o dramatizare, ci o ciocnire"
între nişte personaje puternice, cu inimi care se lovesc şi se sparg asemenea sticlelor din care beau. Coloana sonoră a spectacolului nu a putut trece neobservată: sunetul devine un personaj, atât de important devine pentru economia mijloacelor scenice, indiferent că este vorba despre zgomotul pe care îl produce briciul pe obrazul proaspăt ras, de dopul sticlei de şampanie, sau de sunetul surd şi înfundat al loviturii de pumn dintre protagoniştii piesei, care se bat.

4.8. Teatrul britanic

Din perspectiva multiculturală a repertoriului zecilor de ediţii de festival, probabil că cel mai dificil de abordat şi de sintetizat ar fi teatrul britanic. În primul rând, este vorba despre un număr însemnat cantitativ de companii care au fost folosite pe post de carte de vizită. Publicului din capitala Scoţiei, sosit din toate colţurile lumii, trebuia să i se prezinte un produs artistic emblematic, rezultat dintr-un set de politici culturale bine coordonate şi dirijate, iar în selecţia spectacolelor era nevoie de mult tact. În al doilea rând, organizatorii EIF au fost în permanenţă conştienţi de faptul că mesajul spectacolele britanice trebuie să fie relevant mai ales în dimensiunea identităţii comunicate.

Primul spectacol care s-a jucat în 1947 a fost unul britanic, al companiei Old Vic: *Îmblânzirea scorpiei*, de William Shakespeare şi a făcut parte din planul lui Rudolf Bing de a avea un succes garantat. Compania londoneză juca de ceva vreme spectacolul, care fusese apreciat la Londra, deci părea alegerea firească pentru deschiderea secţiunii de teatru. În anii următori s-au selecţionat spectacole care diversificau repertoriul şi care ofereau un contrapunct la cele invitate din străinătate: de exemplu, primul *Hamlet* jucat la EIF nu a fost unul britanic, ci unul franţuzesc, deoarece în 1948, Tennent Productions Ltd a prezentat *Medeea*.

Am vorbit deja despre *Cele trei clase*, un monument scenic care a reprezentat prima încercare reuşită de a livra un spectacol prin care să se promoveze valorile locale, un dramaturg aproape pierdut şi chiar o modalitate de expresie dramatică uitată în secolul XX: satira. Peste această fundaţie solidă şi bine consolidată în conştiinţa publicului, s-a construit, de la an la an, un repertoriu, fie prin spectacole concepute special pentru Festivalul Internaţional de la Edinburgh, fie prin celebre companii invitate. De asemenea, am mai subliniat importanţa unui spectacol jucat la Edinburgh, pentru prima dată după 220 de ani:

Bartholomew Fair, de Ben Jonson - eveniment de mare importanţă, ce se înscrie tot în linia utilizării scenice a unor identităţi care altfel s-ar fi pierdut.

Evident, lista evenimentelor de acest tip poate continua, iar studiul fiecăruia în parte poate căpăta dimensiuni impresionante. Pentru că nu ne dorim un inventar, ci o analiză contrastivă, din care să rezulte identităţile valorificate în festivalul scoţian, este momentul să spunem că teatrul britanic a fost, întotdeauna, din categoria curentului principal. Este foarte posibil ca regizorii britanici invitaţi să producă spectacole pentru EIF să fi dorit să menţină o linie de mijloc în exegezele lor scenice şi să fi abordat strategia mainstream-ului deoarece oferea un grad ridicat de siguranţă. Un alt motiv pentru aceasta ne pare a fi *The Fringe*, festivalul independent de la Edinburgh, care a demarat odată cu cel internaţional şi care era mult mai deschis spre noutate şi spre experiment, aşa cum vom vedea peste câteva pagini.

Situaţia este, de altfel, foarte delicată: de exemplu, în 1999, s-a discutat identitatea politică şi culturală a Scoţiei, odată cu reînfiinţarea Parlamentului. În acest sens, festivalul internaţional a creat o secţiune specială de teatru, în care a mai invitat un dramaturg, din Catalonia: *Speculantul*, de dramaturgul scoţian David Grieg şi *Întâlnirea*, de catalona Lluïsa Cunillé au fost jucate la Edinburgh şi la festivalul spaniol de la Grec. Mesajul politic şi naţional era cât se poate de clar şi de evident, dar relaţia cu o provincie spaniolă cu o situaţie similară cu cea a Scoţiei a avut implicaţii strict artistice: s-a ridicat problema identităţii artistice a unor regiuni care fac parte din regate mai mari, în plus, nici una dintre cele două piese, nu are subiect politic.

Mesajul pe care îl transmit spectacolele britanice, în ceea ce priveşte identitatea artistică, este simplu şi ferm: dramaturgia şi spectacologia au o tradiţie impresionantă, experimentul artistic este pe planul secund, iar ceea ce contează cel mai mult este valorificarea şi promovarea unui echilibru artistic.

Pe lângă dimensiunea spectacologică a identităţilor britanice în cadrul EIF, trebuie menţionat şi interesul manifestat pentru promovarea dramaturgiei şi a scrierii dramatice, chiar din 1948, de la decizia capitală de a produce *Cele trei state*, căci piesa a trebuit să fie rescrisă şi scurtată. Era nevoie de un dramaturg pentru această complexă operaţiune, deoarece nu ar fi fost de dorit ca energiile dramatice ale textului să se piardă, ci se dorea condensarea, cu aceleaşi efecte scenice, dar şi alinierea discretă la mentalitatea secolului XX (nu actualizarea forţată a piesei). Cel care a întreprins această delicată operaţiune a fost chiar regizorul piesei, Robert Kemp - persoana cea mai potrivită deoarece dăduse deja dovada talentului său de dramaturg, dar era şi regizor, deci implicarea sa în modelarea textului pe scenă avea o altă dimensiune.

Rolul de portavoce pe care l-a avut dramaturgia în cei peste cincizeci de ani de festival la Edinburgh dovedeşte, odată în plus, importanţa pe care mişcarea teatrală britanică o acordă scrisului dramatic şi promovării lui prin spectacol, abia apoi prin dimensiunea editorială. Publicul şi oamenii de teatru britanici erau deja beneficiarii unei tradiţii de sute de ani, cunoşteau foarte bine mecanismele care angrenau această maşinărie bine unsă, deci ştiau că lucrurile nu pot fi lăsate la voia întâmplării în dramaturgie şi că ţinta principală a unei piese este scena şi spectacolul. Prezentarea spectacolelor după piese din repertoriul clasic britanic era la fel de importantă ca producerea celor după dramaturgi moderni, ai secolului

XX, mai puţin cunoscuţi. Cu toate acestea, directorii artistici au preferat să nu rişte şi să nu „descopere" la Edinburgh un dramaturg nou, ci au contractat nume care aveau deja un oarecare renume.

Rezultatele promovării vocilor proaspete la Edinburgh au fost departe de a configura o „nouă dramaturgie", în sensul unei revoluţii în scriitură. De exemplu, nici la festivalul de la Avignon, nu a existat aşa ceva, francezii abordând o tactică similară: este firesc, deoarece disponibilitatea spre risc a unui festival de amploare, mai ales când este tânăr, este destul de redusă - cifrele financiare sunt prea importante, aşa că se preferă traiectoriile artistice care au dovedit siguranţă şi un oarecare prestigiu. Spre exemplu, scriitura lui Samuel Beckett şi a lui Ionesco a fost receptată cu entuziasm în Scoţia, dar cu acel entuziasm specific nuanţelor artistice excentrice.

Temele abordate de dramaturgii ale căror piese au devenit premiere la Edinburgh se referă la problemele curente ale omului secolului XX, dar fără a merge la extrem şi fără a atinge zona periferiei societăţii: lumea oamenilor de afaceri (Shan Khan, *Office*), drama omului simplu (John Cage, *An Alphabet*), locului artistului în lume (Douglas Maxwell, *Variety*), relaţia dintre Marea Britanie şi urmaşii vechilor emigranţi, în Noua Lume (David Greig, *San Diego*), şocul din urma traumelor sexuale (David Harrower, *Blackbird*), înstrăinarea, ca urmare a problemelor sociale şi culturale (Anthony Neilson, *Realism*) ş.a..

4.9. Spectacole româneşti la Festivalul Internaţional de la Edinburgh

Spectacolele româneşti care au fost invitate la EIF au reprezentat mereu, mai mult decât o carte de vizită a culturii româneşti în străinătate, o cale de a avea acces la un public special, uneori foarte dificil şi la o platformă de dialog exclusivistă.

În 1971, primul spectacol românesc care s-a jucat la Edinburgh a fost *D'ale carnavalului*, în regia lui Lucian Pintilie. Spectacolul este unul celebru, care a făcut istorie în ţară, cu o distribuţie excepţională, clădit peste ceea ce mulţi consideră că este cea mai bună piesă a lui Caragiale. Ne interesează mai puţin mesajul politic emis de regizor în subtext, care aproape că a fost ignorat de criticii occidentali prezenţi la festival. Din cauza spectacolului Teatrului Bulandra s-a născut o polemică interesantă între organizatorii festivalului şi unii dintre ordonatorii de credite, căci *D'ale carnavalului* a vândut foarte puţine bilete, iar costurile deplasării şi producţiei au fost departe de a fi fost acoperite. Cu toate acestea, spectacolul a fost receptat ca fiind unul dintre cele mai bine ediţiei din 1971, pe când altele, care au fost puternic atacate de critică, s-au jucat cu sălile pline. Nefiind vorba despre o publicitate defectuoasă pentru *D'ale carnavalului*, remarcăm puţina disponibilitate a publicului spre zone artistice mai puţin cunoscute. Spectacolul, aşa cum se ştie din istoria teatrului românesc, era unul monumental. Carnavalul, cu timpul său fizic în care este posibil orice, cu ambianţa lui specifică, cu jocul cu masca, îi era familiar publicului britanic doar din *commedia dell'arte* şi din prea puţine piese clasice. Iată că, prin spectacolul lui Pintilie a avut acces spre un carnaval puternic localizat, dar care se putea petrece oriunde, într-un text de la care s-a construit un spectacol puternic, perfect aliniat la estetica teatrului european. Autorul era aproape necunoscut, dar scriitura şi regia reprezentau pretextul perfect pentru a descoperi

personaje ce le erau, de fapt, familiare, prin funcţionalitatea lor scenică.

Al doilea spectacol prezentat de Teatrul Bulandra la Edinburgh în 1971 a fost *Leonce şi Lena*, în regia lui Liviu Ciulei. Departe de a se bucura de succesul lui *D'ale carnavalului*, reprezentaţiile după Büchner au avut partea lor de critici favorabile şi aplauze, dar publicul nu a avut senzaţia unei descoperiri, cum se întâmplase cu primul spectacol. La fel s-a întâmplat şi cu *Woyzeck*-ul lui Radu Penciulescu (1973), sau cu *Fata din* Andros, a lui Grigore Gonţa (1981) când spectacolele, deşi excelente, bine primite de public, s-a pierdut printre multe altele, probabil pentru că nu s-a comunicat o identitate artistică suficient de competitivă.

Maestrul ***Valer Dellakeza - Ubu Rex***
Teatrul Naţional Craiova
Festivalul de la Edinburgh 1991

Situaţia aceasta avea să se schimbe în 1991, datorită lui Silviu Purcărete. Spectacolul său, *Ubu Rege cu scene din Macbeth* de la Teatrul Naţional din Craiova a fost considerat un mare eveniment artistic. E drept, contextul artistic şi social din Europa acelor ani era extrem de favorabil teatrului românesc (şi celui est-european) - ce se întâmpla dincolo de cortina de fier a început să fie foarte interesant şi foarte frecventat de Occident. Silviu Purcărete are un simţ special, pentru un spectaculos scenic construit dintr-o mulţime de mici detalii foarte bine puse la punct, care se conjugă perfect şi care au efecte scenice explozive, a fost apreciat şi îndelung comentat şi aclamat. Oricum, abia peste mai mult de douăzeci de ani avea Edinburghul să asiste la maximul grandorii şi puterii de expresie scenică purcăretiană, în *Faust*. Cu toate acestea, *Ubu Rege cu scene din Macbeth* a fost un fel de semnal de alarmă pentru ceea ce avea să urmeze.

Întoarcerea lui Andrei Şerban în România, după 1990, a prilejuit reluarea, într-o cheie diferită, a spectacolelor după tragicii greci regizate în anii '70 la La MaMa, în New York, de data aceasta cu o distribuţie care, dacă nu era la fel de cunoscută publicului occidental, era cel puţin la fel de valoroasă şi de dispusă să plonjeze în expresivitatea extremă pe care o pretindea regizorul. *O trilogie antică*, produsă de Teatrul Naţional din Bucureşti s-a jucat la Festivalul Internaţional de la Edinburgh în 1992 şi avea să fie apreciată din două puncte de vedere: datorită dimensiunii vizuale şi dramatice, dar şi datorită funcţionalităţii sale muzicale: dialogul este şoptit, urlat, mormăit, îmbălmăjit, cântat, însoţit de fundalul unor instrumente tradiţionale. Unii critici au spus chiar că este mai apropiat de operă decât de teatru, ignorând aproape cu totul mesajul pieselor, legat de funcţionalitatea unei tradiţii autentice, încercând uneori să-l apropie forţat de realităţile româneşti ale vremii, abordate dintr-o perspectivă occidentală. Andrei Şerban a avut abilitatea de a îşi racorda temele principale ale spectacolului la realităţile Europei de est şi a întregului fost lagăr socialist:

ieşirea la lumină, dintr-un întuneric sufocant, obţinerea unei senzaţii de optimism, după un lung coşmar şi o suferinţă cruntă.

Probabil că ultima participare a unei companii româneşti la Edinburgh este şi cea mai reprezentativă, cu cel mai mare succes: *Faust*, în regia lui Silviu Purcărete, în 2008, jucat de Teatrul Naţional Radu Stanca din Sibiu. Spectacolul după textul lui Goethe a fost produs pentru Capitala Culturală Europeană de la Sibiu, din 2007 şi este un mamut, în care joacă peste o sută de actori şi care a necesitat o logistică impresionantă pentru turneul în Scoţia. Cei doi protagonişti ai spectacolului, Ilie Gheorghe (Faust) şi Ofelia Popii (Mefistofel) au uimit, cu interpretarea lor, toată critica prezentă la cele cinci reprezentaţii. Iluminismul german a găsit un contrapunct fericit în viziunea scenică largă şi foarte cuprinzătoare a lui Purcărete, spectacolul funcţionând pe două coordonate: primul este cel al relaţiei dintre Faust şi Mefisto, unde cei doi actori dezvoltă o relaţie scenică foarte complexă, rafinată şi nuanţată, funcţionând de cele mai multe ori într-un spaţiu de joc care, deşi este enorm (spectacolul se joacă într-o hală), pare să se funcţioneze după regulile şi principiile unui cadru mic, intim. Scenografia, lumina şi expresia fizică a protagoniştilor sunt în aşa fel gestionate, încât niciodată nu îi vom vedea pe Faust şi pe Mefisto că sunt dominaţi de grandoarea locului - dimpotrivă, cei doi se sprijină unul pe altul, construiesc împreună, scenă cu scenă, prima parte a spectacolului.

A doua coordonată a *Faust*-ului lui Purcărete este reprezentată de amploarea participării scenice: atât a actorilor, cât şi a publicului. La jumătatea spectacolului, spectatorii sunt invitaţi să părăsească siguranţa plăcută şi comodă a fotoliului şi vor păşi pe podeaua scenei, ajungând în spatele decorurilor, unde se petrece noaptea valpurgică. Se distruge, astfel, convenţia dramatică a peretelui care separă scena de public, se traversează unele graniţe fragile, pentru accesul spre o lume a monstruozităţilor, a grotescului, în care spectatorii asistă la distrugerea ultimelor fărâme de umanitate din Faust şi la gloria lui Mefisto. Din nou, meritul principal este al lui Silviu Purcărete, pentru că a dirijat toată situaţia prin desfăşurări de energii scenice, fiindcă, de obicei, spargerea acestor bariere dintre scenă şi spectator, se face prin mijloace discrete, tensionate, acţionate de resorturi minuscule, ce se acumulează treptat, uneori chiar cu mare lentoare.

În semn de recunoaştere a valorii şi a performanţei din *Faust*, Ofelia Popii a fost distinsă cu premiul „Herald Angel Award", iar unul dintre cei mai importanţi critici de teatru ai Marii Britanii, Euan Ferguson de la *The Observer*, a scris că şi-ar vinde sufletul să mai poată vedea spectacolul încă odată.

5 *Spaţii de joc*

Grija pentru păstrarea festivalului în curentul principal al fenomenului teatral se reflectă, din plin, în alegerea spaţiilor de joc. Încă de la începutul, din anii ’40, Edinburghul era dotat cu multe săli de spectacole, deci, aparent, problema aceasta era aproape rezolvată, mai ales în ceea ce priveşte dimensiunea muzicală. Festivalurile internaţionale de teatru se lovesc întotdeauna de dificultăţi în identificarea şi folosirea sălilor de spectacole, greutăţile fiind constante, chiar şi atunci când, aparent, numărul spaţiilor de joc este suficient. Particularităţile fiecărui spectacol invitat nu se suprapun mereu peste situaţia de la faţa locului, ceea ce înseamnă că dimensiunea tehnică poate deveni extrem de spinoasă.

The Queen`s Hall

În prezent, Festivalul Internaţional de la Edinburgh se foloseşte de opt spaţii principale:

1. *The Hub*, o veche catedrală din centrul oraşului, aproape de Castel, care acum este transformată în centru cultural şi este sediul EIF. Primul nivel al clădirii conţine o sală folosită în principal pentru conferinţe, recitaluri de poezie şi one-man show-uri. Capacitatea este relativ limitată - pot fi create aproximativ 400 de locuri.
2. *Edinburgh Festival Theatre* este un teatru construit special pentru folosul festivalului, care are aproape 2000 de locuri şi a fost construit peste vechiul Empire Theatre. Aici se derulează marile spectacole de dans şi de teatru, datorită tehnicii moderne şi flexibile cu care a fost dotată scena. În perioada extra-festivalieră, Festival Theatre funcţionează ca un teatru

obişnuit, finanţat de consiliul local al oraşului.
3. *The Queen's Hall* este o sală de concerte, care la origini a fost biserică, deci are o acustică impresionantă. Capacitatea sălii este de 900 de locuri şi pot fi planificate şi spectacole de teatru, doar dacă necesită un decor static.
4. *The Edinburgh Playhouse* are 3000 de locuri şi este cea mai mare sală de spectacole din Scoţia; aici se programează mai ales spectacole de balet, musical-uri şi operă.
5. *Royal Lyceum Theatre* este o sală tradiţională, are în jur de 700 de locuri şi găzduieşte doar teatru. Posibilităţile tehnice ale scenei sunt complexe şi foarte moderne.
6. *Usher Hall* este una dintre cele mai impresionante săli de concerte din întreaga lume. Capacitatea este de aproximativ 2300 de locuri, acustica este perfectă, aici programându-se numai concerte.
7. *Ross Theatre* este o sală italiană, cu aproximativ 1000 de locuri, folosită doar pentru teatru.
8. *King's Theatre* este dedicat în exclusivitate producţiilor teatrale şi are aproximativ 1000 de locuri.

Din lista redată mai sus, reiese că, în ceea ce priveşte teatrul de la Festivalul Internaţional de la Edinburgh, situaţia este relativ bună, existând un număr suficient de mare de săli, iar suma locurilor pentru spectatori este impresionantă. Cu toate acestea, de multe ori au existat probleme, mai ales în cazurile când se dorea identificarea şi folosirea unui spaţiu de joc inedit. Deşi, aşa cum am mai spus, organizatorii festivalului au fost, în general, conservatori şi au preferat spectacole care să se joace pe scenă, în teatre, au fost numeroase cazuri când a fost nevoie de spaţii neconvenţionale. Primul exemplu, în acest sens, a fost deja oferit, când am discutat despre *Satira celor trei clase*, spectacol care s-a jucat în sala de întruniri a Bisericii Libere din Scoţia. Deşi la acea vreme existau şi alte alternative tradiţionale pentru cadrul în care urma să se joace spectacolul, producătorii au dorit ca acesta să se petreacă într-un cadru inedit. Decizia lor este uşor de înţeles, deoarece, deşi textul a fost scris ca să fie jucat, nu a fost scris pentru scenă. Remarcăm încă odată surprinzătoarea disponibilitate a Bisericii Scoţiene pentru oferirea spaţiului şi atragem atenţia că nu este un caz singular, dar este un caz rar de colaborare.

6 *Identităţi culturale*

După trecerea în revistă şi analiza unor dintre cele mai importante medii teatrele prezente la Festivalul Internaţional de la Edinburgh, ne pregătim de o concluzie preliminară, care se referă la aspectul identităţilor culturale care compun evenimentul. În ceea ce priveşte dimensiunea artistică, este esenţial să precizăm că organizatorii şi board-ul artistic nu au avut niciodată în vedere invitarea de reprezentanţi dintr-un *anumit* mediu cultural, într-un interval scurt de tip. Cu alte cuvinte, niciunul dintre directorii festivalului nu a convocat, de exemplu, o companie rusească, doar pentru că era nevoie de o apropiere politică a celor două culturi. Calitatea actului artistic a primat întotdeauna, ceea ce a însemnat că diagrama fiecărei ediţii trebuie să ţină cont, obligatoriu, de acest aspect. Evident, criteriile politice şi ale evidenţierii diversităţii culturale au fost mereu prezente, dar pentru aceasta s-a gândit mereu cu câţiva ani avans, planificarea ediţiilor făcându-se mereu în funcţie de realităţile artistice

din lumea întreagă.

Cei 64 de ani de festival au dus la conturarea unei scheme a identităţilor participante, reprezentată de numitoarele comune ale diverselor medii participante, conjugate cu specificul local. În primul rând, deşi este un criteriu extra-artistic, trebuie să se ţină cont de profilul oraşului gazdă, evaluat din perspectiva teoriilor specifice modului de funcţionare al comunităţilor locale. La prima vedere, oraşul avea prea puţine de oferit unui festival internaţional, căci oamenii erau puţin interesaţi, infrastructura (cea artistică, dar şi cea tehnică) era defectuoasă, iar relativa izolare a Edinburghului pe plan geografic punea probleme de logistică. Totuşi, primul director al festivalului, Rudolf Bing, a avut flerul de a insista, în demersurile de organizare a primei ediţii, tocmai pe aceste aspecte care ridicau probleme. Am folosit cuvântul „fler", deoarece pare să exprime cel mai bine situaţia, Bing nefiind un specialist în management cultural, care încă nu exista ca disciplină la acea vreme. Dezvoltând, putem spune că oraşul a devenit unul dintre actorii participanţi la festival: arhitectura şi istoria capitalei Scoţiei s-au dovedit un cadru perfect pentru o astfel de manifestare. Entuziasmul publicului local a explodat de la prima ediţie când, aşa cum ştim, cetăţenii au fost dispuşi să renunţe la raţia lor de cărbuni pentru ca să poată fi luminat Castelul: aceasta spune tot despre bucuria începutului şi despre cum mediul urban poate fi populat cu evenimente artistice, totul ducând la regenerarea spiritului unei comunităţi şi chiar al unei societăţi (era mare nevoie de aşa ceva, în Marea Britanie, dar şi în Europa anilor de după cel de-al Doilea Război Mondial).

Identitatea reprezentată şi valorificată de cadrul local a avut două direcţii de funcţionare: a fost un motor al dezvoltării culturale şi sociale - din ce în ce mai multe teatre locale au fost implicate în festival, s-au creat spectacole special pentru EIF, s-au scris piese de teatru, comunitatea a fost animată, educată şi a avut câştiguri financiare însemnate etc. În al doilea rând, a fost o carte de vizită excelentă în cadrul întâlnirilor culturale: întreaga lume avea acces la specificul local scoţian şi britanic, reluarea unor spectacole precum *Cele trei clase* capătă dimensiuni universale, iar promovarea culturii mergea departe, în mediile cele mai diverse.

Acestei situaţii i se adaugă suma tuturor celorlalte identităţi ale mediilor culturale care au participat, la un moment dat, la festival: teatrul francez a contribuit la început cu preţiozitate artistică manifestată în repertoriul clasic, apoi cu spectacole foarte curajoase, ca cel din 2004, care a durat unsprezece ore. Cel mai important element pe care l-a adus cu sine teatrul italian a fost *commedia dell'arte*, prilej cu care publicul a putut urmări reprezentaţii aparent libere, dar, de fapt, bine perfecţionate, meticulos concepute după masca improvizaţiei, purtătoare ale unei tradiţii de secole. Tot tradiţia a interesat şi în cazul mediului artistic japonez: nō era o formulă artistică aproape necunoscută în Europa la acea vreme, pe care Festivalul Internaţional de la Edinburgh a promovat-o în repetate rânduri, prin invitarea unor companii reprezentative. Identitatea teatrului german şi austriac a fost precizia, forţa scenică, ori manipularea ingenioasă a dimensiunii temporale a reprezentaţiei teatrale (*Fata de pe canapea*, în regia lui Ostermeier, 2002). Teatrul american a contribuit cu dimensiunea mereu actuală a experimentului teatral (întâmplător, dirijat de un român - Andrei Şerban), prin interesul pentru cultura pop şi printr-o racordare permanentă la

actualitatea socială imediată, tipică pentru cultura americană. Teatrul britanic, deşi aparţinând unui curent principal, rezervat şi aşezat, a fost mereu preocupat de menţinerea nivelului artistic ridicat, de promovarea şi perfecţionarea dramaturgiei, de redescoperirea unor identităţi. La toate acestea se mai pot adăuga încă multe altele: specificul local al companiilor greceşti, măiestria şi tehnica perfectă a spectacolelor ruseşti (mai ales a teatrului de păpuşi, care a fost foarte apreciat), extravaganţa şi liricul spectacolelor sud-americane şi, nu în ultimul rând, teatrul românesc, care a fost aplaudat pentru identitatea sa aparent locală (*D'ale carnavalului*, în regia lui Pintilie) sau pentru explozia de multiculturalitate, energie scenică şi spectaculos pur din *Faust*-ul lui Purcărete, în 2008.

Posibilitatea publicului şi a criticii de a avea acces la un repertoriu multicultural, laolaltă cu prilejul de întâlnire şi dialog al artiştilor este, poate, una dintre cele mai mari oportunităţi pe care le aduce cu sine un festival internaţional de teatru - aceasta este una dintre concluziile stadiului actual al studiului nostru, la care vom mai reveni, de câte ori vom putea.

7 *Structura organizatorică şi bugetul*

Festivalul Internaţional de la Edinburgh este condus de un director artistic, care are responsabilitatea principală pentru calitatea evenimentelor invitate. Acesta este numit de o comisie formată de reprezentanţi ai Guvernului britanic, ai Guvernului Scoţiei (de la reînfiinţarea sa, în 1999) şi ai consiliului local din Edinburgh, fiecare ediţie fiind supusă unor evaluări stricte.

În subordinea directorului artistic al festivalului se află un comitet de organizare, format din aproximativ patruzeci de persoane, repartizate pe următoarele domenii: relaţii cu presa, relaţii publice, relaţia cu sponsorii, relaţia cu mediul universitar, coordonare de voluntari, departament tehnic, finanţe-buget, administrativ, planificare artistică, comunicaţii, marketing, vânzare de bilete.

Actualul director al Festivalului Internaţional de la Edinburgh (al zecelea) este Jonathan Mills. Înainte de el poziţia a mai fost ocupată de Sir Rudolf Bing (1947-1949), Sir Ian Bruce Hope Hunter (1950-1955), Robert Noel Ponsonby (1956-1960), George Henry Hubert Lascelles (1961-1965), Peter Diamond (1966-1978), Sir John Richard Gray Drummond (1979-1983), Frank Dunlop (1984-1991), Sir Brian McMaster (1992-2006).

În ceea ce priveşte bugetul EIF, trebuie spus că analiza lui reprezintă o operaţiune deosebit de complexă şi are o relevanţă relativă, deoarece sumele pot să difere foarte mult, în funcţie de specificul fiecărei ediţii. De exemplu, datorită multiplelor programe coordinate de organismele Uniunii Europene, costurile deplasării la festival pot fi suportate de ambele părţi: atât de organizatori (care, evident, au interesul ca să contracteze anumite companii), dar şi de artişti (care pot accesa programe pentru finanţarea parţială a turneelor). În ultimii ani, mai ales de la existenţa Uniunii Europene, aceasta este practica cea mai des întâlnită. Un motiv suplimentar pentru complexitatea analizei financiare este diversificarea mijloacelor de producţie artistică: multe spectacole sunt realizate în co-producţie, ceea nu presupune, întotdeauna, împărţirea egală a cheltuielilor. Ca o concluzie a ultimilor ani, pentru care există rapoarte financiare detaliate, se poate considera că situaţia financiară este destul de

echilibrată: deficitul inerent fiecărei ediţii este aproape neglijabil (între 5-15% din bugetul total de aproximativ 10.000.000 de lire sterline), fiind reglat de la an la an.

8 The Fringe

Aşa cum am mai spus, în capitala Scoţiei se derulează simultan mai multe festivaluri, iar municipalitatea, împreună cu organizatorii au înţeles că doar astfel comunitatea locală poate avea cel mai mult de câştigat. Concurenţa se desfăşoară nu pe intervalul de timp în care se desfăşoară marile festivaluri, ci vizează calitatea artistică a evenimentelor prezentate.

În afară de Festivalul Internaţional de la Edinburgh, cea mai importantă manifestare este *The Frige*, care are în spate o istorie la fel de lungă şi de interesantă: totul a început în 1947, când opt companii de teatru locale nu au fost invitate să joace la prima prima ediţie a Festivalului Internaţional - pentru a nu rata publicul prezent la Edinburgh şi criticii importanţi, au organizat reprezentaţii independente. Iniţiativa lor a avut succes, iar în anii care au urmat, mişcarea s-a dezvoltat, pentru a ajunge să se instituţionalizeze, în anii '50-'60, să dobândească identitate proprie şi să devină o problemă reală pentru marele festival. Inevitabil, s-a ajuns la animozităţi şi la o situaţie tensionată, care a durat până prin 1975, când festivalurile erau suficient de mature şi de bine dezvoltate (artistic, logistic şi financiar) pentru a se ajunge la concluzia că amândouă părţile au de câştigat din datul cultural local şi din evenimentele artistice care fac parte din programe.

Aspectul fundamental prin care *The Fringe* se deosebeşte de EIF este acela că nu există criterii de selecţie. Oricine plăteşte taxa de participare la festival poate participa: taxa nu este fixă, ci depinde de spaţiul de joc, de mijloacele tehnice necesare, de promovarea dorită etc. În urma acestui principiu de funcţionare, s-a ajuns la o situaţie interesantă pe plan artistic: deşi o parte consistentă a criticilor britanici (mai ales cei care susţineau Festivalul Internaţional mai mult decât era necesar) era nemulţumită de media actului artistic, au fost voci importante care au remarcat şi lăudat libertatea de exprimare artistică. În fapt, situaţia este normală: dacă nu există un proces de selecţie strictă a spectacolelor, dacă nu există grija pentru un oarecare conservatorism şi respectare a unor norme, contextul artistic poate fi mai liber şi poate încuraja mai mult experimentul şi inovaţia.

The Fringe a ajuns să se folosească de mulţimea spaţiilor de joc neconvenţionale din Edinburgh şi s-a dezvoltat foarte mult în zona teatrului de stradă, atingând o amploare cu totul remarcabilă: în 2011 au avut loc aproximativ 40.000 de reprezentaţii a 2.500 de spectacole, în 258 de spaţii de joc. Genul preferat este teatrul, dar au loc şi spectacole de operă, dans, balet, ori concerte de muzică modernă şi clasică.

Cu toate acestea, în ciuda dimensiunii uriaşe pe care le-a dobândit, *The Fringe* are mari probleme în asumarea unor identităţi culturale, tocmai datorită lipsei unui proces de selecţie a spectacolelor şi a caracterului eclectic al evenimentelor incluse în program.

În concluzie, pe măsură ce artele spectacolului au evoluat, festivalul, în general, a devenit un eveniment esenţial al vieţii omului modern şi a felului în care îşi petrece timpul liber. Fiind şi o formă de turism, trebuie evaluat în relaţie cu contextul social şi cultural. O mai bună înţelegere a identităţilor culturale a comunităţilor-gazdă arată cum festivalurile ocupă o poziţie semnificativă în trei aspecte ale condiţiei umane: sărbătoresc un loc anume prin manifestările care sunt organizate; oferă comunităţilor un mijloc prin care să găzduiască oaspeţi, împreună cu care să împartă activităţi care au în vedere valori, interese şi aspiraţii comune; reprezintă aspectul exterior al identităţii unui anumit loc sau comunităţi şi oferă o posibilitate specifică de identificare a mediului şi a oamenilor. Festivalul Internaţional de la Edinburgh este rezultatul unei politici culturale care a căpătat coerenţă pe măsură ce a trecut timpul, în urma interacţiunii (pline de scântei, în primii ani) cu celălalt mare festival local, *The Fringe*. În sfârşit, în opinia noastră, factorul determinant pentru menţinerea la un nivel ridicat a standardului artistic, a fost interesul mereu proaspăt al publicului şi posibilitatea acestuia de a alege: neconvenţionalul era asigurat de *Fringe*, pe când EIF a servit mereu ca o coloană vertebrală bine articulată, peste care s-a clădit o structură de spectacole solide, relevante pentru mediul artistic şi cultural din care au provenit.

Bibliografie:

1. Allen, Johnny; O'Toole, William; Harris Robert; McDonnel, Ian. *Festival and Special Event Management*. John Wiley & Sons, ediţia a treia, Australia, 2005
2. Bruce, George. *Festival in the North. The Story of the Edinburgh Festival*. Robert Hale & Company, London, 1975
3. Mason, Bim. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Routledge, London & New York, 1992
4. Miller, Eileen, *The Edinburgh International Festival, 1947-1996*, Scolar Press, Aldershot, 1996
5. Yeoman, Ian; Robertson, Martin; Ali-Knight, Jane; Drummund, Siobhan; McMahon-Beattie, Una. *Festival and Events Management. An International Arts and Culture Perspective.* Elsevier Butterworth-Heinemann, Oxford, 2007

Abstract:
The study focuses on the Edinburgh International Festival and on its impact over the community and the local, as well as the international artistic environment. Since its beginning in 1947, the festival has been one of the most important of its kind, setting trends in performing arts, while keeping a close contact with the mainstream artistic productions. The author analyzes the cultural identities of the performances that were invited, that have always been into the attention of the festival's director.

Keywords: *festival, performance, ritual, international, theatre, Edinburgh*

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale", cofinanțat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758

Ion M. Tomuş is Assistant Professor at "Lucian Blaga" University, Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies, where he teaches courses in *History of Romanian Theatre, History of Worldwide Theatre, Text and Stage Image* and *Drama Theory*. He is member of the Centre for Advanced Studies in the Field of Performing Arts (Cavas). In 2006 he was the recipient of an important award for "interpretation of contemporary literature and philosophy," on the sixteenth edition of the "Lucian Blaga" International Festival, Cluj-Napoca. In 2008 he received his PhD from the National University of Drama and Film, Bucharest, with a doctoral thesis entitled *Realist and Naïve Picturesqueness in Vasile Alecsandri's, I. L. Caragiale's, and Eugene Ionesco's Plays and Their Stage Adaptations*. He has published a number of studies, book reviews, theatre reviews and essays in some of the most prestigious cultural magazines and academic journals in Romania. Since 2005, he has been co-editor of the annual *Text Anthology* published by Nemira for each edition of the Sibiu International Theatre Festival. He is currently doing a postdoctorate with the Romanian Academy, focusing on the institution of the international theatre festival.

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

Ion M. Tomuş este lector universitar la Departamentul de Artă Teatrală a Facultăţii de Litere şi Arte din Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, unde predă *Istoria Teatrului Românesc, Istoria Teatrului Universal, De la text la imagine scenică* şi *Teoria dramei*. Membru în Centrul de Studii Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului (CAVAS). În 2006 i se acordă *Premiul pentru exegeza literaturii şi filosofiei contemporane* al Festivalului Internaţional „Lucian Blaga", ediţia a XVI-a, Cluj Napoca. În 2008, susţine teza de doctorat cu titlul *Pitoresc realist şi naiv în dramaturgia şi spectacologia lui Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale şi Eugène Ionesco*, la Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale". Publică studii, recenzii, cronici şi eseuri în cele mai importante reviste de cultură din ţară şi este co-autor al antologiei de texte pe tema Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu. Începând din 2005, este co-autor al *Antologiei de texte pe tema Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu*. În prezent, este postdoctorand al Academiei Române, cu un studiu pe tema instituţiei festivalului internaţional de teatru.

Afiliere instituţională: Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere şi Arte, Departamentul de Artă Teatrală, nr. 5-7, Blvd Victoriei, 550024, Sibiu. cat.teatru@ulbsibiu.ro