

TAORMINA
ARTE

C I N E M A
T E A T R O
M U S I C A

TAORMINA / MESSINA
PALAZZO
DEI CONGRESSI
TEATRO VITTORIO
EMANUELE
6/9 APRILE
2000

**PREMIO | EUROPA
PER IL | TEATRO**

Prix Europe pour le Théâtre
Europe Theatre Prize
Europa-Preis für das Theater

VIII Premio Europa per Il Teatro a
Lev Dodin

VI Premio Europa Nuove Realtà Teatrali a
Theatergroep Hollandia
Thomas Ostermeier
Societas Raffaello Sanzio

Ritorni

Peter Brook

TAORMINA
ARTE

**PREMIO EUROPA
PER IL TEATRO**

Prix Europe pour le Théâtre
Europe Theatre Prize
Europa-Preis für das Theater

Ottava Edizione
6/9 Aprile 2000

Patrocinio
Unione Europea

Organismi associati e sostenitori
**Union des théâtres de l'Europe
Convention Théâtrale Européenne**

Organismi associati
**Association Internationale des
Critiques de Théâtre
Instituto Internacional del Teatro
del Mediterraneo
Festival d'Avignon**

**Comitato Taormina Arte
Presidenza**

Mario Bolognari
Giuseppe Buzzanca
Salvatore Leonardi

Segreteria generale
Antonino Panzera

Collegio dei sindaci
Agostino Porretto
Francesco Buzzone
Francesco Caminiti

Ufficio amministrativo
Rosanna Calò

Ufficio ospitalità
Elisabetta Gulotta

Ufficio finanziario
Domenico Scattareggia

**Premio Europa per il Teatro
Presidenza**

Mario Bolognari
Giuseppe Buzzanca
Salvatore Leonardi

Segreteria generale
Antonino Panzera

Collegio dei sindaci
Agostino Porretto
Francesco Buzzone
Francesco Caminiti

Ufficio amministrativo
Rosanna Calò

Ufficio ospitalità
Elisabetta Gulotta

Ufficio finanziario
Domenico Scattareggia

Direzione tecnica
Domenico Maggiotti

Ufficio stampa
Fabio Tracuzzi
Giuseppe Monaco
Sebastiano Timpanaro
Milena Privitera

**Assistente
segreteria generale**
Emilia Mammoliti

Attività promozionale
Daniela Di Leo

Cerimoniale
Giovanni Lo Giudice
Anna Lo Turco

Collaboratori
Giulia La Pica
Maurizio Micali
Elisabetta Monaco

Servizi Video
Thauma

**Premio Europa per il Teatro
Segretario Generale**
Alessandro Martinez
Ideatore e coordinatore

Consiglio direttivo
Georges Banu
Presidente Association

*Internationale des
Critiques de Théâtre*
Daniel Benoin
Presidente Convention
Théâtrale Européenne
Bernard Faivre d'Arcier
Direttore Festival d'Avignon
Eli Malka

*Direttore Union des Théâtres
de l'Europe*
José Monleon
*Direttore Instituto Internacional
del Teatro del Mediterraneo*
Franco Quadri

Curatore atti
Renzo Tian
Segretario Permanente Giuria
Gabor Zsámbéki
*Presidente Union des Théâtres
de l'Europe*
Alessandro Martinez
Segretario Generale
Premio Europa

Assistente Segretario Generale
Relazioni Stampa Estera
Marianna Strazzuso

Assistenti Stampa Estera
Martina Balla
Andrea La Bozzetta
Francesca Sorrentino

Relazioni Stampa Italiana
Margherita Fusi

Segreteria organizzativa
Gabriella Foti

Coordinamento spettacoli e incontri
Premio Europa Nuove Realtà Teatrali
Michela Giovannelli

Consulenza comunicazione
Giovanni Di Maria

Promozione
Margherita Bonomo
Emanuela Pistone
Aurelio Sapuppo

Incontri

Premio Europa per il Teatro
Lev Dodin
a cura e conduzione di Franco Quadri

Premio Europa Nuove Realtà Teatrali
Theatergroep Hollandia
a cura di Arthur Sonnen

Societas Raffaello Sanzio
a cura di Franco Quadri

Menzione Speciale
a cura di José Monleon

Peter Brook e l'Africa
a cura di Georges Banu

Catalogo e documentazione
Maria Aruzza

Traduzioni
Scriptum, Roma

Progetto grafico
Studio Sapuppo, Catania

Stampa
Arti Grafiche Motta, Avola

Si ringrazia
Commissione Europea
Rappresentanza in Italia
Gerardo Mombelli

European School of Economics,
Giovanna Biondi e gli stageurs

Si ringrazia
per la collaborazione

Giacomo Albano
Ezio Donato
Valentina Gnesutta
Gabriella Milazzo
Barbara Nativi

Videoscope
Francesco Sole

Change Performing Arts

Taormina Arte
Corso Umberto, 19
98039 Taormina
Tel. +39 0942 21142
Fax +39 0942 23348
info@taormina-arte.com
www.taormina-arte.com

Programma

Giovedì 6

Palazzo dei Congressi, Sala B

ore 19,45 Premio Europa Nuove Realtà Teatrali
Theatergroep Hollandia
Ungelöschter Kalk (Ongebluste Kalk)
Da Marinus van der Lubbe e Marin Shouten.
Regia Paul Koek e Johan Simons. *Esclusiva italiana.*

Palazzo dei Congressi, Sala A

ore 22,30 Premio Europa Nuove Realtà Teatrali
Thomas Ostermeier - Schaubühne am Lehniner Platz
Gier (Crave) di Sarah Kane
Regia: Thomas Ostermeier. *Esclusiva italiana.*

Venerdì 7

Palazzo dei Congressi, Sala B

ore 10,00 Premio Europa Nuove Realtà Teatrali
incontro con il Theatergroep Hollandia
a cura di Arthur Sonnen.

ore 12,30 Premio Europa Nuove Realtà Teatrali
incontro con Thomas Ostermeier

ore 17,30 Premio Europa Nuove Realtà Teatrali
Theatergroep Hollandia: **Voices (Twee Stemmen)**
da Pier Paolo Pasolini e Cor Herkströter.
Regia: Johan Simons. *Esclusiva italiana.*

Teatro Vittorio Emanuele (Messina)

ore 21,00 Ritorni Peter Brook
Théâtre des Bouffes du Nord.
Le Costume da un racconto di Can Themba,
adattamento di Marie Hélène Estienne.
Regia: Peter Brook. *Prima italiana.*

Sabato 8

Palazzo dei Congressi, Sala B

ore 9,30 Premio Speciale al Bitef. *Incontro con Jovan Cirillov,*
direttore del Bitef di Belgrado.

ore 11,00 *Incontro: Peter Brook e l'Africa,*
(dalla creazione del Cirt fino a oggi)
presentazione Georges Banu.

ore 13,00 Premio Europa Nuove Realtà Teatrali
incontro con la Societas Raffaello Sanzio
a cura di Franco Quadri.

Sabato 8

Luogo da definire

ore 16,00 Premio Europa Nuove Realtà Teatrali
Societas Raffaello Sanzio **Amleto**, la veemente
esteriorità della morte di un mollusco
di Romeo Castellucci. Regia: Romeo Castellucci.

Teatro Vittorio Emanuele (Messina)

ore 17,30 *Ritorni - Peter Brook. Théâtre des Bouffes du Nord.*
Le Costume da un racconto di Can Themba,
adattamento di Marie Hélène Estienne.
Regia: Peter Brook. *Replica.*

Teatro Vittorio Emanuele (Messina)

ore 20,00 *Ritorni Peter Brook*
Théâtre des Bouffes du Nord.
Le Costume da un racconto di Can Themba,
adattamento di Marie Hélène Estienne.
Regia: Peter Brook. *Replica.*

Palazzo dei Congressi, Sala A

ore 22,15 Premio Europa per il Teatro Lev Dodin
Maly Drama Teatr - Teatro d'Europa
La casa di Fijodor Abramov. Regia: Lev Dodin

Domenica 9

Palazzo dei Congressi, Sala B

ore 9,30 Menzione Speciale a Ibrahim Spahic'.
Incontro con Ibrahim Spahic' e il Quartetto
d'Archi di Sarajevo a cura di Josè Monleon.
Proiezione video.

ore 11,00 Premio Europa per il Teatro:
"La fucina di un teatro necessario" Convegno su
Lev Dodin a cura di Franco Quadri (l parte).

Luogo da definire

ore 13,45 Premio Europa Nuove Realtà Teatrali
Societas Raffaello Sanzio **Amleto**, la veemente
esteriorità della morte di un mollusco
di Romeo Castellucci. Regia: Romeo Castellucci.
Replica.

ore 16,00 *Convegno (l parte) e incontro con Lev Dodin.*

Palazzo dei Congressi, Sala A

ore 21,00 *Cerimonia di consegna dei premi, a seguire:*
Molly Sweeney di Brian Friel
Regia: Lev Dodin. *Prima mondiale.*

Indice

Premio Europa per il Teatro	5
Presentazione della VIII edizione	8
Regolamento del Premio	12
Giuria VIII Edizione	13
VIII Premio Europa a Lev Dodin	14
VI Premio Europa Nuove Realtà Teatrali a:	
Theatergroep Hollandia, Thomas Ostermeier, Societas Raffaello Sanzio	16
Premio speciale al BITEF	19
Menzione speciale a Ibrahim Spahic'	19
Lev Dodin	20
Maly Drama Teatr	23
La Casa	24
Fijodor Abramov	33
Nota di regia	34
Molly Sweeney	35
Nota di regia	36
Brian Friel	37
Theatergroep Hollandia	38
Ungelöschter Kalk (Ongebluste Kalk)	44
La musica	48
Veenstudio	49
Voices	50
Thomas Ostermaier	53
Gier (Crave)	55
Sarah Kane	57
Societas Raffaello Sanzio	59
Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco	64
Bitef	66
Ibrahim Spahic'	69
Ritorni: Peter Brook	72
Le Costume	76
Un teatro delle Township	78
Gli Autori	79
Storia del Premio	81
Pubblicazioni	86

Premio Europa per il Teatro

Comitato Taormina Arte

Quando, nel 1986, venne istituito il Premio Europa per il Teatro e si stabilì che avrebbe avuto luogo in Sicilia, questa scelta ebbe, per la Commissione Europea e per il Comitato Taormina Arte, un preciso valore simbolico: in un "luogo universale" come la Sicilia, attraverso il teatro, si potevano, sottolineò Carlo Ripa di Meana, a quel tempo Commissario Europeo alla Cultura, abbattere le barriere tra il nord e il sud del mondo. Il fatto poi che la Sicilia e Taormina potessero raccogliere fino in fondo quest'invito mutandolo in un evento internazionale, integrato nella realtà della vita culturale isolana e nelle strategie del suo sviluppo, allora, poteva anche sembrare una scommessa difficile.

A tredici anni dalla prima edizione, il Premio Europa si è consolidato ed ha assunto un significato preciso che risponde in pieno alle ragioni per le quali venne istituito: le scelte rigorose che lo hanno caratterizzato si sono rivelate pertinenti ed effettivamente capaci di favorire la conoscenza di differenti realtà teatrali europee e il loro confronto su piani diversi: artistico, organizzativo, sociale. Dopo le prime edizioni si è avuta la graduale adesione e il sostegno dei principali organismi teatrali europei; il prestigio internazionale della manifestazione è talmente cresciuto che oggi ci sentiamo chiamati ad aumentare il nostro impegno perché l'arricchimento che le nostre comunità possono ricevere da questo momento d'intensi scambi culturali non vada disperso.

Il Premio Europa per il Teatro, ha avuto probabilmente, per la vita culturale siciliana, un significato ulteriore: quello di avere invertito la tendenza - tanto comune, ancora pochi anni fa, da sembrare ineluttabile - a lasciare che le grandi iniziative culturali di dimensione europea si sviluppassero fuori dall'Isola. In perfetta controtendenza, il Premio Europa continua ad offrire, partendo dalla Sicilia, un serio contributo alla nascita di un'Europa dei popoli e della cultura, indicando come, attraverso il teatro, possono ancora generarsi, nel mondo contemporaneo, forme profondamente vere di comunicazione e d'incontro tra uomini e culture.

Che il luogo privilegiato di questi scambi e di questi incontri possa essere stabilito al sud estremo d'Europa e che l'Europa del teatro, della cultura e dell'informazione ne avverta il significato e vi risponda con sempre maggiore interesse, non va considerato un caso o l'esito di una, oggi improbabile, mentalità di decentramento. Forse può essere più semplice osservare che la Sicilia, comunque siamo portati a vederla, può essere tutto tranne che una periferia dell'Anima.

Ci piace in proposito riportare quanto osservava, lo scorso anno, nel suo messaggio augurale il Commissario europeo Marcellino Oreja: "Il Premio Europa per il Teatro è diventato il più importante riconoscimento europeo nell'ambito di quel settore artistico che rappresenta probabilmente uno dei più potenti mezzi di contatto e comunicazione tra gli esseri umani.

Taormina Arte e la Commissione Europea hanno avuto il merito di ideare questa bella iniziativa nel 1986: un'iniziativa che, anno dopo anno, ha acquistato una risonanza sempre maggiore negli ambienti del teatro europeo.

Desidero ricordare le parole che Giorgio Strehler ha pronunciato quando gli è stato consegnato il suo terzo Premio Europa, nel 1990: "che questa unione e questa volontà vengano sostenute anche da altre forze decise a lavorare insieme a noi. Insieme faremo sempre di più e sempre meglio per contribuire alla nascita di questa Europa dello spirito della cultura e del teatro. L'Europa è già un'identità politica e culturale e questo Premio, in un certo senso oltrepassa le persone che vengono premiate. Questo Premio aiuta la nascita di un'Europa delle cose belle, delle cose umane, delle cose che riguardano il teatro come qualsiasi altra attività dello spirito umano, qualsiasi attività creativa e poetica che oltrepassi le barriere delle singole nazioni per entrare in un giro più vasto".

Ascoltando queste parole, ho pensato che l'intera Unione Europea poteva essere orgogliosa del fatto che una tale iniziativa, così europea e anche così prestigiosa, avesse luogo in Sicilia, una terra che per molti secoli è stata crocevia di popoli, e che, in occasione del Premio, diventa luogo di incontro per tutti i più importanti organismi del teatro europeo.

Ecco, quindi, il significato di questo riconoscimento, e della partecipazione dell'Unione Europea al meraviglioso lavoro che il Premio Europa per il Teatro ha svolto nel corso degli anni".

Lorsque le Prix Europe pour le Théâtre fut institué en 1986, le choix de le faire se dérouler en Sicile eut pour la Commission Européenne et pour le Comité Taormina Arte une valeur symbolique bien précise: Carlo Ripa di Meana - alors Commissaire européen de la culture - souligna que dans un "lieu universel" comme la Sicile, on pouvait, à travers le théâtre, abattre les frontières entre le nord et le sud du monde. Le fait en outre que la Sicile et Taormina puissent relever ce défi et faire de ce festival un événement international, intégré dans la réalité de la vie culturelle de l'île et dans les stratégies de son développement, pouvait sembler à l'époque un pari difficile à tenir. Treize ans après la première édition, le Prix Europe s'est affirmé et joue aujourd'hui un rôle qui répond pleinement aux raisons pour lesquelles il fut institué: les choix rigoureux qui l'ont caractérisé se sont révélés pertinents et effectivement en mesure de favoriser la connaissance de différentes réalités théâtrales européennes et de les confronter sur un plan artistique, social et organisationnel. Après les premières éditions, le festival a bénéficié progressivement de l'adhésion et du soutien des principaux organismes européens et le prestige de la manifestation s'est tellement renforcé que nous nous sentons en devoir aujourd'hui de nous engager encore davantage afin de ne pas risquer de perdre le patrimoine issu de ces échanges culturels intenses.

Le Prix Europe pour le Théâtre a probablement eu pour la vie culturelle sicilienne une signification supplémentaire: celle d'avoir inversé une tendance – si répandue il y a encore quelques années qu'elle semblait inéluctable – suivant laquelle les grandes initiatives culturelles de dimension européenne se développaient toujours hors de l'île. En partant précisément de la Sicile, le Prix Europe continue quant à lui d'offrir une sérieuse contribution à la naissance d'une Europe des peuples et des cultures, en montrant comment, à travers le théâtre, des formes profondément vraies de communication et de rencontre entre les hommes et les cultures peuvent encore voir le jour dans le monde contemporain.

Le fait que l'extrême sud de l'Europe puisse être le lieu privilégié de ces échanges et de ces rencontres et que l'Europe du théâtre, de la culture et de l'information appréhende l'importance de ce phénomène et y réponde avec toujours plus d'intérêt ne doit pas être considéré comme un hasard ou comme le résultat d'une improbable décentralisation. Il est peut-être plus simple d'observer que la Sicile, quelle que soit la manière dont on veuille la considérer, n'est en aucun cas une périphérie de l'âme. À ce propos, nous voudrions rappeler ce qu'observait l'année dernière le Commissaire européen Marcellino Oreja dans son discours d'inauguration du festival: "Le Prix Europe pour le Théâtre s'impose comme la récompense européenne la plus importante dans le secteur artistique que sans doute représente un des plus puissants moyens de contact et de communication parmi les êtres humains.

Taormina Arte et la Commission Européenne ont eu le mérite de créer en 1986 cette belle initiative qui, année après année, a acquis un retentissement croissant dans les milieux du théâtre européen.

Il m'est aussi agréable de rappeler ce discours prononcé par Giorgio Strehler, en recevant le 3ème Prix Europe, en 1990: "que cette union et cette volonté soient soutenues également par d'autres forces décidées à travailler de concert avec nous. Ensemble, nous ferons toujours plus et toujours mieux afin de promouvoir la naissance de cette Europe de l'esprit de la culture et du théâtre. L'Europe arbore déjà une identité politique et culturelle et ce Prix, en quelque sorte, va bien au-delà de la personnalité des lauréats. Ce Prix doit favoriser la naissance d'une Europe des choses belles, des choses humaines, des choses qui se rapportent au théâtre, à toute autre activité de l'esprit humain, à toute activité créative et poétique qui franchissent les confins des nations pour pénétrer dans un ensemble aux dimensions bien plus vastes. En entendant ce discours, j'ai pensé que l'Union Européenne tout entière aurait lieu d'être fière à son tour si une initiative tellement européenne – et prestigieuse – se déroulait en Sicile, terre depuis les siècles carrefour de peuples et à l'occasion du Prix point de rencontre de tous les organismes les plus importants du théâtre européen.

Voilà le sens du prix, et de la participation de l'Union Européenne au merveilleux travail que le Prix Europe pour le Théâtre fait depuis des années".

Comitato Taormina Arte. At the time, Carlo Ripa di Meana, European Commissioner for Culture, underlined that in a "universal place" like Sicily the barriers between North and South could be broken down through the theatre. The fact that Sicily and Taormina in particular could accept this invitation and turn it into an international event, integrated with the island's cultural life and its development strategies, may then have seemed a challenge that was difficult to meet.

Thirteen years later, the Europe Theatre Prize has become well-established and has taken on a precise significance that fully reflects the reasons why it was founded: the rigorous choices that have characterized it have proved to be relevant and effectively capable of promoting the knowledge of different European theatrical realities and their confrontation on the artistic, organizational and social planes. After the early years, the main European theatre organizations gradually joined and supported the Prize. The international prestige of the event has increased so greatly that we feel called upon to extend our commitment, in order that the enrichment that our communities can receive from this moment of intense cultural exchanges may not be lost.

The Europe Theatre Prize has probably had a further significance for Sicilian cultural life: that of reversing the tendency – still so common until only a few years ago that it seemed inevitable – to allow the main cultural initiatives on a European level to develop beyond the island. In going against the current, the Europe Theatre Prize continues to offer, from Sicily, a major contribution to the emergence of a Europe of peoples and cultures, by indicating how, in the contemporary world profoundly true forms of communication and confrontation between men and cultures can still be generated through the theatre.

The fact that this special place for these exchanges and discussions can be found in the extreme south of Europe and that the Europe of the theatre, culture and information technology realizes the importance of this and responds with ever-increasing interest, is not to be considered an example of or the result of a policy of decentralization that is unlikely today. Perhaps it is simpler to observe that Sicily, however we tend to view it, is anything but a "suburb of the Soul". In this regard we should like to quote what European Commissioner Marcellina Oreja said in her inaugural address last year: "The European Prize for Theatre has become the most important European award in an artistic sector that undoubtedly represents one of the most powerful means of contact and communication between human beings.

Taormina Arte and the European Commission deserve credit for having established this fine initiative in 1986: an initiative which, year by year, has acquired growing resonance in European theatre.

When the Europe Theatre Prize was founded in 1986 and it was decided to hold the event in Sicily, this choice had a precise symbolic significance for the European Commission and the

I would like to recall the words spoken by Giorgio Strehler when he received the third European Prize in 1990: "... that this union and this will are also supported by other forces determined to work together with us. Together we will do more and more to contribute to the birth of this Europe of the spirit of culture and theatre. Europe is already a political and cultural identity, and in a certain sense this Prize goes beyond the people who receive it. This Prize contributes to the birth of a Europe of fine things, of human things, of things that concern theatre like any other activity of the human spirit, any other creative and poetic activity that crosses the barriers of single nations to enter a wider sphere."

Listening to this speech, I thought that that the whole of Europe could be proud that such a European – and prestigious – initiative takes place in Sicily, a land that for centuries has been a crossroads of peoples, and that on the occasion of the Prize becomes a meeting point for all the most important bodies of European theatre.

This, then, is the significance of the prize, and of the participation of the European Union in the marvellous work that the European Prize for Theatre has been doing for years".

Als 1986 der Europapreis für das Theater ins Leben gerufen und Sizilien als Austragungsort dafür bestimmt wurde, lag seitens der Europäischen Kommission und dem Taormina Arte Komitee eine ganz klare symbolische Absicht zu Grunde: der damalige europäische Kulturbeauftragte Ripa de Meana betonte, dass die Barriere zwischen Nord und Süd an einem "universellen Ort", wie Sizilien es ist, durch das Theater überwunden werden könne. Damals schien es so manchem eine schwierige Herausforderung, dass Sizilien und Taormina es geschafft hätten, diese Einladung zu einem internationalen Ereignis werden zu lassen und das Festival in das kulturelle Leben der Insel und in ihre Entwicklungsstrategien zu integrieren.

Heute, dreizehn Jahre nach dem ersten Festival, ist der Europapreis zu einer festen Einrichtung mit einer eindeutig definierten Bedeutung geworden, die all jene Argumente zu seiner Gründung bestätigt: die den Europapreis kennzeichnenden, klaren und richtungsweisenden Entscheidungen haben dazu beigetragen, dass die verschiedenen europäischen Theaterwirklichkeiten sich einander besser kennen lernen und sich auf verschiedenen Ebenen miteinander konfrontieren konnten: unter künstlerischem, organisatorischem und sozialem Gesichtspunkt. Nach den ersten Jahren fand das Festival immer mehr Zustimmung und Unterstützung bei den wichtigsten europäischen Theaterorganismen. Seither ist das Prestige der Veranstaltung so weit gestiegen, dass wir uns heute verpflichtet fühlen, unseren Einsatz zu steigern, damit unseren Gesellschaften die Bereicherung, die solch ein Moment intensiven Kulturaustauschs bietet, nicht verloren geht.

Außerdem hatte der Europapreis für das Theater für das kulturelle Leben Siziliens wahrscheinlich noch eine Bedeutung: durch die Veranstaltung konnte der Tendenz Einhalt geboten werden – die noch vor ein paar Jahren so üblich war, dass sie unvermeidbar erschien – nämlich dass wichtige kulturelle Initiativen außerhalb der Insel stattfinden. Als ganz und gar gegenläufige Tendenz leistet der Europapreis, ausgehend von Sizilien, weiterhin einen ernst zu nehmenden Beitrag zu einem Europa der Völker und der Kulturen und zeigt, wie durch das Theater in der Welt von heute, noch Formen von wahrer Kommunikation und Begegnung zwischen Menschen und Kulturen aufkommen können.

Dabei ist es sicherlich kein Zufall oder das Ergebnis einer heutzutage unhaltbaren, auf Dezentrierung ausgerichteten Mentalität, dass man bei der Wahl des Ortes für diese Zusammenkünfte und den Kulturaustausch dem extremen Süden den Vorzug gegeben hat, und dass ein Europa des Theaters, der Kultur und der Information die ganz besondere Bedeutung dieser Wahl spürt und mit wachsendem Interesse reagiert. Vielleicht ist es wahrscheinlicher, dass Sizilien, wie auch immer wir es sehen wollen, alles sein kann, aber sicher nicht die Peripherie der Seele. In diesem Zusammenhang möchten wir zitieren, was der Europabeauftragte Marcellino Oreja letztes Jahr in seiner Eröffnungsrede gesagt hat: "Als Auszeichnung hat sich der Europapreis für das Theater in einem künstlerischen Bereich durchgesetzt, der zweifelsohne eins der wichtigsten Mittel zur zwischenmenschlichen Verständigung und Kommunikation darstellt. Taormina Arte und die Europäische Kommission hatten 1986 die verdienstvolle Aufgabe diese wunderbare Initiative zu gründen, die Jahr für Jahr in der europäischen Theaterwelt auf anwachsende Aufmerksamkeit gestoßen ist.

Hierbei möchte ich an die Rede erinnern, die Giorgio Strehler 1990 bei der Entgegennahme des Preises der III. Ausgabe gehalten hat: "Diese Vereinigung und dieser Wille mögen auch von anderer Seite, die zur Zusammenarbeit gewillt ist, Unterstützung erfahren. Mit vereinten Kräften wird unser Beitrag zur Entstehung eines Europas der Kultur und des Theaters immer größer und besser werden. Ein politisches und kulturelles Europa existiert bereits, und dieser Preis geht in gewisser Weise über die Preisträger hinaus. Dieser Preis ist ein Beitrag zur Bildung eines Europa der schönen Dinge, der Menschlichkeit und all jener Komponenten, die das Theater wie auch jede andere geistige Betätigung, jede andere kreative und poetische Betätigung betreffen, damit die Grenzen der einzelnen Nationen überschritten werden und sich der Kreis erweitert".

Als ich diese Rede gehört habe, dachte ich, daß die Europäische Union stolz darauf sein kann, daß auf Sizilien eine so europäische – und eindrucksvolle – Initiative abgehalten wird, in einem Land also, das seit Jahrhunderten Kreuzweg der Völker ist, aber auch darauf, daß diese Gelegenheit zum Treffpunkt aller wichtigen Organismen des europäischen Theaters geworden ist.

Darin liegt der Sinn des Preises und somit auch der Beteiligung der Europäischen Union an der wunderbaren Arbeit, die der Europapreis für das Theater seit Jahren leistet".

Presentazione della VIII edizione

Alessandro Martinez

Segretario Generale Premio Europa per il Teatro

Il Premio Europa negli ultimi anni ha acquistato un'articolazione e dei significati che, in una certa misura, completano e superano quella dimensione di azione esemplare, dotata di una forte valenza simbolica, voluta nel 1987 dalla Commissione europea e dal Comitato Taormina Arte. Al sempre crescente prestigio internazionale della manifestazione, documentato da un incremento esponenziale della stampa estera presente, si è aggiunta una richiesta di contatto con le culture teatrali dell'Europa e del mondo da parte dei giovani, delle scuole, delle accademie e delle Università: una manifestazione d'interesse che va oltre gli spettacoli e si rivolge agli incontri, ai convegni, al confronto con le diverse provenienze, espressioni e tendenze teatrali presenti a Taormina nei giorni del Premio. Un sempre migliore radicamento nel territorio avviene d'altra parte attraverso le collaborazioni che, a livello locale, integrano quelle europee degli organismi associati e sostenitori; in questo senso è significativa la riconferma della partecipazione da parte del Teatro Vittorio Emanuele di Messina, un Ente teatrale siciliano che, anche quest'anno, unisce il proprio impegno a quello degli organismi internazionali che, ormai da tempo, sostengono il Premio Europa per il Teatro considerandolo un esempio tangibile di azione basata sulla collaborazione a livello europeo: l'Union des Théâtres de l'Europe (fondata da Giorgio Strehler e Jack Lang), alla quale aderiscono 16 Teatri d'Arte di 12 nazioni europee; la Convention Théâtrale Européenne formata da 32 Istituzioni teatrali di 18 paesi europei; l'Association International des Critiques de Théâtre che raccoglie 34 sezioni nazionali; l'Istituto Internacional del Teatro del Mediterraneo, con centri in 22 paesi europei e del bacino del Mediterraneo, più una Rete di 16 Festival.

Se, dunque, partendo da un premio teatrale, si è riusciti a creare in Sicilia un evento culturale unico nel suo genere crediamo che il valore complessivo di questo appuntamento con il teatro e le culture europee (e non soltanto europee), vada oggi riconsiderato alla luce di tutto il potenziale che esso può offrire al rilancio dell'immagine della Sicilia e all'incremento di un nuovo e qualificato turismo culturale. Si tratta, in altre parole, di sapere usare al meglio un patrimonio già esistente e consolidato.

In questa edizione, che forse più di ogni altra, focalizza ed evolve le caratteristiche e il significato del Premio Europa, la giuria internazionale presieduta da Erland Josephson, ha assegnato il riconoscimento a Lev Dodin, direttore artistico del Maly Drama Teatr di San Pietroburgo e regista di grande fertilità la cui opera, frutto di un incessante fermento creativo e di un intenso, costante lavoro, ha rivelato un'indubbia dimensione europea.

Il VI Premio Europa Nuove Realtà Teatrali è andato agli olandesi del Theatergroep Hollandia impegnati in una ricerca, raffinata sotto l'aspetto formale, che mantiene stretti legami con l'attualità, la società e la politica; al giovane regista tedesco Thomas Ostermeier il cui lavoro, già sapiente, ha saputo valorizzare nuovi autori attraverso uno stile di regia adeguato; agli italiani della Societas Raffaello Sanzio, capaci di attuare una continua innovazione del linguaggio teatrale sottoponendolo a salutaris scossoni di genio viscerale e vulcanico.

Un premio Speciale è stato assegnato quest'anno al BITEF (Belgrade International Theater Festival) che, oltre ad essere un prestigioso festival internazionale, è un luogo di profondi scambi culturali, dove si mantiene viva una visione pacifica e utopica dell'Europa e dove, anche all'epoca del "bloccchi", si sono confrontate esperienze teatrali euro-

pee dell'est e dell'ovest.

Una Menzione speciale riceve Ibrahim Spahic per il ruolo civile e culturale che ha avuto la sua attività nei giorni disperati di Sarajevo.

Il "ritorno" di Peter Brook (Premio Europa per il Teatro nel 1989) rende omaggio ad uno dei più grandi registi viventi e al suo teatro planetario.

Nel corso delle quattro, intense giornate in cui si articola questa edizione del Premio, Lev Dodin presenta, in anteprima mondiale, un'opera irlandese contemporanea, Molly Sweeney di Brian Friel, e ripropone uno degli spettacoli più importanti nel suo percorso artistico e nell'evoluzione del Maly Teatr di San Pietroburgo, La Casa da Fijodor Abramov. All'artista premiato sarà dedicata un'intera giornata di studi, curata da Franco Quadri, articolata in un convegno e un incontro col regista.

Thomas Ostermeier, oggi alla guida della prestigiosa Schaubühne di Berlino, affronta Crave, l'ultimo, inquietante testo di Sarah Kane, scritto della giovane autrice inglese poco prima della sua tragica scomparsa; il Theatergroep Hollandia affida a testi di Pier Paolo Pasolini una riflessione sul cinismo del mondo contemporaneo e ricorda, rileggendone gli scritti, l'eroico lavoratore, oppositore di Hitler, Marinus van der Lubbe; la Societas Raffaello Sanzio - in un lavoro che ha rappresentato una tappa importante nella ricerca del gruppo - si confronta con il testo teatrale per antonomasia: l'Amleto di Shakespeare.

Il percorso artistico e l'approccio al lavoro teatrale dei vincitori del Premio Europa Nuove Realtà Teatrali sarà approfondito nel corso di appositi incontri.

Il ritorno di Peter Brook con Le Costume, un nuovo spettacolo tratto da un racconto dello scrittore e giornalista sudafricano Can Themba, sarà completato da un incontro, curato da Georges Banu, con Marie Hélène Estienne, collaboratrice di Peter Brook e gli attori africani dello spettacolo; tema dell'incontro, "Peter Brook e l'Africa". Le Costume, coprodotto dal Premio Europa e Taormina Arte, è presentato a Messina al Teatro Vittorio Emanuele in prima nazionale.

Gli incontri con Jovan Cirilov direttore del Bitef e con Ibrahim Spahic, uomo di teatro e presidente del Centro della pace di Sarajevo, cui seguirà un concerto del Quartet di Sarajevo, saranno l'occasione per ricordare il ruolo che ha avuto il teatro nell'abbattere le barriere tra Europa dell'est e dell'ovest e nel ricercare obiettivi di integrazione, dialogo e pace anche nei momenti difficili di una spaventosa guerra etnica esplosa in piena Europa.

Per concludere, crediamo che gli sforzi fatti finora per questa istituzione, per accrescerne la valenza sovranazionale e fare funzionare il suo complesso impianto organizzativo, debbano essere sostenuti da una migliore programmazione, necessaria se si vogliono consolidare le finalità e gli obiettivi (europei e locali) già raggiunti. Occorrono perciò risposte meno assoggettate a tempi di decisione politica e amministrativa che non consentono, ancora oggi, un buon equilibrio tra gli sforzi di progettazione e realizzazione di eventi culturali, sostenuti da finanziamenti locali, i cui obiettivi dovrebbero rispondere a una promozione piena e puntuale. Solo in questo modo si riesce a creare un patrimonio di continuità - che è poi la rendita primaria delle grandi istituzioni culturali europee - e si ottiene la possibilità di presentarsi ai mercati turistici internazionali con almeno un anno di anticipo sui miracoli dell'ultima ora e le imprese fitzcaraldiane di tante nostre iniziative.

Au cours de ces dernières années, le prix Europe a revêtu une signification qui complète et dépasse dans une certaine mesure la dimension d'action exemplaire, caractérisée par une forte valeur symbolique, qui motiva en 1987 la Commission européenne et le Comité Taormina Arte. Au prestige international toujours croissant de la manifestation, documenté par une forte augmentation de la presse étrangère présente à Taormina, s'est ajouté un besoin de contact avec les cultures théâtrales de l'Europe et du monde de la part des jeunes, des écoles, des conservatoires et des Universités : une marque d'intérêt qui dépasse le contexte des spectacles pour concerner aussi les rencontres, les colloques, la confrontation avec les différentes expressions et tendances théâtrales présentes à Taormina le jour du Prix. En outre, les collaborations qui, au niveau local, viennent s'ajouter aux soutiens européens offerts par les organismes associés et les partenaires contribuent à renforcer l'enracinement de cette manifestation sur le territoire. En ce sens, la confirmation de la participation du Teatro Vittorio Emanuele de Messine est tout à fait significative. Cet organisme théâtral sicilien a en effet décidé de se joindre, cette année aussi, aux organismes internationaux qui soutiennent depuis longtemps le Prix Europe pour le Théâtre, considéré comme un exemple tangible d'action fondée sur la collaboration au niveau européen. Parmi ces institutions citons : l'Union des Théâtres de l'Europe (fondée par Giorgio Strehler et Jack Lang) à laquelle adhèrent 16 Théâtres d'Art de 12 nations européennes ; la Convention théâtrale Européenne constituée de 32 institutions théâtrales de 18 pays européens ; l'Association Internationale des Critiques de Théâtre qui rassemble 34 sections nationales ; l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo, qui compte des centres dans 22 pays d'Europe et du bassin méditerranéen, ainsi qu'un réseau de 16 Festivals. Si en partant d'un prix de théâtre on est donc parvenu à créer en Sicile un événement culturel unique en son genre, nous pensons que la valeur de ce rendez-vous avec le théâtre et les cultures européennes (mais pas seulement européennes) doit être reconsidérée aujourd'hui à la lumière de ce que cet événement peut signifier pour l'image de la Sicile et l'affirmation d'un nouveau tourisme culturel qualifié. Il s'agit, en d'autres termes, de savoir utiliser au mieux un patrimoine déjà existant et consolidé.

Dans cette édition, qui illustre peut-être plus que toute autre les caractéristiques et la signification du Prix Europe, le jury international présidé par Erland Josephson a décerné le prix à Lev Dodine, directeur artistique du Maly Drama Teatr de Saint-Petersbourg et metteur en scène fécond dont l'œuvre, fruit d'un incessant ferment créatif et d'un travail constant et intense, a révélé une dimension indiscutablement européenne.

Le VI^e Prix Européen Nouvelles Réalités Théâtrales a été décerné aux Hollandais du Theatergroup Hollandia, une compagnie engagée dans une recherche, raffinée d'un point de vue formel, qui a su garder des liens étroits avec l'actualité, la société et la politique ; au jeune metteur en scène allemand Thomas Ostermeier dont le travail sophistiqué a su valoriser de nouveaux auteurs à travers un style de mise en scène approprié ; aux Italiens de la Societas Raffaello Sanzio, capables de renouveler sans cesse le langage théâtral en le soumettant aux secousses salutaires d'un génie viscéral et volcanique.

Un Prix Spécial a été remis cette année au BITEF (Belgrade International Theater Festival) qui n'est pas uniquement un festival international prestigieux mais aussi un lieu d'échanges culturels profonds capable de préserver une vision pacifique et utopique de l'Europe et qui a permis, même à l'époque des deux "blocs", aux expériences du théâtre de l'est et de l'ouest de se confronter.

Ibrahim Spahic reçoit une mention spéciale pour le rôle civique et culturel de son activité durant les tristes journées de Sarajevo.

Le "retour" de Peter Brook (Prix Europe pour le Théâtre en 1989) rend hommage à l'un des plus grands metteurs en scène vivants et à son théâtre planétaire.

Au cours des quatre intenses journées durant lesquelles s'articule cette édition du Prix, Lev Dodine présentera, en avant-première mondiale, une œuvre irlandaise contemporaine, Molly Sweeney de Brian Friel et montera également une nouvelle fois l'un des spectacles les plus importants de son parcours artistique et de l'évolution du Maly Teatr de Saint-Petersbourg, La Maison d'après Fiodor Abramov. Une journée entière d'études sera consacrée à l'artiste primé, sous la direction de Franco Quadri, et sera organisée autour d'un colloque et d'une rencontre avec le metteur en scène,

Thomas Ostermeier, qui dirige aujourd'hui la prestigieuse Schaubühne de Berlin, affrontera quant à lui Crave, le dernier texte inquiétant de Sarah Kane, écrit par la jeune dramaturge anglaise peu de temps avant sa tragique disparition. Le Theatergroup Hollandia confiera aux textes de Pier Paolo Pasolini une réflexion sur le cynisme du monde contemporain et évoquera Marinus van der Lubbe, l'héroïque ouvrier qui s'opposa à Hitler, à travers une lecture de ses écrits. La Societas Raffaello Sanzio – à travers un travail qui a représenté une étape fondamentale de la recherche du groupe – affrontera le texte théâtral par antonomase : l'Hamlet de Shakespeare.

Le parcours artistique et l'approche au travail théâtral des vainqueurs du Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales sera approfondi durant des rencontres spécifiques.

Le retour de Peter Brook avec Le Costume, un nouveau spectacle tiré d'une nouvelle de l'écrivain et journaliste sud-africain Can Themba, sera complété par une rencontre, dirigée par Georges Banu, avec Marie Hélène Estienne, collaboratrice de Peter Brook, et avec les acteurs africains du spectacle, le thème de la rencontre sera : " Peter Brook et l'Afrique ". La première nationale de Le Costume, coproduit par le Prix Europe et Taormina Arte, sera présentée au Teatro Vittorio Emanuele de Messine.

Les rencontres avec Jovan Cirilov, directeur du BITEF et avec Ibrahim Spahic, homme de théâtre et président du Centre de la paix de Sarajevo, qui seront suivies d'un concert du Quartet de Sarajevo, permettront d'évoquer le rôle joué par le théâtre dans l'abatement des barrières entre Europe de l'est et de l'ouest et dans la recherche d'objectifs d'intégration, de dialogue et de paix même durant les moments les plus terribles de la guerre ethnique qui a déchiré le cœur de l'Europe. Pour finir, nous pensons que les efforts accomplis jusqu'ici par cette institution pour en augmenter la valeur supranationale et pour faire fonctionner sa structure organisationnelle complexe, doivent être soutenus par une meilleure programmation, absolument indispensable si l'on veut consolider les objectifs (européens et locaux) déjà atteints.

Pour cela, il est nécessaire de changer les temps de décision du monde politique et administratif qui ne permettent pas, encore aujourd'hui, d'atteindre un bon équilibre entre les efforts mis en œuvre pour la planification et la réalisation d'événements culturels soutenus par des financements locaux et dont les objectifs devraient faire l'objet d'une promotion complète et précise. C'est seulement ainsi que nous parviendrons à créer un patrimoine de continuité – qui constitue la richesse des grandes institutions culturelles européennes – et que nous pourrions nous présenter sur le marché touristique international avec au moins un an d'avance par rapport aux tours de force miraculeux auxquels nous sommes condamnés encore maintenant pour réaliser bon nombre de nos initiatives.

In recent years, the Europe Theatre Prize has acquired a form and significance which, to a certain extent, go beyond the scope of the extremely symbolic model which the European Commission and the Comitato Taormina Arte envisioned in 1987. In addition to the growing international prestige of the event, evinced by the exponential increase in the presence of foreign press representatives, young people, schools, academies and universities have expressed a need for contact with European and world theatrical cultures. This indicates an interest not only in the actual performances, but also in the round tables, conferences and confrontations with the different theatrical backgrounds, forms of expression and trends to be found in Taormina during the Europe Theatre Prize. This event is becoming more deeply rooted in Sicily itself via collaborations, on a local level, with the European associate and supporting bodies. In this regard, the participation of the Teatro Vittorio Emanuele in Messina, a Sicilian theatrical organization, is very significant, since once again this year, it joins the international bodies that have given their support to the Europe Theatre Prize for many years, considering it a concrete example of an event based on collaboration at a European level. These bodies include the Union des Théâtres de l'Europe (founded by Giorgio Strehler and Jack Lang), comprising 16 Art Theatres from 12 European nations; the Convention Théâtrale Européenne composed of 32 theatrical organizations from 18 European countries; the Association Internationale des Critiques de Théâtre consisting of 34 national branches; the Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo, with centres in 22 European countries and the Mediterranean basin, plus a network of 16 festivals.

Hence, if by starting from a theatre prize we have succeeded in creating in Sicily a cultural event unique of its kind, we believe that the overall importance of this appointment with the theatre and European cultures (and others), is to be reconsidered today in the light of all its potential for relaunching Sicily's image and promoting a new informed cultural tourism. In other words, it is a question of exploiting to the full a well-established heritage.

At this year's event, which perhaps more than any other, focuses on and develops the characteristics and significance of the Europe Theatre Prize, the international jury, presided over by Erland Josephson, has assigned the award to Lev Dodin, artistic director of the Maly Drama Teatr in St. Petersburg and an extremely prolific director whose output, the fruit of a continual creative ferment and constant intensive work, has proved to have a strong European dimension. The 6th Europe Prize New Theatrical Realities has gone to the Dutch Theatergroep Hollandia, who are engaged in sophisticated formal research that is closely linked to current events, society and politics; to the young German director Thomas Ostermeier, whose skilful work has exploited the talent of new actors to the full with his insightful style of direction; and to the Italian Societas Raffaello Sanzio, who constantly and healthily renew theatrical language by shaking it up with their visceral and powerful approach.

This year a Special Prize goes to the BITEF (Belgrade International Theatre Festival) which, more than being a prestigious international festival, is a place where intense cultural exchanges occur, where a

peaceful and utopian view of Europe reigns and where, even at the time of the "blocs", there was a confrontation of eastern and western European theatre.

Ibrahim Spahic receives a Special Mention for the civil and cultural role his work played during the desperate days of Sarajevo.

The "return" of Peter Brook (Europe Theatre Prize 1989) pays tribute to one of the greatest living directors and his global theatre. During the four intensive days of this year's prize, Lev Dodin is presenting the world première of a contemporary Irish play by Brian Friel, *Molly Sweeney*, and is restaging one of the major works in his career and in the development of the Maly Teatr in St. Petersburg, *The House* by Feodor Abramov. A whole day of studies, organized by Franco Quadri, is being devoted to Dodin, including a conference and a discussion with the director.

Thomas Ostermeier, now the director of the renowned Schaubühne in Berlin, is staging *Crave*, the last disturbing text by Sarah Kane, written by this young playwright shortly before her tragic death; the Theatergroep Hollandia is basing a reflection on the contemporary world on texts by Pier Paolo Pasolini and remembers, through a rereading of his writings, the heroic worker Marinus van der Lubbe, who opposed Hitler; the Societas Raffaello Sanzio – in a work that has represented a milestone in the group's research – is tackling Shakespeare's *Hamlet*, the tragedy par excellence.

The careers and theatrical approaches of the Europe Prize New Theatrical Realities winners will be discussed in depth during special round tables.

Peter Brook is making his comeback with *Le Costume*, a new play based on a story by the South African writer and journalist Can Themba. There will also be a discussion entitled "Peter Brook and Africa", organized by Georges Banu, with Marie Hélène Estienne, Peter Brook's assistant and the African actors. *Le Costume*, coproduced by the Europe Theatre Prize and Taormina Arte will have its Italian première at the Teatro Vittorio Emanuele in Messina.

The discussions with Jovan Cirilov, director of the BITEF and Ibrahim Spahic, a theatre figure and president of the Sarajevo Peace Centre, which will be followed by a concert by the Sarajevo Quartet, will be an opportunity to remember the role played by the theatre in breaking down the barriers between eastern and western Europe and in achieving the objectives of integration, dialogue and peace, even at the height of a horrific ethnic conflict in central Europe.

In conclusion, we believe that the efforts made so far to increase the international importance of this event and make its complex organization run smoothly, must be backed by improved planning, which is necessary if the European and local objectives already achieved are to be consolidated. Therefore what is needed are solutions less dependent on the timing of political and administrative decisions that still does not permit a satisfactory balance between the planning and the realization of cultural events backed by local funding, whose objectives should be promoted to the full and in a timely manner. Only in this way will we manage to create a continuing legacy – which is the primary resource of the great European cultural institutions – and have the possibility of being present on the great tourist markets at least a year ahead of the last minute, "Fitzcarraldian" schemes of so many of our initiatives.

Der Europapreis hat in den letzten Jahren eine Vielschichtigkeit und auch mehrschichtige Bedeutungen entwickelt, die in gewisser Weise jene Dimension einer exemplarischen Aktion mit starkem Bedeutungsgehalt übertreffen, wie sie 1987 von der Europäischen Kommission und dem Taormina Arte Komitee gedacht war. Zum wachsenden internationalen Prestige der Veranstaltung, das durch eine immer stärkere Resonanz der anwesenden ausländischen Presse bewiesen ist, kommt hinzu, dass auch junge Menschen aus den Schulen, Akademien und Universitäten immer mehr Interesse an den Theaterkulturen Europas und der Welt bekunden: dieses Interesse gilt nicht nur den Vorstellungen sondern auch den Zusammenkünften und Konferenzen, wo Leute verschiedener Herkunft, mit verschiedenen Ausdrucksformen und von verschiedenen Theater Tendenzen sich für die Dauer des Festivals in Taormina begegnen. Außerdem findet das Festival durch Zusammenarbeit mit den Einrichtungen vor Ort eine immer bessere Verankerung auf dem Territorium, wodurch die assoziierten Organismen und Förderer auf lokaler Ebene Unterstützung erfahren. So ist die Bestätigung der Teilnahme seitens des Teatro Vittorio Emanuele in Messina von besonderer Bedeutung, also einer sizilianischen Theater Einrichtung, die sich auch dieses Jahr wieder für das Festival einsetzt, in Zusammenarbeit mit den internationalen Organismen, die nun schon seit einiger Zeit den Europapreis für das Theater unterstützen, weil sie ihn als konkretes Beispiel für eine auf paneuropäischer Zusammenarbeit beruhende Veranstaltung sehen.: l'Union des Théâtres de l'Europe (gegründet von Giorgio Strehler und Jack Lang), zu der 16 Kunsttheater aus 12 europäischen Ländern gehören; die Convention Théâtrale Européenne bestehend aus 32 Theaterinstitutionen aus 18 Ländern; die Association International des Critiques de Théâtre, die 34 nationale Sektionen umfasst; das Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo, mit Zentren in 22 europäischen Ländern und des Mittelmeerraumes, sowie außerdem ein aus 16 Festivals bestehendes Netz.

Wenn es also, ausgehend von einem Theaterpreis, gelungen ist auf Sizilien eine in ihrer Art einzige Kulturveranstaltung ins Leben zu rufen, denken wir, dass der Wert dieser alljährlichen Verabredung von Theater und europäischer (und nicht nur europäischer) Kultur heute unter Anbetracht des ganzen Potentials gesehen werden muss, welches das Festival dem Sizilienbild und der Entfaltung eines neuen Bildungstourismus beisteuern kann. Mit anderen Worten handelt es sich hier darum, das bereits bestehende und konsolidierte Kulturgut besser zu nutzen. Beim diesjährigen Festival, das vielleicht mehr als die vorhergehenden die Charakteristiken und die Bedeutung des Europapreises im Auge hat und weiter entwickelt, hat die internationale Jury unter dem Vorsitz von Erland Josephson den Preis Lev Dodin anerkannt, dem Künstlerischen Leiter des Petersburger Maly Theaters, gleichwohl künstlerisch sehr produktivem Regisseur, dessen Arbeit als Ergebnis eines unaufhaltsamen Wirkens und eines intensiven und beständigen Schaffens eine unglaublich weite europäische Dimension aufweist. Der VI. Preis der neuen Theaterwirklichkeiten ist an die niederländische Theatergroep Hollandia gegangen, die mit einer unter formalem Aspekt raffinierten Erforschung beschäftigt ist, dabei aber in enger Verbindung zum Zeitgeschehen, der Gesellschaft und der Politik bleibt; außerdem ging der Preis an den jungen deutschen Regisseur Thomas Ostermeier, dessen ohnehin schon kluge Arbeit durch einen geeigneten Stil in der Regieführung auch neue Autoren erschließen konnte, und an die Italiener der Societas Raffaello Sanzio, die bewiesen haben, dass man die Theatersprache kontinuierlich erneuern kann, wenn man sie den gesunden Beben des tieferen und vulkanischen Genies aussetzt.

Dieses Jahr wurde dem BITEF (Belgrade International Theater Festival) ein Spezialpreis vergeben, weil es nicht nur ein angesehenes internationales Festival ist, sondern auch Schauplatz eines tiefgehenden kulturellen Austauschs, bei dem eine friedliche und utopische Sichtweise von Europa bewahrt wird, und auch zur Zeit der "Blöcke" ein Austausch zwischen den ost- und westeuropäischen Theatern

stattfindet. Besondere Erwähnung kommt hierbei Ibrahim Spahic zu, der sich mit seiner Tätigkeit während der schlimmen Zeit in Sarajevo durch sein persönliches und kulturelles Engagement ausgezeichnet hat.

Peter Brooks "Rückkehr" (Europapreis für das Theater 1989) bietet Gelegenheit einen der größten, lebenden Regisseure und sein weltweites Publikum zu ehren.

Im Verlauf der vier intensiven Tage dieser Ausgabe des Europapreises zeigt Lev Dodin in einer Welturaufführung ein zeitgenössisches irisches Stück, Molly Sweeney von Brian Friel, doch er wird auch eins der für seine künstlerische Laufbahn und für die Entwicklung des Petersburger Maly Theaters wichtigsten Stücke zeigen, nämlich Das Haus von Fjodor Abrahmov. Dem prämierten Künstler wird unter der Leitung von Franco Quadri ein ganzer Studientag gewidmet, unterteilt in Konferenz und Begegnung mit dem Regisseur.

Thomas Ostermeier, heute Leiter der weltbekannten Berliner Schaubühne, zeigt Gier, den letzten, beunruhigenden Text von Sarah Kane, den die junge englische Autorin kurz vor ihrem tragischen Tod geschrieben hat. Die Theatergroep Hollandia vermittelt über die Texte von Pier Paolo Pasolini ihr Nachdenken über den Zynismus unserer heutigen Welt und erinnert mittels der Lektüre einiger Schriften an einen heldenmütigen Arbeiter, den in Opposition zu Hitler stehenden Marinus van der Lubbe. Die Societas Raffaello Sanzio stellt sich - in einer Arbeit, die für die Gruppe eine wichtige Etappe war - dem Theatertext schlechthin: dem Hamlet von Shakespeare.

Die künstlerische Laufbahn und die Herangehensweise an die Theaterarbeit der Gewinner des Europapreises für neue Theaterwirklichkeiten wird im Verlauf von eigens dafür organisierten Begegnungen vertieft.

Die Rückkehr von Peter Brook mit Le Costume, ein neues Theaterstück nach einer Erzählung des südafrikanischen Schriftstellers und Journalisten Can Themba findet ihren Abschluss in einer von Georges Banu organisierten Begegnung mit Hélène Estienne, Mitarbeiterin von Peter Brook und den afrikanischen Schauspielern des Stücks. Das Thema der Begegnung lautet "Peter Brook und Afrika". Le costume, eine Koproduktion des Europapreises und Taormina Arte wird im Teatro Vittorio Emanuele in Messina zum ersten Mal in Italien aufgeführt.

Die Begegnungen mit Jovan Cirilov, Leiter des BITEF, und Ibrahim Spahic, Theatermacher und Vorsitzender des Friedenszentrum von Sarajevo, sind eine Gelegenheit an die Rolle zu erinnern, die das Theater bei der Überwindung der Barrieren zwischen Ost- und Westeuropa hatte und darüber nachzudenken, welchen Beitrag zur Integration, zum Dialog und zum Frieden das Theater auch in den schwierigen Momenten eines furchtbaren ethnischen Krieges, der mitten in Europa stattgefunden hat, leisten kann. Im Anschluß an die Debatte findet ein Konzert des Sarajevo-Quartetts statt.

Abschließend möchten wir folgender Meinung Ausdruck geben: Damit dieses Festival auch über Italien hinaus einen Wert hat und damit sein komplexer Organisationsapparat arbeiten kann, müssen die bisher um diese Institution geleisteten Bemühungen, von einer besseren Programmation unterstützt werden, die notwendig ist, wenn die bereits erreichten Ziele und Absichten (auf europäischer und lokaler Ebene) konsolidiert werden sollen.

In diesem Sinne sollten Bescheide weniger von den Wartezeiten auf eine politische oder administrative Entscheidung abhängig sein, denn sicher fehlt auch heute noch das richtige Gleichgewicht zwischen den Bemühungen und der Verwirklichung von kulturellen Ereignissen, die von lokalen Finanzierungen unterstützt werden, deren Zielsetzungen voll und ganz auf Förderung bedacht sein sollten. Nur so wird es gelingen, ein beständiges Kulturgut hervorzubringen - das ja auch der Hauptertrag der großen europäischen Kulturinstitutionen ist - und nur so kann man sich dem internationalen Markt des Tourismus mindestens ein Jahr im voraus präsentieren, und nicht als Wunder der letzten Stunde oder als Unternehmung im Stile eines Fitzcarraldo, wie es der Fall bei so vielen unserer Initiativen ist.

Regolamento del Premio

Il Premio Europa per il Teatro, istituito (con delibera del 5.12.1986) ed organizzato dal Comitato Taormina Arte in accordo e con il patrocinio dell'Unione europea, ha lo scopo di promuovere la conoscenza e la diffusione dell'arte teatrale in Europa, contribuendo allo sviluppo dei rapporti culturali e al consolidamento della coscienza europea. Sono organismi associati e sostenitori l'Union des Théâtres de l'Europe e la Convention Théâtrale Européenne e organismi associati l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo e il Festival d'Avignon.

Viene assegnato a quella personalità o istituzione teatrale che abbia contribuito alla realizzazione di eventi culturali determinanti per la compressione e la conoscenza tra i popoli.

La Giuria è costituita da personalità della cultura e dell'arte, da critici e operatori culturali, rappresentativi del mondo teatrale dei paesi europei, garantendo, nel corso degli anni, una equilibrata presenza delle diverse aree geografiche. Della Giuria fanno parte di diritto il segretario permanente della stessa e i rappresentanti degli organismi associati.

Il Premio consiste in un importo di 60.000 euro.

A questo riconoscimento è affiancato il Premio Europa Nuove Realtà teatrali, ispirato alla volontà di incoraggiare tendenze ed iniziative emergenti nel teatro europeo. La Giuria, nella selezione delle candidature del Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, è affiancata da una Consulta, composta dagli organi collegiali degli organismi associati, dai premiati delle passate edizioni del Premio Europa per il Teatro e da membri delle Giurie precedenti. Il Premio consiste in un importo di 20.000 euro.

Le manifestazioni di consegna dei Premi hanno luogo a Taormina.

Le Prix Europe pour le Théâtre, établi (par la délibération du 5/12/1986) et organisé par le Comité Taormina Arte grâce à l'accord et à la contribution de l'Union Européenne a pour but de promouvoir la connaissance et la diffusion de l'art dramatique en Europe, contribuant ainsi au développement des rapports culturels et du

renforcement de la conscience européenne.

L'Union des Théâtres de l'Europe et la Convention Théâtrale Européenne sont des organismes associés et membres bienfaiteurs du Prix Europe pour le Théâtre, tandis que l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo et le Festival d'Avignon sont des organismes associés.

Il est décerné aux personnalités ou institutions théâtrales qui ont contribué à la réalisation d'événements culturels déterminants pour la compréhension et la connaissance réciproque des peuples.

Le Jury est constitué de personnalités de la culture et de l'art, de critiques et d'agents culturels, représentatifs du monde du théâtre des pays européens, en garantissant, au fil des ans, une présence équilibrée des différentes zones géographiques. Le secrétaire permanent du Jury ainsi que les représentants des organismes associés font de plein droit partie du Jury.

Le Prix a un montant de 60 000 euros.

A cette distinction s'ajoute le Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales inspiré par la volonté d'encourager des tendances et des initiatives émergentes du théâtre européen.

Le Jury est assisté dans la sélection des candidatures pour le Premio Europa Nuove Realtà Teatrali par un Conseil composé de membres collégiaux des organismes associés, des vainqueurs du Prix Premio Europa per il Teatro des années précédentes et de membres des Jurys antérieurs

Le prix a un montant de 20 000 euros.

La Cérémonie de remise des prix a lieu à Taormina.

The Europe Theatre Prize was established by resolution of the Taormina Arte Committee on 5.12.1986 and organised by the Committee with the approval and the patronage of the European Union. It is aimed at promoting the knowledge and diffusion of drama throughout Europe, advancing the development of cultural relationships and consolidating the European conscience. The Union des Théâtres de l'Europe and the Convention Théâtrale Européenne are associate and supporting bodies, while the Association Internationale des Critiques de Théâtre, the Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo and the Festival d'Avignon are associate bodies.

The Europe Prize for Theatre is awarded to individuals or drama institutions that have contributed to the realisation of cultural events which have furthered understanding and insight between peoples.

The jury is made up of representatives of the European theatre, personalities from the world of culture and art, critics and cultural operators, and over the years has guaranteed a balanced presence from the different geographical areas. By right the jury is composed of the permanent secretary and the representatives of the associate organizations.

The Europe Prize for Theatre amounts to 60,000 EUROS.

The Europe Prize for New Drama Realities is awarded alongside the Europe Prize for Theatre. The Europe Prize for New Drama Realities is aimed at encouraging emerging trends and initiatives in European drama.

The Jury is assisted in its selection of the candidates for the Premio Europa New Theatrical Realities award by a Council composed of the boards of the associated organizations, of past winners of the Premio Europa per il Teatro and by former members of the Jury.

The Europe Prize for New Drama Realities amounts to 20,000 EUROS.

The prize awarding ceremony will take place at Taormina.

Der Europa Preis für das Theater, der, (mit Beschluß vom 5.12.1986) von dem Komitee Taormina Arte, unter Schirmherrschaft der Europäischen Gemeinschaft vergeben und organisiert wird, hat das Ziel, das Wissen über die Theaterkunst und ihre Verbreitung in Europa zu fördern. So trägt er zur Entwicklung der kulturellen Beziehungen und der Festigung des europäischen Bewußtseins bei. Angegliederte und fördernde Träger sind Union des Théâtres de l'Europe und Convention Théâtrale Européenne, angegliederte Träger sind: Association Internationale des Critiques de Théâtre, Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo sowie das Festival d'Avignon.

Er wird jenen Persönlichkeiten und Theaterinstitutionen verliehen, die zur Verwirklichung kultureller Ereignisse beigetragen haben, die ausschlaggebend für das Verständnis und die Kenntnis unter den Völkern sind.

Die Jury besteht aus Persönlichkeiten der Kultur und der Kunst, aus Kritikern und Personen, die mit Kultur zu tun haben, die repräsentativ für die europäische Theaterwelt dastehen und im Laufe der Jahre eine ausgeglichene Präsenz auf den verschiedenen geographischen Gebieten garantieren.

Der Preis beläuft sich auf 60.000 Euro.

Zusammen mit diesem Preis wird der Preis Europa Neue Realität des Theaters verliehen, um neue Tendenzen und vielversprechende Initiativen im europäischen Theater zu fördern.

Dieser Preis beläuft sich auf 20.000 Euro.

Bei der Auswahl der Kandidaturen für den Premio Europa Nuove Realtà Teatrali steht der Jury ein Beratungsgremium zur Seite, das aus den Kollegialorganen der jeweiligen angegliederten Organisationen, den prämierten Künstlern und

Giuria VIII Edizione

presidente

Erland Josephson

attore

segretario permanente

Renzo Tian

commissario straordinario Ente Teatrale Italiano

Georges Banu

presidente Association Internationale des Critiques de Théâtre

docente Institut d'Etudes Théâtrales Paris

direttore artistico Académie Expérimentale des Théâtres

Daniel Benoin

residente Convention Théâtrale Européenne

direttore Comedie di Saint Etienne

Michael Billington

critico The Guardian

Bernard Faivre D'Arcier

direttore Festival d'Avignon

Eli Malka

direttore Union des Théâtres de l'Europe

Josè Monleon

direttore Instituto Internacional del teatro del Mediterraneo

direttore rivista Primer Acto

Ivan Nagel

docente Università di Berlino

Tatiana Proskournikova

segretaria Centro russo AICT - critica e storica del Teatro

Franco Quadri

critico La Repubblica

VIII Premio Europa a Lev Dodin

Allievo di uno dei più fedeli allievi di Stanislavskij, Lev Dodin, sceso giovanissimo dalla natia Siberia nelle capitali della vecchia Russia, ha dedicato la propria vita alla scuola, mai scissa dalla pratica, e di lì è partito formando una compagnia intesa come grande famiglia, con il culto dell'insieme e di un lavoro artigianale, ancora prima che il Maestro fosse chiamato nel 1983 a dirigere il Maly per farne un teatro guida di questa fine secolo. "La casa" nasce come spettacolo del suo gruppo diplomato all'Istituto di Leningrado, dopo mesi di permanenza nel paese del Nord dove Fëdor Abramov aveva scritto il suo romanzo sui problemi della vita contadina, ricreato sulla scena a colpi di improvvisazione per arrivare alla reale concretezza ritrovata in Fratelli e sorelle: questa tragica epopea del kolkos ispirata dallo stesso autore a metà degli anni '80, svolge in otto ore emozionanti, dove il pianto e il riso si rincorrono, una ricerca sulla "grande anima russa" che costituisce una costante per il regista come l'analisi polemica della storia del suo paese, con una preferenza per la rielaborazione della narrativa. Un culmine in questo senso è rappresentato dalla messinscena di un classico a lungo di fatto proibito come "I demoni" dostoevskiani, provati per tre anni e da nove puntualmente ripresi dal Maly in dieci ore di parole e di visioni da brivido, che già implicano un discorso sullo spirito rivo-

luzionario di un popolo fungendo da preambolo alla metafora dell'utopia suicida espressa da Andrej Platonov in "Cevengur", recente capolavoro scenico galleggiante sull'acqua, come la Commedia senza titolo di Cechov, tradotta da Dodin in una danza dentro il Novecento. Su un piano di neve vive invece "Gaudeamus", primo degli spettacoli montati con i giovani della Scuola, satira dell'addestramento sovietico al servizio militare rimasto purtroppo di piena attualità, e parte del repertorio incentrato sull'uomo del nostro tempo che la compagnia propone al suo pubblico naturale allargato a tutto il mondo, restituendoci il senso di un teatro necessario.

Élève de l'un des plus fidèles disciples de Stanislavski, Lev Dodine est arrivé très jeune de sa Sibérie natale dans les capitales de l'ancienne Russie. Il a consacré sa vie à l'enseignement, sans jamais dissocier la théorie de la pratique, et c'est ainsi qu'il a formé une compagnie, une grande famille avec le culte du groupe et du travail artisanal, bien avant qu'on lui demande, en 1983, de diriger le Théâtre Maly qui allait devenir le théâtre-phare de cette fin de siècle. La maison a été créée par son groupe de diplômés de l'Institut de Leningrad après un séjour de plusieurs mois dans les régions du nord où Fëdor Abramov avait écrit son roman sur la vie paysanne. À la moitié des années 1980, la compagnie parvient à recréer à coups d'improvisations la réalité concrète de Frères et sœurs : cette tragique épopée du kolkhoze écrite par le même auteur. Huit heures de spectacle durant lesquelles les pleurs succèdent aux rires, une recherche sur la "grande âme russe" qui constitue une constante dans le travail du metteur en scène, attiré par l'analyse polémique de l'histoire de son pays réélaborée à travers la littérature. En ce sens, le sommet de son travail est représenté par la mise en scène d'un classique longtemps interdit tel que Les démons de Dostoïevski, un spectacle qui donna lieu à trois ans de répétitions et que le théâtre Maly reprend régulièrement depuis neuf ans : dix heures de dialogues et de visions qui donnent des frissons et qui constituent une première approche à un discours sur l'esprit révolutionnaire d'un peuple. Ce spectacle devient en quelque sorte le préambule de la métaphore de l'utopie suicidaire exprimée par Andreï Platonov dans Tchevengour, récent chef-d'œuvre mis en scène sur un plan d'eau, et de Ce fou de Platonov de Tchecov, transformé par Dodine en une danse à travers le XXe siècle. Gaudeamus se déroule quant à lui sur une surface enneigée. Ce premier spectacle monté avec les jeunes de l'École est une satire – hélas encore tout à fait d'actualité – de l'entraînement au service militaire soviétique, et s'insère à la perfection dans le répertoire centré sur l'homme de notre temps proposé par la compagnie à son public naturel et, partant de là, au public du monde entier auquel Dodine a su redonner le sens d'un théâtre nécessaire.

A student of one of Stanislavsky's most faithful followers, Lev Dodin left his native Siberia for the old cities of former Russia when he was very young. He has devoted his life to a teaching method that is never separated from practice, and this was his starting point for founding a company that was seen as an extended family, with a belief in ensemble performances and workshops, even before he was called upon to direct the Maly in 1983 and make it a leading theatre in the last decades of the



twentieth century. The House was born as a play for his group, who graduated from the Drama School in St. Petersburg, after months spent in the northern village where Feodor Abramov wrote his novel on the trials and tribulations of peasant life. It was adapted for the stage by using improvisation to render the actual true-to-life atmosphere to be found in Brothers and Sisters. This tragic epic of the kolkhoz, inspired by the author himself in the mid-eighties, takes place in the space of eight emotional hours of tears and laughter and plumbs the depths of the "great Russian soul", which is one of the director's favourite subjects, together with the controversial analysis of the history of his country, especially through the adaptation of novels for the theatre. The culmination of this was the staging of a Dostoyevsky classic that had long been banned, The Demons, which he rehearsed for three years and was staged regularly by the Maly company for nine years in ten-hour performances of thrilling words and actions. These already imply a discourse on the revolutionary spirit of a people that serves as an introduction to the metaphor of the suicidal utopia expressed in Andrei Platonov's Cevengur, the recent stage masterpiece floating on water, and the Untitled Play by Chekhov, translated by Dodin into a dance through the twentieth century. Gaudeamus, on the contrary, is set on a snowy stage and is the first of the plays produced with the Drama School students. It is a satire on Russian training for military service that unfortunately remains very topical today, and is part of the repertoire that focuses on contemporary man, which the company offers to its public worldwide, thus restoring to us a sense of the necessity for the theatre.

Lev Dodin war Schüler von einem der treuesten Stanislavskijschüler. Noch als ganz junger Mann kam er aus seiner Heimat Sibirien in die Hauptstadt des alten Russland und hat hier sein Leben der Schule gewidmet, die er nie von der Bühne getrennt gesehen hat. So hat sich sein Ensemble herausgebildet, das er immer als große Familie verstanden hat, wobei gemeinschaftliches Zusammensein und Handwerk geradezu als Kult gepflegt wurden, noch bevor der Meister 1983 zum Leiter des Malytheaters ernannt wurde und daraus eines der wichtigsten Theater des ausgehenden Jahrhunderts machte. "Das Haus" entsteht als Bühnenstück seines Ensembles, dessen Mitglieder vom Leningrader Institut stammen, nachdem die Schauspieler mehrere Monate in dem nordrussischen Dorf verbracht hatten, wo Fjodor Abramov seinen

Roman über die Probleme der russischen Landbevölkerung angesiedelt hat. Der Roman wurde dann mittels Improvisation bühnenfähig gemacht, ohne die realitätsnahe Konkretion von Brüdern und Schwestern zu vergessen: dieses tragische Epos über eine Kolchose, die den Autor gegen Mitte der Achtzigerjahre zu seinem Roman inspiriert hat, erforscht in acht gefühls geladenen Stunden, während denen Lachen und Weinen aufeinander folgen, die "große russische Seele", ein Leitthema dieses Regisseurs, das er in polemischer Analyse aufgreift, wozu er sich bevorzugt der Erzählkunst bedient und diese für die Bühne bearbeitet. In diesem Sinn stellt die Inszenierung eines lange verbotenen Klassikers, nämlich Dostojewskijs Dämonen einen Höhepunkt dar. Die Proben dazu haben drei Jahre gedauert und seit neun Jahren wird das Stück vom Malytheater immer wieder gespielt. In der zehnstündigen Aufführung verursachen Worte und Visionen beim Zuschauer Gänsehaut. Hier findet sich der Verweis auf den Diskurs über den revolutionären Geist eines Volkes, welcher der Metapher für die Utopie vom Selbstmord wiederum als Präambel dient. Eine Metapher, mit der sich Andrej Platonov in Cevengur auseinander gesetzt hat, und auch dieser Roman wurde jüngst als Meisterwerk für die auf Wasser schwimmende Bühne bearbeitet. Das Thema taucht ebenso in Tschechows Komödie ohne Titel auf, die Dodin als Tanzdarstellung ins 20. Jahrhundert überträgt. Auf einer verschneiten Bühne hingegen wird Gaudeamus lebendig, das erste Stück in Zusammenarbeit mit den jungen Schauspielschülern, eine Satire über die sowjetische Militärausbildung, ein leider immer noch aktuelles Thema. Es ist ein Teil des Repertoires, dessen Thema der Mensch unserer Zeit ist, den das Ensemble dem Publikum in caller Welt vorstellt und uns damit gleichzeitig den Sinn für ein notwendiges Theater gibt.



VI Premio Europa Nuove Realtà Teatrali a Theatergroep Hollandia Thomas Ostermeier Societas Raffaello Sanzio

Theatergroep Hollandia

La compagnia Theatergroep Hollandia, creata nel 1985 dal coreografo/regista Johan Simons e dal compositore/regista Poul Koek, occupa un posto privilegiato nel paesaggio teatrale di lingua nederlandese. Gli spettacoli del gruppo si sono immediatamente distinti per la loro coralità e la capacità di integrarsi in luoghi totalmente estranei ai circuiti tradizionali. Theatergroep Hollandia ha svolto un lavoro di ricerca teatrale costantemente associato a un forte coinvolgimento nell'attualità e all'impegno sociale e politico. Il gruppo ha fondato la sua esplorazione del linguaggio su opere famose – essenzialmente tragedie antiche o moderne – ma anche su testi letterari non teatrali. Ha inoltre messo a punto una combinazione di linguaggi che gli permette di spaziare dal teatro alla danza, fino alle espressioni musicali più raffinate. La compagnia Hollandia seduce per la varietà dei campi esplorati e per lo slancio poetico dei suoi spettacoli, intrisi di una rara forza polemica. Questo gruppo esemplare merita perciò un riconoscimento europeo e internazionale.

Hollandia Theatergroep crée en 1985, par le choréographe\metteur en scène Johan Simons et le compositeur\metteur en scène Poul Koek occupe une place privilégiée dans le paysage théâtral néerlandophone. Les spectacles du groupe se sont distingués dès le début par leur dimension chorale et par la capacité d'intégration dans des lieux hors les circuits traditionnels. Hollandia Theatergroep s'est livrée à un travail théâtral de recherche sans jamais le dissocier d'un fort engagement dans les débats d'actualité, sociale ou politique. Hollandia Theatergroep a fondé leur exploration du langage sur des textes célèbres, surtout des tragédies, antiques ou modernes, aussi bien que sur des motivations littéraires non théâtraux. Par ailleurs, le groupe développe la mixité des langages qui lui permet de circuler entre le théâtre, la danse ou les expressions musicales les plus raffinées. Hollandia Theatergroep séduit par la variété des champs explorés autant que par la force poétique de ses prestations chargées d'une rare force polémique. Le groupe mérite une reconnaissance européenne et internationale. Il est exemplaire.

The Hollandia Theatergroep, founded in 1985 by choreographer/director Johan Simons and composer/director Poul Koek, holds an important position in the Dutch theatre world. From the outset the group's plays have been distinguished by their ensemble dimension and by their capacity to become integrated with places outside the usual theatre cir-

cuits. The Hollandia Theatergroep has devoted itself to theatrical research without ever disassociating itself from a strong participation in current social and political debates. The Hollandia Theatergroep has based its exploration of language on famous texts, especially ancient and modern tragedies, but also on non-theatrical literary motifs. In addition, the group has developed a mix of languages that permits it to perform within the sphere of the theatre, dance and the most sophisticated musical expressions. The Hollandia Theatergroep's appeal lies in the variety of fields it explores and in the poetical power of its performances that are charged with unusual polemical force. The group deserves European and international acclaim. It is exceptional.

Die 1985 vom Choreographen /Regisseur Johan Simons und dem Komponisten/Regisseur Poul Koek gegründete Hollandia Theatergroep nimmt in der niederländischsprachigen Theaterwelt einen privilegierten Platz ein. Die Inszenierungen der Gruppe haben sich von Anfang an durch ihre chorale Dimension ausgezeichnet sowie durch ihre Integrationsfähigkeit an Orten, die außerhalb des herkömmlichen Umfeldes liegen. Die Hollandia Theatergroep hat sich einer experimentiell-erforschenden Theaterarbeit gewidmet, sich gleichzeitig aber auch stark bei sozialen und politischen Debatten zu aktuellen Themen engagiert. Die Hollandia Theatergroep hat ihre Analyse der Sprache auf berühmte Texte gegründet, vor allem auf antike oder moderne Tragödien, verarbeitet aber auch nicht-literarische Anstöße. Außerdem entwickelt die Gruppe eine Sprachmischung, die es ihr erlaubt, sich zwischen dem Theater, dem Tanz und den raffiniertesten musikalischen Ausdrucksformen zu bewegen. Die Hollandia Theatergroep besticht durch die Variationsbreite der erforschten Gebiete und durch die poetische Kraft ihrer Werke, denen auch eine Polemik eigen ist, wie man sie nur selten antrifft. Diese Gruppe verdient eine europaweite und internationale Anerkennung. Sie ist beispielgebend.

Thomas Ostermeier

Lavorando alla "Baracke" di Berlino, Thomas Ostermeier è riuscito a dare un orientamento preciso e indipendente al teatro contemporaneo coniugando la valorizzazione di nuovi autori con uno stile di regia adeguato, costruito - oltre che su una capacità non comune di scegliere e dirigere gli attori - su tempi e visioni che si confrontano con il cinema, la vita e l'immaginario metropolitano. Ostermeier, in questo senso, ha contribuito a dare espressione alle inquietudini delle giovani

generazioni offrendone, attraverso il teatro, uno spaccato fedele e pregante che supera ogni accademismo e recupera un collegamento diretto tra quanto avviene nella società e ciò che si mette in scena nei teatri. Il teatro di Ostermeier muove così nuove energie e interessa, in Germania e in Europa, un nuovo pubblico.

À travers son travail à la « Baracke » de Berlin, Thomas Ostermeier est parvenu à donner une orientation précise et indépendante au théâtre contemporain, en accompagnant la valorisation de nouveaux auteurs à un style de réalisation approprié, bâti non seulement sur sa faculté hors du commun de choisir et de diriger les acteurs, mais aussi sur des rythmes et des aspects visuels qui renvoient au cinéma, à la vie et à l'imaginaire métropolitain. Ostermeier a contribué en ce sens à exprimer les inquiétudes des jeunes générations dont il offre, à travers le théâtre, un portrait fidèle et profond qui va bien au-delà des académismes et qui permet de rétablir un lien direct entre ce qui arrive dans la société et ce qui se met en scène dans les théâtres. Le théâtre d'Ostermeier parvient donc à mettre en jeu de nouvelles énergies suscitant ainsi l'intérêt, tant en Allemagne qu'en Europe, d'un public nouveau.

Whilst working at the "Baracke" in Berlin, Thomas Ostermeier has succeeded in leading contemporary theatre in a precise, independent direction by exploiting the discovery of new dramatists and combining this with a suitable style of direction, based – in addition to his exceptional ability to choose and direct the actors – on a timing and vision that can be compared with the cinema, life and urban imagery. Thus Ostermeier has contributed towards expressing the anxieties of the younger generations by giving a faithful, moving picture of them on stage, which is far from being "academic" and recreates a direct link with what happens in society and what is staged in the theatre. Ostermeier's theatre thus generates new energies and interests a new German and European audience.

Während seiner Arbeit bei der Berliner "Baracke" ist es Thomas Ostermeier gelungen, dem zeitgenössischen Theater eine genaue und unabhängige Orientierung zu geben, indem er die Aufwertung der Texte neuer Autoren mit einem geeigneten Stil in der Regie vereinen konnte, der – abgesehen von Ostermeiers außergewöhnlicher Fähigkeit in der Auswahl und Leitung von Schauspielern – auf einen Rhythmus und eine Vorstellungswelt gründet, die sich mit dem Kino, dem Leben und der Bilderwelt einer Großstadt auseinander setzen.

In diesem Sinne hat Ostermeier einen Beitrag dazu geleistet, dem was die jüngeren Generationen besorgt, Ausdruck zu verleihen, indem er über das Theater einen wirklichkeitsgetreuen und prägnanten Abriss liefert, der jedweden Akademismus überwindet und eine direkte Verbindung herstellt zwischen dem, was in der Gesellschaft vor sich geht und dem, was im Theater auf die Bühne gebracht wird. Auf diese Weise transportiert Ostermeiers Theater neue Energien und weckt, in Deutschland und in Europa, bei einem neuen Publikum Interesse.

Societas Raffaello Sanzio

Discesa sulla scena dalle arti visive, la Societas Raffaello Sanzio in vent'anni di lavoro, passando da un'esperienza provocatoria di gioco all'invenzione di una lingua, dal teatro iconoclasta al recupero di un'immaginaria tradizione sumera, è arrivata alla piena maturità e a farsi caposcuola del nuovo teatro giovane affrontando i grandi testi. Fondata da due coppie di fratelli di Cesena, i Castellucci e i Guidi, la Societas è rimasta comunque fedele all'originaria natura di gruppo tribale, in scena con mamme, zie, figli e animali, e s'è trovata un secondo ruolo nell'insegnamento a profitto di nuovi attori e di bambini; e del resto al pubblico infantile ha dedicato una serie di messinscene di fiabe non mistificanti. Ma è stato il processo di reinvenzione dei classici sulla propria pelle, basandosi su una comunicazione d'energia e, a condurre in giro per il mondo questa compagnia divenuta una bandiera per i maggiori festival: ed ecco il gruppo di Romeo Castellucci avanzare da un Amleto autistico in preda alla propria animale fisicità, in un contesto meccanizzato, alla radicale lettura di un altro Shakespeare basata su una corporeità che non esclude la malattia; e passare quindi a una visione cosmica in due poderosi trittici, quello immaginifico e creativo dell'Orestea e la ricreazione memorabile della Genesi, autoanalisi del lavoro superumano dell'artista e riflessione sulla storia dell'uomo e sul divenire della scienza nel mistero del rapporto tra il bene e il male, in una concezione sempre meno verbale e più visiva di un teatro visitato dalla scintilla elettrica dove il rincorrersi dei suoni è sempre più determinante nell'attacco emozionale dello spettatore.

En vingt ans de travail dans le domaine des arts visuels, La Societas Raffaello Sanzio est parvenue – en passant d'une expérience provocatrice de jeu à l'invention d'une langue, du théâtre iconoclaste à la récupération d'une tradition sumérienne imaginaire – à la pleine maturité et à devenir le chef de file d'un nouveau théâtre à travers la

confrontation avec les grands textes. Fondée par deux couples de frères de la ville de Cesena – les Castellucci et les Guidi –, la Societas est restée fidèle à sa nature de groupe tribal, mettant en scène les mères, les tantes, les enfants, les animaux. Parallèlement, la compagnie a découvert une deuxième vocation : les cours de théâtre destinés aux acteurs débutants et aux enfants. La Societas a d'ailleurs mis en scène pour le public enfantin une série de contes de fée présentés dans une optique totalement démystifiante. Mais c'est le processus de réinvention des classiques, basé sur une communication d'énergie, qui a permis à cette Compagnie de présenter ses spectacles dans les festivals du monde entier.

Partant d'un Hamlet autiste, en proie à sa physicalité animale, dans un contexte mécanisé, le groupe de Romeo Castellucci s'est ensuite tourné vers la lecture radicale d'un autre Shakespeare – fondée sur une corporéité qui n'exclut pas la maladie – pour parvenir enfin à la vision cosmique de deux imposants triptyques : L'Orestée, à la force imaginaire et créatrice, et la Genèse, récréation mémorable, sorte d'autoanalyse du travail sur-humain de l'artiste et de réflexion sur l'histoire de l'homme et le devenir de la science au sein du mystérieux rapport entre le bien et le mal. Cela a permis de déboucher sur une conception de moins en moins verbale et de plus en plus visuelle du théâtre. Un théâtre parcouru par une sorte d'étincelle électrique, où la quête des sons joue un rôle déterminant dans l'impact émotionnel produit chez le spectateur.

Having come to the theatre from the visual arts, the Societas Raffaello Sanzio, which in twenty years' work has moved from a provocative ludic approach to the invention of a language, from iconoclastic theatre to a return to an imaginary Sumerian tradition, has now reached full maturity and taking the lead in new young drama by staging the great classics. Founded by two Castellucci and two Guidi brothers from Cesena, the Societas has remained an extended family group in which mothers, aunts, sons, daughters and animals all play a part, and has now taken on the new role of teaching new actors and children. It has also adapted a series of non-mystifying fairy-tales for the stage for children. But it has been the process of re-inventing the classics by personally re-experiencing them and focusing on the communication of energy, that led this company to tour the world and become the main attraction at major festivals. And now we have Romeo Castellucci's group moving from an autistic Hamlet prey to his animalistic physicality, in a mechanized context, to a radical reading of a different Shakespeare, based on a corporality that does not exclude disease; and hence to a cosmic

vision in two weighty triptychs: the imaginary and creative Orestea and the memorable recreation of Genesis. This is a self-analysis of the superhuman work of the artist and a reflection on the history of man and the progress of science through the mystery of the relationship between good and evil, in an increasingly less verbal and more visual conception of the theatre, where the rapid sequence of the electric sparks of sound is an increasingly decisive factor in the emotional attack on the audience.

Die ursprünglich von der Bildenden Kunst herstammende Societas Raffaello Sanzio hat in ihrer zwanzigjährigen Arbeit, ausgehend von einer provokatorischen Erfahrung hin zur Findung einer Sprache, auf dem Weg vom ikonoklastischen Theater hin zur Aufarbeitung einer imaginären, der sumerischen Vorstellungswelt entstammenden Tradition, einen hohen Reifegrad erreicht und ist zur richtungsweisenden Schule des neuen jungen Theaters geworden, wobei sie sich auch an große Themen gewagt. Die von den beiden Geschwisterpaaren Castellucci und Guidi aus Cesena gegründete Gruppe ist dabei jedoch ihrer ursprünglichen Natur und Zugehörigkeit treu geblieben und hat Mütter, Tanten, Kinder und Tiere auf die Bühne gebracht. Ein zweites Betätigungsfeld hat sie im Unterricht gefunden, wovon Kinder und junge Schauspieler profitieren können. Für das Kinderpublikum waren ja bereits eine Reihe von nicht-mystifizierenden Fabeln inszeniert worden. Doch die Überarbeitung von Klassikern nach eigenem Zuschnitt und dabei die Übermittlung von Energie war es, was diese Gruppe um die ganze Welt geführt hat und sie zum Aushängeschild der wichtigsten Festivals werden ließ: so wagt sich die Gruppe von Romeo Castellucci an einen autistischen Hamlet heran, der in einem mechanisierten Umfeld, gefangen von seiner animalischen Körperlichkeit, dargestellt wird durch die radikale Lesung eines anderen Shakespearetextes, der auf einer Körperlichkeit gründet, die selbst die Krankheit nicht ausschließt. Danach ging es weiter zur kosmischen Vision der beiden kräftigen Triptychen, nämlich der bilderreichen und kreativen Orestea und der denkwürdigen Neuschöpfung der Genesis, Selbstanalyse der übermenschlichen Arbeit des Künstlers und Nachdenken über die Menschheitsgeschichte und über die Zukunft der Wissenschaft im Mysterium der Beziehung zwischen dem Guten und dem Bösen. Das alles in einer immer weniger verbalen und immer visiveren Konzeption eines elektrisierten Theater, wo die schnelle Abfolge von Klängen für die emotionale Miteinbeziehung des Zuschauers immer entscheidender wird.

Premio speciale al BITEF

Il BITEF di Belgrado riceve il Premio Speciale perché superando la dimensione di un festival è diventato il luogo di un intenso e profondo scambio dove, abbattendo ogni barriera anche nei momenti di più rigida separazione, si sono confrontate per anni esperienze teatrali dell'est e dell'ovest in una visione utopica dell'Europa e in una prospettiva di pace mai abbandonata.

Le Prix Spécial est décerné au BITEF de Belgrade car, en dépassant la dimension du festival, ce dernier est devenu le lieu d'un échange intense et profond qui, en abattant toute barrière même dans les moments de séparation les plus durs, a permis des années durant de confronter des expériences théâtrales provenant de l'est et de l'ouest dans le cadre d'une vision utopique de l'Europe et dans une perspective de paix qui n'a jamais été abandonnée.

The BITEF of Belgrade is awarded the Special Prize because more than a festival this has become a place of intense and profound exchange where, having broken through every barrier, even at times of the most rigid separation, theatrical experiences from the east and the west have confronted each other in a utopian vision of Europe and with a constant view to peace

Das Belgrader BITEF erhält den Spezialpreis, weil es die Dimension eines Festival überschreitet und Ort eines intensiven und tief gehenden Austausches ist, wo über Jahre hinweg, auch während der Zeit der absoluten Abschottung, Theatererfahrungen aus Ost und West ausgetauscht worden sind, und das in einer utopischen Vision von Europa und einer nie aufgegebenen Hoffnung auf Frieden.

Menzione speciale a Ibrahim Spahic'

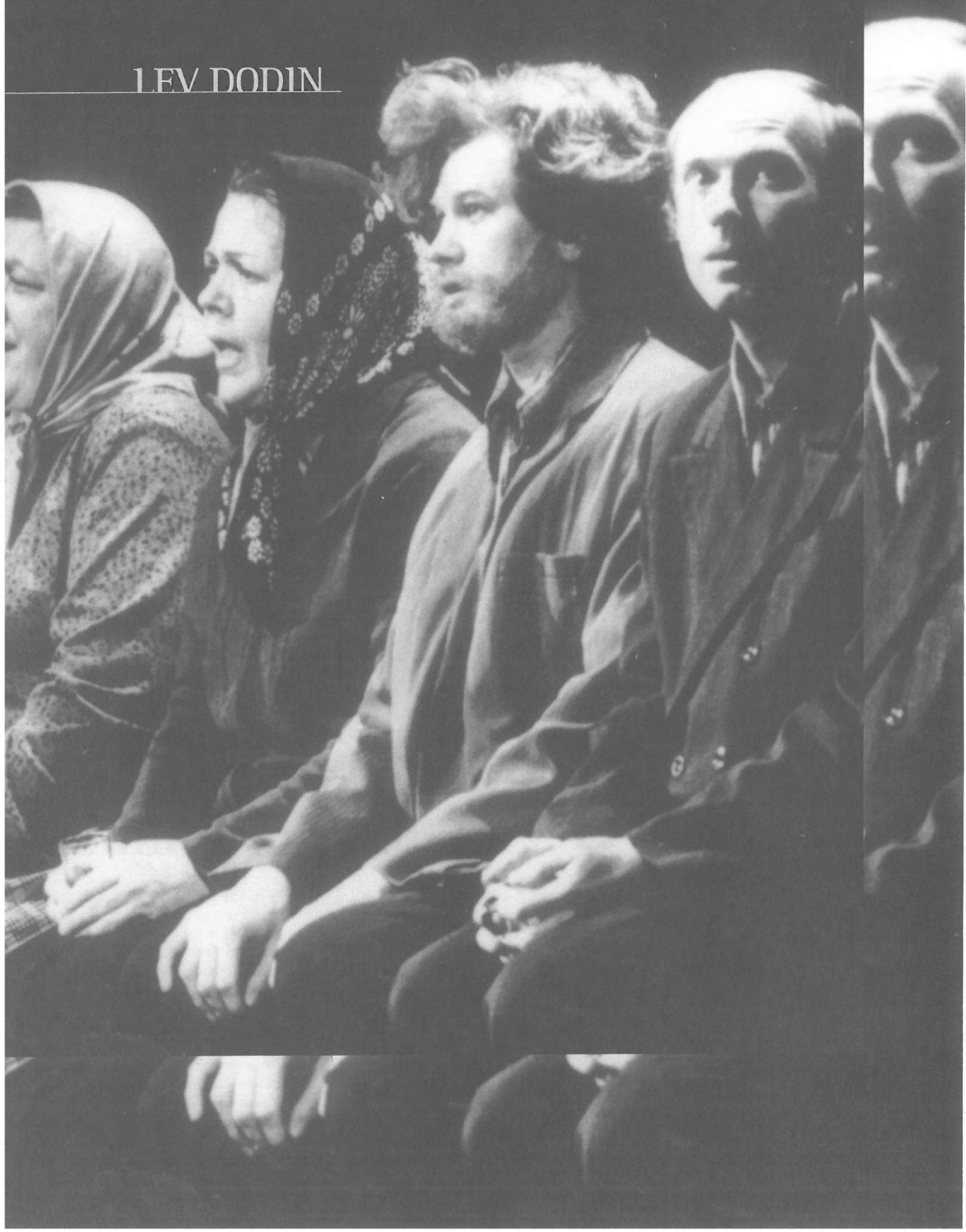
"La giuria esprime, nella persona di Ibrahim Spahic, presidente del Centro della pace di Sarajevo, la sua ammirazione e il suo riconoscimento alla suddetta città, per la continuità e qualità della sua attività teatrale durante gli anni dell'assedio, come difesa della dignità, esercizio dell'immaginario e della libertà."

« À travers la personne d'Ibrahim Spahitch, président du centre de la paix de Sarajevo, le jury exprime son admiration pour la ville de Sarajevo et sa reconnaissance pour la continuité et la qualité de son activité théâtrale durant les années du siège, interprété comme un signe de défense de la dignité, de l'exercice de l'imaginaire et de la liberté. »

The jury expresses to Ibrahim Spahic, president of the Sarajevo Peace Centre, its admiration and appreciation of this city for continuing and maintaining the quality of its theatrical activity during the siege years, in defence of dignity, and as an expression of imagination and freedom."

"Als dem Stellvertreter seiner Stadt Sarajevo möchte die Jury dieser und Ibrahim Spahic, dem Präsidenten des Friedenszentrum von Sarajevo, ihre Bewunderung und Anerkennung ausdrücken, denn durch die Weiterführung und die Qualität der Theaterarbeit während der Belagerung hat er einen Beitrag zur Gewähr der Menschenwürde und Freiheit wie auch der Ausübung von Phantasie geleistet."

LEV DODIN



Lev Dodin è nato nel 1944 in Siberia, dove il padre, docente di geologia, e la madre, pediatra, hanno vissuto e lavorato durante la seconda guerra mondiale. Dopo la guerra, la famiglia si è trasferita a San Pietroburgo. A diciassette anni, Dodin si è iscritto all'Istituto Statale per il Teatro, dove ha frequentato le lezioni del professor Boris Zon diplomandosi cinque anni dopo in regia teatrale. Dopo la laurea ha collaborato in qualità di regista ospite con numerosi teatri di Mosca e Leningrado.

Tra le sue prime produzioni, ricordiamo *Bankrupt* di Alexandre Ostrovskij (Teatro per ragazzi di Leningrado e Teatro nazionale finlandese di Helsinki), *Minorenne* di Denis Fonvizin (Teatro del dramma e della commedia di Leningrado), *La mite* di Fëdor Dostoevskij (Teatro Bolshoi di Leningrado e Teatro dell'arte di Mosca) e *I signori Golovlëv* di Mikhail Saltykov-Schedrin (Teatro dell'arte di Mosca).

Nel 1974 Dodin ha diretto per la prima volta la compagnia Maly in un'allestimento di *The Robber* di Karel Chapek, distintosi per profondità e freschezza di interpretazione del testo. Nel 1980 ha messo in scena *La casa*, adattando il romanzo di Fëdor Abramov. Si è trattato di un evento teatrale di importanza nazionale; nel 1986 quell'allestimento ha vinto il più importante riconoscimento nazionale russo.

Nel 1983 Lev Dodin è diventato direttore artistico del Teatro Maly, distinguendosi nel panorama nazionale per la scelta di importanti opere letterarie per le proprie produzioni. Nel corso degli anni, ha messo in scena *Fratelli e sorelle* di Fëdor Abramov (il suo esordio come direttore artistico del Maly), *Il signore delle mosche* di William Golding, *Stars in the Morning Sky* di Alexander Galin, *I demoni* di Fëdor Dostoevskij, *Desiderio sotto gli olmi* di Eugene O'Neil, *La brocca rotta* di Kleist, *Il giardino dei ciliegi* e *Platonov* (il dramma "senza titolo") di Anton Cechov e *Cevengur* di Andrei Platonov. *Molly Sweeney* di Brian Friel è la sua più recente produzione con il Maly.

Uno dei più grandi meriti di Dodin in qualità di direttore artistico del Maly è la creazione di un ensemble di attori che condividono lo stesso linguaggio teatrale. La compagnia del Maly fondata e guidata da Lev Dodin, composta per la maggior parte da ex studenti (Lev Dodin ha iniziato a insegnare recitazione e regia nel 1967), è nota in tutto il mondo; ha effettuato tournée in più di 25 paesi in Europa, America, Asia e Australia. La stretta correlazione tra il Maly e la scuola teatrale (Lev Dodin è docente dell'Accademia Teatrale di San Pietroburgo) fa sì che la compagnia sia sempre animata da uno spirito giovane e fresco. Alcune produzioni, quali *Gaudeamus* e *Claustrophobia*, hanno avuto origine proprio dalle lezioni.

Lev Dodin è molto celebre in Europa in qualità di insegnante teatrale. Ha contatti regolari con i principali teatri e le più importanti istituzioni del settore e tiene seminari per studenti e attori professionisti. Allo stesso modo, ospita spesso attori e registi stranieri nei seminari che si tengono presso il Teatro drammatico Maly di San Pietroburgo.

Di recente Dodin ha iniziato a collaborare con alcuni teatri dell'opera: ha messo in scena *Elektra* di Richard Strauss in occasione del Festival di pasqua di Salisburgo con Claudio Abbado quale direttore d'orchestra (1995), *Lady Macbeth di Mzensk District* e *Dmitrij Schostakovic* presso il Teatro Comunale di Firenze (1998) *La dama di picche* di Ciaikovskij (Amsterdam, Firenze, Parigi) con Semen Bychkov alla direzione dell'orchestra, *Mazepa* di Ciaikovskij (La Scala, 1999) con Mstislav Rostropovich in qualità di direttore d'orchestra.

Per gli straordinari risultati ottenuti come regista e insegnante, Lev Dodin ha ricevuto molti premi e riconoscimenti nel suo paese e all'estero.

Lev Dodine est né en 1944 en Sibérie, où son père, professeur de géologie et sa mère, pédiatre, ont vécu et travaillé durant toute la Seconde Guerre mondiale. À dix-sept ans, il entra dans l'Institut du Théâtre d'État (dans la classe de professeur Boris Zon), où il obtint cinq ans plus tard le diplôme de metteur en scène théâtral. Dodine travailla ensuite en qualité de metteur en scène invité dans de nombreux théâtres de Leningrad et de Moscou.

Parmi ses premiers spectacles, citons *Banqueroute* d'Alexandre Ostrovski (au Théâtre pour Enfants de Leningrad et au Théâtre National Finnois de Helsinki). Le mineur de Denis Fonvizine (Théâtre de Leningrad) Une Douce de Fiodor Dostoïevski (Théâtre du Bolchoï de Leningrad et Théâtre d'Art de Moscou), La Famille Golovliov de Michail Saltykov-Shedrin (Théâtre d'Art de Moscou).

En 1974, Dodine fut invité pour la première fois à monter un spectacle avec la compagnie Maly. Sa première production au théâtre Maly, *Le Voleur* de Karel Chapek, fut remarquée pour la fraîcheur et la profondeur de son interprétation. En 1980, il mit en scène *La maison*, adaptée d'un texte de Fëdor Abramov. Ce spectacle devint aussitôt un événement théâtral et remporta, en 1986, la distinction la plus prestigieuse du pays : le Prix National de Russie.

En 1983, Lev Dodine devint directeur artistique du Théâtre Maly. Son travail se caractérisa par le choix de grands textes littéraires appartenant tant à la dramaturgie qu'à la prose. Durant ces dernières années, Dodine a mis en scène *Frères et Sœurs* de Fëdor Abramov (son premier spectacle en tant que directeur du Maly) *Sa majesté des mouches* de William Golding, *Étoiles dans le ciel du matin* d'Alexandre Galine, *Les Démon*s de Fëdor Dostoïevski, *Le désir sous les ormes* d'Eugene O'Neill, *La cruche cassée* de Heinrich von Kleist, *La Cerisaie* et *Ce fou* de Platonov d'Anton Tchécov, *Tchevengour* d'Andreï Platonov. Sa dernière mise en scène au Maly est *Molly Sweeney* de Brian Friel.

Son activité de directeur artistique se caractérise en outre par sa capacité de créer une troupe d'acteurs qui partage avec lui le même langage théâtral. Les comédiens de la compagnie sont en effet essentiellement des anciens élèves de Dodine (qui commença son activité de professeur en 1967). La compagnie Maly créée et dirigée par Lev Dodine est aujourd'hui mondialement connue, elle a fait des tournées dans plus de 25 pays d'Europe, d'Amérique, d'Asie et d'Australie. Par ailleurs, le lien étroit qui unit le Théâtre Maly à son école d'art dramatique (Lev Dodine enseigne à l'Académie de Théâtre de Saint-Petersbourg) a permis à la compagnie de se renouveler et de conserver toute sa fraîcheur. Certaines productions, telles que *Gaudeamus* et *Claustrophobia*, ont même vu le jour dans le cadre des cours. Du fait de sa réputation en tant que professeur de théâtre, Lev Dodine est régulièrement invité par les plus grands théâtres et les plus importantes institutions européennes à organiser des stages avec des élèves d'art dramatique et des comédiens professionnels. Le Théâtre Maly de Saint-Petersbourg organise à son tour des stages destinés aux comédiens et aux metteurs en scène.

Récemment, Dodine s'est consacré également à la mise en scène d'opéras : *Elektra* de Richard Strauss, dirigé par Claudio Abbado, dans le cadre du Festival de Printemps de Salzbourg en 1995 ; *Lady Macbeth de Mzensk* de Dmitri Chostakovitch au Teatro Comunale de Florence en 1998 ; *La Dame de Pique* de Tchaïkovski (à Amsterdam, Florence et Paris), dirigé par Semen Bychov ; *Mazepa* de Tchaïkovski, dirigé par Mstislav Rostropovitch à la Scala de Milan en 1999.

De nombreux prix ont sanctionné son activité de metteur en scène et de professeur, tant dans son pays qu'à l'étranger.

Lev Dodin was born in Siberia in 1944 where his father, professor of geology, and his mother, paediatrician, lived and worked during World War II. After the war the family moved to St. Petersburg. At the age of seventeen he entered the State Theatre Institute (attending the class of Professor Boris Zon) graduating five years later as theatre director. After graduation Dodin worked as a guest director in a number of theatres in Leningrad and Moscow.

Amongst his early productions were *Bankrupt* by Alexandre Ostrovski (The Leningrad Theatre for Children and The Finnish National Theatre in Helsinki), *The Minor* by Denis Fonvizin (The Drama and Comedy Theatre of Leningrad), *The Gentle One* by Fyodor Dostoyevskiy (Bolshoi Drama Theatre of Leningrad and Moscow Art Theatre), *The Golovlyov Family* by Mikhail Saltykov-Shchedrin (Moscow Art Theatre).

In 1974 Dodin first worked as a guest director with the Maly company. His first production at The Maly, *The Robber* by Karel Chapek, was marked by a depth and freshness of interpretation. In 1980 he staged *The House* adapted from the novel by Fyodor Abramov. This became a theatrical event of national significance. In 1986 the production won the major national award - the State Prize of Russia.

In 1983 Lev Dodin became Artistic Director of the Maly Drama Theatre. As an artistic leader and director he is distinguished by the choice of great pieces of literature (be it drama or prose) for his productions. Over the past years he has staged *Brothers and Sisters* by Fodor Abramov (it was his debut as an artistic director of The Maly), *Lord of the Flies* by William Golding, *Stars in the Morning Sky* by Alexander Galin, *The Devils* by Fyodor Dostoyevsky, *Desire Under the Elm Tree* by Eugene O'Neil, *The Broken Jug* by Kleist, *The Cherry Orchard* and *Play Without Name* by Anton Chekhov. *Chevengur* by Andrei Platonov "Molly Sweeney" by Brian Friel is his latest work at the Maly.

One of his major achievements as the artistic director of the Maly is the creation of an ensemble of actors that share the same theatre language. The majority of the company's actors are his former students (Lev Dodin began teaching actors and directors in 1967). The company of the Maly created and led by Lev Dodin is widely known internationally, it has toured in more than 25 countries of Europe, America, Asia, Australia. The close link between The Maly and his theatre school (Lev Dodin is professor of The Theatre Academy of St. Petersburg) helps keep the company always young and fresh. Some productions have originated in the students' class, such as *Gaudeamus* and *Claustrophobia*.

Lev Dodin is widely known as a theatre teacher in Europe. He is regularly invited by major European theatres and institutions to do workshops with theatre students and professional actors as well as receives for workshops actors and directors at the Maly Drama Theatre of St. Petersburg.

Recently he began working for opera theatres: he staged *Elektra* by Richard Strauss at the Easter Festival in Salzburg with Claudio Abbado as conductor (1995), *Lady Macbeth of Mzensk District* by Dmitri Shostakovich in Teatro Comunale (Florence, 1998) "Dame Pique" by Tchaikovsky (Amsterdam, Florence, Paris) with Semen Bychkov with Semen Bychkov as conductor, "Mazepa" by Tchaikovsky (La Scala, 1999) with Mstislav Rostropovich as conductor.

For his outstanding achievements as director and teacher Lev Dodin has received many awards in his country and abroad.

Lev Dodin wurde 1944 in Sibirien geboren, wo sein Vater, Geologieprofessor, und seine Mutter, eine Kinderärztin, während des Zweiten Weltkriegs lebten und arbeiteten. Nach dem Krieg zog seine Familie nach St. Petersburg. Im Alter von 17 Jahren ging er ans Staatliche Theaterinstitut (als Schüler von Professor Boris Zon), wo er fünf Jahre später Examen als Theaterregisseur machte. Nach der Promotion arbeitete Dodin als Gastregisseur bei verschiedenen Leningrader und Moskauer Theatern.

Zu seinen ersten Inszenierungen gehörten *Tolles Geld* von Alexander Ostrovski (am Leningrader Kindertheater und dem Finnischen Nationaltheater in Helsinki), *Die Sanfte* von Fjodor Dostojewski (am Bolschoi Dramentheater in Leningrad und am Moskauer Art Theater), *Die Herren Golowjow* von Mikhail Saltykov-Shchedrin (Moskauer Art Theater).

1947 arbeitete Dodin zum ersten Mal als Gastregisseur mit dem Ensemble des Maly Theaters. Seine erste Inszenierung am Maly, *Der Räuber* von Karel Chapek, zeichnete sich durch enorme Tiefe und Frische in der Darstellung aus. 1980 brachte er *Das Haus* in einer Bühnenbearbeitung von Fjodor Abrahams Roman heraus. Diese Inszenierung wurde zum Theaterereignis von nationaler Bedeutung. 1986 bekam er dafür die höchste nationale Auszeichnung, den russischen Staatspreis.

1983 wurde Lev Dodin Künstlerischer Leiter des Maly Dramentheaters. In dieser Funktion und als Regisseur zeichnet er sich durch die Wahl von großen Stücken der Weltliteratur für seine Produktionen aus (handelt es sich nun um Dramen oder Prosa). In den letzten Jahren inszenierte er *Brüder und Schwestern* von Fjodor Dostojewski (damit debütierte er am Maly als Künstlerischer Leiter), *Herr der Fliegen* von William Golding, *Sterne am Morgenhimmel* von Alexander Galin, *Die Dämonen* von Fjodor Dostojewski, *Gier unter den Ulmen* von Eugene O'Neil, *Der zerbrochene Krug* von Kleist, *Der Kirschgarten und Stück ohne Namen* von Anton Tschechow, *Chevengur* von Andrei Platanov. *Molly Sweeney* von Brian Friel ist seine letzte Inszenierung am Maly.

Eine seiner größten Leistungen als Künstlerischer Leiter des Maly Theater ist die Schaffung eines Ensembles, dessen Schauspieler eine gemeinsame Theatersprache sprechen. Die meisten Schauspieler des Ensembles sind seine ehemaligen Schüler (Lev Dodin begann ab 1967 damit Schauspieler und Regisseure auszubilden). Das von Lev Dodin gegründete und geleitete Schauspielensemble ist international bekannt und kann Tourneegastspiele in über 25 Ländern Europas, Amerikas, Asiens und Australiens vorweisen. Die enge Verbindung zwischen dem Maly und der Schauspielschule (Lev Dodin ist Dozent an der Theaterakademie von St. Petersburg) trägt mit dazu bei, dass dieses Ensemble immer jung und frisch ist. Einige Inszenierungen entstanden in den Schauspielklassen, wie zum Beispiel *Gaudeamus* und *Claustrophobia*. Als Dozent an der Schauspielschule ist Lev Dodin in ganz Europa bekannt. Regelmäßig wird er von den großen europäischen Theatern und Institutionen eingeladen, Workshops für Schauspielschüler und professionelle Schauspieler abzuhalten, oder auch Workshops für Schauspieler und Regisseure am Maly Theater in St. Petersburg zu organisieren. Jüngst begann er mit der Arbeit für Opernhäuser: beim Osterfestival in Salzburg brachte er *Elektra* von Richard Strauss mit Claudio Abbado als Dirigent auf die Bühne (1995), weiter *Lady Macbeth aus dem Mzensk Distrikt* von Dmitri Shostakovich im Teatro Comunale von Florenz (1998), *Pikdame* von Tchaikowsky (Amsterdam, Florenz, Paris) mit Semen Bychkov als Dirigent, *Mazepa* von Tchaikowsky (La Scala, 1999) mit Mstislav Rostropovich als Dirigent. Für seine außergewöhnlichen Leistungen als Regisseur und Dozent hat Lev Dodin zahlreiche Auszeichnungen in seiner Heimat und im Ausland erhalten.

Maly Drama Teatr

Il Teatro Maly fu fondato a San Pietroburgo (ex Leningrado) nel 1944, alla fine della seconda guerra mondiale. Fu dotato di una sala al n. 18 della Rubinstein Perspective e la sua notorietà prese piede sotto la direzione di Yefim Padve, che costituì intorno a sé un gruppo di giovani attori e registi, tra i quali Lev Dodin, che ne divenne a sua volta il direttore nel 1983.

Dodin fece entrare a far parte della compagnia del Maly i suoi migliori studenti dell'Istituto del Teatro di San Pietroburgo - dove egli insegnava già da parecchi anni - con i quali aveva cominciato fin dal 1976 un lavoro collettivo su alcuni dei più importanti autori russi, classici e contemporanei.

I rapporti tra il Maly e l'Istituto del Teatro sono rimasti privilegiati; molti degli spettacoli creati nell'ambito dell'Istituto entrano a far parte del repertorio del Maly. In questo modo si è venuta a formare negli anni una nuova generazione di artisti che hanno sviluppato un nuovo linguaggio teatrale a partire da una forte esperienza comune.

Il grandioso spettacolo *Fratelli e Sorelle* di F. Abramov, del 1985, ebbe una risonanza fortissima in Russia e fu successivamente portato in tournée in altri paesi d'Europa.

I successivi allestimenti di *Le stelle del Mattino* di A. Galin, *Gaudeamus* di S. Kaledin, *Claustrophobia*, nato da un lavoro collettivo degli attori, *Il giardino dei ciliegi* di A. Checov, *The House* di F. Abramov, Platonov. *Opera senza titolo* di A. Checov, e il più recente *Cevengur* di A. Platonov, hanno procurato al Maly fama mondiale.

La Compagnia del Maly, formata da un nucleo stabile di oltre 65 persone, tra attori e tecnici, effettua circa cinquecento rappresentazioni l'anno a San Pietroburgo e in tournée internazionali.

Le Théâtre Maly fut fondé à Saint-Petersbourg en 1944 à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Il occupa alors une salle au n° 18 de la Rubinstein Perspective et sa notoriété prit son essor sous la direction de Yefim Padve, qui rassembla autour de lui un groupe de jeunes comédiens et réalisateurs, parmi lesquels Lev Dodin, qui en devint à son tour le directeur en 1983.

Dodin fit entrer dans la compagnie du Maly ses meilleurs étudiants de l'Institut du Théâtre de Saint-Petersbourg - où il enseignait déjà depuis plusieurs années - avec lesquels il avait commencé dès 1976 un travail collectif sur quelques-uns des auteurs russes, classiques et contemporains, les plus importants.

Les rapports entre le Maly et l'Institut du Théâtre sont restés privilégiés ; bon nombre des spectacles créés dans le cadre de l'Institut sont entrés successivement dans le répertoire du Maly. C'est ainsi que s'est créée au fil des années une nouvelle génération d'artistes qui ont développé un nouveau langage théâtral à partir d'une forte expérience commune.

Le superbe spectacle *Frères et Sœurs* de F. Abramov, de 1985, eut un retentissement extraordinaire en Russie avant de partir en tournée dans d'autres pays d'Europe.

Les mises en scène suivantes : *Les étoiles du matin* de A. Galin, *Gaudeamus* de S. Kaledin, *Claustrophobia*, né d'un travail collectif des comédiens, *La cerisaie* de A. Tchekov, *The house* de F. Abramov, Platonov de A. Tchekov, et plus récemment *Cevengour* de A. Platonov, ont permis à la compagnie d'atteindre une renommée mondiale.

La compagnie Maly, formée d'un noyau stable de plus de 65 personnes - comédiens et techniciens -, effectue environ cinq-cent représentations par an à Saint-Petersbourg et au cours des tournées internationales.

The Maly Theatre was founded in St. Petersburg (formerly Leningrad) in 1944, at the end of World War II. It had premises at no. 18, Rubinstein Perspective and its fame spread under the direction of Yefim Padve, who gathered together a group of young actors and directors including Lev Dodin, who became the theatre's director in 1983.

Dodin invited his best students from the St. Petersburg Drama School - where he had already been teaching for several years - and with whom he had begun a group work on some of the major classic and contemporary Russian authors in 1976, to join the Maly Company. The Maly Theatre and the Drama School still have a very special relationship; many of the plays created at the Drama School have become included the Maly Theatre's repertoire. Thus over the years a new generation of artists has emerged, who have developed a new theatrical language from intensely shared experience.

The impressive play *Brothers and Sisters* (1985) by F. Abramov, was a resounding success in Russia and later went on tour to other European countries.

The subsequent productions of *The Morning Stars* by A. Galin, *Gaudeamus* by S. Kaledin, *Claustrophobia*, born from a collective work by the actors, *The Cherry Garden* by A. Chekhov, *The House* by F. Abramov, Platonov. *Untitled Work* by A. Chekhov, and the more recent *Cevengur* by A. Platonov, have won universal acclaim for the Maly Theatre.

The Maly Company, consisting of over 65 permanent members, including actors and technicians, stages around five hundred performances a year both in St. Petersburg and on tour abroad.

Das Maly Theater wurde gegen Ende des Zweiten Weltkrieges 1944 in Sankt Petersburg (dem damaligen Leningrad) gegründet. Im Gebäude der Rubinstein Perspective Nr. 18 wurde ein Theatersaal eingerichtet, der unter der Leitung von Yefim Padve schnell bekannt wurde. Eine kleine Gruppe von Schauspielern und Regisseuren scharte sich um den Leiter, darunter Lew Dodin, der dann 1983 Direktor des Theaters wurde.

In die Schauspielgruppe des Maly Theaters nahm Dodin eine Auswahl seiner besten Studenten des Sankt Petersburger Instituts für Theater auf, wo er schon seit einigen Jahren unterrichtete und mit denen zusammen er schon seit 1976 einige Stücke der wichtigsten russischen, klassischen und zeitgenössischen Autoren erarbeitet hatte.

Die Beziehung zwischen dem Maly Theater und dem Institut für Theater sind auch weiterhin privilegiert geblieben; viele der im Institut erarbeiteten Aufführungen werden in den Spielplan des Maly aufgenommen. So hat sich im Laufe der Jahre eine neue Künstlergeneration herausgebildet, die ausgehend von einer prägenden gemeinsamen Erfahrung eine neue Theatersprache entwickelt hat.

Das großartige Schauspiel *Brüder und Schwestern* aus dem Jahre 1985 von F. Abramov stieß in Russland auf große Begeisterung und ging daraufhin auf Tournee in andere europäische Länder.

Die darauf folgenden Inszenierungen *Die Morgensterne* von A. Galin, *Gaudeamus* von S. Kaledin, und *Claustrophobia*, das aus der Zusammenarbeit der Schauspieler hervorgegangen ist, *Der Kirschgarten* von A. Tschechow, *Das Haus* von F. Abramov, Platonov. *Werk ohne Titel* von A. Tschechow und die jüngste Inszenierung *Cevengur* von A. Platonov haben dem Maly-Theater Weltruhm eingebracht.

Das Ensemble des Maly hat, wenn man Techniker und Schauspieler zusammen zählt, einen festen Stamm von 65 Personen und kann jährlich zirka 50 Aufführungen in Sankt Petersburg und auf internationalen Tourneen vorweisen.

La casa

dal romanzo di Fyodor Abramov
adattamento teatrale di Lev Dodin e Sergey Bekhterev

regia Lev Dodin
scene Eduard Kochergin
costumi Inna Gabai
regista collaboratore Sergey Bekhterev
arrangiamenti musicali Eduard Zhuchkov
maestro di dizione Valeriy Galendeyev
direttori di scena Olga Dazidenko, Tamara Sadretdinova
direttore tecnico Nikolai Murmanov
luci Oleg Kozlov, Vitaliy Skorodumov, Yekaterina Dorofeyeva
suono Vladimir Trojan, Alla Tikhomirova
attrezzeria Yuliya Zverlina, Viktor Gorodkov
sarte Maria Fomina, Galina Ivanova
truccatrice Galina Varukhina
tecnici di palcoscenico Yevgenii Nikiforov, Sergei Ivanov,
Nikolai Kosljakov, Mikhail Andreev, Viktor Senin

Una produzione MALY DRAMA TEATR - Teatro d'Europa in collaborazione
con Change Performing Arts Milano
spettacolo in due tempi durata dello spettacolo: 3 h più un intervallo

Personaggi e interpreti
Mikhail Pryaslin Nikolai Lavrov
Raisa, sua moglie Irina Demich
le sue figlie
Verka Liya Kuzmina, *Larisa* Marina Gridasova, *Anka* Ania Slabodianiuk
i suoi fratelli
Peter Anatoliy Kolibyanov, *Grigorii* Sergey Bekhterev
Lizaveta, sua sorella Tatyana Chestakova
Yegorsha, marito di Lizaveta Igor Ivanov
Kalina Ivanovitch Dunajev Sergey Kurychev
Yevdokija, the Martyr, sua moglie Vera Bykona
Anfisa Galina Filimonova
Rodka, figlio di Anfisa Sergey Vlasov
Viktor Netjesov Mikhail Samochko
Peter Zhitov Sergey Kozyrev
Philja, il gallo Sergey Muchenikov
Tchugaretti Vladimir Zakharyev
Ignat Baev Vladimir Artyomov
Anton Taborskii Igor Sklyar
Susa-Balalajka Nina Semyonova
Afonka Jakovlev Oleg Gajanov
Pronka, il veterinario Alexander Zavjalov
Katerina Lidiya Goryainova
Njurka Jakovleva Alla Semenishina
Darja Bronislava Proskurnina
Fenja, la negoziante Yelena Vasilyeva
Praskovja, il venerdì santo Svetlana Grigoryeva
Manja, la corta Irina Nikulina

Versione russa con sottotitoli in italiano e inglese

Dal romanzo di Fédor Abramov
adattamento teatrale e regia di Lev Dodin

Il romanzo "La casa" è l'ultima parte della tetralogia "Fratelli e sorelle".***

L'azione si svolge in un villaggio del nord della Russia, Pekashino (questo villaggio richiama il villaggio natale di Abramov, che nella realtà si chiama Verkola), venti anni dopo la seconda guerra mondiale.

ATTO PRIMO

A casa di Mikhail.

L'eroe principale è Mikhail Prjaslin - che all'epoca della guerra aveva solo quattordici anni ma, nonostante l'età, eseguiva tutti i compiti maschili, essendo rimasto quasi l'unico nel villaggio a potere lavorare - adesso è sposato e ha tre figlie.

Mikhail e sua moglie Raissa hanno ammazzato una pecora per festeggiare l'arrivo dei due fratelli gemelli di Mikhail, Piotr e Grigorij, che mancavano dal villaggio da vent'anni e adesso vivono in città: uno è ingegnere, l'altro non lavora perché malato di epilessia. I gemelli erano molto piccoli all'epoca della guerra, chiamano Mikhail "fratello", ma anche "padre", dato che il fratello maggiore gli aveva fatto da padre al posto del padre vero morto in combattimento.

L'incontro viene interrotto dall'improvvisa apparizione dei loro vicini: Kalina Duanev, vecchio comunista, e sua moglie Evdokija.

I gemelli sono stupiti dal fatto che Liza, la loro amata sorella, che si occupava di loro quando erano piccoli, non sia venuta ad accoglierli. Vengono a sapere da Mikhail che i due hanno litigato e che lui non la vuole più vedere. Il motivo del litigio è che un anno prima il figlio di Liza, il quattordicenne Vasja, con il quale lei viveva da sola (il marito l'aveva lasciata con il bimbo ancora piccolo), era annegato nel fiume. Liza era disperata, ma in breve tempo aveva fatto conoscenza con un altro uomo che prendeva in affitto una camera a casa sua e aveva messo al mondo due gemelli.

Mikhail considerava ciò un'offesa alla memoria del suo amato nipote e una vergogna per tutta la famiglia. I gemelli insistono che vogliono rivedere subito la loro sorella e Mikhail gli permette di andarsene a patto che ritornino per cena.

A casa di Liza

Liza è felice e emozionata di accogliere i propri fratelli. Racconta loro ciò che è avvenuto dopo che suo figlio è annegato: un ufficiale si era fermato a casa sua. Lei si sentiva sola dopo la morte del figlio e l'ufficiale, un uomo sposato, era stato molto buono con lei. Dopo qualche tempo era partito, ma questo a lei non importava: ora è felice di avere dei figli, anche se si sente in colpa.

Qualche donna del villaggio arriva a salutare i gemelli. Arriva anche Mikhail, di corsa: è arrabbiato perché i fratelli non sono arrivati in tempo a tavola. Il litigio tra Mikhail e la sorella provoca in Grigorij un attacco di epilessia.

Nella vecchia casa di famiglia

Liza e Piotr si ritrovano nella vecchia casa dove vivevano al tempo della guerra, che adesso è vuota. Mikhail si è costruito una nuova casa per la famiglia, mentre Liza abita nella casa ricevuta in eredità

dal nonno del suo ex marito. Parlano della vita nel villaggio e si scopre che Mikhail è infelice perché i suoi compaesani hanno perso ogni interesse per il lavoro e non si occupano più del proprio villaggio.

Pjotr racconta a Liza della sua vita e della vita del fratello Grigorij. Da piccoli, i fratelli si amavano l'un l'altro. Poi Pjotr è diventato ingegnere e si è occupato di Grigorij, ma la sua vita privata non funziona, per questo ha incominciato a odiare il fratello.

Vicino al negozio del villaggio

Jegorsha, l'ex marito di Liza, ritorna in paese dopo un'assenza di vent'anni. Sono tutti curiosi della reazione che avrà Liza. Liza lo invita a casa sua.

Liza ricorda la gioventù e di quando, una volta, Jegorsha era tornato in licenza dal servizio militare.

Vicino alla casa di Anfisa

Anfisa, l'ex presidentessa del kolkhoz e anche cara amica di Liza, incontra Jegorsha e viene a sapere da lui che ha venduto la casa dove attualmente vive Liza, dato che, dopo la morte del figlio, quest'ultima non è più parente del nonno e ha quindi perso ogni diritto sulla casa.

Anfisa chiama Liza per raccontarle la triste notizia sulla sua casa. Le consiglia di fare causa, ma Liza non vuole: la memoria del suo amore è troppo forte e lei non riesce proprio a immaginarsi se stessa e il suo ex marito in tribunale.

Da Mikhail

La figlia maggiore di Mikhail è tornata da Mosca, dove era andata a trovare la zia. Sua moglie, Raissa, racconta a Mikhail che Liza ha lasciato la casa che Jegorsha aveva venduto. Mikhail annuncia che deve recarsi al Comitato Provinciale poiché aveva protestato contro i furti alla proprietà del kolkhoz che avvenivano nel villaggio e, venutone a conoscenza, il presidente del kolkhoz aveva scritto una lettera contro di lui, obbligando otto lavoratori a firmarla. La moglie lo rimprovera chiedendogli di non immischiarsi in quelle cose, ma lui è disposto a tutto pur di difendere il proprio punto di vista e non può permettere al quella gente di distruggere il villaggio.

Vicino all'ufficio del kolkhoz

Ogni giorno i lavoratori vi si recano per ricevere l'incarico di lavoro giornaliero. Arriva Taborskij, presidente del kolkhoz. Si accende di nuovo una disputa con Mikhail riguardo all'uso dei terreni del kolkhoz e Taborskij dice di stare eseguendo ordini dall'alto e di non sentirsi per niente in colpa.

Il motivo della disputa è che Mikhail, essendo realmente padrone della propria terra, impiega nel lavoro il buon senso e l'esperienza. Taborskij, al contrario, è un funzionario di partito, non si preoccupa della terra, ma solo di eseguire gli ordini di partito che arrivano da persone che non sanno nulla di agricoltura. Per Taborskij la fedeltà al partito è più importante del benessere del proprio villaggio.

Da Kalina

Pjotr e Mikhail sono ospiti a casa sua. Evdokija racconta agli ospiti la storia della sua vita. Suo marito, Kalina Ivanovich, è un pezzo di storia dello Stato Sovietico, ha partecipato a tutti i momenti più

importanti della sua storia, a cominciare dalla fondazione, ed è stato vittima degli errori commessi dai comunisti.

Lui e la moglie hanno attraversato tutta la nazione, convinti che partecipare alla costruzione del socialismo avrebbe aiutato il paese. Essendo una persona onesta, aveva protestato contro le repressioni illegali nei confronti dei comunisti del 1937 e alla fine si era ritrovato lui stesso in prigione. Adesso vive circondato da onore e rispetto.

ATTO SECONDO

Da Mikhail

Raissa e Mikhail parlano della festa che Anfissa sta organizzando per suo figlio Rodka.

È tradizione organizzare una festa quando i giovani partono per il servizio militare. Tutte le famiglie del villaggio sono invitate. Raissa però si rifiuta di andare: Rodka fa la corte a vera, una delle sue figlie, ma lei sa che Rodka esce con molte altre donne del villaggio.

Festa da Anfissa

Uno dei paesani propone un brindisi alla memoria del padre defunto di Rodion. Anfissa è offesa dal fatto che non sia stato lo stesso Rodka a proporre il brindisi.

Esce sotto il portico carica di pensieri tristi, ricorda i tempi del primo incontro con suo marito, Ivan Lukashin. Si erano conosciuti durante la guerra, Ivan era in paese in convalescenza per una ferita e si erano innamorati l'uno dell'altra. Poi Ivan Lukashin era tornato in guerra, Anfissa aveva promesso di aspettarlo e aveva mantenuto la parola data. Lukashin ritornò in paese e divenne presidente del kolkhoz. Quindi fu messo in prigione con l'accusa di appropriazione indebita delle riserve di grano e vi morì.

La scena è accompagnata dal canto femminile: le donne intonano una canzone a quei tempi molto popolare: "Ti ho aspettato per tutta la guerra".

Compare una donna ubriaca che lavora in paese come stalliere, dice che sua figlia è incinta di Rodka. Anfissa non le crede e la segue per controllare che sia vero.

Ritorna rammaricata per ciò che ha saputo. Dice la verità a Mikhail e a suo figlio. Rodka non nega nulla, ma dice che la cosa non lo preoccupa particolarmente. Vera, la figlia di Mikhail e Raissa, sente la loro discussione e fugge.

Vicino all'ufficio

È arrivata la notizia che Taborskij, contro cui Mikhail aveva tanto lottato, è stato sollevato dalle sue funzioni. Mikhail è felice della notizia e corre da Viktor Netesov per sapere se sia vero. Effettivamente, è così.

Mikhail è molto contento, dato che aveva sempre pensato che tutti i guai del paese dipendessero da Taborskij, e corre a casa a dare la notizia alla moglie. Qui arriva una nuova notizia: Netesov è stato nominato nuovo presidente del kolkhoz. Mikhail indossa il suo abito migliore e corre alla prima riunione con il nuovo presidente.

La prima riunione con il nuovo presidente del kolkhoz

Viktor Netesov propone a Mikhail l'incarico di stalliere del villaggio. Tutti lo deridono, evidentemente pensava che gli sarebbe stato proposto qualche cosa di più sostanzioso. Comunque accetta il

nuovo compito, non può non ubbidire al nuovo presidente, lui che da tanto tempo aspettava un cambiamento.

Vicino alla stalla

Vera cerca di rincuorare il padre, gli dice che il suo nuovo lavoro le piace, dato che ha sempre amato i cavalli.

Da Kalina

Mikhail e Pjotr portano dentro Kalina, dopo averlo lavato alla sauna. Sul tavolo vedono della vodka. È tradizione russa ricordare i defunti con della vodka. Stasera Evdokija beve in memoria del figlio, partito volontario per la guerra (pur essendo minorenne) e morto in battaglia. Con questo gesto voleva dimostrare l'innocenza del padre, Kalina Ivanovich.

Poi Evdokija racconta di come aveva trovato suo marito nel lager. Kalina dice che gli manca l'aria e chiede di cantargli la sua canzone rivoluzionaria preferita. Poi muore.

I funerali di Kalina.

Si celebrano i funerali di Kalina. Dopo i funerali, Pjotr chiede a Grigorij di spargere la voce nel villaggio che lui, Pjotr, tornerà in città da solo. Irrompe Anfisa e dice che gli operai stanno distruggendo la casa venduta per farne legna e venderla ad un forestiero.

Pjotr propone di mettere il "cavallo" della casa distrutta sul tetto della loro vecchia casa (i villaggi del nord della Russia sono famosi per le loro particolari, bellissime corone decorative, che vengono chiamate "cavalli").

Liza è contenta perché ci sarà almeno qualche cosa per conservare la memoria del vecchio nonno che le aveva affidato la casa. Incominciano il lavoro. Mentre issano il "cavallo" sul tetto, la vecchia corda si strappa e il pesante "cavallo" di legno cade su Liza. La portano in ospedale, dove muore. Uno dei compaesani porta la tragica notizia a Mikhail.

I funerali di Liza

Mikhail chiede: "Dove sono i miei nipoti?" "Da Anfisa" - risponde sua moglie.

Mikhail: "Perché? Perché non sono da noi? Sono i miei nipoti. Trent'anni fa mio padre, andandosene in guerra, mi sollevò in braccio e mi chiese: "mi hai capito?". Per trent'anni mi sono chiesto che cosa intendesse dire. E solo adesso penso di sapere che cosa intendesse realmente".

*** Abramov iniziò nel 1958 la stesura del romanzo *Fratelli e sorelle*, una tetralogia che lo occupò per oltre vent'anni, nella quale descrisse le condizioni di vita del mondo contadino sovietico: nel 1958 apparve *Fratelli e sorelle*, che tematizza le sofferenze delle classi meno abbienti durante il secondo conflitto bellico; nel 1968 *Due inverni e tre estati*, incentrato sulle privazioni degli anni immediatamente seguenti alla guerra; nel 1972 *Strade e crocevia*, nel quale Abramov mise sotto accusa la politica agraria del partito nei primi anni cinquanta, e infine, nel 1978, *La casa*, che riprese più da vicino il destino della famiglia Prijaslin, protagonista della tetralogia.

D'après le roman de Fédor Abramov
adaptation théâtrale et mise en scène de Lev Dodine

Le roman *La maison* est la dernière partie de la tétralogie *Frères et sœurs*. L'action se déroule à Pekashino, un village du nord de la Russie (nom choisi par l'auteur pour évoquer Verkola, son véritable village natal), vingt ans après la Deuxième Guerre mondiale.

ACTE PREMIER

Chez Mikhaïl

Le héros principal est Mikhaïl Priasline, du temps de la guerre il n'avait que quatorze ans mais c'est à lui que furent confiées toutes les tâches les plus dures car il était resté le seul au village à pouvoir travailler. Aujourd'hui il est marié et il est le père de trois filles.

Mikhaïl et sa femme Raïssa viennent de tuer le mouton pour fêter l'arrivée des deux frères jumeaux de Mikhaïl, Piotr et Grigori, qui ne sont pas revenus au village depuis vingt ans et qui vivent maintenant en ville : l'un est ingénieur tandis que l'autre – épileptique – n'est pas en mesure de travailler. Les jumeaux étaient très petits du temps de la guerre. Ils appellent Mikhaïl « frère », mais aussi « père », étant donné que c'est lui qui les a élevés après la mort au combat de leur père.

La rencontre est interrompue par l'arrivée soudaine de leurs voisins : Kalina Dounaïev, un vieux communiste, et sa femme Evdokia.

Les jumeaux sont surpris de voir que Liza, leur sœur bien-aimée qui s'occupait d'eux lorsqu'ils étaient petits, n'est pas venue les accueillir. Ils apprennent alors de Mikhaïl que ce dernier s'est brouillé avec elle et qu'il ne veut plus la voir. La rupture a eu lieu parce que l'année précédente, Vasia, le fils âgé de 14 ans de Liza avec lequel elle vivait seule (son mari l'avait en effet quittée alors que l'enfant était encore petit) était mort noyé dans le fleuve. Malgré son désespoir, Liza avait rapidement fait la rencontre d'un autre homme qui louait une chambre chez elle et avait mis au monde des jumeaux.

Mikhaïl considère cela comme une offense à la mémoire de son neveu bien-aimé et comme une honte pour toute la famille. Mais les jumeaux veulent à tout prix revoir leur sœur et Mikhaïl les laisse partir, à condition qu'ils reviennent pour le dîner.

Chez Liza

Liza est heureuse et émue de recevoir ses frères chez elle. Elle leur raconte ce qui est arrivé après la mort de son fils : un officier s'est installé chez elle. Elle se sentait seule après la mort de son fils et l'officier, un homme marié, avait été très gentil avec elle. Quelques temps après il était parti, mais cela n'a guère d'importance pour elle : bien qu'elle se sente coupable, elle est heureuse d'avoir des enfants.

Plusieurs femmes du village se rendent chez Liza pour saluer les jumeaux. Mikhaïl arrive à son tour en courant : il est en colère parce que ses frères ne se sont pas présentés à temps pour le dîner. Durant la discussion entre Mikhaïl et sa sœur, Grigori est victime d'une crise d'épilepsie.

Dans l'ancienne maison de famille

Liza et Piotr se retrouvent dans la maison où ils vivaient du temps de la guerre. À présent, elle est vide. Mikhaïl a bâti une nouvelle maison pour sa

famille, tandis que Liza vit dans la maison qu'elle a reçue en héritage du grand-père de son ex-mari. Ils discutent de la vie dans le village et on découvre ainsi que Mikhaïl est malheureux parce que les habitants ont perdu tout intérêt vis-à-vis de leur travail et ne s'occupent plus de leur village.

Piotr parle à Liza de sa vie et de celle de son frère Grigori. Lorsqu'ils étaient petits, les deux frères s'aimaient. Puis, Piotr est devenu ingénieur et s'est occupé de Grigori, mais sa vie privée en a souffert et c'est pour cela qu'il a commencé à détester son frère.

Près de la droguerie du village

Jegorsha, l'ex-mari de Liza revient au village après vingt ans d'absence. Tout le monde est curieux de voir la réaction de Liza. Cette dernière l'invite chez elle.

Liza parle de leur jeunesse et se souvient du jour où Jegorsha était revenu en permission du service militaire.

Près de la maison d'Anfissa

Anfissa, ex-présidente du kolkhoze et amie de Liza, rencontre Jegorsha. Ce dernier lui annonce qu'il a vendu la maison dans laquelle vit son ex-femme, car depuis la mort de leur fils celle-ci n'a plus aucun lien de parenté avec le grand-père et a donc perdu tout droit sur la propriété.

Anfissa appelle Liza pour lui raconter la triste histoire de la maison. Elle lui conseille de porter plainte, mais Liza ne veut pas : le souvenir de son amour est trop forte et elle ne peut pas imaginer de se retrouver face à face avec son ex-mari dans un tribunal.

Chez Mikhaïl

La fille aînée de Mikhaïl est rentrée de Moscou, où elle était allée rendre visite à sa tante. Raïssa, raconte à Mikhaïl que Liza a dû quitter la maison vendue par Jegorsha. Mikhaïl annonce qu'il doit se rendre au Comité Provincial : suite à sa plainte contre les vols survenus dans le kolkhoze du village, le président du kolkhoze avait en effet écrit une lettre contre Mikhaïl, obligeant huit ouvriers à la signer. Sa femme n'est pas contente qu'il se mêle de ce genre de choses, mais Mikhaïl est prêt à tout pour défendre son point de vue et il ne peut pas permettre à ces gens-là de détruire son village.

Près du bureau du kolkhoze

Tous les jours, les travailleurs se rendent au bureau du kolkhoze pour connaître la tâche qui leur est attribuée. Lorsque Taborski, le président du kolkhoze, arrive au bureau, Mikhaïl lui reproche aussitôt l'utilisation qui est faite des terrains appartenant au kolkhoze. Tarboski affirme qu'il se limite à exécuter les ordres et qu'il ne sent nullement responsable.

Il est clair que les discours de Mikhaïl, qui est propriétaire de sa terre, sont pleins de bon sens et fondés sur l'expérience, tandis que Tarboski, qui est un fonctionnaire du parti, ne se préoccupe guère de la terre, il se contente d'exécuter les ordres du parti, impartis par des gens qui ne connaissent rien à l'agriculture.

Chez Kalina

Piotr et Mikhaïl sont chez Kalina. Evdokia raconte à ses invités l'histoire de sa vie. Son mari, Kalina Ivanovitch, a joué un grand rôle dans tous les moments importants de l'histoire de l'État Soviétique, à commencer par sa fondation, et il a été victime des erreurs commises par les communistes.

Sa femme et lui avaient traversé le pays, convaincus qu'ils aidaient la nation en participant à la construction du socialisme. Kalina, qui est un homme honnête, avait protesté contre les répressions illégales de 1937 à l'égard des communistes et avait fini par se retrouver lui-même en prison. Il vit à présent dans le village, où il est respecté de tous.

ACTE 2

Chez Mikhaïl on parle de la fête qu'Anfissa est en train d'organiser pour son fils Rodka.

Au village, on a l'habitude d'organiser une fête lorsque les jeunes partent pour le service militaire. Toutes les familles du village sont invitées. Raïssa, cependant, refuse d'y aller : elle sait en effet que Rodka, qui fait la cour à sa fille Véra, sort aussi avec de nombreuses femmes du village.

Fête chez Anfissa

Un des paysans lève son verre à la mémoire du père défunt de Rodka. Anfissa est vexée, elle aurait voulu que ce soit son fils à proposer ce toast. Elle sort avec lui sous le portique et, en proie à une grande tristesse, elle évoque la première rencontre avec son mari, Ivan Loukashine. Ils s'étaient connus durant la guerre. Ivan avait été blessé et était venu en convalescence dans le village. Ils étaient tombés amoureux. Lorsqu'Ivan Loukashine dut repartir pour le front, Anfissa lui avait promis de l'attendre et elle avait tenu parole. Puis, Loukashine était revenu au village et était devenu président du kolkhoze. Accusé de s'être emparé illégalement des réserves de blé, il avait ensuite été emprisonné et il mourut durant la détention.

La scène est accompagnée d'un chœur de femmes qui chantent une chanson très populaire à l'époque : « Je t'ai attendu pendant toute la guerre ». Une femme qui travaille au village en qualité de palefrenier fait alors irruption dans la fête. Elle est ivre morte et annonce que sa fille est enceinte de Rodka. Anfissa ne la croit pas et la suit pour vérifier si elle dit la vérité. Elle revient chez elle, bouleversée par ce qu'elle vient d'apprendre. Elle dit la vérité à Mikhaïl et à son fils. Rodka ne nie pas, mais il dit que la chose ne l'inquiète pas particulièrement. Pendant ce temps, Véra, la fille de Mikhaïl et Raïssa, entend la conversation et s'enfuit en courant.

Près du bureau

On apprend que Tarboski, l'homme contre lequel Mikhaïl n'a cessé de se battre, a été relevé de ses fonctions. Ravi, Mikhaïl se précipite chez Viktor Nètesov pour avoir confirmation.

Effectivement, la nouvelle est vraie.

Mikhaïl est très content, car il a toujours pensé que les ennuis du village dépendaient de Taborski. Lorsqu'il court chez lui pour annoncer la nouvelle à sa famille, il apprend que c'est Nètesov lui-même qui est devenu le nouveau président du kolkhoze. Mikhaïl met alors son habit du dimanche et se rend à la première réunion avec le nouveau président.

La première réunion avec le nouveau président du Kolkhoze Viktor Nètesov propose à Mikhaïl de devenir le palefrenier du village. Cela suscite l'hilarité générale, car les gens du village savent bien que Mikhaïl s'attendait à quelque chose de mieux. Ce dernier accepte cependant sa nouvelle fonction, il ne peut pas désobéir au nouveau président, lui qui depuis si longtemps attendait un changement.

Près de l'écurie

Véra essaie de remonter le moral à son père, elle lui dit que son nouveau travail lui plaît, qu'elle a toujours aimé les chevaux...

Chez Kalina

Mikhaïl et Piotr aident Kalina à rentrer chez lui après l'avoir lavé dans le sauna. Sur la table, ils voient une bouteille de vodka. C'est une tradition russe d'évoquer le souvenir des morts en buvant de la vodka. Ce soir-là, Evdokia, boit en l'honneur de son fils, engagé volontaire durant la guerre (bien qu'étant mineur) et mort au combat. Il avait voulu par ce geste prouver l'innocence de son père, Kalina Ivanovitch.

Puis Evdokia raconte à l'assistance comment elle avait réussi un jour à retrouver son mari dans le camp où il était interné.

Soudain, Kalina dit à Evdokia qu'il ne respire pas bien et demande à son épouse de lui chanter son chant révolutionnaire préféré. Quelques instants plus tard, il expire.

Enterrement de Kalina

Après l'enterrement de Kalina, Piotr demande à Grigori d'annoncer aux gens du village qu'il a l'intention de rentrer seul en ville. Anfissa fait alors irruption en criant que des ouvriers sont en train de détruire l'ex-maison de Liza pour vendre le bois à un étranger.

Piotr propose alors de placer le « cheval » de la maison détruite sur le toit de leur ancienne demeure familiale (les villages du nord de la Russie sont célèbres pour les superbes décorations qui ornent leurs toits, que l'on appelle précisément les « chevaux »).

Liza est contente, parce que de cette manière elle pourra garder un souvenir du vieux grand-père qui lui avait confié la maison. Les hommes se mettent au travail. Pendant qu'ils hissent le « cheval » sur le toit, la corde se brise et le « cheval » de bois tombe sur Liza. La femme est emmenée à l'hôpital, où elle meurt peu de temps après. L'un des habitants du village annonce la triste nouvelle à Mikhaïl.

L'enterrement de Liza

Mikhaïl demande : « Où sont mes neveux ? » Chex Anfissa », lui répond sa femme. Et Mikhaïl : « Pourquoi ? Pourquoi ne sont-ils pas ici ? Ce sont mes neveux. Il y a trente ans, au moment de partir à la guerre, mon père m'a pris dans ses bras et m'a dit : "tu as compris ?" Pendant trente ans je me suis demandé ce qu'il avait voulu dire. Et ce n'est que maintenant que je pense avoir compris la vraie signification de ces mots ».

***En 1958, Abramov commença à écrire *Frères et Sœurs*, premier tome d'une tétralogie qui l'occupa pendant plus de vingt ans et dans laquelle il décrit les conditions de vie du monde rural soviétique. En 1958, il publia le premier roman : *Frères et sœurs*, qui illustre les souffrances des classes les plus pauvres durant le deuxième conflit mondial. En 1968, il publia *Deux hivers et trois étés*, un livre qui traite des privations qui ont caractérisé les années de l'après-guerre. En 1972, avec *La croisée des chemins*, Abramov met en accusation la politique agraire du parti au début des années 1950, et enfin, en 1978, avec *La maison*, il s'intéresse à nouveau de plus près aux sorts de la famille Priasline, dont l'histoire est au cœur de la tétralogie.

Based on the novel by Feodor Abramov
adapted for the stage and directed by Lev Dodin

The novel "The House" is the last in the tetralogy "Brothers and Sisters".***

The action takes place in a village in the north of Russia, Pekashino (this village is very similar to the place where Abramov was born, which is actually called Verkola), twenty years after World War II.

ACT I

Mikhail's house.

The main character is Mikhail Pryaslin – who was only fourteen during the war, but despite his age he had to do a man's job, since he was virtually the only male in the village capable of working – now he is married and has three daughters.

Mikhail and his wife Raisa have killed a sheep to celebrate the arrival of Mikhail's twin brothers, Pyotr and Grigory, who have been away from the village for twenty years and now live in the city. One is an engineer and the other doesn't work because he's epileptic. The twins were very small during the war and they call Mikhail "brother" but also "father", since after their father was killed in the war their eldest brother took his place.

The reunion is interrupted by the unexpected arrival of their neighbours, Kalina Dunayev, an old communist, and his wife Yevdokya.

The twins are surprised by the fact that Liza, their beloved sister, who looked after them when they were little, hasn't come to welcome them. They learn from Mikhail that the two of them have quarrelled and he refuses to see her. The reason for this is that a year ago Liza's son, fourteen-year-old Vasya, with whom she lived alone (her husband had left her when the boy was still small), drowned in the river. Liza was heartbroken, but soon afterwards she had an affair with another man who was renting a room in her house and she gave birth to twins.

Mikhail thought this was an insult to the memory of his dear nephew and a disgrace to the whole family. The twins insist that they want to see their sister at once and Mikhail agrees to let them go, provided they come back in time for dinner.

Liza's house

Liza is extremely pleased and deeply moved to see her brothers again. She tells them what happened after her son drowned. An officer came to stay at her house. She was feeling lonely after the death of her son and the officer, a married man, was very good to her. After some time he left, but she didn't mind. Now she is happy to have children, even though she feels guilty.

Some women from the village drop in to say hello to the twins. Mikhail also rushes in. He is angry because the brothers didn't come to dinner on time. The quarrel between Mikhail and his sister causes Grigory to have an epileptic fit.

In the old family house

Liza and Pyotr are in the old house where they used to live during the war. It is now deserted, because Mikhail has built a new

home for his family and Liza lives in the house she inherited from her ex-husband's grandfather. They talk about village life and it emerges that Mikhail is upset because his fellow villagers have lost all interest in work and are no longer concerned about their village.

Pyotr tells Liza about life with his brother Grigory, to whom he was very close when they were small. Then Pyotr became an engineer and has been looking after his brother, but this prevents him from having a private life, so he has begun to hate Grigory.

Near the village shop

Yegorsha, Liza's ex-husband, returns to the village after twenty years. Everyone is curious to see how Liza will react. Liza invites him home.

Liza remembers when they were young and especially the time when Yegorsha came home on leave from military service.

Near Anfisa's house

Anfisa, ex-president of the kolkhoz and a close friend of Liza's, meets up with Yegorsha and learns that he has sold the house where Liza is living, because, since their son has died, she is no longer related to his grandfather and has therefore lost any right to the property.

Anfisa calls Liza to tell her the sad news about the house. She advises her to take legal action against Yegorsha, but Liza doesn't want to. Her love for him is still too strong and she can't bear the thought of her ex-husband and herself in court.

At Mikhail's

Mikhail's eldest daughter has come back from Moscow, where she has been to visit her aunt. Mikhail's wife, Raisa, tells him that Liza has moved out of the house that Yegorsha has sold. Mikhail says that he has to go to the Provincial Committee, since he has protested against the thefts from the kolkhoz property in the village and, when the president of the kolkhoz heard about this he wrote a letter slighting him and forced eight workers to sign it. His wife reproaches him and begs him not to get involved in such matters, but he is ready to do anything to defend his own standpoint and he won't allow those people to destroy the village.

Near the kolkhoz office

The workers come here every day to be assigned their daily jobs. Taborsky, president of the kolkhoz arrives. There is another dispute with Mikhail about how the kolkhoz land is used, and Taborsky says he is following orders from high up and doesn't feel at all guilty.

The reason for the dispute is that since Mikhail actually owns his own land he uses his good sense and experience in working it. Taborsky, by contrast, is a party official, he is not interested in the land, but only in executing Party orders that come from people who know nothing about agriculture. For Taborsky loyalty to the Party is more important than the welfare of his own village.

At Kalina's

Pyotr and Mikhail have been invited to Kalina's. Yevdokya tells her guests the story of her life. Her husband, Kalina Ivanovich,

has lived through the history of the Soviet State, he participated in all the most important events from the beginning, and was a victim of the errors committed by the communists.

He and his wife travelled the length and breadth of the country, convinced that taking part in spreading socialism would help the nation. Being an honest person, he protested against the illegal repressions of the communists in 1937 and finally ended up in prison himself. Now he is honoured and respected.

ACT II

At Mikhail's

Raisa and Mikhail are talking about the party that Anfisa is organizing for her son Rodka.

It's the custom to give a party before young men leave home to do their military service. All the families in the village have been invited. Raisa, however, refuses to go. Rodka is courting Vera, one of her daughters, but she knows he is also going out with a lot of other women in the village.

The party at Anfisa's

One of the villagers proposes a toast in memory of Rodka's dead father. Anfisa is offended because Rodka himself hasn't proposed the toast.

She goes outside weighed down with sad thoughts, she remembers the time when she first met her husband, Ivan Lukashin. They met during the war, Ivan had returned to the village to convalesce after being wounded and they fell in love. Then Ivan went back to the front, Anfisa promised to wait for him and she kept her word. Lukashin returned to the village and became president of the kolkhoz. Then he was accused of misappropriation of the grain supplies and sent to prison where he died.

This scene is accompanied by the women singing a song that was very popular at the time, *I Waited for You All Through the War*. A drunk woman enters who works as the village stablehand. She says Rodka has made her daughter pregnant. Anfisa refuses to believe her and follows her to check whether this is true or not. She comes back upset by what she has heard. She tells Mikhail and her son the truth. Rodka doesn't deny anything, but says that he is not particularly concerned. Vera, Mikhail and Raisa's daughter, hears their argument and leaves.

Near the office

The news arrives that Taborsky, whom Mikhail has been opposing so vehemently, has been relieved of his post. Mikhail is happy to hear this and hurries to Viktor Netesov to find out if it is true and, in fact, this turns out to be the case.

Mikhail is extremely pleased, since he has always thought all the village problems were Taborsky's fault, and he rushes home to give his wife the good news. At this point more news arrives: Netesov has been appointed the new president of the kolkhoz. Mikhail puts on his best suit and goes to the first meeting with the new president.

The first meeting with the new president of the kolkhoz. Viktor Netesov offers Mikhail the job of village stablehand.

Everyone makes fun of him, evidently he thought he would be given a more important post. However, he accepts his new task, he can't disobey the new president, since he has been waiting for a change for so long.

Near the stable

Vera tries to cheer her father up, she says that she likes his new job, since he has always loved horses.

At Kalina's

Mikhail and Pyotr carry Kalina inside after washing him in the sauna. They see some vodka on the table. It is a Russian custom to commemorate the deceased by drinking vodka. This evening Yevdokya drinks in memory of her son. He left as a volunteer to fight in the war (though he was under age), to prove the innocence of his father Kalina Ivanovich, and was killed in battle.

Then Yevdokya tells how she found her husband in the lager. Kalina says he can't breathe and asks her to sing him his favourite revolutionary song. Then he dies.

Kalina's funeral

Kalina's funeral is held. After the funeral, Pyotr asks Grigory to spread the word in the village that he, Pyotr, will go back to the city alone. Anfisa rushes in with the news that the workers are demolishing the house that has been sold, to sell it as firewood to a stranger.

Pyotr suggests placing the "horse" from the demolished house on the roof of their old house (the villages in the north of Russia are famous for their beautiful decorative elements that are called "horses").

Liza is pleased because at least it will be a memento of the old grandfather who left her the house. They set to work. While they are hauling the "horse" onto the roof, the old rope breaks and the heavy wooden "horse" falls on Liza. They take her to hospital where she dies. One of the villagers brings the tragic news to Mikhail.

Liza's funeral

Mikhail asks: "Where are my nephews?" "With Anfisa", his wife replies.

Mikhail asks: "Why? Why aren't they with us? I am their uncle. Thirty years ago, before my father left for the war, he lifted me in his arms and asked: 'Do you understand me?' For thirty years I've been wondering what he meant by that. And only now do I seem to have understood".

*** Abramov began to write the novel *Brothers and Sisters* in 1958. It is a tetralogy that took him over twenty years to complete and in which he describes the living conditions of Russian peasants: *Brothers and Sisters*, on the subject of the less well-off classes during World War II, was published in 1958; *Two Winters and Three Summers* came out in 1968 and describes the deprivations of the early post-war years; *Roads and Crossroads* appeared in 1972 and here Abramov denounces the Party's agrarian policy in the early fifties; and finally, *The House* was published in 1978 and it gives a more intimate picture of the fate of the Pryaslin family, the protagonists of the tetralogy.

Nach dem Roman von Fjodor Abrahmov
Bühnenbearbeitung und Regie von Lev Dodin

Der Roman "Das Haus" ist der letzte Teil der Tetralogie "Brüder und Schwestern". *** Die Handlung spielt zwanzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg in einem Dorf in Nordrussland, Pekashino (dieses Dorf erinnert an den Geburtsort Abrahmows Verkola).

ERSTER AKT

Im Hause Mikhails

Die Hauptfigur Mikhail Prijaslin, - der zur Zeit des Kriegs zwar erst vierzehn Jahre alt war, aber trotz seiner Jugend schon alle Männerarbeiten erledigte, weil er fast der Einzige im Ort war, der arbeiten konnte - ist nun verheiratet und hat drei Töchter.

Mikhail und seine Frau Raissa haben ein Schaf geschlachtet, um die Ankunft der Zwillinge Pjotr und Grigorij, die beiden Brüder Mikhails, zu feiern, die schon vor zwanzig Jahren aus dem Dorf weggegangen waren und nun in der Stadt leben: der eine ist Ingenieur, der andere arbeitet nicht, weil er Epileptiker ist. Die Zwillinge waren zur Zeit des Kriegs noch sehr klein und nennen Mikhail "Bruder", doch auch "Vater", denn der ältere Bruder hatte die Rolle des im Krieg gefallenen Vaters eingenommen.

Die Begegnung wird unterbrochen durch das plötzliche Auftauchen ihrer Nachbarn: Kalina Duanev, ein alter Kommunist, und dessen Frau Evdokija. Die Zwillingenbrüder sind darüber erstaunt, dass Liza, ihre geliebte Schwester, die sich um sie kümmerte, als sie noch klein waren, nicht gekommen ist, um sie zu empfangen. Sie erfahren von Mikhail, dass die beiden gestritten haben und dass er die Schwester nicht mehr sehen möchte. Grund des Streits war, dass ein Jahr zuvor Lizas Sohn, der vierzehnjährige Vasja, mit dem zusammen sie allein lebte (ihr Mann hatte sie verlassen, als das Kind noch klein war) im Fluss ertrunken war. Liza war verzweifelt, doch nach kurzer Zeit lernte sie einen anderen Mann kennen, der bei ihr zur Untermiete wohnte und von dem sie Zwillinge bekam.

In Erinnerung an seinen geliebten Neffen betrachtete Mikhail dies als Beleidigung und Schande für die ganze Familie. Doch die Zwillingenbrüder bestehen darauf, ihre Schwester sofort zu sehen und Mikhail erlaubt ihnen fortzugehen, unter der Bedingung, dass sie zum Abendessen zurück sind.

Im Hause Lizas

Liza ist glücklich erregt ihre Brüder begrüßen zu dürfen. Sie berichtet ihnen, was nach dem Tod ihres Sohnes passiert ist: ein Offizier war in ihr Haus gekommen. Nach dem Tode ihres Sohnes fühlte sie sich einsam und der Offizier, ein verheirateter Mann, war nett zu ihr gewesen. Nach einiger Zeit ging er wieder fort, doch das machte ihr nichts aus: jetzt ist sie trotz ihrer Schuldgefühle glücklich die Kinder zu haben.

Ein paar Frauen aus dem Dorf kommen, um die Zwillinge zu begrüßen. Auch Mikhail kommt herangeeilt: er ist verärgert, weil die Brüder nicht rechtzeitig zum Abendessen zurückgekommen sind. Der Streit zwischen Mikhail und der Schwester führt zu bei Grigorij einen epileptischen Anfall hervor.

Im früheren alten Elternhaus

Liza und Pjotr treffen sich im leerstehenden alten Haus, wo sie während des Krieges gelebt haben. Mikhail hat für sich und seine Familie ein neues Haus gebaut, während Liza in dem Haus lebt, das sie vom Großvater ihres Ex-Mannes geerbt hat. Sie sprechen über das Leben im Dorf und es stellt sich

heraus, dass Mikhail unglücklich ist, weil seine Landsleute jedwedes Interesse an der Arbeit verloren haben und sich nicht mehr um ihr Dorf kümmern.

Pjotr erzählt Liza, wie er und sein Bruder Grigorij leben. Als kleine Kinder liebten die Brüder einander. Dann ist Pjotr Ingenieur geworden und hat sich um Grigorij gekümmert, doch sein Privatleben funktioniert nicht, weshalb er angefangen hat, den Bruder zu hassen.

In der Nähe des Dorfgeschäftes

Jegorsha, Lizas Ex-Mann, kehrt nach zwanzigjähriger Abwesenheit ins Dorf zurück. Alle sind auf Lizas Reaktion gespannt. Liza lädt ihn zu sich nach Hause ein.

Liza erinnert an ihre Jugend und daran, wie Jegorsha einmal auf Heimaturlaub vom Militär gekommen war.

In der Nähe von Anfisas Haus

Anfisa, ehemalige Vorsitzende der Kolchose und auch Lizas Busenfreundin, trifft Jegorsha und erfährt von ihm, dass er das Haus, in dem Liza derzeit lebt, verkauft hat, da sie nach dem Tode des Sohnes nicht mehr mit dem Großvater verwandt ist und deshalb jedes Anrecht auf das Haus verloren hat.

Anfisa ruft Liza, um ihr die traurige Nachricht bezüglich des Hauses mitzuteilen. Sie rät ihr vor Gericht zu gehen, doch Liza will das nicht: die Erinnerung an ihre Liebe ist noch zu stark und sie möchte sich ihren Mann und sich selbst nicht im Gerichtssaal vorstellen müssen.

Bei Mikhail

Mikhails älteste Tochter ist aus Moskau zurückgekommen, wo sie eine Tante besucht hat. Seine Frau Raissa erzählt Mikhail, dass Liza ihr Haus verlassen hat, da Jegorsha es verkauft hat. Mikhail kündigt an, dass er zum Bezirkskomitee gehen muss, weil er dagegen protestiert hatte, dass der Vorsitzende der Kolchose nach wiederholten Diebstählen in der Kolchose des Ortes einen gegen ihn gerichteten Brief geschrieben hat, den zu unterzeichnen er acht Arbeiter gezwungen hatte. Seine Frau schimpft und meint, er solle sich in diese Dinge nicht einmischen, doch zur Verteidigung seines Standpunktes ist er zu allem bereit, weil er diesen Leuten nicht erlauben will, das Dorf zu zerstören.

In der Nähe des Büros der Kolchose

Täglich gehen die Arbeiter dorthin, um den Arbeitsauftrag für den jeweiligen Tag zu bekommen. Tarborskij, der Vorsitzende der Kolchose erscheint. Wieder einmal entflammt eine Diskussion mit Mikhail über die Bewirtschaftung der Ländereien der Kolchose und Taborskij sagt, dass er Befehle von oben ausführe und sich überhaupt nicht schuldig fühle.

Grund für die Diskussion ist, dass Mikhail als Landbesitzer seine Erfahrung und seinen guten Willen in die Arbeit einbringt, während der Parteifunktionär Tarborskij sich nicht um die Ländereien kümmert, sondern lediglich die Befehle der Partei ausführt, die von Leuten kommen, die nichts von Landwirtschaft verstehen. Für Taborskij ist Linientreue wichtiger als der Heimort.

Bei Kalina

Pjotr und Mikhail sind bei ihr zu Gast. Evdokija erzählt den Gästen ihre Lebensgeschichte. Ihr Mann, Kalina Ivanovich, stellt ein Stück Geschichte des Sowjetstaates dar. Er hat an den wichtigsten Geschichtsabschnitten teilgenommen, angefangen bei der Gründung, und ist ein Opfer der Fehler, die die Kommunisten begangen haben.

Er und seine Frau haben die ganze Nation bereist, davon überzeugt, dass der Aufbau des Sozialismus dem Land genützt hätte. Als ehrlicher Mensch hat er gegen die illegalen Repressionen gegen die Kommunisten im Jahre 1937 protestiert um dann schließlich selbst im Gefängnis zu landen. Jetzt lebt er als respektierter Ehrenmann.

ZWEITER AKT

Bei Mikhail

Raissa und Mikhail sprechen von dem Fest, das Anfisa für ihren Sohn Rodka organisiert.

Wenn die jungen Männer zum Militär gehen, wird traditionsgemäß ein Fest veranstaltet. Alle Familien des Ortes sind eingeladen. Raissa weigert sich allerdings dorthin zu gehen: Rodka macht Vera, einer ihrer Töchter, den Hof, doch sie weiß, dass Rodka mit noch sehr vielen anderen Frauen im Dorf ausgeht.

Das Fest bei Anfisa

Einer der Dorfbewohner hat die Idee, auf Rodions verstorbenen Vater anzustoßen. Anfisa ist beleidigt, weil es nicht Rodka selbst war, der dieses Prosit vorgeschlagen hat.

Traurige Gedanken im Kopf geht sie vors Haus unter den Portikus, und erinnert sich an die Zeit, in der sie sich die ersten Male mit ihrem Mann, Ivan Lukashin getroffen hat. Sie hatten sich während des Kriegs kennen gelernt, nach einer Verwundung war Ivan auf Krankenurlaub ins Dorf gekommen und sie hatten sich ineinander verliebt. Dann ist Ivan Lukashin wieder in den Krieg gezogen. Anfisa hatte versprochen auf ihn zu warten und ihr Wort auch gehalten. Nach seiner Rückkehr ins Dorf wurde Lukashin Vorsitzender der Kolchose. Dann hat man ihn mit dem Vorwurf sich unrechtmäßig Korn angeeignet zu haben ins Gefängnis gesteckt, wo er starb.

Die Szene wird vom Gesang der Frauen begleitet. Sie singen ein zu jener Zeit sehr populäres Lied: "Ich habe den ganzen Krieg lang auf dich gewartet".

Es erscheint eine betrunkene Frau, die im Dorf als Stallknecht arbeitet. Sie behauptet, dass ihre Tochter von Rodka schwanger sei. Anfisa glaubt ihr nicht und folgt ihr, um die Behauptung zu überprüfen.

Betrübt über das, was sie erfahren hat, kommt sie zurück und sagt Mikhail und ihrem Sohn die Wahrheit. Rodka streitet nichts ab, doch sagt er auch, dass die Sache ihn nicht besonders beunruhige. Vera, Mikhails und Raissas Tochter, belauscht ihre Diskussion und flüchtet.

In der Nähe des Büros

Es wird bekannt gegeben, dass Tarborskij, gegen den Mikhail so sehr gekämpft hat, seines Amtes enthoben worden ist. Mikhail ist über diese Nachricht glücklich und läuft zu Viktor Netesov, um herauszufinden, ob es wahr ist. Tatsächlich ist dem auch so. Mikhail ist sehr zufrieden, da er schon immer gedacht hat, dass alles Unglück des Dorfes Tarborskij zuzuschreiben wäre, und läuft nach Hause, um seiner Frau die Nachricht zu überbringen. Hier erwartet ihn eine neue Nachricht: Netesov ist zum neuen Vorsitzenden der Kolchose ernannt worden. Mikhail zieht seinen besten Anzug an und geht zur Versammlung mit dem neuen Vorsitzenden.

Die erste Versammlung mit dem neuen Vorsitzenden der Kolchose

Viktor Netesov schlägt Mikhail vor, Stallknecht des Dorfes zu werden. Alle lachen ihn aus, denn offensichtlich hatte er gedacht, dass ihm ein wichtigeres Amt angeboten würde. Er nimmt aber an, denn dem neuen Vorsitzenden muss er, der so lange Zeit der seit so langer Zeit auf eine Veränderung gewar-

tet hatte, nun unbedingt gehorchen.

In der Nähe des Stalls

Vera versucht ihren Vater zu ermutigen, indem sie ihm sagt, dass die neue Aufgabe ihr gefällt, weil sie Pferde schon immer geliebt hat.

Bei Kalina

Mikhail und Pjotr bringen Kalina nach Hause, nachdem sie ihn in der Sauna gewaschen haben. Auf dem Tisch sehen sie eine Flasche Wodka. Es ist eine russische Tradition der Toten beim Wodka zu gedenken. An diesem Abend trinkt Eudokija ihres Sohnes gedenkend, der – obwohl noch minderjährig – als Freiwilliger in den Krieg gezogen war und dann gefallen ist. Mit dieser Geste wollte er die Unschuld des Vaters, Kalina Ivanivich, beweisen.

Dann erzählt Eudokija von der Begegnung mit ihrem Mann im Lager. Kalina sagt, dass ihm die Luft zum Atmen fehlt und bittet darum, dass sie ihm sein liebstes Revolutionslied vorsingt. Danach stirbt er.

Die Beerdigung Kalinas

Kalina wird beerdigt. Danach bittet Pjotr Grigorij im Dorf die Nachricht zu verbreiten, dass er, Pjotr, allein in die Stadt zurückkehren wird. Anfisa stürzt herein und sagt, dass die Arbeiter das verkaufte Haus zerstören, um daraus Brennholz zu machen, das sie an einen Fremden verkaufen wollen.

Pjotr schlägt vor, das "Pferd" des demontierten Hauses aufs Dach ihres alten Elternhauses zu setzen (die nordrussischen Dörfer sind für eine besondere Zier bekannt, nämlich wunderschöne Dekorationskränze, die "Pferde" genannt werden).

Liza ist sehr zufrieden, denn so behält sie wenigstens ein Erinnerungsstück an den alten Großvater, der ihr sein Haus anvertraut hatte. Sie beginnen mit der Arbeit. Während das "Pferd" aufs Dach gehievt wird, zerreißt das alte Seil und das schwere "Pferd" aus Holz fällt auf Liza. Sie wird ins Krankenhaus gebracht, wo sie stirbt. Einer der Dorfbewohner überbringt Mikhail die schlimme Nachricht.

Die Beerdigung Lizas

Mikhail fragt: "Wo sind meine Neffen?" "Bei Anfisa" - antwortet ihm seine Frau, Mikhail: "Warum? Warum sind sie nicht bei uns? Es sind meine Neffen. Vor dreißig Jahren hat mein Vater mich auf den Arm gehoben, als er in den Krieg zog und mich gefragt: 'Hast du mich verstanden?'. Dreißig Jahre lang habe ich mich gefragt, was das bedeuten sollte. Und erst jetzt denke ich, dass ich verstanden habe, was er wirklich meinte."

*** Abrahmov begann 1958 mit der Niederschrift des Romans Brüder und Schwestern, einer Tetralogie, die ihn zwanzig Jahre lang beschäftigt hat und in der er die Lebensbedingungen der sowjetischen Landbevölkerung beschrieben hat: 1958 erschien Brüder und Schwestern, der Teil, der die Leiden der weniger begüterten Bevölkerungsschicht während des Zweiten Weltkriegs zum Thema hat; 1968 erschien dann Zwei Winter und ein Sommer, dessen Thema die Entbehrungen der Jahre unmittelbar nach dem Krieg ist; 1972 kam Wege und Kreuzweg heraus, worin Abrahmov die Agrarpolitik der Partei zu Beginn der Fünfzigerjahre anklagt, und schließlich folgte 1978 Das Haus, in dem das Schicksal der Familie Prijaslin, Protagonist der Tetralogie, als Nahaufnahme gezeigt wird.

Fijodor Abramov

Nato nel 1920 nel villaggio di Verkola, nel nord della Russia, ultimo di sette fratelli, Abramov rimase orfano del padre all'età di due anni e conobbe presto una vita di stenti. Trascorse i primi diciotto anni nel villaggio natìo e si trasferì a San Pietroburgo per iscriversi all'università.

Allo scoppio della seconda guerra mondiale si arruolò volontario. Ferito gravemente più volte, ritornò a Verkola nell'estate del 1942. Nel 1945 si trasferì a San Pietroburgo e riprese gli studi, si laureò nel 1951 e divenne docente di letteratura sovietica all'università di San Pietroburgo, città dove trascorse tutto il resto della sua vita.

Un anno dopo la morte di Stalin, nel 1954, Abramov pubblicò un articolo nel quale attaccava le pubblicazioni che fornivano un quadro idilliaco della situazione delle popolazioni rurali e denunciò, al contrario, condizioni di vita al limite della sopravvivenza nelle campagne sovietiche, ma le autorità lo accusarono di ignoranza delle reali condizioni di vita del popolo. Anche negli anni successivi Abramov si scagliò contro la discriminazione di cui veniva fatta oggetto la popolazione delle campagne. Per tutta risposta, venne sempre più emarginato dal mondo letterario.

Senza lasciarsi prostrare dal suo crescente isolamento, Abramov iniziò la stesura del romanzo *Fratelli e sorelle*, una tetralogia che lo occupò per oltre vent'anni, nella quale descrisse le condizioni di vita del mondo contadino sovietico: nel 1958 apparve *Fratelli e sorelle*, che tematizza le sofferenze delle classi meno abbienti durante il secondo conflitto bellico; nel 1968 *Due inverni e tre estati*, incentrato sulle privazioni degli anni immediatamente seguenti alla guerra; nel 1972 *Strade e crocevia*, nel quale Abramov mette sotto accusa la politica agraria del partito nei primi anni cinquanta, e infine, nel 1978, *La casa*, che riprende più da vicino il destino della famiglia Prijaslin, protagonista della tetralogia.

Quando Lev Dodin e la sua compagnia decisero di adattare il romanzo di Abramov per le scene, l'autore accolse con entusiasmo l'iniziativa e fece partecipe gli attori delle proprie esperienze a Verkola, introducendoli nel mondo contadino del nord della Russia.

Nei suoi ultimi anni di vita Abramov iniziò la stesura di un nuovo romanzo, *Il libro puro*, che non riuscì ad ultimare.

Né en 1920 dans le village de Verkola, dans le nord de la Russie, Fédor Abramov est le dernier de sept enfants. Ayant perdu son père à l'âge de deux ans, il fut rapidement confronté à la misère.

Il passa les dix-huit premières années de sa vie dans le village natal avant de partir pour Saint-Petersbourg, où il s'inscrivit à l'Université.

Lorsque la Deuxième Guerre mondiale éclata, il s'engagea comme volontaire. Grièvement blessé à différentes reprises, il retourna à Verkola durant l'été 1942. En 1945, il s'installa à Saint-Petersbourg et reprit ses études. Diplômé en 1951, il devint professeur de littérature soviétique à l'Université de Saint-Petersbourg, ville où il passa le restant de sa vie.

En 1954, un an après la mort de Staline, Abramov publia un article dans lequel il attaqua les ouvrages décrivant d'une manière presque idyllique la situation des populations rurales et en profita pour dénoncer au contraire les conditions de vie misérables des campagnes soviétiques. Il fut alors accusé par les autorités d'ignorer les conditions de vie réelles de la population. Durant les années qui suivirent, Abramov s'insurgea contre la discrimination dont la population rurale faisait alors l'objet. Pour toute réponse, il fut de plus en plus mis à l'écart du monde littéraire.

Mais loin de se laisser abattre par son isolement, Abramov commença à écrire *Frères et Sœurs*, premier tome d'une tétralogie qui l'occupa pendant plus de vingt ans et dans laquelle il décrit les conditions de vie du monde paysan soviétique. En 1958, il publia le premier roman : *Frères et sœurs*, qui illustre les souffrances des classes les plus pauvres durant le deuxième conflit mondial. En 1968, il publia *Deux hivers et trois étés*, un livre qui traite des privations qui ont caractérisé les années de l'après-

guerre. En 1972, avec *La croisée des chemins*, Abramov met en accusation la politique agraire du parti au début des années 1950, et enfin, en 1978, avec *La maison*, il s'intéresse à nouveau de plus près aux sorts de la famille Priasline, dont l'histoire est au cœur de la tétralogie.

Lorsque Lev Dodin et sa compagnie décidèrent d'adapter au théâtre le roman d'Abramov, l'auteur accueillit cette initiative avec enthousiasme et partagea avec les comédiens ses expériences personnelles à Verkola, leur permettant ainsi de mieux connaître le monde rural du nord de la Russie.

Dans les dernières années de sa vie, Abramov commença à écrire un nouveau roman, *Le livre pur*, demeuré inachevé.

Born in the village of Verkola in the north of Russia in 1920, the last of seven brothers, Abramov's father died when he was two and he soon experienced a life of hardship. After spending the first eighteen years of his life in the village where he was born, he went to university in St. Petersburg.

When World War II broke out he volunteered for military service. After being seriously wounded several times, he returned to Verkola in the summer of 1942. In 1945 he went back to finish his studies in St. Petersburg and graduated in 1951. He then became a lecturer in Russian literature at the University of St. Petersburg, the city where he spent the rest of his life.

A year after Stalin's death in 1954, Abramov published an article in which he attacked the publications that painted an idyllic picture of rural life and he denounced poverty in the Russian countryside, but the authorities accused him of not knowing the actual conditions in which the people lived. In the following years Abramov continued to rail against discrimination against the rural population and he was consequently increasingly marginalized by the literary world.

Refusing to become discouraged by his growing isolation, Abramov began to write the novel *Brothers and Sisters*, a tetralogy that was to take him over twenty years, which describes the living conditions of Russian peasants: *Brothers and Sisters*, on the subject of the sufferings of the less well-off classes during World War II, was published in 1958; *Two Winters and Three Summers* came out in 1968 and describes the deprivations of the post-war years; *Roads and Crossroads* appeared in 1972 and here Abramov denounces the Party's agrarian policy in the early fifties, and finally *The House* was published in 1978 and it gives a closer picture of the life of the Priaslin family, the protagonists of the tetralogy.

When Lev Dodin and his company decided to adapt Abramov's novel for the stage, the author was very enthusiastic about the project and shared his experiences at Verkola with the actors by personally introducing them to peasant life in the north of Russia.

In the last years of his life Abramov began to write a new novel, *The Pure Book*, which he never completed.

Abramov wurde 1920 in Verkola im Norden Russlands als letztes von sieben Kindern geboren. Als er 2 Jahre alt war, starb sein Vater, wodurch er schon früh die Härte des Lebens kennen lernte. Er verbrachte die ersten achtzehn Lebensjahre in seinem Heimatort und siedelte dann nach Sankt Petersburg über, um sich dort an der Universität einzuschreiben.

Bei Beginn des Zweiten Weltkrieges meldete er sich als Freiwilliger. Nach mehreren schweren Verletzungen kehrte er im Sommer 1942 nach Verkola zurück. 1945 übersiedelte er nach Sankt Petersburg und nahm das Studium wieder auf, machte 1951 Examen und wurde Dozent für sowjetische Literatur an der Universität Sankt Petersburg, der Stadt, wo er auch den Rest seines Lebens verbrachte.

1954, ein Jahr nach dem Tode Stalins, veröffentlichte Abramov einen Artikel, in

dem er jene Veröffentlichungen anprangerte, die ein zu idyllisches Bild von der Lebenswelt der sowjetischen Landbevölkerung schilderten und wies darauf hin, dass diese ganz im Gegenteil, hart am Existenzminimum ums Überleben kämpfte. Diese Kritik wurde ihm jedoch von den Behörden als Unkenntnis der realen Lebensbedingungen des Volkes ausgelegt wurde. Auch in den darauf folgenden Jahren ergriff Abramow Partei gegen die Diskrimination der ländlichen Bevölkerung. Doch als Antwort darauf wurde er lediglich immer mehr aus der literarischen Welt ausgegrenzt.

Ohne sich jedoch von dieser wachsenden Isolierung entmutigen zu lassen, begann Abramow den Roman *Brüder und Schwestern*, eine Tetralogie, die ihn über zwanzig Jahre beschäftigte und in der er die Lebensbedingungen der sowjetischen Landbevölkerung schilderte: 1958 erschien *Brüder und Schwestern*, wo er die Leiden der weniger reichen Bevölkerungsschichten während des Zweiten Weltkriegs

thematisierte. 1968 folgte *Zwei Winter und drei Sommer*, hier stehen die Entbehrungen in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg im Vordergrund; 1972 kommt *Wege und Kreuzweg* heraus, wo Abramow die Agrarpolitik der Partei zu Beginn der Fünfzigerjahre kritisiert und schließlich erscheint 1978 *Das Haus*. Hier wird das Schicksal der Familie Prijaslin, deren Mitglieder die Protagonisten der Tetralogie sind, näher beleuchtet.

Die Entscheidung von Lew Dodin und seiner Truppe, Abramows Roman für die Bühne zu bearbeiten, stieß beim Autor auf Begeisterung; er lud die Schauspieler ein, an seinen Erfahrungen in Verkola teilzuhaben und führte sie in die bäuerliche Welt des Nordens Russlands ein.

In seinen letzten Lebensjahren begann Abramow einen neuen Roman, *Das reine Buch*, der aber unvollendet blieb.

Nota di Regia

Lev Dodin

Quello di "Casa" è essenzialmente un concetto biblico, come la Terra, sulla quale è costruita; come il Cielo, dal quale cadono su di essa la neve, la pioggia e si irradiano gli infiniti raggi del sole; come il Pane, che in casa c'è o non c'è.

La costruzione della casa è una speranza. La distruzione di essa è disperazione.

Abbiamo recitato questo spettacolo per la prima volta nel 1980, 20 anni fa, quando il concetto stesso di casa propria era fondamentalmente proibito, poiché contraveniva alle regole tiranniche imposte dallo stato, con le quali il nostro paese conviveva.

Oggi recitiamo questo spettacolo non solo in memoria di quegli anni, ma anche perché molto di quello che impose la tirannia, si è conservato nell'anima delle persone, nei loro geni, e perché oggi non solo in Russia, ma in tutto il mondo, difendere la Casa, non come un luogo in senso domestico, ma come un rifugio per l'anima, è raramente possibile. Anche oggi distruggono case, si distruggono uomini, si distrugge la dignità umana. E tutto questo non lo subiamo da altri, ma siamo noi stessi a produrlo.

Le concept de « Maison » est essentiellement un concept biblique, comme la Terre sur laquelle elle est bâtie ; comme le Ciel qui fait tomber sur elle la neige, la pluie et d'où s'irradient les rayons infinis du soleil ; comme le Pain, que la Maison offre parfois, mais qui peut aussi manquer.

La construction de la maison est un signe d'espoir. Sa destruction, un signe de désespoir.

Nous avons joué ce spectacle pour la première fois en 1980, il y a vingt ans, lorsque le concept même de maison était fondamentalement interdit, parce qu'il contrevenait aux règles tyranniques imposées par l'État et avec lesquelles notre pays devait cohabiter.

Aujourd'hui, nous montons ce spectacle non seulement en souvenir de ces années, mais aussi parce de nombreuses choses qui furent imposées par cette tyrannie sont encore dans les âmes des gens, dans leurs gènes, et parce qu'aujourd'hui, non seulement en Russie, mais dans le monde entier, défendre la Maison – non pas au sens de foyer, mais au sens de refuge de l'âme – est rarement possible. Aujourd'hui aussi on détruit les maisons, on détruit les hommes, on détruit la dignité humaine. Et tout cela ne nous est pas imposé de l'extérieur, mais c'est nous-mêmes qui le créons.

The "House" is essentially a biblical concept, like the Earth, on which it is built; like the Sky, from which the snow and rain fall and the sun's infinite rays shine, like the Bread, which is to be found or not to be found in the house.

The construction of the house is hope. Its destruction is despair.

We performed this play for the first time in 1980, 20 years ago, when the very concept of one's own house was basically forbidden, since it went against the tyrannical regulations imposed by the regime, which our country was living under.

Today we are staging this play not only in memory of those years, but also because much of what that tyranny imposed has remained in people's spirits, in their genes, and because today, not only in Russia, but all over the world, defending the House, not in the sense of "home", but as a refuge for the spirit, is rarely possible. Still today houses are destroyed, men are destroyed, human dignity is destroyed. And it is not others who subject us to all this, but we ourselves.

Das "Haus" folgt im Wesentlichen einer biblischen Idee, wie die Erde, auf die es gebaut ist, wie der Himmel, von dem aus Schnee und Regen darauf fällt oder Sonnenstrahlen darüber glänzen, wie das Brot, das es darin gibt oder auch nicht gibt.

Der Bau des Hauses ist eine Hoffnung. Der Abriss ist Verzweiflung. Dieses Stück wurde 1980 uraufgeführt, vor zwanzig Jahren also, als die Vorstellung vom eigenen Haus eigentlich verboten war, weil sie den vom Staat aufgestellten, tyrannischen Regeln, mit denen unser Land leben musste, entgegenstand.

Heute spielen wir dieses Stück nicht nur in Erinnerung an diese Zeit, sondern auch, weil vieles von dem, was die Tyrannei auferlegte, in der Seele der Menschen, geradezu in ihren Genen geblieben ist, und weil der Schutz des Hauses, nicht im Sinne von Häuslichkeit, sondern als Zufluchtsort der Seele heute nicht nur in Russland, sondern in der ganzen Welt nur selten möglich ist. Auch heute noch werden Häuser zerstört, es werden Menschen kaputt gemacht und dabei die Würde des Menschen. Und all das erleiden wir nicht durch andere, denn wir selbst sind es, die das hervorbringen.

THE ACADEMIC MALY DRAMA TEATR DI SAN PIETROBURGO
TEATRO D'EUROPA

Molly Sweeney

di Brian Friel

regia di Lev Dodin

scene di David Borovsky

traduzione russa di Mikhail Stronin

traduzione italiana di F. Ambrosini - M. Raffaele - E. Brock

assistente alla regia Oleg Dmitriev

disegno luci di Oleg Kozlov

disegno suono di Elena Lapina, Vladimir Troian

direttore tecnico Nikolai Mourmanov

personaggi e interpreti

Molly Sweeney Tatiana Chestakova

Frank Sweeney Serghei Kourichev, Arkadii Koval

Mr. Rice Petr Semak, Alexei Devotchenko

capo macchinista Evgeniy Nikiforov

tecnici di palcoscenico

Mikhail Andreev, Sergei Ivanov, Nikolai Kozliakov, Viktor Senin

elettricisti

Vitali Skorodumov, Ekaterina Dorofeeva

tecnico audio Alla Tikhomirova

costumi

Irina Tsvetkova, Maria Fomina, Galina Ivanova

attrezzisti

Julia Zverlina, Viktor Gorodkov

trucco Galina Varukhina

direttore di scena Olga Dazidenko

Una produzione di

THE ACADEMIC MALY DRAMA TEATR DI SAN PIETROBURGO

Teatro d'Europa con il supporto di KIRISHINEFTEORGSIINTEZ

in collaborazione con Change Performing Arts Milano

Versione russa con sottotitoli in italiano e inglese

Molly Sweeney è cieca dall'infanzia. Durante le lunghe degenze della madre in ospedale, suo padre le insegnava con pazienza a riconoscere al tatto ogni fiore, arbusto e albero del loro giardino recintato.

A poco a poco Molly superò la sua menomazione, ebbe una casa propria ed iniziò a lavorare come fisioterapista in un club salutistico.

A quarant'anni incontrò e sposò Frank, disoccupato, autodidatta, preda di passioni erratiche. Lui la persuase, vincendo le sue resistenze, a farsi visitare da Mr. Rice, oftalmologo dal passato brillante ma ormai in declino, nella speranza che ciò avrebbe potuto restituire il dono del quale Molly aveva imparato a fare a meno: la vista.

Rice effettuò l'operazione. Per un certo periodo la vista fu parzialmente recuperata.

Denis Diderot scrisse: "Imparare a vedere non è come imparare una nuova lingua, ma è come imparare una lingua per la prima volta".

Per Molly - e certamente anche per Frank e Rice - quel processo di apprendimento ebbe conseguenze terribili.

Molly Sweeney fu rappresentato per la prima volta al Gate Theatre di Dublino, il 9 Agosto 1994, con la regia di Brian Friel.

Molly Sweeney était aveugle depuis son enfance. Durant les longs séjours de sa mère à l'hôpital, son père lui enseigna patiemment à reconnaître au toucher toutes les variétés de fleurs, d'arbustes et d'arbres de leur jardin.

Petit à petit, Molly parvint ainsi à dépasser son handicap, elle s'installa toute seule dans sa propre maison et commença à exercer une activité de physiothérapeute dans un club de santé.

À quarante ans, elle fit la rencontre de Frank, chômeur autodidacte en proie aux passions les plus diverses. Après l'avoir épousée, Frank parvint à convaincre Molly de se faire ausculter par Monsieur Rice, un ophtalmologue au passé brillant mais alors en déclin, dans l'espoir de pouvoir rendre à Molly un don dont elle avait appris à se passer: la vue.

Rice effectua l'opération et Molly récupéra partiellement la vue pendant une certaine période. Denis Diderot écrivait: « Apprendre à voir, ce n'est pas comme apprendre une nouvelle langue, c'est apprendre une langue pour la première fois ».

Pour Molly - et sans doute aussi pour Frank et Rice - cet apprentissage eut des conséquences terribles.

Molly Sweeney fut mis en scène pour la première fois par Brian Friel au Gate Theatre de Dublin le 9 août 1994.

Molly Sweeney has been blind since infancy. During her mother's long stays in hospital, her father patiently teaches her to recognize by touch every flower, shrub and tree in their garden.

Gradually Molly overcomes her handicap, sets up house on her own and begins to work as a physiotherapist in a health club.

At the age of forty she meets and marries Frank, who is unemployed, self-taught and subject to unpredictable passions. He persuades Molly, despite her reluctance, to go to Mr. Rice, in the past a brilliant ophthalmologist though now on the wane, in the hope that he will restore her sight, which she has learnt to manage without.

Rice performs an operation. For some time her sight is partially restored. Denis Diderot wrote: "Learning to see is not like learning another language, but like learning a language for the first time."

For Molly - and certainly also for Frank and Rice - this learning process has terrible consequences.

Molly Sweeney was first staged at the Gate Theatre, Dublin, and directed by Brian Friel, on 9 August 1994.

Molly Sweeney ist von Kindheit an blind. Während der langen Krankenhausaufenthalte ihrer Mutter bringt der Vater dem Mädchen geduldig bei, jede Blume, jeden Baum und Strauch des umzäunten Gartens tastend zu erkennen.

Mit der Zeit überwindet Molly ihre Behinderung, nimmt sich eine eigene Wohnung und beginnt in einem Gesundheitsklub als Krankengymnastin zu arbeiten.

Mit vierzig begegnet sie Frank und heiratet diesen arbeitslosen, von unbestimmten Leidenschaften getriebenen Autodidakten. Es gelingt ihm, ihren anfänglichen Widerstand zu brechen und sie davon zu überzeugen, sich von Mr. Rice untersuchen zu lassen, einem Augenarzt mit brillanter Vergangenheit, dessen Karriere sich aber nun eher dem Ende zuneigt. Das Ganze geschieht in der Hoffnung, dass Molly auf diese Weise jene Gabe erlangen würde, ohne die zu leben sie ja nunmehr gelernt hatte: den Sehsinn.

Rice operiert sie und eine Zeit lang ist die Patientin im teilweisen Besitz ihrer Sehkraft. Denis Diderot schrieb: "Sehen zu lernen ist nicht dasselbe, wie eine neue Sprache zu lernen, sondern so, als lernte man eine Sprache zum ersten Mal."

Für Molly - und sicherlich auch für Frank und Rice - hat dieser Lernprozess furchtbare Folgen.

Molly Sweeney wurde am 9. August 1994 unter der Regie von Brian Friel im Dubliner Gate Theatre uraufgeführt.

Nota di Regia

Lev Dodin

L'amore misto a cinismo, l'idealismo alternato a mancanza di fede, la possibilità di guardare e l'incapacità di vedere, la via eterna per l'inferno lastricata di buone intenzioni.

Che cosa fa l'uomo con la propria natura? Cosa fa la natura con esso? La pièce di Brian Friel è piena di vita e in essa la vita fluisce come il sangue fluiva nella tragedia greca.

L'amour teinté de cynisme, l'idéalisme succédant à l'absence de foi, la possibilité de regarder et l'incapacité de voir, la voie éternelle vers l'enfer pavée de bonnes intentions.

Que fait l'homme avec sa nature? Que fait la nature avec lui? La pièce de Brian Friel est pleine de vie et la vie coule en elle comme le sang coulait dans la tragédie grecque.

Love mixed with cynicism, idealism alternating with a lack of faith, the possibility of looking and the inability to see, the path to eternal damnation paved with good intentions.

What does man do with his own nature? What does nature do with him? Brian Friel's play is full of life and in it life flows like the blood that flowed in Greek tragedy.

Liebe gemischt mit Zynismus, Idealismus im Wechsel mit fehlendem Glauben, die Möglichkeit schauen zu können und die Unfähigkeit zu sehen, das ganze Leben führt durch die mit guten Vorsätzen gepflasterte Hölle.

Was stellt der Mensch mit seiner Natur an? Was macht die Natur mit ihm? Brian Friels Stück ist voller Leben, denn ihm ihm fließt das Leben genauso, wie das Blut in der griechischen Tragödie floss.

Brian Friel

Brian Friel, uno dei principali commediografi irlandesi, nacque a Omagh, County Tyrone (Irlanda), nel 1929. Insegnò in diverse scuole dal 1950, prima di diventare scrittore a tempo pieno a partire dal 1960.

E' membro della Irish Academy of Letters dal 1983 ed è stato insignito dell'onorificenza D. Litt dalla National University of Ireland e dalla Queen's University di Belfast.

E' sposato, ha cinque figli e vive attualmente nel Donegal.

Dal suo debutto letterario avvenuto nel 1965 con *Philadelphia, here I come!*, Friel ha scritto oltre venti drammi, tra i quali *The loves of Cass McGuire* (1967); *Lovers* (1968); *Crystal and Fox* (1970); *Volunteers* (1975); *Aristocrats* (1979); *Faith Healer* (1979); *Translations* (1981); *Three Sisters* (1981), la sua traduzione del dramma di Checov; *The Communication Cord* (1983); *Fathers and Sons* (1987); *Making History* (1988); *A Month in the country* (1990), il suo adattamento del dramma di Turgenev; *Dancing at Lughnasa* (1990), da cui è stato tratto l'omonimo film di Pat O'Connor; *The London Vertigo* (1991), *Wonderful Tennessee* (1993), *Give me your answer, do!* (1997).

Brian Friel, l'un des plus importants dramaturges irlandais, est né à Omagh, County Tyrone (Irlande), en 1929. Il enseigne dans plusieurs écoles à partir de 1950, avant de se consacrer à l'écriture à partir de 1960.

Membre de la Irish Academy of Letters depuis 1983, il a reçu de la National University of Ireland et de la Queen's University de Belfast le titre de docteur ès-lettres.

Marié et père de cinq enfants, il vit actuellement dans le Donegal.

Depuis ses débuts littéraires en 1965 avec *Philadelphia, here I come!*, Friel a écrit plus de vingt pièces, parmi lesquelles *The loves of Cass McGuire* (1967); *Lovers* (1968); *Crystal and Fox* (1970); *Volunteers* (1975); *Aristocrats* (1979); *Faith Healer* (1979); *Translations* (1981); *Three Sisters* (1981), sa traduction de la pièce de Tchêcov; *The Communication Cord* (1983); *Fathers and Sons* (1987); *Making History* (1988); *A month in the country* (1990), son adaptation de la pièce de Tourgueniev; *Dancing at Lughnasa* (1990), adapté au cinéma par Pat O'Connor; *The London Vertigo* (1991), *Wonderful Tennessee* (1993), *Give me your answer, do!* (1997).

Brian Friel, a major Irish playwright, was born in Omagh, County Tyrone (Ireland) in 1929. He taught in various schools

from 1950 onwards, before becoming a fulltime writer in 1960.

He has been a member of the Irish Academy of Letters since 1983 and has been awarded an honorary D. Litt. by the National University of Ireland and by Queen's University, Belfast.

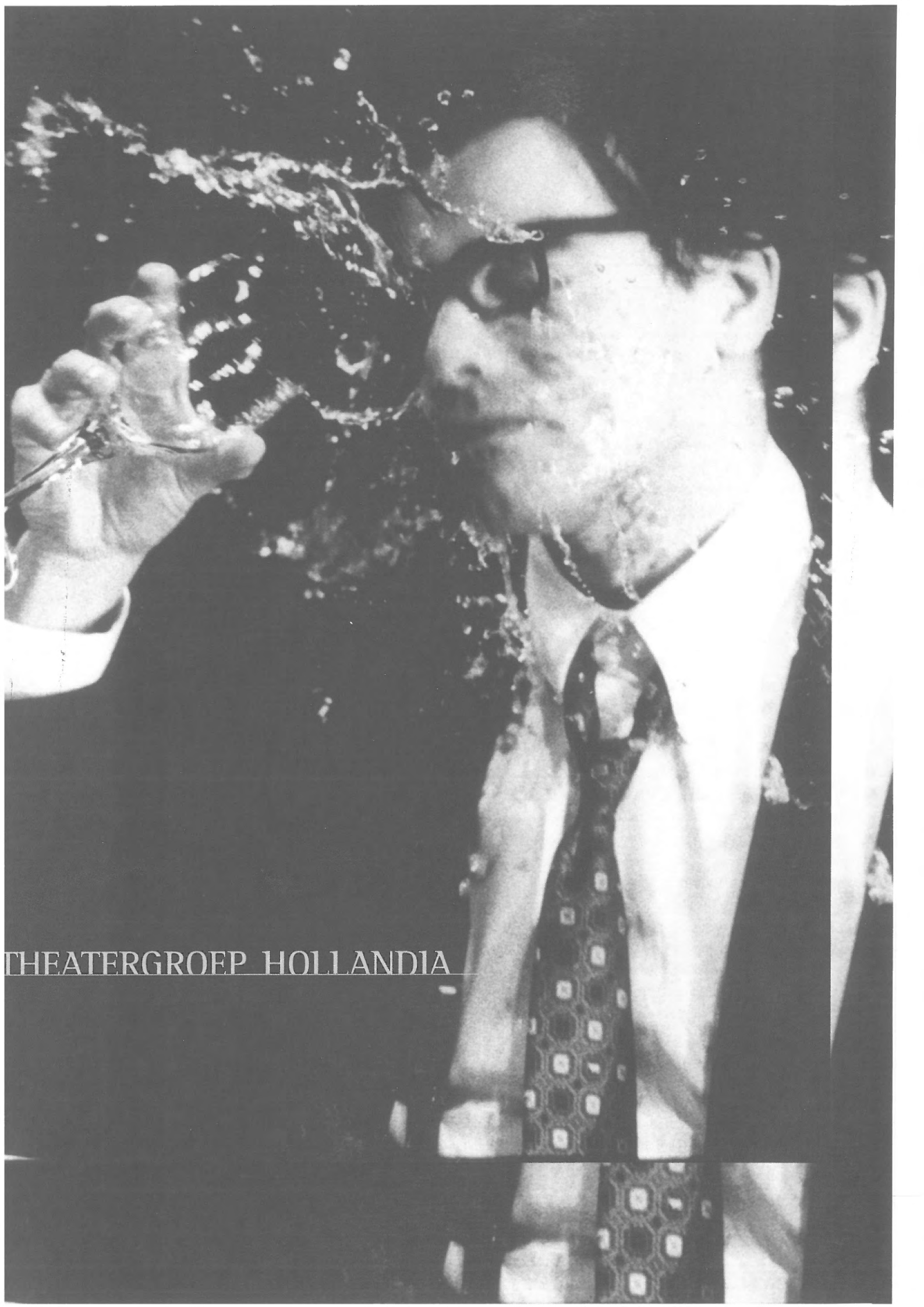
He is married with five children and currently lives in Donegal. Since his literary debut in 1965 with *Philadelphia Here I Come!*, Friel has written over twenty plays including *The Loves of Cass McGuire* (1967); *Lovers* (1968); *Crystal and Fox* (1970); *Volunteers* (1975); *Aristocrats* (1979); *Faith Healer* (1979); *Translations* (1981); *Three Sisters* (1981), his translation of Chekhov's play; *The Communication Cord* (1983); *Fathers and Sons* (1987); *Making History* (1988); *A Month in the Country* (1990), his adaptation of Turgenev's play; *Dancing at Lughnasa* (1990), on which Pat O'Connor's film is based; *The London Vertigo* (1991); *Wonderful Tennessee* (1993); *Give Me your Answer, Do!* (1997).

Brian Friel, einer der wichtigsten irischen Komödienautoren, wurde 1929 in Omagh, in der County Tyrone (Irland) geboren. Ab 1950 lehrte er an mehreren Schulen, bevor er ab 1960 ausschließlich als Berufsschriftsteller arbeitete.

Seit 1983 ist er Mitglied der Irish Academy of Letters und wurde mit dem D.Litt-Preis der National University of Ireland und der Queen's University of Belfast ausgezeichnet.

Er ist verheiratet, Vater von fünf Kindern und lebt derzeit in Donegal.

Seit seinem literarischen Debüt im Jahre 1965 mit *Philadelphia, here I come!* hat Friel über zwanzig Theaterstücke verfasst, darunter *The loves of Cass McGuire* (1967); *Lovers* (1968); *Cristal and Fox* (1970), *Volunteers* (1975); *Aristocrats* (1979); *Faith Healer* (1979); *Translations* (1981); *Drei Schwestern* (1981), die Übersetzung des Dramas von Tschechov; *The Communication Cord* (1983); *Väter und Söhne* (1987); *Making History* (1988); *Ein Monat auf dem Land* (1990), Bearbeitung des Dramas von Turgenev; *Dancing at Lughnasa* (1990), das als Vorlage für das Drehbuch des gleichnamigen Films von Pat O'Connor diente; *The London Vertigo* (1991), *Wonderful Tennessee* (1993), *Give me your answer, do!* (1997).



THEATERGROEP HOLLANDIA

Theatergroep Hollandia si è costituito nel 1985 dalla fusione di due gruppi teatrali regionali, che recitavano entrambi per il pubblico della provincia olandese del Nord Holland. Sin dall'inizio, la compagnia si è stabilita a Zaandem, piccola città a nord di Amsterdam. Sotto la direzione artistica del regista/coreografo Johan Simons e del compositore/regista Paul Koek la compagnia ha ottenuto notevoli successi, diventando celebre anche all'estero.

Da sempre Hollandia ha voluto fare teatro fra la gente. Johan Simons e Paul Koek hanno deliberatamente ignorato i teatri, preferendo recitare nelle fattorie o nelle discariche, all'interno di uno stadio o di un mercato del pesce, in un hangar o in una chiusa, nelle serre deserte o nelle fabbriche vuote, in una chiesa o in un magazzino.

Hollandia ha sempre voluto che la realtà svolgesse un ruolo importante nel proprio lavoro. In primo luogo, quindi, la compagnia considera le strutture in cui rappresenta gli spettacoli come parti integranti della scena. La funzione (originaria) dell'edificio è riconoscibile dalla sua architettura e dalle tracce lasciate da chi l'ha utilizzato in precedenza. Vento e intemperie, odori e suoni e – in presenza di finestre – immagini dall'esterno, diventano elementi voluti e usati.

Nell'ottobre del 1996, Hollandia ha compiuto un ulteriore passo in avanti nell'utilizzo dello spazio circostante. In collaborazione con deSingel, la compagnia ha prodotto *Varkensstal* (Porcile) di Pier Paolo Pasolini: lo spettacolo è stato allestito sotto un ponte nel cuore di Anversa, mentre il traffico continuava a scorrere. Il rumore del traffico ha conferito un'ulteriore dimensione allo spettacolo sul gioco di potere di un capitalista e sul modo in cui reagiscono i figli degli industriali. La volontà di recitare letteralmente fra la gente ha poi portato Hollandia ad allestire uno spettacolo in una fabbrica durante l'orario di lavoro. Nel gennaio 1998, la compagnia ha messo in scena *Industrial Project # 1: KLM Cargo* nel terminal della KLM Cargo presso l'aeroporto di Schiphol: le normali attività che si continuavano a svolgere durante la messa in scena sono così divenute parte integrante dello spettacolo.

Di recente, la compagnia ha iniziato a utilizzare per i propri spettacoli testi non letterari. Per esempio, un discorso di Cor Herkströter, presidente della Shell, è stato aggiunto a *Voices*, performance composta in gran parte da testi di Pier Paolo Pasolini. E ancora, *Kingcorn* è costituito da una serie di interviste con un operaio che ha lavorato in una stabilimento di farina per quarantatré anni.

Negli spettacoli di Hollandia il suono dell'ambiente è spesso usato come elemento musicale, sia campionato e distorto elettronicamente che sotto forma di "musique concrète".

La compagnia ha sempre riservato una particolare attenzione agli aspetti musicali del testo, adottando anche i principi formali della musica. Già nel 1987, Paul Koek aveva introdotto la figu-

ra del "musicista recitante": un attore che non sviluppa un dialogo con il testo, ma con la musica. Da anni, Hollandia si occupa dell'integrazione di musica, aspetti visuali e testo in una forma di teatro (musica), in cui la musica gioca un ruolo importante quanto il testo. Nel 1996 la compagnia ha fondato il Veenstudio, diretto da Paul Koek. Si tratta di un laboratorio interno di teatro-musica, in cui è possibile compiere ulteriori ricerche nel campo dell'integrazione di musica e testo in una forma completamente nuova e personale di teatro-musica. Hollandia ha sviluppato uno stile di recitazione audace, "astratto" e intenso, attraverso il quale gli attori acquisiscono consapevolezza della situazione in cui i personaggi si trovano, della loro posizione sociale, di ciò che la società ha fatto loro e della vita che conducono. Improvisano all'interno della cornice dello spettacolo senza intaccare il testo. Anche la consapevolezza dello spazio gioca un ruolo importante. Si ricercano immagini che rimangano impresse nella retina come graffiti.

Nei primi dieci anni della sua esistenza, la compagnia ha scelto spesso testi incentrati su personaggi che si trovano al margine della società o che si sono posti al di fuori di essa. Personaggi che colgono al volo le opportunità quando le riconoscono, che riescono a sopravvivere quando il destino è avverso, che non si uniscono al coro dei delusi dell'epoca, che fanno di tutto per evitare di essere imbrigliati da coloro che detengono il potere e che non esitano a creare difficoltà alla società se questa invade la loro esistenza. In altre parole, persone forti, sicure di sé, eppure vulnerabili e sole. Questi personaggi sono stati scoperti nelle opere di Herbert Achternbusch e Franz-Xaver Kroetz, ma anche in testi del repertorio classico quali *Prometheus* e *Persians* di Eschilo, *Woyzeck* di Büchner e *Lulu* di Wedekind. Di recente, sono stati portati in scena anche operai del XX secolo, come accade in *Kingcorn*, citato in precedenza, e in *Minuet* di Louis Paul Boon.

Parallelamente a tutto ciò, Hollandia vuole mostrare se coloro che guidano la nostra società usano il potere in maniera morale o immorale. Questo è il tema affrontato in spettacoli quali *Leonce & Lena* di Büchner, *Fenicie e Ifigenia in Aulide* di Euripide e *Voices* di Pasolini.

La stampa nazionale e internazionale ha spesso elogiato il lavoro di Hollandia e anche il pubblico segue con sempre maggiore interesse i loro spettacoli. La compagnia è stata invitata quattro volte a produrre uno spettacolo per l'Holland Festival, la più importante e celebre manifestazione teatrale dei Paesi Bassi. Negli ultimi dieci anni, undici spettacoli di Hollandia sono stati selezionati per l'Het Theaterfestival, manifestazione annuale in cui vengono rappresentati i dodici migliori spettacoli prodotti in Olanda e nelle Fiandre, selezionati da una giuria di critici teatrali.

Nel 1996, *Fenicie*, allestito in un cantiere di demolizione, ha ottenuto il premio Albert van Dalsum come migliore spettacolo

dell'anno; in quell'occasione anche la compagnia ha ricevuto un riconoscimento per la significativa attività svolta. Nel 1997, *Voices* ha vinto il Theaterfestival Grand Prix.

Leonce & Lena di Büchner e *The Fall of Mussolini* (teatro-musica del compositore olandese Dick Raaijmakers) sono stati rappresentati al Ruhrfestspiele di Recklinghausen, rispettivamente nel 1994 e nel 1997. Nel 1997, 1998 e 1999, *Voices* è stato presentato (in tedesco) in Germania (anche in occasione del Festival Theaterformen), in Austria (al Wiener Festwochen) e in Svizzera. Nel 1999, la versione inglese di *Voices* è stata rappresentata in Norvegia, negli Stati Uniti e in Gran Bretagna.

La compagnie du Theatergroep Hollandia fut fondée en 1985 suite à la fusion de deux groupes de théâtre régionaux qui se produisaient dans la Hollande du Nord. Depuis lors, la compagnie Hollandia est basée dans la petite ville de Zaandam, située juste au nord d'Amsterdam.

La gestion artistique du chorégraphe/metteur en scène Johan Simons et du compositeur/metteur en scène Paul Koek, ont permis à cette compagnie de connaître un développement remarquable et de devenir de plus en plus célèbre, même à l'étranger.

Depuis sa création, Hollandia a toujours souhaité faire du théâtre au milieu des gens. Johan Simons et Paul Koek ont donc tourné le dos aux théâtres pour jouer dans les fermes et les terrains vagues, dans les marchés aux poissons et sur les terrains de football, dans les serres abandonnées et les usines désaffectées, dans des hangars, des écluses, des églises ou des entrepôts.

Hollandia a toujours permis à la réalité de jouer un rôle important dans son travail.

Cela a été possible tout d'abord en faisant des lieux où se déroulent les représentations le décor même du spectacle ; la fonction antérieure du bâtiment pouvant être reconnue à travers son architecture, mais aussi à travers les traces laissées par ses utilisateurs. Le vent et le temps, les parfums et les sons et – lorsqu'il y a des fenêtres – les images de l'extérieur sont ainsi délibérément utilisés.

En octobre 1996, cette utilisation de l'environnement a été poussée encore plus loin. En collaboration avec deSingel, Hollandia a produit *Varkensstal* (Porcherie) de Pier Paolo Pasolini, un spectacle mis en scène dans le cœur de Antwerp, sous un pont, tandis qu'au-dessus le trafic continuait de circuler d'une rive à l'autre. Le bruit de la circulation conférerait à cette pièce – qui parle du jeu du pouvoir capitaliste et de la manière dont les enfants des industriels peuvent y réagir – une dimension supplémentaire. L'étape suivante, consistant à essayer de jouer littéralement au milieu des gens, fut réalisée dans une usine en pleine activité. En janvier 1998, Hollandia a présenté le spectacle *Industrial Project n° 1 : KLM Cargo* dans le terminal de KLM Cargo à l'aéroport de Schiphol. Le spectacle s'est déroulé pendant que l'activité du terminal se poursuivait normalement, permettant ainsi au travail de devenir partie intégrante de la représentation.

Récemment, les spectacles mettent en scène de plus en plus souvent des textes qui ne sont pas des œuvres de fiction. Un discours de Cor Herkströter, le

président de Shell, a été ainsi ajouté à *Voices*, qui comprend essentiellement des textes de Pier Paolo Pasolini, tandis que le texte de *Kingcorn* est constitué des interviews d'un ouvrier ayant travaillé dans une usine de farine pendant 34 ans.

Dans les spectacles d'Hollandia, le son de l'environnement devient souvent un élément musical, apparaissant tant sous forme de « musique concrète » que sous forme d'échantillonnage électronique.

Hollandia a toujours insisté sur les aspects musicaux du texte, en ayant recours également à des principes musicaux formels. Dès 1987, Paul Koek introduisit le principe du musicien acteur : un comédien dont le dialogue n'est pas constitué par un texte, mais par la musique. Depuis des années, Hollandia s'occupe d'intégrer la musique, les aspects visuels et le texte en une forme de théâtre (musical) qui permette à la musique de jouer un rôle aussi important que le texte. En 1996, Hollandia fonda le Veenstudio, dirigé par Paul Koek, un atelier de théâtre-musique au sein de la compagnie, dans lequel il est possible d'approfondir la recherche d'une intégration de la musique et du texte allant dans le sens d'une forme de théâtre-musique totalement neuve et personnelle.

Hollandia se caractérise en outre par un style de jeu désincarné, "abstrait" et intense, à travers lequel les acteurs élaborent la conscience de la situation dans laquelle se trouvent les personnages, leur position sociale, ce que la société leur a fait et la vie qu'ils ont menée. Sans altérer le texte, ils improvisent dans le cadre du spectacle. La prise de conscience de l'espace joue elle aussi un rôle important et les images ainsi produites restent gravées dans la mémoire.

Durant les dix premières années de son existence, Hollandia privilégia des pièces mettant en scène des gens se trouvant en marge de la société ou choisissant volontairement de se tenir à l'écart. Des personnages qui saisissent leur chance lorsqu'ils la voient, qui parviennent à survivre aux coups du sort, qui ne se laissent pas bercer par les illusions de leur époque, qui essaient de ne pas se laisser entraîner par ceux qui sont au pouvoir et qui n'hésitent pas si nécessaire à s'opposer à la société. En d'autres termes, des personnages forts et sûrs d'eux, mais aussi solitaires et vulnérables. Ces personnages sont issus des pièces d'Herbert Achternbusch et de Franz-Xaver Kroetz, mais aussi de pièces du répertoire classique : le *Prométhée enchaîné* et les *Perses* d'Eschyle, *Woyzeck* de Büchner et *Lulu* de Wedekind. Récemment, des spectacles ont également mis en scène des ouvriers du vingtième siècle. C'est le cas de *Kingcorn*, que nous avons déjà cité, et de *Minuet* de Louis Paul Boon.

Parallèlement, Hollandia s'est souvent penchée dans ses spectacles sur la question de savoir si ceux qui dirigent notre société se servent de leur pouvoir d'une manière morale ou immorale. C'est le thème traité par exemple dans *Leonce & Léna* de Büchner, *Les Phéniciennes* et *Iphigénie à Aulis* d'Euripide et *Voices* de Pasolini.

La presse nationale et internationale tisse souvent les louanges d'Hollandia et le nombre de spectateurs augmente constamment. Hollandia a été invitée quatre fois à produire un spectacle dans le cadre du Festival de Hollande, le plus grand festival des Pays-Bas. En outre, durant ces dix dernières années,

onze de ses productions ont été sélectionnées par le Het Theaterfestival – la sélection annuelle de la part d'un jury composé de critiques théâtraux des douze meilleures pièces mises en scènes en Hollande et dans les Flandres. En 1996, *les Phéniciennes*, mis en scène dans un terrain vague, reçut le prix annuel Albert van Dalsum comme meilleur spectacle de l'année et comme meilleure mise en scène d'un texte classique. En 1997, *Voices*, remporta le Grand Prix du Theaterfestival.

Deux spectacles ont été représentés au Ruhrfestspiele de Recklinghausen, *Léonce & Léna* de Büchner en 1994 et *The Fall of Mussolini* (spectacle de théâtre-musique du compositeur hollandais Dick Raaijmakers) en 1997. En 1997, 1998 et 1999 une version en langue allemande de *Voices* a été présentée en Allemagne (notamment au Festival Theaterformen), en Autriche (Wiener Festwochen) et en Suisse. La version anglaise de *Voices* a été présentée en Norvège, aux États-Unis et au Royaume-Uni en 1999.

Theatergroep Hollandia was formed in 1985 as a result of the merger of two regional theatre groups, both performing for the people living in the Dutch province of North-Holland. Since its inception, Hollandia has been based in the small town of Zaandam, just north of Amsterdam.

Under the artistic management of choreograph/director Johan Simons and composer/director Paul Koek a remarkable company has developed, that has become increasingly known, also abroad.

From its inception, Hollandia has wanted to make theatre among the people. Johan Simons and Paul Koek turned their backs on theatre to play on farms and in scrapyards, in a soccer stadium and a fish market, in deserted greenhouses or empty factories, in a hangar or a lock, a church or a warehouse.

Hollandia has always allowed reality to play an important role in its work.

Firstly by making the buildings where it performed into the show's set. The (former) function of the building can be seen in its architecture, but also in the spoors left by its users. Wind and weather, smells and sounds and — if there are windows — images from outside, all these elements are deliberately permitted and used.

In October 1996 a further step was taken in using the surroundings. In co-operation with deSingel, Hollandia produced Varkensstal (Pigsty) by Pier Paolo Pasolini, a show that was played in the heart of Antwerp under a bridge, while the traffic continued to race over and past the bridge. This play, about a capitalist power game and about the way in which the children of industrialists react to it was given an extra dimension by the noise of traffic racing past. The next step in the attempt to play literally among people was to put on a show in a factory at work. In January 1998, Hollandia performed Industrial Project # 1: KLM Cargo in the terminal of KLM Cargo at Schiphol Airport. The show was played while work went on normally, the work beca-

me part of the performance.

Recently non-fiction texts have increasingly been used in shows. A speech by Cor Herkströter, the president of Shell was added to Voices, which mainly used texts by Pier Paolo Pasolini. The text of Kingcorn is made up of interviews with a worker who has worked in a flour factory for forty-three years.

In shows by Hollandia, ambient sound is often used as a musical element, both in the form of 'musique concrète', and sampled and electronically distorted.

The musical aspects of the text have always been a focus of attention for Hollandia. Formal musical principles have also been employed. As early as 1987 Paul Koek introduced the principle of the acting musician: an actor who does not carry on a dialogue with text but with music. Hollandia has for years been involved with the integration of music, visuals en text into a form of (music) theatre, in which music plays just as important a role as text. In 1996 Hollandia founded the Veenstudio, run by Paul Koek, a music-theatre workshop within the company, where it is possible to undertake further research into the integration of music and text into an entirely new and personal form of music-theatre.

Hollandia has developed a bald, 'abstract' and intense style of acting in which the actors form the consciousness of the situation in which the characters find themselves, their social position, what society has done to them and the life they lead. Without affecting the text, they improvise within the framework of the show. The awareness of space also plays an important role. Images are sought that remain etched on the retina like rock drawings.

In the first ten years of its existence, Hollandia often chose plays that focused on people on the fringe of society or who placed themselves outside it. Characters who grab their chance when they see it, who manage to survive when fate strikes, who do not go along with the delusion of the age, who do anything to avoid being roped in by those in power and who don't mind putting a spanner in the works of society if it gets too close. In other words, strong, self-assured, yet vulnerable loners. These people were found in the plays of Herbert Achternbusch and Franz-Xaver Kroetz, but also in the classical repertoire such as Prometheus and Persians by Aischylos, Woyzeck by Büchner and Lulu by Wedekind. Recently twentieth-century workers have also been portrayed. That happens in Kingcorn mentioned above and in Minuet by Louis Paul Boon.

Parallel to this, Hollandia wants to show whether those who lead our society use their power in a moral or immoral way. This was revealed in plays such as Leonce & Lena by Büchner, Phoenician Women and Ifigeneia in Aulis by Euripides and Voices by Pasolini. The national and international press often lauds Hollandia and attendances are growing steadily. Hollandia has been invited

four times to produce a show for the Holland Festival, the largest and most renowned festival of the Netherlands. In the last ten years eleven shows have been selected for Het Theaterfestival, the annual selection by a jury of theatre critics of the twelve most important performances from Holland and Flanders.

In 1996 the show *Phoenician Women*, put on in a demolition yard, received the annual Albert van Dalsum Prize, for both the most important show of the year and for a person or group with a significant oeuvre. In 1997, *Voices* won the Theaterfestival Grand Prix.

In 1994 Büchner's *Leonce and Lena* and in 1997 *The Fall of Mussolini* (music-theatre by Dutch composer Dick Raaijmakers), were put on at the Ruhrfestspiele in Recklinghausen. In 1997, 1998 and 1999 *Voices* was performed (in German) in Germany (amongst others at the Festival Theaterformen), Austria (Wiener

Festwochen) and Switzerland. The English version of *Voices* is performed in 1999 in Norway, the United States, the United Kingdom and Portugal and can be seen in 2000 in Adelaide, Australia.

Die Theatergruppe Hollandia entstand 1985 als Ergebnis eines Zusammenschlusses zweier Theater-ensembles, die beide für die Bewohner Nordhollands spielten. Seit seinem Entstehen hat Hollandia seinen Sitz in Zaandam. Unter der künstlerischen Leitung des Regisseurs/Choreographen Johan Simons und des Komponisten/Regisseurs Paul Koek hat sich ein bemerkenswertes Ensemble entwickelt, das sich national wie auch international immer größere Anerkennung erwirbt.

Von Anfang an hat Hollandia die Publikumsnähe gesucht, wollte „zwischen den Menschen“ spielen. Johan Simons und Paul Koek haben den Schauspielhäusern den Rücken gekehrt. Sie spielen auf einem Autofriedhof, in einem Fußballstadion, auf dem Fischmarkt, auf Bauernhöfen, in verlassenen Gewächshäusern oder leerstehenden Fabriken, in einem Hangar oder einer Schleuse, in einer Kirche oder Halle.

Schon immer hat die Realität eine wichtige Rolle in den Stücken von Hollandia gespielt. Unterstrichen durch die Tatsache, daß man die Schauplätze zur Kulisse der jeweiligen Vorstellung macht.

Die (ehemalige) Funktion eines Gebäudes läßt sich nicht nur an der Architektur ablesen, sondern auch an den Spuren, die die Benutzer in dem Gebäude hinterlassen haben. Wind und Wetter, Gerüche und Geräusche und - wenn es Fenster gibt - auch die Bilder draußen, all diese Elementen werden ganz bewußt mit einbezogen und benutzt. Im Oktober 1996 ging man mit der Integrierung der Umgebung in eine Aufführung noch einen Schritt weiter. In einer Koproduktion mit De Singel, Antwerpen, spielte Hollandia Schweinestall von Pier Paolo Pasolini unter einer Brücke im Zentrum von Antwerpen, während der Verkehr über die Brücke donnerte.

Dieses Stück, das den kapitalistischen Machtkampf zum Thema hat und die Art und Weise beschreibt, wie die Kinder der Großindustriellen darauf reagieren, bekam durch den Lärm des stetig weiter rasenden Verkehrs eine extra Dimension.

Ein nächster Schritt im Streben buchstäblich „zwischen den Menschen“ zu spielen war das Vorhaben, eine Vorstellung in einem Betrieb-in-vollem-Betrieb aufzuführen.

Im Januar und Februar 1998 spielte Hollandia in den riesigen Betriebshallen von KLM-Kargo auf dem Flughafen Schiphol: Industrieprojekt 1: KLM Cargo. Es wurde gespielt, während man mit der Arbeit fortfuhr, die Arbeit wurde Teil der Vorstellung.

1999 war die Theatergruppe Hollandia aufs neue an zwei besonderen Schauplätzen zu sehen. Die Vorstellung *Der Fall der Götter*, basiert auf *La Caduta degli Dei* von Luchino Visconti, wurde im August in einer immensen Schiffbauhalle der Cockerill Yards in Hoboken (Belgien) gespielt. Einen Monat später war diese Produktion in der berühmten Van Nelle-Fabrik in Rotterdam zu sehen,



einem Denkmal für das Nieuwe Bouwen in den Niederlanden. Im Sommer 2000 wird *Der Fall der Götter* auf deutsch, anlässlich der EXPO 2000, beim Festival Theaterformen an einem Schauplatz in Braunschweig gespielt.

In den letzten Jahren kann man die Theatergruppe Hollandia immer öfter wieder in Schauspielhäusern sehen. Erfolgreiche Schauplatz-Projekte werden in Theatersälen wiederaufgenommen und manchmal werden Vorstellungen für eine Theatertournee gemacht. Ausgangspunkt bleibt, daß auch ein Theater wie ein Schauplatz behandelt wird.

In letzter Zeit kommt ein anderes Element aus der Wirklichkeit hinzu, immer öfter werden „alltägliche“, nicht literarische Texte in Vorstellungen benutzt. Für *Zwei Stimmen* z. B. wurde Texten von Pier Paolo Pasolini der Text einer Rede des Generaldirektors von Shell, Cor Herkströter, hinzugefügt. Der Text von *Kingcorn* enthält Interviews mit einem Arbeiter, der schon dreiundvierzig Jahre in einer Mehlfabrik arbeitet. Auch in *Biotex*, dem Porträt des letzten Arbeiters einer Seifenfabrik, wurde diese Methode angewandt. Ein anderes Beispiel ist die Vorstellung *Lena en Willem*, gespielt in einer ehemaligen Schule, deren Kern Gespräche zwischen Kindern sind. Bei Vorstellungen von Hollandia wird die Musik oft ebenfalls der Realität entnommen, indem man bestehenden Ton als musikalisches Element einsetzt, sowohl in Form der „musique concrète“, als auch durch Samples und elektronisch verzerrt.

Hollandia hatte schon immer großes Interesse am „Musikalisieren“ eines Textes. Dabei wurden auch formelle musikalische Prinzipien angewendet. Schon 1987 ist von Paul Koek das Prinzip des schauspielenden Musikers eingeführt worden: ein Akteur, der nicht den Text sondern die Musik als Mittel zur Dialogführung benutzt. Hollandia beschäftigt sich schon seit Jahren mit dem Integrieren von Musik, Text und Bild in eine Form des (Musik-) Theaters, bei dem Musik und Text eine gleich-wertige Rolle spielen. Im Jahre 1996 gründete Hollandia das Veenstudio, eine Musiktheater-Werkstatt innerhalb des Ensembles. In dieser Werkstatt entwickeln Musiker, Komponisten und Schauspieler unter der Leitung von Paul Koek Ideen für Konzerte und für eine neue, eigene Form des „elektrischen“ Musiktheaters. Diese Ideen können in Vorstellungen von Hollandia aufgenommen werden oder in theatralische Konzerte und Musikvorstellungen resultieren, die das Veenstudio – manchmal in Koproduktion mit anderen Gruppen – herausbringt.

Hollandia entwickelte einen schmucklosen, „abstrakten“ und intensiven Spielstil, bei dem die Schauspieler den Gemütszustand der Figuren, ihre gesellschaftlichen Verhältnisse; was die Gesellschaft mit ihnen gemacht hat und das Leben, das sie führen, zum Ausdruck bringen. Ohne den Text anzutasten und unter Rücksichtnahme auf die Rolle, wird während der Vorstellung improvisiert. Auch das Bewußtsein des Raumes ist beim Spiel von großer Wichtigkeit. Es wird nach Bildern gesucht, die unauslöschlich in die Netzhaut geritzt werden sollen wie Zeichnungen in einen Felsen.

In den ersten zehn Jahren seiner Existenz wählte Hollandia oft Stücke, deren Protagonisten außerhalb oder am Rande der bürgerlichen Gesellschaft leben und denen es dennoch gelingt zu überleben. Oder Menschen, die bewußt aussteigen und die nicht davor zurückschrecken,

Sand ins Getriebe der Gesellschaft zu streuen, wenn diese ihnen zu nahe tritt. Figuren, die ihre Chance nutzen, wenn sie sie sehen, die sich nicht vom Wahn der Zeit blenden lassen, die alles tun, um sich nicht vor den Karren der Machthaber spannen zu lassen. Starke, selbstbewußte, aber sensible Einzelgänger also. Solche Figuren gibt es in den Stücken von Herbert Achternbusch und Franz Xaver Kroetz, aber auch im klassischen Repertoire wie Prometheus und Die Perser von Aischylos, Woyzeck von Büchner und Lulu von Wedekind. In letzter Zeit werden auch Arbeiter aus dem zwanzigsten Jahrhundert porträtiert, wie z.B. im oben erwähnten *Kingcorn*, in *Biotex* und in *Menuett* von Louis Paul Boon.

Parallel dazu will Hollandia zeigen, daß die Spitzen unsere Gesellschaft, auf eine moralische oder auch unmoralische Weise mit ihrer Macht umgehen. Das wird erkennbar an Stücken wie *Leonce und Lena* von Büchner, *Die Phönikierinnen* und *Iphigenie in Aulis* von Euripides, *Zwei Stimmen* von Pasolini. Die Moral der Macht und das Spannungsfeld zwischen Politik und Wirtschaft ist eins der wichtigsten Themen in *Der Fall der Götter*. In der jüngsten Vorstellung *Ungelöschter Kalk* (elektrisches Musiktheater über Marinus van der Lubbe) steht ein Arbeiter im Mittelpunkt, der als Einzelner eine katastrophale gesellschaftliche Bewegung aufzuhalten versucht.

Die nationale und internationale Presse schreibt oft sehr lobend über die Vorstellungen von Hollandia und die Besucherzahl nimmt ständig zu. Hollandia wurde viermal eingeladen, eine Vorstellung für das Holland Festival zu produzieren, das größte und bekannteste Festival in den Niederlanden. In den vergangenen Jahren war die Theatergruppe Hollandia immer mit einer oder mehreren Aufführungen beim Niederländisch-Flämischen Theaterfestival vertreten. Dieses Festival bringt alljährlich die zehn bis zwölf interessantesten, von einer Fachjury ausgewählten Vorstellungen aus den Niederlanden und aus Flandern.

1996 gewann *Die Phönikierinnen*, gespielt auf einem Autofriedhof in Westzaan, den jährlichen Albert van Dalsum-Preis, einen Preis für sowohl die wichtigste Vorstellung des Jahres als auch für eine Person oder ein Ensemble mit einem bemerkenswerten Euvre. 1997 bekam *Zwei Stimmen* den Großen Theaterfestival-Preis und 1999 wurde diese Vorstellung auf dem 4. Festival Politik im Frei-en Theater in Stuttgart mit einem der Hauptpreise ausgezeichnet.

Schon seit 1989 werden Hollandia-Vorstellungen im Ausland gespielt. So war z. B. *Doof in Turin* zu sehen, wurden *Het slijpen* und *De laars en zijn sok* anlässlich der Schloßfestspiele in Schwerin aufgeführt, *Fenicische Vrouwen* beim Theater der Welt in Dresden und wurden *Leonce en Lena* und *De Val van Mussolini* bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen gezeigt. *Zwei Stimmen* wurde 1997, 1998 und 1999 – auf deutsch – in Deutschland (unter anderem beim Festival Theaterformen), Österreich (Wiener Festwochen), der Schweiz, und auf englisch in Großbritannien und den Vereinigten Staaten (New York) aufgeführt. Im März 2000 ist diese Vorstellung auf dem Adelaide Festival in Australien zu sehen.

Ungelöschter Kalk (Ongebluste Kalk)

da

Marinus van der Lubbe
Martin Schouten

regia

Paul Koek
Johan Simons

con

Fedja van Huêt
Marike Nieuwint

adattamento e drammaturgia

Tom Blokdijk

musiche

Florentijn Boddendijk
Remco de Jong

scenografia

Leo de Nijs
Ronald Roffel

costumi

Dorine van IJsseldijk

allestimento tecnico Veenstudio

Ton van der Meer
Paul Koek

produzione

Nico Bink
Erin Coppens

datore luci

Ate-Jan van Kampen

fonico

Will Jan Pielage

Theatergroep Hollandia beneficia dei contributi della Provincia del Noord-Holland e
del Ministero olandese dell'Educazione, Scienza e Cultura

Versione tedesca con sottotitoli in italiano

Ci sono uomini brillanti che scrivono un solo libro e uomini che compiono un'unica azione. Marinus van der Lubbe appartiene a quest'ultima categoria, benché abbia tenuto un diario di viaggio, scritto lettere e anche due poesie. Il 27 febbraio del 1933 appiccò il famoso incendio al Reichstag di Berlino. Fu un atto di protesta il suo, inteso come segnale a tutti gli operai tedeschi per indurli a ribellarsi contro Hitler. Non fu un vero grande incendio: soltanto l'aula parlamentare prese fuoco realmente, mentre la cupola rimase intatta, a dispetto di tutte le foto ritoccate dai nazisti che mostrano le fiamme riversarsi fuori dal palazzo su tutti i lati. Il gesto di Van der Lubbe ebbe importanti conseguenze poiché venne usato da Hitler come pretesto per arrestare cinquemila oppositori della sinistra, cosa che lo aiutò a vincere le elezioni e sospendere la costituzione, affermando definitivamente la sua dittatura.

Questa è la storia che tutti conosciamo e non è una ragione per mettere in scena Marinus Van der Lubbe, anche se per lui tutto ciò si è risolto in una tragedia personale. Soltanto così potremmo definire il suo processo: una tragedia. Da una parte i nazisti, che tentavano di provare la matrice comunista del complotto, dall'altra i comunisti, che volevano dimostrare la strumentalizzazione dell'incendio operata dai nazisti. Questa battaglia ridusse in pezzi Van der Lubbe. Il processo gli fu letteralmente sottratto. Durante il dibattimento rimase a capo chino, e a causa di questo atteggiamento la sua salute mentale fu messa in dubbio. Ed è così che la sua figura è rimasta nella memoria di molte persone: un ragazzo ritardato che fu strumentalizzato dai neri e dai rossi. Anche questo è tragico.

Marinus Van der Lubbe prevedeva chiaramente che la nomina di Hitler a cancelliere avrebbe non soltanto condotto alla miseria i lavoratori ma scatenato la seconda guerra mondiale, ed è proprio questa tragedia che intendeva evitare.

Agi da solo, perché non poteva contare su nessun aiuto. E questo va oltre il tragico.

The Story of Marinus è incentrato sul tema della possibilità, da parte del singolo, di scatenare un movimento sociale che potrebbe avere un impatto disastroso, una questione a cui non è ancora stata data risposta. Per questo potrebbe essere utile cercare di capire in che modo Marinus tentò di trovare la propria risposta. Il suo gesto, anche se disastroso, rappresentò la protesta più eloquente possibile in quel momento. Marinus era ignorante, le sue affermazioni erano confuse, spesso non aveva idea di cosa fosse la realtà, ma possedeva fantasia e coraggio.

Gli spunti interessanti della storia del giovane muratore olandese di Leida derivano dalle sue vicende personali.

Era forte come un bue e dopo il campionato mondiale di boxe venne soprannominato 'Dempsey'. Un giorno qualcuno gli infilò per gioco una sacca di cemento vuota in testa che gli danneggiò la vista, e da quel momento fu costretto a vivere dell'assistenza pubblica.

A Leida dirigeva il gruppo giovanile comunista; una volta riuscì a coinvolgere circa 150 ragazzini nella manifestazione del Primo Maggio, un'altra organizzò uno sciopero.

Era sempre presente nel momento in cui una manifestazione

degenerava e portava a scontri con la polizia. Per guadagnarsi da vivere, pensò di affittare una scavatrice, o avviare una libreria. Visto che i funzionari dell'assistenza non gli concedevano il denaro di cui aveva bisogno, spaccò i vetri delle finestre e così dovette scontare tre mesi di prigione.

Per guadagnare la somma di cinquemila fiorini offerta dal settimanale *Het Leven*, voleva essere il primo olandese ad attraversare il canale e per due volte arrivò in bicicletta a Calais, invano.

Tentò di raggiungere a piedi la Russia perché voleva sapere – e ciò accadeva nel 1931 – se veramente lì era il paradiso.

Cercò di arrivare in Cina, ma si fermò in Bulgaria.

L'interesse di Hollandia si concentra però sul pensiero di Van der Lubbe, più che sui fatti della sua vita.

Lo spettacolo fa parte di una serie di ritratti di lavoratori basati unicamente sulle dichiarazioni dei protagonisti reali.

La scorsa stagione Bert Luppès ha interpretato il ruolo di un operaio di una fabbrica di farina ormai in disuso a Leida in *Kingcorn*, un testo basato su interviste reali.

Fedja van Huêt interpreta Marinus Van der Lubbe in *Ongebluste kalk*, uno spettacolo basato esclusivamente sui diari e sulle lettere del protagonista.

Il prossimo allestimento di questa stagione sarà *Biotex*, in scena a Rotterdam in una fabbrica di detersivi in disuso, dove Peter Paul Muller interpreterà il ruolo di un operaio. Anche questo spettacolo è basato sulla trascrizione fedele di interviste reali.

In tutte queste produzioni la struttura del testo ha un ruolo fondamentale. Per quanto riguarda *Ongebluste kalk*, essa ricalca il *Woyzeck* di Georg Büchner.

La storia della vita di Van der Lubbe presenta infatti molte analogie con l'eroe di Büchner, tanto che potremmo definire Marinus il *Woyzeck* del ventesimo secolo.

Il est des aventures qui se résument en seul livre et des hommes qui se résument en une seule action. Marinus van der Lubbe appartenait à l'évidence à cette dernière catégorie, même s'il tint un journal, écrivit des lettres et même deux poèmes. Le 27 février 1933, c'est lui qui mit le feu au Reichstag de Berlin. C'était un acte de protestation par lequel il voulait inciter tous les travailleurs allemands à se révolter contre Hitler. Ce ne fut même pas un très gros feu : seule la salle de réunion fut vraiment en proie aux flammes tandis que la coupole demeura intacte, n'en déplaise aux nombreuses photographies contrefaites par les Nazis dans lesquelles le feu semble dévorer tout l'immeuble. Le signal ne fut donc pas vraiment clair. L'acte de Van der Lubbe fut très important parce qu'il donna à Hitler le prétexte pour arrêter cinq-mille opposants de gauche, l'aidant ainsi à gagner les élections et à balayer d'un trait la constitution pour établir sa dictature.

Mais tout le monde sait cela et ce n'est pas une raison pour mettre en scène Marinus van der Lubbe, même si ces événements furent pour lui une tragédie personnelle. Car c'est bien cela que fut pour lui son procès. Les Nazis essayèrent de prouver l'existence d'un complot communiste et les communistes affirmaient que les Nazis s'étaient servis de Marinus. Cette querelle l'anéantit complètement : on était en train de le déposséder de son action. Van der Lubbe assista à son procès tête baissée, ce qui conduisit l'opinion publique à douter de sa santé mentale. Et c'est cette image-là qui survécut

dans l'imaginaire collectif : celle d'un jeune homme un peu toqué, manipulé par les chemises brunes ou par les communistes. Cela aussi est tragique. Car Marinus avait clairement prévu – dès 1933 – que l'arrivée d'Hitler à la chancellerie n'allait pas seulement avoir de graves conséquences pour les travailleurs, mais qu'elle déboucherait sur la Deuxième Guerre mondiale. Et il voulait éviter cela à travers son action. Seul, car il ne trouva personne pour le soutenir. Et cela est bien plus que tragique.

« L'histoire de Marinus » traite précisément de la question de savoir si une personne peut combattre à elle toute seule un mouvement social aux effets catastrophiques. C'est une question qu'on se pose encore aujourd'hui et c'est pour cela qu'il est intéressant de comprendre la manière dont Marinus van der Lubbe tenta d'y répondre. Bien que désastreux, son acte représenta la forme de contestation la plus éclatante de cette époque. Van der Lubbe était un homme sans instruction, incapable d'articuler une pensée, souvent décalé par rapport à la réalité, mais il avait de l'imagination et du courage.

Ceux qui s'intéressent à la vie du jeune briqueteur hollandais de Leiden, Marinus van der Lubbe, découvrent toute une série de faits plus ou moins connus. Qu'il était fort comme un bœuf et qu'on le surnommait Dempsey, comme le grand champion du monde de boxe. Qu'il avait reçu un sac de ciment vide sur la tête dans un chantier, et qu'à partir de ce moment-là sa vue fut si compromise qu'il vécut grâce aux indemnités. Qu'il dirigeait le groupe de la jeunesse communiste de Leiden, dans lequel il était parvenu à rassembler 150 gamins qui participèrent à ses mises en scène de pièces sur les grèves ou à ses spectacles du premier mai. Qu'il était toujours là lorsqu'il y avait des débordements durant les manifestations et des affrontements avec la police. Qu'il aurait voulu louer une carrière de sable ou ouvrir une librairie pour gagner enfin sa vie, mais que ceux qui lui versaient les indemnités refusèrent de lui donner l'argent nécessaire. Il cassa alors leurs vitres et passa trois mois en prison. Puis il voulut être le premier Hollandais à traverser la Manche afin de gagner les cinq-mille florins offerts par l'hebdomadaire *Het Leven* et se rendit pour cela deux fois à Calais en bicyclette inutilement. Il tenta de marcher jusqu'en Union Soviétique pour savoir – en 1931 ! – si c'était vraiment le paradis. Puis il essaya de se rendre en Chine à pieds, mais il fut contraint d'achever son voyage en Bulgarie.

Mais Hollandia s'intéresse davantage à la pensée de Van der Lubbe qu'aux événements qui ont marqué sa vie.

Hollandia a inséré ce travail sur Marinus van der Lubbe dans la série de portraits d'ouvriers dont les textes sont fondés uniquement sur des extraits de déclarations ou de témoignages réels. Dans *Kingcorn*, le spectacle présenté au cours de la saison dernière, Bert Luppès interprétait un ouvrier dans une fabrique de farine désaffectée de Leiden. Les dialogues de ce spectacle étaient tous des transcriptions d'entrevues réelles. Fedja van Huêt est actuellement l'interprète de Marinus van der Lubbe dans *Ongebluste kalk*, dont le texte se fonde uniquement sur le journal et les lettres écrites par Marinus. Ce spectacle sera suivi au cours de la saison par *Biotex*, dans lequel Peter Paul Muller interprètera un ouvrier dans l'usine désaffectée de Rotterdam qui produisait autrefois cette marque de lessive. Le texte de ce spectacle est fait lui aussi de transcriptions d'entrevues. La structure du texte joue un rôle fondamental pour toutes ces pièces. *Ongebluste kalk*, par exemple, reprend la structure du *Woyzeck* de George Büchner. La vie de Van der Lubbe présente en effet tant de parallélismes avec celle du héros de Büchner qu'on peut

considérer Marinus comme le Woyzeck du XXe siècle.

There are one-book wonders and one-deed men. It is obvious that Marinus van der Lubbe belonged to the latter category, even though he did maintain a travel diary, wrote letters and even two poems. On 27 February 1933, he started the notorious fire in the Reichstag in Berlin. It was an act of protest, intended as a signal to all German workers to rebel against Hitler. It wasn't even a very big blaze: only the meeting chamber really caught fire, but even its dome remained intact, despite all the photos forged by the Nazis to show flames pouring out of the building on all sides. So it wasn't really a very clear signal. Van der Lubbe's deed was so important because Hitler used it as an excuse to arrest five thousand left-wing opponents, to help him win the election and en passant to suspend the constitution: his dictatorship was established.

But everyone knows that and that is no reason to put Marinus van der Lubbe on the stage, even though it turned into a personal tragedy for him. Because that is what you can call his trial. The Nazis wanted to prove a Communist plot and the Communists that he was used by the Nazis. That fight made mincemeat of him: his deed was literally stolen from him. During the trial, Van der Lubbe finally literally hung his head, leading people to have their doubts about his mental powers. And that his how he lived on in many people's memories: as a backward young man who was misused by the browns or the reds. That too is tragic. Because Marinus clearly foresaw – as early as 1933 – that the appointment of Hitler as Chancellor would not just lead to misery for the workers, but also to a second Great War. And he wanted to prevent that with his deed. On his own, because he couldn't get any support. And that is more than just tragic.

'The Story of Marinus' is all about whether a single person can turn a disastrous social movement. And that is a question we still pose. So it can be sensible to look at how Marinus van der Lubbe tried to find an answer. His deed was – however disastrous – the most eloquent protest possible at that time. He was uneducated, his statements were unarticulated, he often had no idea what reality was, but he had imagination and courage.

Those who take an interest in the life of the young Dutch bricklayer from Leiden, Marinus van der Lubbe, comes across more or less familiar facts. That he was strong as an ox and nicknamed Dempsey after the world boxing champion. That he had an empty cement bag pulled over his head during a romp on the building site impairing his eyesight so he had to live on benefits. That in Leiden he led the Communist youth group and sometimes managed to attract about 150 kids with whom he acted out Mayday parades or made plays about strikes. He was always there when a demonstration got out of hand and led to fights with the police. That he wanted to rent a dune excavation or start up a reading library so he could earn his own living, but that the provider of his benefits would not give him the money he needed. That he then broke their windows and was given three months in jail. That he then wanted to be the first Dutchman to swim the channel to earn the prize of five thousand guilders that

was offered by the weekly *Het Leven* and cycled to Calais twice in vain. That he tried to walk to Soviet Russia because he wanted to know – and that was as early as 1931 – whether it really was a paradise there. That he tried to walk to China but got stranded in Bulgaria.

But Hollandia is more interested in what Van der Lubbe thought than in all these facts of his life.

Hollandia regards this portrait of Marinus van der Lubbe as one of a series of portraits of labourers, only making use of their own statements. Last season in Kingcorn Bert Luppés played a worker in a disused flour factory in Leiden based purely on literal interviews. Fedja van Huêt now plays Marinus van der Lubbe in *Ongebluste kalk*, which only uses his diaries and letters. Later this season this will be followed by *Biotex*, in which Peter Paul Muller plays a worker in the disused factory in Rotterdam where this washing powder was produced. This show is also made up of literal texts from interviews.

In all these plays, the structure given to the text is decisive. The structure of *Ongebluste kalk* is based on *Woyzeck* by Georg Büchner. Van der Lubbe's life story displays so many parallels with that of Büchner's hero that you can call Marinus a 20th-century *Woyzeck*.

Es gibt 'Schriftsteller eines Buches' und es gibt 'Männer der Tat'. Es ist klar, daß Marinus van der Lubbe, obwohl er ein Reisetagebuch führte, Briefe schrieb und sogar der Schöpfer zweier Gedichte ist, zur letzteren Kategorie gehörte. Am 27. Februar 1933 stiftete er den berühmtesten Brand im Reichstag in Berlin. Es war eine Protestaktion, gemeint als ein Signal für alle deutschen Arbeiter, gegen Hitler zu revoltieren. Es war nicht mal ein großes Feuer: nur der Plenarsaal brannte echt, die Kuppel darüber blieb sogar intakt, trotz aller von den Nazis gefälschten Bilder, auf denen die Flammen auf allen Seiten aus dem Gebäude schlugen. Ein ganz deutliches Signal war es also eigentlich auch wieder nicht. Van der Lubbes Tat wurde so wichtig, weil Hitler hierdurch eine Möglichkeit sah, etwa fünftausend linke Gegner zu verhaften, auf diese Weise die Wahlen zu gewinnen und dadurch nebenbei die Verfassung außer Kraft zu setzen: damit war seine Diktatur gegründet.

Aber das weiß ja jeder und das ist noch kein Grund Marinus van der Lubbe aufzuführen, auch wenn diese Tat für ihn auf eine persönliche Tragödie hinauslief. Denn so könnte man seinen Prozeß wohl nennen. Die Nationalsozialisten wollten ja beweisen, daß es sich um ein kommunistisches Komplott handelte, und die Kommunisten meinten umgekehrt, van der Lubbe sei ein Strohmann der Nazis. In diesem Kampf wurde er zermahlen: eigentlich wurde ihm seine Tat genommen. Während der Gerichtsverhandlungen ließ van der Lubbe schließlich buchstäblich den Kopf hängen, wodurch man an seinem Verstand zweifelte. Und so lebt er in der Erinnerung vieler fort: als ein schwachsinniger Junge, der von den Braunen oder den Roten mißbraucht wurde. Auch das ist tragisch. Denn Rienus hat haargenau vorhergesehen – und das schon 1933 – daß die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler nicht nur eine Katastrophe für die Arbeiter sein würde, sondern auch regelrecht zu einem zweiten Weltkrieg führen würde. Und

dem wollte er mit seiner Tat vorbeugen. Im Alleingang, denn niemand wollte ihm dabei helfen. Und Letzteres ist mehr als tragisch.

Bei der Geschichte von Rienus geht es eigentlich um die Frage, wie ein Einzelner eine verhängnisvolle gesellschaftliche Entwicklung abwenden kann. Eine Frage, die wir uns immer noch stellen. Es mag sinnvoll sein, herauszufinden, auf welche Weise Marinus van der Lubbe eine Antwort zu finden versuchte. Seine Tat war – wie verhängnisvoll auch immer – in jenem Moment der treffendste Protest. Er war ungebildet, seine Aussagen waren unartikuliert, oftmals fehlte ihm der Realitätssinn, aber er hatte Phantasie und er hatte Mut.

Wer sich ins das Leben des jungen Maurers Marinus van der Lubbe aus Leiden vertieft, stößt auf mehr oder weniger bekannte Tatsachen: Er war bärenstark und man nannte ihn Dempsey, nach dem damaligen Weltmeister im Boxen. Man hatte ihm bei einem Gerangel auf dem Bau einen leeren Kalksack über den Kopf gestülpt, wodurch seine Netzhaut beschädigt wurde, er sah schlecht und mußte von Sozialhilfe leben. Er führte in Leiden den kommunistischen Jugendverein und manchmal gelang es ihm, etwa hunderfünfzig Kinder zusammenzutrommeln, mit denen er die 1. Mai-Aufzüge nachspielte oder Streik-Szenen probte. Er war immer dabei, wenn es bei Demonstrationen Zusammenstöße mit der Polizei gab. Er wollte eine Dünenabgrabung pachten oder eine Lesebibliothek errichten, so daß er sich selbst ernähren konnte, aber er bekam von der Sozialen Beihilfe das dafür benötigte Geld nicht. Er warf dann dort die Fenster ein, wofür er drei Monate sitzen mußte. Er wollte als erster Niederländer über den Ärmelkanal schwimmen, um den dafür von der Wochenzeitschrift *Het Leven* ausgesetzten Preis von fünftausend Gulden zu gewinnen, und deshalb radelte er zweimal vergeblich nach Calais. Er versuchte, zu Fuß nach Sowjetrußland zu ziehen, weil er wissen wollte – und das schon 1931 – ob es dort wirklich ein Paradies war. Er versuchte nach China zu wandern, strandete aber in Bulgarien. Es geht dem Theaterensemble Hollandia um mehr als diese Fakten aus seinem Lebens, es geht ihm um van der Lubbes Gedankenwelt.

Für Hollandia ist dieses Porträt von Marinus van der Lubbe eines in einer Reihe von Arbeiterporträts, für die nur eigene Aussagen benutzt werden. Vor zwei Jahren spielte der Hollandia-Schauspieler Bert Luppés in Kingcorn einen Arbeiter in einer stillgelegten Mehlfabrik, der Text stammte wortwörtlich aus Interviews. Vorige Saison folgte *Biotex*: der Hollandia-Schauspieler Peter Paul Muller spielte einen Arbeiter in einer stillgelegten Seifenfabrik, wo dieses Waschmittel hergestellt wurde. Auch diese Vorstellung wurde einzig aus wortgetreuen Interviewtexten zusammengestellt. In *Ungelöschter Kalk* spielt Fedja van Huêt jetzt Marinus van der Lubbe, die Texte stammen aus seinen Tagebüchern, Briefen und aus den Prozeßprotokollen. In all diesen Stücken ist die Struktur, die dem Text gegeben wird, ausschlaggebend. Die Struktur in *Ungelöschter Kalk* beruht auf *Woyzeck* von Georg Büchner. Van der Lubbes Lebensgeschichte weist so viele Parallelen mit der von Büchners Helden auf, daß man Rienus einen *Woyzeck* des zwanzigsten Jahrhunderts nennen könnte.

La musica

La musica di *Ongebluste kalk* è in gran parte elettronica. I musicisti esprimono se stessi attraverso la musica e, come accadeva in passato, prendono parte alla scena rappresentando di volta in volta i compagni di Marinus, i suoi giudici oppure le guardie che accompagnano Van der Lubbe nelle sue ultime ore di vita. Essi creano un mondo attorno al personaggio, mettendo insieme uno scenario musicale di ciò che egli ha sentito durante le conversazioni con i compagni, nei viaggi e alla fine in tribunale. Vengono inoltre utilizzati rumori di fondo e registrazioni autentiche della sua voce, inseriti in campioni o brevi blocchi di musica. Un riferimento diretto meno importante a Leiden e alla madre di Marinus è rappresentato dalla storia strappalacrime della celebre cantante olandese Mary Servaes, che era nata a Leiden.

La storia è scritta letteralmente sulla musica: l'ordine delle scene corrisponde a quello delle varie parti della composizione. Spesso la musica si impone sul testo e viceversa. Alla fine di ognuna delle cinque scene interpretate da Fedja van Huêt, per esempio, viene eseguita la musica composta per quella determinata scena. L'attore usa la musica come reminiscenza. E quando Van der Lubbe dice "la gente canta", noi consentiamo alla musica di cantare.

La musica è collegata con il genere contemporaneo perché il compositore/sonologo Florentijn Boddendijk utilizza campioni di autentici frammenti di suono, mentre Remeo de Jong usa suoni e ritmi della musica dance e tecno. Loro terreno d'incontro è il Lo-Fi del "rumore bianco", del beat e delle registrazioni storiche.

La musique de *Ongebluste kalk* est presque totalement électronique. Les musiciens s'expriment à travers leur musique, incarnant tour à tour les camarades de Marinus, ses juges, ou encore les hommes chargés de surveiller Marinus durant les dernières heures de sa vie. Ils parviennent à créer le monde qui l'entoure en élaborant un panorama musical permettant d'évoquer l'atmosphère des conversations entre Marinus et ses camarades, de ses voyages et enfin de la cour de justice. Pour ce faire, les musiciens ont eu recours à des enregistrements réels de la voix de Marinus ainsi qu'à des bruits de fond, échantillonnés ou intégrés à de courts extraits de musique. La déchirante chanson interprétée par la célèbre chanteuse Mary Servaes, originaire de Leiden, constitue quant à elle une allusion à la mère de Martinus. Le texte est étroitement lié à la musique : l'ordre des scènes reflète en effet celui des différentes parties de la composition. La musique prolonge souvent le texte et vice versa. Au début du spectacle, par exemple, Fedja van Huêt interprète cinq scènes et la musique qui a été composée pour ces scènes retentit après chacune d'entre elles, comme s'il s'agissait pour l'acteur d'une reminiscence. De même, lorsque Van der Lubbe dit dans le texte « le peuple chante », la musique se met à chanter.

La musique du spectacle peut être rattachée à la musique contemporaine dans la mesure où le compositeur Florentijn Boddendijk se sert d'échantillons de fragments sonores réels, tandis que Remco de Jong utilise des sons et des rythmes issus de la musique techno et dance. La sensibilité de ces deux artistes s'est rencontrée à mi-chemin, sur le terrain de la Lo-Fi white noise, des beats et des enregistrements historiques.

The music for Ongebluste kalk is largely electronic. The musicians express themselves in their music and sometimes they are, as in the past, the comrades of Marinus or his judges or the guards with Van der Lubbe for his last few hours. They create the world around him by putting together a musical panorama of what was heard during his conversations with his comrades, on his travels and eventually in court. Authentic recordings of his voice and background noise will be used, incorporated into samples or brief blocks of music. A minor direct reference to Leiden and to the mother of Marinus is the tearjerker by the famous Dutch singer Mary Servaes, who came from Leiden.

The music is literally written to the music: the order of the scenes is also the order of the various parts of the composition. The music frequently grabs the text by the ears and vice versa. Fedja van Huêt for instance first performs five scenes and after each individual scene, music composed for that scene is played. The music is used by the actor as reminiscence. And when Van der Lubbe for instance says in the text 'the people sing', then we allow the music to sing.

The music is related to contemporary music because composer/sonologist Florentijn Boddendijk uses samples of authentic sound fragments, while Remco de Jong uses sounds and rhythms from contemporary dance and techno music. They found each other in the Lo-Fi field of white noise, beats and historic recordings

Die Musik für Ungelöschter Kalk ist vor allem elektronisch. Die Musiker artikulieren sich über die Musik und sind manchmal, wie in der Vergangenheit, Rienus' Kameraden, seine Richter oder die Wärter, die in den allerletzten Stunden bei van der Lubbe waren. Sie kreieren die Welt um ihn herum, indem sie ein musikalisches Panorama dessen schaffen, was während der Gespräche mit seinen Kameraden, auf seinen Reisen und schließlich vor Gericht zu hören war. Von den Gerichtsverhandlungen werden authentische Aufnahmen seiner Stimme und Gerausche benutzt, in Samples oder zu kurzen musikalischen Fragmenten verarbeitet. Ein kleiner direkter Hinweis auf Rienus' Geburtsort Leiden und auf Rienus' Mutter ist die Schmelze der aus Leiden stammenden 'Sängerin ohne Namen'.

Die Musik folgt dem Text wörtlich: die Szenenfolge ist auch die Reihenfolge der verschiedenen Teile der Komposition. Mehrmals packt die Musik den Text beim Kragen und umgekehrt. Fedja van Huêt spielt beispielsweise zuerst fünf Szenen und nach jeder einzelnen Szene wird die für diese Szene komponierte Musik gespielt. Die Musik wird vom Schauspieler als Erinnerung benutzt. Und wenn van der Lubbe im Text zum Beispiel sagt 'die Leute singen', dann lassen wir die Musik singen.

Die Musik hat eine Beziehung zur Gegenwartsmusik, weil der Komponist/Sonologe Florentijn Boddendijk Samples authentischer Klangfragmente benutzt, während Remco de Jong Gebrauch macht von Klängen und Rhythmen aus der heutigen Dance- und Technomusik. Sie finden sich zusammen im lo-fi-Bereich von Gerausche, Beats und historischen Aufnahmen.

Veenstudio

Il Veenstudio è stato fondato nel 1996 come laboratorio di teatro musica all'interno di Hollandia. Nel Veenstudio musicisti, compositori e attori, guidati da Paul Koek, sviluppano idee per una forma nuova e individuale di teatro musica "elettrico". Questi progetti possono trovare realizzazione negli spettacoli di Hollandia, oppure dare vita a concerti teatrali e spettacoli musicali, possibilmente come co-produzioni.

Il nucleo stabile di Veenstudio è composto da Paul Koek, dal compositore/sonologo Florentijn Boddendijk e dal musicista Ton van der Meer. Nel 1997, il Veenstudio ha prodotto una pièce per sax tenore e nastro intitolata *F*, messa in scena al Felix Meritis; *Machine Agricole II* allestita presso l'Ijsbreker e *Henriëtte Koch sings* a Gasthuis. Nel 1998, ha realizzato due co-produzioni: *Mijlpaal er trilt iets* con il Maarten Altena Ensemble e *Fantastic Rhythm* con la Dutch Jazz Orchestra.

Fondé en 1996, le Veenstudio a été conçu pour devenir l'atelier de théâtre-musique de la compagnie Hollandia. Le Veenstudio est un atelier dans lequel musiciens, compositeurs et acteurs, sous la direction de Paul Koek, mettent au point des idées pour une nouvelle forme de théâtre-musique « électrique ». Ces idées peuvent être mises en pratique dans les spectacles de Hollandia ou donner lieu à des concerts théâtraux ou à des spectacles musicaux présentés par le Veenstudio – si possible à travers des coproductions.

Le Veenstudio comprend un noyau d'artistes stables constitué de Paul Koek, le compositeur Florentijn Boddendijk et le musicien Ton van der Meer. Parmi les productions du Veenstudio, citons, pour l'année 1997: un morceau pour sax ténor et bande magnétique intitulé *F* dans Felix Meritis, le morceau *Machine Agricole II* dans Ijsbreker et *Henriëtte Koch sings* dans Gasthuis. En 1998, le Veenstudio a réalisé deux coproductions: *Mijlpaal er trilt iets* avec le Maarten Altena Ensemble et *Fantastic Rhythm* avec la Dutch Jazz Orchestra.

The Veenstudio was founded in 1996 as a music theatre lab within Hollandia. The Veenstudio is a workshop where musi-

cians, composers and actors led by Paul Koek develop ideas for a new and individual form of 'electrical' music theatre. These ideas can find their ways into the shows of Hollandia, or result in theatrical concerts and music shows, that are presented by the Veenstudio – possibly as co-productions.

The resident nucleus of the Veenstudio are formed by Paul Koek, composer/sonologist Florentijn Boddendijk and musician Ton van der Meer. Among the Veenstudio productions of 1997 were: in Felix Meritis a piece for tenor sax and tape called F, in the Ijsbreker Machine Agricole II and in Gasthuis Henriëtte Koch sings. In 1998 the Veenstudio released two co-productions Mijlpaal er trilt iets with the Maarten Altena Ensemble and Fantastic Rhythm with the Dutch Jazz Orchestra.

Das Veenstudio wurde 1996 als Musiktheater-Labor innerhalb des Theaterensembles Hollandia gegründet. Das Veenstudio ist eine Werkstatt, wo unter der Leitung von Paul Koek, Musiker, Komponisten und Akteure Ideen für eine neue und eigene Form des [elektrischen] Musiktheaters entwickeln. Diese Ideen können in Vorstellungen von Hollandia integriert werden oder resultieren in theatralischen Konzerten und Musikvorstellungen, die das Veenstudio – in Koproduktion oder eigener Produktion – herausbringt.

Zum festen Kern des Veenstudios gehören neben Paul Koek der Komponist/Sonologe Florentijn Boddendijk und der Musiker Ton van der Meer. Im Jahre 1997 wurden u.a. die folgenden Veenstudio-Produktionen herausgebracht: In Felix Meritis 'F', ein Stück für Tenorsaxophon und Tape, im Ijsbreker Machine Agricole II. und im Gasthuis Henriëtte Koch singt. Im Jahre 1998 brachte das Veenstudio u.a. zwei Koproduktionen aus Mijlpaal, er trilt iets mit dem Maarten Altena Ensemble und Fantastic Rhythm mit dem Dutch Jazz Orchestra. Und im Jahre 1999 TasliT, eine Vorstellung, in der sich zwei Musikkulturen (die westeuropäische und die marokkanische) begegnen.

Voices (Twee Stemmen)

tratto da
Pier Paolo Pasolini
Cor Herkströter

regia
Johan Simons

con
Jeroen Willems

traduzione e adattamento
Rob Klinkenberg
Paul Slangen

drammaturgia
Tom Blokdijs
Paul Slangen

assistenti alla dizione
Jan Michael
Robijn Wendelaar

scenografia
Johan Simons
Piet Hein Eek (sedie)

luci e fonica
Ate-Jan van Kampen, Nico Bink

produzione
Erin Coppens
Petra van Huffel

Theatergroep Hollandia beneficia dei contributi della Provincia del Noord-Holland e
del Ministero olandese dell'Educazione, Scienza e Cultura

Versione inglese con sottotitoli in italiano

In *Voices*, Jeroen Willems ha utilizzato testi dello scrittore e regista italiano Pier Paolo Pasolini che ritraggono quattro figure di leader contemporanei: un alto dirigente aziendale, un criminale, un intellettuale e un industriale. A questi personaggi ne è stato aggiunto con una certa facilità un quinto: Cor Herkströter, presidente del consiglio di amministrazione della Shell International, che riflette sui dilemmi morali e sulle responsabilità sociali delle multinazionali. In quest'ultimo caso il testo è stato ricavato proprio dai discorsi e dagli articoli del dirigente della Shell.

In un'epoca in cui il capitalismo celebra la sua vittoria, Pasolini svela la realtà nascosta dietro la "ragione" dell'ideologia del libero mercato. Sostenuto dal cinismo, dall'ipocrisia e dalla criminalità, l'alto dirigente sfrutta la confusione di interessi in gioco per costruire un impero che gli garantisca potere e ricchezza. Alla fine, lo scrittore rivela la vera natura di questo "sistema": esso distrugge il futuro e uccide i giovani che non vi si adattano.

Nello spettacolo di Hollandia, questo mondo prende forma intorno ad una tavola ancora disordinata dopo una festa. È lì che i cinque personaggi parlano di sé a notte alta. Sono tutti interpretati da Jeroen Willems che, spostandosi da una sedia all'altra, si trasforma con apparente facilità, in uno scienziato, un alto dirigen-

te, una donna fino ad assumere il ruolo di Dio e del diavolo.

"Il compiacimento, misto a depravazione e piacere decadente, con cui Willems ritrae i suoi personaggi è quasi sensuale" ha scritto Geert Sels su *De Standaard*.

"Willems ritrae la serie di despoti in un maniera tale che persino il cittadino medio occidentale che crede di essere portatore di buoni principi, è attento ai problemi dell'ambiente, si sente eticamente responsabile e sostiene la giustizia, viene alla fine ridotto in poltiglia. Questo è ciò che rende straordinario il monologo" (Han Guerts su *Rotterdams Dagblad*).

Nel 1997, *Voices* è stato realizzato come spettacolo in due atti: alla fine del primo atto Betty Schuurman ha interpretato *C'est tout*, l'ultimo testo di Margherite Duras su una donna che lotta disperatamente contro il proprio declino fisico e mentale. In quello stesso anno *Voices* è stato selezionato per il Theaterfestival e ha vinto il Grand Prix del Theaterfestival.

Dans *Voices*, Jeroen Willens nous présente, à partir des textes de Pier Paolo Pasolini, quatre typologies d'hommes de pouvoir contemporains : les top managers, les criminels, les intellectuels de renom, les industriels. Ces quatre catégories ont en main la société actuelle. Un cinquième homme de pouvoir



est venu s'ajouter tout naturellement: le dirigeant de Shell International, Cor Herkströter, qui réfléchit sur les dilemmes moraux et la responsabilité sociale des multinationales. Le texte de ce "personnage" est tiré de discours et d'articles dont il est lui-même l'auteur.

À l'époque du triomphe du capitalisme, Pasolini montre la réalité qui se cache derrière l'idéologie du libéralisme. Soutenu par une bonne dose de cynisme et d'hypocrisie et avec l'aide de la criminalité, le top manager parvient à bâtir un empire qui lui permet – grâce à une confusion totale des intérêts – d'obtenir pouvoir et richesses. Pasolini finit ainsi par révéler la vraie nature de ce "système": il détruit l'avenir et tue les jeunes qui n'entrent pas dans le moule.

Hollandia met en scène ce monde autour d'une table encore encombrée des restes d'une fête. Là, au cœur de la nuit, les cinq personnages se mettent à parler. C'est Jeroen Willems qui les interprète tous, en se déplaçant d'une chaise à l'autre. Avec une aisance apparente, il parvient à interpréter tour à tour un scientifique, un top manager, une femme, Dieu et l'incarnation du diable.

"Le sentiment de satisfaction, imbu de dépravation et de plaisir décadent avec lequel Jeroen Willems brosse le portrait de ses personnages est presque sensuel" écrit Geert Sels dans *De Standaard*. "Cependant, Willems incarne cette série de despotes d'une manière telle que même le citoyen moyen occidental un minimum averti, éthiquement responsable, soucieux de la justice, en sort anéanti avec toutes ses belles idées, et c'est ce qui rend ce monologue si brillant" (Han Geurts dans *Rotterdam Dagblad*)

Voices a été présenté en 1997 en deux parties: avant l'entracte, Betty Schuurman interprétait *C'est tout*, le dernier texte écrit par Marguerite Duras, qui parle d'une femme luttant contre sa déchéance physique et mentale. *Voices* a été sélectionné pour le Theaterfestival de 1997 et a remporté cette même année le Grand Prix du Theaterfestival.

In Voices Jeroen Willems uses texts by the Italian writer and filmmaker Pier Paolo Pasolini to portray four contemporary leaders: top managers, criminals, prominent intellectuals, industrialists. Together they hold today's society in their grasp. A fifth leader was added effortlessly: the chairman of the board of Shell International, Cor Herkströter, who reflects on the moral dilemmas and social responsibility of multinational companies. The text of this 'character' has been derived from speeches and articles by this Shell director.

In a time when capitalism is celebrating its victory, Pasolini shows the reality hidden behind the 'right' of the free market ideology. Supported by cynicism, hypocrisy and criminality, the top manager manages to build an empire that gives him power and riches thanks to a confusion of interests. In the end Pasolini reveals the true nature of this 'system': it destroys the future, it kills the youth that do not fit in.

For Hollandia this world takes shape at the messy table after a feast. There, deep in the night, the five characters speak out. Jeroen Willems plays them, shifting from chair to chair. With apparent ease, he transforms from a scientist to a top manager, from a woman to God and the devil incarnate.

'The complacency, filled with depravity and decadent pleasure,

with which Jeroen Willems portrays his characters is almost sensual.' Geert Sels wrote in De Standaard. 'Yet Willems portrays the row of despots in such a way that even the average environmentally-conscious, ethically-responsible, justice-loving Western citizen of the world with all his fine ideas is turned to pulp and that is what makes the solo brilliant.' (Han Geurts in the *Rotterdams Dagblad*.)

Voices was released in 1997 as a two part play: before the interval Betty Schuurman played C'est tout, the last text by Marguerite Duras, about a woman who is struggling with her physical and mental decline. Voices was selected for the Theaterfestival 1997 and won the 1997 Grand Prix of the Theaterfestival.

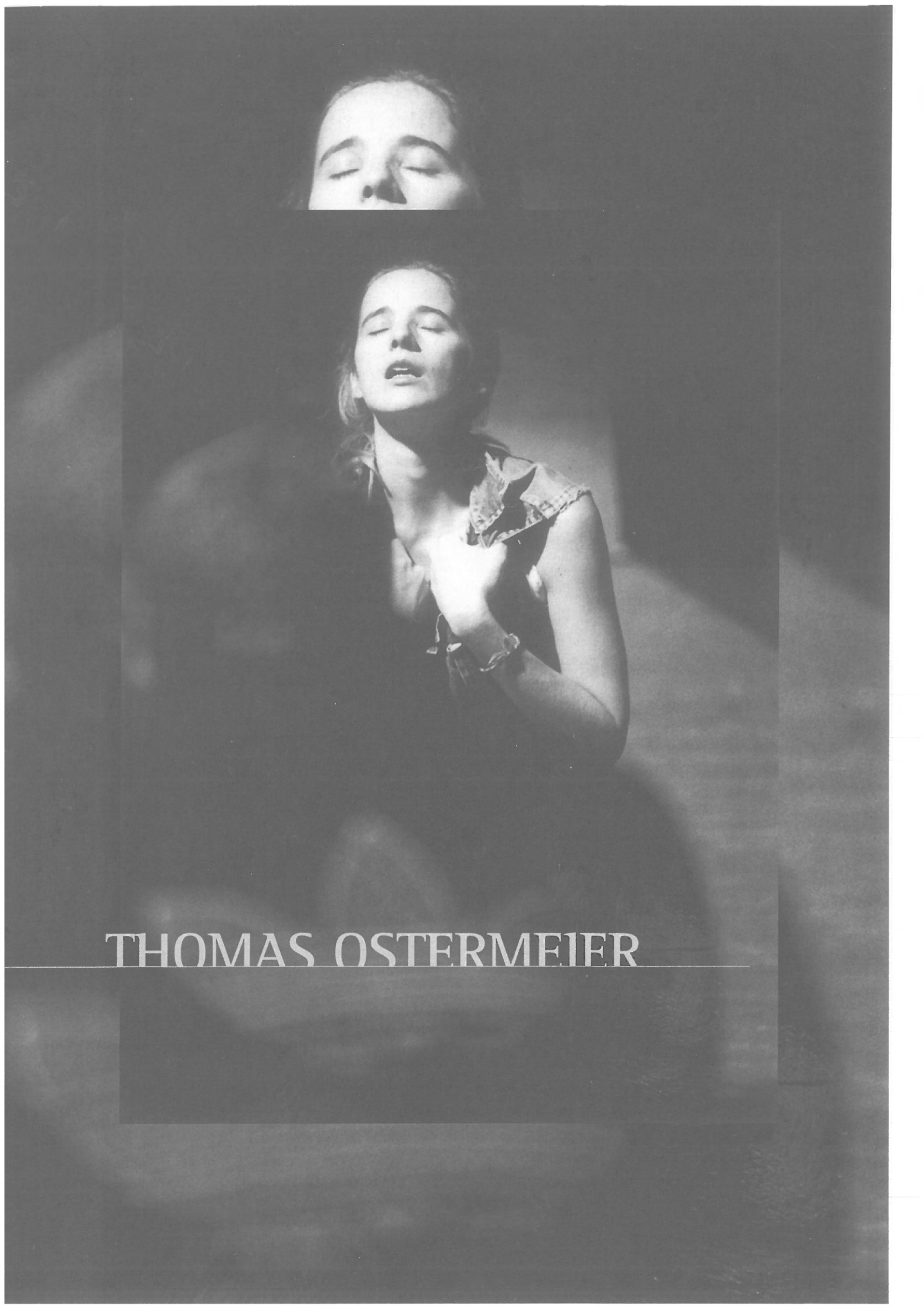
In Zwei Stimmen porträtiert Jeroen Willems -unter Verwendung von Texten des italienischen Autors und Cineasten Pier Paolo Pasolini -vier Machthaber aus der heutigen Zeit: Intellektueller, Unternehmer, krimineller Topmanager, Kleriker. Gemeinsam halten sie die heutige Gesellschaft wie eine Schlangenbrut in ihrem Griff. Dazwischen liess sich ohne Mühe ein fünfter Machthaber einfügen: der (reale) Vorstandsvorsitzende von Shell International, Cor Herkströter, der auf die moralischen Dilemmata und die gesellschaftliche Verantwortung von multinationalen Unternehmen eingeht. Der Text dieser „Figur“ stammt aus Reden und Artikeln des Shell-Direktors. In einer Zeit, in der sich der Kapitalismus in einen Siegertaumel befindet, hält Pasolini seinen Mitbürgern einen Spiegel der Wirklichkeit vor, die hinter sich hinter der Rhetorik der Ideologen des freien Markts verbirgt. Mit Zynismus, Scheinheiligkeit und krimineller Energie weiss der echte Topmanager ein Imperium aufzubauen, dass ihm, indem er unterschiedlichste Bedürfnisse vermengt, zu Macht und Reichtum verhilft.

Bei Hollandia findet diese Welt ihr Bild in einer verschimmelte Tafel nach einem grossen Diner beim Edelitaliener. Dort, spät in der Nacht, beginnen die Figuren wie vorbehaltlos über sich zu sprechen. Jeroen Willems spielt sie, von einem auf den nächsten Stuhl wechselnd. Scheinbar mühelos verwandelt er sich von einem Wissenschaftler in einen Topmanager, von einer Frau in Gott und den leibhaftigen Teufel.

„Die Selbstgenügsamkeit, voller Verdorbenheit und dekadentem Genuss, mit denen Jeroen Willems seine Figuren ausstattet, ist geradezu sinnlich“, schreibt der belgische Kritiker Geert Sels. Und der niederländische Rezensent Han Geurts: „Willems setzt die Reihe von Despoten so zusammen, dass auch der durchschnittliche, umweltbewusste, ethisch verantwortliche, gerechtigkeitsliebende westliche Weltbürger mit allen seinen redlichen Ideen in die Mangel genommen wird, und das macht dieses Solo brilliant.“

Zwei Stimmen wurde in der vorigen Saison als zweiteiliger Abend produziert. Betty Schuurman spielte nach der Pause „Das ist alles“, den letzten Text von Marguerite Duras. In der deutschen Fassung zeigen wir allerdings nur den ersten Teil.

Zwei Stimmen wurde 1997 zum renommierten Het Theaterfestival eingeladen, das jedes Jahr die zwölf besten Inszenierungen aus den Niederlanden und Belgien präsentiert, und gewann dort den Grossen Theaterfestival Preis. Im Dezember 1997 fand in Jena die Premiere der deutschsprachigen Fassung statt.



THOMAS OSTERMEIER

Thomas Ostermeier è nato a Soltau nel 1968. Ha frequentato le scuole in Baviera e ha studiato regia alla Scuola d'arte drammatica Ernst Busch di Berlino. Ha preso parte, come attore, a vari allestimenti teatrali di Einar Schleef e Manfred Karge. Durante gli studi ha curato la regia di diversi spettacoli, quali *Prinzessin Turandot*, *Pique Dame*, *Sessenheim*, *Mauerstücke: Ostfotze*, *Vasistas*, *Die Unbekannte* e *Recherche Faust/Artaud*. Dal 1996 al 1999 è stato direttore artistico della Baracke am Deutschen Theater di Berlino e ha messo in scena, tra l'altro, *Fette Männer im Rock*, *Mann ist Mann*, *Messer in Hennen*, *Shoppen und Ficken*, *Unter der Gürtellinie*, *Disco Pigs*, *Suzuki I und II*, e *Feuergesicht*. Nel 1997 ha ricevuto il BZ-Kulturpreis e il premio Friedrich Luft. Nel 1998 ha preso parte agli Incontri teatrali e nel '99 è stato invitato al Festival di Avignone. Dal 1999 dirige, insieme alla coreografa Sasha Walz e ai drammaturghi Jens Hillje e Jochen Sandig, la Schaubühne am Lehniner Platz.

Thomas Ostermeier est né à Soltau en 1968. Il passé sa scolarité en Bavière et a étudié la mise en scène à l'École d'art dramatique Ernst Busch de Berlin. En tant qu'acteur, il a participé à différentes représentations théâtrales d'Einar Schleef et de Manfred Karge. Durant ses études, Ostermeier a dirigé plusieurs spectacles dont *Prinzessin Turandot*, *Pique Dame*, *Sessenheim*, *Mauerstücke: Ostfotze*, *Vasistas*, *Die Unbekannte* et *Recherche Faust/Artaud*. De 1996 à 1999, il a été le directeur artistique de la Baracke am Deutschen Theater de Berlin et il a notamment mis en scène *Fette Männer im Rock*, *Mann ist Mann*, *Messer in Hennen*, *Shoppen und Ficken*, *Unter der Gürtellinie*, *Disco Pigs*, *Suzuki I und II*, et *Feuergesicht*. En 1997, il a reçu le BZ-Kulturpreis et le prix Friedrich Luft. En 1998, Thomas Ostermeier a participé aux Rencontres théâtrales et il a été invité au festival d'Avignon 1999. Avec la chorégraphe Sasha Walz et les dramaturges Jens Hillje et Jochen Sandig, il dirige depuis 1999 la Schaubühne am Lehniner Platz.

Thomas Ostermeier was born in Soltau in 1968. He went to school in Bavaria and studied stage direction at the Ernst Busch School of Dramatic Art in Berlin. He has acted in various plays directed by Einar Schleef and Manfred Karge. While he was studying, he staged various productions including *Prinzessin Turandot*, *Pique Dame*, *Sessenheim*, *Mauerstücke: Ostfotze*, *Vasistas*, *Die Unbekannte* and *Recherche Faust/Artaud*. From 1996 to 1999 he was the art director of the Baracke am Deutschen Theater in Berlin and the plays he directed include *Fette Männer im Rock*, *Mann ist Mann*, *Messer in Hennen*, *Shoppen und Ficken*, *Unter der Gürtellinie*, *Disco Pigs*, *Suzuki I und II* and *Feuergesicht*. In 1997 he was awarded the BZ-Kulturpreis and the Friedrich Luft Prize. In 1998 he took part in the Theatre Encounters and in 1999 he was invited to the Avignon Festival. He has been directing the Schaubühne am Lehniner Platz, together with choreographer Sasha Walz and dramatists Jens Hillje and Jochen Sandig since 1999.

Thomas Ostermeier, 1968 in Soltau geboren, ging in Bayern zur Schule und studierte dann Regie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Er wirkte in Inszenierungen von Einar Schleef und Manfred Karge als Schauspieler mit und führte während des Studiums Regie bei den Produktionen *Prinzessin Turandot*, *Pique Dame*, *Sessenheim*, *Mauerstücke: Ostfotze* sowie *Vasistas*, *Die Unbekannte* und *Recherche Faust/Artaud*. Von 1996 bis 1999 war er künstlerischer Leiter der Baracke am Deutschen Theater, Berlin und inszenierte unter anderem *Fette Männer im Rock*, *Mann ist Mann*, *Messer in Hennen*, *Shoppen und Ficken*, *Unter der Gürtellinie*, *Disco Pigs*, *Suzuki I und II* und *Feuergesicht*. 1997 wurde er mit dem BZ-Kulturpreis und dem Friedrich-Luft-Preis ausgezeichnet, 1998 zum Theatertreffen und 1999 zum Festival in Avignon eingeladen. Seit 1999 leitet Thomas Ostermeier zusammen mit der Choreographin Sasha Walz und den Dramaturgen Jens Hillje und Jochen Sandig die Schaubühne am Lehniner Platz.



Sarah Kane
Gier (Crave)

Adattamento dal testo inglese a cura di Marius von Mayenburg
Prima rappresentazione in lingua tedesca

A Falk Rockstroh
B Thomas Dannemann
C Cristin König
M Michaela Steiger

Regia Thomas Ostermeier
Scenografia Rufus Didwizsus
Costumi Bernd Skodzig
Musiche Jörg Gollasch
Adattamento Marius von Mayenburg
Luci Erich Schneider
Video Jörg Felden, Rufus Didwizsus
Marionette Hans Thiemann

Assistente alla regia Gian Manuel Rau
Aiuto scenografa Anne Hölck
Aiuto costumista Sylvia Hagen-Schäfer
Direttrice di scena Gertraud Weyand
Suggeritrice Gabriele Selfert

Direzione tecnica Heinrich Pfeilschifter
Assistente direttore tecnico Reinhard Wizisla
Trucco Urle Kusserow, Renate Wetzels-Wagner
Oggetti di scena Angelika König
Suono Thomas Noack
Direzione sartoria Luise Ebersbach, Beate Herrmannova
Acconciature femminili Monika Schmoll
Acconciature maschili Günter Welz
Illuminazione Hans-Jürgen Simoncelli
Direttore degli allestimenti Helmut Müller
Direttore di palcoscenico Bernd Fischer
Responsabile costruzioni Manfred Mühling
Macchinista Bernd Grossmann
Capo attrezzista Helmut von Arentsschild
Pittore Andreas Geißel
Decoratore Thomas Mielenz
Carpentiere Hartmut Rosen
Fabbro Gerhard Heckmeier
Apprendisti alla regia Katharina Ley, Mithra Zahedi
Fotografo Arno Declair

Schaubühne am Lehniner Platz - Berlin

Durata della rappresentazione: 1 ora e 15 minuti – senza intervallo

Versione tedesca con sottotitoli in italiano e inglese

Due donne e due uomini parlano d'amore dando voce a sentimenti di speranza, struggimento, desiderio, delusione, disperazione, solitudine. La scena si svolge in un luogo indefinito. Nel momento in cui cominciano a parlare non sappiamo nulla dei quattro personaggi: chi sono, se il loro è un dialogo o un monologo, se tra loro esiste un qualche rapporto o sono insieme per caso. A poco a poco, da singole frasi, dialoghi spezzati, invocazioni e frammenti di storie nasce, in forma libera e musicale, un intreccio di motivi che lascia intuire i contorni del mosaico di una vita.

La storia è quella di una giovane donna che sente l'incapacità di sperimentare la vicinanza del prossimo, la disperazione per il fallimento amoroso e il desiderio di liberarsi dai vincoli opprimenti della propria vicenda personale. Lo spettatore segue il filo del ricordo dei personaggi e procedendo per associazioni intuisce le ferite lasciate da un'infanzia traumatica, in cui probabilmente si nasconde la chiave per comprendere il dolore del presente. Diversi livelli di coscienza si sovrappongono come in un sogno, e personaggi del passato assumono forma transitoria nelle figure presenti. Lo spettatore penetra nell'abisso dei rapporti umani. Si forma così il quadro complesso di una psiche segnata dalla dipendenza e dall'abuso sessuale: l'unica via d'uscita sembra essere la dissoluzione dell'io nella morte.

In luogo della narrazione cronologica di una storia, "Gier" di Sarah Kane propone una drammaturgia della memoria: la struttura del ricordo di scene, frasi e istanti frammentari viene trasformata in azione drammatica aprendo la strada alla forma musicale libera. Ma "Gier" è soprattutto un capolavoro linguistico che, per l'eleganza lirica, la ricchezza delle immagini e la complessità dei riferimenti si inserisce nella tradizione di T.S. Eliot e James Joyce.

"Non dirmi di no non mi puoi dire di no perché è un tale sollievo avere ancora amore e stare a letto ed essere abbracciato e toccato e baciato e adorato e il cuore ti salterà dalla gioia quando sentirai la mia voce e vedrai il mio sorriso e sentirai il mio respiro sul collo e il cuore ti batterà forte quando vorrò vederti e ti mentirò fin dal primo giorno e ti userò e ti fotterò e ti spezzerei il cuore perché tu hai spezzato il mio e mi amerai ogni giorno di più finché il peso non sarà insopportabile e la tua vita non sarà mia e morirai sola perché io prenderò quello che voglio e poi me ne andrò e non ti dovrò niente è sempre lì è sempre stata lì e tu non puoi rinnegare la vita che senti mandare al diavolo quella vita al diavolo quella vita al diavolo quella vita ti ho persa ormai".

Deux femmes et deux hommes parlent d'amour en exprimant tour à tour des sentiments d'espoir, d'angoisse, de désir, de désillusion, de désespoir, de solitude. La scène se déroule dans un lieu indéfini. Lorsque les quatre personnages commencent à parler, nous ne savons rien d'eux: qui sont-ils? leur discours est-il un dialogue ou un monologue? existe-t-il entre eux un quelconque rapport ou sont-ils ensemble par hasard. Peu à peu, à partir d'une phrase, de bribes de dialogues, d'invocations et de fragments d'histoire commence à naître, sous une forme libre et musicale, une trame de thèmes qui tissent la mosaïque d'une vie.

L'histoire est celle d'une jeune femme incapable de faire l'expérience de la proche présence d'autrui; elle est désespérée par la faillite de sa vie amoureuse et éprouve le désir de se libérer des obstacles qui entravent son aventure personnelle. Le spectateur suit le fil d'Ariane des souvenirs évoqués par les personnages et, procédant par associations d'idées, il devine les blessures d'une enfance traumatisante qui recèle certainement la clé de la douleur présente. Différents niveaux de conscience se superposent comme dans un rêve; les personnages du passé assume la forme transitoire des figures du présent. Le spectateur plonge dans l'abîme des relations humaines. Se dessine ainsi le tableau complexe d'une psyché caractérisée par une forte dépendance sexuelle: la seule échappatoire semble être la dissolution du

moi dans la mort.

Tout au long de la narration chronologique d'une histoire, *Gier* de Sarah Kane propose une dramaturgie de la mémoire: la structure prévoyant le souvenir de scènes, de phrases et d'instants fragmentaires, se transforme en une action dramatique ouvrant la voie à une forme libre et musicale. Mais *Gier*, c'est surtout un chef-d'œuvre linguistique qui, par son élégance lyrique, le raffinement de ses images et la complexité de ses références, s'inscrit dans la tradition de T. S. Eliot et de James Joyce.

Two women and two men are talking about love and expressing their hope, anguish, desire, disillusionment, despair and loneliness. The place in which the action is set is unspecified. When they begin to speak we don't know anything about the four characters; we don't know who they are, whether this is a dialogue or a monologue, if there is any relationship between them or if they are together by chance. Gradually, from individual sentences, snatches of dialogue, exclamations and fragments of stories, there emerge, in a free and musical form, interwoven motifs that allow us to put together the pieces of the mosaic of someone's life. The story is about a young woman who feels unable to be close to people, is desperate about her failure to love and wishes to free herself from the chains that restrict her private life. The audience follows the thread of the characters' recollections and through an association of ideas gains an insight into the wounds left by a traumatic childhood, which probably contains the key to understanding the present suffering. Different levels of consciousness overlap as in a dream, and characters from the past take fleeting shape in the figures present. The audience penetrates the depths of human relationships, thus acquiring a complex picture of a psyche marked by addiction and sexual abuse: the only way out seems to be the dissolution of the Self in death.

Instead of narrating the story chronologically, *Gier* by Sarah Kane gives us a "drama of memory". The structure based on the recollection of scenes, sentences and fragmentary episodes becomes dramatic action, thus opening up the road to a free musical form. But *Gier* is first and foremost a linguistic masterpiece which, because of its lyrical elegance, rich imagery and complex references, can be seen to follow in the tradition of T.S. Eliot and James Joyce.

"Don't say no to me you can't say no to me because it's such a relief to have love again and to lie in bed and be held and touched and kissed and adored and your heart will leap when you hear my voice and see my smile and feel my breath on your neck and your heart will race when I want to see you and I will lie to you from day one and use you and screw you and break your heart because you broke mine first and you will love me more each day until the weight is unbearable and your life is mine and you'll die alone because I will take what I want then walk away and owe you nothing it's always there it's always been there and you cannot deny the life you feel fuck that life fuck that life fuck that life I have lost you now".

Zwei Frauen und zwei Männer. Sie sprechen von ihrer Liebe, von Hoffnung, Sehnsucht, Verlangen, Enttäuschung, Verzweiflung und Einsamkeit. Sie befinden sich an einem nicht näher definierten Ort, und wenn sie anfangen zu sprechen, bleibt zunächst offen, wer sie sind, ob sie miteinander sprechen oder jeder für sich, ob es Beziehungen gibt zwischen ihnen oder ob sie eine zufällig zusammengestellte Gruppe bilden. In einer freien, musikalischen Form entsteht nach und nach aus einzelnen Sätzen, abgerissenen Dialogen, Beschwörungen und fragmentarischen Geschichten ein Geflecht von Motiven, das die Umrisse eines biographischen Mosaiks erahnen lässt.

Es geht um die Geschichte einer jungen Frau, deren Leben geprägt ist von der

Unfähigkeit, menschliche Nähe zu erfahren, von Verzweiflung über das Scheitern der Liebe und der Sehnsucht nach Erlösung aus den beklemmenden biographischen Zwängen. Man verfolgt die Erinnerungsarbeit der Figuren und rekonstruiert assoziativ die Verletzungen einer traumatisierten Kindheit, in der der Schlüssel liegen könnte für den gegenwärtigen Schmerz.

Wie im Traum überlagern sich verschiedene Bewußtseinssebenen, und Personen der Vergangenheit nehmen in den anwesenden Figuren vorübergehend Gestalt an. Man sieht in den Abgründlichkeiten menschlicher Beziehungen, und es entsteht das komplexe Bild einer von Abhängigkeit und sexuellem Mißbrauch gezeichneten Psyche, deren einziger Ausweg die Auflösung des Ich im Tod zu sein scheint. An die Stelle der chronologisch erzählten Geschichte tritt in Sarah Kanes "Gier" eine Dramaturgie der Erinnerung: die Struktur des Erinnerns von fragmentierten Momenten, Bildern und Sätzen wird ins Drama übertragen und öffnet so den Weg für eine freie musikalische Form. Vor allem aber ist "Gier" ein sprachliches Kunstwerk, das mit seiner lyrischen Eleganz, seinem Bilderreichtum und der Fülle

von motivischen Anspielungen in der Tradition von T. S. Eliot und James Joyce steht.

sag nicht nein zu mir du kannst nicht nein mir sagen weil es so eine Erleichterung ist wieder Liebe zu haben und im Bett zu liegen und gehalten zu werden und berührt und geküßt und verehrt und dein Herz wird springen wenn du meine Stimme hörst und mein Lächeln siehst und meinen Atem spürst auf deinem Nacken und dein Herz wird rasen wenn ich dich sehen will und ich werde dich vom ersten Tag an belügen und dich benutzen und dich bescheißen und dein Herz brechen weil du zuerst meins gebrochen hast und du wirst mich jeden Tag mehr lieben bis das Gewicht unerträglich ist und dein Leben mir gehört und du wirst allein sterben denn ich werde mir nehmen was ich will dann davongehen und dir nichts schulden es ist immer da es war immer da und du kannst das Leben nicht leugnen das du spürst scheiß auf dieses Leben scheiß auf dieses Leben ich hab dich verloren jetzt.

Sarah Kane

Sarah Kane è nata nell'Essex nel 1971.

Dopo aver studiato discipline teatrali all'Università di Bristol, ha frequentato il corso di scrittura teatrale all'Università di Birmingham.

La celebrità arrivò improvvisamente in seguito alla rappresentazione della sua opera prima, "Blasted", messa in scena al Royal Court Theatre di Londra nel 1995. Nel 1996 seguì "Phaedra's Love", di cui l'autrice stessa curò l'allestimento al Gate Theatre di Londra e, nel 1998 "Cleansed", presentato nuovamente al Royal Court Theatre. Nello stesso anno venne rappresentato "Crave" ("Gier"), una coproduzione Paines Plough Theatre Company/Royal Court Theatre. Dal 1998 al '99 l'autrice ha lavorato in esclusiva per la Paines Plough Theatre Company.

Sarah Kane si è tolta la vita nel febbraio 1999.

In Germania le sue opere sono pubblicate da Rowohlt Verlag.

Sarah Kane est née dans l'Essex en 1971.

Après avoir étudié le théâtre à l'université de Bristol, elle fréquente le cours d'écriture dramatique de l'université de Birmingham. La célébrité arrive soudainement après la représentation de sa première œuvre. *Blasted*, mise en scène au Royal Court Theatre de Londres en 1995. En 1996, c'est *Phaedra's Love* que Sarah Kane dirige elle-même au Gate Theatre de Londres. En 1998, *Cleansed* est monté au Royal Court Theatre. Toujours en 1998, c'est au tour de *Crave* (*Gier*), une coproduction Paines Plough Theatre Company / Royal Court Theatre. De 1998 à 1999, la dramaturge a exclusivement travaillé pour la Paines Plough Theatre Company.

Sarah Kane s'est suicidée en février 1999.

En Allemagne, ses œuvres sont publiées par Rowohlt Verlag.

Sarah Kane was born in Essex in 1971.

After studying drama at Bristol University, she attended the playwriting course at the University of Birmingham.

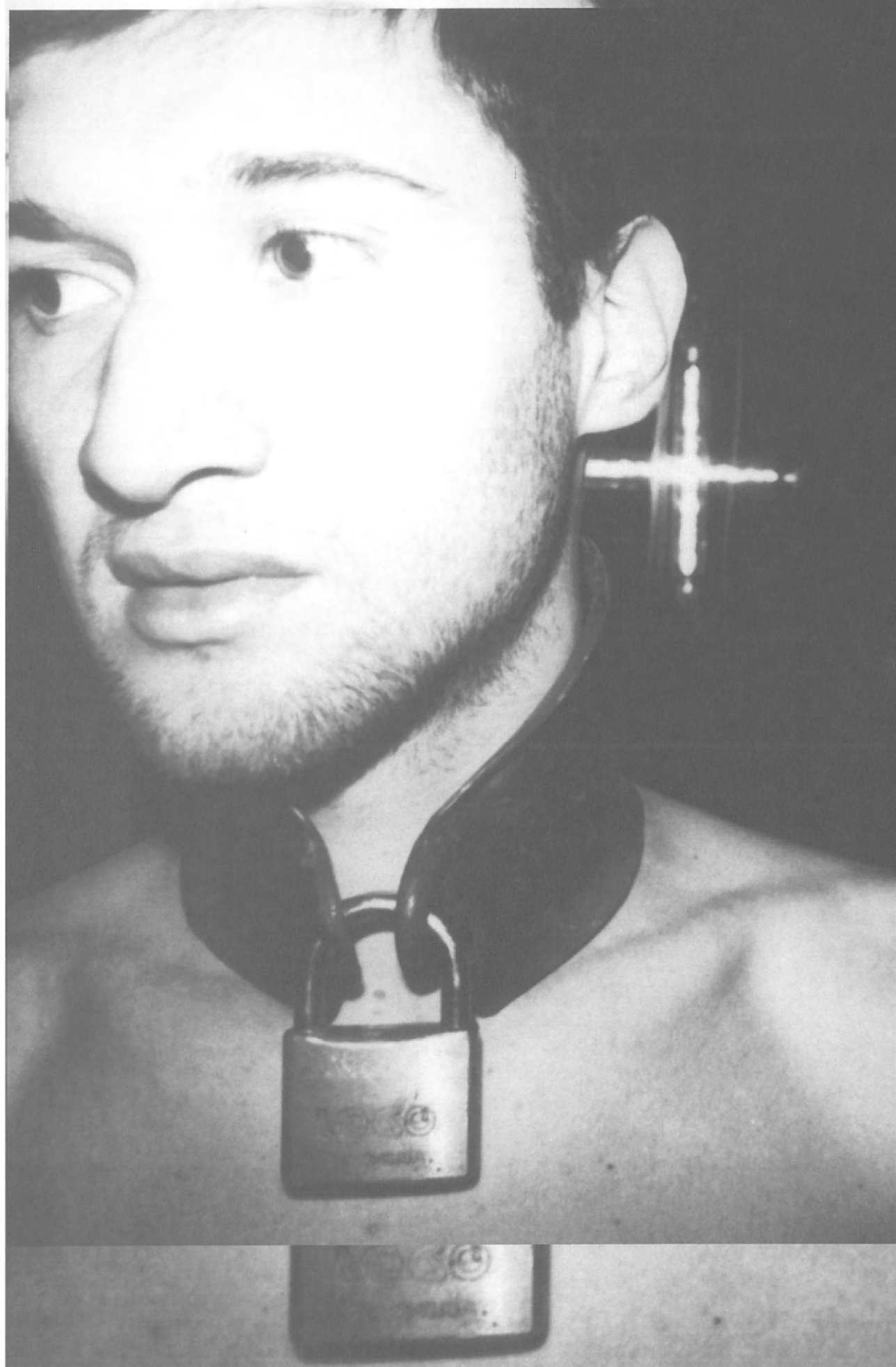
She became famous overnight when her first work, *Blasted*, was staged at the Royal Court Theatre, London, in 1995. This was followed by *Phaedra's Love*, 1996, which she herself directed at the Gate Theatre, London, and, in 1998, by *Cleansed*, once again at the Royal Court Theatre. The same year *Crave* (*Gier*) was performed as a Paines Plough Theatre/Royal Court Theatre coproduction. From 1998 to 1999 she worked exclusively for the Paines Plough Theatre Company.

Sarah Kane committed suicide in February 1999.

Her works are published in Germany by Rowohlt Verlag.

Sarah Kane, geboren 1971 in Essex, studierte zunächst Theaterwissenschaften an der Bristol University, dann Szenisches Schreiben an der Birmingham University. Durch die Uraufführung ihres ersten Stückes "Zerbombt" (*Blasted*) 1995 am Royal Court Theatre in London wurde sie schlagartig bekannt. Es folgten 1996 "Phaidras Liebe" (*Phaedra's love*), von der Autorin selbst am Gate Theatre London inszeniert, und 1998 "Gesäubert" (*Cleansed*), das wieder am Royal Court Theatre seine Uraufführung hatte. Im gleichen Jahr entstand "Gier" (*Crave*), uraufgeführt in einer Koproduktion der Paines Plough Theatre Company mit dem Royal Court Theatre. 1998 bis 1999 arbeitete Sarah Kane als Hausautorin bei der Paines Plough Theatre Company. Im Februar 1999 nahm sie sich das Leben. Sarah Kane wird in Deutschland durch den Rowohlt Verlag vertreten.

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO



Claudia Castellucci (nata nel 1958), Romeo Castellucci e Chiara Guidi (nati nel 1960) fondano, giovanissimi e con altri compagni, una compagnia di teatro che si incontra in un vecchio deposito di Cesena. La formazione scolastica dei tre è artistica e letteraria. E' a partire dal 1981 che si stabilizza definitivamente il nucleo artistico e che la Compagnia assume il nome di Societas Raffaello Sanzio (in onore del grande pittore italiano).

I primi spettacoli si basano su scritti interni alla Compagnia, tra cui "Santa Sofia. Teatro Khmer", del 1985, manifesto di un teatro neoplatonico e iconoclasta che, come primo obiettivo, ha quello di colpire la rappresentazione stessa, colpevole di duplicare la realtà.

E' a partire dal 1989 che la Compagnia si affida a figure antiche e immutabili come quelle descritte dai testi mitologici di "La discesa di Inanna" (1989), "Gilgamesh" (1990), e "Iside e Osiride" (1991), e ciò per proseguire il discorso di

affrancamento dalla realtà, predeterminata dalla tradizione borghese. In questi anni si mette a fuoco un sistema teatrale che privilegia la visione rispetto al testo, cioè l'aspetto più immediato e viscerale dell'espressione teatrale, ma anche il più impegnante l'intelligenza razionale. Vi è una polemica in atto contro la tragedia, ritenuta l'origine di quel teatro letterario portato a moderare le istanze umane più inquietanti, che, prima di essa, venivano espresse attraverso rappresentazioni

collettive. E' a partire dalla tragedia che il teatro diventa succube di un Autore che, firmando le proprie opere, le consegna all'inerzia della pagina e all'abbandono della comunicatività più radicale, legata, essenzialmente, al corpo.

Per questo motivo a partire dal 1989 in quasi tutte le opere della Societas Raffaello Sanzio, è presente la nuda vita dell'animale, che viene a confondere l'ordine del palcoscenico.

In "Gilgamesh" l'iconoclastia, intesa come liberazione dalla tradizione, viene sospinta ad attaccare anche le icone contemporanee di questo potere, come i mezzi di comunicazione di massa. Così si ha una fuga dal teatro e dal sistema delle riproduzioni. Nulla deve precedere e rimanere oltre la sola rappresentazione: non foto, non video, non articoli di presentazione.

Dal 1988 prende il via a Cesena una Scuola Teatrale della Discesa, di durata perenne, fondata secondo una visione maieutica del teatro.

La Societas Raffaello Sanzio pubblica in questi anni diversi libri di teoria teatrale, tra cui "Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta al teatro della super-icona", coedito con la UbuLibri, Milano.

Nel 1992, dopo tutta l'offensiva scagliata contro la tradizione, e con una scelta smaccatamente contraddittoria, la Societas Raffaello Sanzio, mette in scena il culmine della tradizione teatrale occidentale: l'Amleto di Shakespeare. "Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco" uno degli spettacoli-chiave della Compagnia, perché qui il lavoro dell'attore segna il varco di un limite oltre il quale il teatro assume una radicale risignificazione. Qui Amleto come un bambino autistico che, benché sopraffatto dall'ostilità di un mondo che non lo vuole, riesce a sopravvivere, cioè a costruire una nuova genealogia, un nuovo tempo e un nuovo linguaggio.

Elaborando la coesistenza di essere e non essere, Amleto distrugge l'ordine familiare e politico.

Sempre nel 1992 la Societas Raffaello Sanzio comincia a essere attratta dalla concezione di un teatro infantile emulando anche un certo grado di letteralità che i bambini imprime nei loro giochi mimetici.

Tutto ciò che viene evocato nella fiaba drammatica è destinato a essere quanto più possibile letterale: sentieri, caverne, greggi di pecore, come ne "Le favole di Esopo" di questo anno, dove prendono parte trecento animali di diverse specie. La scommessa è anche quella di portare l'animale nel cuore della città, opponendosi a una cultura di separazione tra uomini e animali. Gli spettatori entrano dentro le scenografie, che sono veri e propri ambienti ricostruiti.

Nel 1993 il monumentale allestimento di "Haensel e Gretel".

Un enorme tunnel si snoda e tocca i vari ambienti della fiaba che, come per le altre rappresentazioni di teatro infantile, raggiungono un alto grado di realismo, comprendendo tutti i sensi della percezione.

Nel 1998, in occasione del riallestimento speciale di "Haensel e Gretel" al Teatro Valle di Roma, la compagnia riceve il "Premio speciale UBU per il Teatro Infantile" a cura di Chiara Guidi.

In "Masoch. i trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta" (1993), l'attore è il masochista che mette in scena la propria impotenza a creare veramente un'altra realtà, e tuttavia questa sconfitta coincide con la propria potenza comunicativa.

Il 1994 l'anno nel quale il Ministero dello Spettacolo tenta di impedire il lavoro della Compagnia su tutto il territorio nazionale, attraverso la revoca del pubblico contributo. La Compagnia festeggia questo provvedimento con una "Festa plebea" di quattro giorni e organizza a Cesena un "Convegno internazionale sulla censura teatrale in Italia", ottenendo per questo anche il Premio Ubu 1994 per la "Resistenza".

Nel 1995 si mette in scena l'intera trilogia dell'"Oresteia", che proietta la coincidenza assoluta tra corporeità e comunicatività. La finzione è posta nella abnorme verità corporea dell'attore. La macchina scenica utilizza la tecnologia

per dare vita alle forme del sogno. Questo spettacolo proietta la Societas nei palcoscenici di tutta Europa e riceve il Premio Masque D'Or 1997 come miglior spettacolo straniero dell'anno in Canada (Québec).

Dal 1995 il luogo di lavoro e di rappresentazione della Societas è il Teatro Comandini, una vecchia scuola meccanica del centro storico di Cesena, da essa restaurata.

Qui avvengono anche i convegni e tutte le attività.

Il 1997 l'anno di "Giulio Cesare", visto alla luce di una grande e trasversale forza spirituale contemporanea: la retorica.

Gli attori rappresentano, confondendolo, il confine tra realtà e finzione a cominciare dalla loro presenza fisica. Questo spettacolo, coprodotto dal Wiener FestWochen di Vienna e dal Kunsten Festival Des Arts di Bruxelles, ha ricevuto il Premio Ubu 1997 come migliore spettacolo dell'anno.

A partire dal 1988 la S.R.S. conduce diverse scuole sperimentali: una per bambini e una per giovani che si concludono nel 1999.

"Genesis from the museum of sleep" (1999) è composto da tre Atti

che rappresentano tre momenti distinti della generazione del mondo che fondono la Bibbia con la Storia Umana: Il Principio di Tutto, come la fase latente e ancora indistinta della potenza che précède la creazione di qualsiasi cosa, ma che contiene anche la minaccia della distruzione. Auschwitz, intesa come esperienza di negazione massima e insuperabile della Genesi che l'Umanità ha storicamente provato. Il fratricidio di Caino su Abele, visto secondo lo sguardo tragico di un destino incomprendibile, ma condotto fino in fondo.

Lo spettacolo è frutto di una coproduzione internazionale fra Holland Festival, Zuercher Theater Spektakel, Hebbel Theater, Le Maillon-Théâtre de Strasbourg, Perth International Arts Festival e Centre Dramatique National di Orléans.

"Voyage au bout de la nuit" (1999), ispirato all'omonimo capolavoro dello scrittore francese Louis Ferdinand Céline, è un concerto dove il romanzo di Céline è affrontato seguendo i movimenti e i timbri di una sinfonia che affida alla vocalità e alla musica strumentale il significato delle frasi. Lo spettacolo è stato coprodotto con il REF-RomaEuropa Festival.

Claudia Castellucci (née en 1958), Romeo Castellucci et Chiara Guidi (nés en 1960) fondent très jeunes, avec d'autres camarades, une compagnie de théâtre qui se réunit dans un vieil entrepôt de Cesena. Durant leur scolarité, ils font tous trois des études artistiques et littéraires. À partir de 1981, la troupe se stabilise définitivement et adopte le nom de Societas Raffaello Sanzio (en hommage au grand peintre italien).

Les premiers spectacles se fondent sur des écrits de la Compagnie, tels que *Santa Sofia Teatro Khmer*, de 1985, manifeste pour un théâtre néo-platonicien iconoclaste dont l'objectif principal est celui de s'en prendre à la représentation elle-même, coupable de dupliquer la réalité.

À partir de 1989, toujours en vue d'approfondir un discours lié à la volonté de s'affranchir d'une réalité déterminée par la tradition bourgeoise, la compagnie s'intéresse à des figures antiques et immuables telles que celles qui sont décrites dans les textes mythologiques de *La descente d'Inanna* (1989), de *Gilgamesh* (1990), et d'*Isis et Osiris* (1991). Durant ces années, la compagnie élabore un système théâtral qui privilégie la vision par rapport au texte, à savoir l'aspect le plus viscéral de l'expression théâtrale, mais aussi celui qui implique le plus l'intelligence rationnelle. Il y a une polémique en cours contre la tragédie, considérée à l'origine d'un théâtre littéraire voué à émousser les instances humaines les plus inquiétantes qui, avant que celle-ci n'existe, étaient exprimées à travers des représentations collectives. C'est en effet à partir de la tragédie que le théâtre se soumet à l'Auteur qui, en signant ses œuvres, les livre à l'inertie de la page et à l'abandon d'une communication plus radicale essentiellement liée au corps.

C'est pourquoi, à partir de 1989, dans presque toutes les œuvres de la Societas Raffaello Sanzio on voit apparaître la vie nue de l'animal, chargé de troubler l'ordre de la scène.

Dans *Gilgamesh*, l'iconoclastie, au sens d'affranchissement de la tradition, pousse à attaquer les icônes contemporaines de ce pouvoir, tels que les moyens de communication de masse. On obtient ainsi une fuite du théâtre et du système des reproductions. Il ne doit rien y avoir, ni avant ni après, en dehors de la simple représentation : ni photos, ni vidéos, ni articles de présentation.

En 1988 naît à Cesena une École de Théâtre de la Descente, d'une durée illimitée, fondée sur une vision maïeutique du théâtre.

La Societas Raffaello Sanzio publie durant ces années plusieurs livres sur la

théorie du théâtre, parmi lesquels "Le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio. Du théâtre iconoclaste au théâtre de la sur-icone", coédité par UbuLibri, Milan.

En 1992, après s'être battue contre la tradition, la Societas Raffaello Sanzio fait un choix ouvertement contradictoire en mettant en scène le sommet de la tradition théâtrale occidentale: *Hamlet* de Shakespeare. "Hamlet. L'extériorité véhémement de la mort d'un mollusque", l'un des spectacles-clé de la Compagnie, parce que le travail de l'acteur marque ici la limite au-delà de laquelle le théâtre revêt une signification radicalement différente. Hamlet est ici un enfant autiste qui, bien qu'écrasé par l'hostilité d'un monde qui ne veut pas de lui, parvient toutefois à survivre, c'est-à-dire à construire une nouvelle généalogie, un nouveau temps et un nouveau langage.

En élaborant la coexistence d'être et de ne pas être, Hamlet détruit l'ordre familial et politique.

Toujours en 1992, la Societas Raffaello Sanzio commence à être attirée par l'élaboration d'un théâtre pour enfants fondé, entre autres, sur l'imitation d'une certaine forme de littéralité qui accompagne les jeux mimétiques des enfants. Tout ce qui est évoqué dans le conte est destiné à être représenté d'une manière aussi littérale que possible: sentiers, cavernes, troupeaux de moutons, comme dans les Fables d'Ésope, un spectacle mis en scène cette année-là auquel participent trois-cents animaux de différentes espèces. Le pari est aussi celui de conduire l'animal au cœur de la ville, en s'opposant ainsi à une culture de séparation entre les hommes et les animaux. Les spectateurs entrent à l'intérieur des décors qui sont de véritables reconstructions des lieux.

1993 est l'année de la mise en scène monumentale d'*Hänsel et Gretel*. Un tunnel gigantesque s'ouvre sur les différents décors de la fable qui, comme pour toutes les autres représentations destinées aux enfants, sont conçus avec un réalisme extrême, en stimulant les cinq sens de notre perception.

En 1998, à l'occasion d'une reprise spéciale d'*Hänsel et Gretel* au Teatro Valle de Rome, la compagnie reçoit le "Prix spécial UBU pour le théâtre pour enfants" sous la direction de Chiara Guidi.

Dans Masoch. Les triomphes du théâtre comme puissance passive, fautive et défaite (1993) l'acteur est le masochiste qui met en scène son impuissance à créer véritablement une autre réalité, une défaite qui coïncide toutefois avec sa propre puissance de communication.

En 1994, en révoquant les subventions publiques, le Ministère du Spectacle tente d'empêcher le travail de la Compagnie sur tout le territoire national. La compagnie fête l'événement à travers une Fête plébéienne de quatre jours et organise à Cesena un «Colloque international sur la censure théâtrale en Italie», obtenant à cette occasion le Prix Ubu 1994 pour la «Résistance».

En 1995, la Compagnie met en scène la trilogie de l'*Orestie*, fondée sur une coïncidence absolue entre corporéité et communicabilité. La fiction est confiée à la gigantesque vérité corporelle de l'acteur. La machine scénique emploie la technologie pour animer les formes du rêve. Ce spectacle permet à la Societas de se produire sur de nombreuses scènes européennes et reçoit le Prix Masque d'Or 1997 récompensant le meilleur spectacle étranger de l'année au Canada (Québec).

Depuis 1995, le Théâtre Comandini (une vieille école de mécanique située dans le centre de Cesena et restaurée par la Compagnie) devient le lieu de travail et de représentation de la Societas.

C'est là que se déroulent également tous les colloques ainsi que les activités de la Compagnie.

1997 est l'année de *Jules César*, interprété à la lumière d'une grande force spirituelle et transversale contemporaine : la rhétorique.

Les acteurs représentent, en les confondant, les limites entre la réalité et la fiction, à commencer par leur présence physique. Ce spectacle, coproduit par la

Wiener FestWochen de Vienne et par le Kunsten Festival des Arts de Bruxelles, a reçu le Prix Ubu 1997 comme meilleur spectacle de l'année.

À partir de 1988, la Societas a dirigé plusieurs cours expérimentaux – une école destinée aux enfants et une autre destinée aux jeunes – qui se sont achevés en 1999.

Genesis from the museum of sleep (1999) est composé de trois actes qui représentent trois moments différents de la naissance du monde dans lesquels la Bible se fond avec l'Histoire humaine: Le Commencement de Tout, en tant que phase latente et encore indéterminée de la puissance qui précède la création de toute chose, mais qui contient également en elle la menace de la destruction. Auschwitz, pris comme expérience d'une négation absolue, inégalée dans l'histoire de l'humanité, de la Genèse. Le fratricide d'Abel de la part de Cain, observé à travers le regard tragique d'un destin incompréhensible mais mené jusqu'au bout.

Le spectacle est le fruit d'une coproduction internationale entre le Holland Festival, le Zuercher Theater Spektakel, le Hebbel Theater, Le Maillon-Théâtre de Strasbourg, le Perth International Arts Festival et le Centre Dramatique National d'Orléans.

Voyage au bout de la Nuit (1999), inspiré du chef-d'œuvre de Louis-Ferdinand Céline, est un concert dans lequel le roman de Céline est abordé suivant les mouvements et les timbres d'une symphonie qui confie à la vocalité et à la musique instrumentale la signification des phrases. Le spectacle a été coproduit par le REF-RomaEuropa Festival.

Claudia Castellucci (born in 1958), *Romeo Castellucci* and *Chiara Guidi* (both born in 1960) established a theatre company together with other friends. They used to meet in an old warehouse in Cesena.

The three of them got an artistic and literary school training. Starting from 1981 the artistic nucleus was definitely established and the Company took on the name of Societas Raffaello Sanzio in honour of the great Italian painter.

The first plays were based on scripts written by the same members of the Societas, among which "*Santa Sofia, Teatro Khmer*" dating to 1985, the manifesto of a neo-Platonic and iconoclastic theatre, which mainly aimed at attacking the performance itself, guilty of duplicating reality.

Starting from 1989 the Company took on roles of unalterable characters of the past, such as those described in the mythological texts of "*La discesa di Inanna*" (1989), "*Gilgamesh*" (1990) and "*Iside e Osiride*" (1991). The reason for the choice of such characters is to achieve the liberation from the reality predetermined by the bourgeois tradition. During those years a theatre was outlined which privileges images rather than scripts, that is, the most immediate and deep-rooted aspect of theatrical expression, but also the most demanding for rational intelligence. At present there is an ongoing controversy over tragedy, which is considered the origin of that literary theatre which is led to mitigate the most disturbing human needs, which were previously expressed by collective performances. With the beginning of tragedy, theatre becomes the slave of the Author, who, after signing his works, delivers them to the inert pages and to the abandonment of the most radical communication, mainly linked to the body.

For this reason, starting from 1989 the bare life of the animal has been present in almost every performance of the Societas Raffaello

Sanzio, thus causing an element of confusion on stage. In "*Gilgamesh*", iconoclasm is intended as liberation from the tradition and it is pushed to attack also the contemporary icons of that power, such as communication mass media. Therefore, there is an escape from theatre and from the reproduction system. Nothing has to come before or remain after the performance: no photos, no videos, no introduction.

In 1988 SRS established the permanent Scuola Teatra della discesa in Cesena, based on a maieutic concept of theatre.

During these years the Societas Raffaello Sanzio has published several books on theatre theory, such as "*Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta al teatro della super-icona*", ("*The Theatre of Societas Raffaello Sanzio, from an Iconoclastic Theatre to a Super-icon Theatre*"), co-edited by UbuLibri, Milan.

In 1992, after a campaign against tradition, the Societas Raffaello Sanzio made a completely contradictory choice by performing the peak of the Western theatrical tradition: Shakespeare's *Hamlet*. "*Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*" ("*Hamlet. The vehement outward appearance of the death of a shellfish*") one of the key performances of this company, because the actor's task here exceeds the limit beyond which theatre would take on a completely different meaning. In this performance *Hamlet* is like an autistic child who manages to survive and to create a new genealogy, a new time and a new language, although overwhelmed by a hostile world that does not accept him. By creating the coexistence of to be or not to be, *Hamlet* destroys the political and family order.

In the same year, the Societas Raffaello Sanzio started to be attracted by the idea of a children's theatre, and the emulation of the literalness that children transmit in their mimetic games. Everything that is evoked in the dramatic tale, such as paths, caverns and locks of sheep, has to be as literal as possible, as in this year's "*Le favole di Esopo*" ("*Aesop's fables*") in which three hundred animals of different species take part. The challenge is to bring the animals into the heart of the city as this clashes with a culture where humans and animals are kept separate. The audience enters the scenes which are a reconstruction of actual settings.

"*Haensel and Gretel*" is an impressive staging dating to 1993. Every setting of the tale is represented in an enormous tunnel. Similarly to other children's plays, it reaches a high degree of realism, involving all the senses of perception.

In 1998 on the occasion of a new special setting of "*Hansel and Gretel*" at Teatro Valle in Rome, the company is awarded the Premio Speciale Ubu (Special Ubu Award) for Children's Theatre edited by Chiara Guidi.

In "*Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*" (1993) ("*Masoch. The triumphs of theatre as passive power, guilt and defeat*"), the role played by the actor is that of a masochist who stages his impotence to really create a new reality, but nevertheless, this defeat coincides with his communicative power. In 1994 the Ministry of Culture tried to prevent the Company from working all over the country by not providing the Company with subsidies. The Company "celebrated" this decision with a four-day "*Festa plebea*" ("*Plebeian feast*") and organised an International Congress on Theatrical Censorship In Italy, obtaining the Premio

Ubu 1994 for "Resistance" also for this reason.

Since 1995 the Societas has been working in the Comandini Theatre which used to be an old school of mechanics in the historic centre of Cesena and was restored by the Company. This is where their meetings and activities take place.

In 1995 the Company performed the trilogy "Oresteia", where communication and corporeity coincide completely. Stage pretence is placed in the abnormal corporeal reality of the actor. The use of technology on stage brings dreams to life. Thanks to this play, performed all over Europe, the Societas was awarded the 1997 Masque D'Or Prize as best foreign show of the year in Canada (Quebec).

In 1997 the Company performed "Giulio Cesare" ("Julius Caesar"), considered from the standpoint of a great contemporary spiritual force: rhetoric.

The actors bring to stage, merging them, the boundary marks between reality and fiction, by starting from their physical presence. This play was co-produced by the Wiener FestWochen of Vienna and by the Kunsten Festival Des Arts of Brussels and received the Premio Ubu 1997 (1997 UBU Award) as best play of the year.

Starting from 1988 the Societas Raffaello Sanzio opened an experimental schools for children and another one for adults which were closed in 1999.

In 1999 the Company presents "Genesis from the museum of sleep"

It consists in three acts representing three different moments of the creation of the world which merge the Bible with the History of Man: The Beginning of Everything, as the latent and still indistinct stage of the power which precedes the creation of anything, but which contains also the menace of destruction. *Auschwitz*, intended as an experience of maximum and insuperable negation of the Genesis that Mankind has historically experienced. The fratricide of Cain on Abel, seen according to the tragic view of an incomprehensible destiny, but brought until the end.

The show is an international co-production of Holland Festival, Zuercher Theater Spektakel, Hebbel Theater, Le Maillon-Theatre de Strasbourg, Perth International Arts Festival and Centre Dramatique National of Orleans.

"Voyage au bout de la nuit"

(1999), inspired by the homonymous masterpiece of the French writer Louis Ferdinand Céline, is a concert in which Céline's novel is dealt with by following the movements and timbres of a symphony which entrusts vocality and instrumental music with the meaning of sentences. The show was co-produced with REF-RomaEuropa Festival.

Claudia Castellucci (geboren 1958), Romeo Castellucci und Chiara Guida (beide 1960 geboren) gründen als noch ganz junge Leute zusammen mit Freunden, eine Theatergruppe, die in einem alten Lagerraum in Cesena ihren Treffpunkt hat. Die drei haben eine künstlerische und literarische Schulbildung. Ab 1981 bildet sich die endgültige Kerngruppe von Künstlern und nimmt (zu Ehren des großen italienischen Malers) den Namen "Societas Raffaello Sanzio" an.

Die ersten Inszenierungen haben Schriften der Gruppe selbst zum

Ausgangspunkt, unter anderen "Santa Sofia, Teatro Khmer", im Jahre 1985, Manifest eines neo-platonischen und ikonoklastischen Theaters, das als Hauptziel Darstellung als solche im Visier hat, deren Schuld darin liegt, die Wirklichkeit zu wiederholen.

Ab 1989 beschäftigt sich die Gruppe mit den unveränderlichen Figuren der Antike, wie sie in den mythologischen Texten "La discesa di Inanna" (1989), "Gilgamesh" (1990), und "Iside e Osiride" (1991) beschrieben werden. Und das wiederum, um am Thema von der Befreiung der Wirklichkeit weiterzuarbeiten, einer Wirklichkeit, die von der bürgerlichen Welt bestimmt wird. In diesen Jahren erarbeitet die Gruppe ein Theater, das die visive Vorstellung dem geschriebenen Text vorzieht, also den Aspekt des Unmittelbaren und Körperlichen im Ausdruck auf der Bühne, gleichzeitig aber auch der eher verpflichtenden rationalen Intelligenz. Gegen die Tragödie entwickelt sich eine polemische Haltung, weil sie für den Ausgangspunkt jenes literarischen Theaters gehalten wird, das die beunruhigendsten Schichten im Menschen mäßigen soll, die davor durch kollektive Darstellungen Ausdruck fanden. Mit der Tragödie wird das Theater abhängig von einem Autor, der, indem er seine Werke signiert, diese damit der Trägheit des Papiers ausliefert und somit einer radikaleren Vermittlung, die hauptsächlich an den Körper gebunden ist, den Rücken kehrt. Aus diesem Grund ist ab 1989 in fast allen Stücken der Societas Raffaello Sanzio ein lebendes Tier anwesend, das die Ordnung auf der Bühne durcheinander bringt.

In "Gilgamesh" wird die als Befreiung von der als Tradition verstandenen Ikonoklastik auch dazu benutzt, die zeitgenössischen Ikonen dieser Macht selbst anzugreifen, wie auch die Mittel zur Massenkommunikation. Daraus ergibt sich eine Flucht vom Theater und aus dem System der Wiedergabe von Wirklichkeit. Nichts darf der eigentlichen Darstellung vorausgehen oder ihr nachfolgen: keine Photos, kein Video, keine Artikel zum Zweck der Präsentation.

1988 entsteht in Cesena eine Scuola teatrale della discesa (Theaterschule des Hinabsteigens), die ohne Unterbrechung arbeitet, die einer mæutischen Konzeption von Theater folgt.

Die Societas Raffaello Sanzio veröffentlicht in diesen Jahren mehrere Bücher mit theoretischen Schriften zum Theater, unter anderem "Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Das teatro ikonoclastico al teatro della super-icona" (Vom ikonoklastischen Theater zum Theater der Super-Ikone), herausgegeben zusammen mit UbuLibri, Mailand.

Nach diesem ganzen offensiven Angriff auf die Tradition und mit einer enorm widersprüchlichen Wahl bringt die Societas Raffaello Sanzio 1992 den Inbegriff traditionellen abendländischen Theaters auf die Bühne: den Hamlet von Shakespeare. "Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco", eines der Schlüsselstücke der Schauspielgruppe, denn die Schauspielerarbeit überschreitet hier genau jene Grenze, wo sich das Theater radikal neu definiert. Hamlet erscheint hier als autistisches Kind, das am Ende doch überlebt, obwohl es von einer ihm feindlichen Welt, die es nicht will, überwältigt ist, und das es schafft eine neue Genealogie, eine neue Zeit und eine neue Sprache hervorzubringen. Indem er das Zusammenleben von Sein und Nicht-Sein ausarbeitet, zerstört Hamlet die familiäre und politische Ordnung.

Gleichfalls im Jahre 1992 beginnt sich die Societas Raffaello Sanzio für den Aufbau eines Kindertheaters zu begeistern, wobei in gewissem Grad auch die Sprache und Wörter nachempfunden werden, die Kinder in ihre mimische Spiele einbringen.

All das, was in dramatischen Märchen wach gerufen wird, wird in höchstem Maße zu etwas Literarischem: Pfade, Höhlen, Schafherden, wie in "Le favole di Esopo eine Produktion aus demselben Jahr, in dem 300 verschiedene Tierarten

vorkommen. Dabei ist es auch eine Herausforderung, das Tier ins Stadtzentrum zu bringen, um sich so einer Kultur entgegenzustellen, die Tier und Mensch voneinander trennt. Die Zuschauer begehen dabei das Bühnenbild, das regelrechte, nachgebaute Umgebungen darstellt.

Aus dem Jahre 1993 stammt die monumentale Inszenierung "Hänsel und Gretel". Ein enormer Tunnel führt durch die verschiedenen Räume des Märchens, das, ebenso wie auch die anderen Inszenierungen des Kindertheaters, einen hohen Grad an Realismus erreicht, wobei alle fünf Sinne angesprochen werden.

Aus Anlass der besonderen Neuinszenierung von "Hänsel und Gretel" im Teatro Valle in Rom 1998 erhält die Gruppe den "Premio speciale UBU per il Teatro Infantile" unter Mitarbeit von Chiara Guidi.

In "Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva; colpa e sconfitta" (1993) (Masoch. Triumph des Theaters als passive Kraft, Schuld und Niederlage) ist der Schauspieler Masochist, der seine eigene Machtlosigkeit auf die Bühne bringt, eine wirklich andere Realität zu schaffen. Und doch decken sich Niederlage und eigene kommunikative Kraft.

1994 versucht das 'Ministero dello Spettacolo' durch die Streichung der Subventionen die Arbeit der Gruppe im ganzen Land zu verhindern. Die Gruppe feiert diese Maßnahme mit einem viertägigen "Festa plebea" (Plebeisches Fest) und organisiert in Cesena einen "Convegno internazionale sulla censura teatrale in Italia" (Internationale Konferenz zur Zensur des Theaters in Italien), wofür ihr auch der "Premio Ubu 1994" in der Sparte "Resistenza" verliehen wurde.

1995 wurde die gesamte Trilogie der "Orestia" inszeniert, die die völlige Übereinstimmung zwischen Körperlichkeit und Kommunikationsfähigkeit zum Thema hat. Die Fiktion liegt in der abnormen körperlichen Wahrheit des Schauspielers. Die Maschinerie des Bühnenbilds bedient sich der Technologie zur lebendigen szenischen Darstellung von Traumphasen. Dieses Stück führt die Societas auf die Bühnen ganz Europas und bringt ihr als bestes ausländisches Stück des Jahres in Kanada (Quebec) den "Premio Masque d'Or 1997" ein.

Seit 1995 wird das Teatro Commandi, eine alte, von der Gruppe restaurierte

Mechanikerschule in der historischen Altstadt von Cesena, Arbeits- und Spielstätte der Societas.

Hier finden auch Konferenzen und alle sonstigen Aktivitäten statt.

1997 kommt "Giulio Cesare" heraus, ein Stück, das eine große und transversale, zeitgenössische Geisteskraft beleuchtet: die Rhetorik.

Die Schauspieler stellen die Grenze zwischen Realität und Fiktion dar, indem sie diese verschwimmen lassen, und beginnen dabei bei ihrer eigenen physischen Präsenz. Dieses Schauspiel wurde in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen und dem Kunsten Festival Des Arts di Bruxelles erarbeitet und ist mit dem Premio Ubu 1997 als bestes Stück des Jahres ausgezeichnet worden.

Ab 1988 führte die S.R.S. verschiedene experimentelle Workshops durch: einen für Kinder und einen für Jugendliche, eine Arbeit, die 1999 abgeschlossen wurde.

"Genesi from the museum of sleep" (1999) besteht aus drei Akten, die drei unterschiedliche Phasen in der Erschaffung der Welt zeigen, wobei Bibel- und Menschheitsgeschichte verschmolzen werden: der Anfang von Allem, als latente noch verschwommene Phase jener Kraft, die der Entstehung jedweder Sache vorausgeht, und doch schon die Drohung der Zerstörung in sich hat. Ausschwitz wird hier als höchste und unübertroffene Verneinung der Schöpfung betrachtet, die die Menschheit je erlebt hat. Der Brudermord, den Kain an Abel beging, gesehen aus dem tragischen Blickwinkel eines unbegreiflichen Schicksals, das jedoch bis in die letzte Konsequenz ausgetragen wurde. Dieses Stück ist Ergebnis einer internationalen Zusammenarbeit zwischen dem Holland Festival, dem Zürcher Theater Spektakel, dem Hebbel Theater, dem Le Maillon-Théâtre de Strasbourg, dem Perth International Arts Festival und dem Centre Dramatique National di Orléans.

"Voyage au bout de la nuit" (1999) inspiriert sich an dem gleichnamigen Meisterwerk des französischen Schriftstellers Louis Ferdinand Céline. Es handelt sich um ein Konzert, das sich mit Célines Roman auseinandersetzt, wobei den Bewegungen und dem Timbre einer Sinfonie gefolgt wird, die die Bedeutung der Sätze in durch Vokalität und durch Instrumentalmusik aufnimmt. Dieses Stück ist unter Mitarbeit des REF - Roma Europa Festival - entstanden.



Societas Raffaello Sanzio

Amleto,
la veemente esteriorità
della morte di un mollusco

di Romeo Castellucci

Orazio Paolo Tonti

regia Romeo Castellucci

ritmo drammatico Chiara Guidi

melodia Claudia Castellucci

tecnici macchinisti Alberto Giorgetti, Flavio Urbinati

materie Allegra Corbo

energie Stephan Duve

direttore tecnico Pierre Houben

cura Gilda Biasini, Cosetta Nicolini

produzione Societas Raffaello Sanzio, Wiener Fest Wochen, Vienna

in collaborazione con il Teatro Comunale Bonci di Cesena

Al suo apparire nel 1991, questo lavoro non rappresentò per la Societas Raffaello Sanzio un ritorno all'ordine della grande tradizione, ma un viaggio di discesa agli inferi del linguaggio giungendo, per così dire, nel campo nemico: il testo per antonomasia di questa tradizione: l'Amleto di Shakespeare. Dunque Amleto come crocevia su cui pensare il mito dell'attore. Amleto percorre una via involutiva per arrivare alla sorgente dello scandalo: il grembo materno. Pone il dubbio fin lì, ma non si tratta di regredire all'infanzia o di un ritorno intra-uterino: Amleto si involge per negarsi a ritroso, fino ai recessi del feto. Un corpo che, come Ofelia, torna alle acque; un molle feto. Amleto vive lo stadio del mollusco: è colui che decostruisce lo scheletro rifiutandolo quale impalcatura del preordinamento statuale e organicistico dell'ordine come sistema. L'unico risultato sarà quello di liquefare i limiti; di rendere equivochi i confini tra morte e vita; di ridare del corpo un'immagine palustre, fangosa, molle all'inverosimile, che nasconda in sé lo scambio simbolico dell'enigma della sua vita che può essere e, contemporaneamente, non essere; può morire e, contemporaneamente, dormire. In Amleto ciò che è "E" (l'essere), si metamorfosa in "E" (il segno di congiunzione), secondo il senso deleuziano: azione che diventa combinazione; la "e" come "la strada di tutte le relazioni". Decade così l'individuazione di Amleto, il ruolo, la funzione, tanto che Shakespeare fa dire al Re: "Avrete certo già sentito qualcosa della metamorfosi di Amleto. Non saprei chiamarla altrimenti, perché egli non somiglia più né di fuori né di dentro a quello che era". Metamorfosi è, appunto, il venire della "e", un intervallo sempre teso che è, insieme, taglio e congiunzione: non ciò che sta al di qua o al di là da esso, ma la lineetta stessa tra essere-non essere. La pausa - il tempo non battuto - è ora la battuta, e diventa il luogo dell'anamnesi amletica.

Lors de sa création en 1991, ce travail ne représenta pas pour la Societas Raffaello Sanzio un retour à l'ordre de la grande tradition, mais une descente aux Enfers du langage, conduisant, pour ainsi dire, en territoire ennemi : le texte par antonomase de cette tradition, l'Hamlet de Shakespeare. Un texte pris comme point de départ d'une réflexion sur le mythe de l'acteur. Hamlet suit une involution qui le conduit jusqu'à la source du scandale : le sein maternel. Ses doutes le mènent jusque-là, mais il ne s'agit pas d'une régression vers l'enfance ou d'un retour intra-utérin. L'involution d'Hamlet lui permet de se nier jusqu'aux replis du fœtus. Un corps qui, comme Ophélie, retourne vers les eaux ; un fœtus ramolli. Hamlet vit à l'état de mollusque : il est celui qui déconstruit son squelette en refusant d'y voir l'échafaudage de l'agencement prédéterminé et organiciste d'un ordre élevé au rang de système. Cela aura pour seul résultat de liquéfier les limites entre la vie et la mort ; de redonner au corps une image marécageuse, boueuse, molle jusqu'à l'in vraisemblance, un corps qui dissimule en son sein l'échange symbolique de l'enigme de sa vie qui peut être, et dans le même temps ne pas être ; qui peut à la fois mourir et dormir. Dans Hamlet ce qui est "EST" (l'être) se métamorphose en "ET" (la conjonction), suivant la conception de Deleuze : une action qui devient une combinaison ; le "et" qui devient "le chemin de toutes les relations". C'est ainsi que se dissout l'identification d'Hamlet, son rôle, sa fonction, au point que Shakespeare fera dire au Roi : « Vous avez sans doute entendu parler de la métamorphose d'Hamlet. Je ne saurais l'appeler autrement, car il ne ressemble plus à ce qu'il était ni à l'extérieur ni à l'intérieur ». Une métamorphose justement, l'accomplissement du "et", un intervalle toujours tendu qui est à la fois césure et conjonction : non pas ce qui se trouve en deçà ou au-delà de ce dernier, mais le trait d'union entre être-ne pas être. La pause - le temps non scandé - se transforme en réplique et devient le lieu de l'anamnèse hamletique.

When it first appeared in 1991, this work did not represent a return to the order of the great tradition for the Societas Raffaello Sanzio, but a journey into the underworld of language to reach, so to speak, the "enemy camp": the text par excellence of this tradition, Shakespeare's HAMLET. So "Amleto", as a cross-road in which to think about the myth of an actor. The first approach lies in the asperity of the great nordic saga which encompasses "Amlodi" - this the name in icelandic mythology - as a cosmological shaman, lord of time, who first creates then destroys. Then Saxo Grammaticus's "Amleth" (XII Century), which in the Illrd Book of his "Gesta Danorum" set the characters which are closest to those we see in the shakespearean "Hamlet", as topos in universal drama. Following him, the Danish Prince, we realize that we must -paradoxically- eclipse the literary fact which symptomatically corresponds to the Court of Denmark, which will lie in ruins because of Amleto. We feel provoked and affected, as he does, when faced with the scandalous murder of his father; like a snail when it is touched, we are affected more perhaps by the scandal of a destiny too heavy to bear, which forcefully interrogates the conscience, rather than by the spur of revenge for the murder committed. We are more affected by a living incestuous mother than by the father's murder (it is interesting to note, for this purpose, how the theme of incest is unvaried throughout the complex and ancient mythology of Amleto). The actor is scandalized (from "scandalon", hitch) more by the stage than by the absence of the poet, as Amleto is more by the disgraceful behaviour of his mother, than by his father's violent absence. The actor playing "Amleto" is however and in any case Orazio, the Prince's friend who survives, the joust of death in the Castle of Elsinore, to whom Amleto, on his death, entrusts "with the occurrences, more and less, which have collected... The rest is silence. (Dies)". (From Shakespeare's "Hamlet"). Orazio - therefore the actor - will act a melancholy Amleto who has armed himself with memory. An arm which an adolescent ineptitude where destiny and character are fused, causes to vehemently fall back upon itself, with the drama which may be seen.

Als dieses Stück 1991 herauskam, stellte es für die Societas Raffaello Sanzio nicht die Rückkehr zur guten alten Tradition dar, sondern vielmehr eine Reise in die Sprache der Unterwelt, sozusagen ein Abstieg ins feindliche Lager: der traditionelle Text schlechthin: Hamlet als Schauplatz der zur Darstellung des Mythos vom Schauspieler. Hamlet begeht den Weg zurück, um zum Ursprung des Skandals zu gelangen: dem Mutterschoß. Seine Zweifel bringen ihn dorthin, und doch handelt es sich nicht um eine Rückkehr in die Kindheit oder um eine intra-uterine Rückkehr: Hamlet kehrt in sich, um sich rückläufig aufzuheben, bis hin zur Rückkehr in den fötalen Zustand. Ein Körper, der genau wie Ophelia ins Wasser zurückkehrt; ein weicher Fötus. Hamlet erlebt das Stadium eines Mollusken noch einmal: er baut sein Skelett ab, weil er es als statuari-sches und gliederndes Gerüst zur Vorherbestimmung einer als System gedachten Ordnung ablehnt. Als einziges Resultat bleibt die Verflüssigung der Grenzen; die Grenzen zwischen Leben und Tod verschwimmen zu lassen; dem Körper einen Anschein zurückzugeben, der bis zum Äußersten sumftig, schlammig und weich ist, der den symbolischen Austausch des Enigmas seines Lebens in sich birgt, das zugleich sein und gleichzeitig auch nicht sein kann; dieser Körper kann gleichzeitig sterben oder auch schlafen. In Hamlet verwandelt sich im Sinne von Deleuze das "E" (das Sein, A.d.Ü.: im Italienischen lautet die dritte Person Singular des Verbs "sein" "è") in ein "E" (das Zeichen der Konjunktion, A.d.Ü.: "und" heißt im Italienischen "e"); eine Handlung die zur Verbindung gerät; das "e" als "Weg zur Annäherung an alle Verbindungen". Auf diese Weise wird die Bestimmung Hamlets nichtig, seine Rolle und Funktion, die so wichtig ist, das Shakespeare den König sagen lässt: "Sicher haben Sie schon von der Metamorphose Hamlets gehört. Ich könnte sie nicht anders bezeichnen, denn er gleicht sowohl im Inneren als im Äußeren nicht mehr dem, was er einmal war." Die Metamorphose deckt sich eben genau mit der Umuwandlung in "e", ein stets angespannter Abschnitt, der gleichzeitig Schnitt als auch Verbindung bedeutet: nicht das, was sich im Dies - oder im Jenseits befindet, sondern die Grenzlinie selbst zwischen dem Sein und dem Nicht-Sein. Die Pause - die nicht vergangene Zeit - dann wieder das Vergehen der Zeit, wird zum Ort der hamletischen Anamnese.

BITEF

Fondato nel 1967, il BITEF (Festival internazionale di teatro di Belgrado) ha sempre dato spazio alle nuove tendenze, rimanendo al passo con la tumultuosa evoluzione delle arti sceniche dai rivoluzionari anni Sessanta e Settanta, quando la ricerca dell'avanguardia invase i teatri di repertorio, agli anni Ottanta, decennio dell'espressione teatrale postmoderna, fino ai nostri giorni, periodo dalle caratteristiche artistiche ancora incerte, in cui il teatro in genere tende a esplorare i limiti delle capacità fisiche dell'uomo.

Per 33 anni il BITEF è stato uno dei pochi festival internazionali che si è occupato contemporaneamente delle forme sperimentali d'avanguardia e delle grandi produzioni classiche. Numerosissimi gli artisti che si sono esibiti al BITEF da sconosciuti e che sono successivamente entrati nella storia del teatro del XX secolo. Molti di loro, infatti, sono stati letteralmente scoperti dal BITEF.

Considerato uno dei primi festival del mondo per importanza, il BITEF ha sempre dato particolare rilievo alle forme tradizionali del teatro orientale, quali il teatro danza Kathakali (prima mondiale al 1° BITEF nel 1967) o l'opera Beijing.

In tutti questi anni di impegno per la promozione delle influenze interculturali nel teatro, il BITEF ha mantenuto la propria tradizione di anticonformismo. Persino durante l'ultimo decennio di isolamento culturale della Jugoslavia, ha letteralmente contrabbandato l'arte nel paese e, aspetto ancor più importante, ha mantenuto lo spirito di ricerca e di scoperta delle nuove tendenze teatrali. Il concetto di base del BITEF è rimanere aperto a ogni genere di arte scenica, esplorare le nuove tendenze nelle proprie produzioni, collaborare con artisti stranieri e organizzare a Belgrado laboratori e un'ampia gamma di iniziative e happening.

Il teatro Bitef, che si ispira all'omonimo festival, conta pochi dipendenti con funzioni e capacità diverse che si occupano di varie discipline. Sin dalla sua fondazione, il teatro Bitef ha sostenuto concezioni artistiche diverse e artisti di ogni genere, dando così vita a una scena belgradese costantemente rinnovata.

Fondé en 1967, le BITEF - Festival International de Théâtre de Belgrade, est parvenu à rester pendant 33 ans le festival des nouvelles tendances mondiales, sans jamais perdre le contact avec les tumultueuses évolutions dont cet art a fait l'objet: de la révolution des années soixante à l'affirmation des avant-gardes dans les années soixante-dix,

en passant par le théâtre post-moderne des années quatre-vingt jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, qui débouchent sur la fin du vingtième siècle et du deuxième millénaire, à une époque où le théâtre explore les limites physiques de l'homme, et où les tendances artistiques sont encore peu définies.

Pendant 33 ans, le BITEF a été l'un des rares festivals de théâtre du monde à présenter dans son programme tant des spectacles d'avant-garde, expérimentaux et de recherche que des grandes productions du théâtre traditionnel. Le nombre d'artistes qui se sont produits dans le cadre du festival alors qu'ils étaient peu ou pas connus et qui sont devenus par la suite des points de repère du théâtre du vingtième siècle, est impressionnant.

Un grand nombre d'entre eux fut en effet littéralement découvert par le BITEF.

Le BITEF fut l'un des premiers festivals à s'intéresser aux formes traditionnelles du théâtre oriental, à travers des compagnies elles que le Dance Theatre de Kathakali (dont la première mondiale eut lieu au premier BITEF en 1967) ou l'Opéra de Pékin.

Pendant toutes ces années consacrées à promouvoir les échanges interculturels dans le monde du théâtre, le BITEF est parvenu à maintenir sa tradition de théâtre non traditionnel - même durant ces dix dernières années d'isolement culturel de la Yougoslavie - en réussissant même parfois à faire entrer l'art en cachette dans le pays.

Mais le plus important, c'est que le BITEF ait su préserver sa curiosité pour les nouvelles tendances théâtrales et les nouveaux domaines de recherche.

Le BITEF a pour objectif de rester ouvert à toutes les formes théâtrales, d'être au centre de toutes sortes de projets multimédias, d'explorer les nouvelles tendances théâtrales à travers ses propres productions, de travailler dans le sens d'un échange international entre les artistes et d'organiser des ateliers et d'importants happenings dans la ville.

L'organisation du théâtre BITEF repose sur un nombre restreint d'employés aux multiples talents et aux fonctions les plus disparates. Depuis qu'il existe, le BITEF a soutenu différents types de concepts artistiques et des artistes de toutes sortes, permettant ainsi à la ville de Belgrade de renouveler complètement sa vie théâtrale.

Founded in 1967, Bitef - Belgrade International Theatre Festival - survived 33 years as a festival of new world tendencies keeping pace with tumultuous evolution of performing arts, from the revolutionary Sixties to the Seventies, when avant-garde research made its way into repertory theatres to

the Eighties, the decade of postmodern theatre expression to the middle of this decade which brings us to the end of the 20th century and the end of second millennium, where theatre in general is exploring the limits of human physical abilities, the artistic outlines of which are still hazy.

For 33 years, Bitef was one of the rare theatre festivals in the world that simultaneously in its program had avant-garde, experimental and researches forms of performing arts and big main stream productions. The number of the artists who appeared on Bitef as unknown, or hardly recognized, an later became the part of the 20th century history of theatre is impressive.

A great number of them was literally discovered by Bitef. Among the first festivals in the world, Bitef put emphases on traditional forms of East theatre, such as Kathakali dance theatre (first premiere of 1st Bitef – 1967) or Beijing Opera.

For all those years of devoted work on promoting intercultural influences in theatre, Bitef an antitraditional tradition had been preserved, even in the last ten years of cultural isolation of Yugoslavia, by literary smuggling the art into the country. But even more important is that the spirit of discovering the new theatrical tendencies and research fields has been preserved. The concept of Bitef theatre was to stay open for all kinds of performing art skills and forms, to be a center of multimedia projects of all kinds, to explore a new theatrical trends in own productions, to work on international exchange of artists, to organize workshopes an wide scale of city actions and happenings.

Using Bitef as mode, Bitef theatre was organised with a small numbers of employees with unlimited number of disciplines, skills and functions. Since it was coinceived Bitef theatre supported different kinds of art concepts and various scale of artists, developing that way a completely new Belgrade scene.

Nach seiner Gründung im Jahre 1967 überlebte das BITEF – Interantionales Belgrader Theaterfestival - 33 Jahre lang als Festival neuer weltweiter Tendenzen indem es Schritt hielt mit der tumultreichen Entwicklung der darstellenden Künste, die in den revolutionären Sechzigern ihren Anfang nimmt und hineinreicht bis in die Siebzigerjahre, als Avantgardetheater den Repertoiretheatern der Achtzigerjahre den Weg ebneten, weiter über das Jahrzehnt des post-modernen Theaters bis hin zur Mitte des letzten Jahrzehnts, das das 20. Jahrhundert und das Ende des zweiten Jahrtausends beschließt,

einer Zeitphase, in der das Theater gemeinhin die Grenzen der Fähigkeiten des menschlichen Körpers erforscht, jene künstlerischen Grenzlينien, die noch im Unklaren liegen.

33 Jahre lang galt das BITEF als eins jener seltenen Theaterfestivals der Welt, deren Programm gleichzeitig Avantgarde, experimentelle Formen und Erforschung der Darstellenden Künste, wie aber auch Inszenierungen für ein breites Publikum vorweisen können. Die Zahl jener Künstler, die noch völlig unbekannt oder nur wenig bekannt waren, als sie am BITEF teilnahmen und dann ein Jahr später Teil der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts geworden waren, ist beeindruckend. Ein Großteil wurde sogar erst auf dem BITEF entdeckt.

Als eins der ersten Festivals in der Welt setzte sich das BITEF intensiv mit den traditionellen Formen des östlichen Theaters auseinander, wie zum Beispiel dem Kathakali-Tanztheater (erste Premiere des ersten BITEF-Festivals, 1967) oder der Peking Oper.

In all den Jahren, die im Zeichen einer beständigen Arbeit zur Förderung interkultureller Einflüsse auf das Theater stehen, konnte BITEF als antitraditionelle Tradition fortbestehen, und das selbst in den letzten zehn Jahren kultureller Isolation Jugoslawiens, in denen Kunst förmlich ins Land geschmuggelt wurde.

Doch weitaus wichtiger ist, dass die Willenskraft zur Entdeckung neuer Theatertendenzen und Forschungsfelder erhalten geblieben ist. Das Konzept des BITEF -Theaters war, für alle Formen und Ausprägungen der darstellenden Künste offen zu sein, ein Zentrum für Multimediaprojekte aller Art zu sein, neue Theaterrends in eigenen Inszenierungen zu ergründen, den internationalen Austausch von Künstlern zu fördern, Workshops, sowie eine Fülle von Aktionen und Happenings in der Stadt zu organisieren.

Nach dem Vorbild des BITEF, wurde das Biteftheater mit einer begrenzten Anzahl von Angestellten und einer unbegrenzten Anzahl von Disziplinen, Fertigkeiten und Funktionen ins Leben gerufen. Seit seinem Bestehen wurde das Biteftheater von verschiedenen künstlerischen Konzepten und einer vielschichtigen Skala von Künstlern geprägt, wodurch sich eine gänzlich neue Belgrader Szene entwickelt hat.

IBRAHIM SPAHIĆ

Ibrahim Spahic è nato a Sarajevo il 10 maggio del 1952. Si è laureato in letteratura e drammaturgia alla facoltà di filosofia dell'università di Sarajevo. È stato presidente dell'organizzazione degli studenti dell'università di Sarajevo e membro del comitato esecutivo delle organizzazioni studentesche e giovanili della ex-Yugoslavia.

Ibrahim Spahic è presidente del Centro Internazionale di Pace di Sarajevo, membro dell'International Society for the Performing Arts Foundation di New York, direttore del festival internazionale "Sarajevo Winter" e membro dell'Associazione dei festival europei che ha sede a Ginevra. A 22 anni, Spahic è diventato membro del parlamento della Repubblica di Bosnia ed Erzegovina (1974-1978). Dal 1993, è presidente del Partito Civico Democratico; è membro del parlamento della Repubblica di Bosnia ed Erzegovina (1998-2000).

Nel 1993 è stato uno dei promotori del progetto "Sarajevo capitale culturale d'Europa". Collabora con i teatri professionali per la produzione di progetti teatrali ed è presidente del comitato direttivo del Teatro Nazionale di Sarajevo (opera, danza e prosa).

Attualmente si occupa del progetto "Memoria Bosniaca" che prevede diverse iniziative, tra cui l'organizzazione di simposi sui temi dello stato d'assedio, la distruzione, la tolleranza e il dialogo interreligioso. È presidente del comitato esecutivo del Citizen Forum.

Ibrahim Spahic è editore della rivista Why (che si occupa di diritti umani e libertà), della rivista filosofica Dialogues e del quotidiano New Spectar. È direttore di una casa editrice che pubblica testi storici e scientifici e le opere di autori contemporanei della Bosnia ed Erzegovina. Nel 1990 ha fondato il movimento ecologista "Skakavac" e la rivista Eko-Ok.

È presidente dell'Associazione degli Editori di Bosnia ed Erzegovina, membro dell'Associazione Mondiale degli Editori e del Comitato dei Diritti d'Autore dell'Associazione Internazionale degli Editori.

È stato insignito del premio internazionale per la pace e la libertà (Italia), della Charta d'Or per l'umanità (Lega Internazionale degli umanisti) e della medaglia "Juan Miró" (UNESCO).

Ibrahim Spahic è anche presidente dell'International Lions Club di Sarajevo.

È presidente del comitato organizzativo della Biennale dei giovani artisti del Mediterraneo e dell'Europa "Sarajevo 2001".

Ibrahim Spahitch est né le 10 mai 1952 à Sarajevo où il s'est diplômé auprès de la Faculté de Philosophie (en littérature et théâtre). Président de l'Organisation des Étudiants Universitaires de Sarajevo, il est membre de la Direction des Organisations Universitaires de la Jeunesse et des Étudiants de l'ex-Yugoslavie.

Président du Centre International pour la Paix de Sarajevo, Ibrahim Spahitch est aussi membre de l'International Society for the Performing Arts Foundation (New York). Il est en outre directeur du Festival International de Sarajevo "Sarajevo Winter" et membre de l'Association Européenne des Festivals (Genève).

À l'âge de 22 ans, Ibrahim Spahitch devint membre du parlement de la République de Bosnie-Herzégovine (1974-1978). Depuis 1993, il a présidé le Parti Démocratique des Citoyens de Bosnie-Herzégovine et de 1998 à l'an 2000 il a été membre du parlement de Bosnie-Herzégovine.

C'est aussi Ibrahim Spahitch qui, en 1993, se trouva au cœur du projet pour Sarajevo capitale de l'Europe. Il a coproduit des projets théâtraux avec des théâtres professionnels et il dirige le Théâtre National de Sarajevo (opéra, ballet, théâtre).

Ibrahim Spahitch s'occupe actuellement d'un projet appelé "Memoria Bosniaca", qui rassemble plusieurs initiatives, telles que l'organisation du symposium "Point de rencontre", portant sur les thèmes des pays en état de siège, de la destruction, du dialogue inter-religieux et de la tolérance.

Président du Comité Exécutif du Forum du Citoyen, il est le rédacteur en chef de la revue "Why" (une revue sur les droits de l'homme et la liberté). Il est aussi rédacteur responsable de la revue de philosophie "Dialogues", rédacteur du journal "New Spectar" et directeur d'une maison d'édition spécialisée dans la littérature contemporaine de Bosnie-Herzégovine et dans la publication de travaux scientifiques et historiques allant dans le sens d'une nouvelle citoyenneté. En 1990, il a fondé le mouvement écologiste Skakavac et le magazine "Eko-Ok".

Il préside l'Association des éditeurs de Bosnie-Herzégovine et est membre de l'Association Mondiale des Éditeurs ainsi que du Comité des Droits d'Auteur de l'Association Internationale des Éditeurs.

Vainqueur du prix international de paix et de liberté (Italie) et de la Charta d'Or pour l'humanisme (Ligue internationale des humanistes), il a en outre reçu la médaille "Juan Miró" décernée par l'UNESCO.

Ibrahim Spahitch est aussi président du Lions Club International de Sarajevo et du Comité pour l'Organisation de la Biennale de Jeunes Artistes de la Méditerranée et de l'Europe "Sarajevo 2001".

Ibrahim Spahic was born on 10 of May, 1952 in Sarajevo. A graduate of the Faculty of Philosophy in Sarajevo (literature and theatre). He is president of Student and Youthful Organization of University in Sarajevo and member of Executive Board of Student and Youthful Organizations in ex Yugoslavia.

Ibrahim Spahic is president of International Peace center, Sarajevo. He is member of International Society for Performing Arts Foundation (New York), director of International Festival Sarajevo "Sarajevo Winter" and member of European Festivals Association (Geneve).

At 22 years of age, Ibrahim Spahic became a member of the Parliament of the republic of Bosnia and Herzegovina (1974-1978). Since 1993, he has chaired the Citizen Democratic Party of Bosnia and Herzegovina and member of the Parliament of Bosnia and Herzegovina (1998-2000). It was also Ibrahim Spahic who in 1993 was at the heart of the project for Sarajevo, cultural capital of Europe. He is co-producer of theatrical projects with professional theatres and he is president of Governing Board of National Theatre in Sarajevo (opera, ballet, drama).

Ibrahim Spahic is currently running a project called "Memoria Bosniaca", which brings together several initiatives, such as the setting up of the "Meeting Point" symposia on the themes of the State under Siege, destruction and tolerance and inter-religious dialogue.

President of Executive Committee of Citizen Forum. He is editor in chief of review "Why" (review for human rights and freedom), editor of the publication of the philosophical review "Dialogues", editor of the publication of the newspaper "New Spectar" and editor and director of publishing house for a new type of citizenship and historical and scientific works and contemporary literature from Bosnia and Herzegovina. In 1990, he founded the ecologist movement Skakavae and magazine "Eko-Oko". He is president of Association of publishers of Bosnia and Herzegovina and member of World Association of Publishers. Winner of the international prize for peace and freedom (Italy), Charte d'Or for humanism (International League of humanists) and medal "Juan Mirò" (Unesco).

Ibrahim Spahic is also president of International Lions Clubs, Sarajevo. President of Organizational Committee of Biennale of young artists from Mediterranean and Europe "Sarajevo 2001",

Ibrahim Spahić wurde am 10. Mai 1952 in Sarajevo geboren. Er hat an der Philosophischen Fakultät von Sarajevo promoviert (Literatur und Theater). Er ist Vorsitzender der Studentenorganisation der Universität von Sarajevo, sowie Mitglied des exekutiven Ausschusses der Studenten- und Jugendorganisationen in Ex-Jugoslawien.

Ibrahim Spahić ist der Präsident des Internationalen Friedenszentrums von Sarajevo. Er ist Mitglied der internationalen Gesellschaft Performing Arts Foundation (New York). Direktor des Internationalen Festivals von Sarajevo "Sarajevo Winter" und Mitglied der European Festivals Association (Genf).

Im Alter von 22 Jahren wurde Ibrahim Spahić Abgeordneter des Parlaments der Republik Bosnien und Herzegowina (1974-1978). Ab 1993 war er Vorsitzender der Demokratischen Bürgerparty von Bosnien und Herzegowina, sowie Abgeordneter im Parlament von Bosnien und Herzegowina (1998 - 2000).

Es war auch Ibrahim Spahić, der 1993 das Projekt von Sarajevo als Kulturhauptstadt Europas vorantrieb. Er ist Ko-Produzent von Theaterprojekten in Zusammenarbeit mit professionellen Theatern und Präsident des staatlichen Gremiums des Nationaltheaters in Sarajevo (Oper, Ballett, Schauspiel).

Ibrahim Spahić leitet derzeit ein Projekt namens "Memoria Bosniaca", in dem verschiedene Initiativen zusammentreffen, wie zum Beispiel die Einrichtung des "Meeting point", einem Symposium über Themen wie: Belagerungszustand, Zerstörung und Toleranz oder religionsübergreifender Dialog. Er ist Präsident des exekutiven Komitees des Bürgerforums.

Er ist der alleinige Herausgeber der Zeitschrift "Why" (eine Zeitschrift für Menschenrechte und Freiheit), Herausgeber der Veröffentlichungen in der philosophischen Fachzeitschrift "Dialogues", Herausgeber der Veröffentlichungen der Zeitung "New Spectar", sowie Herausgeber und Direktor eines Verlagshauses für eine neu verstandene Bürgerschaft und historische und wissenschaftliche Arbeiten, wie auch zeitgenössischer Literatur aus Bosnien und Herzegowina. 1990 gründete er die ökologische Bewegung Skakavac und das Magazin "Eko-Oko".

Er ist Vorsitzender der Gesellschaft von Herausgebern in Bosnien und Herzegowina, sowie Mitglied der World Association of Publishers, Mitglied des Copyright Committee of International Association of Publishers.

Er hat den Internationalen Preis für Frieden und Freiheit (Italien) erhalten, die Charte d'Or for humanism (International league of humanists) und die Medaille "Juan Miro" (UNESCO).

Ibrahim Spahić ist außerdem Vorsitzender des internationalen Lions Club von Sarajevo.

Ferner ist er Vorsitzender des Organisationskomitees der Biennale für Junge Künstler aus dem Mittelmeerraum und Europa "Sarajevo 2001".



PETER BROOK

Peter Brook, nato a Londra nel 1925 da genitori d'origine russa, dopo una brillante laurea ad Oxford in letteratura comparata, iniziò ad occuparsi di teatro, a sentir lui, più per caso e per necessità economiche che per un interesse profondo: la sua passione dichiarata era infatti il cinema. Ciò non gli impedì di avere, a soli 24 anni, l'incarico di direttore artistico al Covent Garden di Londra, impegno che abbandonerà molto presto per tornare alla prosa, lavorando con i più grandi attori inglesi del tempo (John Gielgud, Laurence Olivier e soprattutto Paul Scofield) e occupandosi sia del teatro elisabettiano sia di autori contemporanei. La tournée europea di *Tito Andronico* nel 1955 rivelerà Peter Brook, già molto noto in Gran Bretagna, al resto d'Europa. In questo periodo si interessa alle opere di Shakespeare considerate minori delle quali apprezza la "fluidità cinematografica", affronta però anche i testi maggiori: *Amleto* (1955) e *La Tempesta* (1957). Sul finire degli anni '50 e i primi anni '60 realizza due film ispirati a romanzi: *Moderato cantabile* da Marguerite Duras e *Il Signore delle mosche* da William Golding; nel '62 torna a Shakespeare con un memorabile *Re Lear*. Lo spettacolo, che passa per il rifiuto di ogni inutile decoro scenografico, segna una tappa fondamentale nel suo percorso artistico e in quello del teatro occidentale contemporaneo: lo spazio scenico diviene "vuoto", saranno le parole, i corpi e l'energia degli attori a riempirlo d'immagini; il confronto con alcune, grandi tradizioni teatrali extraeuropee può dirsi già iniziato. Nel '70 *Re Lear* avrà una brillante versione cinematografica.

Dalla metà degli anni '60 la ricerca teatrale di Peter Brook si fa ancora più radicale, aumenta il lavoro sul corpo, sulla voce e sull'improvvisazione, l'amicizia e gli scambi con Jerzy Grotowski contribuiscono a rafforzare questa tendenza. Nel '64 nascono *Marat-Sade* di Peter Weiss e *The Screams* (Les Paravents) di Genet, nel '66 *US*, uno spettacolo sulla guerra in Vietnam. Nel 1968, da un laboratorio internazionale promosso da Jean Louis Barrault, nascono un *Edipo Re* da Seneca; un *Sogno di una notte di mezza estate* giocato con le tecniche del circo e dell'Opera di Pechino e una nuova *Tempesta*, segnata da un forte sperimentalismo. Nello stesso anno Brook pubblica il suo libro più noto, *The empty space*. Nel 1970 si trasferisce a Parigi dove fonda il CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales) e realizza *Orghast*; lo spettacolo, considerato come il più portentoso lavoro sulla voce mai realizzato in teatro, viene rappresentato a Persepoli, in Iran, nel 1971. La ricerca teatrale di Peter Brook si fa planetaria: per sperimentare nuove possibilità di comunicazione e improvvisazione, con il CIRT viaggia in Africa e negli Stati Uniti. Chiamato successivamente a dirigere Les Bouffes du Nord a Parigi, vi allestisce spettacoli come *Les Iks*, *Ubu aux Bouffes*, *Misura per misura*, *I'Os* e *la Conférence des oiseaux*, un affascinante

Giardino dei ciliegi da Cecov e *La tragedia di Carmen*, dove si fondono perfettamente canto e recitazione. Nel frattempo ha realizzato un altro film, *Meetings with Remarkable Men* (*Incontri con uomini straordinari*), ispirato a un libro di Gurdjeff.

Il 1985 è l'anno del *Mahabharata*, lo spettacolo, proposto al Festival d'Avignone, dura nove ore e può essere considerato come una summa del lavoro di Peter Brook; la versione cinematografica esce nell'89. Da allora ad oggi crea altri nove spettacoli la cui eterogeneità può dare la misura di una ricerca costante che ha come oggetto non solo il teatro ma la vita stessa: tra essi due opere liriche (*Impression de Pelléas* da Debussy e un *Don Giovanni* di Mozart), uno Shakespeare (*La Tempesta* in versione francese), due lavori, *L'Homme qui e Je suis un phénomène*, tratti da opere di due neurologi, l'americano Oliver Sacks e il russo A.R. Lurija, *Giorni Felici* di Beckett e due spettacoli "sudafricani", *Woza Albert* di Percy Mtwa e il recente *Le Costume*, tratto da un racconto dello scrittore Can Themba.

Peter Brook, ha realizzato complessivamente quarantasette spettacoli teatrali e otto film, ha curato cinque regie di opere liriche, ha scritto sei libri ed ha ricevuto più di trenta importanti riconoscimenti in ogni parte del mondo, tra gli altri il Premio Europa per il Teatro a Taormina nel 1989.

Peter Brook est né à Londres en 1925 de parents d'origine russe. Après de brillantes études à Oxford, sanctionnées par une maîtrise en littérature comparée, il commence à s'occuper de théâtre, plus par hasard et par nécessité économique – dit-il – que par intérêt véritable. Sa passion déclarée était en effet le cinéma. Ce qui ne l'empêcha pas de devenir, à 24 ans seulement, directeur artistique du Covent Garden de Londres, une fonction qu'il quittera bien vite pour revenir à la prose. Il travaillera alors avec les plus grands artistes anglais de l'époque (John Gielgud, Laurence Olivier et surtout Paul Scofield), mettant en scène tant des textes du théâtre élisabéthain que des pièces d'auteurs contemporains. La tournée européenne de son *Titus Andronicus* le rendra célèbre hors de son pays. Durant cette période, il se consacre avec intérêt aux pièces de Shakespeare dites mineures, dont il apprécie la « fluidité cinématographique ». Il affronte cependant également des textes majeurs tels que *Hamlet* (1955) et *La Tempête* (1957). À la fin des années 1950 et durant les premières années 1960 il réalise deux films tirés de romans: *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras et *Lord of the flies* de William Golding ; en 1962, il se tourne à nouveau vers Shakespeare dont il met en scène un mémorable *Roi Lear*. Le spectacle, qui se caractérise par le refus de tout décor inutile, marque une étape fondamentale dans son parcours artistique et dans celui du théâtre occidental contemporain: l'espace scénique devient « vide », ce seront les mots, les corps et l'énergie des acteurs qui le rempliront d'images ; ce spectacle marquera ainsi le début d'une confron-

tation avec quelques-unes des grandes traditions théâtrales du monde. Le *Roi Lear* fera l'objet en 1970 d'une superbe adaptation cinématographique.

À partir de la moitié des années 1960, la recherche théâtrale de Peter Brook se radicalise encore plus à travers un approfondissant du travail sur le corps, la voix et l'improvisation. Cette tendance sera d'ailleurs encouragée par son amitié et ses échanges intellectuels avec Jerzy Grotowski. En 1964, il met en scène *Marat-Sade* de Peter Weiss et *Les Paravents* de Genet, en 1966 *US*, un spectacle sur la guerre du Vietnam. En 1968, un laboratoire théâtral international promu par Jean-Louis Barrault sera à l'origine d'une mise en scène d'*Cédipe Roi* de Sénèque, d'une adaptation du *Songe d'une nuit d'été* fondée sur les techniques du cirque et de l'Opéra de Pékin et d'une nouvelle version de *La Tempête*, très expérimentale. Cette même année, Peter Brook publie son livre le plus célèbre: *The empty space*. En 1970, il s'établit à Paris, où il fonde le CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales) et met en scène *Orghast*. Ce spectacle, considéré comme le travail sur la voix le plus exceptionnel jamais réalisé au théâtre, est représenté à Persépolis, en Iran, en 1971. La recherche théâtrale de Peter Brook devient planétaire: afin d'expérimenter de nouvelles possibilités de communication et d'improvisation, il voyage avec le CIRT en Afrique et aux États-Unis. Invité par la suite à diriger le théâtre des Bouffes du Nord, à Paris, il y met en scène de nombreux spectacles tels que: *Les Iks*, *Ubu aux Bouffes du Nord*, *Mesure pour Mesure*, *l'Os* et *La Conférence des oiseaux*, une fascinante *Cerisaie* de Tchekov et la *Tragédie de Carmen*, dans laquelle le chant et le jeu se fondent à la perfection. Entre temps, il réalise un autre film, *Rencontres avec des hommes remarquables*, inspiré d'un livre de Gurdjeff.

1985 est l'année du *Mahabharata*. Ce spectacle, proposé au Festival d'Avignon, dure neuf heures et peut être considéré comme la somme du travail de Peter Brook; la version cinématographique sort en 1989. Depuis lors, il a créé neuf autres spectacles totalement différents les uns des autres, donnant ainsi la mesure d'une recherche constante qui a pour objet non seulement le théâtre, mais la vie elle-même: parmi ces spectacles, citons deux opéras (*Impression de Pélleas* d'après Debussy et un *Don Juan* de Mozart) une pièce de Shakespeare (*La Tempête* en version française), et deux travaux *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau* et *Je suis un phénomène*, tirés des œuvres de deux neurologues, l'Américain Oliver Sacks et le Russe A.R. Lurija, Oh, *les beaux jours* de Beckett et deux spectacles sud-africains, *Woza Albert* de Percy Mtwa et, plus récemment, *Le Costume*, tiré d'une nouvelle de Can Themba.

Au cours de sa carrière, Peter Brook a réalisé 47 spectacles théâtraux et 8 films, il a mis en scène 5 opéras, écrit 6 livres et reçu plus de 30 distinctions importantes dans le monde entier, parmi lesquelles le Prix Europe pour le Théâtre, à Taormina en 1989.

Peter Brook, born in London in 1925 to parents of Russian origin, after graduating with a brilliant degree in comparative literature from Oxford University, began to work in the theatre, according to him, more by chance and for financial rea-

sons than out of any great interest in drama. In fact, his great passion was the cinema. This, however, did not prevent him from becoming artistic director at Covent Garden, London, at the age of only 24, a job he soon gave up to return to the theatre and work with the great English actors of the time (John Gielgud, Laurence Olivier and especially Paul Scofield) on plays both by Elizabethan and contemporary dramatists. The European tour of Titus Adronicus in 1955 revealed Peter Brook, who was already very well known in Great Britain, to the rest of Europe. During this period he was interested in Shakespeare's minor works whose "cinematic fluidity" he greatly admired, though he also tackled great plays like Hamlet (1955) and The Tempest (1957). Between the end of the 1950s and early 1960s, he made two films based on the novels Moderato Cantabile by Marguerite Duras and Lord of the Flies by William Golding; in 1962 he went back to Shakespeare and directed a memorable King Lear. This production, which went down in history because it eliminated all non-essentials, was a milestone in his career and in the history of contemporary western theatre. The stage was "empty" and it was the actors' words, bodies and energy that filled it with images. His contact with some great non-European theatrical traditions can be said to have begun. A brilliant film version of King Lear came out in 1970.

From the mid-1960s onwards Peter Brook's research became even more radical and work on the body, the voice and improvisation became more intensive. His friendship and exchange of ideas with Jerzy Grotowski contributed towards encouraging this trend. In 1964 he directed Marat-Sade by Peter Weiss and The Screens (Les Paravents) by Genet, and in 1966 US, a play on the Vietnam war. In 1968, Oedipus Rex by Seneca, A Midsummer Night's Dream, a production influenced by the circus and the Peking Opera and an extremely experimental The Tempest emerged from an international theatre workshop promoted by Jean Louis Barrault. In the same year Brook published his most famous book Empty Space. In 1970 he moved to Paris where he founded the CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales) and staged Orghast, which is considered the most extraordinary work on the human voice ever put on in the theatre; it was performed at Persepolis, in Iran, in 1971. Peter Brook's theatrical research then became global. In order to experiment with new possibilities of communication and improvisation, he travelled to Africa and the U.S. with the CIRT. Subsequently he was called upon to become the director of Les Bouffes du Nord in Paris, where his productions included Les Iks, Ubu aux Bouffes, Measure for Measure, l'Os et la Conférence des oiseaux, a fascinating The Cherry Orchard by Chekhov and The Tragedy of Carmen, in which singing and acting merge to perfection.

In the meantime, he made another film, *Meetings with Remarkable Men*, inspired by a book by Gurdjieff.

1985 was the year of the Mahabharata, a nine-hour production staged at the Avignon Festival that can be considered the culminating synthesis of Peter Brook's work; the film version came out in 1989. Since then he has directed nine other extremely diverse plays, which give an idea of the vast scope of his constant research not only into the theatre but into life itself. These include two operas (*Impression de Pelléas* by Debussy and *Don Giovanni* by Mozart), one Shakespeare (*The Tempest* in French), two works, *L'Homme qui* and *Je suis un phénomène*, based on books by two psychologists, the American Oliver Sacks and the Russian A.R. Luria, *Happy Days* by Beckett and two South African plays, *Woza Albert* by Percy Mtwa and the recent *Le Costume*, based on a story by the writer Can Themba.

Peter Brook has produced a total of 47 plays and 8 films, directed 5 operas, written 6 books and received 30 major awards from all over the world, including the Europe Theatre Prize, in Taormina, in 1989.

Peter Brook wurde 1929 als Kind von Eltern russischen Ursprungs in London geboren. Nach einem brillanten Examen in Oxford in Komparatistik beginnt er sich mit dem Theater zu beschäftigen, nach eigener Aussage eher durch Zufall und aus wirtschaftlicher Notwendigkeit als aus tieferem Interesse: seine erklärte Leidenschaft war nämlich das Kino. Das hinderte ihn aber nicht daran, schon mit 24 Jahren die Aufgabe des künstlerischen Leiters im Londoner Covent Garden zu übernehmen, eine Aufgabe, die er schon bald darauf wieder abgab, um sich der Prosa zu widmen. Er arbeitete zusammen mit den größten englischen Schauspielern der Zeit (John Gielgud, Laurence Olivier und vor allem mit Paul Scofield). Hierbei beschäftigte er sich sowohl mit dem elisabetanischen Theater, als auch mit zeitgenössischen Autoren. Mit der Europatournee von *Titus Andronicus* im Jahre 1955 wird der in Großbritannien bereits sehr berühmte Peter Brook auch im restlichen Europa bekannt. In dieser Phase beschäftigt er sich mit den als weniger wichtiger eingeschätzten Werken Shakespeares, deren "kinematografische Fluidität" er schätzt, wagt sich aber auch an die größeren Werke: *Hamlet* (1955) und *Der Sturm* (1957). Gegen Ende der Fünfzigerjahre und zu Beginn der Sechziger produziert er zwei an Romanen inspirierte Filme: *Moderato cantabile* von Marguerite Duras und *Herr der Fliegen* von William Golding; 1962 arbeitet er wieder an einem Shakespearestück, dem unvergesslichen König Lear. Diese Inszenierung, bei der er alle unnützen Dekorationselemente im Bühnenbild ablehnt, ist ein wichtiger Meilenstein auf seinem künstlerischen Werdegang, aber auch für das zeitgenössische, westliche Theater: der Bühnenraum wird "leer", es sind nun die Wörter, die Körper und die Energie der Schauspieler, die ihn mit Bildern füllen. Der Vergleich mit

einigen außereuropäischen Theatertraditionen hat hier bereits begonnen. 1970 folgt eine brillante Filmversion des König Lear.

Ab Mitte der Sechzigerjahre wird Peter Brooks Theaterarbeit noch radikaler; er arbeitet immer mehr mit dem Körper, der Stimme und der Improvisation. Die Freundschaft und der Austausch mit Jerzy Grotowski tragen dazu bei, diese Tendenz zu verstärken. 1964 entsteht *Marat-Sade* von Peter Weiss und *Die Wände* (*Les Paravents*) von Genet, 1966 folgt *US*, ein Schauspiel über den Vietnamkrieg. 1968 gehen aus einem von Jean Louis Barrault angeregten, internationalen Theaterworkshop *Oedipus* von Seneca, *Ein Sommernachtstraum*, der unter Anwendung von Zirkustechniken und Einflüssen der Pekinger Oper inszeniert wurde, sowie eine neue, stark experimentelle Version von *Der Sturm* hervor. Im gleichen Jahr publiziert Brook sein bekanntestes Buch, *Der leere Raum* (*The Empty Space*). 1970 zieht er nach Paris, wo er das CIRT (*Centre International de Recherches Théâtrales*) gründet und Orghast auf die Bühne bringt. Dieses Stück, das als die außerordentlichste Arbeit zum Thema Stimme gilt, die je inszeniert worden ist, wird 1971 in *Persepolis*, im Iran aufgeführt. Die Theaterarbeit von Peter Brook beginnt weltumfassend zu werden: um neue Möglichkeiten der Kommunikation und Improvisation auszuprobieren, unternimmt er mit dem CIRT eine Afrikareise und eine Reise in die Vereinigten Staaten. Nachdem er dann als Direktor an das Theater "Les Bouffes" im Norden von Paris berufen wird, inszeniert er dort Stücke wie *Les Iks*, *Ubu aux Bouffes*, *Maß für Maß*, *l'Os e la Conference des Oiseaux*, einen faszinierenden Kirschgarten von Tschchow und *Die Tragödie der Carmen*, in dem sich Gesang und Rezitation perfekt vermischen. Auch einen anderen Film hat er in der Zwischenzeit gedreht, *Meetings with Remarkable Men* (Treffen mit außergewöhnlichen Männern), inspiriert an einem Buch von Gurdjieff.

1985 ist das Jahr des Mahabharata, dem beim Festival von Avignon vorgestellten Schauspiel, das neun Stunden dauert und als Summe von Peter Brooks Arbeit betrachtet werden kann; die Kinoversion kommt 1989 heraus. Seitdem hat er weitere neun Schauspiele inszeniert, deren Heterogenität eine Vorstellung von seiner kontinuierlichen Forschungsarbeit gibt, die nicht nur das Theater, sondern das Leben selbst zum Inhalt hat: unter anderem sind hier zwei Opern zu nennen (*Impression de Pelléas* von Debussy und *Don Giovanni* von Mozart), ein Shakespeare (*Der Sturm* in französischer Version), zwei Arbeiten *L'Homme qui* und *Je suis un phénomène*, die sich an die Arbeiten zweier Neurologen anlehnen, die des Amerikaners Oliver Sacks und des Russen A.R. Lurija, *Happy Days* von Beckett und zwei "südafrikanische" Stücke, *Woza Albert* von Percy Mtwa und das jüngere *Le costume*, in Anlehnung an eine Erzählung des Schriftstellers Can Themba.

Peter Brook hat insgesamt 47 Theaterinszenierungen und acht Filme gemacht, er hat bei fünf Opernregien mitgewirkt, sechs Bücher geschrieben und in der ganzen Welt 30 der wichtigsten Auszeichnungen erhalten, unter anderem den Europapreis für das Theater in Taormina 1989.

Le Costume

di Can Themba

adattato da Mothobi Mutloatse e Barney Simon
adattamento francese di Marie Hélène Estienne

Regia Peter Brook
Luci Philippe Vialatte

Maphikela Mamadou Fomba
Philemon Bakary Sangaré
Matilda Princess Erika
KK, Joe Cyril Guei

Direzione di scena Jean-Paul Ouvrard
Costumista Nadine Rossi
Suono Cyril Mulon

Direzione tecnica Jean-Guy Lecat

Responsabile della produzione della tournée Clara Bauer

Coproduzione: C.I.C.T./Théâtre des Bouffes du Nord, Théâtre Vidy - Lausanne ETE,
RuthFestspiele/Recklinghausen, Prix Europe pour le Théâtre/Taormina Arte/Ente teatro di Messina,
Bologna 2000 Città Europea della Cultura/Arena del Sole - Nuova Scena -
Teatro Stabile di Bologna, Emilia Romagna Teatro - Teatro Stabile Regionale - Modena,
Théâtre National/Luxembourg e con il sostegno dell'Adami.

Musiche: Thula Mama: Sibongile Khumalo
Forbidden games: Myriam Makeba
Atisket-Atasket: Ella Fitzgerald
Lakutshin Ilanga/Ntjilo: Myriam Makeba
Unohilo/Excuse me babe please/Where are you going?/ Morolo/Koshana: Hugh Masekela
Be my guest: The Manhattan Brothers

Tra i ricordi penosi e atroci del tempo dell' "apartheid", ce n'è uno che, seppur breve e folgorante, porta tuttora con sé un profumo di speranza e gioia, il sapore di una certa età dell'oro. Basta nominare "Sophiatown" e subito dei volti si illuminano, e una ricca cascata di immagini scorre davanti ai nostri occhi.

A Sophiatown tutto avveniva nei cosiddetti "shabeens", caffè clandestini rozzi e illegali in cui si ritrovavano scrittori bianchi e neri, ladri, protettori, puttane, musicisti, in cui si parlava, si sognava, ci si distruggeva disperatamente con alcol e droga. Uno dei più grandi animatori di questi luoghi di malaffare era Can Themba, uno scrittore di talento che teneva banco ogni sera; durante una di queste serate raccontò per la prima volta la storia di Philémon e Matilda, *Le Costume*. Era la storia di un ménage à trois, quello tra la donna, il marito e il vestito, cominciata con umorismo e ironia e finita con freddezza e terribile crudeltà. Can Themba morì qualche anno più tardi, in esilio, annientato dalla disperazione e dall'alcol. Commedia, dramma, fantasia, tranches de vie: sono questi i temi di *Le Costume*, rievocazione di Sophiatown, con la sua musica, il suo umorismo, la sua disperazione.

Parmi les souvenirs pénibles et atroces du temps de "l'apartheid", il y en a un pourtant qui, bien que bref et fulgurant, emmène encore avec lui aujourd'hui son parfum d'espoir et de joie, le goût d'un certain âge d'or. Vous dites le nom "Sophiatown" et aussitôt des visages s'éclairent et une riche cascade d'images coule devant nos yeux.

A Sophiatown tout se passait dans ce qu'on nomme les "shabeens" - cafés clandestins, primitifs et illégaux - où se retrouvaient des écrivains blancs et noirs, des voleurs, des maquereaux, des putes, des musiciens, on y parlait y rêvait, on s'y détruisait désespérément avec l'alcool et la drogue. Un des plus grands animateurs de ces clandestins, un écrivain talentueux, Can Themba, y tenait table ouverte chaque soir, et c'est dans une de ces soirées qu'il raconta pour la première fois la triste histoire de Philémon et de Matilda, *Le Costume*. L'histoire d'un ménage à trois, la femme, le mari et le costume, une histoire qui commence dans l'humour et l'ironie et qui finit dans une cruauté froide et terrible. Can Themba mourut quelques années plus tard, en exil, terrassé par le désespoir et l'alcool. Comédie, drame, fantaisie, tranche de vie, tout cela est évoqué dans *Le Costume*, cette évocation de Sophiatown, avec sa musique, son humour, son désespoir.

Among the painful, atrocious memories of the time of apartheid there is one, though brief and vivid, that is still accompanied today by its special aura of hope and joy, the flavour of a certain golden age. When you say the word "Sophiatown" faces light up immediately and a rich torrent of images passes before your eyes.

In Sophiatown everything happened in what were called "she-beens" - illegal, makeshift, secret bars - the haunts of black and white writers, thieves, pimps, prostitutes and musicians. Here they talked, dreamed, and in desperation became alcoholics and drug-addicts. One of the prime animators of these secret bars, Can Themba, a talented writer, held court every evening, and it was during one of these sessions that he first told the sad story of Philémon and Matilda, *Le Costume*. It is the story of a ménage à trois, a wife, a husband and a suit; a story that begins with humour and irony and ends with cold, terrible cruelty. Can Themba died some years later, in exile, struck down by despair and alcohol.

Comedy, drama, fantasy, and a slice of life are all contained in *Le Costume*, this evocation of Sophiatown with its music, humour and despair.

Zu den ganz schlimmen und schrecklichen Erinnerungen an die Zeit der "Apartheid" gehört jedoch auch eine, die zwar nur kurz und heftig eingeschlagen hatte, aber bis heute von einem Hoffnungsschimmer und von Freude, dem Hauch eines gewissen goldenen Zeitalters umgeben wird. Fällt der Name "Sophiatown", erhellen sich augenblicklich die Gesichter und eine tüppige Bilderswelt tut sich vor unseren Augen auf.

In Sophiatown spielte sich alles in den so genannten "shabeens" ab - einfachen und illegalen Untergrundcafés. Dort trafen sich weiße und schwarze Schriftsteller, Diebe, Gauner, Huren, Musiker. Dort sprach man miteinander, dort träumte man und zerstörte sich verzweifelt durch Alkohol und Drogen. Eine der wichtigsten Figuren dieser Subkultur, ein talentierter Schriftsteller namens Can Themba, hielt hier jeden Abend eine Gesprächsrunde ab, und während einer dieser Abende erzählte er zum ersten Mal die traurige Geschichte von Philémon und Matilda, *Le Costume*. Eine Dreiecksgeschichte, deren Hauptdarsteller eine Frau, ein Ehemann und ein Kostüm sind, eine Geschichte, die humorvoll und ironisch beginnt, und in schrecklicher und kalter Rohheit endet. Can Themba starb einige Jahre später im Exil, zerstört durch Verzweiflung und Alkohol.

Komödie, Drama, Phantasie, Lebensausschnitt, all das ist *Le Costume*, hier wird Sophiatown wachgerufen, mit seiner Musik, seiner Stimmung und seiner Verzweiflung.



Un Teatro delle Township

(...) Il "teatro africano" copre talmente tanti luoghi e tante forme diverse che il termine non risulta molto significativo. Il teatro delle township, invece, è ben definito. Innanzitutto, nasce dalla vita di strada, dalla vita di città, città diverse dalle altre, con una natura propria. Nella maggior parte dei paesi in cui il sistema politico ha creato violenza e oppressione, la minima riunione rende sospetti e pericolosi. La politica dell'apartheid ha voluto creare una separazione delle razze, isolando completamente i neri nelle cosiddette "township", il cui numero aumentava di anno in anno. Ciò ha provocato una comunicazione rapida e intensiva.

In questo clima caldo, il commercio, i litigi, i racconti, tutto avviene per strada. Ciascuno è un affabulatore, e il suo corpo è lì per rendere vivi i dettagli di ciò che racconta. Raccontare, mimare, sono parte integrante della vita di tutti i giorni. Ma il vero motore è la necessità. Una necessità da condividere. Il teatro delle township è nato dall'esperienza di individui che, dopo essere stati battuti, umiliati, maltrattati - dovevano rivolgersi ai bianchi dominatori con quella terribile espressione, "Baas", che vuol dire "Signore" - tornavano in città e raccontavano ai loro fratelli le sofferenze sopportate quel giorno. Ogni orrore, ogni situazione incongrua, surreale per la sua stessa violenza, ogni stupida farsa, diventava di colpo viva. La gente ascoltava affascinata, rideva, gridava, piangeva, protestava, e in quel momento di condivisione riaffermava la propria esistenza.

Peter Brook

Brano estratto da Afrique du Sud,
Théâtre des Township - Actes-Sud Papiers

(...) "Le théâtre africain" couvre tant d'entraits, tant de formes différentes, que ce mot ne veut pas dire grand chose. Par contre, le théâtre des township, lui est très précis. D'abord il est né de la vie dans la rue, dans la ville, des villes qui ne sont pas comme les autres, les townships ont leur propre nature. Dans la plupart des pays où le système politique a créé la violence et l'oppression, la moindre réunion de gens les rend suspects et dangereux. La politique spécifique de l'apartheid a été de créer une séparation des races en isolant totalement les noirs dans ce qui a été nommé "les townships", augmentant leur nombre d'années en années. Cela provoqua une communication rapide et intensive.

Dans ce climat chaud, le commerce, les disputes, les contes, tout se passe dans la rue. Chaque personne est un conteur, son corps est là pour rendre vivant les détails de ce qu'il est en train de raconter. Contar, mimer, font partie intégrante de la vie de tous les jours. Mais le moteur réel c'est la nécessité. Une nécessité à partager. Le théâtre des townships est né de l'expérience de personnes qui revenaient dans la ville, ayant été battus, humiliés, traités plus bas que terre - ne devaient-ils pas tous s'adresser aux blancs qui les dominaient avec cette terrible expression "Baas", c'est à dire "Seigneur" - et racontaient à leurs frères les malheurs endurés le jour même. Chaque horreur, chaque situation incongrue, surréaliste par sa violence même, chaque farce stupide, devenait tout à coup vivante. Les gens écoutaient fascinés, ils riaient, criaient, pleuraient, protestaient, et dans ce moment partager leur vie se réaffirmait. (...)

Peter Brook

Extrait de Afrique du Sud, Théâtre des Townships
Actes-Sud Papiers

(...) "African theatre" embraces so many places and so many different forms that this term does not mean very much. By contrast, township theatre is very precise. Firstly it was born from life in the street, in the town, towns that are not like any others; townships have a character all their own. In most countries where the political regime has created violence and oppression, whenever people gather together they are regarded as suspect and dangerous. The specific policy of apartheid was to separate the races by completely isolating blacks in what were called townships, the number of which steadily increased over the years. This sparked rapid and intensive communication. In a hot climate trade, discussions, stories, everything happens in the street. Everybody is a story teller, his body language enlivens the details of what he is recounting. Story telling and mime are an integral part of daily life. But the real driving force behind it is a need. A need to share. Township theatre was born from the experience of people who returned to the town after being cowed, humiliated, treated like dirt - didn't they all have to address the whites who dominated them as "Baas" - and told their brothers what they had suffered that very day. Every horror, every incongruous situation that was surrealistic in its very violence, every stupid farce suddenly came to life. People listened fascinated, they laughed, they shouted, they cried, they protested, and that moment strengthened their sharing. (...)

Peter Brook

Extract from Afrique du Sud,
Théâtre des Townships, Actes-Sud Papiers

(...) Unter dem Begriff "Das Afrikanische Theater" werden viele Länder und sehr viele verschiedene Formen zusammen gefasst, so dass diese Benennung eigentlich nicht viel aussagt. Die Bezeichnung Theater der Townships hingegen umreißt etwas ganz Genaues. Zunächst ist es aus dem Straßenleben hervorgegangen, also in der Stadt entstanden, wobei es sich hier um keine normalen Städte handelt, denn die Townships sind ganz eigener Natur. In den meisten Ländern, deren politisches System Gewalt und Unterdrückung erzeugt hat, werden schon kleinere Menschenansammlungen mit Argwohn betrachtet und ihre Teilnehmer als gefährlich eingestuft. Im besonderen Fall der Apartheid wurde eine Rassentrennung durchgeführt, die die Schwarzen in den "Townships" genannten Strukturen, deren Zahl von Jahr zu Jahr stieg, gänzlich isolierte. Das hat einen schnellen und intensiven Kommunikationsaustausch gefördert.

In diesem heißen Klima geschieht alles auf der Straße, dort handelt, diskutiert und erzählt man. Jeder Mensch ist ein Geschichtenerzähler, sein Körper dient ihm dazu die Details dessen, was er gerade erzählt, lebendig zu gestalten. Das Erzählen und die mimische Darstellung gehören zum festen Bestandteil des Alltagslebens. Dabei ist der eigentliche Antrieb jedoch die Notwendigkeit. Die Notwendigkeit, sich mitzuteilen. Das Theater der Townships entstand aus der Erfahrung, die jene Menschen gemacht haben, als sie in die Stadt zurückkehrten, nachdem sie geschlagen, erniedrigt und als der letzte Dreck behandelt worden waren, und sich nun nicht mehr mit diesem schrecklichen Ausdruck "Baas", das heißt "Herr" an die sie beherrschenden Weißen wenden mussten, sondern ihren Leidensgenossen das schildern konnten, was sie tagsüber erlitten hatten. All die Schrecken, jede durch die Gewalt unverhältnismäßig und surrealistisch gewordene Situation, jede unliebsame Farce wurde mit einem mal lebendig. Die Leute hörten fasziniert zu, lachten, schrien, weinten, protestierten, um ihr Leben durch diesen Moment des Sich-Mitteilens erneut zu behaupten.

Peter Brook

Auszug aus Afrique du Sud,
Théâtre des Townships, Actes-Sud Papiers

Gli autori

BARNEY SIMON

Barney Simon è stato cofondatore e direttore artistico del Market Theatre. Regista, giornalista, scrittore, viene ingaggiato nel 1961 da Athol Fugard alla Dorkay House Rehearsal Room, dove organizza laboratori teatrali per otto anni. Dirige Fugard in *Krapp's Last Tape* e *Hello and Goodbye*. Dal 1968 al 1970, mette in scena opere teatrali a New York e Boston e collabora in qualità di cronista alla *New American Review*. Lavora come regista alla prima creazione del Market, *Marat/Sade*, che ha luogo durante la sommossa di Soweto. Poi è la volta di: *Il gabbiano*, *Le cameriere*, *Happy Days*, *Woyzeck*, *Edipo*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Le streghe di Salem*, *Lisistrata*, *Viaggio al termine della notte*, *Madre Coraggio*, *Medea*, *People are living there?*, *Antigone*, *La morte di Bessie Smith* (con Janet Suzman), *Le troiane*, *Le Dibbouk*, *Cold Stone Jug*, *Still Life*, *Night Mother*, *The Blood Knot* e *Flight*. È coautore di *Phiri* (una versione musicale nera de *Il Volpone*), *Cold Stone Jug* e *Joburg Sis and Miss South Africa*, interpretato da Yvonne Bryceland al National Theatre di Londra, e scrive le parole per numerosi compositori. Per il cinema, ha diretto *City Lovers*, proiettato al Festival del film di New York, e ha scritto numerose sceneggiature. Barney Simon è morto il 30 giugno 1995.

Barney Simon était le cofondateur et le directeur artistique du Market Theatre. Metteur en scène, journaliste, écrivain il est engagé en 1961 par Athol Fugard à la Dorkay House Rehearsal Room où il anime des ateliers théâtraux pendant huit ans. Il met en scène Fugard dans *Krapp's Last Tape* et dans *Hello and Goodbye*. De 1968 à 1970, il dirige des pièces à New York et Boston et collabore en tant que chroniqueur à la *New American Review*. Il met en scène la première création du Market: *Marat/Sade*, qui a lieu pendant le soulèvement de Soweto. Puis ce fut: *La Mouette*, *Les Bonnes*, *Happy Days*, *Woyzeck*, *Œdipe*, *Six Personnages en quête d'auteur*, *Les Sorcières de Salem*, *Lysistrata*, *Voyage au bout de la nuit*, *Mère Courage*, *Médée*, *People are Living There?*, *Antigone*, *La Mort de Bessie Smith* (avec Janet Suzman), *Les Troyennes*, *Le Dibbouk*, *Cold Stone Jug*, *Still Life*, *Night Mother*, *The Blood Knot* et *Flight*. Il est le coauteur de *Phiri* (une version musicale noire de *Volpone*), de *Cold Stone Jug* et de *Joburg Sis and Miss South Africa* jouée par Yvonne Bryceland au National Theatre de Londres et écrit *City Lovers* qui a été projeté au festival du film de New York et a écrit de nombreux scénarios. Barney Simon est mort le 30 juin 1995.

Was the co-founder and artistic director of the Market Theatre. Theatre director, journalist and writer, he was

employed by Athol Fugard in 1961 at the Dorkay House Rehearsal Room, where he ran theatre workshops for eight years. He directed Fugard in Krapp's Last Tape and Hello and Goodbye. From 1968 to 1970 he staged plays in New York and Boston, and was a contributor to the New American Review. He directed the Market Theatre's first play Marat / Sade during the Soweto uprising. This was followed by La Mottette, Les Bonnes, Happy Days, Woyzeck, Oedipus, Six personnages en quête d'auteur, Les Sorcières de Salem, Lysistrata, Voyage au bout de la nuit, Mère Courage, Médée, People are Living there?, Antigone, La Mort de Bessie Smith (with Janet Suzman), Les Troyennes, Le Dibbouk, Cold Stone Jug, Still Life, Night Mother, The Blood Knot and Flight. He is the co-author of Phiri (a black musical version of Volpone), of Cold Stone Jug and of Joburg Sis and Miss South Africa, played by Yvonne Bryceland at the National Theatre, London, and wrote lyrics for many composers. He directed the film City Lovers that was shown at the New York Film Festival and wrote many screenplays.

Barney Simon died on 30 June 1995

Barney Simon war Mitbegründer und künstlerischer Leiter des Market Theater. Als Regisseur, Journalist und Schriftsteller wurde er 1961 von Athol Fugard beim Dorkay House Rehearsal Room engagiert, wo er in achtjähriger Arbeit Theaterworkshops gestaltet hat. Er inszeniert Fugards Krapp's Last Tape und Hello and Goodbye. Von 1968 bis 1970 inszeniert er Stücke in New York und Boston und arbeitet als freier Mitarbeiter als Reporter bei der New American Review. Die erste Aufführung im Market Theater findet unter seiner Regie statt: Marat/Sade, und zwar zur Zeit der Aufstände von Soweto. Danach folgen: La Mouette, Les Bonnes, Happy days, Woyzeck, Ödipus, Sei personaggi in cerca di autore (Sechs Personen suchen einen Autor), Les Sorcières de Salem, Lysistrata, Voyage au bout de la nuit, Mutter Courage, Medea, People are Living There?, Antigone, La mort de Bessie Smith (The Death of Bessie Smith) (mit Janet Suzman), Die Troerinnen, Le Dibbouk, Cold Stone Jug, Still Life, Night Mother, The Blood Knot und Flight. Er ist Ko-Autor von Phiri (eine schwarze musikalische Version des Volpone), ebenso von Cold Stone Jug und Joburg Sis and Miss South Africa, ein Stück, das unter Yvonne Bryceland am National Theatre in London aufgeführt wurde. Weiter schreibt er Texte für zahlreiche Komponisten. Fürs Kino hat er in City Lovers gemacht, einem Film, der beim New Yorker Filmfestival aufgeführt wurde, außerdem hat er zahlreiche Drehbücher geschrieben.

Barney Simon ist am 30. Juni 1995 gestorben.

CAN THEMBA

Can Themba è vissuto negli anni '50 a Sophiatown, periferia multiculturale di Johannesburg, in seguito brutalmente "cancellata" e completamente soppressa dalle autorità. Scioccato, ha denunciato l'avvenimento scrivendo Requiem pour Sophiatown. Can Themba faceva parte di un gruppo di giornalisti neri impegnati che pubblicavano sulla rivista Drum. I suoi articoli e le sue novelle, che descrivevano la vita fervida, crudele, vibrante e violenta di Sophiatown, sono stati censurati da tutti i giornali e tutte le pubblicazioni del Sudafrica. Esiliato a Swaziland, è caduto a poco a poco vittima dell'alcolismo ed è morto in miseria nel 1967. I suoi due amici, Nat Nakasa e Ingrid Joker, si sono suicidati, distrutti, come molti, dall'apartheid.

Can Themba vivait dans les années cinquante à Sophiatown, la banlieue multiculturelle de Johannesburg avant qu'elle soit brutalement "effacée" et complètement supprimée par les autorités. Choqué, il dénonça cet événement en écrivant Requiem pour Sophiatown. Can Themba faisait partie d'un groupe de journalistes noirs engagés qui publiaient dans le magazine Drum. Ces articles et nouvelles décrivaient la vie bouillonnante, cruelle, vibrante et violente de Sophiatown. Il fut censuré par tous les journaux et toutes les publications d'Afrique du Sud. Exilé au Swaziland il sombra peu à peu dans l'alcoolisme et mourut dans la misère en 1967. Ses deux compagnons, Nat Nakasa et Ingrid Jonker, se suicidèrent, détruits, comme beaucoup, par l'apartheid.

Can Themba lived in Sophiatown in the fifties, the multicultural suburb of Johannesburg before it was brutally bulldozed and completely razed to the ground by the authorities. He was so shocked, he denounced this episode in Requiem pour Sophiatown. Can Themba was a member of a group of committed black journalists who published in the magazine Drum. These articles and reports described the seething, cruel, vibrant, violent life in Sophiatown. He was censured by all the newspapers and publications in South Africa. After going into exile in Swaziland, he sank further and further into alcoholism and died in poverty in 1967. His two companions, Nat Nakasa and Ingrid Jonker, committed suicide, destroyed, like so many others, by apartheid.

Can Themba lebte in den Fünfzigerjahren in Sophiatown, einem multikulturellen Vorort von Johannesburg, bevor dieser auf brutalste Weise "ausradiert" und behördlich ausgelöscht wurde. Von diesem Ereignis schockiert, denunziert er es, indem er Requiem für Sophiatown schreibt. Can Themba gehörte zu einer Gruppe von schwarzen, politisch engagierten Journalisten, die in der Zeitschrift Drum veröffentlichten. Seine Artikel und Erzählungen beschreiben das brodelnde, harte, vibrierende und gewalttätige Leben in Sophiatown. Alle seine Veröffentlichungen in Zeitungsartikeln und anderweitige wurden in Südafrika zensiert. In seinem Exil in Swaziland geriet er immer mehr unter den Einfluss des Alkohols und verstarb 1967 in ganz armen Verhältnissen. Seine beiden Weggefährten Nat Nagasa und Ingrid Jonker begingen, wie so viele andere durch die Apartheid zerstört, Selbstmord.

MOTHOBI MUTLOATSE

Mothobi Mutloatse vive a Skotaville, in Sudafrica. È giornalista, editore e scrittore. In qualità di autore, ha scritto diverse opere teatrali, tra cui Bloke, Sellout, Baby Come Duze, Lakutsho'llanga, e numerosi romanzi: Casey & Compagny, Forced Landing, Reconstruction, Umhlaba Wethu, Bishop Tutu's Hope & Suffering, It's a goal, The Boy Who Could Fly.

Mothobi Mutloatse vit à Skotaville en Afrique du Sud. Il est à la fois journaliste, éditeur et écrivain. En tant qu'auteur il a écrit plusieurs pièces telles que Bloke, Sellout, Baby Come Duze, Lakutsho'llanga ainsi que de nombreux romans: Casey & Company, Forced Landing, Reconstruction, Umhlaba Wethu, Bishop Tutu's Hope & Suffering, It's a Goal, The Boy Who Could Fly.

Mothobi Mutloatse lives in Skotaville in South Africa. He is a journalist, publisher and writer. He has written several plays including Bloke, Sellout, Baby Come Duze, Lakutsho'llanga and many novels: Casey & Company, Forced Landing, Reconstruction, Umhlaba Wethu, Bishop Tutu's Hope & Suffering, It's a Goal, The Boy Who Could Fly.

Mothobi Mutloatse lebt im südafrikanischen Skotaville. Er ist gleichzeitig Journalist, Herausgeber und Schriftsteller und als solcher hat er zahlreiche Theaterstücke verfasst, wie Bloke, Sellout, Baby Come Duze, Lakutsho'llanga sowie etliche Romane: Casey&Company, Forced Landing, Reconstruction, Umhlaba Wethu, Bishop Tutu's Hope&Suffering, It's a Goal, The Boy Who Could Fly.

Storia del Premio

Il Premio Europa per il Teatro nasce nel 1986 per volontà del Comitato Taormina Arte in accordo e con il contributo della Commissione Europea. L'iniziativa si distinse subito in quanto si poneva al di fuori dagli schemi dei soliti premi teatrali, non soltanto per la dotazione in euro (60.000), ma per le personalità chiamate a far parte della giuria e soprattutto per le motivazioni che erano alla base del Premio stesso. Il desiderio dello scambio culturale accompagnato anche ad un segnale di pace trovò la sua realizzazione nella decisione della giuria, che aveva riconosciuto vincitrice Ariane Mnouchkine e il suo Théâtre du Soleil, di assegnare un premio speciale, consegnato dall'allora Commissario alla Cultura della Comunità europea, Carlo Ripa di Meana, all'attrice greca Melina Mercouri divenuta ministro della Cultura del suo paese, che tanto aveva dato al mondo politico e culturale. La Mnouchkine ritirando il premio lo dedicò all'altra Europa: fu un vero e proprio "colpo di teatro, emozionante e profetico". La seconda edizione costituì un ulteriore passo avanti perché oltre alla premiazione, il lavoro di riflessione e di studio intorno a chi riceve il premio indicò la strada che il Premio Europa avrebbe percorso. Il premiato di quell'anno fu Peter Brook, la cui genialità, si esprime a Taormina esercitando un fascino indimenticabile in coloro che intervennero alle tre giornate di incontro, che articolate in un memorabile dialogo aperto tra il maestro e Grotowski e in una serie di relazioni, di testimonianze, di dimostrazioni con gli attori e di proiezioni video, raccolti nel libro "Gli anni di Peter Brook". Da questo momento il Premio Europa è sempre stato realizzato anche con il patrocinio del Consiglio d'Europa e dell'Unesco e con la collaborazione con l'Associazione internazionale dei critici di teatro.

La terza edizione fu molto importante sia perché il Premio Europa venne assegnato a Giorgio Strehler che in questa occasione propose e auspicò una congiunta collaborazione tra l'Union des Théâtres de l'Europe e il Premio Europa, sia perché con il riconoscimento al regista russo Anatolij Vassil'ev veniva istituzionalizzato il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali. Vassil'ev nella giornata a lui dedicata diede dimostrazione fattiva del suo lavoro, attraverso un laboratorio spettacolo. La lettura recitata e commentata da Strehler e Giulia Lazzarini di scene di "Elvira e la passione teatrale" di Juvet, ha racchiuso il senso di queste giornate. Nella quarta edizione con una pausa di riflessione fra la proclamazione dei vincitori da parte della giuria e la consegna dei premi a Heiner Müller il Premio Europa e a Giorgio Barberio Corsetti, per i nuovi mezzi scenici, ai Comedians, per il teatro di strada, e a Eimuntas Nekrosius, per il lavoro drammaturgico, il Premio Europa Nuove Realtà teatrali, è stato raggiunto il risultato auspicato dal Comitato e dalle Giurie. Infatti questa edizione si è trasformata in una iniziativa di tre giorni, non soltanto di studi e di analisi con la partecipazione di un gran numero di addetti ai lavori e di non pochi registi italiani e esteri, ma anche ai numerosi momenti di creazione e spettacolo.

La quinta edizione, caratterizzata dal ritorno di Vassil'ev e Nekrosius si è concentrata su Bob Wilson cui viene assegnato il Premio Europa, che presenta "Persephone", sconfinando per la prima volta dai confini territoriali d'Europa per omaggiare un

artista poliedrico che con la sua arte ha contribuito alla diffusione del teatro dentro e fuori dall'Europa. Il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, invece, venne assegnato ex-aequo al Théâtre de Complicité, compagnia inglese fra le più originali degli ultimi tempi e alla rivelazione Carte Blanche-Compagnia della Fortezza che da anni porta avanti l'idea del teatro come riscatto per la libertà e per la dignità umana, portando sulla scena attori-non attori reclusi nelle carceri di Volterra.

Anche questa edizione venne resa memorabile da spettacoli, convegni, momenti di riflessione e di studio e proiezioni di video. La giuria internazionale della VI edizione del Premio Europa per il Teatro, presieduta da Jack Lang, ha assegnato il Premio Europa a Luca Ronconi e il IV Premio Europa Nuove Realtà Teatrali a Christoph Marthaler. La consegna dei premi ha coronato una "tre giorni" interamente dedicata al teatro, con due convegni internazionali sullo "Spettacolo dal vivo: informazione, critica, istituzione" e sul "Metodo Ronconi", progetto che ha visto la partecipazione di numerose persone della cultura e dello spettacolo. Tra queste Alessandro Baricco, Gae Aulenti, Luciano Damiani, Mariangela Melato, Marisa Fabbri e lo stesso Ronconi, del quale sono andati in scena un episodio dei "Fratelli Karamazov" e alcune scene, in anteprima, di "Questa sera si recita a soggetto", di Pirandello. Si è avuta così una prova tangibile del suo metodo, delle sue capacità di leggere un testo da cui possa scaturire l'interpretazione corretta. Christoph Marthaler è certamente un personaggio, elogiato fin dal debutto e - a Taormina, in una conferenza-incontro - apertamente definito "genio" dai suoi interlocutori internazionali. Nel corso di queste giornate, per la sezione "Ritorni" Robert Wilson ha presentato "Der Ozeanflug", da testi di Bertolt Brecht, Heiner Müller e Fedor Dostoevskij, messo in scena dal Berliner Ensemble, per il centenario della nascita di Bertolt Brecht.

Il VII Premio Europa per il Teatro è stato assegnato a Pina Bausch, danzatrice e coreografa di fama mondiale, per aver letteralmente inventato un genere per combinazione di prosa, ballo, musica, arti visive. Il V Premio Europa Nuove Realtà Teatrali è andato al Royal Court Theatre, non per ricompensarlo dei successi di questi quarant'anni di attività: ma in quanto riconoscimento alla difesa di tutta una nuovissima generazione di scrittori, quali Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth, Conor McPherson e Martin McDonagh. Nel corso delle quattro giornate della manifestazione sono stati diversi i momenti dedicati alla grande artista: "Sulle tracce di Pina", un'incontro Internazionale è stata l'occasione per uno studio e un'analisi del teatro-danza di Pina Bausch; dei video e una mostra fotografica hanno tracciato le tappe più significative della sua attività. Subito dopo la cerimonia di consegna, ha avuto luogo lo spettacolo Small Collection, brani scelti dal repertorio della coreografa e rielaborati appositamente per il Premio Europa, con il Tanztheater di Wuppertal. La fervida attività svolta dal Royal Court Theatre è stata illustrata nell'incontro "Di scena il Royal Court", scandito da letture e dimostrazioni da scene tratte da Shopping and Fucking, Mojo e Attempts to her life con gli attori del Royal Court. In esclusiva italiana, è stato presentato The Weir, spettacolo di punta diretto da Ian Rickson, direttore arti-

stico di questo teatro. Christoph Marthaler, premiato nella scorsa edizione con il Premio Nuove Realtà Teatrali, è tornato a Taormina presentando una novità assoluta, lo spettacolo *Die Spezialisten*: un tè danzante per la sopravvivenza. Tra le iniziative collaterali, sono stati presentati due importanti incontri: "Scrivere e rappresentare: esempi di nuova drammaturgia europea proposti dalla Giuria del Premio Europa" con Fiction d'hiver, una mise en espace realizzata da Théâtre Ouvert e "L'Arte dell'attore, sviluppi e cambiamenti negli ultimi quindici anni" dibattito organizzato dall'Union des Théâtres de l'Europe, con la partecipazione di Erland Josephson, attore caro a Bergman. Sono organismi associati e sostenitori l'Union des Théâtres de l'Europe e la Convention Théâtrale Européenne e organismi associati l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo e il Festival d'Avignon.

Le Prix Europe pour le théâtre naît en 1986 sur décision du Comitato Taormina Arte grâce à l'accord et à la contribution de la Commission Européenne. L'initiative est aussitôt remarquée dans la mesure où elle se situe à l'écart des prix théâtraux habituels, non seulement par le versement du prix en Euro (60.000), mais également en raison des personnalités appelées à faire partie du Jury et surtout, des motivations à l'origine du Prix lui-même. Le désir d'échanges culturels accompagnés d'un signe de paix s'est concrétisé après que le Jury eut attribué le Prix à Ariane Mnouchkine et son Théâtre du Soleil, sous la forme d'un prix spécial, remis par le Commissaire à la Culture de la Communauté Européenne d'alors, Carlo Ripa di Meana, à l'actrice grecque Mélina Mercouri devenue entretemps Ministre de la Culture de son pays, et qui avait tant fait pour le monde à la fois politique et culturel. Ayant remporté le Prix, Ariane Mnouchkine l'a dédié à l'autre Europe, un authentique "coup de théâtre, émouvant et prophétique". La deuxième année a représenté un pas en avant car au-delà de la remise même du Prix, le Comité a instauré un travail de réflexion et d'étude autour du vainqueur, ouvrant ainsi la voie à ce que le Premio Europa allait devenir. Cette année-là, le vainqueur fut Peter Brook, dont le charisme eut à Taormina un impact inoubliable sur ceux qui intervinrent lors des trois journées de rencontre organisées autour d'un dialogue mémorable entre le maître et Grotowski ainsi que d'une série de rapports, de témoignages, de démonstrations avec les acteurs et de projections vidéo, le tout reuoeilli dans le livre "Les années de Peter Brook". Dès lors, le Premio Europa a toujours été attribué avec le patronage du Conseil d'Europe et de l'Unesco et la collaboration de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre. La troisième année fut particulièrement importante, non seulement parce que le vainqueur du Prix Giorgio Strehler proposa à cette occasion une collaboration entre l'Union des Théâtres de l'Europe et le Premio Europa, mais aussi parce que le Premio Europa Nuove Realtà Teatrali (Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales) fut instauré et attribué au metteur en scène russe Anatoli Vassiliev. Au cours de la journée qui lui était consacrée, Vassiliev illustra son travail au moyen d'un atelier-spectacle. La lecture jouée et commentée par Strehler et Giulia Lazzarini de scènes d'Elvire et la passion théâtrale de Jovet a condensé la signification de ces journées. La quatrième année, le Jury s'est accordé une pause de réflexion entre la proclamation des vainqueurs et la remise du Premio Europa à Heiner Müller, du prix des nouveaux moyens scéniques à Giorgio Barberio Corsetti, du prix du théâtre de rue aux Comédiants, du prix du travail dramaturgique à Eimuntas

Nekrosius et du Prix Europe des Nouvelles Réalités Théâtrales, permettant ainsi au Comité et aux divers Jurys de parvenir au résultat désiré. En effet, cette quatrième année s'est transformée en une initiative de trois jours, consacrés non seulement aux études et analyses en compagnie d'un grand nombre de spécialistes ainsi que de plusieurs metteurs en scène italiens et étrangers, mais aussi à une pléthore d'événements de création et de spectacles.

La cinquième année, marquée par le retour de Vassiliev et de Nekrosius, s'est concentrée sur Bob Wilson, vainqueur du Le Prix Europe pour le théâtre, qui en présentant *Perséphone* a dépassé pour la première fois les confins territoriaux de l'Europe. Ainsi, le Jury a rendu hommage à un artiste protéiforme qui a contribué par son art à la diffusion du théâtre en Europe et au-delà. D'autre part, le Premio Europa Nuove Realtà Teatrali a été attribué ex-aequo au Théâtre de Complicité, l'une des compagnies anglaises les plus originales de ces derniers temps, et à la révélation de cette année-là, la Carte Blanche-Compagnia della Fortezza qui défend l'idée du théâtre comme un affranchissement porteur de liberté et de dignité humaine et fait jouer en scène des acteurs-non acteurs prisonniers dans les prisons de Volterra.

Cette année a également été marquée par des spectacles, des rencontres, des moments de réflexion et d'étude et des projections vidéo. Le jury international de la VI^e édition du Prix Europe pour le Théâtre, présidée par Jack Lang, a remis le Prix Europe à Luca Ronconi et le IV^e Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales à Christoph Marthaler.

La remise des prix a couronné "trois journées" entièrement consacrées au théâtre, comprenant deux colloques internationaux portant sur le thème "Spectacle en direct : information, critique, institution" et sur la "Méthode Ronconi". Le projet a bénéficié de la participation de nombreuses personnalités du monde de la culture et du spectacle parmi lesquelles : Alessandro Baricco, Gae Aulenti, Luciano Damiani, Mariangela Melato, Marisa Fabbri et Ronconi lui-même, dont on a présenté un épisode des Frères Karamazov ainsi que quelques scènes, en avant-première de Ce soir on improvise de Pirandello. Cela a permis d'avoir une preuve tangible de la méthode et de la capacité de Ronconi à lire un texte en vue de déboucher sur l'interprétation appropriée. Christoph Marthaler est certainement un personnage : très apprécié dès ses débuts, il fut ouvertement défini – à Taormina, lors d'une conférence-rencontre – un "génie" par ses interlocuteurs internationaux. Au cours de ces journées, Robert Wilson a présenté pour la section "Retours", *Der Ozeanflug*, tiré de textes de Bertolt Brecht, Heiner Müller et Fédor Dostoïevskij et mis en scène par le Berliner Ensemble à l'occasion du centenaire de la naissance de Bertolt Brecht. Le VII^e Prix Europe pour le Théâtre a été remis à Pina Bausch, danseuse et chorégraphe de renommée mondiale, pour la récompenser d'avoir littéralement inventé un genre qui conjugue la prose, la danse, la musique et les arts visuels. Le V^e Prix Europe pour les Nouvelles Réalités Théâtrales a été remis au Royal Court Theatre, non pas pour récompenser les succès remportés durant ses quarante années d'activité, mais pour avoir défendu une nouvelle génération d'écrivains tels que Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth, Conor Mc Pherson et Martin McDonagh. Au cours des quatre journées de la manifestation, de nombreux moments ont été consacrés à la grande artiste: <<Sur les traces de Pina>> une rencontre internationale a été l'occasion d'une étude et d'une analyse du théâtre-danse de Pina Bausch: des vidéos et une exposition photographique ont permis de retracer les étapes les plus significatives de son activité. La remise du prix a été suivie de la présentation du spectacle *Small Collection*: des morceaux choisis du répertoire de la choré-

graphe expressément réélaborés pour le Prix Europe, avec le Tanztheater de Wuppertal. L'intense activité du Royal Court Theatre a été illustrée durant la rencontre <<Le Royal Theatre sur scène>>, un rendez-vous scandé par des lectures et des démonstrations de scènes tirées de *Shopping and fucking*, *Mojo* et *Attempts to her life*, avec les acteurs du Royal Court. En outre, le spectacle *The Weir* – dirigé par Ian Rickson, directeur artistique du théâtre a été présenté en exclusivité pour l'Italie, Christopher Marthaler, qui a reçu lors de la dernière édition le prix Nouvelles Réalités Théâtrales, est revenu à Taormina et a présenté une nouveauté absolue, le spectacle *Die Spezialisten: un te danzante per la sopravvivenza*. Parmi les initiatives parallèles, il y a eu deux importantes rencontres: <<Écrire et représenter: quelques exemples de nouvelle dramaturgie européenne proposés par le Jury du Prix Europe>> avec *Fiction d'hiver*, une mise en espace réalisée par le Théâtre Ouvert et <<L'art de l'acteur, développement et changements durant ces quinze dernières années>>, un débat organisé par l'union des Théâtres de l'Europe, avec la participation de Erland Josephson, acteur fétiche d'Ingmar Bergman.

L'Union des Théâtres de l'Europe et la Convention Théâtrale Européenne sont des organismes associés et membres bienfaiteurs du Prix Europe pour le Théâtre, tandis que l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo et le Festival d'Avignon sont des organismes associés.

*The Europe Prize for the Theatre was instituted in 1986 by the Comitato Taormina Arte (Taormina Arte Committee) with the approval of, and a contribution from, the European Commission. The initiative immediately set itself apart from the usual theatrical awards, not only because of the size of the EC contribution (60,000 Euros), but also because of the personalities called to sit on the jury and, above all, the motivations for the award itself. The desire for cultural exchange, combined with a symbolic gesture of peace, was expressed in the first jury's recognition of Ariane Mnouchkine and her Théâtre du Soleil, and in the presentation of a special award, presented by the then EC Commissioner of Culture, Carlo Ripa di Meana, to the Greek actress, Melina Mercouri, who had become Minister of Culture in her own country (Greece), and had contributed so much to the political and cultural world. When Mnouchkine received her award she dedicated it to the "other Europe;" it was a "thrilling, prescient coup de théâtre." The second Premio Europa constituted another step forward because the study and reflection on the work of the prize winner that followed the presentation of the award, set the style for future years. That year the award was presented to Peter Brook whose genius exerted a tremendous fascination on everyone who participated in the three-day meeting in Taormina, the highlight of which was a memorable open dialogue between the great director and Grotowski, accompanied by a series of reports, testimonies, demonstrations with actors and video screenings, documented in the book entitled *Gli anni di Peter Brook* (The Years of Peter Brook). Since then the Premio Europa has been under the aegis of the Council of Europe and of Unesco, and enjoyed the collaboration of the International Society of Theatre Critics. The third year was particularly important because the Premio Europa was assigned to Giorgio Strehler, who proposed a much hoped*

*for collaboration between the Union des Théâtres de l'Europe and the Premio Europa, and also because the New Theatrical Realities award was instituted and presented to Russian director Anatolij Vassil'ev, who held a workshop in which he demonstrated his approach to theatre. The reading and critique of scenes from *Elvire et la passion* théâtre by Jouvet, given by Strehler and Giulia Lazzarini, perfectly summed up the significance of the event. At the fourth Premio Europa, after a moment of reflection between the announcement of the winners by the jury and the presentation of the awards; namely, the Premio Europa to Heiner Müllner, and the New Theatrical Realities award to Giorgio Barberio Corsetti, for his innovative sets, to the Comedians for their street performances, and to Eimuntas Nekrosius for his dramatic works, the hopes of the Committee and the Juries were realized when the Premio Europa was transformed into a three-day event, featuring not only workshops in which a great number of theatre people, and not a few Italian and foreign directors participated, but also many creative and spectacular events.*

*The fifth year, marked by the return of Vassil'ev and Nekrosius, focussed on Bob Wilson, who presented *Persephone* after being awarded the Premio Europa by a jury which, for the first time, went outside Europe to pay tribute to a versatile artist who has contributed to the development of theatre within and beyond European borders. The New Theatrical Realities award, on the other hand, was shared by the Théâtre de Complicité, one of the most original British companies to emerge in recent years, and to the new discovery Carte Blanche-Compagnia della Fortezza which for years has developed the concept of theatre as a way of claiming freedom and human dignity, putting on stage actors/non-actors incarcerated in the prisons of Volterra. This Premio Europa was also notable for its performances, conferences, moments of reflection and study, and video screenings.*

*The international jury of the VI Europe Theatre Prize, chaired by Jack Lang, awarded the Europe Prize to Luca Ronconi and the IV Europe Prize New Theatrical Realities to Christoph Marthaler. The prize-giving crowned the three-day festival dedicated entirely to theatre, with two international conferences on the theme of "Live theatre: information, criticism and education" and the Ronconi Method, which involved many people from the world of culture and showbusiness. They included Alessandro Baricco, Gae Aulenti, Luciano Damiani, Mariangela Melato, Marisa Fabbri and Ronconi himself. An episode of his *Fratelli Karamazov* was presented along with a number of preview scenes of Pirandello's *Questa sera si recita a soggetto*. This provided a tangible test of his method, his ability to read a text and find the right interpretation. Christoph Marthaler is clearly an extraordinary personality: he has been in the limelight ever since his debut and is openly described as "a genius" by the international community - during a conference/meeting in Taormina as well. During the three-day event, Robert Wilson presented *Der Ozeanflug* as part of the section *Ritorni* (Returns). The work was taken from the works of Bertolt Brecht, Heiner Müller and Feodor Dostoevsky and was presented by the Berliner Ensemble*

on the occasion of the centenary of Bertolt Brecht's birth.

The 7th Europe Theatre Prize was awarded to Pina Bausch world famous dancer and choreographer, for having literally invented a genre that is a combination of theatre, dance, music, and visual arts. The 5th Europe Prize New Theatrical Realities went to the Royal Court Theatre, not as a reward for its successes over the last forty years, but in recognition of the support it has given to a whole new generation of writers including Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth, Conor Mc Pherson and Martin McDonagh. Various sections of the four-day event were devoted to the great artist: "Following Pina's Tracks", an international conference, was the occasion for a study and analysis of Pina Bausch's dance-theatre; videos and photographic exhibition traced the most important stages of her career. Immediately after the prize giving, there was a performance of *Small Collection*, pieces chosen from the choreographer's repertoire, especially reworked for the Europe Theatre Prize and executed by the Wuppertal Tanztheater. The Royal Court Theatre's intense activity was represented by "The Royal Court on Stage", consisting of reading and scene taken from *Shopping and Fucking*, *Mojo* and *Attempts to her Life* performed by Royal court actors. The exclusive Italian version of the outstanding play *The Weir* was directed by Ian Rickson, the theatre's art director. Christoph Marthaler, who was awarded the last Europe Prize New Theatrical Realities, returned to Taormina with his new play *Die Spezialisten: a thè dansant for survival*. The side events included "Writing and Performing: examples of new European drama proposed by the Jury of the Europe Prize" with *Fiction d'hiver*, a *mise en espace* produced by the Théâtre Ouvert and "The Art of the Actor: developments and changes over the last fifteen years", a debate organized by the Union des Théâtres de l'Europe, with the participation of Erland Josephson, one of Bergman's favourite actors.

Associate bodies who provide support are l'Union des Théâtres de l'Europe, the Convention Théâtrale Européenne and other bodies linked with l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, l'Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo and the Festival d'Avignon

Der Preis Europa für das Theater wurde 1986 auf Betreiben des Comitato Taormina Arte in Einvernahme und durch die Unterstützung der Europäischen Kommission ins Leben gerufen.

Schon gleich zu Beginn zeichnete sich ab, wie sehr sich diese Initiative von allen Schemata der bisherigen Theaterpreise unterscheidet, und das nicht allein durch die Preisverleihung in Euro (60.000), sondern auch aufgrund der eingeladenen Jurymitglieder und nicht zuletzt durch die Motivation, die zur Gründung des Premio geführt hatte. Der Wunsch nach Kulturaustausch auch als Zeichen des Friedens, zeigte sich nach der Prämierung von Ariane Mnouchkine und ihrem Théâtre du soleil in der Entscheidung der Jury, der griechischen Schauspielerin Melina Mercouri, die Kulturministerin ihres Landes geworden war, für ihre Verdienste im politischen und kulturellen Leben einen zusätzlichen Preis zu verleihen. Er wurde ihr vom damaligen Kulturbeauftragten der Europäischen Union, Carlo Ripa di Meana überreicht. Bei der Entgegennahme widmete Ariane Mnouchkine ihren Preis dem 'anderen Europa': es war ein wahrer

"Theaterstreich, bewegend und prophetisch". Die zweite Edition ging noch einen Schritt weiter, weil außer der Prämierung nun auch die Gedankenarbeit und die Vorarbeit zum preisgekrönten Stück einen Stellenwert erhielten und somit den Weg kennzeichneten, den der Premio Europa dann einschlagen sollte. In jenem Jahr erhielt Peter Brook den Preis, dessen Genialität bei all denen einen unauslöschlich faszinierenden Eindruck hinterließ, die in Taormina einer dreitägigen Zusammenkunft beiwohnten. Sie war in Form eines unvergesslichen, offenen Dialogs zwischen dem Meister und Grotowski gestaltet, neben einer Vortragsreihe, Zeugnissen, Vorführungen von Schauspielern und Videoprojektionen, was alles im Buch *Die Jahre von Peter Brook* (Gli anni di Peter Brook) zusammengefasst ist. Seitdem findet der Premio Europa immer unter der Schutzherrschaft des Europarates und der Unesco statt, in Zusammenarbeit mit der Internationalen Gesellschaft der Theaterkritiker.

Die dritte Edition war sehr wichtig, sowohl, weil der Premio Europa an Giorgio Strehler ging, der bei diesem Anlaß die enge Zusammenarbeit zwischen der Union des Théâtres de l'Europe und dem Premio Europa vorschlug und sich dafür stark machte, als auch durch die Einführung des Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, der in diesem Jahr an den russischen Regisseur Anatolij Vassil'ev ging. Vassil'ev stellte an dem unter seinem Vorzeichen stehenden Tag sein Schaffen gleich mit einem Schauspielworkshop unter Beweis. Die von Strehler und Giulia Lazzarini rezitierte und kommentierte Lesung *Elvira* und die Theaterleidenschaft (*Elvira e la passione teatrale*) von Jouvet brachte den Sinn, den diese Tage haben sollten, auf einen Nenner. Zwischen Verkündigung der Preisträger durch die Jury und Verleihung der Preise gab es bei der vierten Edition eine Pause zum Nachdenken. In diesem Jahr ging der Preis Europa für das Theater an Heiner Müller, der Preis für neuere Bühnenmittel ging an Giorgio Barberio Corsetti, der Preis für Straßentheater an Eimuntas Nekrosius. Was die Dramaturgie anbetrifft, so verwirklichte sich für den Premio Nuove Realtà Teatrali ein vom Komitee und der Jury angestrebtes Ziel, denn in dieser Edition fand er in Form einer dreitägigen Initiative statt, bei der nicht nur Studien und Analysen von zahlreichen Theatermachern und nicht wenigen italienischen und ausländischen Regisseuren vorgestellt wurden, sondern es auch eine ganze Reihe von Schöpfungen und Schauspielen gab.

Zur fünften Edition kamen auch Vassil'ev und Nekrosius wieder, was diese Edition kennzeichnete. Außerdem stand Bob Wilson, dem der Premio Europa verliehen wurde, mit der Aufführung von *Persephone* im Mittelpunkt. Mit der Prämierung dieses vielseitigen Künstlers, dessen Schaffen innerhalb und außerhalb Europas zur Verbreitung des Theaters beigetragen hat, wurden zum ersten Mal die territorialen Grenzen Europas überschritten. Der Preis Europa für das Theater Nuove Realtà Teatrali ging hingegen ex-aequo an Théâtre de Complicité, eine englische Gruppe, die zu den originellsten der letzten Jahre gehört, und an die Neuentdeckung Carte Blanche-Compagnia della Fortezza, die seit Jahren die Idee eines Theaters zur Verwirklichung von Freiheit und Menschenwürde vorantreibt, denn die Schauspieler sind eigentlich Nicht-Schauspieler, sondern Häftlinge des Gefängnisses von Volterra.

Auch diese Edition war durch ihre Aufführungen, Zusammenkünfte, Videoprojektionen und ihre Pausen zum Nachdenken und Vertiefen bemerkenswert. Die internationale Jury der VI. Edition des Europapreis für das Theater hat unter dem Vorsitz von Jack Lang den Europapreis an Luca Ronconi verliehen, der IV. Europapreis für neue Theaterwirklichkeiten geht an Christoph Marthaler. Die Verleihung der Preise war die Krönung eines

"Drei-Tage-Programms", das ganz im Zeichen des Theaters stand, mit zwei internationale Zusammenkünften zu den Themen "Liveaufführung: Information, Kritik, Institution" und zu "Die Ronconimethode", ein Projekt, an dem zahlreiche Persönlichkeiten aus dem Kultur- und Theaterleben teilnahmen, u.a. Alessandra Baricco, Gae Aulenti, Luciano Damiani, Mariangela Melato, Marisa Fabbri und Ronconi selbst, von dem eine Szene aus "Die Brüder Karamasov" und einige noch nicht aufgeführte Szenen aus "Questa sera si recita a soggetto" von Pirandello aufgeführt wurden. So hatte das Publikum hautnah einen Beweis für Ronconis Methode und für seine Fähigkeit einen Text so zu lesen, daß die richtige Interpretation daraus hervorgeht.

Christoph Marthaler gehört sicherlich zu den wichtigen Persönlichkeiten des Theaterlebens, schon ganz zu Beginn seiner Laufbahn wurde er hoch gelobt und bei einer Konferenz - Begegnung in Taormina von seinen internationalen Gesprächspartnern ganz offen als "Genie" bezeichnet.

Im Rahmen der Abteilung "Ritorni" (Wiederkehr) zeigte Robert Wilson im Verlauf dieser Tage "Der Ozeanflug" mit Texten von Bertolt Brecht, Heiner Müller und Fjodor Dostojewskij, inszeniert vom Berliner Ensemble anlässlich des Hundertsten Geburtstages von Bertolt Brecht. Der VII. Europapreis für das Theater wurde der weltberühmten Tänzerin und Choreographin Pina Bausch dafür verliehen, dass sie mit einer Kombination aus Prosa, Tanz, Musik und Bildender Kunst ein wahrhaft neues Genre erfunden hat. Der V. Europapreis für neue Theaterwirklichkeiten ging an das Royal Court Theatre, aber nicht als Auszeichnung der Erfolge, die dieses Theater in den letzten vierzig Jahren verbuchen konnte, sondern um die Bemühungen zur Förderung einer ganz jungen Generation von Schriftstellern zu prämiieren, wie Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth, Conor McPherson und Martin McDonagh.

Während der vier Veranstaltungstage standen einige Programmpunkte ganz im Zeichen der großen Künstlerin: "Auf Pinas Spuren", eine internationale Begegnung als Anlass zum Studium und zur Analyse von Pina Bauschs Tanztheater. Ein Video und eine Photoausstellung zeigten die wichtigsten Etappen ihrer Tätigkeit. Direkt im Anschluss an die Preisverleihung wurde das Stück Small Collections aufgeführt: dazu waren ausgewählte Sequenzen aus dem Repertoire der Choreographin vom Tanztheater Wuppertal eigens für den Europapreis neu bearbeitet worden. Bei der Begegnung "Das Royal Court auf der Bühne" wurde das leidenschaftliche Schaffen des Royal Court Theatre illustriert und in Lesungen und Darstellungen aus Shopping and Fucking, Mojo und Attempts to her life von den Schauspielern des Royal Court vorgeführt. Als italienische Uraufführung wurde The Weir gezeigt, ein Stück, das in der Regie von Ian Rickson, künstlerischer Leiter dieses Theaters, großen Erfolg verzeichnen konnte.

Christoph Marthaler, der bei der vorhergehenden Ausgabe die Auszeichnung für Neue Theaterwirklichkeiten erhalten hatte, zeigte dieses Jahr in Taormina eine absolute Neuschöpfung: das Stück Die Spezialisten: ein Tanztee fürs Überleben. Im Begleitprogramm wurden zwei wichtige Begegnungen vorgestellt: "Schreiben und Darstellen: Beispiele neuer europäischer Dramaturgien, vorgestellt von der Jury des Europapreises". Beispiel dafür war "Fiction d'hiver", eine vom Theatre Ouvert produzierte Rauminszenierung; ein weiterer Programmpunkt war die Debatte: "Die Kunst des Schauspielerns. Entwicklungen und Veränderungen in den letzten fünfzehn Jahren". Diese Debatte ist von der Union des Théâtres de l'Europe organisiert worden, unter Beteiligung von Erland Josephson, einem der Lieblingsschauspieler von Ingmar Bergmann.

Angegliederte und fördernde Träger sind Union des Théâtres de l'Europe und Convention Théâtrale Européenne, angegliederte Träger sind: Association Internationale des Critiques de Théâtre, Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo sowie das Festival d'Avignon.

Premio Europa per il Teatro

Prix Europe pour le Théâtre

Europe Theatre Prize

Europa-Preis für das Theater

I premiati delle edizioni precedenti

Lauréats des éditions précédentes

Winners of precedent editions

Die Preisträger der vergangenen Veranstaltungen

I ed. Ariane Mnouchkine
e il suo Théâtre du Soleil

II ed. Peter Brook

III ed. Giorgio Strehler

IV ed. Heiner Müller

V ed. Robert Wilson

VI ed. Luca Ronconi

VII ed. Pina Bausch

Premio Europa Nuove Realtà teatrali

Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales

Prize Europe New Theatrical Realities

Preis Europa Neue Theater-Wirklichkeiten

I premiati delle edizioni precedenti

Lauréats des éditions précédentes

Winners of precedent editions

Die Preisträger der vergangenen Veranstaltungen

I ed. Anatolij Vassil'ev

II ed. Giorgio Barberio Corsetti
Comediants

III ed. Théâtre de Complicité

Carte Blanche - Compagnia della Fortezza

IV ed. Christoph Marthaler

V ed. Royal Court Theatre

Gli anni di Peter Brook

L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al IV Premio Europa per il Teatro



ubulibri

Giorgio Strehler o la passione teatrale

L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al III Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte con una sezione dedicata ad Anatolij Vasil'ev Premio Europa nuove realtà teatrali



ubulibri

Heiner Müller riscrivere il teatro

L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al IV Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte con una sezione dedicata al Premio Europa nuove realtà teatrali Testi di Giorgio Strehler, Odoardo Bertani, Guido Davico Bonino, Bernard Dort, Guy Dumur, Maria Grazia Gregori, Agostino Lombardo, Rolf Michaelis, Paolo Emilio Poesio, Renzo Tian



ubulibri

Robert Wilson o il teatro del tempo

L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al V Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte con una sezione dedicata al Premio Europa nuove realtà teatrali Carte Blanche - Compagnia della Fortezza e Théâtre du Complicité



ubulibri

Luca Ronconi la ricerca di un metodo

L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al VI Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte con una sezione dedicata al Premio Europa nuove realtà teatrali Christoph Marthaler



ubulibri

Gli anni di Peter Brook

L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro

A cura di Georges Banu e Alessandro Martinez

Testi di Georges Banu, Michael Billington, Irving Wardle, David Williams, John Elsom, Ferruccio Marotti, Peter Selem, Maurizio Grande, Margaret Croyden, Guy Dumur, Olivier Ortolani, Masolino D'Amico, Isabella Imperiali, Renzo Tian.

"Dal cammino alla via" di Peter Brook.

Testimonianze di Micheline Rozan, Raf Vallone, John Arden, Margaretta D'Arcy, Yoshi Oida, Andei Serban, Arby Ovanessian, Bruce Myers, Chloé Obelenski, Jean Kalman, Irina Brook, Jean-Guy Lecat, John Gielgud, Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Maurice Bénichou, Vittorio Mezzogiorno, Ted Hughes, Jean-Claude Carrière.

Giorgio Strehler o la passione teatrale

L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al III Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte con una sezione dedicata ad Anatolij Vasil'ev Premio Europa nuove realtà teatrali

A cura di Renzo Tian in collaborazione con Alessandro Martinez

Testi di Giorgio Strehler, Odoardo Bertani, Guido Davico Bonino, Bernard Dort, Guy Dumur, Maria Grazia Gregori, Agostino Lombardo, Rolf Michaelis, Paolo Emilio Poesio, Renzo Tian

Testimonianze e interventi di Carlo Battistoni, Henning Brockhaus, Fiorenzo Carpi, Tino Carraro, Enrico D'Amato, Giancarlo Dettori, Turi Ferro, Michael Heltau, Jean-Guy Lecat, John Gielgud, Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Maurice Bénichou, Vittorio Mezzogiorno, Ted Hughes, Jean-Claude Carrière.

Heiner Müller riscrivere il teatro

L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al IV Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte con una sezione dedicata ai Premi Europa nuove realtà teatrali: Giorgio Barberio Corsetti, Els Comedians, Eimuntas Nekrosius

A cura di Franco Quadri in collaborazione con Alessandro Martinez

Testi, testimonianze, interventi di Heiner Müller, Karlheinz Braun, Gianfranco Capitta, Elio De Capitani, Pasquale Gallo, Colette Godard, Jean Jourdeuil, Peter Kammerer, Hans-Thiès Lehmann, Giorgio Manacorda, Titina Maselli, Renato Palazzi, Jean-François Peyret, Tatiana Proskournikova, Franco Quadri, Christoph Rueter, Giuliano Scabia, Ernst Schumacher, Manlio Sgalambro, Wolfgang Storch, Joseph Szeiler, Theodoros Terzopoulos, Renzo Tian, Federico Tiezzi, Helene Varopoulou, Saverio Vertone, Robert Wilson, Erich Wonder

Una sezione dedicata al Premio Europa nuove realtà teatrali con interventi di Giorgio Barberio Corsetti, Els Comedians, Eimuntas Nekrosius, Renata Molinari, José Monleon, Maurizio Scaparro, Kirsikka Moring

Robert Wilson o il teatro del tempo

L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al V Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte con una sezione dedicata ai Premi Europa nuove realtà teatrali: Carte Blanche - Compagnia della Fortezza e Théâtre de Complicité

A cura di Franco Quadri in collaborazione con Alessandro Martinez

Testi, testimonianze, interventi di Robert Wilson, Christopher Knowles, Ann Wilson, Mel Andringa, Philippe Chemin, Maita Di Niscemi, Germano Celant, Odile Quirot, Dario Ventimiglia, Valentina Valentini, Roberto Andò, Franco Bertoni, Franco Laera, Colette Godard, Tatiana Boutrova, Jeremy Kingston, Georges Banu, Nele Hertling, Lucinda Childs, Frederic Ferney, Miranda Richardson, Gigi Giacobbe, Barbara Villinger Heilig

Una sezione dedicata al Premio Europa nuove realtà teatrali con interventi di Armando Punzo, Franco Quadri, Simon McBurney, Lilo Bauer, Mick Barnfather, Hannes Flaschberger, Tim McMullan, Michael Billington, Paul Taylor

E gli atti del convegno "Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro" a cura di Georges Banu, con relazioni di Ulf Birbaumer, Ezio Donato, Philippe Du Moulain, Sylvain George, Marc Klein, Hans-Thiès Lehmann, Darko Lukic, Tatiana Proskournikova, Helene Varopoulou

Luca Ronconi la ricerca di un metodo

L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al VI Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte con una sezione dedicata al Premio Europa nuove realtà teatrali Christoph Marthaler

A cura di Franco Quadri in collaborazione con Alessandro Martinez Testi, testimonianze e interventi di Luca Ronconi, Luigi Squarzina, Annamaria Guarnieri, Corrado Pani, Paolo Radaelli, Mariangela Melato, Colette Godard, Anna Nogara, Jovan Cirillo, Renzo Tian, Remo Girone, Mauro Avogadro, Paolo Terni, Marisa Fabbri, Claire Duhamel, Judith Holzmeister, Luciano Damiani, Gae Aulenti, Miriam Acevedo, Roberta Carlotto, Cesare Mazzonis, Mario Bartolotto, Maria Grazia Gregori, Massimo Popolizio, Gianni Manzella, Cesare Annibaldi, Maria Skornjakova, Renato Palazzi, Alessandro Baricco, Gianfranco Capitta, Peter Kammerer, Enrico Ghezzi

Una sezione dedicata al Premio Europa nuove realtà teatrali con interventi di Christoph Marthaler, Ivan Nagel, Petra Kohse, Torsten Mass E gli atti del convegno "Spettacolo dal vivo: informazione, critica, istituzione" a cura di Georges Banu con interventi di Lucien Attoun, Gisella Belgeri, Roberto Campagnano, Jovan Cirillo, Domenico Danzuso, Bernard Faivre d'Arcier, Luigi Filippi, Angelo Foletto, Ian Herbert, Jeremy Kingston, André Larquie, Gianni Manzella, Torsten Mass, Zeynep Oral, Paolo Petroni, Tatiana Proskournikova, Brigitte Salino, Robert Scanlan, Petar Selem, Margareta Sörenson, Lamberto Trezzini, Michele Trimarchi



PREMIO EUROPA PER IL TEATRO



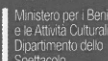
Taormina Arte
C.so Umberto, 19
Taormina
Tel. 0942 21142



Assessorato Regionale
del Turismo
delle Comunicazioni
e dei Trasporti



Ente
Teatro di
Messina



Ministero per i Beni
e le Attività Culturali
Dipartimento dello
Spettacolo



UNIONE
EUROPEA



Union
des
Théâtres
de l'Europe



Convention
Théâtrale
Européenne



Kata Web



SOCIETÀ
INDUSTRIAL FARMACELUTICA
ITALIANA



BENANTI



SEAT
BIRUTO



TAG