

SCRIU PLECÂND DE LA UN SUBIECT CARE ÎMI CREEAZĂ UN IMPULS DE VIOLENȚĂ, CARE REVINE OBSESIONAL, PE CARE NU ÎL ÎNȚELEG ȘI CARE MĂ REVOLTĂ.



Interviu cu autoarea și regizoarea Alexandra Badea¹

MIHAELA MICHAILOV

¹ Photo by Richard Schroeder

Alexandra Badea este scriitoare, regizoare de teatru și film, stabilită de aproape 20 de ani la Paris, implicată în proiecte artistice în Europa, Canada, Statele Unite ale Americii, America Latină. A absolvit Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București, cu un spectacol care a marcat istoria anilor 2000 la Studioul Casandra – *LEBENSRAUM – Spațiul Vital* de Israel Horovitz. La Paris, Alexandra Badea a urmat cursurile Masteratului de Teorie și Estetică Teatrală de la Universitatea Sorbonne Nouvelle. Primele trei texte de teatru – *Mode D’Emploi*, *Controle d’identité* și *Burnout* au fost publicate în 2009 la una dintre cele mai importante edituri de teatru din Franța – Arche Éditeur, care i-a publicat ulterior toate textele. În 2013 a obținut, cu piesa *Pulverizare*, Marele Premiu pentru Literatură Dramatică, oferit de Ministerul Culturii din Franța. Alexandra Badea scrie piese de teatru, scenarii de film, romane (*Zone d’amour prioritaire*, 2014; *Tu marches au bord du monde*, 2020), texte performative hibride. Abordează teme sociale și politice prin care chestionează, cu rigoare de documentaristă nuanțată, problematici relevante: apartenența identitară, relațiile de muncă, globalizarea, statutul migranților, traumele transmise din generație în generație, istoriile marginalizate, trecute sub tăcere. În 2018, la invitația dramaturgului și regizorului Wajdi Mouawad, director al Teatrului Național La Colline, a montat trilogia *Points de non-retour*. Trilogia, creată în intervalul 2018-2021, a fost prezentată în 2022 în integralitatea sa la Teatrul La Colline. În perioada februarie-aprilie 2022, Alexandra Badea a ținut, la UNATC „I.L. Caragiale”, un atelier de teatru dedicat studentelor și studenților de la Regie, Scriere Dramatică, Actorie și Teatrologie, care s-a finalizat cu trei spectacole pentru publicul tânăr. În septembrie 2022, a avut loc, la Teatrul Național din București, premiera spectacolului *Exil*, pe textul și în regia ei.

Mihaela Michailov: *Aș vrea să începem dialogul nostru întorcându-ne la momentul în care ai terminat UNATC-ul. Ce experiențe puternice ai luat cu tine? Ce ți-a lipsit când erai studentă la regie?*

Alexandra Badea: Cei patru ani de UNATC au fost un teren de experiment, în care mi-am dat seama ce fel de teatru vreau să fac. Profesorii mei, Valeriu Moisescu și Nicolae Manda, ne-au dat posibilitatea să facem asta și să ne concentrăm pe ceea ce ne interesează cel mai tare. Cred că am fost promoția care a lucrat cel mai mult pe dramaturgia contemporană. De la ei am învățat să îmi pun enorm de multe

întrebări înainte de a concepe un spectacol, să găsesc întotdeauna cea mai ofertantă soluție, să descopăr un echilibru între intuiția mea și modul în care publicul ar putea percepe intențiile mele. Un lucru important a fost faptul că am petrecut mult timp la clasele de actorie și așa am învățat cum să lucrez cu actorii, observând-o pe Sanda Manu și pe studenții ei. Cred că mi-a lipsit un pic teoria. În vremea aceea nu aveam acces atât de ușor la ce se scria despre teatrul contemporan, spectacolele străine nu prea ajungeau în București, iar istoria teatrului se oprea la Strehler și la Brook.

M.M.: *De ce ai ales ca spectacolul tău de licență să fie pe un text contemporan care vorbește despre traume istorice? Cum crezi că ți-a definit momentul Lebensraum – Spațiu vital alegerile ulterioare?*

A.B.: Îmi amintesc și acum momentul în care am citit textul, în biblioteca Institutului Francez, care era pentru mine unul dintre locurile-refugiu din București. A fost un șoc puternic. Era piesa pe care o căutam și ca subiect, și ca formă. Cred că Holocaustul și antisemitismul României interbelice constituie o traumă puternică a noastră, pe care nu o tratăm nici măcar astăzi. La școală mi s-a spus tot timpul că românii i-au salvat pe evrei. Pe palierul din blocul copilăriei mele aveam o vecină supraviețuitoare de la Auschwitz. Nici ea nu vorbea foarte mult despre această perioadă, dar povestea ei se știa și am vrut mereu să aflu mai multe despre ea. Ce m-a interesat în acest text este că el nu se limitează doar la a relata o perioadă istorică, ci creează un scenariu de tipul „ce-ar fi dac-ar fi”, pentru a chestiona traumele din prezent cauzate de acea perioadă și urmele ei în viețile noastre. Cred că tot parcursul meu de artistă este marcat de acest prim spectacol. Această temă a urmelor lăsate de traumele netratate ale istoriei, a secretelor de familie și a imposibilității de a trăi liber în prezent fără a analiza trecutul (privind evenimentele și acțiunile făcute de cei care au trecut pe aici cu mult înaintea noastră) revine foarte des în ceea ce fac, este punctul de plecare al trilogiei *Points de non-retour*, dar și al textelor scrise în română – *Perfect compus* și *Exil*. Iar forma textului m-a influențat evident în textele pe care le-am scris mai târziu eu (*Pulvérisés*, *Europe connexion* etc...). A fost și un moment de explorare a unei estetici scenice pe care am tot reinventat-o de la acel moment (adresarea directă către public, mixarea imaginilor pre-înregistrate și a imaginii video captate în direct de către actori, utilizarea sunetului, a microfoanelor).

M.M.: *Ce a stat la baza deciziei tale de a pleca din România și a studia în Franța?*

A.B.: Mi-am dorit, în primul rând, să cunosc alte moduri de a face teatru. Parisul este locul în care ai posibilitatea să vezi cam tot ce se creează în lume, atât în teatru, cât și în arta contemporană sau cinema. De la forme recunoscute în marile festivaluri până la forme mai puțin cunoscute. Pentru mine, Parisul a fost și rămâne un punct de contact cu diversitatea lumii. De asta aveam cel mai mult nevoie și asta nu prea regăseam în România. Mi-am dorit și să am un moment în care să mă concentrez mai mult pe partea teoretică și să pot conceptualiza ceea ce încercam să fac în spectacolele mele, chiar dacă eram la început. Așa am ajuns să fac un master despre teatrul minimalist. Inițial eu nu m-am gândit să plec din România, mai ales că în momentul plecării mi se întâmplaseră multe lucruri pozitive, dar cred că undeva am simțit că nu puteam trăi ca artistă mai mult decât ceea ce trăisem deja. Probabil că, dacă era un context prielnic tinerilor artiști și deschis către tipul de teatru pe care îl făceam eu, m-aș fi întors după master, dar totul părea din ce în ce mai greoi, iar eu nu mă puteam adapta la acest sistem.

M.M.: *Care a fost perioada cea mai dificilă la Paris? Au existat momente când ai simțit că te confrunți cu o lume pe care nu o înțelegi?*

A.B.: Perioada de după master. Nu am simțit că nu înțeleg această lume. Cred că, paradoxal, o înțelegeam mai bine decât pe cea din care veneam, pe care uneori nici acum n-o prea înțeleg. Era dificil pentru că ușile păreau greu de deschis. Teatrul românesc nu fascina pe nimeni, așa că diploma mea nu valora nimic. De fapt, în Franța, nicio diplomă nu prea înseamnă ceva în artă, dar, trecând printr-o școală importantă de aici, îți faci un carnet de adrese, întâlnești niște oameni care te pot ajuta mai târziu. Și pentru un francez e la fel de greu la început. Sunt câteva excepții de artiști care au făcut studii sau asistență de regie pe lângă regizori-directori de teatru și atunci lor le e mai simplu, dar marea majoritate a tinerilor așteaptă ani se zile înainte să poată intra în sistem ca să poată trăi din meseria asta.

M.M.: *Din ce ți-ai câștigat existența după ce ai terminat Masteratul de Teorie și Estetică Teatrală la Sorbonne Nouvelle?*

A.B.: Am ținut multe cursuri de teatru, am lucrat câțiva ani la RFI la Emisiunea în limba română. Am prins încă perioada în care montam emisiunile cu foarfeca, era practic o altă meserie, dar mi-a plăcut. Uitându-mă, cu experiența de azi, la acea perioadă, mi se pare că a fost foarte importantă. Probabil că, dacă aș fi intrat direct

în teatre și așa fi făcut spectacol după spectacol, așa fi refăcut același traseu, nu așa fi avut timp să mă gândesc la ceea ce vreau cu adevărat să fac și sigur nu așa fi ajuns să scriu.

„Cred că scrisul este pentru mine și o modalitate de a controla ceea ce mi se pare incontrollabil în lumea în care trăim.”

M.M.: *De la prima piesă pe care ai scris-o, Mode d'Emploi, și până în prezent, ai creat texte de teatru jucate peste tot în lume. Ce urgențe te hrănesc atunci când scrii?*

A.B.: În general, scriu plecând de la un subiect care îmi creează un impuls de violență, care revine obsesional, pe care nu îl înțeleg și care mă revoltă. Nu caut subiecte, ele pur și simplu se impun. De multe ori am refuzat colaborări pentru că mi se sugera o temă care, deși mi se părea interesantă, nu venea organic din mine, nu aveam eu nevoie să mă duc mai departe cu ea. Cred că scrisul este pentru mine și o modalitate de a controla ceea ce mi se pare incontrollabil în lumea în care trăim.

M.M.: *Cât de importantă este documentarea pentru tine și cum o integrezi în ficțiunile pe care le imaginezi?*

A.B.: Documentarea este cea mai importantă parte din proces. Pot petrece un an, doi ca perioadă de documentare. De fapt așa începe totul. De multe ori dau peste un subiect, el apare de mai multe ori în jurul meu și încep să fac căutări pentru a înțelege mai bine mecanismele care stau la originea sa. O fac pentru mine, nu mă gândesc neapărat că asta va da o piesă. Adeseori mă pierd în documentare și, când din acest proces apar în mod spontan fragmente de situații, de ficțiune, încep să mă gândesc la text. De foarte multe ori nici nu salvez fragmentele astea de documentare, ele se depun pur și simplu în mine și încep să articulez textul plecând de la ceea ce îmi rămâne. Asta este a doua parte importantă, articularea structurii dramaturgice, a personajelor. Lucrez într-un fel destul de matematic. Scrisul în sine se derulează foarte rapid dacă aceste două etape sunt bine făcute.

M.M.: *Atunci când începi să scrii o piesă, te gândești automat și cum ai pune-o în scenă? Gândirea ta regizorală îți influențează scriitura?*

A.B.: Depinde. Când scriu piese pe care nu le montez eu (asta mi se întâmplă din ce în ce mai rar în ultimul timp), nu mă gândesc deloc la montare, mă simt mult mai liberă. Mă gândesc însă mult la actori, la cum ar putea fi spus textul, la ritmicitatea

lui, la ce poate provoca în scenă, la ce generează el în corpurile actorilor. Când scriu însă piese pe care le voi face eu, plec de la dispozitivul scenic. Am nevoie să știu cum va fi decorul, care e universul, chiar dacă asta se poate schimba pe parcurs, dar plec de la ceva concret. Nu înscriu spectacolul în text, dar îmi imaginez ce tip de spectacole pot fi generate de text. Am nevoie ca regizor să am o libertate în momentul în care ajung la scenă, la fel cum am nevoie să știu că textul pe care îl scriu e „ofertant” scenic, poate genera opțiuni diferite.

M.M.: *Ești o creatoare care lucrează cu formate și medii diferite – teatru, performance, film, proză. Ai simțit anumite limitări într-o anumită zonă și ai vrut să testezi posibilitățile altele?*

A.B.: Subiectul impune o formă. Povestea pe care vreau să o spun. Personajele care apar. Unele lucruri au nevoie de o temporalitate mai diferită, de o aprofundare, și atunci știu că voi scrie un roman. Altele au nevoie să fie spuse în imagini, în acțiuni, nu sunt lucruri care se dezvoltă prin cuvinte sau prin introspecție, și atunci le gândesc filmic, iar altele au nevoie de un conflict mai puternic, de dezbatere. *Performance*-ul a venit dintr-o frustrare de a scrie texte cu mult înaintea actului scenic, care nu mai au legătură cu ceea ce simt și cu ceea ce mă traversează în momentul întâlnirii cu publicul. Așa am conceput *Mondes*, un performance în care mixez texte scrise cu câteva zile înainte, cu texte scrise în momentul reprezentației pe care spectatorii le văd cum se scriu în direct pe un ecran conectat la computerul meu.

„Mi se pare important că teatrul este încă un spațiu al dialecticii.”

M.M.: *Ce înseamnă pentru tine să faci un teatru care abordează teme și subiecte politice? Să vorbești despre globalizare, raporturi de inechitate în relațiile de muncă, exploatare, migrație? Din ce perspectivă le abordezi?*

A.B.: Încerc să dau un spațiu celor care sunt invizibilizați de sistem, să aduc în scenă persoane ale căror povești au fost marginalizate. Nu spun niciodată o singură poveste, în spatele unui personaj sunt poate zeci de mărturii pe care le-am găsit și care se compun unele cu celelalte, fiind legate de ficțiune. În ultimele texte încerc să ofer mai multe puncte de vedere, care intră în conflict unele cu celelalte, și las mai mult spațiu spectatorilor pentru a alege personajul cu care se identifică. Cred că din cauză că această identificare e posibilă, ei pot avea acces și la un alt punct de vedere, cu care nu sunt poate de acord, dar care este important să fie auzit. Trăim într-o lume în care avem din ce în ce mai rar acces la puncte de vedere

diferite de convingerile noastre și mi se pare important că teatrul este încă un spațiu al dialecticii.

M.M.: *Ai montat la prestigiosul Teatru La Colline o trilogie care are în centru părți din istoria Franței mai puțin explorate. De ce ai simțit nevoia să le aduci în prim-plan și care este pentru tine miza acestei recuperări istorice? Asupra căror traume istorice ai vrut să reflectezi teatral?*

A.B.: Lucrez de mult timp cu artiști originari din țări colonizate în trecut și am călătorit des pentru anumite proiecte în aceste locuri, se acumulaseră multe întrebări, povești, neînțelegeri. În 2014, când am primit cetățenia franceză, ni s-a spus la o ceremonie care se organizează cu această ocazie: „De acum va trebui să vă asumați istoria acestei țări cu momentele ei de glorie și cu zonele ei de umbră.” Și prima mea reacție a fost: „Cum să îmi asum eu acum colonizarea?” Un an după, în perioada de după atentatele de la Paris din 2015, au fost multe dezbateri despre ce am ratat noi artiștii pentru ca să ajungem în această situație, într-o societate profund divizată, și unul dintre răspunsurile pe care le-am auzit a fost: „Poate că nu am povestit destul *nos recits manquants*” (nici nu știu cum să traduc această expresie – poveștile nespuse, ascunse, care nu au fost integrate în istoria comună a unei societăți). Toate lucrurile astea au făcut ca atunci când am fost invitată de Wajdi Mouawad la Teatrul Național de la Colline, să îi propun să scriu ceva plecând de la tema aceasta – a „poveștilor ascunse din istoria colonială și post-colonială a Franței”. Începând documentarea, mi-am dat seama că nu pot face doar un spectacol, pentru că subiectul este mult prea vast, și a ieșit o trilogie, *Points de non-retour*. Prima parte este despre un masacru colonial din Senegal, în care soldații africani, care își cereau drepturile financiare (promise de statul francez) la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, au fost omorâți, pretextându-se faptul că ar fi pus la cale o revoltă într-o bază militară. A doua parte este despre algerienii aruncați în Sena în timpul unei manifestații din Paris în 1961 și a treia este despre copiii aduși din insula Réunion pentru a popula teritoriile franceze rămase fără mână de lucru, copii care au fost transformați în sclavi. Ceea ce m-a interesat nu a fost numai să aduc în lumină aceste subiecte care sunt foarte puțin cunoscute (masacrul colonial era practic total necunoscut chiar de profesorii de istorie), ci mai ales să arăt ceea ce produc astăzi aceste traume ascunse și aceste secrete ale istoriei, care de multe ori sunt ținute sub tăcere chiar și în interiorul familiilor victimelor. Cum ne putem reconstrui, ca indivizi și ca societate, neștiind ce s-a întâmplat de fapt în trecutul familiilor noastre?

M.M.: *În primăvară ai ținut la UNATC un atelier cu studenți și studenți la regie, scriere dramatică, actori și teatrologie, care a implicat realizarea unui număr de 3 spectacole pentru publicul tânăr. Care a fost metoda pe care ai folosit-o în timpul lucrului?*

A.B.: Într-o primă etapă am lucrat cu studenții și studențele de la regie și dramaturgie. Am încercat să îi ajut să găsească temele care sunt cu adevărat personale și importante pentru ei. Cred că asta e pasul cel mai important într-un proces creativ, să înțelegi ce vrei să spui și să ai acces la propria autenticitate. Le-am propus o serie de exerciții de scriere automată, intuitivă, pe care cred că ar trebui să le facem toți din când în când. Și, plecând de la ce au descoperit că a ieșit din inconștientul lor, au început să listeze tematici, personaje, începuturi de povești. Așa s-au și format grupele de regizori-dramaturgi. În a doua etapă, am integrat studenții și studențele de la actorie. Cu ei am lucrat pe o metodă pe care am descoperit-o și eu de puțin timp, și pe care o folosesc în ultimele mele proiecte și cu actori profesioniști. Este metoda „étude” pe care Stanislavski a dezvoltat-o în ultimii ani din viață și pe care a conceptualizat-o asistenta lui, Maria Knebel. Se pleacă de la analiza dramaturgică a textului și a personajului, după care actorii joacă situația cu propriile lor cuvinte, respectând tot ceea ce au descoperit în această analiză. După fiecare improvizație, ei se întorc la text, reanalizează unde s-au îndepărtat de el și ce au descoperit că ar merge în sensul textului și, treptat, îl integrează fără a-l memoriza mecanic. Este o metodă care permite integrarea textului în mod organic, fără a separa corpul de mental și permite actorului să-și construiască monologul interior intuitiv încă de la prima etapă de lucru. Ca regizor, este foarte comod să lucrezi așa pentru că lași actorilor o libertate în care ei descoperă în mod natural justetea personajelor și a situațiilor, devin mai creativi în propuneri și nu mai e nevoie de acea etapă în care trebuie să îi scoți din automatisme și artificii. Practic, textul nu sună niciodată fals pentru că s-a ajuns la el în mod organic, nu a fost învățat în gol, mecanic fără intenții, în afara situației. Dar este o metodă care necesită foarte mult timp de lucru.

M.M.: *În septembrie este programată premiera spectacolului pe care îl montezi la Teatrul Național din București – Exil. Ce istorii intime și politice sunt adâncite în acest nou spectacol?*

A.B.: E un spectacol pe care îmi doream să îl fac demult, dar nu aveam distribuția necesară. Când am fost invitată la TNB mi-a fost clar că e un proiect care se poate face cu actorii trupei, pentru că ei acoperă generații diferite care au traversat

perioadele despre care eu vorbesc și pentru că este cea mai complexă trupă din România, care reprezintă foarte bine societatea românească. Este un spectacol despre blocajele identitare pe care le purtăm în noi fără să știm, despre traumele transmise la nivel intim și politic dintr-o generație în alta, despre tensiunile pe care le avem cu România și, în același timp, despre imposibilitatea de a te rupe definitiv în momentul în care decizi să pleci, despre nevoia de libertate, incapacitatea de adaptare, neputințe, lașități, iubiri sufocate de contextul social-politic, familii destrămate, familii care înăbușă autenticitatea celor care ies din tipar, despre lupta continuă de a te desprinde de tot acest bagaj și de a trăi în acord cu tine într-o societate care îți interzice să o faci.

„Franceza a devenit o limbă în care am început să îmi analizez aceste traume.”

M.M.: *Ești o autoare care scrie și în română, și în franceză – piese de teatru, scenarii, romane, texte eseistice. Cum se construiește o identitate prin limbaj? Sunt lucruri pe care simți că nu le poți spune decât în română și care se pierd atunci când le articulezi în franceză? Sau, dimpotrivă, a scrie într-o limbă care nu îți e limba maternă îți dă o mai mare libertate de creație?*

A.B.: Mie dintotdeauna mi-a fost greu să scriu în limba română, am reușit să o fac foarte târziu, după multe texte publicate în franceză, pentru că eram invitată să montez în România, aveam o idee foarte clară despre ce voiam să vorbesc și îmi trebuia un text pe care numai eu îl puteam scrie. Acest blocaj cred că vine din faptul că am trăit anumite traume în limba română. Poate cea mai mare traumă a fost sistemul de învățământ, modul în care am fost forțată să învăț pe de rost pagini scrise de alții fără să le pot analiza sau să le pun la îndoială, competiția în care suntem aruncați de mici, fricile care ni se induc. Am crezut tot timpul că sunt incapabilă să scriu în română, că tot ce fac în limba asta e prost. Am ales să fiu regizoare pentru că mi se părea singura posibilitate de a mă exprima, fără să trebuiască să scriu sau să vorbesc eu. Cred că am dezvoltat un complex cu limba română. Nu am ales să scriu în franceză. Pur și simplu, când nevoia de a scrie a devenit vitală, când am început primul text mai mult ca un proces personal terapeutic, am descoperit că în franceză nu aveam nicio barieră, că pot scrie ceea ce îmi trece prin cap fără să mă auto-evaluez în permanență, fără să simt că cineva mă urmărește și îmi dă note în timp ce o fac. Cred că franceza a devenit o limbă în care am început să îmi analizez aceste traume. Ca să o fac, aveam nevoie de această neutralitate, de un teren nou, în care să pot explora liberă. Este practic

limba în care am deconstruit un mod de gândire care mi-a fost impus cu forța și în care am început să învăț cine sunt eu de fapt și ceea ce vreau să spun cu adevărat.

M.M.: *Se vorbește mult în România, în prezent, despre statutul lucrătorului cultural și necesitatea unor politici publice care să-l reglementeze. În Franța există un statut al artistului intermitent. Poți să îl descrii puțin și să îi definești beneficiile?*

A.B.: Este un sistem unic în lume. Practic, acumulând 507 de ore de lucru într-un an (ceea ce este foarte greu pentru un artist la debut și e destul de greu de menținut pentru un regizor, având în vedere că în Franța, media de producții a unui regizor este de una la doi ani), ai dreptul la o indemnizație în lunile în care nu lucrezi. Ce e interesant în acest sistem este că permite finanțarea timpului de cercetare, plecând de la premisa că un artist nu poate produce tot timpul și că timpul lui de creație nu poate fi cuantificat. Acest sistem finanțează și formarea continuă. Acumulând ore, acumulezi ore de *workshop* în care poți lucra cu artiști care te interesează sau poți experimenta tehnici de lucru pe care nu le cunoști.

M.M.: *Ce simți că ți-a adus, intim și politic, apartenența ta multiplă?*

A.B.: O capacitate de a mă adapta mai ușor la contexte diferite, o deschidere față de alte culturi și viziuni ale lumii, poate o analiză mai complexă a anumitor situații și convingerea că, orice s-ar întâmpla, îmi voi găsi un loc în lumea asta, în care să mă pot simți liberă.

M.M.: *Care e amintirea cea mai puternică pe care o duci cu tine oriunde ajungi?*

A.B.: Acum câțiva ani, când am prezentat a doua parte a trilogiei *Points de non-retour* la Festivalul de la Avignon, la o întâlnire cu publicul, o liceană a venit la mine, mi-a dat un bilet și a plecat. În bilet scria că s-a recunoscut în personajul principal și că de atunci se simte un pic mai înțeleasă, că avea nevoie de experiența asta. Am ținut mult biletul ei în geantă și la premiera trilogiei la Paris anul acesta, i l-am dat actriței care a creat acest personaj. De atunci, înaintea fiecărui spectacol, în momente de îndoieli, îmi spun că în acea seară trebuie să fie în sală măcar o persoană care are nevoie de ceea ce facem noi.

I WRITE STARTING FROM A TOPIC THAT CREATES AN IMPULSE OF VIOLENCE, WHICH RETURNS OBSESSIVELY, WHICH I DO NOT UNDERSTAND AND THAT REVOLTS ME

Interview² with author and director Alexandra Badea

MIHAELA MICHAILOV

² Translated by Cornel Huțanu

Alexandra Badea is a writer, stage and film director, settled in Paris for almost 20 years, involved in artistic projects in Europe, Canada, the United States, Latin America. She is a graduate of the "I.L. Caragiale" National University of Theatre and Film in Bucharest, following a performance that marked the history of the 2000s at the Casandra Studio – *LEBENSRAUM – Vital Space* by Israel Horovitz. In Paris, Alexandra Badea attended the MA in Theatrical Theory and Aesthetics at the Sorbonne Nouvelle University. The first three theatrical texts – *Mode D'Emploi*, *Contrôle d'identité* and *Burnout* were published in 2009 at one of the most important theatre publishing houses in France – Arche Éditeur, who subsequently published all her texts. In 2013 she won, with the play *Pulverizare*, the Grand Prize for Dramatic Literature, awarded by the French Ministry of Culture. Alexandra Badea writes plays, film scripts, novels (*Zone d'amour prioritaire*, 2014; *Tu marches au bord du monde*, 2020), hybrid performative texts. She addresses social and political topics questioning, with the rigor of a nuanced documentarian, relevant issues: identity belonging, labour relations, globalization, status of migrants, traumas transmitted from generation to generation, marginalized, silenced histories. In 2018, at the invitation of playwright and director Wajdi Mouawad, director of La Colline National Theatre, she staged the *Points de non-retour* trilogy. The trilogy, created between 2018 and 2021, was presented in 2022 in its entirety at the La Colline Theatre. Between February and April 2022, Alexandra Badea held, at UNATC "I.L. Caragiale", a theatre workshop dedicated to students from the directing, dramatic writing, acting and theatre studies departments, concluded with three performances for young audiences. In September 2022, at the National Theatre of Bucharest, the premiere of the performance *Exil* took place, on her text and under her directing.

Mihaela Michailov: *I'd like us to start our dialogue by going back to the moment you graduated from UNATC. What powerful experiences have you taken with you? What did you lack while you were a directing student?*

Alexandra Badea: The four years at UNATC were a field for experiment, where I realized what kind of theatre I wanted to do. My teachers, Valeriu Moisesescu and Nicolae Manda, gave us the opportunity to do this and to focus on what interests us the most. I think we were the promotion that worked the most on contemporary dramaturgy. From them I learned to ask myself many questions

before conceiving a performance, to always find the most offering solution, to discover a balance between my intuition and how the audience could perceive my intentions. An important thing was the time spent in acting classes, as I learned how to work with actors observing Sanda Manu and her students. I think I lacked the theory part a bit. At the time we did not have such easy access to written content on contemporary theatre, foreign performances did not really reach Bucharest, and the history of theatre stopped at Strehler and Brook.

M.M.: *Why did you choose a BA graduation performance based on a contemporary text that talks about historical trauma? How do you think the Lebensraum – Vital Space moment defined your subsequent choices?*

A.B.: I still remember the moment when I read the text, in the library of the French Institute, which was for me one of the places of refuge in Bucharest. It was a powerful shock. It was the play I was looking for both in terms of subject and form. I believe that the Holocaust and antisemitism of interwar Romania constitute a powerful trauma of ours, which we do not treat even today. At school I was always told that the Romanians saved the Jews. One of the neighbors in my childhood apartment building was a survivor of Auschwitz. She didn't talk very much about this period either, but her story was known, and I always wanted to know more about her. What interested me in this text is that it is not limited to reporting a historical period, but it creates a "what if it were" scenario to question the present traumas caused by that period and its traces in our lives. I think my entire journey as an artist is influenced by this first performance. This theme of marks left by the untreated traumas of history, family secrets and the impossibility of living freely in the present without analyzing the past (looking at the events and actions of those who lived here long before us) very often returns in what I do, is the starting point of the *Points of non-retour* trilogy, but also of the texts written in Romanian – *Perfect compus* and *Exil*. And the text obviously influenced the texts I wrote later (*Pulvérisés*, *Europe connexion*, etc...). It was also a moment of exploration of a stage aesthetic that I kept reinventing since that moment (directly addressing the audience, mixing pre-recorded images and video image captured live by the actors, using sound, microphones).

M.M.: *What was the basis of your decision to leave Romania and study in France?*

A.B.: First of all, I wanted to know other ways of doing theatre. Paris is the place where you can see pretty much everything that is created worldwide, both in

theatre and in contemporary art or cinema. From forms acknowledged in major festivals to lesser-known forms. For me, Paris has been and remains a point of contact with the diversity of the world. That's what I needed the most and that's not what I found in Romania. I also wanted to have a moment where I could focus on the theoretical side and to be able to conceptualize what I was trying to do in my performances, even though I was at the beginning. That's how I ended up doing an MA on minimalist theatre. Initially I didn't think of leaving Romania, especially since at the time of my departure many positive things had happened to me, but I think that somewhere I felt that as an artist I could no longer live more than what I had already experienced. Probably, if there had been a favourable context for young artists and opened to the type of theatre I was doing, I would have come back after my MA, but everything seemed more and more cumbersome, and I could not adapt to this system.

M.M.: *What was the most difficult period in Paris? Were there times when you felt like you were facing a world you didn't understand?*

A.B.: The period after the master's degree. I didn't feel like I didn't understand this world. I think, paradoxically, I understood it better than the one I came from, which sometimes I don't really get. It was difficult because the doors seemed difficult to open. Romanian theatre did not fascinate anyone, so my diploma was worth nothing. In fact, in France, no degree really means anything in art, but by going through an important school here, you create a set of contacts, you meet people who can later help you. For a Frenchman, it's just as hard at first. There are a few exceptions of artists who have done studies or directing assistance alongside stage managers-directors and it's easier for them, but the vast majority of young artists wait for years before they can enter the system and make a living from this job.

M.M.: *What did you make a living from after completing your MA in Theatrical Theory and Aesthetics at the Sorbonne Nouvelle?*

A.B.: I held many theatre classes, I worked for a few years for RFI on the show in Romanian. I caught the period when the editing was still done with scissors, it was basically another job, but I liked it. Looking back, with today's experience, at that time, it seems to me that it was very important. Probably, if I had gone straight into theatre and done performance after performance, I would have taken the

same path, I wouldn't have had time to think about what I really wanted to do, and I certainly wouldn't have managed to write.

"I believe writing is also for me a way to control what I find uncontrollable in the world we live in."

M.M.: *From the first play you wrote, Mode d'Emploi, to the current ones, you've created theatrical texts played all over the world. What emergencies feed you when you write?*

A.B.: In general, I write based on a subject that creates an impulse of violence for me, which returns obsessively, which I do not understand and that revolts me. I'm not looking for topics, they just impose themselves. Many times, I refused collaborations because I was suggested a topic that, although I found interesting, did not come organically from me, I did not need to continue it. I believe writing is also for me a way to control what I find uncontrollable in the world we live in.

M.M.: *How important is documentation to you and how do you integrate it into the fictions you imagine?*

A.B.: Documentation is the most important part of the process. I can spend a year, two on a documentation. In fact, that's how it all starts. Many times, I come across a topic, it revolves several times around me and I begin to research it to better understand the mechanisms that lie at its origin. I do it for myself, I don't necessarily think that this will result in a play. I often get lost in documentation, and when fragments of situations, of fiction spontaneously appear from this process, I start thinking about the text. Very often I don't even save these fragments of documentation, they simply deposit in me, and I start to articulate the text based on what remains. That's the second important part, the articulation of the dramatic structure, of the characters. I work in a pretty mathematical manner. The writing itself unfolds very quickly if these two stages are well executed.

M.M.: *When you start writing a play, do you automatically think about it and how you would stage it? Does your directorial thinking influence your writing?*

A.B.: It depends. When I write plays that I don't plan to stage myself (this is happening to me less and less lately), I don't think about staging at all, I feel much freer. But I think a lot about the actors, about how the text could be uttered, about its rhythmicity, about what it can cause in the scene, about what it generates in the

actors' bodies. But when I write plays that I'm going to direct, I start from the stage device. I need to know what the set is going to be like, what the universe is like, even if that can change along the way, but I start from something concrete. I don't put the performance in the text, but I imagine what type of performances can be generated by the text. I need as a director to have some freedom when I get to the stage, just as I need to know that the text I write is stage "attractive", can generate different options.

M.M.: *You are a creator who works with different formats and mediums – theatre, performance, film, prose. Did you feel certain limitations in one area and wanted to test the possibilities of another?*

A.B.: The topic imposes a form. The story I want to tell. The characters that appear. Some things need a different temporality, an in-depth look, and then I know I'm going to write a novel. Others need to be said in images, in actions, they're not things that develop through words or introspection, so I think of them filmically, and some need a stronger conflict, a debate. The *performance* came from a frustration of writing texts long before the stage act, which are no longer related to what I feel and what crosses me when meeting the audience. That's how I designed *Mondes*, a performance where I mix texts written a few days in advance, with texts written during the performance that viewers see being written live on a screen connected to my computer.

"I find it important that theatre is still a space of dialectics."

M.M.: *What does it mean to you to make theatre that tackles political themes and topics? To talk about globalization, relations of inequity in labour, exploitation, migration relations? From what perspective do you approach them?*

A.B.: I try to offer a space to those who are made invisible by the system, to bring on stage people whose stories have been marginalized. I never tell one story, behind a character there are maybe dozens of testimonies that I have found and that are composed together, being related to fiction. In the last few texts, I try to offer several points of view, which conflict with each other, and I leave more space for the spectators to choose the character with whom they identify. I think because this identification is possible, they can also have access to another point of view, which they may not agree with, but which is important to hear. We live in a world where we rarely have access to points of view different from our beliefs, and I find it important that theatre is still a space of dialectics.

M.M.: *You've staged at the prestigious La Colline Theatre a trilogy that focusses on parts of the history of France that are less explored. Why did you feel the need to bring them to the forefront and what is at stake for you in this historic recovery? What historical trauma did you want to reflect theatrically?*

A.B.: I worked for a long time with artists originally from countries colonized in the past and I have often travelled for certain projects in these places, many questions, stories, misunderstandings had accumulated. In 2014, when I received French citizenship, we were told at a ceremony that is held on that occasion, "From now on you will have to assume the history of this country with its moments of glory and its areas of shadow." And my first reaction was, "How can I now assume colonization?" A year after, in the period after the Paris attacks of 2015, there was a lot of debate about what we artists failed in order to reach this situation, a deeply divided society, and one of the answers I heard was, "Maybe I didn't tell enough of *nos recits manquants*" (I don't even know how to translate this phrase – the untold, hidden stories, which have not been integrated into the common history of a society). All of this made it so that when I was invited by Wajdi Mouawad at the Colline National Theatre I proposed to him to write something based on this theme – of "the hidden stories of the colonial and post-colonial history of France". Having started the documentation, I realized that I can't just do one performance, because the subject is far too vast, and a trilogy came out, *Points de non-retour*. The first part is about a colonial massacre in Senegal, in which African soldiers demanding their financial rights (promised by the French state) at the end of the Second World War are killed, on the premise to have planned an uprising in a military base. The second part is about Algerians thrown into the Seine during a rally in Paris in 1961 and the third is about children brought from the Réunion Island to populate the French territories left without labour force, children who were turned into slaves. What interested me was not only to bring to light these subjects that are lesser known (the colonial massacre was practically totally unknown even to the history teachers themselves), but especially to show what these hidden traumas and secrets of history produce today, often kept silent even within the families of the victims. How can we rebuild ourselves, as individuals and as a society, by not knowing what actually happened in our families' past?

M.M.: *In spring you held at UNATC a workshop with students from the directing, dramatic writing, acting and theatre studies departments, which involved the*

realization of 3 performances for young audiences. What was the method you used while working?

A.B.: In a first stage I worked with students from directing and dramaturgy. I tried to help them find the themes that are personal and important to them. I think that's the most important step in a creative process, to understand what you mean and to have access to your own authenticity. We proposed to them a series of automatic, intuitive writing exercises, which I think we should all do from time to time. And, starting from what they discovered from their unconscious, they began to list themes, characters, beginnings of stories. This is how the groups of directors-playwrights were formed. In the second stage, we integrated the acting students. With them I worked on a method that I recently discovered, and that I used in my last projects and with professional actors. It is the "étude" method that Stanislavsky developed in the last years of his life and was conceptualized by his assistant, Maria Knebel. It starts from the dramaturgical analysis of the text and of the character, after which the actors play the situation in their own words, respecting everything they have discovered in this analysis. After each improvisation, they return to the text, reconsider where they have moved away from it and what they have found in the sense of the text, and gradually integrate it without memorizing it mechanically. It is a method that allows the integration of the text in an organic manner, without separating the body from the mental and allows the actor to build his inner monologue intuitively from the very first stage of work. As a director, it is very convenient to work like this because you leave the actors a freedom in which they naturally discover the rightness of the characters and situations, they become more creative in proposals and there is no need for that stage where you have to take them out of automatisms and gimmicks. Basically, the text never sounds false because it was reached organically, it was not learned automatically, mechanically without intentions, outside the situation. But it is a method that requires a lot of time to work.

M.M.: *In September, the premiere of the performance you are staging at the National Theatre of Bucharest, Exil, is scheduled. What intimate and political histories are steeped in this new performance?*

A.B.: It's a performance that I wanted to do a long time ago, but I didn't have the necessary cast. When I was invited to NTB, it was clear to me that it is a project that can be done with the actors of the company, because they cover different generations that have lived the times I am discussing and because it is the most

complex company in Romania, which represents the Romanian society very well. It is a show about the identity blockages that we carry within us without knowing, about the traumas transmitted at an intimate and political level from one generation to another, about the tensions we have with Romania and, at the same time, about the impossibility to permanently break from when you decide to leave, about the need for freedom, the inability to adapt, about helplessness, cowardice, love suffocated by the socio-political context, broken families, families that stifle the authenticity of those who break pattern, about the continuous struggle to detach yourself from all this baggage and to live in agreement with yourself in a society that forbids you to do so.

"French became a language in which I started to analyse these traumas."

M.M.: *You are an author who writes both in Romanian and in French – plays, scripts, novels, essayistic texts. How do you build an identity through language? Are there things that you feel you can only say in Romanian and that are lost when you articulate them in French? Or, on the contrary, writing in a language that is not your mother tongue gives you greater creative freedom?*

A.B.: It has always been difficult for me to write in Romanian, I managed to do it very late, after many texts published in French, because I was invited to stage plays in Romania, I had a very clear idea of what I wanted to talk about, and I needed a text that only I could write. This blockage I think comes from the fact that I have experienced certain traumas in Romanian. Perhaps the biggest trauma was the educational system, the way I was forced to learn by heart pages written by others without being able to analyse or question them, the competition in which we are thrown from a young age, the fears that were induced in us. I've always believed that I'm incapable of writing in Romanian, that everything I do in this language is stupid. I chose to be a director because it seemed to me the only way to express myself without having to write or speak myself. I think we have developed a complex regarding Romanian. I did not choose to write in French. Simply put, when the need to write became vital, when I started the first text more as a personal therapeutic process, I discovered that in French I had no barriers, that I could write what goes through my head without constantly self-evaluating myself, without feeling that someone is following me and giving me notes while I do it. I think French became a language in which I started to analyse these traumas. To do it, I needed this neutrality, a new ground where I could explore

freely. It's basically the language in which I have deconstructed a way of thinking that has been forcibly imposed on me and in which I have begun to learn who I am and what I really mean.

M.M.: *There is a lot of talk in Romania, at present, about the status of the cultural worker and the need for public policies to regulate it. In France there is an intermittent artist status. Can you describe it in a few words and define its benefits?*

A.B.: It's a system unique in the world. Basically, accumulating 507 hours of work per year (which is very difficult for an artist on debut and is quite difficult to maintain for a director, given that in France, the average for productions by a director is one per two years), you are entitled to an allowance in the months in which you do not work. What's interesting about this system is that it allows funding for research, based on the premise that an artist can't produce all the time and that his creative time can't be quantified. This system also funds lifelong learning. By accumulating hours, you accumulate *workshop* hours in which you can work with artists who are interested in you, or you can experience working techniques that you are not familiar with.

M.M.: *What do you feel your multiple belonging has brought you, intimately and politically?*

A.B.: An ability to adapt more easily to different contexts, an openness to other cultures and worldviews, perhaps a more complex analysis of certain situations and the belief that, whatever happens, I will find a place in this world where I can feel free.

M.M.: *What's the most powerful memory you carry with you wherever you go?*

A.B.: A few years ago, when I presented the second part of the *Points de non-retour* trilogy at the Avignon Festival, at a meeting with the audience, a high school student came up to me, gave me a note and left. In the note she wrote that she recognized herself in the main character and that since then she felt a little more understood, that she needed this experience. I kept her note in my purse for a long time and at the trilogy premiere in Paris this year, I gave it to the actress who created this character. Since then, before every performance, in moments of doubt, I tell myself that that evening there must be at least one person in the room that is in need of what we do.



*Points de non-retour (Diagonale du vide),
r: Alexandra Badea, Foto: Pascal Gély*



*Points de non-retour (Thiaroye),
r: Alexandra Badea, Foto: Pascal Gély*



*Points de non-retour (Quai de Seine),
r: Alexandra Badea, Foto: Pascal Gély*