

THEATRICAL COLLOQUIA

EDITORIAL STAFF:

Professor, PhD habil. Anca Ciobotaru - Editor in chief - UNAGE Iași
Lecturer Ioana Petcu, PhD - Editorial Secretary - UNAGE Iași
Tamara Constantinescu, PhD - Editor – UNAGE Iași
Carmen Antochi - Desktop publishing and printing – Artes Publishing House
Assistant professor Alexandra Ioana Cantemir, PhD – UNAGE Iași

PEER REVIEW:

Professor Ph.D. Paulo Balardim - Universidade do Estado de Santa Catarina – Brazil
Irina Niculescu - UNIMA Professional Training Commission, former vice-president of UNIMA, USA
Associate Professor Ph.D. Nic Ularu – University of South Carolina, The Department of Theatre and Dance – USA
Associate Professor Ph.D. Andreas Enghart - Department of Art Sciences University of Munich
Matei Vișniec – Radio France International - FRANCE
Professor Ph.D. Angelina Roșca - Academy of Music, Theatre and Fine Arts of Chișinău, Republic of Moldova
Professor Ph.D. Daniela Vitcu - Drama Department, Ovidius University of Constanța
Associate Professor Ph.D. Mihaela Bețiu, I. L. Caragiale National University of Theatre and Film, București, Romania
Lecturer Ph.D. Diana Nechit, - Department of Theatre Arts Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu
Lecturer Ph.D. Alexandra Chiriac - Department of Germanic Studies, Faculty of Letters, Al. I. Cuza University of Iasi
Lecturer Ph.D. Hariclea Nicolau - Arts Department, Faculty of Letters, University of Craiova
Lecturer Ioana Bujoreanu, PhD - UNAGE Iași

COUNSELING COMMITTEE:

Cristina Rusiecki – theatre critic
Professor Anca Maria Rusu, PhD
Professor Emilian Coșeru, PhD

FOUNDING MEMBERS:

Professor Natalia Dănăilă, PhD, Ștefan Oprea, PhD – theatre critic, Professor Constantin Paiu, PhD – theatre critic, Professor, PhD habil. Anca Ciobotaru

The magazine *Theatrical Colloquia* is edited by Artes Publishing House and The Research Centre “The Art of Theatre – Study and Creation”, in one issue per semester. The first issue was released in 2004. We are registered with a print ISSN 2285 – 5912 and ISSN-L 1584 – 4927(online). Accredited by the Romanian Ministry of Education and Research, "Theatrical Colloquia" is awarded Category B and also included in international databases like EBSCO, SCIPRO, ICI Journals Master List, Erih Plus and CEEOL. The journal is also indexed on Sciendo editorial group.

Artes Publishing House, Iași, 2019
Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912
ISSN–L 1584 – 4927
<http://www.artes-iasi.ro/colocvii/>

CONTENT

THE MEMORY OF THEATRE AND THE THEATRICALIZATION OF MEMORY	6
STUDIES	7
Sorana Țopa – the Memory of a Time	8
Anca Doina CIOBOTARU	
Elena Carmen ANTOCHI	
Sorana Țopa – Journal Pages	21
Anca Doina CIOBOTARU	
Elena Carmen ANTOCHI	
Guilty Memories: Remembering the Theresienstadt Ghetto in Concentrationary Theatre.....	30
Dana MONAH	
The Language of Puppetry – Code for Remembering and Theatricalization	40
Raluca BUJOREANU-HUȚANU	
The Theatre Critic’s Memory	54
Călin CIOBOTARI	
Pages from Memory – Maeterlinck and the Russian Theatre Creators	62
Cristi AVRAM	
Memory of the Voiceless. Verbatim, Cvasi-verbatim, Mockumentary	76
Răzvan MUREȘAN	
Why Do We Need Memory?	104
Vasilica BĂLĂIȚĂ	
Representation and the Internal View of the Instruments of Scenic Creation.....	119
Camelia CURUȚIU-ZOICAȘ	
Rhapsody of Modern Drama through	138

THEATRICAL COLLOQUIA

Anca SIMILAR	
Medea – or the Fantasies of the Woman within Us	154
Oana BOTEZATU (SANDU)	
The Dilemma of the Composition Role	167
Doru AFTANASIU	
YOUNG RESEARCHERS	175
The Memory of Theatre. Theatricalization of Memory	176
Bogdan Lucian GUȚU	
Theatre Criticism – a Still Image of a Time	182
Oana-Nicoleta BARTOȘ-AGAVRILOAIE	
Active Analysis Method and Its Role in the Relationship between the Content and the Form of a Performance	190
Boris FOCȘA	
The Role and Identity of the Young Dramatist in Romanian Theatre Today. The Dramatist between Two Paradigms: Author of Theatre Plays or Intermediary between the Performance and the Public	203
Adriana CREANGĂ	
STAGE REVIEWS	215
Theater Festivals - a Collective Archive	216
Ramona-Petronela IACOBUȚE	
BOOK REVIEW	224
With a Critical Eye on Romanian Criticism. From the Memories of the Flowing Thaw	225
Ioana PETCU	

THEATRICAL COLLOQUIA

CUPRINS

MEMORIA TEATRULUI ȘI TEATRALIZAREA MEMORIEI	I
Sorana Țopa – memoria unui timp.....	I
Anca Doina CIOBOTARU	
Elena Carmen ANTOCHI	
Sorana Țopa - pagini de jurnal.....	XIII
Anca Doina CIOBOTARU	
Elena Carmen ANTOCHI	
Memoria vinovată: imaginea ghetoului de la Terezin în teatrul concentraționar.....	XXI
Dana MONAH	
Limbajul păpușăresc-Cod de (re)memorare și teatralizare	XXXI
Raluca BUJOREANU-HUȚANU	
Memoria criticului de teatru.....	XLIV
Călin CIOBOTARI	
File din memorie – Maeterlinck și creatorii de teatru ruși.....	LI
Cristi AVRAM	
Memoria celor ce nu au voce. Verbatim, cvasi-verbatim, mockumentar.....	LXIV
Răzvan MUREȘAN	
De ce este nevoie de memorie?.....	LXXXVIII
Vasilica BĂLĂIȚĂ	
Reprezentarea și viziunea internă instrumente ale creației scenice	CII
Camelia CURUȚIU-ZOICAȘ	
Medeea – sau fantezmele femeii din noi.....	CXXIV
Oana BOTEZATU (SANDU)	
Dilema rolului de compoziție.....	CXXXV
Doru AFTANASIU	
TINERI CERCETĂTORI.....	CXLIII

THEATRICAL COLLOQUIA

Memoria teatrului. Teatralizarea memoriei	CXLIV
Bogdan Lucian GUȚU	
Cronica teatrală – un diapozitiv al vremii	CL
Oana-Nicoleta BARTOȘ-AGAVRILOAIE	
Metoda analizei active și rolul ei în raportul dintre conținut și forma unui spectacol.....	CLXI
Boris FOCȘA	
Rolul și identitatea tânărului dramaturg în teatrul românesc de azi.	
Dramaturgul între două paradigme: autor de piese de teatru sau intermediar între spectacol și public	
Adriana CREANGĂ	
PAGINI DIN STAGIUNE	CLXXXIX
Festivalurile de teatru – o arhivă colectivă	
Petronela-Ramona IACOBUȚE	
RECENZII DE CARTE	CXCVII
Cu ochi de critic despre critica românească. Din memoriile fluctuantului dezgheț	
Ioana PETCU	

**THE MEMORY OF THEATRE
AND THE THEATRICALIZATION
OF MEMORY**

STUDIES

Sorana Țopa – the Memory of a Time¹

Anca Doina CIOBOTARU•

Elena Carmen ANTOCHI•

Abstract: Most of the writings of actress Sorana Țopa are rather unknown. The abridged editions of some of the plays that announced the two inter-war trilogies, *Ciclul vieții* (*The Cycle of Life*) and *Ciclul morții* (*The Cycle of Death*) prove that Sorana Țopa was more than a beautiful, expressive, mysterious actress. Her texts are filled with questions on the actor's state and destiny. The meanings of her plays are less accessible when read alone; the pages of her diary, the transcripts of her conversations bring forth the figure of a restless actress, an analytic spirit; her questions seem to still be searching for answers.

In fact, the analysis of the unpublished documents that were generously offered by Mrs. Lucreția Angheluță to the Research Centre at the Faculty of Theatre at George Enescu National University of Arts in Iași prove that Sorana Țopa can hugely help us in retrieving the memory of a time that is still insufficiently known, one that was intensely lived by the Romanian theatre, the first half of the 20th century.

Key words: Sorana Țopa, diary, memories, inter-war theatre, actress, Romanian theatre

¹ Fragments of this article have previously been presented at the national symposium “Romanian Memoirs, between the Historical Document and the Aesthetic Object”, organized by the Iași branch of the Romanian Academy.

• PhD, Professor at the Faculty of Theatre at George Enescu National University of Arts in Iași, Romania.

• Doctoral Student at the Faculty of Theatre at George Enescu National University of Arts in Iași, Romania.

THEATRICAL COLLOQUIA

Most of the writings of actress Sorana Țopa are rather unknown. The abridged editions of some of the plays that announced the two inter-war trilogies, *Ciclul vieții* (*The Cycle of Life*) and *Ciclul morții* (*The Cycle of Death*), prove that the beautiful, expressive, mysterious Sorana Țopa was – and meant – more than a beautiful, expressive, mysterious actress. Her writings are full of questions on the actor's, artist's and human's condition and destiny; vibrations of Indian philosophy are interwoven with existentialism, Eastern thought mixes with Western thought. The meanings of her plays are less accessible when read alone; the pages of her diary, the transcripts of her conversations bring forth the figure of a restless actress, an analytic spirit; her questions seem to still be searching for answers: “To hell with this unquenchable thirst of wishing to become something different to what you truly are! The source out of which an entirely unique ‘novelty of expression’ could spring is considered to be ‘the desert of uncertainty’, which is ‘haunted by all the fears’ of near Apocalypse. A panic that haunts most of us who are somehow awoken, passive witnesses of this era of severe crossroads for the entire planet – with all its living creatures!” (Țopa, *A fi sau a nu fi... actor*, 1966, p. 10, our translation).

In fact, the analysis of the unpublished documents that were generously offered by Mrs. Lucreția Angheluță to the Research Centre at the Faculty of Theatre at George Enescu National University of Arts in Iași prove that Sorana Țopa can hugely help us in retrieving the memory of a time that is still insufficiently known, one that was intensely lived by the Romanian theatre, the first half of the 20th century. One can retrieve the memory of that time from the actress' plays, diary, conversation logs and letters – most of which have not been published and to which we can add the biographies and memoirs of other actors from that era; all of these help in understanding the images of two eras – the one between the world wars and the one after WWII – as they were imprinted in Sorana Țopa's view. Although dramaturgy is not, by academic norms, related to the domain of memoirs, there are, in Sorana Țopa's plays, direct references to the world of theatre, to human relationships (both personal and social) that help in drawing attention to the way in which Sorana's restlessness comes in various shapes, impregnated by the vibrations that were born from those specific contexts, to become *the memory of that time*. The creative and... meditative actress is insufficiently known. When she died, the published articles and

THEATRICAL COLLOQUIA

epitaphs had some observations and questions (which could be accompanied by suspension points) that could be deemed provocative: “She knew and understood very well the aesthetic and human value of many things that she had renounced, not so much because of her age, but because of some sort of discipline of inner freedom. She had taken some distance from life, from the life that is meant for living, so that she could only deal with the life meant for contemplating and, especially, for understanding.” (Paleologu, 1986, p. 16, our translation)

Some milestones from Sorana Țopa’s biography can help in understanding the context in which she lived and tried to give life meaning, through her acting and writing. She was born on the 14th of February, 1898, in the commune Podu-Turcului, in the district Tecuci (nowadays, the commune is part of the district Bacău). From 1918 to 1919 she was a student at the Conservatory of Music and Drama in Iași, having State Dragomir as professor. On the 1st of August, 1918 she was noticed by Mihail Sadoveanu, who was the manager of the National Theatre in Iași, and she was hired as an intern. With ambition and determination, she would start building her career, making use of her talent and charisma. She would always try to know, understand and give more. In 1920, Mihai Codreanu, then manager of the National Theatre, started the procedure for sending her and Aurel Ghițescu to Paris, for one year, with a scholarship, which was accomplished, with many efforts, no sooner than July 1924. The documents of the theatre kept at the Iași branch of the National Archives prove the efforts. Thus, on the 30th of April, 1924, during the meeting of the United Committees of the National Theatre in Iași (the administrative and the literary committees), the first matter discussed was “Miss Sorana Țopa’s request, filed at no. 633/924 and Mister A. Ghițescu’s request, filed at no. 534/924, in which they request a nine months leave of absence, so that they can go to Paris to complete their knowledge on theatre.”

When she came back to Romania, she wanted to go to Bucharest. She managed to do so only when the contract she had signed allowed her to. In November 1926, she was hired at the National Theatre in Bucharest, where she would be given many roles, up until September 1947, when she was forced to retire by manager Zaharia Stancu because she had not proven her political loyalty, as she had fiercely refused to act in Communist performances.



Starting from top left: Sorana Țopa, Aurel and Maricica Ghițescu
alongside Mihai Codreanu.

Photograph from the collection at the National Museum of Romanian
Literature in Iași, Mihai Codreanu Museum.

THEATRICAL COLLOQUIA

Life in the theatre has never been easy. Away from the fascinating shining lights, there are many shadows. Among the unpublished documents (supporting our research²) that come to shape the *memory of a time*, there are a photograph and a program of the performance *Călătorie în întuneric* (*Voyage into the Dark*), which premiered “Wednesday, the 10th of March, 1923”. Sorana Țopa acted the part of Mary – who was born blind; the performance was directed by I. Șahighian, and the play was written by... Nicolae Bucur.



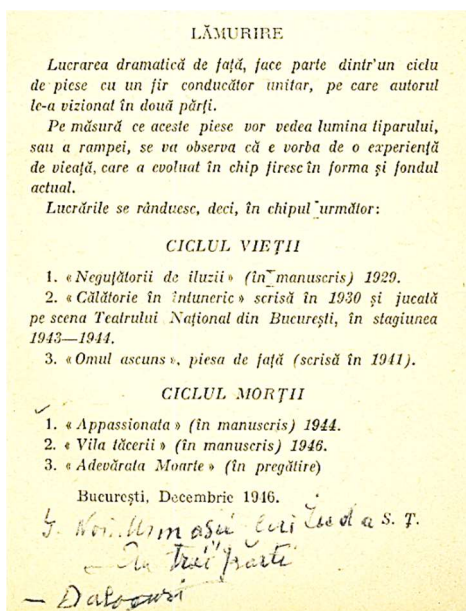
Călătorie în întuneric (*Voyage into the Dark*), Sorana Țopa as Mary and N. Bălățeanu acting the part of Ștefan Nicoară

² We refer to Carmen Antochi's doctoral research, *Sorana Țopa – Roles on and off the Stage*.



However, things were different in reality. The true story is revealed in the article *Sorana Țopa par elle même*, published in the magazine *Apostrof* (Țopa, *Sorana Țopa par elle même*, 1994, p. 13), in which the actress reveals how she was forced to use a pseudonym for her play to be staged, with the complicity of Liviu Rebreanu, then manager of the National Theatre in Bucharest, because of the misogyny that was starting to be more and more present in the second part of the inter-war period, and also because of the political factor.

THEATRICAL COLLOQUIA



Sorana Țopa did not write randomly; she followed the path of a vision. She wrote out of her wish to share what she thought was essential: defining human destiny, the times and the self, searching for the meaning of life and, furthermore, of what comes after it, after moving in a different time, on the 1st of November, 1986 (Bucharest). “According to the note preceding the drama *Omul ascuns* (*The Hidden Man*), the author had an order for her writings (most of which remain unpublished), a two-part ample dramatic construction” (Vartic, 1994, our translation). The aforementioned note is named by the autor *LĂMURIRE*

(CLARIFICATION):

“This play is part of a cycle of plays which have a common guiding line, envisioned by the author in two parts.

As these plays will be printed, or staged, one will see that they refer to a life experience which has naturally evolved to its current form and basis.

Thus, the plays come in the following order:

THE CYCLE OF LIFE

1. *The Illusion Sellers* (manuscript) 1929.
2. *Voyage into the Dark*, written in 1939 and performed at the National Theatre in Bucharest in the season 1943-1944.
3. *The Hidden Man*, this play (written in 1941).

THE CYCLE OF DEATH

1. *Appassionata*, (manuscript) 1944.
2. *The Villa of Silence*, (manuscript) 1946.
3. *True Death*, (to be written)

Bucharest, December, 1946

S.Ț.” (Țopa, *Teatru, Omul ascuns*, 1947, p.7, our translation)

The edition we have is part of a limited series – “There are twenty-six copies of this book which are not for sell, and which are numbered from 1 to 26” – and it belonged to the author, who made some notes on the clarification page. Thus, we find that the play *True Death* “was not written” and that there were some writings after this edition:

“We, Judas’ Offspring (in three parts)

Dialogues” (Țopa, *Teatru, Omul ascuns*, 1947, p.7, our translation)

One page, some notes, and there is a new light cast on Sorana Țopa’s creation. Maybe there will come a day when the memoirs will make use of a new tool – annotation – among its rigorous, scientific classifications.

However, our study follows the unusual relation between Sorana Țopa’s *Journal* from 1971-1972, her *Conversations* (Țopa, *Conversations, Manuscripts, Unpublished Notes from Dialogues with “Sorin Ionescu and Others, Chance Guests”*) and the monologue *A fi sau a nu fi...actor? (To Be or Not to Be... an Actor?)* – a still unpublished manuscript, dated “September, 1966, Bucharest”.

In *Journal 1971-1972* (Țopa, *Jurnal 1971-1972*, p. 70), there is the following note, dated the 3rd of February: “This piece will not be published before my death.” The first public presentation of some fragments of it was made on the 30th of November, 2018, during the International Conference “100 Years of Theatre Research in Iași” organized by the Research Centre of the Faculty of Theatre at George Enescu National University of Arts, and they were published in the volume *1918-2018: 100 Years of Theater Research in Iasi*.

“I know, the key would be tuning the thought to the deed, but how?... How!...” (Țopa, *A fi sau a nu fi... actor*, 1966, p.4, our translation). This principle of tuning the thought to the deed was, in 1966, an element of modernity in acting which was promoted by Michael Chekhov, “the actor, who must think of their body as an instrument for expressing creative ideas on the stage, must aim for achieving complete harmony between mind and body.” (Cehov, 2014, p.11, our translation)

THEATRICAL COLLOQUIA

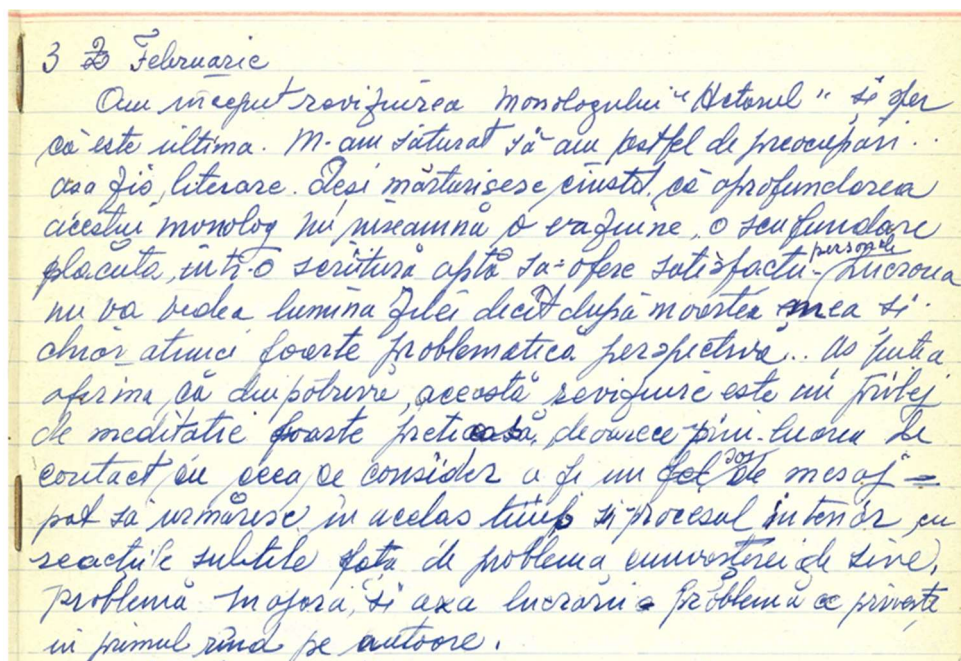
The monologue represents a poetics of acting; its depth, its roots and the labour that generated it are revealed by a page in the *Journal*:

“The 3rd of February, 1972

I’ve begun what I hope is the last revision of the ‘Actor’ monologue. I’m tired of having these so-called literary preoccupations. Although I honestly confess that in-depth work on this monologue is not an escape, it is not a pleasant surrender in a sort of writing that could give personal satisfaction. This piece will not be published before my death, and even then I guess it would not go without problems... I might state that, on the contrary, this revision is a cause for very precious meditation, because it is through this contact with what I consider to be some sort (kind) of message, I can follow at the same time both the inner process, with its subtle reactions to the matter of self-knowledge, the main topic, and the basis of the writing, a matter that involves the author first and foremost.

It is strange how nothing I’ve written stands (when read) during a revision. There is always something to be erased, eliminated, and very rarely something to be added. This means that the spirit has not reached fixed positions and that any conclusion can go through a drastic change. This only occurs when you discover that even the most sacred values, when expressed without the basis of authentic, intimate experience, sound hollow and seem to have been artificially glued together, instead of naturally growing out of the core of something that has been entirely lived, and only by yourself.” (Topa, *Jurnal 1971-1972*, p.70, our translation)

THEATRICAL COLLOQUIA



Going through the monologue, one understands the meaning of “inner process”; the specialized reader (but not only them) can identify several topics that are fundamental in the art of acting. Their brief presentation helps in understanding Sorana Țopa’s view on the meaning of creation as an integral part of life. The character of the actor speaks on behalf of the author, the actress who was actually presenting the principles that had coordinated her entire acting career and that she wanted to pass on to those working in the theatre in a confusing socio-economical context.

Therefore, the WORD comes as an essential topic.

“Please, do not be offended, but this is my humble opinion, that the word spoken on the stage by real people is still the most direct means of communication. I too try to remain an adamant servant of authenticity, in art as well as in life... The not-so-humble way I describe myself is proof of this.” (Țopa, *A fi sau a nu fi...actor*, 1966, p.6, our translation)

THEATRICAL COLLOQUIA

HUMAN NATURE joins in and receives depth. The preoccupation with the vulnerability and ephemeral nature of the human being can also be found in other writings. She provokes on a (self)ironic note:

“I stop to ask in all seriousness:... is there anyone, whether a great man, a great scientist or even a great creator, a genius... who is not in the least banal or even petty when waking up, with puffed eyes [...] In my humble opinion, there is no qualitative difference between the strong yawn of a longshoreman and, for instance, that of a worldly ruler, crowned or not... who forgets to cover his mouth.” (Țopa, *A fi sau a nu fi... actor*, 1966, p.7, our translation)

Going further on the logic path of his discourse, The Actor wants to understand MEANING.

“Moreover, you do know all too well that it is from here, from the caves of this skull filled with stale memories, old as the world, that there comes doubt, as well as lucidity, right? (ballooning) Lucidity that I hope, still, will someday reach the absolute purpose of human existence, and of my own, of course. (silence) Because it’s no laughing matter to discover that you spend your entire life babbling as if asleep and making all sorts of meaningless gestures (he does them), at random, walking past your peers like a ghost, with eyes tied... blind. (he seems to go beyond his own void) Yes, never and nowhere a creative presence, a living presence... and fully awake... I guess what this mission could mean... Lo and behold, what great creators of men and meanings some of us could become if we emptied our minds, not only of the arrogance of words learnt by heart, but also of our tiny, so-called intimate experiences.” (Țopa, *A fi sau a nu fi...actor*, 1966, pp.9-10, our translation)

“To hell with this unquenchable thirst of wishing to become something different to what you truly are! The source out of which an entirely unique ‘novelty of expression’ could spring is considered to be ‘the desert of uncertainty’, which is ‘haunted by all the fears’ of near Apocalypse. A panic that haunts most of us who are somehow awoken, passive witnesses of this era of severe crossroads for the entire planet – with all its living creatures!” (Țopa, *A fi sau a nu fi... actor*, 1966, p. 10, our translation).

Who are we? What is the purpose of our passing? What comes after it? These questions preyed on her mind, marking her adult years, her life and

THEATRICAL COLLOQUIA

writings. Life and art could have meaning only if they were marked by “thought”, reflexivity and self-knowledge. Theatre technique had to obey these three directions, which are still essential nowadays. Her ideas on ACTOR TRAINING still apply.

“Maybe you aren’t aware how the actors are initiated, as early as their first years of apprenticeship, in several mental, but mostly physical disciplines... we take special gymnastics classes, we learn improvisation, fencing, and even some modest circus numbers, like somersaults, leaping on imaginary ropes... etc. [...] I almost forgot... among other laudable things, like literature and its history, the modern candidate is also taught dance and pantomime, when needed. You get it, right? All of this in order to get the attention of even the most demanding spectator! [...]

How come there are so many physical and so-called cultural exercises taught to the actor, and the most important and revealing problem, that of self-knowledge, is not even mentioned? Unbelievable, right? To fumble like a mole in the darkness of your own inner conflicts, with no real exit to any understanding, and still to have the pretention that your art awakens in other people the burning thirst to understand their own, and even the possibility to overcome them?!” (Țopa, *A fi sau a nu fi... actor*, 1966, p.14, our translation)

HER WILL

“Therefore... before any fictitious leap towards any ideal, you must look straight to the *star of loneliness* and then to end, once and for all, any useless chatter, reverie and magic, sterile concepts, even those about rightfulness, beauty and sublime...” (Țopa, *A fi sau a nu fi... actor*, 1966, p.17, our translation)

All these qualms are also present in her *Journal* and *Conversations*. And yet... In the epitaph in *România Literară*, Alexandru Paleologu wrote:

“For my generation, Sorana Țopa’s passing means the end of a great chapter in the history of our intellectual life. She wouldn’t have accepted this epithet, which she would use ironically, mockingly. For her, ‘intellectual’ meant a bundle of negative things: vanity, dryness, limitation, snobbery. She opposed, or better put, she preferred the term ‘spirituality’. I allowed myself, more than once, to object to her option. I thought (and still do) that

THEATRICAL COLLOQUIA

‘spirituality’ authorized imprecision and a vague representation of values, whereas the other term meant lucidity, critical thought, attention to the object.” (Paleologu, 1986, p.16, our translation). Out of all those who knew her, he was probably closest to the truth. Sorana Țopa’s writings help us retrieve the memory of the spirituality of a time.

Bibliography:

Carandino, N. 1973: Nicolae Carandino, *Actorii de ieri și de azi*, București, Editura Dacia.

Cehov, M. 2014: Michael Cehov, *Către actori, despre tehnica artei dramatice*, Caietele Bibliotecii UNATC - vol 16, nr 2.

Oprea, Șt.; Rusu, A. M. 2006: Ștefan Oprea, Anca Maria Rusu (coordonatori), *Școala ieșeană de teatru*, Iași: Editura Artes.

Paleologu, A. 1986: Alexandru Paleologu, *Sorana Țopa*, Romania Literară, nr.14, 13 nov.

Țopa, S. 1947: Sorana Țopa, Teatru, Omul ascuns. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă.

Țopa, S. 1966: Sorana Țopa, *A fi sau a nu fi... actor*. Manuscript.

Țopa, S. 1994: Sorana Țopa. *Sorana Țopa par elle même*. Revista „Apostrof”, nr. 3-4, Cluj, 13.

Țopa, S. undated: Sorana Țopa, *Conversații, manuscrise*, consemnări inedite ale unor dialoguri purtate cu „Sorin Ionescu și alte persoane, invitați întâmplători”. Manuscript.

Țopa, S. undated: Sorana Țopa, *Jurnal 1971-1972*. Manuscript.

Vartic, I. 1994: Ion Vartic, *Fișă de dicționar*, Revista „Apostrof”, nr. 3-4, Cluj, 11.

<https://deieri-deazi.blogspot.com/2014/01/artisti-aproape-uitati-4-sorana-topa.html>

http://conferinte.artes-teatru.ro/wp-content/uploads/2018/12/brosura_2018.pdf

[https://content.sciendo.com/configurable/contentpage/book\\$002f9783110653823\\$002fb_9783110653823-001.xml](https://content.sciendo.com/configurable/contentpage/book$002f9783110653823$002fb_9783110653823-001.xml)

Sorana Țopa – Journal Pages

Anca Doina CIOBOTARU*

Elena Carmen ANTOCHI*

Abstract: In the spring of 2017, we had the chance of receiving several unpublished documents from actress Sorana Țopa's personal archive. Recovered by Mrs. Lucreția Angheluță from a dark cellar in Bucharest and generously given to us to help our doctoral research¹, the handwritten notebooks and typed pages help to shed... light both on the actress' personality and the image of an era. Here are some of the pages from the manuscript *Journal*, fragments through which one can better see Sorana Țopa's personality, her reflexive abilities, her capacity to scan the relation human – destiny – era. With the hope that, one day, the *Journal* will be published in its entirety, we hence begin a project of *restitutio in integrum* – which we find both natural and necessary in a time when values are being overthrown and those who strive to start an artistic (or other type of) career feel the increasingly inequitable fight with the pressures of the socio-economic system. Reading these pages, one understands that freedom of spirit cannot be crushed by any political regime, on one condition: being aware of the fact that “becoming an easy prey for these masters of pulling ideological strings would be proof of downright superficiality and gross immaturity”. And maybe there is something else to be understood: any of Thalia's servants' chances are based equally on talent and the reading of

* Professor, PhD, Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts in Iași.

* Doctoral student, Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts in Iași.

¹ *Sorana Țopa roluri pe și dincolo de scenă (reflectări teatrologice ale unui destin teatral) / Sorana Țopa, Roles On and Off the Stage (Critical Reflections on a Theatrical Destiny)* – author: Elena Carmen Antochi, Doctoral student; scientific advisor: Professor Anca Doina Ciobotaru, PhD.

THEATRICAL COLLOQUIA

profound pieces of writing. Beyond the pages of the *Journal*, there is the... telling silence of doubt. “Your eyes, becoming more accurate, clearer, could reflect the entire deposit at once; that is, you could have a clear image of the entire process and of the most intimate structure of this self. And if the eyes are not completely open, completely untouched by any intervention of the wish to see clearly and also of those obscure reactions that automatically appear from memory, then of course the state of fog persists somewhere, springing from who knows what corners of the consciousness that have not yet been cleared.”

Key words: Sorana Țopa, journal, fragments, unpublished document

“The 28th of October 1971, Bucharest

...

The obvious fact that you are not the only one who is attacked in your physical or psychological existence, that there is no one who can escape the common destiny, the inevitable return to dust has become such a stringent, disheveling, present reality that it's impossible to look away from it. You could feel how your consciousness was unwillingly filled, or even sieged, as if through a gate that could no longer be closed, by the entire torrent of grievances, of miseries that are fatally cast upon the destiny of the entire mankind, not just upon what you believe to be yours. There is no escape, not even for the one who has climbed highest on human hierarchy and who lives on a level of physical and material security that might seem indestructible. So, this one too could find a place of attention, of interest and even of sympathy in your deeply vulnerable consciousness. And when all people, all beings, even the ones that cannot speak are due to face the same unforgiving destiny, can you still draw a line between yourself and the world, can you still build defense walls for a place where you could live and die secluded?

...

THEATRICAL COLLOQUIA

The 9th of November 1971

Today I received a letter from Sorin [Ionescu], from Italy, where he has arrived after passing through Switzerland, France and I don't remember what other western country.

He asked me an extremely odd question. Odd because I didn't expect him of all people to ask this: whether man can decondition himself or he absolutely needs a spiritual guide with acknowledged authority. Acknowledged by others, of course, and this being the case you cannot possibly have the right to any criterion that might question this capacity, because as soon as you use doubt and your own discernment there is fatally no longer an option that you base your judgement, your understanding on whatever information you have been passed by others. And what if you don't separate them from this factor of doubt and in anything you are given you search and reflect your own light and lucidity since you have them!

The 14th of November 1971

...

Could there be a more sinister, more disgusting death than vegetating, endlessly fighting outside circumstances for the sole purpose of being able to carry your poor bones a little longer in this world? That is, maintaining this state of inertia and protecting the body from wearing down too fast. Otherwise, would it mean accelerating its disappearance into nothingness an hour or two sooner? And when you think about it with no sentimentalities or hypocritical justification, this is the basic preoccupation of the human mind, of your poor consciousness: extending its agony, putting its fears to sleep, as far as possible in the back of the mind, where they lay and smoulder in silence, in the dark areas of the self. Those eyeless fears that weave the thread of inertia and brew their murderous poison in extremely subtle ways one doesn't even suspect! To accelerate the fatal unravelling to nothingness an hour or two sooner. And when you think about it with no sentimentalities and a little more lucidly, without searching in the hours of

THEATRICAL COLLOQUIA

acute crisis for none of this hypocritical justifications that growl of the fear of the void in your poor consciousness, then you realize that this is in fact the role of your mind, its mission, its basic preoccupation – to survive, in any way and by any means. No matter whether this extension of a precarious existence that is unchangeably destined to disappear is just a lugubrious postponing, the mind does not give up, it struggles to find remedies, as if, who knows, it could end up avoiding the unavoidable.

...

The 16th of November 1971

...

In part there is – but just in part – because at the same time, beyond what the so-called objective entity can see beyond the show, there is an eye that sees that everything is just make-believe, a sinister farce, the complete destruction of which it hasn't yet got the power to achieve, nor is that type of understanding the light strong enough. Clear enough, to chase that bundle of shadows away. And so, given that you cannot completely see the meaninglessness of this phantom process at once and from all angles, can you still state that the structure of the self, of isolated self-consciousness is known to yourself in its entirety? Pure in its finest, most obscure details? And then... then it means that the eye that claims it can see is just as murky. It is obscured. It doesn't reflect clearly and in complete silence, without deforming the complexity of the psychological processes that are involved.

...

The 17th of November

Open letter to a friend who's been asking -

...

Becoming an easy prey for these masters of pulling ideological strings would be proof of downright superficiality and gross immaturity. And precisely those who have been lucky enough to hear the truth directly from the source are no longer allowed to slip into the depths of organized stupidity. A sinister dance that is kept going by obtuse people who have pushed the world to the brink of the final abyss. Joining them would mean

THEATRICAL COLLOQUIA

killing yourself and stimulating others to do it too, others who are prey to the same alluring verborities that lack any substance and, moreover, any profound honesty.

I don't speak without knowing the situation, but from my own experience and my own agony. Furthermore, the incredibly vast and complex process of the self can only be probed, explored and fully explained by a spirit that is not afraid to expose the entirety of its nothingness! Even more, this spirit finds in this merciless exposure, or unmasking of the mind's emptiness more than a victory against the inertia of the mind, it finds the only supreme way of integrating in the concert of universal life, being a note that creates harmony, and not disorder and destruction.

...

Of course, authority or tyranny was born out of lack of knowledge. Whether belonging to the right, the left, or to the middle, whether in the name of humanity, morality, society, spirituality or religion, its intimate nature is one and the same, and that is cruelty. For the one who has tasted this bitter cup because of their own ignorance, tyranny has one face only, the unchallengeable destruction of what is most alive in a human being, the gift of creative freedom.

And supporting it as a factor of order and progress means, for sure, that the human being is robbed of participating to the highest distinction, being one with Life, infinite beyond any conditionings; robbing the human being of this free right means turning them into a blind tool, making them a robot, stripping any beauty away and destroying them all the way to their most treasured roots, yet, my friend, the one who got to taste, no matter how little of the ineffable, unnamed, immeasurable ambrosia of this endlessly mysterious fountain, can no longer make a pledge of alliance with the shadows of this world, and not even with the faintest shadow of their own imagination.

...

The 1st of December

THEATRICAL COLLOQUIA

...

In our entire existence (if we can use this name for the macabre farce we live), if we are a little more mindful, that is more than the average, it is impossible not to see how dangerous it is to strive to dance, even skillfully, on the frail wires set up by our constant aspiration to forget that we live what we live and that each step we take to supposedly avoid danger is a risk of falling into the abyss. The abyss of the lie of escaping nothingness! We create imaginary bridges from one temporal void to the other, hoping that, even if we are slaves, we might go beyond this condition through verbal acrobatics and all sorts of unpraiseworthy moral and spiritual recipes! But time sees to these mental virtuositities and it runs its natural, irreversible course, making us mature in the rhythm our body ages and burying us, just like leaves in the winds of winter, in a common grave: unescapable oblivion. And yet, what an unimaginable and, at the same time, absurd miracle, the human being manages to blind their own eyes and continues this masquerade in which no day, or minute, passes without the mess brought by a physical, moral, or cosmic quake.

...

The 3rd of February [1972]

I started revising the ‘Actor’ monologue and I hope this time is the last time. I’m tired of having this sort of so-called literary preoccupations. Although I honestly confess that working thoroughly on this monologue is not an escape, a pleasant dive in a piece of writing that could bring me personal satisfaction. This work will not be published before my death, and even then, not without trouble... I might say that, on the contrary, this revision gives me the chance of a very precious meditation, because making contact with what I believe to be some sort of message – I can follow, at the same time, both the inner process with its subtle reactions to the major topic, that of self-knowledge, and the axis of the work, which is a problem of uttermost importance for me as an author.

THEATRICAL COLLOQUIA

It is strange that nothing I write fully resists a rereading. There always is something to be erased, to be eliminated, and very rarely something to be added. This means that the spirit is not yet fixed on certain positions and that any conclusion can go through a radical change. This only happens when you discover that even the most sacred values, when expressed without the basis of an intimate, authentic experience, sound hollow and seem artificially pasted, instead of growing naturally from the core of a problem that you and you alone have fully gone through.

The 4th of February 1972

As you come more intimately closer to the basis of self-knowledge, discoveries are more subtle and harder to notice. This statement doesn't seem very right. I mean that this basis, this compact ferment loses its density and reactions become almost shapeless, they become... ineffable (?) Although this is not the... best word for it. Your eyes, becoming more accurate, clearer, could reflect the entire deposit at once; that is, you could have a clear image of the entire process and of the most intimate structure of this self. And if the eyes are not completely open, completely untouched by any intervention of the wish to see clearly and also of those obscure reactions that automatically appear from memory, then of course the state of fog persists somewhere, springing from who knows what corners of the consciousness that have not yet been cleared.

And what an unpleasant surprise! Even unsettling, when you start to see a little better that in your being there still are traces of these negative impulses that make up the self almost entirely and that they continue to manifest their harmful presence... All those feelings that create confusion and all those unsolved conflicts have their ideal patterns deeply rooted there! For instance: envy, resentment, the thirst to be and not to be, comparisons, anyway, all this foul-smelling load of contradictions and inner resistances that lead to those states of misery, suffering, the heavy sensation that you

THEATRICAL COLLOQUIA

have to run from what you are to the end of the world and even below it, were it possible.

And this is where salutary doubt comes in, established after a long series of failures that resulted from uselessly evading in times of acute crises, urging you to stay still, so that your entire being can be present at the ongoing process of disclosure, and most of all, to have your attention intensely awakened to the present, without planning before, however, for the wish to escape deadlock at all costs. To shut up, to go completely silent – otherwise the mind, with its subtle ways, can again and again provide false exits. Unfortunately, all solutions lead to the same deadlock, as nothing changes and the process of enchainment continues to run its course, with its blind, destructive laws.

...

The 14th of February 1972

...

Thus, the almost normal state of consciousness is a state of self-defense that gets more intense as the vulnerability to life becomes more acute. And here lies the problem for a spirit that has mostly awakened from the state of exclusive self-preoccupation; and that, *nolens volens*, is required to take part in exterior events, which it seeks although it doesn't want them, a paradoxical contradiction, of course, but yet it is so. I tell you this: I no longer want to listen to bad news (which are plenty, of course), neither from friends, nor from the radio... And still, these decisions are pushed aside because you know what grave consequences come from voluntarily blindfolding your eyes. And so you listen, you sigh and no longer stuff cotton wool in your ears. This thirst to be in the middle of life, to face each challenge that, another contradiction, you wish you never heard of, is far beyond your power and reason! The narrow road they say... and what is worse is that it never stops getting narrower and sometimes it feels like walking on the edge of a knife, or the brink of an abyss, with an even deeper abyss behind you.

THEATRICAL COLLOQUIA

Nietzsche once said '*vivre dangereusement*'. And of course he felt the unmeasurable value of this willingness for the unforeseeable of life that, instead of giving you the perspective of some safety (or assurance), pushes you to face an even greater uncertainty at each step. When you leave the road most taken of so-called adaptation to what you believe can help you survive, like skeptical attitudes or the indifferent will, and even desperately closing inside yourself, you find yourself tossed in the middle of the swirl and the more you can no longer find any use in the defense weapons you knew, the easier you can be shaken.

...

Guilty Memories: Remembering the Theresienstadt Ghetto in Concentrationary Theatre

Dana MONAH*

Abstract: One of the issues theatre must deal with when approaching the topic of genocide is representation. How can theatre, an art of *mimesis*, represent extreme violence, absolute evil? What can be shown, so as to honour the memory of the victims and at the same time convey the idea of radical evil? At the turn of the 21st century, two playwrights, Enzo Cormann (France) and Juan Mayorga (Spain) approached the issue of the Holocaust through memory. In *Toujours l'orage* [*Always the Storm*](1997) and respectively *Himmelweg* [*Way to heaven*] (2002) the protagonists revisit, after several decades, the traumatic events of 1944, when they witnessed or participated in the perversion of life and theatre by the Nazi. This paper will analyse the modalities of the memorial mechanism, among which the metatheatrical devices facilitating the representation of the traumatic event.

Key words: Memory, Trauma, Concentrationary Theatre, Theresienstadt

The Theresienstadt concentration camp played a special role in the Nazi concentrationary system. This fortress town, turned into a ghetto

* Junior Lecturer, Faculty of Letters, Alexandru Ioan Cuza University of Iași; danamonah@yahoo.fr. This article was supported by a grant offered by the Ministry of Research and Innovation, CNCS - UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.1-PD-2016-1124, within PNCDI III.

THEATRICAL COLLOQUIA

reserved to the privileged (*prominenten*) – elderly, rich Jews (former soldiers decorated during World War I, doctors, lawyers, artists, scholars) – was presented to the international community as a model Jewish settlement. It was here that the propaganda movie *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* [*The Führer Gives a City to the Jews*], was filmed and directed by prisoner Kurt Gerron under Nazi supervision, it was here that, in June 1944, following international pressure, the visit of an International Red Cross Commission, led by the Swiss Maurice Rossel, took place. In fact, Theresienstadt was a transit camp, where prisoners waited for their transfer to extermination camps, and where life conditions were extremely poor.

However, cultural life was much richer in this camp – which included many artists among the deportees – than in other places of detention: cabarets, concerts, opera and theatre performances were tolerated by the authorities and sometimes used for propaganda purposes. The texts of several plays and opera libretti were preserved and some others were reconstructed from memory by survivors¹. Researches have pointed out the ambivalent nature of theatre in such conditions, a theatre which can help preserve one's hope and dignity but can also represent a tool of exploitation and manipulation.

The theatrical practices in Theresienstadt inspired numerous contemporary playwrights and theatre directors, who set out to explore the hypostases of theatre under surveillance. Theatre, the art of *mimesis* but also of artifice, represents for French author Enzo Cormann and for Spanish playwright Juan Mayorga a means of approaching the representation of horror. The two authors employ metatheatrical devices as instruments of mediation, enabling an oblique, indirect approach to the traumatic events. *Toujours l'orage* and *Himmelweg* present us with a theatre of memory, in

¹ Lisa Peschel, "Voices from the Edge of the Abyss: Theatrical Texts from the Terezin/Theresienstadt Ghetto, 1941-1945", in Edna Nahson (ed.), *Jews and Theater in an Intercultural Context*, Leiden, Boston, 2012, pp. 153-164. In 2014, Lisa Peschel published an anthology of eleven plays written by Czech and Austrian Jews in Theresienstadt: *Performing Captivity, Performing Escape: Cabarets and Plays from the Terezin/Theresienstadt Ghetto*, New York and Calcutta, Seagull Books.

THEATRICAL COLLOQUIA

which the protagonists go back, after tenths of years, to the moment when they witnessed or participated in the perversion of theatre by the Nazi authorities. The two plays are based on real events², they use cultural practices in the ghetto as a starting point, in order to investigate the traumatic experience which is carefully buried under waves of silence and guilt. The recollection takes place in the here and now of the spectators (that the characters sometimes address directly) – the distance in time authorizing games with the quirks of memory, but also an attempt to stage the moment which haunts the protagonists.

Published in 1997, Enzo Cormann's play is a long analytic dialogue between actor Theo Steiner, who withdrew from theatrical life without any apparent reason in 1971, following the fourth performance of *Macbeth* at Vienna's Burgtheater, and young director Nathan Goldring, who would like to cast the famous actor in his new production of *King Lear* at Berlin's Neue Bühne. Pushed by Goldring, Steiner confesses that in 1944 he played Edgar in a camp performance, and that his interpretation impressed a Nazi officer charged with organizing the transports to Auschwitz. The latter asked him – and the young actor agreed – to cross his name off the list of those who had been selected for the transport. Steiner survived, but his parents died in the gas chambers.

In a text dedicated to Cormann, Mayorga confessed the influence the French dramatist had on his own training as a writer and praised the moral and political sense with which he approached drama and theatre³. To Cormann, theatrical performance represents a *theatrical assembly*⁴ composed

² In fact, the two authors mention, in the peritexts to the plays (Cormann) or in interviews (Mayorga) the texts which helped them become familiar with life in the Theresienstadt ghetto.

³ Juan Mayorga, "Enzo Cormann, utopiste du théâtre", in *Revue d'études théâtrales*. Hors série II, Enzo Cormann, le mouvementeur, Presses Sorbonne Nouvelle, printemps 2010, p. 152.

⁴ Enzo Cormann, "Considérations poétiques". Extraits de la conférence du 2 juillet 2005 donnée dans le cadre de l'université d'été Prima del teatro à San Miniato (Italie), in *Revue d'études théâtrales*, op. cit., p. 52.

THEATRICAL COLLOQUIA

of all the participants in the theatrical event, and the actor, delegated by the auditorium, is moved by the collective aspiration which pushes him on stage. In his turn, Mayorga believes in the political role of drama, and conceives his writing as a theatre of memory with Auschwitz at the centre⁵; his theatre aims at empowering the spectator.

As critic Manuel Aznar Soler⁶ notices, Mayorga wrote *Himmelweg* in 2002, after attending a conference given by journalist Claude Lanzmann, in which he evoked the Theresienstadt camp. The play was inspired to the author by the interview that Maurice Rossel, the inspector of the International Red Cross delegation that visited Theresienstadt gave to Lanzmann for his movie *Shoah* in 1979, and that the journalist published as a book⁷ in 1997.

The playwright does not opt for a stage reconstruction of the visit, but he modifies the data provided by Rossel, situating the action of the play – that he defines as a “a free fiction on the invisibility of horror”⁸ – in an unnamed camp, not far from Berlin. *Himmelweg* is the story, reconstructed from multiple perspectives, of the famous Red Cross visit to Theresienstadt, when the Nazi authorities staged a performance in which the Jewish prisoners played, against their will, the roles of happy people in an almost perfect world. The unique spectator to this farce did not know that behind the scenes there were waiting the trains which were to transport the prisoners to Auschwitz. The play is structured in five scenes, the first and the third being the monologues of the Representative and of the Commandant, while the other three show the performance proper from different angles.

⁵ Juan Mayorga, “The Theatrical Representation of the Holocaust,” <https://htc.miami.edu/the-theatrical-representation-of-the-holocaust/>, last accessed on 08.11.2019.

⁶ Aznar Soler, Manuel, “Estudio introductorio”, in Juan Mayorga, *Himmelweg*, Ciudad Real, Naque Editora, 2011, p. 24.

⁷ Claude Lanzmann, *Un Vivant qui passe. Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Éditions Mille et une nuits/Arte Editions, 1997.

⁸ Juan Mayorga, in Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 27.

THEATRICAL COLLOQUIA

At the centre of the two plays there are protagonists who negotiate their relationship with a painful reality, buried in oblivion, placed at tenths of years away from the moment of recollection. Their confessions take the form of narrative monologues (Mayorga) or of a retrospective dialogue (Cormann) in the presence of a witness: director Nathan Goldring in *Toujours l'orage*, the spectator in the theatre hall in *Himmelweg*. The space of the encounter is removed from the world: the isolated farm where Steiner has retired in order to paint and to forget, and respectively the Theresienstadt ghetto, where the Representative returns after more than sixty years. These are empty, isolated places, which invite to meditation – a place charged with memory for Mayorga's protagonist, a place where, far from the world, Steiner can think about it: "when I bought this house, I started thinking again"⁹.

The protagonists would like to, but at the same time do not dare face their own past, they need time in order to find the words that confess their fault. Sandrine Le Pors notices that Cormann's characters are always trying "to call and fill in a void, an absence against which they try to defend themselves and at the same time which they address"¹⁰. The past is such an absence for Steiner, who starts by refusing dialogue with Goldring, but little by little uncovers bits and pieces of his past, elliptical at first, and which later become more precise. The Representative's soliloquy seems to have a strictly informative, factual goal (it starts with a philological explanation of the term *Himmelweg*). However, it is marked by attempts at justifying himself, through reiterations of his honest character ("the others have always mattered to me"¹¹), and only towards the end some words which betray his real feelings emerge: "today, in this place, I am seized with horror",

⁹ Enzo Cormann, *Toujours l'orage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, p. 87. All quotations from this work will be inserted in parentheses. All translations are mine.

¹⁰ Sandrine Le Pors, "Portrait vocal d'Enzo Cormann", in *Revue d'études théâtrales*, op. cit., p. 165.

¹¹ Juan Mayorga, *Himmelweg*, texte français de Yves Lebeau, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « La Mousson d'été », 2006, p. 11. All quotations from this work will be inserted in parentheses. All translations are mine.

THEATRICAL COLLOQUIA

immediately followed by another justification: “but I will not apologize for writing what I wrote” (p. 24). These words seem to surface from a long series of debates with himself, as he attempted to persuade himself, again and again, that he was not wrong.

Both the Representative and Steiner returned from Theresienstadt, but by their return consented to or did not prevent the death of others – those who were deported to Auschwitz. Guilty – of accepting to survive, knowing that his parents were going to die (Steiner), of saying nothing about the dread he read in the prisoners’ eyes (the Representative) – the two protagonists are haunted by the theatre to which they participated without realizing its sinister consequences. To the inspector, the place where he did not dare open the door which gave away the camp authorities’ lie is like a theatre set, dismantled now (the forest has covered everything), which comes to life, night after night, in his dreams: “I walk this road every night. Every night, in my dream, I walk up to that deck, I get in front of the door of the barrack, I open it” (p. 23).

For Steiner too, theatre is charged with tough memories, it is a permanent negotiation with his own guilt: “what if Theresienstadt continued forever, beyond History, in every theatre hall?”¹² asks Mireille Lesco-Lena. The actor will continue to play long time after he has escaped the camp, trying to ignore his moment of weakness, looking for “the sound and the fury” that could help him forget. He does so until the day he receives, after the fourth performance of *Macbeth*, the visit of a ghost from the past – the officer. Now in his nineties, the latter comes to congratulate the actor for the role. He asks him to sign an autograph on the programme, with the very pen he used in the camp scene, tenths of years before, a scene that haunts Steiner. This is the moment the actor understands that he can no longer perform, so he decides to stay away from the world in order to meditate on evil and complicity to evil.

¹² Mireille Lesco-Lena, “Enzo Cormann: Expériences poétiques de l’entrée en scène”, in *Agôn. Revue des arts de la scène*, no. 5, 2012, l’Entrée en scène, <https://journals.openedition.org/agon/2312>. Last accessed on 08.11.2019.

THEATRICAL COLLOQUIA

In the two plays, the trip down memory lane is facilitated by the presence of “guilty” objects, objects that have survived the camp, just as the protagonists, witnesses of their weakness, of the complicity to evil. Objects charged with conveying memory. The Representative mentions several times to his interlocutors (the extrafictional spectators) the photos he took during his visit of Theresienstadt, at the invitation of the commandant: “you may have seen these photographs. I took lots of them” (p. 15); “snapshots you may have seen” (p. 16). These photos, that document a false reality, are witnesses of the farce he was presented with, and only prove the fact that their author could not see. The fountain pen that Steiner is invited to use for a second time has a similar function: in 1971 it reminds him of his 1944 cowardice, it is a witness of the young actor’s weakness.

As Sandrine Le Pors explains, in *Toujours l’orage* we witness the “elaboration of a theatre of voices and silences”¹³, a theatre whose characters accept a unique experience, that of giving voice to the dead and going back to the past. Thus, in the eighth sequence, the two protagonists re-enact the scene which haunts the actor, the moment when Steiner accepted the officer’s proposal of crossing his name off the list of the prisoners sentenced to death. They bring to light two voices from the past, as Steiner plays the role of the officer, reconstructing the lines he heard tenths of years before, while Goldring plays young Steiner, imagining the cues he could have pronounced. At a certain moment, during this scene which reminds of psychodrama, the actor corrects his stage partner. Thus, when Goldring, playing Steiner, asks the brave question: “Could I cross off all three names?”, the old actor explains that he didn’t even think of such a question: “I just crossed off my name and put back the pen” (p. 63).

Enzo Cormann considers that dialogue, the exchange between two persons produces “the third body”, the body of the dialogue, made of sentences and of silence: “The third body is the ghostly, spectral presence of the very presence of the fictional beings. The paradoxical presence of these beings which *are not*, whose presence is only rendered possible by the

¹³ Sandrine Le Pors, *op. cit.*, p. 166.

THEATRICAL COLLOQUIA

playful consensus of the audience”¹⁴. Roleplaying enables the protagonists to bring into the present this scene which is buried deep within Steiner’s memory, and give life to absent persons – young Steiner and the commandant. However, the “incarnation” is not perfect, as if Steiner could not play his own character, the one who gave in so easily to the Nazi game.

With Mayorga, the scenes of play within the play are meant to hide the truth: for the International Red Cross visit, the prisoners are asked to play the farce of a perfect life; they have long rehearsed the scenario written by the commandant, so that everything runs smoothly. The theatrical device imagined by the playwright, that gradually denounces the apparently innocent scenes as parts of a minutely directed performance, is the one which uncovers reality. Thus, the second sequence comprises nine fragments representing serene scenes of life in Theresienstadt, some of which are repeated with variations. As critic Manuel Aznar Soler¹⁵ remarks, the fact of forcing the Jewish actors to defend the Nazi lies represents a secondary form of violence. With Cormann too, the actor was forced to accept the Nazi game, to consent to it. However, if in *Toujours l’orage* the actors gave voice to those silenced long ago, here the victims talk with words written by the perpetrators, and all that the extrafictional spectator can listen to is their silence, their helplessness.

In *Toujours l’orage* and *Himmelweg*, theatre is an instrument of propaganda and humiliation, but also a means of revealing the truth. In both plays the Nazi commandants are educated men, theatre amateurs. With Cormann, the officer tells the young actor that he performed theatre as a student and that his aesthetic appreciation for Steiner’s performance is the reason which makes him liberate him: “I love theatre. Theatre has brought me great joys. Last evening, for instance, in spite of the mediocre staging, your Edgar was [...] remarkable, from all points of view” (p. 62). The commandant, in Mayorga’s play, confesses to the Representative that when

¹⁴ Enzo Cormann, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012, p. 135.

¹⁵ Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p.46.

THEATRICAL COLLOQUIA

he feels overwhelmed by bureaucracy he takes his car and goes to Berlin, where he chooses a theatre performance: “Theatre refreshes me. Afterwards, I can come back here to sign paperwork” (p. 40). In fact, the whole set-up that he puts into place for his unique spectator borrows from the emotions and expectancy associated with an opening night. The commandant keeps chatting to the inspector so that the actors have time to prepare: “a little patience, they are almost ready. Please take a look at the library, while waiting” (p. 46), and the visit represents the staging of a three-act scenario which has been rehearsed for months. In fact, Mayorga¹⁶ claimed that when creating the character of the Commandant he sought inspiration in two Shakespearian figures: Prospero – the director – and Ariel – the scenographer –, as, with the tenacity of the Shakespearian heroes, the commander puts up an impressive production in order to deceive the whole world.

However, the two military men do not hesitate to pervert theatre, humiliating at the same time the prisoners-actors. The latter accept, without protesting, the roles that they have been assigned, roles of puppets, of little wheels in the Nazi mechanism. Catastrophe, claims Enzo Cormann, is not an apocalyptic event, it is explained by the tacit participation of everybody: “inertia, the fact that all participate passively in the same movement without opposition, this is what leads to catastrophe: this is how the Nazi barbarism got into the heart of culture”¹⁷. Without showing scenes of physical violence, Enzo Cormann and Juan Mayorga turn the devices of play within the play into modalities of representing what is opposed to representation, of helping us have a glimpse of horror.

¹⁶ Juan Mayorga, interview with Manuel Aznar Soler, in Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 272.

¹⁷ Enzo Cormann, *op. cit.*, p. 120.

Bibliography

Works:

Cormann, Enzo, *Toujours l'orage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.

Mayorga, Juan, *Himmelweg*, texte français de Yves Lebeau, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « La Mousson d'été », 2006.

Critical studies:

Aznar Soler, Manuel, “Estudio introductorio”, in Juan Mayorga, *Himmelweg*, Ciudad Real, Naque Editora, 2011.

Cormann, Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

Lanzmann, Claude, *Un Vivant qui passe. Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Editions Mille et une nuits/Arte Editions, 1997.

Le Pors, Sandrine, “Portrait vocal d'Enzo Cormann”, in *Revue d'études théâtrales*. Hors série II, Enzo Cormann, le mouvementeur, Presses Sorbonne Nouvelle, printemps 2010, pp. 159-172.

Losco-Lena, Mireille, “Enzo Cormann: expériences poétiques de l'entrée en scène”, in *Agon. Revue des arts de la scène*, no. 5, 2012, <https://journals.openedition.org/agon/2312>

Mayorga, Juan, “Enzo Cormann, utopiste du théâtre”, in *Revue d'études théâtrales*. Hors série II, Enzo Cormann, le mouvementeur, Presses Sorbonne Nouvelle, printemps 2010, pp. 150-152.

Mayorga, Juan, “The Theatrical Representation of the Holocaust,” <https://htc.miami.edu/the-theatrical-representation-of-the-holocaust/>, last accessed 08.11.2019.

Peschel, Lisam, “Voices from the Edge of the Abyss: Theatrical Texts from the Terezin/Theresienstadt Ghetto, 1941-1945”, in Edna Nahson (ed.), *Jews and Theater in an Intercultural Context*, Leiden, Boston, 2012, pp. 153-164.

The Language of Puppetry – Code for Remembering and Theatricalization

Raluca BUJOREANU-HUȚANU*

Abstract: Ever since the prehistoric age, people have been endowing some objects with symbolic status and, by animating them, they have turned them into means of communicating profound truths about man and life. The need to communicate led to conceiving a system of representation through which exterior forms of expression were created and assumed, a particular way of making the invisible visible.

Key words: playing, communication system, convention, symbol, experiment

Playing has always had an important place in the life of the human being, as well as that of communities. In all its forms and analysed from historical and anthropo-semiotic perspectives, playing has led to the creation of *codes*, principles and rules, it has become a means of communication. In general, in a given act of communication, the term code has the function of metalanguage. From the perspective of its meanings, it can also be understood as: *system of communication* or *convention*.

In regard to *the code of puppetry*, we can make the following statements. Ever since the period of ritual manifestations, there was the convention that the animated object represented an *archetypal ancestor*.

* Associate Professor, PhD, Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

Therefore, in forms of play that have a cultural function, of imprinting to memory or commemorating important events, which involved animating a sacred figurine, the object would be a symbolic expression.

In regard to the meaning of *system* of the code of puppetry, we can state that, in the same period, the representation of archetypal behaviour would make use of *elements of nonverbal communication*. Some of the means of communicating in the theatre have evolved from the elements of this system of communication.

Wishing to communicate important truths about his own condition, man used practical objects. With them, he began to convey certain behaviours. In the beginning, Homo sapiens used gesture, mimicry and reactions. Then, he discovered the expressive values of his actions. It was probably this moment that made him begin to develop the skills of artistic communication.

After becoming aware of his own condition in the world, man started to understand and, then, to represent the reality he lived in. His first way of representation and interpretation was the ritual, from which theatrical styles of communication would develop. Rituals established a way of representation and interpretation out of which, in time, theatrical styles of communication would emerge. If one studies more thoroughly and, especially, at the level of the means of communication, they will see that ritual language has the characteristics of the language of puppetry. These can be seen in the characteristics of ritual language, the main means of representation of which were masks, statuettes and various objects.

The prehistoric man began animating practical objects because he was convinced that they would give him the power to conquer his real and/or imaginary enemies. This belief that the signification of animated objects could help him dominate the world he lived in appeared at the same time with the early forms of consciousness.

The mode of expression that was particular to the early days of man's spiritual development was created through evoking human behaviour through animating a man-like object. This became a habit, a way of life, and rites and traditions were created from it. The methods of animating the

THEATRICAL COLLOQUIA

sacred object became ways of communicating, of conveying the great dilemmas of the man of that time.

The symbol of an original ancestor was represented through a series of practical objects and ritual actions. In these types of manifestations, according to animist beliefs, the object seen as an instrument for spiritual protection, speech and unintelligible gestures became the main means of communication. Therefore, the family/clan created the first spectacular forms of manifestation and, implicitly, this is how the first scripts were born, inspired by myths.

A ritual meant going through several stages, among which there were: building the sacred object, establishing a plan, a script, creating a choreography, designating a performing area and creating a soundscore.

The temple, the shrine or the space surrounding the totem would become the stage. The instruments (idiophones, performed solo or in groups) and non-instrumental sound material (onomatopoeias, squeals, whistles, shouts etc.) would create a mythical atmosphere.

The material means (the object), the choreography and the music would transform the myth into a ceremony, a representation. The animation of the object that symbolized the archetypal ancestor would be done according to the theme of the dance/pantomime.

Therefore, the ritual forms of manifestation were born out of man's need to transmit these animistic beliefs. Most probably, in the ritual there were also used certain spoken formulas and/or various sounds made by percussion instruments. Pantomime, mimicry and the costumes of those who practiced the rituals had an essential role for the community because, through them, the people of those times, led by a shaman, could convey actions that were specific to hunting rituals, funeral acts, magic/religious ceremonies etc. Funeral acts, according to Cristian Pepino's subchapter "Jocuri Funerare"/"Funeral Games"¹, had a psychological function, as well as a

¹ "The games at the wake had, of course, a clear psychological function, that of balancing tensed moments, of distracting from the tragedy of the moment, but also a social function, as they were an occasion for young people to know each other. At the same time, the games involved traditional elements, ancient rites that we can look at from another perspective, if we think of the cultural context of archaic times in which these games could decide who

THEATRICAL COLLOQUIA

social function. These funeral acts included many traditional elements. In a funeral act, the main element was creating a wooden statue² as a representation of the deceased. The other elements were done according to this object. This led to the appearance of a funeral rite, that of animating the deceased.³ In the appearance and evolution of this phenomenon, magic played an essential part, leading to a model of reality. In time, the creators of these forms of manifestation realized that animated objects could help them express their ideas, their beliefs, themselves.

Therefore, this system of communication was a specific form of knowledge and representation for the human being who was preoccupied with finding answers for existential questions. Between the evolution of representation techniques that were specific to the art of animation theatre and man's relation to divinity, society and nature there appeared a relation that was based on the connection between the collectives' mentalities and the forms of representation that would later be specific to theatre.⁴

Animating an object was an activity that, in time, was magical, religious, or ludic. The functionality of the instruments used for commemorating mythical history underwent a process of transformation.

would be sacrificed." Cristian Pepino, *Automate, idoli, păpuși – magia unei lumi*, Editura Alma, Galați, 1998, p. 60, our translation.

² "The smart girl makes a sugar puppet, filled with honey, and she ties a string to her head so she can move it. When her young, vengeful husband enters the room at night, he thinks that the puppet is the smart girl and asks her if she is to blame for all his troubles. The girl, hiding under the bed, pulls the string so that the puppet nods yes, she has done all this. Then the young man cuts the head. Tasting the honey that is dripping on his sword, he shows his regret for killing his wife. Then, the girl gets out from under the bed, making her husband happy." *Idem*, p. 59, our translation.

³ "The statue was made from wood, that would be painted and varnished, and it was dressed and embellished in such a way that it would be as identical a copy as possible. These statues are taken into a village of the deceased, in an isolated place, where they are placed so that they 'live' in sumptuous houses." *Ibidem*.

⁴ "We support the idea that there is an indestructible connection between the evolution of the art of animation, its techniques and the way man relates to divinity, nature, society and themselves. Therefore, it is clear that we must admit the necessity of studying the relation between communities' mentalities and specific forms of theatrical representation." Anca Doina Ciobotaru, *Teatrul de animație între magie și artă*, Editura Princeps Edit, Iași, 2006, p. 85, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

The cathartic function replaced the mimetic one, and the sacred character of the mythical representation was replaced by playfulness. The animator of the mask, statuette or the object that was used for conveying a certain archetypal behaviour, satirizing or criticizing human habits and customs was completely entitled to do this as he was representing the archetypal ancestor.

The theatricalization of the customs in which archetypal heroes and the history of a tribe were playfully commemorated led to the appearance of types of performance that were typical for popular theatre. The predisposition for dramatizing overlapped the appearance of the wish to animate objects. This tendency to embody and convey the behaviour of archetypal ancestor with the help of objects led to the appearance of the art of masking.

Masks were just one part of the means for representing man's disposition for self-doubling and representation. Some of the other means are figurines, with or without mobile elements, which later led to the traditional types of puppets and marionettes. According to the animation system and the necessary performing space, the forms of representation would then be categorized as shadow performances, Bunraku puppet shows, handheld puppet shows, marionette shows. These types of performances evolved in the context of universal puppet theatre.

In time, the many forms of expression of the art of animation theatre underwent a process of reorganization and improvement. In the stage images proposed by these forms of artistic representation of life, the spectators could see various cultural behaviours, attitudes, typologies of well-known heroes and antiheroes. Given their strong impact⁵, the forms of representation

⁵ "Catching the audience becomes the motor-objective of the act of scenic creation, and the diversity of forms of expression this art has known in time and space can be synthesized as a process of dismantling, restructuring, developing and improving that finally determines an action of construction and reconstruction of the meanings of culture in this context in which there appeared the specific form of scenic expression. The impact is that much stronger as the spectator is able to identify in the scenic image (or the dramatic text) certain cultural behaviours, attitudes regarding social life, certain typologies of heroes or antiheroes." Anca Doina Ciobotaru, *op.cit.*, p. 86, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

specific to animation theatre became part of the process of construction and reconstruction of the meanings of culture.

We are not trying at all to exaggerate the *value* of the communication elements used in the concrete forms of puppetry language. However, we are sure that the cultural *institutionalization* of man was accomplished with means and forms of communication that are specific to the language of puppetry. Cultural institutionalization does not mean creating an institution, but the establishment of the concept of *man's humanity*. The generalization of this idea was accomplished, among other ways, through this form of artistic manifestation, this way of communication.

We would also like to remember the fact that, in order to express himself, the primitive man used hand gestures, head movements, mimicry. Through them, the individual and the community managed to describe, to render feelings, states, thoughts. Gestures and behavioural attitudes helped assure there were clarity, honesty and precision in interpersonal communication, in transmitting messages. It is obvious why the creators of theatrical language have “taken them”, “kept them” among their means of representation.

Although some may argue that these means of expression are rather specific to the manner of interpretation that is specific to drama, we remind them that, from our perspective, the art of animation theatre is a form of drama that is subordinated to plastic arts and rhythmical arts. Therefore, we are certain that, from an anthropo-semiotic point of view, the *genesis* of puppetry, or, to be more precise, the genesis of some puppetry specific means of communication must also be looked for in this *system of expression*.

Hand gestures and head movements are theatrical means of communication. In puppetry, in the *scenic (re)creation of the behaviour* of the character that is represented by the animated object, the creator of puppetry language also uses these elements. These means of communication are used for their simple and clear ability of transmitting states, feelings, for their capacity to synthesize and suggest what is universally valid for human behaviour. This also explains the fact that the audience easily recognizes

THEATRICAL COLLOQUIA

themselves in the way of representation of animation theatre, their ability to easily perceive the *meanings* of the gestures of an animated object.

Through its power to generalize reality, the language of animation theatre has proven that the most profound feelings can be rendered with the help of its means that are created and assumed as *symbols*. Yet the external elements of puppetry language, the puppetry means of communication only reach the status of symbols in the moment of *animation*, the moment when the creator of puppetry language makes meanings reach the necessary depth and emotion. Through animation and interpretation, the *detachment* of the sign from reality occurs, which makes the audience believe that everything happening there *is as if it would be*. Thus, puppetry becomes a *semiotic situation*⁶, and the puppeteer's means of communication become *anthropo-semiotic signs*.

In puppetry, means of communication function as anthropo-semiotic signs because the *animated object* has always been an expression of human thoughts, a symbolic expression of the human being. In front of visual and auditory metaphors that are specific to the language of puppetry, the audience feels what M. M. Koroliiov states, too: "The figure of the puppet constitutes in the depth of the soul a primary symbol."⁷

The animated object, the main means of expression and artistic communication of the creator of puppetry language, the creation of their phantasy and imagination, must be regarded as a *theatrical sign*, and not an ornamental creation. A system of construction or handling becomes a means of theatrical communication when, thanks to the act of animation, we clearly understand that the object itself is no longer part of common reality, but it is completely used in the theatrical act, where it becomes a *plastic metaphor*.

In the concrete form of puppetry language, in the performance, the animated object, the anthropo-semiotic sign becomes a theatrical sign that

⁶ "The performance is a semiotic situation, with a certain nature, it contains elements between which there are meaning-bearing relations. Meaning is born between people who communicate and reality, between people and the sign, between the sign and the other signs in the system." *Idem*, p. 43, our translation.

⁷ Mihail M. Koroliiov, *Actorul și scenograful în teatrul de păpuși*, în *Teatrul de păpuși în lume*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 31, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

has a profound psychological effect on the spectator, no matter their age. This effect on the audience can be explained, on the one hand, by the fact that, during the performance, the act of communication through puppetry language, they are witnessing a live process of animation; on the other hand, the effect is also due to the fact that everything that happens during an animation performance has recognition as finality. The miracle of animation happening *here* and *now* takes the animated object out of the sphere of plastic arts and into the art of theatre.

Object animation has always found *psychological basis* in humans' wish to ask questions and find answers regarding their condition. This means of communication has proven an unusual power to communicate. The expressive power of puppetry stems from the artist's faith in the *effects* of their means of communication, the animated objects set in motion and conflict, obeying the puppeteer's will.

Playing that involves animating objects has become a way of accessing human conscious and subconscious, and, at the same time, a way of adapting to the environment. This has caused the others' wish to comprehend *the representation code*. For the creator of puppetry language and their communication partner, the audience, playing that involves animating objects in order to convey human behaviour can be translated through these verbs: *to associate-to dissociate = to select, to unify = to concentrate* or *to synthesize*. *This way*, the partners in this type of communication code and decode messages, they transmit them from one system of signs to another. *This way*, these *operations in action* presents, in the end, human types in different situations, heroes who manifest in a scenic context that leads to discovering the structure of the particular. *This way*, they determine the knowledge and understanding of universally valid humanity.

In fact, through their playing at the beginning of each stage of creation, the creator of puppetry language brings what is external and observable to that *nonverbal behaviour* that is born from the subjective interior of a human type, which they try to present in its general lines in the scenic behaviour of the animated object. And because of this, the concrete forms of puppetry language, the animated theatre performances are not

THEATRICAL COLLOQUIA

miniature representations of dramatic theatre. The puppet-characters, materials that are animated by the handler, the puppeteer, must not be seen as substitutes of dramatic actors.

The origins of puppetry have been presented in many specialized writings, but in very few of them the authors have analysed the origins of this art from the perspective of the motivations that generated the human need to communicate through animated objects.

In general, in regard to the apparition of animation theatre there are statements like the following: *the art of animation theatre appeared when man first thought of animating an object*. This type of information, just as all theories of animation theatre, unless they are analysed in the *complexity* and *phenomenology* they imply, cannot be of practical, concrete help for the one who wishes to learn the art of puppetry communication.

The aforementioned statement is one of the fundamental truths of the art of animation theatre. Together with other expressions used for defining the field of puppetry, it has become a banal expression. The profound truth implied by this system of communication has remained, for a long time, unclear to those who have only approached it from the perspective of historical systemisations and who haven't offered (to others and themselves) a complex description of the *real causes* of the genesis and evolution of puppetry language.

There were very few those who have truly tried to know *what* determined the human being to try express their unrests through animated objects, *what* made them want to animate objects and, most importantly, *why* they wanted to communicated through animated objects a series of fundamental truths concerning universal problems.

Through the systemisation we have given in other papers, we wanted to emphasize that, in order to communicate through puppetry, autonomously, one should know not just *what means*, *procedures* or *techniques* of expression are specific to puppetry, but, most importantly, *what can be expressed through them*.

If playing is, generally, a free action, it means that this quality of the activity has given the puppeteer the freedom to invent their means. Although inventing them seems like playing, the activity is a creative act in which “old

elements, known by rearranging them in different contexts and reference systems, transform into new structures and syntheses.”⁸ It is a process that implies the existence of a creative personality, with all that this involves.

Man has used object, gestures, unintelligible speech as a means to communicate the essence of human behaviour confronted with the problems of life. Through them, through their working instruments, the creator of puppetry language has tried to create vibrations that can act in the being of their communication partner. The expressivity of their means of communication has reflected dynamically the course of events and the characters serving as inspiration in the creation of ways and means of communication. Because of this, this system of expression, puppetry playing corresponds to the typology of games with cultural function that fulfil “ideals of expression and social ideals.”⁹

The means and concrete forms of puppetry language, the performances are born *from playing* and *as playing*. But every time, communication made in the style of puppetry has a certain *something*. We refer, of course, to the aspect also emphasized by Johan Huizinga, the *meaning* that is present at every one of homo ludens’s representations and, we stress, especially in puppetry performances.

Although there still is some uncertainty surrounding the fact that, in man’s evolution as a spiritual and social being, the communication of profound truths about man and life, the socialization of the individual and even their education are processes that, for a very long time, have been done through means and forms of manifestation that present puppetry characteristic, we do not avoid the analysis of this. In this paper, we only recall these aspects: puppetry playing appeared and evolved in the context of community customs; the basis of the configuration of the style of puppetry language consists of community laws or customs. In this regard, the following have been stated:

⁸ Vasile Pavelcu, *Metamorfozele lumii interioare*, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 77, our translation.

⁹ Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. H.R. Radian, Editura Humanitas, București, 2002, p. 47, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

“The basis for the prescription of silence or speech consisted, aside from ritual motives, of practical measures. Silence represented an act of magic communion, as well as an act of public disguise. The one who would perform a complex magic action in the masked game had to shut up in order to keep his magic power, and in order to not be reproached by the audience, who weren’t always capable of understanding what certain ‘playing grimaces’ meant. Opposed to silence, the speech of the masked had the same purpose. It wasn’t common speech, with normal tone and timbre, but thickened or squealed speech, guttural or nasal, cursive or interrupted, that could hide the speaker. Under these conditions, the masked player could say in public either unintelligible words for evoking the state of communion with ludic demons, or intelligible, spirited ones, used for morally sanctioning those who strayed from the rules of good behaviour in the village community.”¹⁰

Unintelligible speech, onomatopoeias, silences are some of the means of communication that are specific to the style of puppetry. An animated object cannot speak in a realist manner and the puppeteer modifies the qualities of their voice while performing. We gave the entire quote from Romulus Vulcănescu’s *Măștile păpușare (Puppet Masks)* because we wanted to give an explanation, from an antro-po-semiotic point of view, for certain statements that are usually made in regard to the description of puppetry playing: the puppet’s silence is sacred, the moments when the puppet is silent create tension, they keep the audience in suspense.

Our conclusions regarding the idea that the language of puppetry is a code for remembering and theatricalization of human behaviour in generally valid lines are supported by the fact that cultural symbolism has been created and expressed, since the beginning, in an “analogue”, “syncretic”, “universal” language, through means of communication that have puppetry characteristics. The theoreticians of art have “omitted” researching the fact that *skilfulness*, ability, the ease of giving answers to the fundamental problems of life and human behaviour became *capacity* and *dexterity* in

¹⁰ Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970, p. 245, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

creating and interpreting cultural symbolism due to the means, procedures and techniques that imposed archetypal themes as cultural symbols. Instruments and ways of creating and communicating the expressions of animist mythology were all the types of masks, marionettes with vertical or horizontal strings, all those objects that, in the manifestation of a sacred or profane feeling were animated, carried or played during ritual dances or pantomimes. The behaviour of the mythical ancestor or the totemic hero was suggested through them and suggestive gestures and vocal interpretation made in the style of puppetry. In conclusion, through the means of communication that are specific to the language of puppetry, man created and assumed exterior forms of expressing sacred or profane feelings, a particular way of making the invisible visible.

Bibliography:

Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie – tratat de antropologie teatrală*, trad. Liliana Alexandrescu, Editura UNITEXT, București, 2003.

Baty, Gaston, Chavance, René, *Histoire de la marionnettes*, Paris, Editura Bordas, 1959.

Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului*, București, Editura Politică și Pedagogică, 1981.

Berlogea, Ileana, *Teatru românesc - teatru univresal. Confluente*, București, Editura Meridiane, 1985.

Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, București, Editura Meridiane, 1986.

Ciobotaru, Anca Doina, *Teatrul de animație între magie și artă*, Editura Princeps Edit, Iași, 2006.

Crainic, Nichifor, *Nostalgia Paradisului*, Editura Moldova, Iași, 1994.

Crișan, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007.

Dănăilă, Natalia, *Magia lumii de spectacol*, Editura Junimea, Iași, 2003.

Drimba, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până azi*, București, Editura Albatros, 1973.

Dumitru, Matei, *Originile artei*, Editura Univers, București, 1985.

THEATRICAL COLLOQUIA

- Gâtză, Letiția, Silvestru, Valentin și Chimet, Iordan, *Teatrul de păpuși în România*, București, Editura Meridiane, 1965.
- Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, trad. și note Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Editura Univers, București, 1982.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, trad. H.R. Radian, Editura Humanitas, București, 2002.
- Jurkowski, Henryk, *Métamorphoses – La marionnette au XX siècle*, Charleville- Mézières, Institut International de la Marionnette, 2000.
- Mărgineanu, Ioana, *Istoria teatrului de păpuși*, partea I, București, Curs A.T.F., 1973-1974.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurală*, trad. J. Pecher, Editura Politică, București, 1978.
- Lipps, Theodor, *Estetica*, trad. Grigore Popa, Editura Meridiane, București, 1987.
- Odalis Guillermo Perez Nina, *Semiotică teatrală: coduri și reprezentare-rezumatul tezei de doctorat*- Universitatea din București, Facultatea de limbi și literaturi străine, București, 1984.
- Oișteanu, Andrei, *Mythos & Logos – Studii și eseuri de antropologie culturală*, Editura Nemira, București, 1998.
- Pavelcu, Vasile, *Metamorfozele lumii interioare*, Editura Junimea, Iași, 1976.
- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, București, Editura Eminescu, 1983.
- Pepino, Cristian, *Automate, Idoli, Păpuși – magia unei lumi*, Galați, Editura Alma, 1998.
- Teatrul de păpuși în lume*, București, Editura Meridiane, 1966
- Tonitza, Mihaela și Banu, George, *Arta teatrului*, București, Editura Enciclopedică, 1975.
- Van Gennep, Arnold, *Formarea legendelor*, trad. Lucia Berdan și Crina Ioana Berdan, Iași, Editura Polirom, 1997.
- Van Gennep, Arnold, *Riturile de trecere*, trad. Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Editura Polirom, Iași, 1996.
- Vitez, Antoine, *Les marionnettes*, Paris, Editura Bordas, 1982.
- Vulcănescu, Romulus, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970.

Zamfirescu, Ion, *Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, București, Editura Eminescu, 1974.

The Theatre Critic's Memory

Călin CIOBOTARI*

Abstract: In the text bellow I try to approach a very problematic relation between theatre critic and memory. Is the memory of a performance a valid barometer of the inner value of that performance? How does the theatre critic's memory work? How do we define and manage forgetting or the absence of memories in theatre?

Key words: theatre, memory, theatre critic

The more frequently we talk about the memory of theatre, a syntagm upon which we reflect too little, but which sounds very ceremonious and using it is a must, the more rarely we talk about the spectator's memory. We forget that every time we describe a performance as *memorable*, we relate to a memory able to valorise that performance by remembering it. This memory is not an abstract one, which is floating over the auditoriums like the Holy Ghost over the waters, but a memory as concrete as possible: the individual memory of each attending spectator. This way, let's admit it, theatre does not only resort to the *here and now* senses and feelings of the spectator, but it is also oriented, without explicitly saying it, towards that ambiguous, undefined thing, which ensures the persistence in time after the show ended or it was even removed from the calendar of events.

There is no creator, actor or director, who, except for the cases when he/she is embarrassed with his/her own creation, doesn't want the longest 'life' possible for the respective part/ show in the memories of as many of

* Lecturer PhD, Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

their spectators as possible. Especially the actors feel that the oblivion theme is the great danger of their art. To be remembered is a form of salvation in the world of theatre. The audience's memory becomes a subterfuge, a borrowed *home*. Tell an actor a detail from a part he/she has played years ago and you will win him/her forever!

I am not referring here to the audience's memory as a generic one, but as a very concrete one, an individual memory which, besides plenty of other details coming from the daily life, also remembers, now and then, 'pieces', 'flashes', sequences from a show. There are fragments stored in the memory receptacle, which come back, either when invoked, or when indirectly triggered, to the surface of the consciousness.

Generally speaking, when he/she sits down plunged into the protecting darkness of the auditorium, the spectator doesn't intend to do a memorising exercise during one, two or three hours. He doesn't watch the show with the manifest purpose to remember it, to store its colours, shapes, sounds, or atmosphere. After getting out of the auditorium, such information will be of no use to him/her. Therefore, he/she prefers a state of precautious opening in which the memorising process is not consciously conducted.

'On the spot' and 'cold' memory

The situation is somehow different concerning the theatre critics, the ones who intend to write about what they see. They get to the auditorium 'on business', their psychological behaviour being different from the one of an unbiased spectator. Some of the critics are obstinate about showing they also play a part, the one of the witness¹, equipping themselves with notebooks and pens they will use during the performance. Let's admit that the image of a spectator writing is not a pleasant one. In situations of maximum intimacy

¹ "Not any spectator or actor may be a witness: only the ones who enter the lived reality of the theatrical act in a context, in a vision may bear witness" – George Banu, *Teatrul memoriei*, traducere de Andriana Fianu, Editura Univers, București, 1993, p.12, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

of the show, this action seems an indiscretion; it is just as if someone would take photos on a nude beach. There is also here, in the discretion of taking notes, an art some people have, and others do not.

Besides such situations, the theatre critics have to activate their short-term memory, necessary for the subsequent analytical reconstruction of the show. The critic will always be caught between two worlds: the one of the *witness* who will testify later and the one of the *accomplice*, involved in the actions of the *performers* on stage. It is up to each critic's ability to find the possibility of a middle ground between the two hypostases, hypostases cancelled, now and then, by the very powerful shows. When he/she sits down in front of his/her computer, to write his/her review, the theatre critic will inevitably be in the position to mentally replay sequences from the show which he has considered to be relevant since seeing them, at the 'crime scene'.

Most of the times, the critic writes 'on the spot'. He/she does it for a very practical reason: the freshness of the memories about the show. The critic, more than any other spectator, is afraid of forgetting. He/she will not be able to write if he/she forgets what he/she has seen. A particular case is the one of the very rare shows, which force you to write about them without delay, inducing a feeling of emergency that is difficult to describe. As if the show wrote the review itself using you as a support, as an instrument it relies on. (Looking back, I see myself in hotels from Sibiu, surprised by the sunrise while I was finishing, wide awake, reviews for Delbono's, Dodin's, Ostermeier's shows... Anyway, I couldn't have slept a wink if I didn't write them...)

On the other side, there are the critics who write after 'cold' reflection. They prefer to let the show settle, and get filtered. They want to check what withstands the test of time and what doesn't, therefore to get out of the shaky ground of first impressions. Thus, the review would rather contain an account of the show's sediments within your own Self than a description of the show itself. In this case, you activate an intermediate-term memory. The temptation of the essay also appears, of the thought that probes

THEATRICAL COLLOQUIA

itself reflecting into the memories of the show. From this perspective, I consider George Banu's texts exemplary; you can feel in them the maturing process of the show, essences you only catch then, when revisiting it by means of the other's memories. I still regret that imprudent review of my youth for Felix Alexa's *Orchard*, a show I was to 'see again', embarrassed, in an ample commentary by George Banu.

There is also a different situation of the shows that are denied to you. You simply don't know how; you cannot approach them. And not because they may be failures (a 'good failure' inspires more than a 'bad success'!), not because they escape your memory, but for reasons which are, probably, related to spiritual incompatibilities, of depth, between you and the show. For instance, I didn't know what to write about *The Scarlet Princess*, Silviu Purcărete's so much praised and awarded show at Radu Stanca National Theatre of Sibiu; I had a similar block with *Hamletmachine*, at the National Theatre of Iași, directed by Giorgos Zamboulakis.

Anyway, I don't know any critics who write about a show a very long time after they saw it, by 'very long time' meaning more than six-month periods. Of course, they may make references to the show, they may write succinct comments, cross-references, but they will not venture to write about the show as if they had seen it the other day. At best, they will try to see the show again or they will refresh their memories watching video recordings or images. (To do a theatre review looking at some photos, this is a challenge!)

Therefore, besides talent, information, sensibility, culturality, the memory remains one of the theatre critic's fundamental instruments. As in the case of the actor depending on memory in order not to forget the text, the movement and the stage action scheme, forgetting is or should be one of the critic's most vivid nightmares. (There are some more, but there is no need to talk about them here...). Around the age of 80 years old, the Iași-based theatre critic Ștefan Oprea confessed his fear to me, the fear of forgetting. He was trying to attenuate it by daily training his memory. Just like the actor needs good physical shape, it seems the critic needs a flawless mental

THEATRICAL COLLOQUIA

condition. Although, let's admit, a reasonable physical condition wouldn't hurt him/her either ...

Is the accuracy of the memory of the show a criterion of its quality?

I often wondered whether the persistence of a show in my memory, a combination of images, details, actions, is a sign of the intrinsic quality of the respective show. In other words, is memory a valid instrument to decide the value of an artistic product? I was tempted to say yes. Look, I can clearly see in my mind the crystal structure of such-and-such production! Look, I can talk for fifteen minutes about how such-and-such actor conducted that monologue, which I simply cannot get out my mind! Look, I take out of the corner of my mind the most surprising details of that amazing scenery of the great set designer and I don't even know why I am thinking about that scenery now...! Are all the 'Look!'-s enough to be sure that such show, such actor, such set designer operated with value at that time?! That their work is truly valuable?!

Unfortunately, the memory also most frequently remembers the details of the obvious failure, irrespective of what the person behind the memory wants. I tried in vain to forget passable acting sequences of some actors I felt fond of, trying, by discarding the shadows, to remember them in their absolute splendour... For years, I have tried to get out of my head the last parts of the Iași-based actor Sergiu Tudose, unwisely cast to play characters which his illness and age could not allow him to play anymore. I couldn't, and now, when I think about the gone actor, the first things coming to my mind are the grey shades of his failures, troubling me and aggressing the light into which I would have wanted him profiled in my memory. For years, then, I tried to ask my memory to block the images of the great failures of the director O. L.; this damaging memory affected, to destruction, the intellectual relationship and the joy of the dialogue with O.

THEATRICAL COLLOQUIA

Does the theatre critic's memory have anything to do with the value or the lack of value of the show or is it strictly related to his/her conscious or unconscious predispositions at the moment of the reception, to a certain state of mind he/she had the night of the show, to a certain type of relationship the critic had during that period of time with himself/herself, with the world, with the theatre?! Can we rely on the memory or, on the contrary, should we be careful?! Does the memory promptly serve us, like a waiter who brings us exactly what we ordered or, maybe, it gets its deliveries through unsuspected filters, diverting the memories, disguising the truths, playing tricks on us, sub-interpreting or over-interpreting? Should the memory describe or interpret? Could there be description without interpretation at this level? Or are we in the complicated situation where one can't do without the other?! Like when a stranger would ask me what is the shortest way to the theatre, and I, before answering him, remembering the way to the theatre, I would speak to him about the most recent premiere or about the far away day when I myself learned the way to the theatre...

Therefore, I have chosen to be cautious in relation to the memories about a show or another. And to practise a second hermeneutics, one in which I double the actual remembrance of the show or the part by the remembrance of my own self during that period of my life. I sometimes re-read my reviews after long stretches of time and, beyond forgotten shows, I catch myself looking for myself, the one I was. As if, before being about anything else, the critic's memory is about himself²...

The review, a substitute of the memory. Formal memories, essential memories about the show...

It already is common place to talk about critics as agents of the theatrical memory. This refers to the review/text about the show, which, in

² Or 'a feeling memory', equivalent to the 'emotional memory', as Stanislavski calls them in *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I, prefață de Yuri Kordonski, traducere de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, 2013, cap. "Memoria emoțională", pp. 360-419, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

its physical, material form (if we can still talk about materiality in a world that favours the virtual, impalpable aspects) will survive the show itself. Therefore, for most theatre people, the review is related to the memory, its purpose being to preserve information, to put away a set of contents, almost the same way one can deposit goods in a safety box. Most often written, as I mentioned above, ‘on the spot’, however, the review only rarely includes the decantation, the distancing and the maturing processes which turn the memory into something really valuable. Most of the hundreds of reviews I wrote all this time seem irrelevant to me for this definition of the text about the theatre as a memory repository. I think they lack the long warranty period, they appear to be perishable, unable to account for the *Zeitgeist*/Weltanschauung of my generation. Reading them, in a hundred years someone will only remember technical information (distribution, premiere date) and a few general things about the director-text relationship, the director’s solution, scenery approaches. The memory contained in these reviews will be a formal, non-essential one, providing impressions dangerously general, if not false about the show and the socio-cultural-political-poetical-etc. context in which the show was staged.

This way, I am trying to trace a distinction between the formal and the essential memory. How to activate, how to cultivate the essential memory and how to ignore the superficial from the memories my mind provides about the shows I once saw, beyond what I wrote about them at the time? If we knew, if we only knew...

It happened to me to see in video format the shows I had already seen ‘live’, many years before. Many of the scenes appeared to me as if I saw them for the first time. A hidden show was revealed to me, as if the logic of the actual production did not overlap the logic of my memory. I re-read my review from the premiere date and I realised that, in this case, there were no less than three shows: the one I had written about in the review, the one provided by my personal memories over the years and the one revealed by the video recording, which contradicted both my review and my memory. A frightening relativity is lurking around the theatre critic and his/her pretence

THEATRICAL COLLOQUIA

to also make permanent something else besides the technical sheet of the show... As if an ironic and disharmonious instance assists your efforts to leave evidence about the past...

Maybe the final show, the Great Show a spectator is left with at the end of his/her 'career' is a synthesis show, a collage show made of all the bits the memory remembers. We remember what we really need to remember, we remember those little 'things' we don't have, we long for or which, one way or another, we really need ...

Pages from Memory – Maeterlinck and the Russian Theatre Creators

Cristi AVRAM*

Abstract: The dramaturgy and the essays of Maurice Maeterlinck are the starting point for essential changes in the art of theatre representation, marking the transition from realism, which had become naturalist, towards a theatre in which the essence and theatricality conduct to a revitalization of the theatre. The Russian directors V.E. Meyerhold and K.S. Stanislavsky are two of the most important theatre personalities who have searched for the new forms of theatre. Analyzing the first steps of Meyerhold's directing, it is easy to see that the symbolist roots of theatre making can be found in the French theatre art, also inspired by Maeterlinck. Stanislavsky, the master from The Moscow Art Theatre, was also the first director to stage *The Blue Bird*, before the text was even published. We shall follow, in the next pages, fragments from the Russian theatre which refer to these episodes.

Key words: Maeterlinck, Meyerhold, Stanislavsky

The Moscow Art Theatre was undoubtedly an essential pillar in universal theatre history, being established and coordinated by the creative energy of Konstantin Stanislavsky and Nemirovici-Dancenko. It is useless to debate the importance of these two, who concentrated on creating a new

* Cristi Avram – theatre director, graduate from George Enescu National University of Arts, Faculty of Theatre. He is currently a PhD student at the same university and he is an assistant director at the National Opera House in Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

performing method in theatre, as it is useless to debate the success of Chekhov's plays on the Russian stages. What we aim to do is to follow a page from the memory of theatre in which, in order to save it from outdated, at least from an aesthetical point of view, a symbolist stage was necessary.

Although it may seem pretentious and hard to believe, the audience, especially the Russian critics, associated the Moscow Art Theatre with Chekhov's personality, who had yielded, after prolonged persistence from Dancenko, to give royalties for *The Seagull* to be directed by Stanislavsky. Although he was sure to give up writing theatre, Chekhov continued to write after the 1898 success with the abovementioned play. Moscow's theatre seasons couldn't spare Chekhov's plays, so Leonid Andreev, oriented towards an expressionist and symbolist aesthetics, called The Moscow Art Theatre a *theatre of Chekhov*.

In Western Europe, at the end of the 19th century, theatre had begun an arena in which partisans of the symbolist movement opposed resistance to the realist-naturalist direction. The last one, supporting itself on solid, yet outdated, traditions, had become the main objective of different European cultural centers, such as Berlin (The Free Stage), or Paris (The Free Theatre) and, somewhere, in the Eastern border of Europe, in Moscow (The Art Theatre). As the ideas, tendencies and currents circulated with great swiftness, Moscow soon embraced the symbolist movement, so the Russian symbolist artists blamed the so-called realist clichés from literature and, later, from the performing arts. Valeri Iakovlevici Briusov accused in his article *The Worthless Truth* that Stanislavsky's theatre had not discovered a new aesthetical direction, but that it deepened the European techniques. The same idea was shared by V.E. Meyerhold, who called The Art Theatre's techniques copies after Meiningen's. After 1904, the year of Chekhov's death, The Art Theatre passed through a sort of reportorial crisis, attacked from various directions and constrained to offer novelties to his audiences.

THEATRICAL COLLOQUIA

As a consequence, Stanislavsky and Dancenko proposed, as a reportorial extension for the psychological-realist theatre, a technique handy to the Russian actors, a new trend towards experiment. How else could we name the attempt to stage a symbolist text, lacking the foundation of a classical theatre performance, respectively the authenticity and the psychology? Stanislavsky tries with the three one-act plays by Maurice Maeterlinck – *Interior*, *Blindmen* and *The Intruder* (1904), advised by Chekhov to stage them as soon as they were translated into Russian. The stakes were to try and reconstitute the atmosphere of the texts and the character's transparency, things which were hard to approach from a structural point of view. However, the texts are staged at The Art Theatre with great effort from the director, who changes radically the scenic approach. Cloths – loved so much by the symbolists – are used in *The Intruder*, Stanislavsky marks death's presence in the room by waving a curtain lowered from the strut. Different necessities regarding the transformation of the real or rather creating and alternative reality transfigured the stage into a vivan image which slowly became animated once the cloth – barrier of perception – unraveled the actors' silhouettes, standing still into a picture-like framing. The light, an essential element in Stanislavsky's new theatre, became a central element for creating the atmosphere. The director's searches focused on working with vanguardist visual artists, from which he received suggestions and scenic solutions. Stanislavsky discovered the theatricality that Meyerhold would also use, and searched in this direction.

Maeterlinck's triptych was not a great success for The Art Theatre, as Vasili Leonid Andreev notes in *Letters About A Theatre*¹, observing that Stanislavsky tried to adapt a theatrical non-realism through realist and psychological forms, a matter which Meyerhold also signals: the failure was

¹ *Russian Dramatic Theory from Pushkin to Symbolists. An Anthology*, trad. Laurence Senelick, University of Texas Press, Austin, 1981, pp. 253-254.

THEATRICAL COLLOQUIA

due to the actors' incapacity to give their characters more vigorous and non-realist strokes, specific to Maeterlinck's theatre.

The new method of directing could not replace the theatrical tradition of The Art Theatre, even if it hadn't been a very long one. However, the audience got accustomed to seeing realist performances. The moment constitutes a good occasion for creating The Studio (1905), similar to the one from Povarskaya Street, under Meyerhold's attendance. Under the slogan "*Realism is dead*", the research on plasticity, voice and performing manner, brought Meyerhold's shows close to the aesthetic of the Parisians Lugne-Poe and Camille Maclair, which had a directing start similar to French tendencies. A first stage of Meyerhold's work style is, thus, of French descendance.

After leaving the Art Theatre in 1902, Meyerhold went to Herson (Ukraine), followed by some young actors formed in Moscow, and he created the Russian Actors' Group. Their first show was *Three Sisters* by Chekhov and afterwards they staged plays by Ostrovski, Hauptmann, Tolstoy or Ibsen. Meyerhold created audiences for classical approaches, but he also tested symbolist texts, such as *The Golden Fleece* by Polonais Przybyszewski, in the author's presence. The staging confused the audiences, because the director opted for the performance to be played in total darkness.

After establishing his new theatre, Meyerhold went on tour in Sevastopol where, under the name of *Nights of the New Theatre*, he presented to the public a poetic recital from two symbolist texts – *The Last Masks* by Arthur Schnitzler and *The Intruder* by Maurice Maeterlinck, as well as scenes with living pictures. In 1903, Meyerhold's group became *The New Drama Association*, on which Aleksej Remizov noted that they guided themselves towards a mysterious theatre, with sacred elements, lacking mimicry and realist veracity.

It is important to state that Stanislavsky never staged any of Maeterlinck's texts, until after Meyerhold had staged them. About *The*

THEATRICAL COLLOQUIA

Blindmen by Maeterlinck, staged by Stanislavsky, *Novosti dnia* magazine wrote: “It is essential that The Art Theatre translated the play from a minor register to a major one. In Maeterlinck’s plays there is a fear and an incommensurable sadness. For him, the only truth about life is death. At The Art Theatre, the play almost became a hymn of light, a courageous soar towards the future, a promising future, reminding, lastly, of the victory on darkness. Youth shall conquer blindness, it shall scatter the darkness, shall annihilate death. This is what we felt in the intonations, in the text’s inflections, which, through its oddness and obscurity, has many interpretative possibilities; this is what the gestures translate. The accent was not on death, but on blindness as an allegory. The dead priest that Maeterlinck appointed to be the chief of the blindmen was forgotten in a corner; he was never in the center of the play”². Stanislavsky’s memoirs referring to the actors’ first encounter with the text prove them as untrained to embrace the new performing tendencies. The director remembers that the first readings of *The Blindmen* were hilarious. Everything seemed to be ridiculous and the actors tried to say the words in a theatrical manner, with deep inflections and, yet, with superficiality. But during rehearsals, they found a kind of mysterious way of saying the lines, they appealed to continuous movement which reflected the interior changes of the characters, as well as gloomy mimicry.

² “Il est significatif que le Théâtre a fait passer la pièce du mode mineur au mode majeur. Il y a chez Maeterlinck une angoisse et une tristesse indépassables. Pour lui la seule vérité de la vie est dans la mort. Au Théâtre, la pièce est presque devenue un hymne à la lumière, un élan hardi vers l’avenir, un avenir prometteur, annonçant la victoire sur les ténèbres, surtout à la fin. La jeunesse vaincra la cécité, dissipera les ténèbres, anéantira la mort. C’est ce qu’on sentait dans les intonations, dans les infléchissements du texte, texte qui par son caractère ondoyant et obscur laisse de grandes possibilités d’interprétation; c’est ce que suggérerait la gestuelle. L’accent était mis non sur la mort, mais sur la cécité comme allégorie. Le prêtre mort que Maeterlinck place à la tête des aveugles était relégué dans un coin; il n’était presque jamais au centre de la pièce.” Source: Gérard Abensour, *Le symbolisme en Russie*, Varia, nr. 45, 2004, p. 595.

THEATRICAL COLLOQUIA

In 1905 Meyerhold stages, in Stanislavsky's *Studio*, *The Death of Tintagiles*, a text written by Maeterlinck for puppetry theatre. Both the master and the disciple understand that the fantasy should replace the veracity in the new art theatre, and that the techniques of modern direction should respond to the contemporary temptations of the new drama. Meyerhold had noticed that Maeterlinck used a minimal vocabulary, a group of words which actually comprise the essence of tension and emotion. Beyond the word there is an interior dialogue that the actors have to understand and assume in order to transmit it to the public. This is why the focus is no longer on the text, which is still important, but on the movement, the gesture and the interior feelings. It is necessary to remind some things about the subject of the play: two sisters, Ygraine and Boulanger, try to save their brother, little Tintagiles, from the arms of their grandmother – symbol of the death. Despite their efforts, the little boy arrives to the castle from which no one comes back.



Scale model for *Interior* by Maurice Maeterlinck staged at The Moscow Art Theatre (1904)

THEATRICAL COLLOQUIA

In the staging of *Tintagiles' Death*, Meyerhold gives up on dimensional scenery, choosing a painted cloth which suggested the space. Ilya Satz was the musical composer, and the music became a character along the actors on stage. The performance took place in obscurity, so the audience could see only the silhouettes of the actors. During a public rehearsal, Stanislavsky stands up and demands for the light to be turned on. The rehearsal finishes and the audience leaves. So, Meyerhold's show is stopped. "In Meyerhold's hands the actors became the clay out of which he molded his striking groupings and mises-en-scene. All he had done was to demonstrate his principles, ideas and experiments; he didn't succeed in embodying them in a satisfactory artistic form."³ Despite Meyerhold's failure at staging *Tintagiles' Death*, because of the group's disparity, Valery Bryusov referred to the show as to the most interesting staging he had ever seen.

Meyerhold continued his research from Ukraine, this time in Tiflis, where he had already been with his theatre company. Here he stages again *The Death of Tintagiles*, but in a different manner, and the critics acclaim his Georgian success. Before the show, Meyerhold stood before the audience and asked the public to imagine that the queen from the show would really abduct one of their loved ones. The curtain rose. A green space, depicting Tintagiles' last moments, was the central element on stage. Everywhere there were cloths and the music began the show as it also accompanied the transitional moments. The costumes resembled the ones from his former staging. This time, however, the director was pleased with the show and he also said so in a letter sent to his wife.

Meyerhold's first big success is the staging of the miracle *The Sister Beatrice* by Maeterlinck, in 1906, at The Komissarzhevskaya Dramatic Theatre in Sankt Petersburg. Although the censorship suggested eliminating the word "miracle" from the original text, removing the statue of Virgin

³ David Magarshak, *Stanislavski*, Faber and Faber, London, 1986, p. 273.

THEATRICAL COLLOQUIA

Mary and of certain religious songs, the text was welcomed by the Russian elite. Sorina Bălănescu wrote about this moment in the preface to Meyerhold's volume, *About the Theatre*: "Directing *The Burial* in the show *Sister Beatrice*, Meyerhold demonstrates a musical fanatasy which surpasses, through the power of lyrical and mystical emotion, everything that the audience and performers had ever experienced before."⁴

The show depicted images similar to those in pre-Raphaelite paintings, endeared by Maeterlinck. The wall of a gothic edifice painted in gray, green and purple, was the central element of the scenery. A few upholsteries shone in silver nuances, and the nuns wore blue costumes with gray vests. The characters moved in a precise choreography, from the left to the right, and the group of the poor counterbalanced the stage by being placed in the left part of the emplacement. The scenic harmony was constructed thoroughly. The actors' performances, near the public, created a feeling of intimacy. In the scene of Beatrice's persecution, A.K. Liadov's music, played on the organ, flooded the stage, while the nuns coming through the altar exclaimed: *Miracle! Miracle! Miracle!*, creating a strong impression on the audience. "The actors didn't act in this production. They conducted a religious service!"⁵, as Aleksandr Mgebrov confessed. Also Alexander Blok enthusiastically saluted this show. Meyerhold stopped for the last time on Maeterlinck's texts with *Pelléas and Mélisande*, which was disapproved by the critics, which led to his dismissal from The Komissarzhevskaya Dramatic Theatre. It is worth mentioning that prior to the opening of the Studio, Meyerhold had worked on the model for a possible show on a play by Maeterlinck – *The Seven Princesses*.

⁴ V.E. Meyerhold, *Despre teatru*, trad. Sorina Bălănescu, Fundația culturală „Camil Petrescu”, București, 2011, p. 178, our translation.

⁵ Konstantin Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, trad. Geroge Petrov, Ardis, New York, 1981, p. 100.

THEATRICAL COLLOQUIA



Sister Beatrice directed by Vsevolod Meyerhold

– Komissarzhevskaya Dramatic Theatre (1906) –

As we have noticed, Meyerhold's first attempts are to direct Maeterlinck's plays. Although he had staged Chekhov and other already established authors, the leap towards a transformation of the aesthetics and directing was accomplished through analyzing the symbolist theatre.

Although he had received the text in 1906, Stanislavsky didn't stage *The Blue Bird* until in 1908, the year which celebrated the tenth season for The Moscow Art Theatre. The Russian master had trouble in staging this text, because, this time, he had to show to his audience something which was hard to depict. Maeterlinck's fairy tale needed 150 rehearsals in order to premiere. In a letter sent to Paris, the director apologised to the author for the unexpected delay. Against all difficulties, the team opted for the quality of the show, which had to be optimal in order to be presented to the public.

THEATRICAL COLLOQUIA

Maeterlinck was promised to be financially rewarded for his lenience for the new term for the premiere, which, by the way, the author missed. Stanislavsky understood that the first step towards understanding the text was to appeal to a child's naivete, enjoying the pleasure of play. Amongst the suggestions from his actors, the most important one regarded observing animals and children. This will be the certain path towards the success of the show, which should express an interior play and should not be mystical and difficult to understand. The director observed that the text has a mystical dimension, linked to a certain zone of interpretation, partially differing to Maeterlinck's suggestions, which would also estrange *The Blue Bird* from the seriousness and the greatness of the subject. All of Stanislavsky doubts regarding the scenic necessities were transmitted to the author, who allowed him the liberty of staging the text as he pleased. Maeterlinck's biggest concern was that the parts of Tytyl and Mytyl were performed by adult actors and not by children; Stanislavsky answered this concern with great diplomacy, saying that he cannot force children to concentrate during prolonged rehearsals, sometimes lasting until midnight.

Although in the performance programme Stanislavsky figures as producer and L.A. Sylerzhitsky and I.M. Moskvin are mentioned as directors, clearly the master had conducted the rehearsals. The scenery created by V. E. Yegorov respected Maeterlinck's specifications. The modest forester's house is enclosed by Tytyl's and Mytyl's swings. The transformation of the forester's house into a dreamlike space was a novelty for that time. The thousands of cracks which filled the scenery were filled by light and, all of a sudden, sparkles flooded the stage. All the fabulous elements appeared very naturally, so the souls of the animals and objects depicted onstage were not at all strange. Similar to Gordon Craig's sceneries, stone walls and steps traveled through the stage in the Fairy's Palace. A particular moment was The Light's entrance. Before she appeared, the audience heard a sublime choir, singing a Russian religious song.

THEATRICAL COLLOQUIA

The images in *The Night Palace* were also minutely prepared. Black nets flooded the stage and beyond them one might behold the Milky Way. On a throne surrounded by stars there was The Night, wearing huge wings. Oliver M. Sayler, who saw the magnificent show twice, noted in his *The Russian Theatre Under the Revolution*: “I am sure that no other stage picture, no other work of art in any field, has ever recreated and interpreted for me the awful stillness of the night as this scene did the moment the curtains parted. By line and by lighting Stanislavsky has achieved an unbelievable vastness.”⁶

Although Stanislavsky gave up on some of the scenes, keeping only the key-moments, partly because some of the parts of the show scared the children from the audience, Maeterlinck admitted in one of his letters that the success of the play was due to this Russian creator. Often, the theatre received letters that asked the director to give away tickets for the children who had never seen the show. *The Blue Bird* was one of the great successes of The Art Theatre and also one of the most acclaimed stagings on Maeterlinck’s texts. The four hour show kept the audience breathless.

Images with costumes from *Blue Bird* staged by Stanislavsky

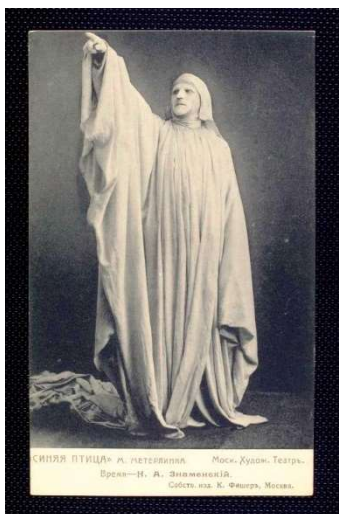


The Fairy, Myltyl and Tytyl,
The Fairy and The Light



⁶ Oliver Martin Sayler, *The Russian Theatre Under the Revolution*, Little, Brown & Co., Boston, 1920, p. 41.

THEATRICAL COLLOQUIA



The soul of the elm



The Time



The Light



The Fire

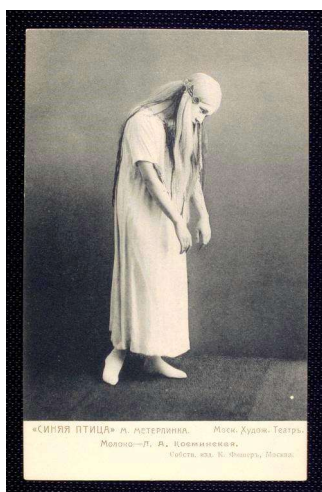


The Bread



The Sugar

THEATRICAL COLLOQUIA



The Milk



The Water



The Dog



The Cat



The Horse



The Pig



The Mother



The Time and The souls of the unborn



The Grandparents

Bibliography:

- Magarshak, David, *Stanislavsky*, Faber and Faber, London, 1986.
- Meyerhold, V.E., *Despre teatru*, trad. Sorina Bălănescu, Fundația culturală „Camil Petrescu”, București, 2011.
- Rudnitsky, Konstantin, *Meyerhold The Director*, trad. Geroge Petrov, Ardis, New York, 1981.
- Russian Dramatic Theory from Pushkin to Symbolists. An Anthology*, trad. Laurence Senelick, University of Texas Press, Austin, 1981.
- Sayler, Oliver Martin, *The Russian Theatre Under the Revolution*, Little, Brown & Co., Boston, 1920.
- Senelick, Laurence, *Stanislavsky: a Life in Letters*, Taylor & Francis Group, London & New York, 2014.
- Stanislavski, Konstantin S., *Viața mea în artă*, trad. I. Flavius și N. Negrea, Cartea Rusă, București, 1958.
- Varia*, nr. 45, Paradigme, Caen, 2004.

Memory of the Voiceless. Verbatim, Cvasi-verbatim, Mockumentary

Răzvan MUREȘAN*

Abstract: This paper examines a series of practices circumscribed to verbatim theatre, which uses interviews or other documentary materials, in order to engage the audience in relation to urgent, controversial topics of general or local interest. Although it has just recently entered theatrical usage, verbatim has proved to be a flexible method, open to expressions from the most diverse. We will follow the approaches of some directors or playwrights, as Anna Deveare Smith, Moisés Kaufman, David Hare, Max Stafford-Clark, Richard Norton-Taylor or Alecky Blythe, who are concerned with reflecting the undistorted reality, but at the same time with providing an intense theatrical experience. In this respect, we analyze how the tensions between objective and subjective, between real and fictional, between content and form are negotiated, as well as the impact that these choices have on the artistic product, respectively to what extent the authenticity of the sources remains unaltered when it comes on stage.

Key words: documentary theatre, verbatim, interview, authenticity, real

The last years represent an extremely fertile period in terms of documentary theatre, with an impressive increase in the number of productions and, at the same time, with a great diversity in the way they are created. The reasons for this authentic boom can be identified in the growing distrust in governments and public administrations, but also in media, where

* Theatre director, teaching assistant at the Faculty of Theatre and Film of Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca.

THEATRICAL COLLOQUIA

in-depth analysis of a problem has become a rarity. Unlike the forms of entertainment like reality TV, the objective of documentary theatre is to try to represent the truth and, in this sense, to open a dialogue, to inform correctly, to denounce the myths and stereotypes and to educate the audience on a relevant, controversial or marginalized topic. The theatre, in general, and especially the documentary one, can be effective as a tool for revealing the mechanisms of power and of the politicization of memory, placing itself in opposition to the ideology and the official media, on which there often exist suspicions of hiding the truth and manipulating. In a world facing enormous skepticism, theatre can provide a (relatively) uncontaminated source of truth.

According to Freddie Rokem, it seems that we can be aware of historical events only when they are revised. We need a discourse to reflect, to approach and, therefore, to perceive the world we live in as history. This is what a theatre play can offer: “an organized repetition of the past”, placed in an aesthetic frame¹. The events are reunited, they are no longer chaotic and they form an entity, a “story”, a chain of processes. Bringing on the stage the testimonies of the victims or of the marginalized ones, the writer and the performer become keepers of the memory. At the same time, writing and sharing this experience, often for the first time in a public way, they assume responsibility for this act. “The listener of trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma himself.”²

Verbatim³ is a term used in connection with many formulas of documentary theatre, but it is difficult to formulate a definition that covers all these theatrical practices, which is why practitioners and scholars continue to negotiate it. The term was first used by Derek Paget to describe a

¹ Rokem, Freddie, *Performing history: theatrical representations of the past in contemporary theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, p. xi.

² Felman, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992, p. 26.

³ From latin, “word-for-word”.

THEATRICAL COLLOQUIA

working method, used since the 1960s: “firmly predicated upon the taping and subsequent transcription of interviews with ‘ordinary’ people, done in the context of research into a particular region, subject, area, issue, event, or combination of these things. This primary source is then transformed into a text which is acted, usually by the performers who collected the material in the first place. As often as not, such plays are then fed back into the communities (which have, in a real sense, created them), via performance in those communities.”⁴ So, verbatim is not a theatre formula, but a technique.

In a book from 2008, Will Hammond and Dan Steward, propose a definition that we consider effective, although it does not clearly explain the distinction between verbatim and documentary: “The term verbatim refers to the origins of the text spoken in the play. The words of real people are recorded or transcribed by a dramatist during an interview or research process, or are appropriated from existing records such as the transcripts of an official enquiry. They are then edited, arranged or recontextualised to form a dramatic presentation, in which actors take on the characters of the real individuals whose words are being used.”⁵

Wake and Brown make a clear distinction between different modes of practice which are based on documentary sources according to “the distance between the actual person and the writer” and identify the following typologies: autobiographical, community, verbatim, documentary, tribunal and history theatre⁶. According to them, verbatim theatre involves the practitioners directly “interviewing communities about an issue or event that has affected them”⁷, while community theatre is often “made by, with and

⁴ Paget, Derek, “*Verbatim Theatre*”: *Oral History and Documentary Techniques*, New Theatre Quarterly, volume III, number 12, november, 1987, Cambridge University Press, p. 318.

⁵ Hammond, Will, Steward, Dan (eds.), *Verbatim Verbatim*, London, Oberon Books, 2008, p. 9.

⁶ Brown, Paul (ed.), Wake, Caroline, *Verbatim: staging memory and community*, Strawberry Hills, Currency Press, 2010, p. 7.

⁷ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

about the community involved”⁸. Documentary theatre involves a process of recontextualizing some reports and primary documents, using only such sources, while verbatim suggests a recontextualization of the material obtained from personal testimony from living subjects, interviews transferred word for word in the text of the performance.

David Hare stated that this formula is the ideal medium to “give a voice to the voiceless”⁹. The nature and the sensitivity of the source material – personal testimony– which will be transferred for public performance raises a number of ethical and theatrical issues, especially the way in which the playwright works with the material, namely the relationship between authenticity, veracity and aestheticization. Considering that in the last years the number of productions claiming “the label” of verbatim theatre has increased considerably, the ethical aspects of the creative process are invoked more and more. For Deirdre Heddon, the term verbatim and the practice it designates imply “the ‘authentic’ and ‘truthful’”¹⁰. On the one hand, this relationship with the “truth” makes such productions powerful, but on the other hand it is problematic, implying a double responsibility on the part of the practitioners, both to the spectators and to the interviewed subjects. “Verbatim theatre cannot present an objective truth or it would not succeed as art – and it must succeed as art to be effective as theatre. This is the tension at the heart of verbatim plays which so intrigues us as audience members; we want to know what happened but we want it shown in a theatrical engaging way. In this sense, verbatim’s unavoidable failure to create the objective ‘real’ has always been drama’s gain, but it is a delicate conversation between two different responsibilities: respecting the source material and crafting a theatrical experience.”¹¹ Carol Martin notes that

⁸ *Ibidem*.

⁹ Hare in Soans, Robin, *Talking to Terrorists*, London, Oberon Books, 2005, p. 112.

¹⁰ Heddon, Deirdre, “To Absent Friends: Ethics in the Field of Auto/Biography” in Haedicke, Susan C., Heddon, Deirdre, Westlake, E. J., Oz, Avraham, *Political Performances: Theory and Practice*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009, p. 117.

¹¹ Lane, David, *Contemporary British Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, p. 77.

THEATRICAL COLLOQUIA

documentary theatre gained more and more attention from the audience, especially through the topic presented, than through complexity and aesthetic inventiveness. When the documentary makers connect their aesthetic with the political dimension, Martin says that it is questioned very insistently if, when and how, the creators and the spectators can “definitively determine where reality leaves off and representation begins.”¹²

As a result, practitioners have to decide how to relate to these tensions and to place themselves in relation to the two extremes: on the one hand, hyper-aestheticised productions that adapt and exploit the documentary material in the interest of the show, on the other hand, highly “ethical” productions, where the dramatic fades in order to preserve the “truth”. The same David Lane is skeptical about the options: “verbatim theatre often carries a promise to present the unmediated truth [...] a promise that it cannot hope to achieve”¹³.

On the same topic, the playwright Steven Waters criticizes the promise of authenticity associated with verbatim theatre as being detrimental to the creative process. He claims that: “the playwright’s imagination should be chastened, but not defeated, by actuality: in a world flooded with information, its task remains to reveal the facts behind the facts”¹⁴. But, Duška Radosavljević claims that instead of debating the “authenticity” of verbatim theatre, it would be more necessary to examine the complexity with which the lives of the others are interpreted through the interview, explaining that: “it is irrelevant whether or not the words being used are repeated verbatim, what is much more important is for the theatre artist/interviewer to engage epistemically on a number of levels with what is being related to

¹² Martin, Carol (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 2.

¹³ *Idem*, p. 66.

¹⁴ Waters, Steve, *The truth behind the facts*, 11 Feb 2004. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2004/feb/11/theatre.politicaltheatre>.

THEATRICAL COLLOQUIA

them both verbally and non-verbally by their interviewee so that they can find an appropriate theatrical translation for it.”¹⁵

The origins of documentary theatre can be traced from the beginning of the 20th century. In the Soviet Union workers’ theatre groups – “Blue Blouse”–, there were used in their productions materials taken from the media, along with musical numbers, dance, acrobatics, pantomime, and it became extremely popular in the mid-20s, because it combines the purpose of informing and educating with entertainment. It was also a very effective propaganda tool for the political agenda of the Soviet regime.¹⁶ The tours of these groups in Germany contributed to the fast popularization of these practices, both in Europe and in China, Japan and the United States. In the ’30s, Erwin Piscator and Bertolt Brecht, in Germany, Joan Littlewood and Ewan MacColl, in England, incorporate in their shows methods specific to the theatre of “Blue Blouse”, while across the ocean, the Federal Theatre Project produces, under the name of “Living Newspaper”, plays that deal with current events, using for this purpose media articles and authentic documents (official reports, statistics, transcripts of trials etc.).

In the ’60s, documentary theatre, also called “Theatre of Fact”, became popular in the German drama through political plays which examined recent historical events, often using official documents and judicial records. Rolf Hochhuth, with *Der Stellvertreter* (1963), draws attention to the complicity of the Vatican in the Holocaust; Heinar Kipphardt recreates in *Der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) the investigation against the scientist accused of betrayal in the United States; and Peter Weiss, in *Die Ermittlung* (1965), makes a reconstruction of the trials that investigated the crimes in the Auschwitz camp.

¹⁵ Radosavljević, Duška, *Theatre-Making: Interplay between Text and Performance in the 21st Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 137.

¹⁶ In 1927, in Soviet Union there were more than 5,000 Blue Blouse troupes, with more than 100,000 members. Drain, Richard (ed.), *Twentieth-Century Theatre: a Sourcebook*. London, Routledge, 1995, p. 183.

THEATRICAL COLLOQUIA

During the same period, Peter Cheeseman produced a series of musical documentaries where he captured the economic and cultural decline of some regions in England, as a result of deindustrialization. Together with his team of actors he explored the oral history of these communities and took interviews, which he later edited, turning them into lines and lyrics for the songs. Cheeseman's method, based exclusively on recording, transcribing and editing interviews, was later called *verbatim*.

In recent years, *verbatim* theatre has become a major phenomenon and it seems that it is far from consuming its resources. The signal was given in the mid-1990s, mainly through the series of "tribunal plays" produced by the team consisting of director Nicolas Kent and journalist (turned playwright) Richard Norton-Taylor, at Tricycle Theatre in London. The two used exclusively documents from official investigations on which there were suspicions or controversies, staking on the dramatic and emotional intensity of such reconstruction, which, as Peter Weiss states, "places the spectator on an equal footing with the accused or the accuser"¹⁷.

Unlike his predecessors who use the documentaries only as a source of inspiration, Norton-Taylor keeps strictly the details of the official documents, (including grammar mistakes), respects the chronology of the procedures, operating only a selection and editing, as he mentions in the introductory note of the play *Colour of Justice*: "the transcripts of the inquiry amount to more than eleven thousand pages, which I have distilled into about a hundred – less than one per cent. Inevitably I have had to make brutal choices about which witnesses and which exchanges to include."¹⁸ Of course, it is not just about condensing the information and about certain strategic choices, but it is also about the rhythm of the transitions from one testimony to another, sometimes even modifying their succession, so that the narrative is logical and coherent, and the truth is not distorted.

¹⁷ Weiss, Peter *apud* O'Connor, Jacqueline, *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater*, Carbondale, SIU Press, 2013, p. 12.

¹⁸ Norton-Taylor, R., *The Colour of Justice: Based on the Transcripts of the Stephen Lawrence Inquiry*, ebook, Oberon Books, London, 2012, p. 6.

THEATRICAL COLLOQUIA

The first production was *Half the Picture* (1994), which points to an official investigation completed without a concrete result, regarding the possible involvement of government officials in an illegal export of weapons to Iraq. Then came: *The Colour of Justice* (1999) – the investigation of the death of a young black man, which highlights the racism, the incompetence and the lies in public institutions, play considered by *The Guardian* as being “the most vital piece of theatre on the London stage”¹⁹; *Justifying War* (2003) – analyses of the circumstances of the death of a military expert and the involvement of the government advisers in falsifying documents about weapons of mass destruction of Irak; *Bloody Sunday* (2005) – targets the large investigation of the repressing of riots in Northern Ireland, where British soldiers killed thirteen protesters; *Tactical Questioning* (2011) – the case of an Iraqi citizen who died in unclear circumstances while being investigated by the British militaries. “Our ‘tribunal plays’ for the Tricycle are taken from long-running public inquiries [...] that are treated quite superficially or incompletely in the mainstream media. Twenty-five thousand words have more impact than 250; and they become stronger still when actors are speaking them on a stage before a live audience”²⁰.

Documentary theatre returns to US theatrical practice in the early 1990s with one-woman shows by Anna Deavere Smith, particularly *Fires in the Mirror* (1992), which approaches interethnic confrontations from New York that took place in 1991, and *Twilight: Los Angeles, 1992*, which focuses on the riots generated by the acquittal of police officers involved in the aggression of Rodney King²¹. In both shows, she plays all the characters,

¹⁹ Clapp, Susannah, *Here is racism in all of its subtle shades*, <https://www.theguardian.com/uk/1999/jan/17/race.world>.

²⁰ Norton-Taylor, Richard, *Verbatim theatre lets the truth speak for itself*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/may/31/verbatim-theatre-truth-bahamoussa>

²¹ In 1991, after a pursuit on the roads in LA, Rodney King was intercepted and beaten by police, suffering multiple injuries. Over 20 officers were involved in the event, and the moment was filmed by a witness, the recording being made public. In April 1992, the police

THEATRICAL COLLOQUIA

in the form of some monologues based exclusively on interviews with numerous participants and commentators from the two cities where the events took place. “I come at this more like a lawyer, who would say that everybody has a right to a fair trial. Or a journalist, or a priest, who would hear the confession”²², Smith declares.

Her method involves recording personal stories, carefully observing the nuances and patterns of the language, which will be later integrated into a text-collage, which seeks to preserve as much as possible of the interviewee’s personality, feelings and emotions. “I can learn to know who somebody is, not from what they tell me, but from *how* they tell me”²³.

Even if she didn’t train as a journalist, Smith’s interviews show that she has exceptional interviewing skills. “She calls herself an actress who’s moving through the world as a journalist.”²⁴ Each interview is unique because it does not use a pre-defined list of questions. When she asks a question, even if it is a difficult one, she does not force anything, she does not try to force someone to say something they would not say. She tries to create a comfort zone for people to say what they really want to say, including those minor details that are usually ignored. The process involves interviewing around a topic, generating a narrative of the event as seen by the interviewee, then the recording is analyzed in detail, exploring the different ways of using the vocabulary, the idiosyncrasies of the text, the sound, the rhythm and the timbre of a voice. Smith seeks through questions

officers were acquitted, and in the days following the verdict large riots broke out. Ten people were killed by law enforcement and another 44 during interethnic conflicts. Over 2,000 people were injured and 1,000 buildings were destroyed or vandalized in the Los Angeles area.

²² Sherman, Howard (2015, November 17), “*Anna Deavere Smith: ‘I Want People To Be Driven To Action.’*” Interview. Retrieved from: <http://www.hesherman.com/2015/11/17/anna-deavere-smith-i-want-people-to-be-driven-to-action/>

²³ Smith in Zarrilli, Phillip B., *Acting (re)considered: A theoretical and practical guide*, Routledge, London, 2002, p. 338.

²⁴ Najera, M., *Final Report on Professional Development Activity: “Tectonic Theater Project LA Workshop”*, Los Angeles, Mark Taper Forum, 2014.

THEATRICAL COLLOQUIA

to facilitate unconsciously the detachment of interviewers from comfortable or established patterns of oral communication, creating language cracks that can produce more emotionally charged responses. From these elements the character is revealed and the text is generated like a poem. Of the approximately 200 people interviewed for *Twilight: Los Angeles, 1992*, it is worth mentioning the intervention that gives the title of the work: “We have to interpret more in/ twilight,/ we have to make ourselves/ part of the act,/ we have to interpret,/ we have to project more./ But also the thing itself/ in twilight/ challenges us/ to/ be aware of how we are projecting on the event itself./ We are part of/ producing the event.”²⁵

Smith’s texts fit into what Marianne Hirsch calls “postmemory” – those traumatic stories that are transmitted not through direct memory, but through haunting postmemories - images, objects, stories, behaviours and affections handed down within the family and culture.²⁶ It is important, of course, that Smith is involved in this process with a double role – on the one hand, the one who listens, records and structures the material, and on the other hand the performer. Or, more precisely, the mediator of the testimony who creates, in an almost ritualistic way, a deep mimesis from multi-ethnic and multi-vocal structures. To achieve this effect, orality becomes the best strategy for engaging spectators, having the capacity to capture them directly in the narrative, to cancel preconceptions, predetermined “truths” and invite to a process of reflection on their responsibility in the world. “My work is about giving voice to the unheard, and reiterating the voice of the heard in such a way that you question, or re-examine, what is the truth. And we have to be able to tolerate more than one voice.”²⁷

²⁵ Smith, Anna Deavere, *Twilight: Los Angeles, 1992. On the road: a search for American character*, Anchor Books, New York, 1994, eBook, pp. 158-159.

²⁶ Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, 2012.

²⁷ Smith, *apud* Proffitt, Steve (1993, July 11). “Anna Deavere Smith : Finding a Voice for the Cacophony That Is Los Angeles.”, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-07-11-op-12049-story.html>.

THEATRICAL COLLOQUIA

On the other hand, documentary theatre is, from its origins, on the same side with community theatre in the desire to incorporate in its creative strategies and processes the defense of the oral culture by involving a group that is vulnerable, threatened or traumatized. Such an objective is explicitly formulated by Anna Deavere Smith: “I actually tried to heighten the sense of inclusion for everybody by using the pronouns ‘us’ and ‘we’ in relation to everybody. I address the text like a poem. I work on ‘us’ and ‘we’ whenever anybody, regardless of race, says them. I don’t want to confront the audience or make them feel that it’s you and me. My experience of the interviews I included was that there was an ‘us’ before I left.”²⁸ Smith’s plays and shows achieve this sense of inclusion, on the first hand not through narration, but especially through openness to the public, by creating a sense of belonging to the drama of the individual and of the community. At the same time, she does not propose verdicts: “*Twilight* is a document of what I, as an actress, heard in Los Angeles. In creating a ‘social drama’, I am not proposing a specific solution to social problems. I turn that over to activists, scholars, legislators, and most importantly, to you, the audience.”²⁹

Talking about the play *Fires in the Mirror*, David Savran says: “Having interviewed most of the principals (and many others) whose opinions and points of view both dispute the chain of events and illuminate what is at stake, she lets these contestants, in effect, sit down and talk with each other for the first time. By focusing on the deployment of language by each of her subjects – the avowals, evasions and circumlocutions – she holds a mirror up to the persons and the events, foregrounding the powerful, and indeed tragic, emotions produced in all those affected by the double homicide and the relationship between these emotions and the uneasy coexistence of two radically dissimilar cultures on the same streets. Yet, the purpose of this interrogation is not to discover the guilt or innocence of the

²⁸ Smith *apud* Martin, Carol (ed.), *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, Routledge, London, 2002, p. 189.

²⁹ Smith, Anna Deavere, *On the making of stage piece Twilight: Los Angeles, 1992*. Retrieved from: <https://www.repstage.org/documents/TWILIGHT-LA-Audience-Guide.pdf>.

THEATRICAL COLLOQUIA

parties involved. Quite the contrary. Instead, the collision of points of view in *Fires in the Mirror* constantly broadens the scope of the inquiry, demonstrating that one cannot hope to understand the tragedy without knowing the complex and intractable histories of racism, anti-Semitism and economic deprivation.”³⁰

Another important chapter in American documentary theatre is *The Laramie Project* (2000), a collective work of Tectonic Theatre Project from New York, coordinated by Moisés Kaufman. On October 7, 1998, a young gay man was found tied to a fence on the outside of Laramie, after being beaten and tortured savagely. Matthew Shepard died six days later at the hospital due to serious injuries, then intense mediation turning him into a national symbol of intolerance. Kaufman and the actors from Tectonic Theatre Project investigated this case, realizing over 200 interviews with the citizens of Laramie, from which they wrote a chronicle of the city life after the crime. Since its opening night, *The Laramie Project* became one of the most played shows in America.

Before this project, Kaufman experienced the verbatim method to create *Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde* (1997), which puts on stage, using the archives from the court, excerpts from newspapers and fragments from books by and about Wilde, the three trials that ultimately led to his conviction for indecency. The play reveals topics such as homophobia in the legal and social fields, abuses of justice, the roles of the artist and of the historian in the devolution and critique of social injustices, but it also dramatizes how his own behavior, provocative and arrogant, has contributed to his marginalization. The actors, whom he calls “narrators”, play multiple roles and they are central negotiators in the complex debate on sexuality, aesthetics and authority.

³⁰ Savran, David, *The Playwright's Voice: American Dramatists on Memory, Writing and the Politics of Culture*, Theatre Communications Group, 1999, pp. 238-239.

THEATRICAL COLLOQUIA

For *The Laramie Project*, Kaufman tried to involve the actors much more in exploring the topic, even though the interview method was something new for most of the team members. After making the interviews, the ensemble attended for three weeks a workshop, where the main activities were: transcribing the audio recordings, selecting what they considered to be most relevant and presenting these excerpts to the other members in order to get feedback and further develop the material. This presentation is not just a reading, but it involves the use of acting techniques, the use of costumes and props.³¹ For a year, the ensemble made other five visits to Laramie, to “know more, listen more intently, [and] follow these people over time”³². After each visit, the actors participated in workshops aimed to develop every selected fragment, outlining the characters and the dramatic situations – a process called by Kaufman “Moment Work”. Therefore, the devising process involves identifying, choosing, analyzing and structuring the documentary material in moments, the moment being a sequence, a subunit of the script, clearly delimited, which later, by juxtaposition with other sequences, will generate a coherent and dramatic work. Moments have variable lengths, they “can be as simple as a single gesture or breath or as complex as an entire scene”³³ and they may include text, movement, lighting and costumes. In the working phase, the moment is performed by the actor in front of the ensemble in order to be explored and developed. In Kaufman’s view, all the elements of the dramatic structure must be considered equal, in contrast to the traditional practice of being text-centered. He associates his approach with a “horizontal theatre”, which aims “to collaboratively write performance rather than to write text”³⁴, as opposed to the vertical theatre “where text serves as the foundation upon which all other elements are added

³¹ Kaufman, Moisés, *Into the West: An Exploration in Form*, American Theatre, May/June, 2000, p. 18.

³² *Ibidem*.

³³ Brown, Rich, *Moisés Kaufman: The Copulation of Form and Content*, Theatre Topics 15, 2005, p. 51.

³⁴ *Idem*, p. 55.

THEATRICAL COLLOQUIA

in order to illuminate the meaning of the dominant word”³⁵. For Kaufman, the form and the content are in a relationship of mutual dependence, they form a binomial that underlies theatrical investigation and experimentation.

The use of this method in the development of the project generated a feeling of responsibility for the community in Laramie. “[They] had become personally invested in the people they had interviewed”³⁶, so that during the devising process they started to passionately advocate for them and their stories. Kaufman alluded to the creative influence that the actors had on the stories included in the show, mentioning that in some situations the questions they asked the subjects “didn’t encourage fruitful discussions”³⁷, which is why the team changed its approach to generate what they considered to be more engaging narratives, more dramatically intense ones. So that it can be deduced that in the process of devising, especially in the context of the interview, a mutual creative space is created between the community and the artistic team.

In *The Laramie Project*, the actors are co-authors in a double quality - both as performers and as interlocutors - so that the central structure of the play is the result of a meta-theatrical process, with three dimensions: collecting the testimonies, writing the text and playing the text. It is not a new or unique formula in the documentary theatre, but the success and the influence of *Laramie* project transformed it into a predominant aesthetic when the work is built from interviews.

In Great Britain, the director Max Stafford-Clark, together with the companies Joint Stock and Out of Joint, has been using devising methods and extensive researches involving the team of actors since the 1970s. From his impressive biography we will note two productions, which approach the topic of this paper, both made in collaboration with playwrights: *The Permanent Way* (2003), with David Hare, and *Talking to Terrorists* (2005),

³⁵ *Idem*, p. 53.

³⁶ Kaufman, Moisés, *Into the West*, *op.cit.*, p.18.

³⁷ Kaufman, Moisés, *Anatomy of an Experiment*, American Theatre, July/August 2010, p. 27.

THEATRICAL COLLOQUIA

with Robin Soans. As we will see, the methods are similar to those used by Moses Kaufman.

In *The Permanent Way*, the privatization of the British railways is under discussion, a process that has been going on for over ten years and which has proved to be a failure with tragic consequences, after the numerous railway accidents that resulted in hundreds of victims. The text is made from interviews with the survivors, railway workers, investigators, engineers, but there are also the voices of those who took advantage of this change, bankers, politicians, businessmen. The play is an acid criticism of the corruption and the incompetence in politics, of the gigantic bureaucracy behind this privatization, but also a testimony of the collapse of a two-century-old myth that was the base of the modern British state. *Talking to Terrorists* (2005) required more than a year of researches, from which resulted the 29 interviews used to write the play, with subjects having a certain connection with the phenomenon of terrorism: current or former members of paramilitary groups, victims, politicians, military experts and conflict mediators.

For *Talking to Terrorists*, the interviews were realized by actors, each of them meeting with the subjects in the presence of the playwright and basing the interviews on the questions prepared by him and the director, the actor having the freedom to question other aspects that he/she considered necessary. It should be noted that, in most cases, the interviews were not recorded, but the statements were written. At the end of this research period, the structure of the play was established and the 29 roles were cast, each of the eight actors receiving at least three. Then followed the writing phase (ten weeks), when the playwright wrote a first draft of the text starting from the recordings and the notes made by each member of the team.

In *The Permanent Way*, the actors, in teams of two, sometimes accompanied by a director or a playwright, made the interviews, then they had common rehearsals where everybody interpreted the “characters” they had met and sought to bring not only the words, but also their personality on the stage. The interviews, lasting at least one hour each, were condensed by

THEATRICAL COLLOQUIA

successive improvisations, on the basis of which the playwright started writing the working text, which was a condensation of these improvisations as well.

During rehearsals, the basic exercise indicated that the actors recreated the responses, using the information obtained during the interviews, the director's requirement being "to render as accurate a recreation as possible"³⁸. In the mean time, the playwright was "constantly adapting, adding and subtracting". So the exercise is very much based on the actors' memory and attention, but the reproduction of the original is not itself a purpose, as Stafford-Clark himself says: "it makes you dependent on the actors' imagination" and "the script would be filtered through their memory in a rather curious way". Also, in some cases the "original" was considered devoid of "theatrical viability" and the role was built in another direction. As the actors confess, for shaping the characters, in addition to the information provided by the interviews, direct observation, empathy with the real "characters" and other aspects of their life obtained through informal discussions were very important. So that it can be said that the text and also the characters are the result of selections and choices, of a negotiation between accuracy and theatricality. "About 70% of the script stayed as it was at the beginning of rehearsals, and 30% was added or changed depending upon what we had discovered and the conversations we'd had". The final purpose is not an imitation, an exact copy of the original, which is practically impossible, but a "filtering", as accurate as possible. Indeed, the director clearly states this: "I make no claim to the absolute authenticity of it, but it is true to the spirit of it."

The war in Iraq is one of the major topics in the theatre of the beginning of the 21st century, especially in the documentary one. The legitimacy of the 2003 US-British military intervention and the arguments

³⁸ The next quotes are taken from Cantrell, Tom, *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013, pp. 23 – 57.

THEATRICAL COLLOQUIA

put forward by politicians in this regard are often questioned. The event and the rhetoric used by the great political figures of the time gave the possibility of multiple variations from the theatre makers – from political satire to documentary theatre. The famous British playwright David Hare followed this topic in two of his plays: *Stuff Happens* (2004) and *The Vertical Hour* (2006). Although the author considers them complementary, the two texts differ substantially in form: while *The Vertical Hour* follows the impact of the war in Iraq from a rather personal perspective, in *Stuff Happens* he uses the devices of documentary theatre. However, in the note that prefaces the play, the author says that it is a “history play” and justifies his dramatic strategy: “The events within it have been authenticated from multiple sources, both private and public. What happened happened. Nothing in the narrative is knowingly untrue. Scenes of direct address quote people verbatim. When the doors close on the world’s leaders and on their entourages, then I have used my imagination. This is surely a play, not a documentary and driven, I hope, by its themes as much as by its story and characters.”³⁹

Hare investigates chronologically the diplomatic and political process that led to the Iraq war, starting from the origins of this conflict (the terrorist attack of September 11, 2001), followed by public or backroom political actions of the Bush administration in justifying the campaign against the “Axis of Evil”, completed with the invasion in March 2003. *Stuff Happens* “offers a fairly adequate portrayal of how the general public perceived the historical situation leading to the war in Iraq, and how inseparable the state of war is from state propaganda.”⁴⁰ To achieve this wide and complex dramatic structure, the author appeals to verbatim method, using the most diverse sources – speeches, press conferences, television shows, public debates, transcripts – to which are added imagined reconstructions of private meetings between politicians. The use of such a collage aims to create an

³⁹ Hare, David, *Stuff Happens*, Faber and Faber, 2013, p. 5.

⁴⁰ Boll, Julia, *The New War Plays: From Kane to Harris*, New York, Palgrave Macmillan, eBook, 2013, p. 90.

THEATRICAL COLLOQUIA

effect of familiarity for the spectators, but also to build an alternative history of events, to engage in a political debate and to involve the spectators in it.

The mixture of real and fictional makes difficult, even impossible, to distinguish between what has been said and in what context and what is the result of the author's imagination. This blurred boundary between reality and fiction provoked many critics from the commentators of the documentary theatre, to which Hare responded sharply: "We had to change a certain amount that people had said. The area that a playwright operates in is always the difference between what people say and what they mean. So some of the speeches are direct reportage, if I felt the direct reportage was very powerful. Others are speeches that effectively I have written but which I feel represent what the person wanted to say, and by and large people have been pleased to say. The illusion is that I'm not present, but it's an illusion. I work like an artist, not like a journalist."⁴¹

Even if he uses the verbatim method, the playwright doesn't write a verbatim play. In other words, transcripts, interviews, public speeches are tools, and his purpose is to experience with form in order to create something unique: "The dialogue of real people is recorded and subsequently organized by a dramatist to make a play. The process is akin to sculpture. You find the drift-wood on the beach, but you carve the wood and paint it to make it art".⁴²

In *Stuff Happens*, Hare builds three types of characters. First of all, there are politicians, respectively heads of states, their advisers, government officials, diplomats, senior officers, who are the main characters through which the author presents the sequence of events. Their part is built by interpolating real discourses and dialogues with imagined ones, which gives them a double scenic identity. Secondly, there are narrator-actors, who have a role similar to the chorus in the ancient Greek theatre, who outline the

⁴¹ Hare *apud* Mangan, Michael, *The Drama, Theatre and Performance Companion*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, p. 202.

⁴² Hare, David, *Obedience, Struggle & Revolt: Lectures on Theatre*. London, Faber and Faber, 2005, p. 29.

THEATRICAL COLLOQUIA

context of events, provide information about the main characters, facilitate the dynamic transition, in time and space, from one scene to another. They are, as Mary Luckhurst says, “voices of conscience”⁴³. Moreover, these characters – meta-narrators – are placed in the middle, between politicians and the audience, they invert in certain scenes and offer additional details or a point of view that brings more understanding to the problem discussed. For example, an actor mentions: “by the end of 2001, the US will have spent \$6.46 billion on bombing of Afghanistan”⁴⁴ or in another scene, Colin Powell is described as “a serving soldier, schooled in obedience”⁴⁵. Finally, the last category includes the five fictional characters, without names, defined by their social status: the angry journalist, the labour party politician, a Palestinian academic, a Briton in New York and an Iraqi exile. These characters have the role of creating balance in the play, providing points of view from many angles and, implicitly, allowing the spectator to formulate his/her own opinion from the discourse of the real political characters. Even if the “actors” and the five fictional characters have individual appearances, as a whole, their voices become a chorus of commentators from outside, who call, in a Brechtian manner, for a direct interaction with the audience.

All the “real” characters (politicians) are presented as “the actors [...] the men and women who will play parts in the opening drama of the new century”⁴⁶. Today, David Hare tells us, the world of politics and diplomacy is a theatre scene, and those who play are politician-actors. Reality becomes theatre and the theatre becomes reality. The real and the imaginary are mixed and everything can be questioned or reinterpreted.

In *Stuff Happens*, unlike most verbatim plays, including *The Permanent Way*, the parts taken from public documents, interviews or

⁴³ Luckhurst, Mary, Holdsworth, Nadine (eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Oxford, Blackwell Publishing, eBook, 2013, p. 162.

⁴⁴ Hare, D., *Stuff Happens*, *op.cit.*, p. 30.

⁴⁵ *Idem*, p.4. Colin Powell was the Chairman of the Joint Chiefs of Staff under the George Bush administration and Commander of the US Army during The Gulf War (1991). Then he was US Secretary of State (2001-2005).

⁴⁶ *Idem*, p. 8.

THEATRICAL COLLOQUIA

speeches are not used to represent marginalized people, minorities or victims. On the contrary: the material that Hare used was initially designed to reach a wider audience; it was prepared and rehearsed to support with authority the position of those who articulated it. The interviews used were not made for the purpose of producing a theatre text, as opposed to the current practice of the last years or the way of working on verbatim plays from decades 6 and 7. For this reason, Derek Paget calls it *cvasi-verbatim*⁴⁷. What these plays have in common, however, is the emphasis on representing alternative narratives and stories. This focus, in particular, is a feature of verbatim theatre, says Mary Luckhurst.⁴⁸

The complexity of the play makes it difficult to classify. We could call it a historical play or a political drama written as verbatim documentary, but we also find in its construction elements of Shakespearean tragedy, meta-theatre, epic theatre, courtroom drama or docu-drama. It should also be noted that, like Pinter, David Hare pays special attention to language, to the detriment of the action. He gives more power to the word, using dialogical speech in order to seek the truth. A truth that comes out at the junction of characters' different points of view and that involves conflict and contradictions.

Unlike David Hare and Max Stafford-Clark's working method, which involves negotiating with the original material and with the verbatim technique, Alecky Blythe and the company Recorded Delivery from London follow to be as accurate as possible in reproducing the sources. Inspired by Anna Deavere Smith, who uses audio recordings all the time during the rehearsals, in order to capture as much as possible of the interviewee's personality, Blythe developed a new method, "headphone verbatim", through which not only the content of the testimonies is brought on stage, but also the

⁴⁷ Paget, Derek, "'The Broken Tradition' of Documentary Theatre and its Continued Powers of Endurance", in Forsyth, Alison, Megson, Chris (ed.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009, p. 230.

⁴⁸ Luckhurst, Mary, Holdsworth, Nadine (eds.), *op. cit.*, p.216.

THEATRICAL COLLOQUIA

tone, the accent, the particular inflections of the voice, the tempo or the hesitations of the subjects. Interviews are no longer transcribed to generate text, but they are edited directly in audio format. The actors wear headphones throughout the performance and are guided by these records to reproduce as accurately as possible the testimony of the person they represent. It is also a form of Brechtian distance, because it does not focus on identifying with the character, but on delivering a message. Blythe claims that this makes the shows “unselfconscious and free”⁴⁹. In a way, it’s an anti-theatrical method, which denies the actors’ creativity, but Blythe acknowledges that she is primarily concerned with authenticity: “I do not deny that actors are highly skilled at interpreting their lines, but the way the real person said them will always be more interesting”⁵⁰. Like Anna Deavere Smith, she relies on vocal dexterity, extremely accurate reproduction of speech patterns, based on the premise that language is the basis of the character: “Actors would have done training in voice work [...] they know about how to use their mouths to make sounds. [...] As they copy the voice more precisely they have to put their faces into the shape that is actually how the person’s face is, because in order to make that sound... they become them physically by becoming them vocally”⁵¹.

While many verbatim plays approach global issues or controversial topics in society (injustice, unemployment, war, terrorism, migration), Blythe composes kaleidoscopic, polyphonic stories where the individuals of a community are involved. In *Come out Eli* (2003) a young man, pursued by the police, takes a hostage and closes themselves in an apartment. After 15 days the victim manages to escape and the attacker commits suicide. We can see how the lives of the locals change, how the tensions and divergences come to light, but also how an exceptional event makes extremely different people become supportive. The play from 2008, *The Girlfriend Experience*,

⁴⁹ *Apud* Hammond, Will, Steward, Dan (eds.), *op. cit.*, p. 53.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Apud* Taylor, Lib, *Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre*, Contemporary Theatre Review, London, Routledge, 23:3, 2013, pp. 370-371.

THEATRICAL COLLOQUIA

offers a complex and surprising, sometimes comic, image of the daily lives of four prostitutes who provide services to older clients. *London Road* (2011) is also surprising, a verbatim musical composed of interviews with people from one street, after several prostitutes were killed in the area. Once again, in this play, Alecky Blythe manages to punctiliously investigate, throughout short frames, the heterogeneous image of a community facing a crisis, from which the regeneration process will start. In the fragmented dialogues and colloquial speech, she identified rhythms and sound patterns that gain expression and musical intensity. Critic Michael Billington considers that “this miraculously innovative show finds a new way of representing reality”⁵².

As we have seen, verbatim theatre appeals to the testimonies of individuals or groups, in order to evoke urgent topics and problems, relying on the force of the word, doubled by authenticity. It is a way through which theatre seeks to remain vital, bringing orality back to the foreground and seeking for a stylistic purification, in order to reach a language cleansed by media contamination. This may be one of the reasons why it has gained so much popularity, both among spectators and practitioners.

The DV8 company, led by the director and choreographer Lloyd Newson, is a good example in this regard. Founded in 1986, the company has always been in the avant-garde of physical theatre through nonconformist shows that approach uncomfortable topics. “I am not interested in making work that does not focus clearly on content. Content, rather than style, drives DV8’s work”⁵³, Newson says. Although at first sight, the association of physical theatre with verbatim may seem a paradox, in recent years DV8 productions inventively integrate text with their specific visual aesthetics. *To Be Straight With You* (2007) is a panorama of

⁵² Billington, Michael, *London Road – review*, retrieved from: <https://www.theguardian.com/stage/2012/aug/13/london-road-review>.

⁵³ Newson *apud* Vale, Allison, *DV8 Review*, retrieved from: <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/DV8straight-rev.htm>.

THEATRICAL COLLOQUIA

intolerance, prejudices and aggressive homophobia, in the form of a multimedia show that uses an interethnic distribution, verbatim text (spoken by actors, projected or audio), dance and movement, animations, film and images from archives. There are inserted 85 interviews, from victims or those who condemn homosexuality, representing the 85 countries in the world where same-gender relationships are incriminated. *Can We Talk About This?* (2011) investigates extremely sensitive topics, such as Islamic extremism, multiculturalism and the freedom of expression in Western society, through a visual-textual collage composed of sequences on different topics: Salman Rushdie and *The Satanic Verses*, the controversial newspaper cartoons of Muhammed, the murder of the filmmaker Theo Van Gogh, or racism in schools, inequality of chances for women and sexual minorities in Muslim countries. For the show *John* (2014), Newson interviewed more than 50 men on topics like sex and sexuality, so that in the end he chose a single story – that of John. Even though this time the testimony of a single voice is used, the show does not focus on a particular individual, but it is a study of social and sexual behaviours, a performance of masculinity. The choreographic versatility, together with the revolving stage, make up a dense show, where we can follow an extreme and chaotic existence: a childhood with an abusive father, the struggle for survival, the drug abuse and the years of detention for a violent crime that he does not remember having committed.

The term “verbatim” has become more flexible in recent years, having very often a confusing usage and tending to cover a wider range of theatrical productions. In some particular cases, “the label” verbatim seems to be just a marketing strategy. Dennis Kelly’s play, *Taking Care of Baby* (2007), warns us from the very beginning that it is verbatim: “The following has been taken word for word from interviews and correspondence. Nothing has been added and everything is the subjects’ own words, though some

THEATRICAL COLLOQUIA

editing has taken place. Names have not been changed.”⁵⁴ A mother, imprisoned for murdering her two children, is discharged because it has been proven that she suffers from an extremely rare syndrome. As the other characters appear in the play, both the crime and the medical problem are questioned. In the end we will not find out the real version, because the stories are always contradictory and each, in one way or another, seems to be intensely debated by the media. Eventually, everything is a perfectly orchestrated game where theatrical illusion proves its ability to create an almost perfect copy of “reality”. In a world flooded with information, searching for the truth seems to be meaningless: “None of this is the truth, it’s just people saying things [...] it’s all subjective, there’s the truth and there’s what people think is the truth and that depends on how you slant it.”⁵⁵ The play is a parody of the conventions of verbatim theatre, a mockumentary, but it also contains a subversive message about how media and political confusion, and even theatre, influence the relationships between fictional, real and true. “The audience was divided between those who realised it was fiction and those who believed it to be literally true. Those that understood the play were further divided between those who thought that this fictionality made it more interesting and those who disagreed.”⁵⁶

The diversity of styles and methods that verbatim theatre has catalyzed proves the vitality and flexibility of this dramatic device. Inherently, it remains under the lens of authenticity, of the fidelity to the sources from which it feeds, although the creator’s honesty should be placed first. And this, because there always exists, in different proportions, a contribution of the author/authors in every step of the process: choosing the topic, the manner in which the interview is conducted and the answer is obtained, the editing of the material and, finally, the way it is played on the stage. Absolute objectivity cannot be achieved because of the limitations of

⁵⁴ Kelly, Dennis, *Taking Care of Baby*, Oberon Books, London, 2012, p. 1.

⁵⁵ *Idem*, p. 56.

⁵⁶ Sierz, Aleks, *Rewriting the Nation. British Theatre Today*, London, Methuen, 2011, p. 68.

THEATRICAL COLLOQUIA

the human memory. People tend to distort experiences, especially traumatic ones, which leads to contradictions between reality and memory. “Needless to say, the present has a history, but it only partially owns that history because as we contemplate the past we only partially signify it. The present can never fully articulate the entirety of the past”⁵⁷. Verbatim theatre is the result of a process of filtering and reconstructing the contents of several individual or collective memories, from a geographical or cultural space. It is a form of manifestation of social memory, and this is a dynamic and interpretable structure. “Social memory is a continuous process of elaborating, storing and refreshing information, because this information is constantly updated, being transformed or cleaned by redundant load. Thus, only what is essential and has significance for the community is kept.”⁵⁸

After all, authenticity, frequently invoked in the case of verbatim theatre, is secondary. Obviously, what we see on the stage is a construct and what is said has been carefully arranged and nuanced, rehearsed, to make sense and to carry a message. What is more important, I would say, is the relationship that the actors/performers establish with the community and the fact that they make the voices of the marginalized heard. Even if the testimonies will be inevitably distorted to some extent, what remains authentic is their experience. When the performance manages not to be didactic or merely illustrative, when it asks uncomfortable questions and provokes debate, verbatim theatre becomes an effective and absolutely necessary mirror of the realities around us. Verbatim theatre becomes a political act of commitment to the Other, of seeking the truth and the knowledge, of resistance through the word in a time when noise is more abundant than words.

⁵⁷ Parr, Adrian, *Deleuze and Memorial Culture. Desire, Singular Memory and the Politics of Trauma*, Edinburgh University Press, 2008, p. 24.

⁵⁸ Cariu, Constantin-Ovidiu, “Strategii și tehnici de reconstruire a memoriei sociale după evenimentele din 1989”, in *Revista română de sociologie*, serie nouă, anul XXV, nr. 1–2, București, 2014, p. 11, our translation.

Bibliography:

- Boll, Julia, *The New War Plays: From Kane to Harris*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Brown, Paul (ed.), Wake, Caroline, *Verbatim: staging memory and community*, Strawberry Hills, Currency Press, 2010.
- Brown, Rich, *Moisés Kaufman: The Copulation of Form and Content*, Theatre Topics 15, 2005.
- Cantrell, Tom, *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013.
- Cariu, Constantin-Ovidiu, "Strategii și tehnici de reconstruire a memoriei sociale după evenimentele din 1989", in *Revista română de sociologie*, serie nouă, anul XXV, nr. 1–2, București, 2014.
- Drain, Richard (ed.), *Twentieth-Century Theatre: a Sourcebook*. London, Routledge, 1995.
- Felman, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992.
- Forsyth, Alison, Megson, Chris (eds.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009.
- Haedicke, Susan C., Heddon, Deirdre, Westlake, E. J., Oz, Avraham, *Political Performances: Theory and Practice*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009.
- Hammond, Will, Steward, Dan (eds.), *Verbatim Verbatim*, London, Oberon Books, 2008.
- Hare, David, *Obedience, Struggle & Revolt: Lectures on Theatre*. London, Faber and Faber, 2005.
- Hare, David, *Stuff Happens*, Faber and Faber, 2013.
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, 2012.
- Kaufman, Moisés, *Anatomy of an Experiment*, American Theatre, July/August 2010.
- Kaufman, Moisés, *Into the West: An Exploration in Form*, American Theatre, May/June, 2000.
- Kelly, Dennis, *Taking Care of Baby*, Oberon Books, London, 2012.

THEATRICAL COLLOQUIA

- Lane, David, *Contemporary British Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.
- Luckhurst, Mary, Holdsworth, Nadine (eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, eBook, Oxford, Blackwell Publishing, 2013.
- Mangan, Michael, *The Drama, Theatre and Performance Companion*, eBook, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.
- Martin, Carol (ed.), *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, Routledge, London, 2002.
- Najera, M., *Final Report on Professional Development Activity: "Tectonic Theater Project LA Workshop"*, Los Angeles, Mark Taper Forum, 2014.
- Norton-Taylor, R., *The Colour of Justice: Based on the Transcripts of the Stephen Lawrence Inquiry*, eBook, Oberon Books, London, 2012.
- O'Connor, Jacqueline, *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater*, Carbondale, SIU Press, 2013.
- Paget, Derek, "'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques", *New Theatre Quarterly*, volume III, number 12, November, Cambridge University Press, 1987.
- Parr, Adrian, *Deleuze and Memorial Culture. Desire, Singular Memory and the Politics of Trauma*, Edinburgh University Press, 2008.
- Radosavljević, Duška, *Theatre-Making: Interplay between Text and Performance in the 21st Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Rokem, Freddie, *Performing history: theatrical representations of the past in contemporary theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.
- Savran, David, *The Playwright's Voice: American Dramatists on Memory, Writing and the Politics of Culture*, Theatre Communications Group, 1999.
- Sierz, Aleks, *Rewriting the Nation. British Theatre Today*, London, Methuen, 2011.
- Smith, Anna Deavere, *Twilight: Los Angeles, 1992. On the road: a search for American character*, New York, eBook, Anchor Books, 1994.
- Soans, Robin, *Talking to Terrorists*, London, Oberon Books, 2005.
- Taylor, Lib, *Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre*, Contemporary Theatre Review, London, Routledge, 23:3, 2013.
- Zarrilli, Phillip B., *Acting (re)considered: A theoretical and practical guide*, Routledge, London, 2002.

Web sources:

<http://www.hesherman.com/2015/11/17/anna-deavere-smith-i-want-people-to-be-driven-to-action/> Sherman, Howard (2015, November 17), *Anna Deavere Smith: 'I Want People To Be Driven To Action.'* Interview. (accessed 16.10.2019)

<https://www.britishtheatreguide.info/reviews/DV8straight-rev.htm> Vale, Allison, *DV8 Review* (accessed 25.10.2019)

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-07-11-op-12049-story.html>, Proffitt, Steve *Anna Deavere Smith: Finding a Voice for the Cacophony That Is Los Angeles* (accessed 16.10.2019)

<https://www.repstage.org/documents/TWILIGHT-LA-Audience-Guide.pdf>, Smith, Anna Deavere, *On the making of stage piece Twilight: Los Angeles, 1992.* (accessed 16.10.2019)

<https://www.theguardian.com/stage/2004/feb/11/theatre.politicaltheatre>., Waters, Steve, *The truth behind the facts*, 11 Feb 2004 (accessed 24.10.2019)

<https://www.theguardian.com/stage/2012/aug/13/london-road-review>, Billington, Michael, *London Road – review* (accessed 24.10.2019)

<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/may/31/verbatim-theatre-truth-baha-mousa>, Norton-Taylor, Richard, *Verbatim theatre lets the truth speak for itself* (accessed 24.10.2019)

<https://www.theguardian.com/uk/1999/jan/17/race.world>, Clapp, Susannah, *Here is racism in all of its subtle shades.* (accessed 24.10.2019)

Why Do We Need Memory?

Vasilica BĂLĂIȚĂ•

Abstract: A fundamental question for the study of everything, including of the scenic movement in theatre. A necessary question in any artistic endeavour and nonetheless, continuously endangered by the pressure of information, of the speed of technology, of the necessity of the NOW, the god of the time of globalization and consumer age. What we are aiming at in our applied studies of theatre anthropology, would be the discovery of a line of personal expression distinguishable in the art of theatre representation, which could be subsequently returned to and cultivated by the actor at various levels of artistic maturity. Memory, training and attention allow us to eliminate samples of stage movement and thinking. Memory helps us in the appropriation of skills and knowledge in our work. It helps us change at any time the manner of thinking, in order to become more aware. At the end of the day, in the absence of subjective memory, it becomes impossible to move being aware in the time and space of our own lives...

Key words: memory, time, space, applied studies, samples

Why Do We Need Memory? For the development of interiority, Alexa Visarion would state, one of the great professors at the Faculty of Theatre of Iași. The inner side of an artist, he would continue, is actually the beginning of his/her own work, especially when, among the two options of policy that the artist is obliged to adopt for art - militant or inner -, the artist adopts the inner policy.

• Lecturer Phd at George Enescu National University of Arts, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

So, how does memory help me? It helps me to be able to access myself. We speak about the opening of an “inner side”. An inner side that is measured in time, space, events, sensations, awareness, feelings, thoughts. In school, based on the Stanislavsky method of working, we have learned that personal memory represents a database for the characters, together with daily observation exercises. The rendering of what we observe is imbued with a personal affective memory, expressiveness arising exactly from this.

In theatre anthropology I wish to emphasize to the students the qualitative difference between the profane and the sacred time. Time is sacred, I tell them, it is an inner time. And I ask them: "What is inner time?" Some reply: "Is there an inner time?!..." How do I explain it to them? "There is, I think, only insofar as one experiences it!" Thus, I decide to literally carry them into a sacred space, where a liturgical moment is regularly carried out. I did this two years in a row, but not when there was a liturgy, but when I had a free hour in the chapel of the Saint Joseph



Universitatea George Enescu
Iași



Facultate de
Teatru



Workshop with Carolina Pizzaro

3rd - 7th of JUNE,
Daily working time: 9.00 a.m. - 8.00p.m.,
Venue: Balș House, Room BIII- 4
Cuza Vodă Street, no. 29, /00040, Iași
Romania

Registration: 24th - 31st of May 2019
Contact: ovasea2001@yahoo.it

Carolina Pizzaro is part of the generation that is developing under the guidance of the original troupe. The training of an accepted or invited actor in Odin Theater is carried out with daily training routine for a period of three years. Then the initiated actor will go anywhere in the world, being inspired by the new techniques learned, he/she will rediscover the principles assimilated in Odin Theater. Following this personal experience, the actor returns to the base where he performs an intense international pedagogical activity, simultaneously with the participation in the Odin Theater projects.

This is a project of theater anthropology developed by the Theater faculty and NORDISK TEATERLABORATORIUM.

The workshop is an applied study aiming to contribute to the professional development of the undergraduate students in theater directing from our university in relation to a stable, balanced young troupe. We are pursuing the development of stage language for directing and theatreology undergraduate students as well as the specialization of UNAGE graduates with whom we already collaborate

Project team:
Fotiana Mihailuc, MUJ
Cristina Octavian, Jughule P.O.
Corinel Simona Stancu, Co-artistic Manager, Maria Vintre, Teacher/2nd year Student
Phanazioy
Ana-Cristina Mihalache, Deputy General Manager, IMV, 1st year student, Violeta Ciurcu, Managerial
Jel Milica Ștefănescu

Coordinator: University Contact: Violeta Ștefănescu

WITH THE SUPPORT OF:
ODIN TEATRET
TEATRUL MATEI VIȘNIEȘ SUCRAVA

THE PROJECT IS SUPPORTED BY:
City Hall of IAȘI
UNAGE

Stagiunea: 2018 - 2019

evenimente.artistiche.unage@gmail.com

















THEATRICAL COLLOQUIA

Roman-Catholic Institute, transforming the sacred space into a profane space of an academic meeting. I had as guide an old friend and collaborator for social theatre projects, Assistant Professor Priest Daniel Iacobuț, PhD.

A seminar-like meeting started every time from the description of what we perceive regarding the central image on the floor of the chapel - a chain, a succession of open links, with a star drawn inside each link, an image that crossed the chapel from the entrance up to the altar and that sort of got one dizzy through its direction, speed, density, stability. Through that figure the cyclic path that people - priest and believers - crossed in the liturgical session, towards the altar. Due to the repetition of circles, the question of closed time inevitably arose (the image of Chronos eating his own sons) and of open time, as a consequence of his creation by God, creation in which man co-participates. The difference between the two times is that, while Chronos always turns towards itself in all natural cycles, the open time created by God extends towards the infinite through the quality of the relationship that God and His created man have. It was clear that the relationship is superior to any time and space, that in the absence of the upright (with the Creator) and the downright relationship (with the immediate reality), time and space become closed, voided of meaning and direction, these coordinates of the closure marking the borders of the tragic.



THEATRICAL COLLOQUIA

Carolina Pizarro and the actors who attended her workshop

In the third year, I gave up the seminar-like meeting and participated in the Christian liturgy without theorizing any aspect. I do not have the intention of measuring the quality of the result of the experience achieved together, but it is certain that many of the remarks achieved during the theoretical meeting were similar to those centralized following the liturgical experience.

I believe that through this type of *extra-curricular* activities, I could reach in the students the inherited Christian memory, and I have a good mind to someday introduce them into a model of personally getting to know the Creator God by the logic of certain spiritual exercises of Ignatius. Moreover, we read *Sacred and Profane* and I have a thought to request assistance from a specialist doctor of the *Sacred and Profane* of Mircea Eliade. I further believe that the experimentation of the sacred time takes place in the moment of its direct access, and the access occurs lastly at the level of reason... Thus, memory is at the level of the entire body, not only at the level of the head. Therefore, I do not have a dialogue into interiority when I think about it, but when I pierce into it with the whole body!

This is where the need for experimentation ensues, but also the need for personal and continuous exercise. Thus, in the collaboration initiated with Odin Teatret, I cultivated the memory of movement in the beginning, in the absence of the text, in the subsequent meeting, adding texts memorized by each participant. I remember that amongst the participants in the second applied study, the one carried out on the text, there were a consistent number of graduates, actors or MA students who had a very good grip on the texts, given the fact that they had chosen the texts played in shows. Thus, I could observe how for some of them the retrace of the inner path was very difficult as they had fixated on movement and voice samples. However, for some of them, the novelty of the movement line and of the type of focus founded on all the muscles of the body (*types of sequential, increased, reduced, etc. movement*) added nuances, meanings and unexpected dimensions. It was not the surprise that was pursued by the re-thinking of the dramatic text by the

THEATRICAL COLLOQUIA

filter of new sequences of movements created, but the re-thinking of the character by activating the memory beyond the limits of physical exhaustion, by effort, capacity/availability, calm, essence. The maximum of confirmation of the efficiency of the activation of personal memory through Odin-like trainings was not granted by the applied study camp, but a month later, the dissertation show of Paul Sebastian Diaconescu, on the theme of an extra text from *Horses at the Window (Caii la fereastră)* by Matei Vişniec. The MA student in question had trained in our first study and then, for three months, as a student in residence at Odin Teatret. It was clear that he had invented a new language for the same scene. This gave me frantic satisfaction.¹

¹ “I decided to boycott a method of learning that was focused on the mass assimilation of information, by lecturing. The nature of the job restraints the practitioner and imposes the verb ‘to do’. I decided: ninety days of exile. Thirteen weeks away from the leisure of the rare classes. Two thousand one hundred sixty hours lacking the comfort of the familiar horizon. I shall let myself be seduced by the techniques of the masters I admire. I shall dig rare metals from the stone of their experience. I shall mix them into my own melting pot. I arrived and I am ready to begin. Masters do not refute themselves; one after another they lay before insatiable eyes, treasures collected from the farthest places of the world. Generosity allows them to shares bits of their experience. You learn very quickly two lessons: the floor is the best master that a student can have - it makes one pay attention each time one losses focus; the learning period is a delicate one - it allows the body to choose, to eliminate some pieces of information in order to consolidate others. One [the student] can enrich the labour only on condition of limiting the range of experiences, in order to be able to deepen into it. [...] What is an exercise? What is its purpose? Authority comes again to the rescue and supports one in the search for an answer: after one has chosen an action and has offered it a very precise purpose, it becomes an exercise from the moment you learn and repeat it. We are reminded at regular intervals that although it does not offer safety, training is a means of making our intentions distinguishable, the meaning of the exercise actually being the capacity to execute an action in a precise manner, so that the entire energy can be reflected in a certain direction.” (Paul Diaconescu, *Portretul dezumanizării/ The Portrait of Dehumanization*, Master’s Dissertation, UNAGE, 2019, scientific advisor Professor Aurelian Bălăiță, PhD)

THEATRICAL COLLOQUIA



Paul Sebastian Diaconescu, Nicoleta Miru, Sebastian Munteanu



THEATRICAL COLLOQUIA



When it was well known at the level of the management of the Faculty of our small studies - by means of organised workshops, by the articles published, by the specializations of the tenure professor² - , the theatre anthropological study was distributed per specialised forces, thus the students in Choreography have the opportunity to experience the activation

² 2017 - Organization of the masterclass led by Roberta Carreri and supported by the Local Council and UNAGE by a contribution to the payment of the specialist and Erasmus funds for travel, accommodation and per diem. Project supported by the Local Council of the Mayor's Office of Iasi.

2018 - Two travels of the tenure professor of Theatre Anthropology for specialization into Denmark and Italy, activities supported by UNAGE through Erasmus funds.

2018 - Travel for a week of an MA student to Odin Teatret Holstebro, Denmark supported by UNAGE by Erasmus funds.

2019 - Residency of an MA student in Performing Arts for three months at Odin Teatret, supported by UNAGE through Erasmus funds.

2019 - Current project - Applied study camp - Anthropological Theatre.

THEATRICAL COLLOQUIA

of personal, subjective memory, into bodies that elaborate from a muscular point of view at a superior level. Should the value of muscular training represent a *plus* in our studies of theatre anthropology? Three years ago I was certain of it, although Eugenio Barba wrote somewhere that ballet “canonizes” movement, instead of exploring it. And so it was. In the current year, we advance in study themes “fighting” with *not* executing beautifully, correctly, but advancing through movement towards subjective memory, through the inner time.

Here I am with the students of choreography, formulating a requirement at the level of the body: “Let time vibrate in your body at the level of the feet, hands, then of the entire body. They draw in the air circles and circular curves. Thus, we reach through another path - the bodily one - into the point where students from production were stuck at a rational level: “What is inner time?” Some reply: “Is there an inner time?!”... How do I explain it to them? “There is, I think, only insofar as one experiences it!”

While the students in choreography show me with their hands and feet that time is round, pulsating, revolving with personal rhythms of advancing and withdrawing, it hesitates, punches, freezes. We observe together how Time has different rhythms and the body measures it by itself, in complete agreement and fully aware, how Time is not linear - Past, present and future, - but it mixes itself into the art of transformation, of becoming human. The artist works with, through and for the sacred time. Time is personal and concentric; it is the persistence of memory in the soft clocks of Salvador Dali.

THEATRICAL COLLOQUIA



Mara Gabriela Costin



THEATRICAL COLLOQUIA



THEATRICAL COLLOQUIA



Then, in the relationship with oneself, each of us defines space and we may notice that space is not the emptiness filling something, but it appears to be a field generated by living matter.

Here is how the bodies of the students in choreography define it through movement: “Large - limits-obstacles”; “it is something personal to which I constantly return”; “it is something open that sometimes closes, or extends, varies”; “it is a comfort area from which I constantly need to get out

THEATRICAL COLLOQUIA

of”; “an infinity of simultaneous and omnipresent realities, my physical ingress into a reality makes the reality visible in time and space. Space exists only insofar as I define it through my actions.”







Conclusions

Why Do We Need Memory? There would be many reasons. What we aim at in our applied studies of theatre anthropology would be the discovery of a line of personal expression distinctive in the art of theatre representation that could be subsequently revived and cultivated on various levels of artistic maturity. Memory, training and attention allow us to eliminate samples of

THEATRICAL COLLOQUIA

stage movement and thinking. Memory helps us in the appropriation of a skill and the consciousness of the personal thing. It helps us change the manner of learning, in order to become more aware.

Finally, in the absence of subjective memory, it becomes impossible to move, aware, into the time and space of our own lives...

Bibliography:

Alexa, Visarion, *Împotriva uitării*, București, Editura Ideea Europeană, 2017.

Alexa, Visarion, *Nostalgia valorii*, București, Editura Ideea Europeană, 2018.

Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *Arta secretă a actorului, Dicționar de antropologie teatrală*, traducere din italiană de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2004.

Diaconescu, Paul, *Portretul dezumanizării*, lucrare de disertație, UNAGE, 2019, coordonator: prof. univ. dr. Aurelian Bălăiță.

Grotowski, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, București, Editura Nemira, 2014.

Representation and the Internal View of the Instruments of Scenic Creation

Camelia CURUȚIU-ZOICAȘ*

Abstract: The actor, through his/her memories, images and own representations, will confer the perfect resonance to his/her gestures and scenic actions. Linked to the performance, the representation, the mental images and the internal view give life, uniqueness, beauty and truthfulness to the part, construct the scenic imagery in an expressive and original manner. The actor, in his/her creation, uses on one hand his/her memory (sensorial, visual, auditive, gustatory, olfactive, kinesthetic, imagistic, voluntarily cognitive, involuntary and affective) and his/her past experiences and, on the other hand, sensations, perceptions, representations and reproductive imagination. Memory and imagination, the representations and mental images, thus become primordial tools in scenic creation, having the extraordinary power of updating on an intuitive level, relevant and significative, the actor's experiences. If through memory the actor has the possibility of reproducing, evoking and experiencing sound, image, situations, spaces, circumstances and relations from his/her prior experience, through representations, images and his/her reproductive memory, he/she detaches him/herself from this concrete reality and is able to create a new world, imaginary and fantastic. The actor has to be aware of the tools he/she works with, has to develop his/her flexibility and the mobility of his/her imagination through the reconstruction and recombination of certain representations, by elaborating images: evoking an image, studying it in detail, completing, developing and direct influence of the image through

* Assistant Professor, PhD, Faculty of Theatre and Television, Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca.

THEATRICAL COLLOQUIA

subtle intervention, suggestion and collaboration, as to incorporate it in his/her scenic performance.

Key words: memory, remembrance, imagination, representation, sensation, perception, mental image, internal view, scenic organicity, creation

The actor conducts his/her creative activity with great endeavor. He/she rationalizes, compares, synthetizes and analyses, logically and creatively deducts, assumes, makes analogies, indicates, predicts, anticipates, visualizes, projects and, nonetheless, substitutes.

The actor, thanks to his/her artistic capacities, his/her natural talent, completes the part, invents, analyses and empathizes with the fictional character, refreshes his/her past, evokes and creates figments of imaginations which, through memory, transform and create new images, without correspondent to his/her prior experience. He/she transposes and communicates to his/her receiver an expressive and revealing reality, creates the possible, the impossible and the fantasy, prefigures it and transposes it in a plastic, original and innovative manner.

The actor's inclination to construct and create an imaginary world, containing real objects and live beings, as well as figments and fantasies, from the past, present or future, his/her willingness to permanently juggle with new images, representations and memories, with new inventions, is indispensable to the artistic act.

The internal view of the actor, each corporal detail, gesture, movement, action, mimic, word, has to have the necessary resonance, the unity, the veracity beauty and scenic organicity. The actor has to evoke, create, sustain and translate images and internal feelings to the stage, through his/her body, movement, action, voice and text. He/she cannot move or gesticulate other than to answer his/her own representations and mental

THEATRICAL COLLOQUIA

images, to his/her own view. These images become a permanent virtual existence during the process of creation, the physical and internal action of the actor being linked to these images. The secret of the creative transformation of the actor consists in the power of representation and images, which transpire beyond his/her psyche, in his/her own body. Thus, he/she has to be able to elaborate an internal pattern, truthful, expressive and original and to translate it into physical expression, an unremitting experiment with the relation which forms between body, voice and his/her own internal vision, to sustain it and update it in order to preserve it alive and unaltered. Thus, if the actor succeeds in imagining and belonging to this image, then he/she begins his/her creative transformation.

Therefore, the actor's ability of generating images and mental expressive representations, from memory or imagination, is a primordial condition of talent and scenic creation. The actor has to develop this capacity, has to work with his/her imagination and with his/her own creative visions. He/she has to allow them to become part of his/her subconscious, to develop and emerge into a new form, strong, alive and original. He/she has to be searching for active images, has to know how to transform, evoke and create them. The actor has to become aware of the power of his/her own representations, from memory, as well as his/her dynamic capacity of imagining, of restructuring, recombining, accommodating and elaborating representations of memory into expressive representations, new and original. Memory and imagination thus become main tools for the actor in perfecting his/her creation.

Memories are always physical reactions, because what we saw and felt resonates in us through the eyes and skin which haven't forgotten, as Grotowski¹ says. The actor's activity of remembering an experience may involve a reactivation of images, of representations or prior experiences from

¹ See Jerzy Grotowski, *Spre un Teatru Sărac*, trad. Gh. Banu și Mirella Nedelcu-Patureanu, Ed. Unitext, București, 1998, p. 116.

THEATRICAL COLLOQUIA

a sensorial and affective perspective. Through remembrance, as Aristotle² mentioned, the whole progress of the event is reactivated, to the minutest detail, with the afferent sentiment, as though the memory were real. As a memory updates, it has the unique quality of “taking life into an image”³ and of materializing, thus, as we try and remember a past grief, we shall have the impression of feeling it for real, as Bergson mentioned, because “the progress of memory consists of it materializing”⁴.

But when the actor remembers a past event, most of the times, in his/her mind there is a succession of images or even an amalgamated image. A representation of the past with new meanings. When the actor tries to bring in his/her memory a past event, this remembrance, ultimately, has the power to evoke and to wake up images of forgotten deeds. More interesting is the fact that these deeds have a striking quality, besides a voluntary action, of compressing and recreating into a new image, particular and almost poetic. Stanislavsky names this phenomenon the process of crystalizing memories and feelings which takes place in the “affective memory”⁵, the memory being the sum of many past events, details and particular features, contained by the subject’s memory. All of these form a “sole big memory of homogeneous feelings, condensed and deepened [...]. It is pure, denser, more compact, more comprising and more significant than reality itself.”⁶

In this case, are we talking about memory or about imagination? Emotional memory cleanses remembrance, through the filter of time and preserves the essence, process which is translated from a psychological point

² Aristotel, *Parva naturalia. Scurte tratate de științe naturale*, Trad. Șerban Mironescu și Constantin Noica, Ed. Științifică, București, 1972, p. 54 (our translation).

³ Henri Bergson, *Materie și memorie*, Trad. Cora Chiriac, Ed. Polirom, Iași, 1996, p.119 (our translation).

⁴ *Idem*, p. 215.

⁵ Konstantin Sergheievici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 221 (our translation).

⁶ *Idem*, p. 221.

of view as to what Golu named the “forgotten”⁷ phenomenon, the final product being a new image. Thus if memory, in its updating hypostasis, appeals to images as simple remembrances of concrete things prior precepted, in the case of reproductive imagination, things differ through their importance and quality. The imagination has the exquisite quality of bringing back from memory a remembrance and of recreating it, “through the update and permanent transformation of images and details”⁸.

This new creation isn’t based on an activity of the memory, because it doesn’t have the ability of transforming or combining one or several experiences, the memory being tributary to the objective reality, to the already acquired material, previously stored. In this case, imagination, through its associative and amalgaming possibilities, generates a new image, decomposed into segments, in component parts, amalgamed and recombined representations and creates a new image, one that is interesting and unusual. The imagination marks a content, through its “indication”⁹ function, it delimits and associates it, becoming not only an allusion for another memory, but also the source of creation for other images.

Through this association of images and perceptions, imagination helps the subject to extract what the mind has already memorized. While memory creates the detail which the subject needs in order to remember information, imagination concentrates on transforming and recreating it, through new and interesting ways of processing. This association is not an action determined by reason, but by certain principles which associate ideas of these objects and afterwards unify them into imagination. This mechanism of reproductive imagination is close to the creative imagination, having an important function in the creative process, in the actor’s art. By associating

⁷ Mihai Golu, *Fundamentele Psihologiei*, Vol. 2, Ed. Fundației „România De Măine”, București, 2000, p. 574 (our translation).

⁸ *Idem*, p. 527.

⁹ Mielu Zlate, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Ed. Polirom, Iași 1999, p. 517 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

certain situations, the actor doesn't only create an imaginative comparison, but also develops new associative structures, compares them, opposes them and afterwards creates new original images. A far away object may acquire familiar valences through association with a similar one. Reproductive imagination generates new elements, starting with the subject's own experience, but endows them with a feeling of strangeness. This creates an unknown situation which is perceived prior, in a direct manner. In this case, there intervenes not only the modification of an evocation, but also the compositional reconstruction of a memory. Reproductive imagination constructs and changes permanently. It uses memories with reproductive value, but also the ones with reconstructive and creative valences, by restructuring prior experiences of the subject into an image or a succession of new, unfamiliar images. In this sense, the actor, through an amalgaming process, may reorganize his/her memories, recreating them in the sense of scenic necessity, thus exploring things and events unknown to him/her, but possible in the future. This process of reproductive imagination offers the actor infinite possibilities of creating fantastic worlds, through amalgamation and adhesion of real, objective elements, to images and fantasies, transforming a representation into a new mental image.

Therefore, reproductive imagination in the creative process is what makes possible the recreation of personal experiences, memories and acquired information and it also makes possible their transformation into strong and active images for the actor's psyche. If in the case of memory, images are reproductions of reality, in the case of reproductive imagination, images and experiences, even if not based on reality, subordinate to the law of becoming. Thanks to this mechanism of re-actualization, imagination is not based on a negative feed-back, meaning that re-actualizing the experiences must be made without changing them, as in the case of memory,

THEATRICAL COLLOQUIA

but rather a positive feed-back, meaning the removal of elements and “imagistic products from the primary data from which they elaborate”¹⁰.

Being aware of the power of reproductive imagination, the actor should not hunt a past memory, but let it change or even transform. Thus, what he/she imagines to see, feel or believe will always be under the sign of the present. This circumstance will make the actor curious each time, it will make him/her want to convey the new reconstructed images through his/her reproductive imagination and, nonetheless, will react each time as to a novelty, which unfolds for the first time under his/her eyes or in his/her mind.

The constructive function and even the reconstruction of an experience with which the reproductive imagination operates makes a certain situation always seem new, conducting to a sense of reality which the subject has not known or perceived before in a direct manner. In this case, there intervenes not only the modification of an evocation, but also the compositional reconstruction of certain representations, adequate to the given situation. Because imagination has its own mechanism, internal, dynamic and transformative, layered with an external mechanism from the “affective-motivational sphere (fright gives birth to monsters and hunger generates imagining abundant meals)”¹¹, in the actor’s imagination original images can occur, complex and theatrical, with an acute dramatic character.

Reproductive imagination constructs and changes permanently. It uses memories with reproductive value, from memory, and those with reconstructive value, by restructuring prior experiences of the subject. In this sense, the actor can reorganize past memories and create them in the sense of necessity for his/her scenic creations, exploring things and events unknown to him/her, but possible in the future.

¹⁰ Mihai Golu, *Fundamentele Psihologiei*, Vol. 2, Ed. Fundației „România De Măine”, București, 2000, p. 527 (our translation).

¹¹ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Memory, the representation and reproductive imagination are associative processes, which should not be mistaken. If memory is that which truthfully reproduces experiences and information acquired by the individual, the representation and the reproductive imagination detach from reality. Representation updates and systemizes, it actively structures and reconstructs a perceptive experience, presenting the elaborated material as a symbol, as an “intuitive-concrete, schematic, figurative image”¹².

Representation is simultaneously a product and a process, as well as a systemizing, structuring and reorganizing of the perceptive experience, as well as the product of this process, which results in a mental image. It is characterized by the actualization made in an intuitive, figurative, but relevant and significant manner of the experience, through generalizing it into an image. The role of representation is thus significant for reproductive imagination. When the subject imagines and creates realities which he/she never perceived, he/she appeals to “representations, combinations of a scene of a reproductive-imaginative type”¹³.

Representation from memory produces and certain objects in their absence, evokes them and actualizes them in an imaginative way. Memory representations are truthful to the prior material of the subject. They do not possess the power to transform into a new experience, they are static representations which present the image of the object, the experience in the circumstance in which it was perceived and lived. That is why, in a scenic context, they are so hard to integrate in the pattern or in the internal structure of the character. These images can rather be used by the actor as associative instruments, with comparational value, which facilitate the knowledge and understanding of scenic situations and of a reference model by reproducing situations, places and spaces, events or exceptional scenes from the actor’s personal life.

¹² Mihai Aniței, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Universitară, București, 2010, p. 75 (our translation).

¹³ *Idem*, p. 154.

Representation is part of the sensorial knowledge of things, next to two other forms of knowledge: sensation and perception.

Sensations represent, as do memory and representation, a sort of primordial matter for the imagination. Sensations fuel, as Zlate¹⁴ mentions, the associative links, favoring fictive compositions. Imagination draws inspiration from the real, but without copying it, because imagination borrows elements of the real, then modifies and combines them in a new “manner”¹⁵. What is important in regard to sensations is the fact that they are not only the material with which imagination functions and through which images form, but that they also figure among the “conditions of forming images”¹⁶. They are instruments or constitutive elements, but also causal ones, provoking and sustaining reality. Most times, “images suggested by a sensation also have the character of the sensation’s objectivity”¹⁷.

Sensations constitute the basis on which perceptions evolve. These are linked with representations (which cannot develop unless certain perceptions take place), with reason (they bring information, analyze and synthesize certain concrete situations from a perceptive perspective), with memory (material for representation) and with imagination.

Imagination has been mistaken most of the time with perception or reduced to this process, because it has the capacity of reproducing a representation or that of creating new images from prior data, through associations.

¹⁴ Mielu Zlate, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Ed. Polirom, Iași 1999, p. 502 (our translation).

¹⁵ Ludovic Dugas Apud. Mielu Zlate, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Ed. Polirom, Iași 1999, pp. 502-503 (our translation).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

If Bachelard¹⁸ states the distinction between these two phenomena, saying that to perceive and to imagine are as antithetical as the presence and the absence, Zlate, on the other hand, says that imagination and perception are two processes which influence and sustain in reciprocity. Imagination, in his opinion, isn't limited to just inserting itself in a prior cognitive material, repeating it, but has a "native spatial-temporal function"¹⁹ which allows it to prefigure, to present in an anticipatory manner the perceptive content. Therefore, these are not opposed, but rather they complete each other. The truth of the theory stating that imagination limits itself only to repeating a prior material is not entirely true. Imagination, even though it starts with and is based on perception, is also conditioned by it, does not repeat it, but rather takes it one step further. Imagination doesn't build up on an empty terrain, but on one which disposes of representations, of the dates of the imagination, preserved in memory, thus "the imaginative product once obtained closes itself, fixes and stabilizes, taking sometimes the shape of perception"²⁰.

Thus perception constitutes for the actor the primary matter for his/her reproductive imagination. Through his/her imagination, the actor will be able to construct a new imaginative product, one that has not been prior perceived, which starts from the representations and the data from his/her memory, that can be fixed and stand as perceptions.

Reproductive imagination, starting from the memory data and mental representations, builds new images and realities without a correspondent in the past experience of the individual. Combining experiences from real life with his/her imaginary world, the actor has the possibility of experiencing a new world, one that is complex, full of representations and interesting images, with innovating content.

¹⁸ See Gaston Bachelard, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, Trad. Angela Martin, Ed. Univers, București, 1997, p. 7.

¹⁹ Mielu Zlate, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Ed. Polirom, Iași, 1999 p. 504 (our translation).

²⁰ *Ibidem*.

The forms of representation depend on the development stage in which the actor's imagination is, and they may be shallow representations or rather strong ones, full of dynamism, loaded with clear and concrete images.

If through representation the individual finds him/herself in a continuous process of experimenting and knowledge, not in a perceptible reality, but in a substitute reality, for the actor representation is a tool, the same as memory and reproductive imagination. The representations generated by imagination may refer to real objects, as Golub said, that is representations of objects and places which the individual has never perceived *per se*, but also to ideal objects, which he/she is about to create. Therefore, in the scenic context, representations are important tools in creating a part, because they are permanently fueling the actor's imagination. Representations must become eidetic images for the actor, strong, alive, bearing the same intensity, freshness and vivacity as authentic perception. Representations may be loaded with detail and dominated by imagination, because representation is nothing else but a body of expressions created to "communicate to others our own images"²¹.

Representations are images from the subject's memory, but they can also be mental images which are not based on an image from memory, they are those visions constructed by the actor's imagination and phantasy, and are unfamiliar to the subject. Representations restructured by the reproductive imagination represent the most important source for creatively elaborating scenic tasks²². The images with a strong impact on the actor's psyche are those built by the reproductive imagination from prior elements and memory, recombined in new imaginative elements, without correspondence in the subject's past. Thus, "the suggestive power, the representative character of the logged image may facilitate a quality

²¹ Gaston Bachelard, *Poetica Spațiului*, Trad. Irina Bădescu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, p. 179 (our translation).

²² Gheorghe Neacsu, *Transpunere și expresivitate scenică*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, p. 67 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

expression. In these situations, especially when separate elements unify in a new imaginative product as to achieve expression, the actor's capacity or the student-actor's capacity of approaching elements, of evoking pictorial elements, of synthesizing them in an organic whole, all in all, the capacity of restructuring must conduct to achieving an original product."²³

Representations, mental images generated by the reproductive imagination are much more complex than those representations that are generated by memory, because they may refer to real objects (representations of objects and places that we have prior perceived, read about or heard of), and to ideal objects which the subject has never perceived, which he/she is about to create with his/her imagination. These are dynamic images, they are the images of the object transformed in a succession of situations and possible feelings, thanks to "imagistic dynamism"²⁴.

There is a strong link between the restructured, original image and scenic expressivity, between the image and the faith in the simulated act, between the image and the emotional responses, between emotion and affection. Images built by the reproductive imagination are active images which tend to become a veridic reality, permanently restructuring, because a new image is not an exact operation, but rather a dynamic operation, "an accommodation and re-accommodation internal process, a continuous feedback elaboration-expression, expression-re-elaboration (restructuring)"²⁵.

The originality of reproductive imagination also relies in its relation to reason and affect, because each idea gives birth to an image and, implicitly, this image leads to an emotion. This strong link between ideas, images and feelings is also underlined by Gheorghe Neacșu, who says that another process through which we can see the originality of imagination is

²³ *Idem*, p. 73.

²⁴ Mihai Golu, *Fundamentele psihologiei*, Vol. 1, Ediția a V-a, Ed. „Fundăției România de Măine”, București, 2007, p. 417 (our translation).

²⁵ Gheorghe Neacșu, *Transpunere și expresivitate scenică*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, p.74 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

the ideative elaboration of scenic tasks. Most resolutions of creation are not created by the intuitive elements, but by ideas, linked with strong affective images, so, as Neacșu says, the more original the elaborative ideas are, the greater their chance of materializing in stage expressions and actions, because they eventually make possible the plasticization of “imagined behavior”²⁶.

Hence, ideas lead to images which provoke action. Behind the words of a text there is an interior film that justifies and always animates the actor’s action onstage, because he/she contains, as Stanislavsky said, a multitude of interior perspectives of the part and of the play, each embodying different *what if-s*, figment of imagination, of proposed situation, “made out of small or big truths and of the faith in them, created from adaptations and other elements”²⁷.

Therefore, if the word is that which has to create interior visions in the actor, strong images, visual, olfactive and auditive sensations, they should be strongly linked to his/her internal representations. The interior film or subtext should picture in an expressive and visual manner the fiction created in his/her imagination. Thus the interior vision will generate and provoke appropriate feelings, consistent with the imagined object, it will reflect visions related to the character’s visions. The subtext created from an imagistic compositional material, permanently present in the actor’s mind, is parallel with his/her actions and the scenic situations. It sustains, anticipates and gives novelty to the internal images of the actor, because it is not the words that are important, but what the actor does with these words, how he/she gives life to these inanimate words and, nevertheless, how he/she transforms them into verb, into action.

²⁶ *Idem*, p. 68.

²⁷ Konstantin Sergheievici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 453 (our translation).

Mihai Golu²⁸ says that a representation or a mental image, whether it is from memory or imagination (the nature of the object can be a real one, meaning that the object has indeed existed, that is exists and acts, or an imaginary one, created by the fantasy of the subject), presents certain properties and ideal characteristics. We can conceive an evaluation system for the level of pertinence, relevance and, nonetheless, of expressivity of the abovementioned. This appreciation is, in one's opinion, indispensable and can measure the intensity and the veracity level of the representation, as well as the actor's faith in his/her own image. Thus, in order for an image to be expressive, it should first of all be an intense one, strong, poignant, alive and very clear. The intensity of the representation may be determined by many conditions. No matter if we are talking about a representation of memory or a mental image created by the imagination, this should be a fixed one, the subject should have a large number of perceptive or imaginative contacts with the objects and they should always be updated. Given the fact that in our case the representations have as generative source memory and imagination, creating them in a scenic context underlines the actor's capacity to imaginatively transpose, his/her capacity of involvement and his/her faith in the evoked image. Also the stability of the image, meaning the duration it stays in the clear field of consciousness of updated representations or generated by the imagination, as Golu²⁹ understood the significance of representation.

The veracity of representation or of a mental image may be measured linked to the level of "completeness and relevance"³⁰, which refers to the quantity of information and detail summed by the representation that can have the same value as an authentic perception or may contain a lesser level of competition. This hierarchy is conditioned by the state of familiarity of the

²⁸ See Mihai Golu, *Fundamentele psihologiei*, Vol. I Ediția a V-a, Ed. Fundației României de Măine, București, 2007.

²⁹ *Idem*, p. 418.

³⁰ *Idem*, p. 419.

THEATRICAL COLLOQUIA

reflected object, by the intuitive-imagistic power of the subject, but also by the level of identification (empathy) which is created between the subject and the object. As a representation is richer in elements and “assures a deeper and more complex description of the object”³¹, then the level of relevance is higher.

In conclusion, as the intensity of the image is greater, it reflects certain motivational traits for the subject, as from unfamiliar it becomes familiar and personal, then the impact on the individual and on the receptor is greater; as the level of completion (which comes with more information and detail), then it can obtain the valence of an authentic perception; as a representation is richer in elements and depicts more details, which form, in essence, the object, then the level of relevance and faith is higher.

Throughout his/her creation, the actor should always be in a correspondence relationship with the internal informational pattern (image, scheme, symbol) and with the scenic reality. The nature of the scenic object may be a real one, from the subject’s memory (the object existed and still exists and so it creates an action), or an imaginary one, a figment, created by phantasy and imagination (the object was never encountered in the perceptive experience of the subject). In the first case, the image is representative for the perception and the sensation and it assumed “establishing a direct informational circuit between the subject and the object”³². In this case, the object is present and it acts on the sensorial apparatus of the actor, determining “the elaboration of the image”³³.

In the second case, the image is representative for reasoning and for the reproductive imagination and it assumes a complex of transformations applied not to the real object in a direct manner, but to its perceptive image, as it was fixed and remembered in the memory of the subject, as Golu says.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

The role of representation in a scenic context determines the originality and expressivity of the imagination. In the case of memory, representations unite in an associative manner and help evoke and actualize certain anterior and analogue experiences with the scenic situation, through a direct relationship between the events. In the case of reproductive imagination, these have the extraordinary power of reproducing in a modified manner, the subject training in imagining new realities that the subject never encountered in his/her perceptive experience, in an original and animated way, through an indirect, imaginative relationship. The importance of the representation in creating an interior vision, in gaining faith and in the performing process is also underlined by Stanislavski, who said that to listen is to see what the conversation is about, and to talk is to depict visual images that lead to correspondent feelings.

That is why the actor has to clearly see everything that the figment of his/her imagination will depict in an expressive and visual way, he/she has to understand the essence of the things he/she is about to transmit, he/she has to embody them. The actor needs images “to assume the subtext and the interior visions that the actor is about to express”³⁴. These images, whether we are talking about the memory’s representations, the ones of the reproductive imagination or just fictional ones, influence the interior action of the actor, sustain his/her internal vision on the part and will motivate “the illustrative subtext”³⁵. They will build a bridge between the strange world of the character and the world of the actor. Through them, the actor will create a continuous interior film that will play on the screen of his/her inner world and will make him/her act as he/she talks or sits in silence on stage. The actor must be aware of the importance of his/her visions, of the images and personal representations, he/she must gain the liberty and ease of creating and generating them continuously, linking them to the fictive world of the

³⁴ K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 459 (our translation).

³⁵ *Idem*, pp. 459-460.

THEATRICAL COLLOQUIA

character. The representations should be baits or incentive for his/her subconscious. They will act, complete and permanently revive his/her creation. For the actor, they should have a high level of relevance, competition and plenitude, they should be strong, stable and active. The originality of imagination consists of the expressivity of the evocation or of imagining a new reality through representations of memory and reproductive imagination and through the organic relationship between these and the physical expression – the scenic performance.

Through his/her representations and images, the actor will give “the right resonance for each detail”³⁶ of his/her gestures, movements, actions, mimic and scenic speech. They are the ones that animate, confer uniqueness, beauty and vivacity to the part and form the scenic image in an expressive and original manner (“they can be originated in the already imprinted experience from the memory or, more frequently, from intuitive or ideational data, dispersed or strange to the creative task, but which are integrated, through the effort of invention, into a new significance”³⁷).

If through memory the actor may use his/her past experiences in creating certain scenes, through representations and mental images he/she can update them into an intuitive manner, relevant and significant to a certain experience. The actor, in his/her creation, uses on one hand his/her memory (sensorial, visual, auditive, gustatory, olfactive, kinesthetic, imagistic, voluntarily cognitive, involuntary and affective) and his/her past experiences and, on the other hand, his/her sensations, perceptions, representations and his/her reproductive imagination. If through memory the actor, in a scenic context, has the capacity of reproducing, evoking and experiencing sounds, images, situations, spaces, circumstances and relationships from his/her prior experience, thorough representations, images and reproductive imagination,

³⁶ Henri Delacroix, *Psihologia Artei. Eseu asupra activității artistice*, Trad. Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 153 (our translation).

³⁷ Gheorghe Neacșu, *Transpunere și expresivitate scenică*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, p. 73 (our translation).

he/she detaches him/herself from the concrete reality, passing beyond it, into a new, imaginary and fantastical one.

In conclusion, both memory and imagination are key instruments, necessary and undoubtably imperative to the creative process, tools which underline the authenticity of each artist's interior vision, his/her creativity and originality and, nonetheless, they are proof of what we define as scenic talent.

Bibliography:

- Aniței Mihai, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Universitară, București, 2010.
- Aristotel, *Parva naturalia. Scurte tratate de științe naturale*, Trad. Șerban Mironescu și Constantin Noica, Ed. Științifică, București, 1972.
- Bachelard, Gaston, *Poetica Spațiului*, Trad. Irina Bădescu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003.
- Bergson, Henri, *Materie și memorie*, Trad. Cora Chiriac, Ed. Polirom, Iași, 1996.
- Delacroix, Henri, *Psihologia artei*, Trad. Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Ed. Meridiane, București, 1983.
- Golu, Mihai, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Fundației „România de Măine”, Vol 2, București, 2000.
- Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Trad. George Banu și Mirella Nedelcu-Patureanu, Ed. Unitext, București, 1998.
- Marcus, Stroe, *Empatie și personalitate*. București, Editura Atos, 1997.
- Neacșu, Gheorghe, *Transpunere și expresivitate scenică*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971.
- Popescu-Neveanu, Paul, *Curs de psihologie generală*, Vol.II, Tipografia Universității, București, 1977.
- Popescu-Neveanu, Paul, *Dicționar de psihologie*, Ed. Albatros, București, 1978.

THEATRICAL COLLOQUIA

Stanislavski, Konstantin Sergheievici, *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, trad. Muguraș Constantinescu, Editura Polirom, Iași, 2004.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, trad. Ionel Bușe, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1998.

Zinder, David, *Body Voice Imagination – ImageWork Training and Chekhov Technique*, Second Edition, Routledge, New York, 2009.

Zlate Mielu, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Ed. Polirom, Iași, 1999.

**Rhapsody of Modern Drama through
*The Life of Lazarillo de Tormes and of His Fortunes
and Adversities***

Anca SIMILAR*

Abstract: With the *Lazarillo* published anonymously in Spain in the 16th century, the romantic adventure changed paradigm and emancipated itself from the novels of chivalry. For Jean-Pierre Sarrazac, this picaresque novel brings a new voice to the theatre and modern drama that will evolve into a fundamental novelisation that will take off from 1880. This text was for a long time attributed to the humanist Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco and the list of suspects is long akin to this “rhapsodic impulse” those multiple voices that each give a different interpretation to the same text, and that Jean-Pierre Sarrazac exhibits in his book *Poétique du drame moderne, de Ibsen à Jean-Marie Koltès* (2012). In this investigation of the *Lazarillo*, the modern drama, from the death of Hurtado in Madrid in 1575, will explore in substance and form the paradoxical question of drama in opening the doors of perception to fictional characters who are also gifted with life, if not our life, in a world where the true and the false mix while the opposing forces carry humanity towards a destiny worthy of Orwell’s *1984*, but in the echo of the drama, the voice of the rhapsodes continues to resonate.

Key words: picaresque novel, theatre, rhapsody, drama, Homerids

The scene takes place in 1575 during the Golden Age, in Madrid, where Don Diego, former humanist diplomat, banished from the court of

* Doctoral student, Associate Lecturer at the Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca.

THEATRICAL COLLOQUIA

Philip II, agonizes and remembers the wonderful gardens of Granada, those of his childhood, then he enters a nostalgic delirium with the vision of a crown of myrtle, a memory of his tumultuous student youth in Salamanca, and the call of the muses on the banks of the River Tòrmes.

Did he remember the Red Castle, the beautiful Alcazar, the magical theatre at the Lion's Court where, with his comrades, he bathed in the water of the fountain of the Almohad princes? Happy days in the patio of Los Arrayanes, with a rhapsody of flowers with savant names that adorned the gardens.

In this August 15, of the year 1575, Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco just died in Madrid in terrible suffering caused by a gangrene.

For almost three centuries, Diego Hurtado de Mendoza (b. 1503-1504, Madrid, d. 14.08.1575; a diplomat, humanist, poet, historian and bibliographer), was designated the "anonymous" author of the novel *La Vida de Lazarillo Tormes and sus fortunas and adversidades*¹ in book catalogues all over Europe. Since the seventeenth century, some theses have presented him as the author of *The Life of Lazarillo de Tormes*, a suspicion that seems to be confirmed by the discovery, in 2010, of an autograph manuscript of Hurtado de Mendoza that mentions "corrections employed" for the imprint of the work. The book is also of utmost importance in the transformation of the drama according to professor and author Jean Pierre Sarrazac, whose first play, *Lazare also dreamed of Eldorado* (1976), was inspired freely from Lazarillo de Tòrmes and this resemblance is not fortuitous, it is part of a theatrical and literary tradition which makes *Lazarillo* the first novel of the picaresque genre, which frees itself from the codes of romances of chivalry.

The mysterious birth of this novel on the banks of the river Tòrmes induced a paradigm shift that had not escaped Sarrazac and also Bernard Faivre in his article, "Lazare: re-reading notes", published in the magazine *Études théâtrales*², and who rediscovers the incredible resonance of the text of Sarrazac in 2013, 37 years after the performance of *Lazarus also dreamed of Eldorado*, finding the text as carrier of a "very actual non-actuality".

¹ *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Edicion de Joseph V. Rikapito, Madrid, Ediciones Catedra, 1976, p. 205.

² *Lazare: notes de relecture*, in *Études théâtrales*, Bernard Faivre, 2013/1-2 (N° 56-57), p. 97.

THEATRICAL COLLOQUIA

The original story tells of the wanderings of a teenager from Salamanca, the old university town of Castile bathed by the Tòrmes river. The child was entrusted to an old blind man to become a valet, followed by adventures made of cunning, ruses, larcins, masters, until the completion of the quest at the libertine archpriest of Toledo who finds him a wife who turns out to also be the mistress of the man of God, and she has already made him three children. Lazare concludes the novel with these words: “At that time, I was in full prosperity, at the height of all good fortune.”

Sarrazac considers *Lazarillo* the first picaresque novel and also the birth of modern drama and new poetics, that is to say the “novelization” of the theatre that will swarm to the turn of the 1880s. He recognized besides the direct influence of *Lazarillo* on his 1976 play: “my first piece that bears the title *Lazarus also dreamed of Eldorado* which comes from an anonymous picaresque novel, his first title was *Roman de Lazare*. I was referring to the fictional origin of the play.”³ For Sarrazac, *Lazarillo* belongs to the definition of drama given by Szondi: “the meeting of interpersonal constraints in the present”⁴.

Szondi also claims that the only drama worthy of the name appears in the Renaissance. It is indeed at this moment that after the elimination of the prologue, the choir and the epilogue, the theatrical work ceases to be constituted by elements other than the direct reproduction of the inter-individual communication, the monologue becoming episodic and tributary to the dialogued text. The original form of the drama begins to dilute in a process of destruction of the rule, or anything that moves away from the rules codified by Aristotle.

A passage from Georges Darien’s *The Thief* (1897) expresses in a synthetic way the whole dimension of the modern drama, where it is a question of reading and “not reading”, of leaning on the corpus while inventing another code: “The Code is formal [...] To read the Code, my friend, it is not enough to know how to read; you have to know how to read

³ *L'ombre portée du narrateur: interview with Jean-Pierre Sarrazac I*, Propos recueillis et mis en forme par Yves Jubinville with d'Éric St-Jean. L'Annuaire théâtral, N° 33, PRINTF-MPS 2003, p. 105.

⁴ Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1956; vol. in-8°, p.144.

THEATRICAL COLLOQUIA

the Code. What must be read in this book is not the black, the print; it's white, that's it."⁵

Lazarillo belongs to an original story, to this white space whose origin is lost in the night of time as Sarrazac says: "I know that there is always at the base the same original story: Tom Thumb. Maybe I'm starting to get out of this Tom Thumb story, but it was still very present not so long ago. The particularity of the tale, besides being very realistic (in a strong sense, not in the sense of a reproduction of the reality), is to put ourselves in the grip of a certain number of tests. There is nothing more realistic than that: to confront, in the imaginary and the symbolic, the great trials of life. In the tale resides a structure that seems to me related to these epic forms that have still preserved a strong link to orality. I obviously find the call of the theatre."⁶

Tom Thumb is an avatar of the *Odyssey* of Homer and this descent that does not escape Sarrazac shows how the epic phenomenon that transcends the story continues to fuel the creativity of modern drama, through the novels. Such as James Joyce's *Ulysses* (1922), where the original arrangement of the quest is confronted with identity, the one that modern man has lost in the "ornamentation of the masses"⁷, and which he expects to find through investigations, but being in fact of some Holmesian archetype, placed in abyss by the semiologist Umberto Eco in *Il nome della rosa*⁸ (1980), a quest on the very existence of the categories of the narrative, where the man disappears by his own apprehension of his existential indeterminacy linked to laughter. And we can add Italo Calvino's novel *Il Barone Rampante*⁹ (1957), where the eccentric baron goes up forever in the trees, that is to say, he rises to better see the world, but that paradoxically, it is extracted by its own clear-sighted understanding.

The tale of Tom Thumb seems to be at the beginning of an initiatory narrative recounting the quest of a child protagonist to enter adulthood. The child must face death by fighting the Ogre. A possible etymology of the

⁵ George Darien, *Le Voleur*, Paris, P.-V. Stock, 1898, p. 132.

⁶ *L'ombre portée du narrateur: interview with Jean-Pierre Sarrazac*, 1. L'Annuaire théâtral, N° 33, PRINTF-MPS 2003, p. 105.

⁷ Siegfried Kracauer, *L'ornement de la masse, Essais sur la modernité weimarienne*, 1927.

⁸ Umberto Eco, *Il nome della rosa*. Bompiani, I edizione, 1980. Piccola mancanza

⁹ Italo Calvino, *Le Baron perché*, Éditions du Seuil, 2001, p. 399.

THEATRICAL COLLOQUIA

word ogre being Orcus, god of the Etruscan death associated by the Romans with Pluto, from which derive the Orcs of the legends; some people think that the word crossed, and therefore enriched with resonances, with the word Oïgour, used to designate the Huns of terrible memory, but also the term Hungarian, known formerly as “*Hongre*” in old French, where the ancient expression “eat like a Hungarian” became the proverbial “eat like an ogre”.

“Tom Thumb, through a series of obstacles and trials, must symbolically die as a child, like the old Adam, to be reborn as an adult after a stay in the heart of the Forest, an unusual space. He receives initiation in the hut (i.e. the house of the ogre) or the cave (the hollow rock). He will be his own smuggler and will succeed the various tests he confronted by cunning and clairvoyance: Tom Thumb anticipates, he knows how to read all the signs or symbols like white pebbles, just as he knows how to see off the glow in the forest, gaining height.”¹⁰

Between 1808 and 1814, during the Spanish war of independence against the Napoleonic armies, Goya lives in recluse the national tragedy that shakes Spain. Isolated, however, he hears the rumor of battles and massacres, but without orders for paintings, he begins to paint for himself still life paintings and the colors darken as the forms approach caricature. It is in this state of mind at the edge of fantasy and nightmare that he returns to the origin of contemporary drama with an apparently anachronistic canvas: *The Lazarillo de Tòrmes* (1808-1812). This grotesque representation of the picaresque piece at the heart of the battle is already a pre-surrealist theme with this old miserable and deceitful blind man who is robbed of a sausage by Lazare, whom he substitutes with a turnip, but the subterfuge is fanned by the old man’s sharp sense of smell, who pushes his gnarled fingers into the child’s mouth. We can see in this staging the metaphor of an eternal return, an endless loop that gives a new panorama on the place of *Lazarillo* in the history of the drama and its chronic resurgence that had not escaped the great Spanish painter.

Unashamed of the absence of knights and supernatural beings, the anonymous author’s realistic prose used many popular sayings and gave an ironic and uncompromising interpretation of the cowardly, greedy, cruel and contemptuous actions of the rich and powerful. He described the trades of

¹⁰ L. Carré, *A propos du narrateur chez Pommerat*, 28 septembre 2015, Extrait d'un entretien au Festival d'Avignon avec Joël Pommerat.

THEATRICAL COLLOQUIA

indulgences of the Church, the servants forced to die with their masters on the battlefield (like the father of Lazarus), but also those thousands of refugees, vagabonds, who wander from city to city, or those beggars who are beaten, receiving lashes, hungry stomachs and starvation that drives the poorest to the worst ends to survive.

In addition to its importance in the Spanish literature of the Golden Age, *Lazarillo de Tòrmes* is at the origin of the literary genre called the picaresque novel, from the Spanish word *pícaro*, which means “thug” or “rogue”. In novels of this type, the adventures of a strong-eyed boy reveal the injustice of society while making the reader laugh.

This extended genre includes, among others, the works of Cervantes, *The History of Tom Jones*, Henry Fielding’s *Foundling*¹¹ (1749), Gavroche’s character in Victor Hugo’s *Les Misérables*¹² (1862), and the *Adventures of Huckleberry Finn*¹³ (1885) by Mark Twain. His influence extends thus to novels of the twentieth century, plays and movies featuring the antihero, so dear to contemporary drama.

In 1573, a version of *Lazarillo*, edited by royal censorship, was quickly distributed in Spain, but omitting Treaties 4 and 5 and paragraphs from other parts of the book.

It was Juan López de Velasco, cosmographer and historian of Philip II of Spain, who was responsible for the rewriting of *Lazarillo*, whose edition is known as *Lazarillo Castigado* (*Lazarillo’s punishment*). The censorship was subtle but radical, because it turned Lazarus, the “victim of socio-economic circumstances”, into a Lazarus responsible for his own social and moral conditions. It is suggested that the book that actually launched the picaresque novel and then influenced so many writers was in fact the censored edition and *Lazarillo Castigado* by Juan López de Velasco is, by its diffusion, a literary phenomenon superior to that of Hurtado.

¹¹ Henry Fielding, *Tom Jones*, (trad. M. Defauconpret), Paris, Club français du livre, 1967, p. 958, réédition de la traduction de 1835 avec une préface de Gilbert Sigaux, (édition de référence).

¹² Victor Hugo, *Les Misérables*, Bibliothèque-de-la-Pleiade, Gallimard, Paris, 1951.

¹³ Mark Twain, *Adventures de Huckleberry Finn*, translated by Philippe Jaworski, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, n° 604, 2015.

THEATRICAL COLLOQUIA

The fine work of Juan López de Velasco had allowed *Lazarillo* to leave the list of banned books, but that was without counting on the edition of Antwerp, translated into different languages, which had already spread in Europe. In fact, the anonymity of departure allows all the reconstructions and staging according to what the author considered at a given moment.

We enter here in what Sarrazac calls “the rhapsodic impulse” of contemporary theatre and the eponymous title of his chapter in *Poetics of modern drama*¹⁴. The rhapsode is the one that assembles voices that are coming from beyond the literary work and its origin goes back to the Homerids, “the sons of Homer”, who were, in ancient Greece, in an archaic time, an organization (*genos*) of rhapsodes from Chios Island who dedicated themselves to publicizing the works attributed to Homer. It is logical that they played an important role in the first writing of the text of the *Iliad* and the *Odyssey*, that is to say the passage from oral poetry to its written (and certainly rewritten) version in the course of time by the voice of other rhapsodes.

The first contemporary mention of this group is in a poem from about 485 BC. J.-C. of Pindar:

“In the same way as the Homerids
The singers of ‘words sewn’ (the rapsodes)
Always start with a prayer to Zeus ...”¹⁵

From anonymity rhapsody is born, but this disappearance of the author forces us to go beyond the first meaning, as Americo Castro warns: “We must realize, however, that this anonymity is not an accident, nor an omission, but an essential aspect of the literary reality of the book. If we take the fact of this anonymity as a starting point, we will be able to penetrate the book more deeply and appreciate it better than by simply appeasing our curiosity to know the name of the author.”¹⁶

Roberto Busa (1913-2011), Italian Jesuit, Thomist theologian, who was a pioneer in the use of the computer for linguistic and literary analysis, was in his time interested in the problem of the attribution of ancient

¹⁴ Jean Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Seuil, 2012. Chapter VI, pp. 296 - 340.

¹⁵ https://archive.org/stream/odesofpindar035276mbp/odesofpindar035276mbp_djvu.txt

¹⁶ Javier de la Rosa & Juan Luis Suárez, *The Life of Lazarillo de Tòrres and of His Machine Learning Adversities. Non-traditional authorship attribution techniques in the context of the Lazarillo*, The University of Western Ontario, Canada, 2016.

THEATRICAL COLLOQUIA

works.¹⁷ In 2016, in the tradition of Roberto Busa, in order to solve the question of the paternity of *Lazarillo*, the authors of the article “The Life of Lazarillo of Tòrmes and of His Machine Learning Adversities”, set up a basic computer corpus of possible authors. The majority of the statistical evidence seemed to go in the direction of an attribution to Arce de Otálora (1515-1520 – 1562) compared to the humanist Juan de Valdés (1499-1541): “Open methods suggest that none of the authors wrote the little book. After all, if, as Francisco Rico mentions in his edition of 2011 (Anónimo ed Rico, 128), *Lazarillo* is the only work written by its author, whatever the method of calculation employed, based on the comparison of the styles, mentions, idioms, or fingerprints, proves useless. Under this assumption and because of the absence of other texts serving as clues, traditional research based on a historiographic profile appears as our only chance to find the author.” In the investigation of *Lazarillo*, the researchers came across the paradox of the rhapsodes or “the *Lazarillo* by Diego Hurtado de Mendoza, with its parallels counts of life and allusions, is a different story from the *Lazarillo* of Friar Juan de Ortega or Pedro Mejía.” This is also true of the *Lazarillo* by Otálora, that of Valdés, that of Sarrazac, because for each new author, a new reading is found for the *Lazarillo*. If this picaresque novel is proved to be a primordial influence in *Don Quixote*¹⁸, we can quickly see between the lines the existence of a “*Lazarillo*” of Cervantes.

“*Lazarillo*” refers to the digression of a process that is repeated and this mutation can be projected into the future inexorably. It can identify itself through the rhetorical process of accumulation and comparison of the different voices and return to the first meaning of the text without it being quite the same each way around.

Here, in this farandole of mutations, the drama is not sufficient for the expression of a single definition, it can also be expressed in the harsh light of a forensic clinical diagnosis and have the precision of Brett Easton Ellis in *American Psycho*¹⁹ (1991), or the crudity of the non-affectional

¹⁷ “The Italian Jesuit Who Taught Computers to Talk to Us”, National Catholic Register, 28 janvier 2017.

¹⁸ Miguel-de-Cervantes, *L’Ingenieux hidalgo Don Quichotte de la manche*, trad. Aline-Schulma, Seuil, Babelio, 2001

¹⁹ *American Psycho*, Bret Easton Ellis, Vintage Contemporaries / Random House, 1991.

THEATRICAL COLLOQUIA

analysis of a Houellebecq confronted with the disappearance of the human being carried away by an eschatological logic.

“Horror, horror” and Kurtz’s final cry in *Conrad’s Heart of Darkness*²⁰ (1899) becomes a clinical diagnosis that may fit in Don Diego’s last hours: “Gaseous gangrene causes bubbles filled with a purple liquid and a foul-smelling gas. The epidermis cracks and becomes black. The patient is overwhelmed by strong fevers and suffers intensely. His heart rate will increase and then an immense fatigue will occur with a drop in the blood pressure that will plunge him into coma and death.”

Don Diego will remain one of the rhapsodes of a multiple work, sometimes unequal in its political implications like *Lazarillo castigado*. But this paradoxical truth can also be projected on W. Shakespeare, who is, in the same way, an author with very unequal pieces, to the point that one could consider according to the controversial subject matter based on rumours and multiple theses, that the author Shakespeare was not the only author of his plays, but the rhapsodes also made their voices heard in the Shakespearean dramaturgy.

We must consider that the rhapsodic impulse is at work in the Elizabethan theatre and that William Shakespeare is sometimes the vector and the medium of a message that goes beyond his person to express himself brilliantly in his major works. The English playwright is considered to be the sounding board of a theatre *in taberna*: these dangerous nights between drinking, brawling and sexual or sentimental adventures, without forgetting the intellectual meetings at the crossroads of new ideas, this eccentricity considered as an indecency by the powers always in place to curb, relegate, imprison or execute singular individuals from a shadow theatre that brings together the great names of the London scene: Chapman, Marlowe, Ben Jonson, Inigo Jones or John Donne.

The rhapsody contributes also to the diffusion of ideas on the margins of Bacon’s natural magic, politics, the return of natural philosophy through the Royal Society, atheism, great discoveries and politics with characters such as the explorer poet Walter Raleigh or the mage John Dee, not forgetting other “sulphurous” figures who also live in the secret alcoves an eccentric and dangerous life.

²⁰ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Blackwood’s Magazine, 1899.

THEATRICAL COLLOQUIA

This “chiaroscuro” rhapsody of the drama transcends borders, plays on European wars and this shared reaction is found in Madrid of the Golden Age around Quevedo, but also in returning to this year 1575, when Diego Hurtado de Mendoza will meet for posterity the mysterious “Lazarillo” on the streets of Salamanca, the little vagrant whose paternity is lost in the crowd of his multiple parenthood, but this story is repeated and we can just as easily see the temporal loop that carries the young Jean Genet in the violent havens of *Querelle de Brest*²¹ (1947), the cynical verve of a Malaparte in *La pelle*²² (1947), the nihilistic despair but without the will of E. Cioran, the Promethean provocation of a Pasolini against the “politically correct” in the film *Salò o 120 giornate di Sodoma* (1975), the epic reinvention of Victor Hugo’s *Queen Margot* by the movie director Patrice Chereau in 1994.

The Lazarillo will be seen as an obvious extension in modern Romania through the life of François Breda (1956-2018), the romanisation of the drama at a time when the taverns of Cluj-Napoca had nothing to envy, to the London of Marlowe or in Lope de Vega’s Madrid, if only by the protean work, especially that one of the last “Transylvanian”, through the mastery of the Romanian, French and Hungarian languages in a complex set expressed in the theatre, essays, poetry, existential philosophy, mystical, esoteric ramblings and academic research, where everything is mixed in a baroque vision that best reflects the rhapsody at work.

We are confronted with the loop of an eternal comeback which makes the flame flicker again because it is in the light of the candles and in the shadow, that is born also, beyond any moral, the dark side of the conjured Guy Fawkes (1570-1606) became the face of cybernetic subversion, the Panoptic Shakespearean Caliban, mage of *The Tempest*²³ (1610-1611), the dangerous *Utopia*²⁴ (1516) by Thomas More, the disturbing satires of Daniel Defoe as *The Shortest Way with the Dissenters*²⁵ (1702), as

²¹ Jean Genet, *Querelle de Brest*, Gallimard, coll. Babelio, 1981.

²² Curzio Malaparte, *La pelle*, Rome-Milan, Aria d'Italia, 1949.

²³ *La Tempête*, William Shakespeare, livre de Poche –2011.

²⁴ Thomas More, *L’Utopie*, trad. Guillaume Navaud, et al. Folio classique, 2012

²⁵ *The Shortest-Way with the Dissenters: or, Proposals for the Establishment of the Church, with its Author’s Brief Explication Consider’d, His Name Expos’d, His Practices Detected*,

THEATRICAL COLLOQUIA

well as the madness that swept away the Kingdom of the Stuarts in the reconstruction of the “Theatre des Masques”²⁶, a paragon of a flamboyant, neoclassical humanism, soon to fall to the autocratic puritanism of a Cromwell.

It is a rhapsodic song that lets us hear its acousmatic voice, its subversive metaphor, to the point where a mysterious “School of the Night” was designated for a long time. “Black is the badge of hell / The hue of dungeons and the school of night.” This ambiguous term, “School of the Night”, from a minor play by William Shakespeare, *Love’s Labor’s Lost* (1595/96), is an amplifier of an academic quarrel over the meaning or otherwise of a message whose origin is unknown and whose recipients are not linked to a precise space-time but only by the possibility of reading “the figure in the carpet” (*The figure in the Carpet*²⁷, 1896) according to Henry James’s famous, we will have the key of interpretation.

The message appears encrypted and sent in the future, such as Heidegger’s famous letter on humanism, analysed and commented on by the philosopher Peter Sloterdijk in *Rules for the Human Park* ²⁸ (2000). Here, the German philosopher brings into play the complex voices of classical education through books, in a criticism of the humanism incapable of stopping mass society and the “bestialisation” of the “human park”.

This philosophical question refers directly to the possible disappearance of the drama theorized by Szondi. But, by the heterogeneous aspect of the rhapsodes, it appears that even in a mass, authoritarian, cybernetic, panoptic and procedural society specific to the advent of the new police democracies, the messages would not cease to resonate in the noosphere, because the rhapsodic subversion of drama cannot be precisely defined. It is an indeterminate object because it is most often invisible and constantly changing, and it is clear that the voice of the rhapsode escapes most often in the eyes of the censor. The most significant case is undoubtedly the dramatic theatre whose incomprehensible lack of logic

and his *Hellish Designs set in a True Light*. London, 1703. 3-16.

<https://english.illinoisstate.edu/digitaldefoe/multimedia/shortestway.pdf>

²⁶ Hart, V., *Art and Magic in the Court of the Stuarts*. London, 1994.

²⁷ Henry James, *The figure in the Carpet*, (1896), CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

²⁸ Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, Mille Et une Nuits, 2010.

THEATRICAL COLLOQUIA

made it difficult to convict at first. Today, we pass willingly on the throats of the Ithaca maids by Ulysses and his son because we no longer have the opportunity to link this butcher's shop with the image of an Odysseus with an intelligence admired until the 21st century, showing how the reading of the drama changes, evolves and generates its own self-censorship to stick to the median interpretation of the text. Even if this image exists, we do not see it and the censor is also subject to their blindness or the meaning is camouflaged to the point of apparently being absent.

We can think of the extreme case of Tarkowski who built with *Stalker* (Сталкер, 1979) a cinematographic masterpiece transfigured by multiple sources, mystical or esoteric, while passing through the Stalinist censorship. These examples are only highlighted here to bring to light the incredible resilience of a message the permanence of which can be traced back to the punk movement in the fascinating investigation of *Lipstick traces, a secret history of the twentieth century*²⁹ (1998) or how Greil Marcus, a famous American rock critic, heard the echo and the message of the Dadaists and the Situationists in the three minutes of Sex Pistols' *Anarchy in the UK* musical chaos, like a dive into the drama's dramatic sources in the radical form of a cry the meaning of which can always escape us, but not the disturbing strangeness it provokes on the addressees, that it could origin a feeling of deep rejection or total amazement.

This irruption of fiction into life and the opposite, whether it was a scream, a Shakespeare tirade or Quevedo's poem, is the meaning of the drama, even if it has no meaning, other than paradoxical. "For the first time in the history of literature", says Carlos Fuentes, "a character knows that he is being written at the same time as he is living his fictional adventures. [...] Everything is possible. Everything is doubtful. Only a hidalgo 'de la Mancha' still adheres to the codes of certainty. Like the Spain of the Counter-Reformation, Don Quixote sails between two waters and belongs to two worlds. For him, nothing is doubtful, and everything is possible: as the Invincible Armada destroyed in the time of Cervantes, it is an anachronism that ignores his name. In the new world of criticism, Don Quixote is a knight

²⁹ Greil Marcus, *Lipstick traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Allia, Edition revue et augmentée, 2018.

THEATRICAL COLLOQUIA

of faith. This faith comes from a reading. And this reading is madness. Don Quixote persists, like the necrophile monarch of the Escorial.”³⁰

It is no longer the work of the demiurge scholar who counts, relegated to the nominative function of Frankenstein, but rather the many scattered fragments, exquisite dead bodies stitched together that form the monster’s rhapsodic being in his modern Prometheus form such as had imagined and prophesied Mary Shelley³¹ in her novel published anonymously in 1818.

We find in *Lazarillo* this vision of the drama born out of nowhere, this madness that is life in a world where everything is true and where everything is false, to the point that life mixes with the stories but these stories intertwine with each other, to other lives and the death that reigns in his castle under the guise of a living dead emperor, which sends us back to the process of zombification of the being, the politicization of the body. This confusion or an unfortunate Haitian peasant poisoned by a sorcerer with Tetradoxine, loses his will, to become that zombie slave who merges with a king from Spain, penitent of an empire where the sun never sets when the Black shutters are drawn on *The Fine Days of Aranjuez*, as in Peter Handke’s play (2012), and as the emperor of the world, the hidden necrophilous king walks barefoot towards his long night in the tomb.

Poor Lazarus, a mischievous tramp of the Golden Century pointed out the shame of the powerful and foreshadowed the unthinkable misery of the proletariat at the time of Marx and Engels.

But the *Lazarillo* has so many voices, so many spokesmen, censors, inventors who register by addition and discriminations within the eternal rhapsody of the drama and of its own contradiction which is the “death of the drama”, that which is announced and brandished high without knowing that the narrator of the burial, proud of his titles, holds in his hand a simple turnip, while “Lazarus”, unless he is the Little Tom Thumb, is already far away with a sausage in his hand, the one that Calliope, the Muse of Poetry will transform into a flowery braid of myrtle to adorn the forehead of Don Diego who enters a state of delirium and sings these verses of Homer:

“Sing in me, Muse, and through me tell the story
of that man skilled in all ways of contending,

³⁰ Fuentès, C., 1997. *Cervantès ou la critique de la lecture*. 23 sept, Issue 358.

³¹ *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, Mary Shelley, Galliamrd, Folio SF, 2015

THEATRICAL COLLOQUIA

the wanderer, harried for years on end,
after he plundered the stronghold on the proud height of Troy.”³²

The Tolkien rhapsode then comes to close the eyes of Don Diego and can finally add: “All who wander are not lost.”³³

The orange trees, lemon trees, laurels, pomegranates and tangerines of the gardens of Madrid in this day of 1575, by their wonderful perfumes brought back to life the old days of Salamanca and the banks of Rio Tòrmes and Don Diego could breathe one last time the “Dama de noche” this night, jasmine with the heavy perfume of a lost lover.

Bibliography:

- Astagnaro, Angelo, *The Italian Jesuit Who Taught Computers to Talk to Us*, National Catholic Register, 28 janvier 2017.
- Breda, Ferenc (François Breda), *Dirib-Darab. Goliárd drámix (Pêle-mêle. Dramesse goliarde)*. In : Szörös Kö, Bratislava, 2/2004.
- Calvino, Italo, *Le Baron perché*, Éditions du Seuil, 2001.
- Carré, L., *A propos du narrateur chez Pommerat*, 28 sept. 2015. Extrait d'un entretien au Festival d'Avignon avec Joël Pommerat.
- Cervantes, Miguel de, *L'Ingenieux hidalgo Don Quichotte de la manche*, trad. Aline-Schulma, Seuil, Babelio, 2001.
- Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Blackwood's Magazine, 1899.
- Darien, George, *Le Voleur*, Paris, P.-V. Stock, 1898.
- Defoe, Daniel, (*Anonymous*) *The Shortest-Way with the Dissenters: or, Proposals for the Establishment of the Church, with its Author's Brief Explication Consider'd, His Name Expos'd, His Practices Detected, and his Hellish Designs set in a True Light*. London, 1703. 3-16.
- Eco, Umberto, *Il nome della rosa*. Bompiani., I edizione, 1980. Piccola mancanza.

³² <https://web.ics.purdue.edu/~felluga/translation.html>

³³ Tolkien, J. R. R., *Le chant d'Aragorn* tome I, chap.10, *The Fellowship of the Ring, The Lord of the Rings*, Boston, 1954.

THEATRICAL COLLOQUIA

- Ellis, Bret Easton, *American Psycho*, Vintage Contemporaries / Random House, 1991.
- Faivre, B., *Notes de relecture* in *Études théâtrales*, 2013/1-2 (N° 56-57).
- Fielding, Henry, *Tom Jones*, trad. M. Defauconpret, Paris, Club français du livre, 1967, 958 p., reprint of the translation from 1835 with a preface by Gilbert Sigaux (reference edition).
- Fuentès, C., *Cervantès ou la critique de la lecture*. 1997. 23 sept, Issue 358.
- Genet, Jean, *Querelle de Brest*, Gallimard, coll. Babelio, 1981.
- Hart, V., 1994. *Art and Magic in the Court of the Stuarts*. London : s.n.
- Hugo, Victor, *Les Misérables*, Bibliothèque-de-la-Pleiade, Gallimard, Paris, 1951.
- James, Henry, *The figure in the Carpet*, (1896). Create Space Independent Publishing Platform, 2013.
- Jubinvillle Y, St-Jean E., *L'ombre portée du narrateur : interview with Jean-Pierre Sarrazac I*. L'Annuaire théâtral, N° 33, PRINTF-MPS 2003.
- Kracauer, Siegfried, *L'ornement de la masse, Essais sur la modernité weimarienne, La découverte* (1927).
- La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Edicion de Joseph V. Ricipito. Madrid. Ediciones Catedra, 1976, 205 p.
- Malaparte, Curzio, *La pelle*, Rome-Milan, Aria d'Italia, 1949.
- Marcus, Greil, *Lipstick traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Allia, Edition revue et augmentée, 2018.
- More, Thomas, *L'Utopie*, trad. Guillaume Navaud, et al. Folio classique, 2012.
- Rosa, Javier de la & Suárez, Juan Luis, *The Life of Lazarillo de Tòrmes and of His Machine Learning Adversities. Non-traditional authorship attribution techniques in the context of the Lazarillo*, The University of Western Ontario, London, Canada, 2016.
- Sarrazac, Jean Pierre, *Poétique du drame moderne, de Ibsen à Jean-Marie Koltès*, Seuil, 2012. Chapitre VI.
- Shakespeare, William, *La Tempête*, livre de Poche, 2011.
- Shelley, Mary, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, Gallimard, Folio SF, 2015.
- Sloterdijk, Peter, *Règles pour le parc humain*, Mille Et une Nuits, 2010.
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956.

THEATRICAL COLLOQUIA

Tolkien, J. R. R., *The Fellowship of the Ring, The Lord of the Rings, Le chant d'Aragorn* tome I, chap.10, 1954, Boston.

Twain, Mark, *Adventures de Huckleberry Finn*, traduit par Philippe Jaworski, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, n° 604, 2015.

Medea – or the Fantasies of the Woman within Us

Oana BOTEZATU (SANDU)•

Motto: “Stage play learning is about how to change your essence... to educate yourself.”¹

Abstract: From generation to generation, the theatre teacher stands in front of a new experience and that is why, each time, they have to approach the group of students by a different manner, trying to find common points, the binder that unites the team, to determine it to function flawlessly, united. Taking into account that each student comes with different life experiences, a different personality from the other actors, different visions and expectations, the teacher has the difficult task, in the first stage, to build a team, to make the students aware that everyone should “bring their contribution” on the construction of the show (or exam), to help, to listen, to be present and involved. The stage is not a personal fight, but a battle of ideas, which helps us to evolve, grow professionally and this is why the theatre performance cannot be made in a hostile, conflicting environment. This is how, precisely because of this need to unite a divided group made up of extremely talented students, but with totally different and powerful personalities, the acting teacher suggests as a study theme for the first semester ancient theatre, forcing the team to be together throughout the rehearsals and the show-examination on the stage, giving the choir’s soul and voice, to listen, to take over and to put, each of them, a brick in the construction of the main character, which, through the directorial vision, belonged to all and not to a single performer. This is how a merged, united team and a festival performance were built: *Medea*.

• Lecturer, PhD, George Enescu National University of Arts, Iași.

¹ Mamet, David, *Teatrul*, trad. Monica Botez, București, Curtea Veche Publishing, 2013, p.130 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

Key words: ancient theatre, Medea, Actor's Art, Faculty of Theatre, Iași, Oana Sandu



The poster for the open rehearsal before the exam

The study of ancient theatre - Medea, inspired by the Greek tragedy by Euripides, was proposed by the first year students specializing in

THEATRICAL COLLOQUIA

Acting/Puppets/Marionettes at the Faculty of Theatre of UNAGE, for their first contact with the “scenic truth”. Conceived initially, as the title says, as a semester study and as a way to solder a newly formed team, the performance of the students from Iași took shape and consistency, arriving to be presented on the stage of the Student Theatre Festival in Bucharest and on other occasions.

Numerous and extensive discussions have taken place to establish the basis of this play: psychology studies, history, Freudian theories, personal experiences, role-playing games and especially hundreds and hundreds of questions!! “In complex plays, a large number of the author’s *ifs* combine with *ifs* from other sources, to justify one behaviour or another, an action or another of the heroes. There we are no longer dealing with a single *level*, but with a *multi-level* one, which involves a large number of intentions and additional inventions, which are ingeniously intertwined.”² And how else can you approach such a character, of this complexity and strength, without having a clearer picture of the mechanisms that led to the creepy infanticide? Or, how to play such a character, if you do not understand her, if you cannot find justification and understanding for her?

“Love and understand Medea!” As Stanislavsky says, “Do not touch it [the role/scenario] if you do not love it.”³ What a tough and difficult task for some young girls, still displaying the smile of innocence on their faces! How to justify at such a young age infanticide and full revenge?! First of all, we thought about the inner side of the role, the feelings created through the inner process of experiencing emotion. It is the most important moment of creation and the artist’s first concern. You have to live the role, meaning you should have exactly the same feelings as your character, every time. “*Every great actor must feel and undoubtedly feels whatever he is acting*, says old Tommaso Salvini.”⁴ But did Medea love herself enough if she tore her

² Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol.I, trad. Raluca Rădulescu, București, Nemira Publishing House, 2013, p. 110 (our translation).

³ Mamet. David, *op. cit.*, p. 82 (our translation).

⁴ *Idem*, p. 58.

mother soul, killing her children only to retaliate against her unfaithful man? Are these children not a part of Jason and, by killing them, does she believe she will be able to hurt their father? The theoretical model imagined by Freud to make the functioning of the mental life intelligible, the psychic apparatus, offers us three types of thinking: the Id - the proof of reality, the Ego - the primitive impulses and the Super-Ego - the moral. Going on with this idea, we asked ourselves: was it impossible for Medea to face reality since she came to give free rein to impulses, violating any moral principles? Medea is a betrayed woman, and “betrayal involves the deception of one’s trust in one’s own fidelity and availability and can be intentional or unintentional. Betrayal causes suffering. The Hindu word for betrayal, *vishwas-ghaat* (literally, *wounded confidence*), captures the essence of this phenomenon.”⁵

Considered to be a concubine, with no legal right over the relationship with Jason, as Creon says, Medea is uprooted a second time: once from her parental home, where she can never return after killing her brother, just to save Jason, the second time in Corinth, the land where Creon - the future father-in-law of Jason - is the ruler. A thorough exploration of Medea’s life, both physically and mentally, reveals a terrible but believable drama at the same time. Medea is alienated on all levels: her roots are broken, she no longer feeds on the love offered by Jason and, above all, she also carries the burden of bastard sons. At such times, reason loses against passion and the desire for revenge. Betrayal “has an active form and a passive form (betrayal of others and the feeling of being betrayed) and the affects related to these forms are sadistic, conscious or unconscious joy and, respectively, intense mental pain ... The drive to betray others and the need to be betrayed invariably coexist.”⁶

⁵ Salman, Akhtar, *Sursele suferinței: frica, lăcomia, vinovăția, înșelarea, trădarea și răzbunarea*, trad. Vlad Vedeanu, București, Editura Trei, 2008, p. 169 (our translation).

⁶ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Another question arises: why this woman, who commits the most heinous crimes of all crimes, is “raised on a pedestal” as a heroine, finally being given attributes of divinity and liberating flight? That is why, after long debates and even heated controversies for and against Medea, the idea of seeing Medea in four different situations was born, evolving according to the thread of action from the fierce, revengeful woman, to the domestic woman, devoted but betrayed mother, to the cunning woman, seemingly vulnerable and tearful, but evil in reality, to the lost and bleeding woman, holding her murdered children in her arms. Medea starts this tragic-monstrous journey from the feminist fighting for gender rights, to the housewife, submissive and willing to forgive, to the “serpent” ready to use all her strengths to implement her diabolical plan, and finally, to the woman who loses her “use of reason”, committing the infanticide.



THEATRICAL COLLOQUIA

The proposal had unity and consistency. The transitions from one Medea to another were made so that the audience almost did not realize the change. Using the movement of the whole group (the Choir) and the Nanny, the binder of the scenario, the shifts are done without notice and the course of action continues in an emotional crescendo, each Medea taking over and taking to another level the tragic experiences and intensities. The atmosphere has been created since the beginning of the show. On a light that was barely seen, and a sound background created by two unconventional instruments (a saw and a bellows) and from the vocalization of slight lamentations in crescendo and decrescendo, the Choir appeared. Dressed in black, all the choir performers become Medea (the girls) or Jason (the boys) in turn. The choir formed a circle in the middle of the stage, sustaining with its incantations the lamentations, shouts and curses of the first Medea, which were heard from behind the stage. Separated off the group, the Nanny begins a sensitive, human dialogue with the Choir, presenting the ungrateful situation of Medea, deceived, tormented by the most terrible thoughts and the desire of revenge. “She is cruel when she hates, and her enemies will hardly gain the crown of victory.”⁷

Medea’s appearance, ravished and somewhat absent, confirms what one has already found out. The Choir expresses support for her until Creon (also separated from the group), predictable and authoritarian, provokes her by his decision to drive her away from Corinth. The fear of being left without a husband, motherland and children causes Medea to give free rein to revenge. “Fear becomes a pretext for oppression, deprivation of rights and even for the genocide of those who become the object of hatred.”⁸

“And on this day, I will kill three enemies,

⁷ Euripide, *Medeea*, în volumul *TEATRU / ALCESTA MEDEEA BACHANTELE CICLOPUL*, trad. Șt. Bezdechi, București, Biblioteca Pentru Toți, p. 83 (our translation).

⁸ Salman, Akhtar, *op.cit.*, p. 36 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

The father, the daughter and my husband.”⁹(Medea)

After this cruel confession, Medea will implement her plan of revenge.

“The fame of the woman rises in glory,

Here is the day of glorifying the women.”¹⁰ (Choir)

Medea becomes (also, by changing the actor) the loving housewife, ready to forgive any infidelity to bring her husband back home. This time she appeals to Jason’s reason, to his sense of duty towards children and the moral duty he has to her, reminding him of the immense sacrifices she has made for him. “And after I helped you, you abandoned me, and you married again although you had children”¹¹ (Medea). Jason, in his first stage hypostasis, that of a faithful husband and father who pursues the interests of illegitimate children, is the one who justifies the subsequent actions of the character. Refusing and explaining, at the same time, returning home, a Medea with strong, physically aggressive marital disclosures reveals to us, shedding curses on the future couple Jason-Glauke: “This war of words you have stirred. And my royal wedding, of which you blamed me, I will show you that, by committing it, I showed wisdom first, then foresight, then kindness for you and children.”¹² At the end of the scene, Medea tears her clothes in pain. The women from the Choir come to reassure and wash her, when the exchange takes place. The third interpreter takes the situation, raising it to another level, much more tragic and terrible: she tears her flesh, and the water from the metal vessel used to wash the body of the second Medea is changed, by a technical trick, into blood.

⁹ Euripide, *op.cit.*, p. 85.

¹⁰ *Idem*, p. 92.

¹¹ *Idem*, p. 106.

¹² *Idem*, p. 110.

THEATRICAL COLLOQUIA

After all this, the new Medea adopts a totally different attitude. Duplicitous, affected, aware of the fact that Jason's return home is a losing battle, she will try through the perverse game of pretended humility and the acceptance of fate to determine Jason, the unfaithful and willing lover in a double relationship, to accept the stay of the children in Corinth, under the royal shelter. "I am glad for your change, woman. I forgive you for the past. Naturally, the wife hates the husband making a new wedding. But your heart turned to the most useful thought. You understand - finally, it is the reason that has prevailed; now you act like a thoughtful woman"¹³ (Jason). The Nanny-Medea dialogue reveals the true intentions: poisoning the gifts sent by children to the young princess. The contrast between the Medea-Jason scene and the Nanny-Medea scene, where the latter transforms from the fragile woman, already crushed, into a diabolical force ready to sacrifice her babies for her plans for revenge, is both striking and frightening. "Let us remember Nietzsche's statement: *Revenge, at least, is more humane than not taking revenge at all*, and Heine's aphorism: *We must forgive our enemies, but not before they are hanged.*"¹⁴ Only that Medea realizes in a moment of lucidity that by punishing her enemies she sent her children to death, taking their chance to live, even if this had continued in a long and difficult exile. The mournful shouts of Medea: "I want to embrace my sons before leaving. Come on children and give me your hands to kiss them ... my children, my children"¹⁵ are taken over by the Choir and then turn in a frightening croak of birds.

For the fourth and final part, the bodies of the actors make up the walls of the Corinthian fortress, where Jason, grieving and full of reproach, comes to avenge the one who did not manage to become his wife - Glauke. "To the women around these walls, Medea, the perpetrator of the heinous

¹³ *Idem*, p.121.

¹⁴ Salman, Akhtar, *Sursele suferinței: frica, lăcomia, vinovăția, înșelarea, trădarea și răzbunarea*, trad. Vlad Vedeanu, București, Editura Trei, 2008, p. 217 (our translation).

¹⁵ Euripide, *op.cit.*, p. 126.

THEATRICAL COLLOQUIA

crime, is in the house, or, running away, has she gone away?” (Jason) Here, he is horrified that Medea has killed his children. The scene Jason-Medea (this time, crazy, full of blood, holding her children-puppet in her arms, with sudden passages shouting - crying, caring - pity, diabolical - soft) is the most visually and emotionally powerful, crowning all other occurrences. In the tragic lamentations of Jason, each girl in the choir turns into Medea, who looks at her hands stained with the blood of the children, laughs alienated, the laughter turns into crying and then into the fatidical incantation:

“Master over fate is Zeus from heaven,

Numerous unexpected events unleash the gods.

Human expectations are not being fulfilled

A god opens the way unexpectedly.”¹⁶(Coryphaeus)

The light slowly falls over the choir gathered this time around Jason, who obsessively repeats “my children, my children”, also stained by blood on his hands, after running from one Medea to another, searching for his children, eyes in tears. The spoken text is exchanged to the lamentation of the choir, supported from the background by the mourning of the saw.

¹⁶ Euripide, *op.cit.*, p. 137.

THEATRICAL COLLOQUIA



Throughout the study/show, we emphasised the clear and logical utterance, the assumption of thought and emotion, the expressive movement, in accordance with the spoken text, which are specific and obligatory competences to which the young future actors must necessarily respond. The study of ancient theatre and especially of the ancient choir, speaking, singing and thinking in unison, united the team, consisting of five girls and four boys, who managed in a semester to function flawlessly, almost like a Swiss clock mechanism: Ioana Aciobăniței, Ioana Fuciuc, Iuliana Ganea, Gabriela Făgădău, Camelia Bogleș, Eduard Onu, Robert Agape, Tudor Stancu, Alexandru Bodron. “Therefore, to reflect life in its most subtle and often subconscious aspects, an extremely sensitive and well-trained voice and body is needed. The voice and the body must act promptly, spontaneously, with great accuracy and finesse the most inward, almost imperceptible inner

THEATRICAL COLLOQUIA

emotions.”¹⁷ On the other hand, assuming tragic characters of such a pattern and complexity was not an easy task for the students from Iași, but to accomplish this, students had the support of the coordinating professors: Lecturer Oana Sandu-Botezatu, PhD (Acting), musical/vocal preparation: Associate Professor Alexandru Radu Petrescu, PhD, and Associate Professor Irina Scutariu, PhD.

But as “the show only exists when it takes the public into account”¹⁸, we will consider the opinion of a faithful spectator of UNAGE productions, as well as of other cultural institutions in Iași, Prof. Liana Olărașu, stated in online: “The young people have succeeded as professionals to convey emotion, to introduce you to the troubled story, to make you be rebellious and empathetic at the same time, to disturb you and to wipe a tear. There were exceptional moments, in which I wanted to applaud, but my breathing stopped in unison with that of the room, everyone was present there: nobody coughed or whispered, nobody turned, and a break could have broken the magic.”¹⁹ We are thus confirmed that “theatre is fiction, vision. Only the intensity of its suggestive force acts upon the audience.”²⁰ The information accumulated during the semester, the study, involvement, empathy, assiduous work, led to this success, which materialized through several representations given in different cultural spaces in Iași and throughout the country (Iași Central University Library, Constantin Tanase Culture House in Vaslui, UNAGE) and at two festivals (Iași International Education Festival, Bucharest Student Theatre Festival).

¹⁷Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *op. cit.*, p. 60.

¹⁸Banu, George, *Repetițiile și teatru reinnoit – secolul regiei*, București, Nemira Publishing House, 2009, p.75 (our translation).

¹⁹ <https://www.facebook.com/olarasu.liliana>, posted on the 6th of February, 2019.

²⁰ Barba Eugenio, *Teatru- singurătate, meșteșug, revoltă*, trad. Doina Condrea Derer, București, Nemira, 2013, p.52 (our translation).

Bibliography:

- Banu, George, *Repetițiile și teatru reînnoit – secolul regiei*, București, Nemira Publishing House, 2009.
- Barba, Eugenio, *Teatru- singurătate, meșteșug, revoltă*, trad. Doina Condrea Derer, București, Nemira, 2013,
- Euripide, *Medeea*, în volumul *TEATRU / ALCESTA MEDEEA BACHANTELE CICLOPUL*, trad. Șt. Bezdechi, București, Biblioteca Pentru Toți
- Mamet, David, *Teatrul*, trad. Monica Botez, București, Curtea Veche Publishing, 2013,
- Meyer, Michael, *Comicul și tragicul, perspectivă asupra teatrului și istoriei sale*, trad. Raluca Bourceanu, Iași, Editura Universității Al. I. Cuza, 2006.
- Salman, Akhtar, *Sursele suferinței: frica, lăcomia, vinovăția, înșelarea, trădarea și răzbunarea*, trad. din engleză Vlad Vedeianu, București, Editura Trei, 2008.
- Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I, trad. Raluca Rădulescu, București, Nemira Publishing House, 2013.
- Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului – Antichitatea*, vol. I, Editura Aius Craiova, 2001.

Online sources:

- <https://www.facebook.com/olarasu.liliana>, posted on 06.02.2019
- <http://www.bcu-iasi.ro/Medeea-Repetitie-cu-public>

THEATRICAL COLLOQUIA



The poster from the performance at the Constantin Tănase Culture House in Vaslui

The Dilemma of the Composition Role

Doru AFTANASIU*

Abstract: What could we possibly mean by the expression “composition role”? To this question we will try to find an answer as comprehensive as possible. Are we talking only about those “character roles” mentioned by Stanislavsky? This reference can be considered, since all those character roles require stage composition, the way Stanislavsky described his own acting experiences. But is this the only landmark? Should we label as composition roles only the characters that demand text-triggered stage composition? Indeed, there are characters that assume, within their construction, elements that do not belong to the actor as an individual. But are these the only cases when the term applies?

The composition role is therefore not limited to only a few obvious milestones identified in the text. On a closer look, some characters may require a stage composition based on external elements, even if this problem is not apparent. Yet we must not misunderstand things and come to the conclusion that all roles, following a deep psychological analysis, become composition roles. If we agree that the construction of a character involves many elements pertaining to externalization, we must consider the cases where such suggestions originate from the director. Some directors claim *scenic effects* from the actors, sometimes contradicting the natural line of the character created by the author, maybe even completely modifying its construction. How reprehensible, however, is the acting effect? Has it only arisen from a desire to simulate virtuosity?

The term “effect” in composition can be accepted in the sense of the element helping to achieve the contrasts indispensable to the stage creation,

* Lecturer, PhD, Faculty of Theatre at George Enescu National University of Arts, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

about which Michael Chekhov speaks in *To the Actor*. He confers to it a broader acceptance.

Solutions not related to elementary normality can give the actor an unbearable sense of awkwardness, inevitably leading to effort. This effort will not go unnoticed by the spectator. And the spectator, almost always without hesitation, gives a negative verdict to such a performance.

And yet, visible manifestations that seem to be chaotic can be lived from the inside, which averts effort in interpretation and artificiality. The actor can avoid some clumsiness in emotions, clumsiness that is spoken about by Dario Fo, among others.

Key words: composition, character role, acting techniques

What could we possibly mean by the expression “composition role”? To this question we will try to find an answer as comprehensive as possible. Are we talking only about those “character roles” mentioned by Stanislavsky? This reference can be considered since all those character roles require stage composition, the way Stanislavsky described his own acting experiences. But is this the only landmark? Should we label as composition roles only the characters that demand text-triggered stage composition? Indeed, there are characters that assume, within their construction, elements that do not belong to the actor as an individual. For example, they have various physical (Richard III) or mental (King Lear) disabilities, they can be brutal and terribly primitive (Caliban in Shakespeare’s *The Tempest*) or extremely greedy (Harpagon in Molière’s *The Miser*), sickly stingy (Hagi Tudose), belonging to a different culture or ethnicity, or a religion other than the actor’s (Shylock in Shakespeare’s *The Merchant of Venice*, Ianke or Cadâr in V.I. Popa’s *Take, Ianke and Cadâr*), in a state of intoxication (The Drunken Citizen in I.L.Caragiale’s *A Lost Letter*), with verbal tics (Trahanache, The Drunken Citizen, Farfuridi in I.L.Caragiale’s *A Lost Letter*), with speech impediments (Master Fortunato in Carlo Goldoni’s *The Chioggia Scuffles*), disguises (Viola in Shakespeare’s *Twelfth Night*), there also are characters who are either very old, senile or on the verge of senility

THEATRICAL COLLOQUIA

(The Elder in Eugene Ionesco's *Chairs*), or far too young in comparison to the age of the actor (Guliță in Vasile Alecsandri's *Chirița in the Countryside*). All these characters are assumed to involve composition in their interpretation on stage.

But are these the only cases when the term applies? Take Romeo in *Romeo and Juliet*, for example. If we consider the crew of a specific theatre and we try to make a cast in our minds – even without the manifest intention to create a performance – we'll be tempted to seek an actor who is “appropriate” for the role. That is, an actor that is younger, more angelic, not lacking physical beauty, dynamism, strength, therefore as close as possible to the “young male star” type. Once we find him, we can believe that, due to his psycho-physical profile, he is structurally quite close to this role. So creating a composition role is out of the question. Things are different if we consider an older, fatter, maybe even bald actor. In such a case, the interpretation will obviously require a stage composition, and a very difficult one. It's difficult to create the illusion of a teenager in love while working with such features.

We therefore consider the young man and forget about the problem of the stage composition. Or maybe not? On a closer look, Romeo is indeed a pure-hearted teenager, loving Juliet all the way to the supreme sacrifice. Shakespeare wrote nothing that cannot be found in reality. Young people like Romeo do exist in real life, too. Yet how many of them are so powerfully driven by murder? Let's not forget, if it's not too much to say, that Romeo has moments when he seems a monster. This does not nullify his qualities, but one cannot overlook the fact that, when angry, he duels and kills Tybalt or Paris without much effort and remorse. He sincerely regrets the facts, he repents for the killings he has committed, but his blindness and loss of reason in a crisis cannot be forgotten. So we can suspect a certain psychological lability, maybe even a pathological problem that a psychiatrist would surely have much to say about. Suddenly we are in front of a complex data set and we are no longer so sure that the young male star so structurally close to the role will not have trouble with incarnating the hero, having to resort to stage composition. He may have Romeo's candor, his beauty, his

THEATRICAL COLLOQUIA

vivacity and his rebellious spirit, his power to love, his strength, his tears, but it's unlikely that he will also have his murderous drive. Nor would such an actor be a desirable presence in a theatre. And if we talk about composition elements, aren't we also considering external configurations? Of course! Without visible manifestations, Romeo's bursts of insanity cannot be exhibited entirely as generated by an inner feeling.

The composition role is therefore not limited to only a few obvious milestones identified in the text. On a closer look, some characters may require a stage composition based on external elements, even if this problem is not apparent. Yet we must not misunderstand things and come to the conclusion that all roles, following a deep psychological analysis, become composition roles. If we would try to cast an actor in the role of Benvolio, we would still think of a young man, close in age to the one who plays the role of Romeo. But Benvolio does not come with Romeo's difficulties. He's also a rebellious character, a rattling young man. But at the same time, he is very psychically balanced, calling for calm and caution. His role is not dull and not necessarily easier to assemble, but Benvolio will not be difficult for the actor to compose. The actor will not appeal to too many exterior signs and will not evolve in any particular way except in case the director requires so, according to a well-defined idea.

If we agree that the construction of a character involves many elements pertaining to externalization, we must consider the cases where such suggestions originate from the director. Some directors claim *scenic effects* from the actors, sometimes contradicting the natural line of the character created by the author, maybe even completely modifying its construction. How reprehensible, however, is the acting effect? Has it only arisen from a desire to simulate virtuosity? A distinction is needed in this respect. There are performances for which the director necessarily needs effects. A theatre performance must be genuine, but also interesting, it has to capture the public's attention. In addition to that, an effect can emphasize the general idea.

THEATRICAL COLLOQUIA

We can use as an example *The Forest* by Ostrovski, directed by Andrei Dmitrici Andreev at the National Theatre in Iași (the 2005-2006 season). The director required a certain acting style from the actors. During the first meeting on the stage between Sciastlivțev and Nesciastlivțev, the two of them chatted without ending any sentence with a full stop (this is the beginning of the scene). They watched each other looking frightened and all their sentences remained suspended, thus wasting any logical thread in the discussion. This did not exist in the original text, but the director obtained a brilliant comic effect. And the room reacted positively precisely because that effect was perfectly true and it emphasized the pathetic posture of the two characters. Of course, there are further examples, but this one is enough to underline the idea that the directorial (and, implicitly, the acting) *effect* is desirable as long as it serves the idea. But even in these situations, an actor is not exempt from externalized acting. Because he has to use punctuation different than the normal one (i.e., the one he feels) he will adapt inside him a state initially required and played on the surface, which will generate some difficulties in the preparation of the role. Some other time he is asked for a movement or a mimic imposed by a certain arrangement of the lights, or a particular verbalization dependent on the soundtrack, certain movements on a certain phrasing (etc.) which do not exist in the text of the playwright. However, we agree with the idea that the reflex of the actor is to trigger his intuitive feeling starting from the written role. It's often that the exterior signs, requested by the director, show up even from the first readings. So if the composition role involves external elements, then we can greatly expand the idea of **composition**. But again, we should not exaggerate by declaring that each time the director intervenes in the actor's work with the role, composition emerges. The director isn't always interested to modify the naturalness in interpreting the character as imagined by the author and not all directorial ideas influence the evolution on stage. For example, we cannot speak of any change in the external or internal structure of acting in the case of a simple staging concept.

THEATRICAL COLLOQUIA

The term “effect” in composition can be accepted in the sense of the element helping to achieve the contrasts indispensable to the stage creation, about which Michael Chekhov speaks in *To the Actor*. He gives it a broader meaning. “The great principles that govern the universe, life, and man are subject to the same laws that determine the rhythm and harmony in music, poetry or architecture. These are the **laws of composition**. The same laws apply, with more or less rigor, to any theatrical representation.”¹ Using as a study material *King Lear* by William Shakespeare, he establishes the three laws of the composition. The first law is the **law of the three phases**: the action is born, it develops and it ends. This law is closely related to another, **the law of the opposition**: in a work of art, therefore also in a performance, the beginning and the end are – or should be – opposed. “All the essential features of the first part should turn into their opposite in the last part.”² Inseparable from the other two, the third important law is the **law of transformation**, representing the process of converting a certain situation into an opposite one. Michael Chekhov emphasizes unquestionable aspects regarding the construction of a performance. He demonstrates the need for **relief** that can only be achieved with the help of **contrasts**. The latter are, in fact, elements of **stage composition**.

Solutions not related to elementary normality can give the actor an unbearable sense of awkwardness, inevitably leading to effort. This effort will not go unnoticed by the spectator. And the spectator, almost always without hesitation, gives a negative verdict to such a performance. It would only be the lesser evil. But the performance can become dragging, sometimes ridiculous or downright grotesque and it will become difficult to watch. The spectator will have difficulties in perceiving and retaining the details of a scene, thus risking missing the very logic of the action – therefore, understanding slowly or barely what follows. And the director in this situation can’t be happy either.

¹ Michael Cehov, *Către actori*, ediție internă UNATC, p. 108 (our translation).

² *Idem*, p.109.

And yet, the seemingly chaotic manifestations can be experienced from within, by removing the interpretation effort and artificiality. The actor can avoid some of the clumsiness in his inner life, the clumsiness of which Dario Fo speaks, among others. He compares the actor to a swimmer who can be more or less adept: “The true styled swimmer manages to develop an extraordinary force in the water without unnecessary struggle; he leaves the impression that he achieves everything effortlessly, he slips, quickly and easily, without splashing a drop of water. [...] The poor dilettante, on the contrary, frantically rotates his arms, throws his palms and fists as if working the mayonnaise and yet he does not advance, and he even risks drowning.”³ It’s a pretty blunt comparison that can be considered defining for the **actor’s art to suppress the effort**. In *Science of the Actor*, Dario Fo succeeds in demonstrating the modeling of a character going to the finest technical detail, while being interested in capturing the spectator’s attention towards a movement detail. But he does not go further talking in a similar manner about text – an important component in the stage composition, if we agree that theatre, in most cases, involves a written text.

We must note yet another extremely important truth: on the stage it is usually required to represent reality. Usually the audience demands the actor to act naturally, regardless of the more or less abstract ideas of the author of the performance. Maybe a director like Robert Wilson has good reasons to say that he hates an actor’s natural interpretation: “For me, an actor trying to play naturally is as artificial as can be. If I accept that the acting is artificial, in a way it becomes more natural, more authentic. Playing naturally on stage is always a kind of lie.”⁴ Of course, theatre is convention, and reality, precisely in order to be perceived as reality, must be presented in a deformed way, so the theatrical sign, the symbol, must be brought in. And we also know that everyday naturalness distorts the creation of the actor, reducing and diminishing everything until the perception is cancelled out. Wilson is

³ Michaela Tonitza Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, ediția a II-a , Editura Nemira, București, 2007, p. 440 (our translation).

⁴ *Idem*, p. 477.

THEATRICAL COLLOQUIA

not the only one asking for **expression** on stage. But it is precisely this that demands composition power, otherwise things risk remaining at a director's exhibition level, the actor playing with difficulty an unnatural thing, missing the **veridical** and reaching the troublesome swimming referred to by Dario Fo. Robert Wilson describes a sequence from a performance with theatre students. A 21-year-old had to say the line: "I want to kill you..., boy, dog, I want to kill you."⁵ Then Wilson goes on to describe the movement: "He used a long, very slow movement... 'Wilsonian'; he pointed a finger at the boy, made the sign of a cross on the back of his neck, then pointed his finger at the dog and made a cross on his neck. Then he turned to the public and said 'They are dead. The boy and the dog are dead, and I'm going to hell'."⁶ Wilson also advocates for a special movement on the stage, a move that people might consider extremely slow. "If the actor is moving slowly and he is aware that he is moving slowly, it is very boring. But if he moves slowly, but he does not realize that, then the movement will be time-loaded." We don't contradict him, but we must not lose sight of the risk that this will not happen, and the actor may not overcome certain barriers imposed by an abstract level. Many directors ask for similar things from the actors, sometimes omitting previous exercises for accommodating the topic, sometimes applying just formally some training, applying wrongly theories emitted by others. Therefore, the actor is unable to feel organically and he cannot mold what he is required from the outside on his inner structure. Sometimes there is no real need for special training, the interpreter being content with the atmosphere created by the director, but things are destroyed when the atmosphere we are talking about is created erroneously or is completely missing. In such cases we can consider it unfair for the actor to bear the consequences of the stage falsehood and this is precisely why there should be some exercises related to the **stage composition of the character**.

⁵ *Idem*, p. 475.

⁶ *Ibidem*.

YOUNG RESEARCHERS

The Memory of Theatre. Theatricalization of Memory

Bogdan Lucian GUȚU*

Abstract: Theatre as living art, the central purpose of which is life, existence, that is, that can perceive matter as a set of images, a meeting point of the spirit with matter, enters the realm of memory, when it requires precise indications necessary for the scenic representation. Memory is a living organism, it is the warm fire of preparing theatre. We perceive Hamlet acting on stage because we remember that perception. *Hamlet* – the one that we will see in a few years, in a completely different time, in another geography, will be perceived, criticized, understood, by evoking the memories that have survived or have been adapted, transformed, reinterpreted. The memory facilitates the meeting between the actor and the character, the memory facilitates the meeting between the director and the text, between the director and the concept, the memory brings the playwright face to face with his work. In the *The Misunderstanding*, Albert Camus imagines psychological dimensions where memory plays the role of central mechanism. We are face to face with the absurd man, who through the awareness of death and crime meets his truth, but at the same time we discover a dissociation of the characters that, despite their rigidity and coldness, maintain the appearance of a structural and functional fluidity. The dialogue has the resonance of a frequency that vibrates from the river of collective memory. The individual memory has split and is to be absorbed by another memory, one of the theatre, a universal memory, a memory of a theatre that was born from memory.

Key words: memory, theatre, unconscious, character, archetype.

* Doctoral student, George Enescu National University of Arts, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

The theatre that excellently serves the ephemeral, this theatre that feeds from the past just to rematerialize the present, to recompose, to resize, to rewrite using its specific means, is at the same time art and science, art for it is a form of sublimation of the unconscious, a science because it uses with skill the technical means that the epoch offers. The stage is a blessed land where forgotten times come back to life, but not as mere ghostly occurrences that haunt the spirit, but as projections-representations loaded with meaning and also potentially creators of new ones. Condemned for eternity to reinvent itself, flattered and then outlawed, exiled by the city council, it goes on a journey traveling through the transcendental multiverse of an archaic, archetypal memory, mother of all memories, so that afterwards, driven by the fatality of its destiny, by the need to relive its memories, it returns to the protective sanctuary of the fortress. The eternal return of the theatre, the meeting point of spirit with matter, an existence located in the middle between object and representation, between here and now, between then and there, between being and not being, does not cease to serve the whims of the public. Portal of the meeting of the self with the other self, discrete critic or supporter of the values and virtues of the society, the theatre, among its other purposes, has that of bringing the viewer, through its objective subjectivity, near to the perception of that unconscious material point in the instantaneous state, with infinitely broader and more complex attributions than those of the individual consciousness impoverished by discernment and reason, that point which receives and transmits the actions of all points in the material world. This perception operated by memory, in relation to the individual, ends by limiting little by little, by adopting the body as a center, an *axis mundi*, where memory is the repercussion of our indecision in the face of knowledge. In the end, everything we see, feel, hear is reduced to what interests us. “The one who could look inside the brain and could see what’s going on in there, would not understand anything about what is happening in that mind, just as much as we could tell, in a play, through the entrances and exits of the actors on stage”¹. We perceive Hamlet acting on stage because we remember that

¹ Henri Bergson, *Materie și memorie*, trad. Cora Chiriac, Iași, Ed. Polirom, 1996, p. 9 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

we perceived him, and the *Hamlet* that we will see in a few years, in a completely different time, in another geography, will be perceived, criticized, understood, by evoking the memories of memories that have survived or that have been adapted, transformed, reinterpreted. Memory is a living organism, in a continuous transformation, memory is raw, it cuts into living flesh, it is ruthless, mean and finds forgetting as a delight. Memory is a spoiled child. This clothing of the mind will coat the body of subjectivity with new perceptions about the present, always on the run, always another perspective, a present that brings new images that will constantly mix in our perception of the same present that we have lived to forgetting only to do so we can make room for the reinvention of the present, the reinvention of reality... To be finalised by remembering that you exist, and what prevails in this context is the memory and less the reality of existence.

The destiny of the theatre, condemned to this memory, removes the absurdity of the mythic myth, of the one who knows, accepts its condition and does not cling to empty hopes. Forget that forgetting is part of the experience of living, you remember because biological existence is conditioned by perception. The self-consciousness that brings with it clairvoyance to destiny, the acceptance of this finite journey called life, of this path of destruction in the name of creation, is undoubtedly tortured by the thought of contradiction. As soon as theatre has accepted its ephemeral condition, the happiness it produces and in which it sometimes dissolves, it finds meaning, value, usefulness and bearing, being on the same plane as its opposite: there is no memory without forgetting, there is no perception without image, there is no blissful happiness, no tears that have not known the sweet taste of crying. Theatre exists and will exist for as long as its memory will exist. Theatre, the founding father of drama, that is, that means of communicating ideas and human behaviour in society, a means by which the individual forms a set of values and aspirations, will continue to exist even after the last actor disappears, the last show, or the last directorial concept. As long as memory will keep the memory of the dramatic text - if we consider the text as a negative of the theatrical performance – theatre will not stop printing its ineffable traces on the endless sandy beach of time. Theatricalization of memory is the *status-quo* of theatre memory. An

THEATRICAL COLLOQUIA

interpretive reading of the text is sufficient for the seed of the theatre to emerge, and the memory to return to its rights and to emerge images of the scenic perception. The memory is the fire in preparing theatre! The memory facilitates the meeting between the actor and the character, the memory facilitates the meeting between the director and the text, between the director and the concept, the memory brings the playwright face to face with his work. We will focus on the role that memory plays in the dimension of time lost, on archaic memory, the formative memory that leads to the non-individual present in the dramatic text as the character of memory. In *The Misunderstanding*, Albert Camus realizes through the memory, forgetfulness, characters that are linked in an epic thread that activates an action where values such as love, death, hatred or hope become characters that only materialize as holograms. The sun, the ocean, the river, the mother, the darkness are the pillars of the foundation of *The Misunderstanding*. Instruments of an unconscious order, which the ancestral societies used in an age when consciousness did not yet think, but perceive, are the object of all subjects, meant to be lost in themselves. Albert Camus imagines psychological dimensions where repression of memories and sublimation of memory articulate awareness, perception and updating of time. We are face to face with the absurd man, who through the awareness of death and crime meets his truth, but at the same time we discover a dissociation of the characters that, despite their rigidity and coldness, maintain the appearance of a structural and functional fluidity. The unconscious is the primary element. Through it, the playwright, the subject projects a content onto an object, thus creating the impression that that content belongs to the object. Projection disappears when it becomes conscious. Jan, the son returned from the ocean is unaware of his death, but the pulses of an unconscious memory warn him and he decides to leave. His love for the Mother separates him from the fertile ground of reality because accepting to remain embraces death. It remains like a ship anchored on the shores of the black continent awaiting the fresh wave of purification. It becomes a shadow in the ocean of shadows of unconscious memory. Once embracing absolute sincerity, embracing the absurd, the existence of the Mother becomes meaningless. His disappearance is the most reliable solution and in the same way the end of

THEATRICAL COLLOQUIA

the sister is presented. Memory brings death and with death, redemption. The cry of the anime found its receiver, and the receiver was handcuffed to the altars of the unconscious. The split voice is restored, the soul decomposed into the archetypes frees itself, and the memory will continue in another consciousness, that of Mary, a character that begins to crystallize with the fall of the curtain. Then his voice will cease to represent her, her flesh will be flooded with the blood of life, her memory will create a bridge between the sunny land and the shadowy land, a bridge she never wants to walk but which destiny will impose as a unique reality of an individuality that can exist only through the memory of the one he loved. Behind the knowledge, behind the revelation of the truth, lies the memory of a primordial time, a call to origins, to the unknown. "All we have to do is admit that parents are for us at the same time the most unknown people, that there would be an unconscious mirror image of the parents, special, alien to them, immeasurable, as is man before God"². But for Camus the relationship between man and God does not explain a truth, it does not represent a solution for consciousness in seeking self-liberation. The absurd man, the man who lives the absolute reality, must depart from illusions. For Camus, hope is not a solution, and the man who has fallen prey to this conception has, as his sole answer, forgetting. Not realism, not even the psychological discourse of the characters in *The Misunderstanding* must be criticized, but the inner discourse, unconscious. To seek explanations, to psychologize what transpires from the dialogues of the play, is nothing but an illusory effort. The characters of *The Misunderstanding* exist only in the form of a collective entity that mirrors their drama through phenomena of nature, through symbols, through archetypes. The memory, this is the intrigue, the true intrigue of the play. The memory that includes, with its tentacles, the action, the characters, the subject. We have a dissonance, a misunderstanding, an inadvertence generated by the image of a memory threatened by decomposition, a memory that has as its object the family, a family decimated by the vicissitudes of a century decimated by conflict, a century in

² Carl Gustav Jung, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. Vasile Dem Zamfirescu, București, Ed. Trei, 2014, p. 83 (our translation).

which the death of divinity is a reality, in which memory is both a healer and a saviour. The characters find excuses, they use memory as a source of motivation. Everything is determined, generated by the image of memory. The memory is the motive of the crime not from the desire to destroy, but from the desire to save, to give meaning to those characters' atmosphere, to those pieces from a whole that is called night, darkness, oblivion.

The dialogue has the resonance of a frequency that vibrates from the river of collective memory. The individual memory has split and is to be absorbed by another memory, one of the theatre, a universal memory, a memory of a theatre that was born from memory. He and she speak in one voice, the voice of loneliness, the voice of oblivion: "... you cannot be happy in exile or forgetfulness"³, says Jan. The Discourse of *The Misunderstanding* is a dialogue of the mind, of the self with the other self, a set of voices that burst from the mind of a single consciousness that expresses their individual, subjective aspirations with the intention of slipping into the swamp of collective memory, where the sun, the ocean, the river are the kings of a post-apocalyptic Europe.

Bibliography:

Banu, George, *Teatrul memoriei*, trad. Andriana Fianu, București, Ed. Univers, 1993.

Bergson, Henri, *Materie și memorie*, trad. Cora Chiriac, Iași, Ed. Polirom, 1996.

Camus, Albert, *Fața și reversul; Nunta; Mitul lui Sisif; Omul revoltat; Vara*, trad. Irina Mavrodin, București, Ed. RAO, 2006.

Camus, Albert, *Teatru*, trad. Catinca Ralena, București Ed. Univers, 1970.

Esslin, Martin, *Field of drama*, London, Methuen Publishing Ltd, 1987.

Jung, Carl Gustav, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. Vasile Dem Zamfirescu, București, Ed. Trei, 2014.

³ Albert Camus, *Teatru*, trad. Catinca Ralena, București Ed. Univers, 1970, p. 103 (our translation).

Theatre Criticism – a Still Image of a Time

Oana-Nicoleta BARTOȘ-AGAVRILLOAIE*

Abstract: Theatre criticism deposits an important part of the memory of theatre, compacting the rhythm of the life of theatre. It represents a genuine collection of opinions/critical comments on acting, directing views, repertoires, set designs, costumes, and it manages to create an image of the world of theatre. It helps us become timeless viewers of still images portraying the profile of Romanian theatre in the second half of the 19th century. A mirror of its time, the theatre review allows us to understand the practices, opinions and values of that time, and to analyse the extent to which they might be functional nowadays.

Key words: theatre criticism, the role of theatre criticism, the second half of the 19th century

Just like the history of theatre, the history of cultural press can be seen as a series of still images; one by one, they show a world, they invite us to travel through time and help create a new perspective on what the present owes to the past. Personal memories or the reviews of the time give colour to these images; the outline belongs to each receiver. In the history of Romanian theatre, the second half of the 19th century stands as one of the most important periods, given the multitude of actions taken by the personalities of the era towards speeding the rhythm in which the theatre of that time was developing, which led to progress that, in time, would help the art of theatre reach its contemporary form. Obviously, the authors of theatre reviews, through their opinions/critical comments on acting, directing perspectives, repertoires, set designs, costumes, helped create an image of

* Doctoral Student at the George Enescu National University of Arts in Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

the theatre world of that time. *The memory of theatre* does not mean simply going through a series of events, it also brings along the load of ideas and values that are specific to a given period.

My personal research into the press of the aforementioned period started from reference writings in the domain. Therefore, I aimed at structuring a frame of reference based on certain characteristics, out of which there stand out those evoked by Constantin Paiu, the first one regarding the critic's ability to state objective comments, honest journalistic observations, untouched by other interests: "I believe that discerning based on extended information, on eliminating prejudices and subjective emotions, and on an honesty in formulating critical opinions that must be as pronounced as possible, assures that each and every one of us can keep a decent ethic-professional verticality."¹ The author does not equate theatre critics' deontological intransigence to the rigidity of writing *per se*, but, on the contrary, he pleads for the critics' nonconformity (the second characteristic), for authentic views and surprising interpretations, because innovating ideas could lead to the evolution of theatre: "This truth applies just the same to theatre criticism; retreating to the conventional, that is to the insignificant, cannot possibly propel the authority of this domain forward."² It is true that journalistic ethics and true interpretation of a performance must be present in any theatre review, avoiding the overpraising of the performance and the actors, or the deficient presentation of the artistic act in order not to shatter a certain precedent. The author considers these types of practices to be unforgivable and leading to questioning the critic's objectivity.

The aspects Constantin Paiu outlines prove their importance in defining the critic's activity, insomuch that, in the second half of the 19th century, Eminescu also evoked the necessity to be objective and to show the truth, both in theatre criticism, and in any other type of writing: "We do not flatter anyone, because we are not able to speak untruths, and truth is the only reason to be of any account, of any nature it might be."³

Analysing the way in which these principles apply to the cultural press of the second half of the 19th century, we reach the conclusion that,

¹ Constantin Paiu, *Dintele vremii*, Iași, Editura Princeps Edit, 2003, p. 118, our translation.

² *Idem*, p. 120, our translation.

³ Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 80, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

most of the time, theatre reviews were doubled by a political discourse. This was common practice in the case of unionistic performances, too, as Vasile Alecsandri proves: “As far as I am concerned, I tried to turn the Romanian stage into a strong auxiliary for the success of our struggle. The historical drama *The Castel of Neamț* [original title: *Cetatea Neamțului*] gave me the great satisfaction of awakening the audience’s memory of our ancestors’ glory, and the play *Guess* [original title: *Cinel-Cinel*] pleaded for the case of The Union.”⁴ He tried to extend his unionistic ideas to as many areas as possible, so that he could make an impact on different social segments; he was involved in the main events that caused radical changes and the creation of modern Romania: “The performance that shows the Romania of this era is unique in the annals of the progress of mankind! From the greatest to the smallest, we all dream, wish, invent, propose, adopt and apply reforms!... reforms in every area: language, laws, administration, mores, ideas, feelings... etc.”⁵; his political, literary and journalistic activity were generated by the values he held and deemed non-negotiable.

Emanoil Manoliu also explains how theatre worked as a piece in the great mechanism of accomplishing the Union and the reason why theatre was not suffocated by antiunion actions: “Given the state of things, the theatre was able to sustain itself because it was the meeting place that helped give information on what was going on and that urged citizens to resist those who were beguiled by agents of Russian and German consulates.”⁶

In the coming years, there was a shift toward the idea of education and the aesthetic aspects of theatre performances. 19th century theatre reviews were mostly subjective, passionate, written in tune to the effervescence of the time; here is, for instance, Mihail Kogălniceanu’s opinion, offering a model of exigency: “The plays are badly chosen, torn apart and badly done; the illusion of the stage cannot be seen; when the actors, well, not all of them, but surely the majority act badly, at least the sets, the costumes should be beautiful and match the plays; but this is quite

⁴ Vasile Alecsandri, *Opere complete. Teatru*, vol. I, București, Editura Librăriei Socecu & Comp., 1903, p.18, online at: <https://vdocuments.mx/vasile-alecsandri-opere-complete-teatru-vol1.html>, accessed on 28.10.2019, our translation.

⁵ *Idem*, p. 19, our translation.

⁶ Emanoil Manoliu, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iași, Editura Tipografia H. Goldner, 1925, p. 44, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

the opposite; often the stage shows, in all their ludicrousness, the greatest anachronisms, costumes and people centuries apart meet in Romanian performances. For instance, in *Scapin the Schemer* there was a knight from the times of Napoleon, an elegant muscadin from Molière's time and a contemporary coquette."⁷ However, one thing is certain, no matter the style they used, the 19th century theatre critics contributed to the stimulation and guidance of actors toward more expressive performances and they participated in adjusting repertoire directions.

Looking at the role of theatre criticism in the reference period and in present days, to see to what extent *the memory of theatre* reflects the ideas of a time, we can see that things are quite similar. To support this idea that might come out as surprising, I give you a perspective proposed by Danielle Rosvally, a playwright, actress, critic and assistant professor at the University at Buffalo. She sees theatre criticism as a means to promote a performance, to initiate discussions about it, to create professional *portfolios* with the actors' activity and, at last, to outline the weak/strong points of the performance, so that the audience can select which performances to attend: "As a professional critic, theatre artist, and professor of theatre, I see criticism's place in theatre as several-fold:

1. To provide publicity for the considered production.
2. To trigger conversation about a specific piece of art with the greater theatregoing community.
3. To provide press clips for the actors and designers as a means to ensure future employment.
4. To give audiences a sense of the show, its strengths, and its weaknesses, which in turn allows theatregoers to make more educated decisions about how they spend their time and money."⁸

Starting from these points, I will try to draw a parallel between how they work nowadays and how they worked in the second half of the 19th century. Relating to the first point, there is the contribution of the press in attracting audiences to the theatre and advertising performances. Nowadays, compared to those times, access to information is a lot easier; the internet,

⁷ George Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1985, p. 182, our translation.

⁸ Danielle Rosvally, *The Basics of Theatre Criticism*, online at: <https://howlround.com/basics-theatre-criticism>, accessed on 28.10.2019.

THEATRICAL COLLOQUIA

posters, mass-media, all of these offer information on events in the world of theatre and performing arts, and the audience can decide not only on the artistic event they would like to attend, but also on the type of ticket they buy for the event. Looking back at the situation in the second half of the 19th century, one can see that public access to information was much more reduced, which can be explained by the high rate of illiteracy, but also by the great costs of buying newspapers and/or a ticket for a theatre show. For example, the price of an yearly subscription to the newspaper *Zimbrul și Vulturul* (*The Bison and the Eagle*) was three gold coins, and an actor's monthly pay in 1858 was between 3 and 15 golden coins, which means that they would have had to give almost an entire month's pay to subscribe to a newspaper; as for a ticket to the theatre, we have the example of the price of attending the opening of the National Theatre in Copou (in 1846), when a ticket for the theatre show costed two gold coins, which was quite much compared to the average payment.

The second point on the list draws attention to the relation between theatre criticism and polemics. The differences between how nowadays audiences are engaged and how the audiences of the second half of the 19th century were engaged are rather obvious; basically, we can witness a process that lasted one century and a half, through which theatre became accessible to the vast majority of the population; there are differences not just in regard to the level of attendance, but also the level of understanding, the reception of a performance, which can be explained by the emphasis on the elements of artistic education that have since been included in the educational system; observing this evolution does not mean, however, that I idealize the contemporary relation between audiences and theatre. At the beginning, there was a type of audience of which Alecsandri noted that "they are dumbfounded by these enormities [he referred to bad translations] and seem to prepare their lips for whistling; but they prove indulgent, and the makers of absurd phrases thus feel encouraged to persist in creating literary nullities"⁹, and later there was an audience that had an aesthetic taste and views on theatre, expectancies and clear opinions, as the same author stated: "Now, it is a true pleasure to work in the theatre, because the company is

⁹ Vasile Alecsandri, *Opere complete. Teatru*, vol. I, București, Editura Librăriei Socecu & Comp., 1903, p. 10, online at: <https://vdocuments.mx/vasile-alecsandri-opere-complete-teatru-vol1.html> accessed on 28.10.2019, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

getting better with each day, the public taste is taking shape, thus Romanian theatre strives toward undeniable improvement.”¹⁰ The audience that started debates (conversational ones, most of the times) on the theatre reviews they had read or, especially, on the performances they had seen was, in fact, represented by the people who could afford to buy a ticket to the theatre, a newspaper, therefore an audience that was made mostly of elites and, partially, of the middle-class that was forming.

Regarding the acting, there was little written, or it was clumsily formulated; the review was closer to a collection of directions, possible advises for performing; regarding a company made of young volunteers (a formula that was scraped out of the wish of the theatre committee to establish a national company): “It is true that, at the beginning, the actor forgets that he can only stand facing the audience; the actress, instead of going out through the door, exits through the wall, but the public was indulgent; they laughed and applauded. Now the company is quite clumsy, quite unhandy, they are filled with the wish to prove themselves and hopeful about their future.”¹¹ Regarding the third aspect, that of the relation between the actor’s portfolio and the press of the time, the comparison is quite difficult, given that, in the second half of the 19th century, the system of hiring relied on verbal recommendations and subjective appreciations company managers made on the actors. The subject is still open and further understanding can be reached by consulting the biographies of actors and actresses from that time.

Theatre criticism is seen as a way of analysing the characteristics of a performance and creating a general image for the audience, a fact that was as true in the 19th century as it is nowadays. In our times, theatre criticism can influence public opinion, as it contributes to creating expectations or raising questions among audiences. In the most extreme case, a review can be a determining factor in a person’s decision whether to attend a performance or not. These two aspects can also be seen in the second half of the 19th century, when the impact was, however, limited by the small number of theatregoers who read newspapers.

¹⁰ *Idem*, p. 17, our translation.

¹¹ Liviu Leonte, *Constantin Negruzzi*, București, Editura Minerva, 1980, pp. 36-37, our translation.

Mihai Eminescu is an important landmark in structuring a stylistics of theatre reviews; he pleaded for going to a performance several times before writing a review for it, so that the author's opinions can be grounded, thought over and firm, which he considered better than an article shaped by the momentary impulse following the viewing, when one might have a far too vehement tone: "We reserve to speak about the success of the play another time, because we cannot have a definitive opinion after just one performance."¹² Although his ideas have been analysed and most of his articles republished, the information resources of his writing are still insufficiently used. Eminescu's views prove modern also through the fact that some of them can be found in the features shown, some 140 years later, by Danielle Rosvally, who, in arguing for watching a performance more than once and carefully processing critical opinions, supports the idea of thought-out observations, along with trying to also see positive aspects of a weak performance, not in order to manufacture praising reviews, but to give more nuances to the reviews, to understand the ideas behind an artistic choice and to see the performance from a multidimensional perspective, not just as a single block, which can only be commented upon from a certain angle.

Theatre reviews from the second half of the 19th century are, in fact, the pillars of the development of theatre, they give proof of the journey of Romanian dramaturgy, they are a glossary of words touched by obsolescence, which turns them into a precious collection of true pulsations, taken out of context and brought to life by the first rereading. They keep their roles as mirrors of a time, an audience and of theatre people, which we look at to understand the dynamics of the cultural life of the 19th century, as well as to form new perspectives on current practices, opinions and values in the world of theatre. Thus, theatre reviews become the depositaries of an important part of this *memory*, compacting the rhythm of theatre life and helping us feel its vibration. Through them, we become timeless viewers of still images portraying Romanian theatre from the second half of the 19th century. Constanța Trifu wrote: "But we can only get a feel of its [theatre's] life, flesh and soul from the pages of theatre reviews"¹³, pointing at the

¹² Mihai Eminescu, *Scriseri de critică teatrală*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 66, our translation.

¹³ Constanța Trifu, *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, București, Editura Minerva, 1970, p. 248

THEATRICAL COLLOQUIA

ability of reviews to communicate emotion and to pass the barrier between the words on the paper and the imaginary universe belonging to each reader.

Bibliography:

Călinescu, George, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1985.

Eminescu, Mihai, *Scrieri de critică teatrală*, Cluj, Editura Dacia, 1972.

Leonte, Liviu, *Constantin Negruzzi*, București, Editura Minerva, 1980.

Manoliu, Emanoil, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iași, Editura Tipografia H. Goldner, 1925.

Paicu, Constantin, *Dintele vremii*, Iași, Editura Princeps Edit, 2003.

Trifu, Constanța, *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, București, Editura Minerva, 1970.

Web sources:

<https://vdocuments.mx/vasile-alecsandri-opere-complete-teatru-vol1.html> - Vasile Alecsandri, *Opere complete. Teatru*, vol. I, București, Editura Librăriei Socecu & Comp., 1903, accessed on 28.10.2019.

<https://howlround.com/basics-theatre-criticism> - Danielle Rosvally, *The Basics of Theatre Criticism*, accessed on 28.10.2019.

Active Analysis Method and Its Role in the Relationship between the Content and the Form of a Performance

Boris FOCȘA*

Abstract: Analyzing the range of problems that arise from the correlation between the content and the form of a performance, we conclude that most of them are generated by a lack of knowledge and the wrong attitude to the theatrical methodology inherited from the great reformer of the stage - K.Stanislavsky, especially to his latest discovery - the method of active analysis. It uses the method of physical actions as a practical application tool and includes, both theoretically and practically, the whole process of converting a play on the stage, thus helping us find its stage equivalent in an organic way.

It is totally wrong to confuse a method that is so useful in the stage creation process, which is a well-proven technique and a way of conversion, with a variety of new theatrical aesthetics. Until now, except for the empirical mode of creation, there has been only one way of distinguishing a unique and an appropriate form that best reflects the content of a dramatic work – this is the method of active analysis.

This method implies the rational and emotional knowledge of the author's idea in his work, the knowledge of the thought that goes through every scene and every phrase in it, as well as the emotional attitude generated by this thought towards the events and the characters.

Key words: method, conversion, action, event, suggested situations

* PhD Candidate, George Enescu National University of Arts, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

Nothing is more valuable in a work of art than the harmonious synthesis between its content and its form. In this regard, M. Chekhov stated: “There is probably no theatrical theory that would not talk about the importance of combining the two factors underlying the formation of the theatrical art - the content and the form.”¹ It is this synthesis that has been and continues to be the “apple of discord” among theatre creators and, at the same time, the basic impulse that contributes to the development of the theatrical art. Without any doubt, when we analyze this relation in a perfect work, we could say that its division according to the aesthetic theory of Friedrich Hegel in the two elements that define its integrity, its content and the means of expression that determine its form, has a formal character and it is needed only for an aesthetic analysis, without pursuing practical purposes. An artistic work is created through the issuing of a certain essence by its creator, depending on which it acquires a respective form, in the process of transposition. Following this idea, it appears that these two elements create the integrity of a work through a unitary process and cannot be separated. In reality, the content – “what” and the form – “how” are inseparable in a creative process. A form cannot be appreciated unless the purpose of its creation is defined, as you cannot understand content without knowing how it was created. The term “how” used in the creation process is always based on and includes the term “what”. The form of an artwork always corresponds to its content and in an ideal version we can see that beyond this harmony, the form is a complete embodiment of the content. For this reason, any means of expression used in the act of staging, no matter how much it contributes to the creation of a novel and unusual form of performance, remain useless and foreign to the content, if they do not organically integrate and they do not contribute to its artistic unity. Of course, to achieve an aesthetic delight for the public, we understand quite well the meaning and importance of the organic unity between the content and the form of a work of art. In reality, however, especially in theatrical art which is based on the transposition of a literary work, we find that this unity is quite relative and does not signify an absolute identity, but rather a certain step towards mutual

¹ Chekhov M.A., *Puti actora (actor path)*, Leningrad, 1928, p. 89, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

compatibility. The correlation between content and form remains a dialectical relationship typical of opposites, which can manifest both through their unity and a variety of contradictions and conflicts. This becomes even more obvious, as I said, in the case of theatrical art, which in turn, is a synthesis of several arts that must be harmoniously combined. I am referring to the form of theatre based on the stage transposition of a dramatic work, because after this relation, there are other forms of theatre, such as the carnival theatre, the author theatre and many other new forms that have new laws and forming principles.

In the form of theatre to which we refer, the synthesis between content and form is ensured by the dramatic transposition. In this process, the first event faced by the theatre creators is the interaction with the dramatic work. Obviously, the entire artistic transposition process depends on the correctness of solving the multiple problems arising from this interaction. Any dramatic work is already a well-defined artistic work equal to the other literary genres: lyrical and epic. But it is enough to begin its transformation into a performance and immediately a whole potential for various interpretations appears, giving the impression that it is not finalized and that it would need transposition. These multiple interpretations, which appear in the transposition of a literary work in a performance, are the result of different approaches and visions of interpreting the author's concept. The resistance the play shows to transposition gives us that explosion of artistic energy that inevitably leads to a multitude of new thoughts and meanings. Undoubtedly, the script and the performance speak in different languages and, of course, the written word is not identical to the word spoken on stage. This statement is also supported and confirmed by the great reformer of the stage, V. Meyerhold, who warns us quite strongly about two tendencies of the development of dramaturgy: the "literary" and "theatrical" tendencies - which have a great influence on theatre development and which represent the core of the problem in the process of stage transposition. In this context, he said: "Masters of dialogue from novels and narrations, interrupting their creation, come to the theatre to crochet the lace of dialogue. In this halo, drama appeared later - modified, based on novel. These channels give birth

THEATRICAL COLLOQUIA

to a spirit foreign and hostile to theatricality, and this is how the tendentious theatre appears - the theatre of words.”² The point of this analysis is to define the criteria that a dramatic work should meet in order to be staged, taking into account the laws and language of the theatrical art. Both cases can trigger an explosion of imagination, probed with visions full of associations and imagery, especially when we refer to a quality work. The big problem comes when we analyze such a work in the process of stage transposition, because the literary analysis differs radically from the theatrical or active analysis and not only as a methodology, but also as a purpose. Because theatre, despite its connection with literature, has its own language and, in the end, any idea or concept can be expressed on stage only through actors. For this reason, all the elements that make up the theatrical language are selected depending on the actor’s way of theatrical existence. And in this way, viewed from the perspective of the “nature of feelings” and the individual attitude towards the events that occur in a dramatic work, it becomes visible only after some logical and well-motivated actions of the characters. If during the selection and mental investigation of the dramatic work these criteria won’t be taken into account, then the process of staging will face numerous challenges. Inevitably, these challenges will create a gap between the dramatic work and its stage version, which will not allow creating an integral artistic image of the performance. One of these problems and probably the most intense appears when the actors start their process of stage transfiguration into the part. This is when we see the first great difference between the dramatic works that create the two tendencies that Meyerhold talks about so strongly and which are the core of the problem mentioned above. We can see that stage directors together with the actors cannot find the thread of logical actions, so necessary for the moment of transfiguration that represents the basis of a transposition, as they are used to find in “theatrical” dramaturgy. But in “literary” dramaturgy we see that the action is missing or that it is just announced. This is why the development of

² Meyerhold V.E., *Iscustvo Rejisurâ (Art of Directing)*, STD, Moscow, p. 327, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

the basic idea does not occur through the actions and the conflict from which they result, but we have only an announced conflict that we should become aware of from the dialogue. Characters' actions find their justification predominantly in an inner psychology that, mostly, has no exterior equivalent, making it impossible to express them on stage. The true actions through which the theatre language is distinguished from the literary one are replaced by a long series of dialogues, monologues, or, better said –talks, that inform us about some actions or from which we should read into, so as to have an opinion about them. From the history of great theatre theories, starting with Aristotle until today, the rule of the primacy of action in the writing of a dramatic work is well-known. The unity of action is the basic criterion for all the creators taking part in a theatrical process. Also from history we can see that, except for the symbolists, nobody has ever denied the importance and necessity of maintaining the unity of action, despite the theatrical currents that have haunted the authors and other theatre creators through the years, carrying them from stylization to realism and back to stylization. We can find this affirmation in the statements of Marie-Claude Hubert: “The poetic charge of the text must be sufficient for symbolists, to create the drama atmosphere”.³ And Mallarmé's words come to confirm this statement as he considered theatre a “superior essence”. This is why symbolists have tried replacing the actor with different stage forms that, in their opinion, do not limit the author's imagination. From what we have said, the reasons for this denial become clear, but just as obvious are the ideas and the objectives at the basis of the struggle between the two tendencies of dramaturgy that, unfortunately, continue until today, of course in a more veiled and conscious way, which I find even more dangerous. These thoughts are also confirmed by Meyerhold: “Theatre, at all times and almost in all people, has felt the pressure of the two forces of dramaturgy: literal and theatrical. The preponderance in drama of the elements characteristic to the literature appear on stage every time theatre stops being a purpose and becomes a mean. A desk from where it is very convenient to preach, from

³ Hubert Marie-Claude, *Marile teorii ale teatrului (Great theories of theatre)*, trans. Doina Nicoleta Mitroiu, European Institute, 2011, p. 243, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

where the authors, through the stage, communicate their views on different problems in sociology, gender relations and even medicine”.⁴ From Meyerhold’s point of view, it appears that the dramatic work, with preponderantly literary elements is, in itself, an independent work and can be attributed rather to the literary art than to the theatre. Being deprived from the start of the potential necessary for staging, its aim is related to the promotion or dissemination of some ideas, but by no means to the vital support of the theatre. In this sense, is it logical to ask what would a text written for theatre mean? I think that, in order to form an opinion, it is necessary to analyze the author’s creation process, to see how they come to write a dramatic work. Everything starts with a problem with which they are struggling, something that hurts them, be it an inner problem of the author or one inspired from life; in this way, an emotional theme appears, which later crystallizes in the idea of a work. What is certain is that, until they get to words, to support the idea of their work, the author goes through a process of accumulation and selection of events and circumstances from which the life of the dramatic work appears, from which the conflict and characters’ actions emerge later, and the words come to support these actions. Following the same example, but in reverse order, as stage directors and actors have only the script in front of them, words in their cases are a code, some signs that should help them reestablish the life brought by the author. Analyzing the events and discovering the conflict and actions of every character, through the active analysis method, and taking into account the role of each in the development of masterful action, that comes to confirm the basic idea of the work, they reestablish, step by step, the life brought by the author in his work. It is worth noticing that, in both cases, the text is resultative, coming to support an action, without being an end in itself, because it is not the basic element that makes up the language – in theatre, this element is the action, not the word, like in literature. It is also worth noticing the dualistic character of a theatrical text, because from its appearance in the form of a dramatic work to its stage version, it goes through a multiple creation process. From the above,

⁴ Meyerhold V.E., *Iscustvo Rejisurâ (Art of Directing)*, STD, Moscow, 2008, p. 327, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

we assume that for a dramatic work, as for theatre, the key element that determines its language is the action, thanks to which the stage transposition becomes possible. The most important criteria that help us identify the two existing tendencies in dramaturgy are the presence of logical actions in a dramatic work, performed by its characters, which come to confirm an idea following a conflict. Although the moment of theatricality seems much more subjective in this distinction, it is not meaningless at all and cannot be omitted. As the great, Russian stage director Tovstonogov once said: “We don’t have to constrain the purposes of theatre until we reach a sermon – lecture. Theatre is fun. Theatre is spectacular, therefore the thought must be brought through acting. Then, this thought which most of the times we cannot even formulate, arouses a special sensitivity in the souls and hearts of the audience. It is necessary that theatre brings satisfaction and joy to everyone.”⁵

I believe that today it is impossible to guide yourself in the trends of the development of theatrical art without being aware of the two tendencies of the development of dramaturgy. The whole process of transposition depends on the ability to distinguish, following a mental investigation, which of the elements of a dramatic work belong to the literary language and which to the dramatic one. Being aware of the two tendencies of the development of dramaturgy is necessary not only to see in these works (which have the full right to existence), a danger to the theatre, but to alert those who practice theatre about the problems that appear in the process of stage transposition. The quality literary works have enriched and energized the theatrical process, being adapted to the conditions and criteria necessary for the act of transposition. And this happened thanks to the method of active analysis that through its whole system comes to support a process of stage adaptation of literary works. These thoughts are useful not only for the authors of dramatic works, but also for the authors of the performances - the directors, because they are responsible for the staging process, starting with the selection of the dramatic work and until the performance itself. Today, most theatres no

⁵ Tovstonogov Gh., *Beseda s Kolegami (Conversation with colleagues)*, STD, Moscow, 1988, p. 35, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

longer have that utilitarian attitude towards the creation of the stage director, of proposing plays for staging, these proposals, in most cases, come from the directors. The abilities to select a play for staging, to collaborate with a contemporary playwright, to approach a classical work are absolutely necessary skills for a modern stage director. Most of the time, the problems of unsuccessful transpositions occur not because of the dramatic works, either contemporary or classical, only the stage director being responsible for the selection, but because of his failure to prepare for the act of stage transposition. In this respect, the knowledge of the professional methodology, of the method of active analysis, but also of the tendencies of development of the modern theatre play a quite significant role. The lack of understanding of these problems leads to the loss of the identity of the theatrical language, to the adaptation of theatre to the conditions imposed by literature and I think that, because of this compromise, everyone loses: the theatre, the authors, and especially - the public. In these conditions, it is fundamental to apply the method of active analysis, which is the basis for the transposition of the artistic image from a type of art (literature, drama) into the language of the performing arts.

Modernity is another problem that has a direct impact on the synthesis between the content and the form of an artistic creation and, of course, theatrical art is no exception. Probably, there is no creative person who would not be interested in the topicality of their work, regardless of the kind of art they practice. Modernity is a subject that requires from a true artist a permanent and particular individual solution and attitude for each dramatic work, whether contemporary or classical. In the process of stage creation, any director needs to consider this criterion, because otherwise they will lose the connection with the most important link of the theatrical art - the public. I will refer only to some of the tendencies of staging development, which arise from the great desire to be modern. Modern directing is currently concerned with the formal search for means of expression and tricks that, most of the times, are not in tune with the content of the dramatic work, while its concerns should be manifested by introducing new modern forms, which would express this content best and most

THEATRICAL COLLOQUIA

appropriately. In this case, the actor through which the stage transposition of a work should occur remains only one of the insignificant components of this transposition, as well as the music, scenography and others. Modernity, due to its defining characteristics, as other categories of theatrical art, is quite definite. But unfortunately, often, when looking for the stage equivalent of a work (its stage form), these characteristics are omitted, taking into account only the element of fashion. Closely related to this element, without which it cannot be maintained for long, is the so-called “innovation”. And the greatest paradox is that these two elements become the purpose of the art of such stage directors. Usually such artists do not know life and its laws, and as level of perception, they do not hear or see all the new things that appear, alive is only the desire that leads them to become modern at any price and that in turn makes them slip in the category of fashion and trivial topicality. It is well known that pursuing fashion or guiding yourself with it is nothing more than copying things already created, which is why you certainly become outdated. Another tendency that arises from the same desire to create a modern staging is the conscious distancing from the truth brought by the dramatic work through its material realities, of the “proposed situations”, giving instead to the public an empty stage, lit of course, without a curtain and an acting in counterpoint with the usual style that appears through some equally unusual staging. Of course, you can see with the naked eye that the purpose of such a performance is not the transposition of the dramatic content, but rather a tendency to be fashionable, to be in line with the times, to create something for the sake of the new that prevails the form, separated from the content, because this was not the purpose of such a creation, but the self-affirmation through external effects. Often we attribute to the word “modernity” the trivial daily topicality and, if for some categories, such as: newspapers, magazines, television - to go on the hot tracks of events in order to reflect more operatively and more accurately the reality, it represents the purpose that characterizes and justifies their existence, these characteristics are not valid for theatre art which has a completely different purpose. Theatre must dissect the inner world of the human being, in order to be able to express it as deeply as possible, in the context of large-scale processes, which include the life of some communities or of humanity, to notice its

THEATRICAL COLLOQUIA

development tendencies, in order to prevent unwanted events - this is the purpose modern theatre should follow. To confirm these thoughts, Tennessee Williams stated in his essay *Conversations with Tennessee Williams*, in a very precise way: "I wish very much to be able to draw your attention to everything I do, because I work with the hope that my testimonies about life will please you, because my inner life is different from yours. Just as yours is different from others'. But I understand very well that a mere desire is not enough to have this right and is not a pretext for self-affirmation. In order to have this right, it is necessary for us all to master a process that seems very simple, but which, in fact, is very complicated: to be able to overcome the singular (selfishness, frustrations, pride) and to rise to the general level of perception, to overcome personal problems and difficulties, so as you can see and perceive those of your peers."⁶ Following Tennessee Williams' thoughts, it turns out that in order to be considered modern, theatre needs the ability to perceive reality acutely, precisely and actively, as then, through equally modern means of expression (so as they can be perceived by the public), to express it through artistic images.

One of the basic reasons contributing to the emergence of multiple problems in the laborious process of synthesis between the content and the form of a dramatic performance is the confusion between aesthetics and theatre technique, for which reason today there is an impolite attitude towards the method of the famous reformer of stage, K. S. Stanislavsky. This thought is confirmed by Jerzy Grotowski: "One of the initial misunderstandings about this issue stems from the fact that many find it difficult to differentiate between technique and aesthetics. In this regard, I think that Stanislavsky's method has been one of the most important impulses for the European theatre, especially regarding the actor's training."⁷ Stanislavsky's active analysis method is unique and the only one that

⁶ www.Librebook.me/rassказы_esse, Tennessee Williams, Razgovorâ Naedine (Private conversation).

⁷ Grotowski J., *Răspuns lui Stanislavski (Answer to Stanislavski)*, în Stanislavski – *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 2, trad. Raluca Rădulescu, Nemira, Bucharest, 2014, p. 696 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

provides the act of stage transposition with the necessary methodology. The significance of the active analysis method in theatre is identical with the meaning of the alphabet for literature. Knowing the letters is not enough to write a literary work, but it is nonetheless a method by which a poet expresses their inner world. Theatre has its own alphabet and in order to practice it, any artist must first of all know it, and then transform it into an instrument by which he expresses their creation. The theatrical methodology is not just a series of laws, but rather a criterion for their analysis, a way of thinking in the dynamics of events and actions, a way by which we would create the possible emergence of the improbable. The method does not replace the aesthetics and the essential part of a work of art, it is only a procedure, an instrument – the compass that helps us find the way to our unconscious, and this path is always individual.

The method is not dogma. It must become a personalized way of knowledge and research, useful and applicable in practice. In the process of identifying a practical application methodology, only personal experience can help us.

Bibliography:

- Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1979.
- Barba Eugenio, *O canoe de hârtie – tratat de antropologie teatrală*, Ed. UNITEXT, București, 2003.
- Barba, Eugenio, *Teatru, singurătate, meșteșug, revoltă*, îngrijitor de ediție Alina Mazilu, traducere Doina Condrea-Derer, ediția a 2-a, ed. Nemira, București, 2013.
- Banu, George, *Actorul pe calea fără de urmă*, ed. Fundației Culturale Române, București, 1995,
- Banu, George, *Peter Brook, spre teatrul formelor simple*, traducere Delia Voicu, București, ed. UNITEXT-Polirom, 2005.
- Banu, George, *Reforme teatruului în secolul reînnoirii*, București, ed. Nemira, 2011.
- Boiadjiev, Gheorghii, *Poăzia teatra*, ed. Iskustvo, Moscow, 1960.

THEATRICAL COLLOQUIA

- Brook, Peter, *Împreună cu Grotowski: teatrul e doar formă*, volum editat de George Banu și Grzegorz Ziółkowski, traducere Anca Manuțiu, Eugen Wohl și Andreea Iacob, București, ed. Cheiron, Revista „Teatrul Azi” (supliment), 2009.
- Cehov, Michail A., *Către actor. Despre tehnica artei dramatice*, traducere de Ludmila Cernașov și Geta Angheluță, ed. ATF, București, 1952.
- Cehov, Michail A., *Puti akteora*, Leningrad, 1928.
- Crișan, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, ed. Dacia, 2008.
- Cnebeli, Maria O., *O tom cito mne kajetsea osobenno vajno*, ed. Iskustvo, Moscow, 1971.
- Cnebeli, Maria O., *Poezia pedagogiki*, ed. Iskustvo, Moscow, 1976.
- Cnebeli, Maria O., *Școlo rejisurî Nemirovicea-Dancenکو*, ed. Iskustvo, Moscow, 1966.
- Donnellan, Declan, *Actorul și ținta*, versiune în limba română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, ed. UNITEXT, București, 2006.
- Hubert, Marie-Claude, *Marile teorii ale teatrului*, traducere de Doina Nicoleta Mitroiu, Institutul European, 2011.
- Gorceakov N., *Lecțiile de K.S. Stanislavski*, traducere de Petre Comarnescu și Ion Vasile Costin, ed. ESPLA, București, 1952.
- Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, ed. UNITEXT, București, 1998.
- Meyerhold V.E., *Iskustvo Rejisurî*, STD, Moscow, 2008.
- Meyerhold V., *Despre teatru*, traducere, postfață și note de Sorina Bălănescu, ed. Fundației Culturale “Camil Petrescu”, revista “Teatrul Azi” (supliment), București, 2011.
- Nemirovici-Dancenکو, V.I., *Statii, reci, besedî, pisima*, ed. Iskustvo, Moscow, 1952.
- Pandolfi Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. I-IV, editura Meridiane, București, 1978.
- Popov, A.D., *Hudojestvenaia țelostnosti spectaclea*, ed. Iskustvo, Moscow, 1958.
- Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine însuși*, ed. ESPLA, 1956.
- Stanislavski, K.S., *Despre acțiunile fizice*, “Teatrul” nr. 11/1950.
- Stanislavski, K.S., *Sobranie socinenii v 8 tomah*, ed. Iskustvo, Moscow, 1958.
- Stanislavski, K.S., *Rabota akteora nad roliu*, ed. Akt, Moscow, 2010.

THEATRICAL COLLOQUIA

Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine însuși*, trad. Raluca Rădulescu, Nemira, București, vol. I-II, 2014.

Tovstonogov, Gheorghii, *O profesii rejisor*, ed. Iskustvo, Moscow, 1967.

Tovstonogov, Gheorghii, *Zerkalo sșenî*, vol. 1-2, ed. Iskustvo, Moscow, 1984.

Tovstonogov, Gheorghii, *Besedî s kolegami*, ed. STD, Moscow, 1988.

The Role and Identity of the Young Dramatist in Romanian Theatre Today. The Dramatist between Two Paradigms: Author of Theatre Plays or Intermediary between the Performance and the Public

Adriana CREANGĂ•

Abstract: The aim of this article is to identify the role and the identity of the young Romanian dramatist within the context of the collaborative theatre in our country. The main means of research have been the interview and the participatory assistance by actual involvement in the making of a performance. We started from the premise that the difficulties met throughout the work process begin as early as the study years at the faculty, as a result of the lack of communication between the departments from the Faculties of Theatre.

Key words: the young Romanian dramatist, the role of the dramatist, the identity of the dramatist, collaborative theatre

With the emergence of new types of work in Romanian theatre, such as collaborative practices and devised theatre, the identity and role of the dramatist begin to take on other valences besides the classical ones. And through classical, in this case, we understand the classic approach in Romanian theatre, where dramatist means, by tradition and through the

• MA graduate of the Theatre, Film and Multimedia masteral programme within the Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca.

THEATRICAL COLLOQUIA

definition found in The Explanatory Dictionary of the Romanian Language, “author of theatre plays”¹. Between practice and naming the new roles there are some dissonances which, at this point, everyone tries to explain according to their own way of working or personal aspirations. For instance, in order to adapt certain texts for stage, some directors chose the term script, see Radu Afrim’s *Pădurea spânzuraților* (*Forest of the Hanged*)².

In her latest published book related to this topic, Raluca Sas-Marinescu³ draws the distinction between dramatic author (playwright) - “the person who writes a text for performance and publishes it or not and who does not modify it later on for staging or, if so, only regarding certain aspects”⁴ - and dramatist, in the German sense, understood as such starting with Lessing and his *The Hamburg Dramaturgy*, meaning: “a person who specializes in connecting the exterior world to the inner world of a performance, helps the director with directorial vision, makes suggestions, works with the actors regarding the lines, their meanings and the possible stylistic changes, selects, organizes and reconstructs the text for staging.”⁵

Alexandra Felseghi also adds up the following responsibilities: “the recording/transcribing/collecting of material/research”⁶. However, this

¹ The Explanatory Dictionary of the Romanian Language (Dicționarul explicativ al Limbii Române), available online at www.dexonline.ro, source: <https://dexonline.ro/definitie/dramaturg>

² Radu Afrim, *Forest of the Hanged* (*Pădurea spânzuraților*), adapted from Liviu Rebreanu, staged in 2018 at The National Theatre in Bucharest; the play’s description is on the theatre’s official website, www.tnb.ro, source: <https://www.tnb.ro/ro/teatrul/padurea-spanzuratilor>

³ Raluca Sas-Marinescu is also a Lecturer at the Faculty of Theatre and Film, UBB, teaching the Dramaturgy courses.

⁴ Raluca Sas-Marinescu *Dramaturg și dramaturgie. Metode, tehnici, studii de caz*. Cuvânt înainte de Miruna Runcan și Theodor-Cristian Popescu, editura Eikon, București, 2017, p. 26 (our translation).

⁵ *Idem*, p. 34.

⁶ Alexandra Felseghi, dramatist and director for Create. Act. Enjoy Group, PhD at the Faculty of Theatre and Film, UBB. She took part in an interview especially conducted as research for my MA thesis, entitled *The role and identity of the young dramatist in*

THEATRICAL COLLOQUIA

terminology is not agreed upon by everyone. For instance, David Schwartz understands the dramatic author as the author inside the theatre: “The texts they write at home are not theatre, but literature. They wrote a text that can be staged. [...] A living author inside the theatre is the one who works on the staging, who expands the text along with the actors, who changes the text according to what happens during rehearsals...”⁷

From the legal perspective, the person who writes the text for staging is fully entitled to claim copyright in Romania, which furthers the confusion, even more so, as previously discussed, as the positions and tasks are changing. For example, the Fix Theatre from Iași has a program called *Dramatic Author, Living Author (Autor dramatic, autor viu)* which is actually a reinterpretation of the directing playwright. “Our project falls under the idea that the author is completely part of the staging process and holds the authority upon the staging of his own texts.”⁸ The idea of this project overlaps with David Schwartz’s idea, which means it is a widespread line of interpretation. Further on in my article I will rely on the definitions offered by Raluca Sas-Marinescu.

However, taking a step back, we notice that collaborative practices are very little made use of inside the universities which offer theatre courses as a major field of study in our country. After analyzing the faculties’ study programs, we found that only the Faculty of Theatre and Film from Cluj-Napoca and the Faculty of Theatre of the University of Art in Târgu Mureș offer Drama courses at the BA level. At MA level, there is a program of

Romanian theatre today (Rolul și identitatea tânărului dramaturg în teatrul românesc de azi), which is available in the archive section at the Theatre Department of the Faculty of Theatre and Film, UBB, Cluj-Napoca.

⁷ David Schwartz, theatre director and associate at the National University of Theatre and Film (U.N.A.T.C.). He also took part in the interview conducted as research for my MA thesis.

⁸ *Dramatic Author. Living Author (Autor dramatic, autor viu)*, a project conducted by the Fix Theatre, presented on this website: <http://teatrufix.ro>, source <http://teatrufix.ro/autor-dramatic-autor-viu/>, last retrieved on 26.05.2019.

THEATRICAL COLLOQUIA

drama writing offered by the above mentioned institution from Târgu Mureș and another one offered by the National University of Theatre and Film (U.N.A.T.C.) in Bucharest, while in Cluj there are drama courses offered by the Master Program of Performative Arts and Film.

Even so, the collaboration between the Theatrology Department and the Directing and Acting Department is limited. The causes are multiple, starting from the overloaded schedule of the Acting classes to the realistic training for integration into the workplace, where the dramatist is not needed and strives on his own to find projects which they can work on. The Faculty of Theatre and Film has started since 2017 such a collaboration within the dramatization courses, beginning with the second semester in the first year of study. However, bearing in mind what Radu-Alexandru Nica noticed, this sometimes works and sometimes does not: “Let’s take a very real case. For instance, I gave the students taking part in the Dramatization course the task to dramatize a text. The tendency of the dramatists is, in a way quite rightly, to heavily rewrite that text. And furthermore, it is also to suggest a devised style for work. But all of these are not the requirements for the Directing Department.”⁹ This sort of misunderstandings may arise, on the one hand, from the lack of communication between the professor conducting the Directing course and the one from the Dramaturgy course, from the differences of opinion and non-unilateral expectations as far as the teaching activity is concerned. On the other hand, the students are connected to what happens in the world of theatre and realize that some trends become more visible than others and they aim for what is “fashionable”. Under the spell of momentary enthusiasm, this “fashionable” trend is understood as a way to success.

The lack, or failure of these collaborations lead to confusions during the work process. Bearing in mind what we noticed both during our personal

⁹ Interview with Radu-Alexandru Nica, theatre director and Lecturer at the Faculty of Theatre and Film, UBB, which has been conducted as research for my MA thesis.

THEATRICAL COLLOQUIA

experiences while working with the actors as well as during the interviews, we understood that all these professionals consider the role of the dramatist dispensable. Most often they perceive as bothersome the presence of yet another person who is there to give them directions. But given that the faculty does not prepare them for such a collaboration, their defensive attitude is justifiable. In some cases, they can even suggest that they are better off without this role even existing, which may be due to the lack of training from the part of the dramatist, who does not know how to communicate in terms of acting practice or, why not, who does not know how to suggest a change in a way in which the person on stage does not get the impression he is doing everything wrong.

“I imagined I could go to the dramatist, have a word with him and together we could suggest something. But I cannot have access to the dramatist unless I use an intermediary. [...] It is due to inhibitions. Because I am not used to going to the dramatist, for him to give me a good shape for the text which can be what it takes for when I go and show the director.”¹⁰

This difference between Andrei Han’s expectation and the reality during work while staging the play is due as well to the dramatist Bianca Trifan’s¹¹ lack of experience with actual staging. “In our faculty there is no sort of collaboration. In my first PhD year I had a project and I wanted to work with the first year Acting students, but they aggressively told me no. Lest I brainwash their students with something else but what they wish for them to learn from them.” And thus, because of some differences of interests

¹⁰ Andrei Han, who plays in *Blocked while Crossing (Blocați în trecere)*, a play conducted during the artistic creation residency training called Fresh Start, the 2018 edition, at The Experiment and Creation Reactor (Reactor de Creație și Experiment), Cluj-Napoca, first year MA student at Acting, Faculty of Theatre and Film, UBB. He took part in an interview conducted as research for my MA thesis.

¹¹ Bianca Trifan is the dramatist for the play *Blocked while Crossing (Blocați în trecere)*, conducted during the artistic creation residency training called Fresh Start, the 2018 edition, at The Experiment and Creation Reactor (Reactor de Creație și Experiment), Cluj-Napoca, and a PhD student in Theatre at U.N.A.T.C.

THEATRICAL COLLOQUIA

within the educational institutions, we can reach the conclusion that “relations in theatre are like relationships between humans. The dramatist and the rest of the theatre crew are now at the level of going out for a drink. They have a long way down the lane up until the moment they can share the same house and get along well with each other.”¹² It is true that relations in theatre are first of all on an interpersonal level, but, while creating the illusion of a collective work, the fact that not everyone from the crew had already made it through the classical process, in order to know how and what should be deconstructed and reinvented through the new way of working, is overlooked.

David Schwartz argues that the lack of collaboration is a disadvantage for the dramatists. “First of all, this [lack of collaboration] can be seen in the fact that no fitted dramatist came out of U.N.A.T.C. The only fitted ones are the dramatists who had been dramatists before coming in.”¹³ And this is taking into account, also according to what he said, that neither in Bucharest do they have an opportunity as students of Dramatic Writing Master’s Degree to work with the students from the Acting and Directing Department. Even so, a large majority of the people who took part in the interview do not think the problem comes from the faculty. “I don’t believe in compulsoriness. I believe, rather than this, that this [lack] can be made up for through summer schools, workshops in festivals, collaborations with independent theatres.”¹⁴ What is perceived as a difficulty is the theatres’ refusal to pay one more person. But, either way, the circle is closed. Theatres are directly influenced by a certain type of work ethic which is offered by the universities and with which people are accustomed. If the actors or directors do not receive the proof that they need a dramatist from the early years of study, then they will develop for themselves the ability to cover up for that set of tasks as well, even getting used to this situation, and after graduation,

¹² *Idem.*

¹³ David Schwartz, in the interview for my MA thesis.

¹⁴ Radu Nica, in the interview for my MA thesis.

THEATRICAL COLLOQUIA

when they finally get to work together they find out that they all know how to be a dramatist, but each in their own specific way.

“In the case of adapting a preexisting play, the one who should rightfully know better than the dramatic author the necessities and futilities of a certain performance, who can foresee the ideal spectator’s opinion according to the intended directorial view, is the dramatist. This is why they will clean, replace, patch, cut and add pieces inside a text for theatre.”¹⁵

As far as the relationship between the dramatist and the director is concerned, the latter’s feeling may be one of being threatened: “the dramatist wants to create more. And it is easy to understand, but we, the directors, do not want our concept to be hijacked.”¹⁶ Moreover, Radu-Alexandru Nica specifies that this is a generational preference and that at the younger generations he noticed a larger flexibility and willingness to give up on the rigour of the role within the creative team.

Collaborative practices are found mostly within independent theatres. Theatres which, for the most part, are established by teams of young artists. Production teams which are largely based, as Raluca Sas-Marinescu states, “on the presence of a dramatist.”¹⁷ Funds for these institutions come for the most part from the Administration of the Cultural National Fund (A.F.C.N.) which has as main goal for some of its meetings that the eligible projects promote the contemporary Romanian dramaturgy.¹⁸ Under these circumstances, the most affordable and, at the same time, beneficial solution is to work with a dramatist on stage or to collaborate on certain points with a dramatic author.

¹⁵ Raluca Sas-Marinescu, *op. cit.*, p.34.

¹⁶ Radu Nica, in the interview for my MA thesis.

¹⁷ Raluca Sas-Marinescu, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ Administration of the Cultural National Fund (Administrația Fondului Cultural Național/A.F.C.N.), *Priorities. Second session, 2017*, published on www.afcn.ro, source: <https://www.afcn.ro/media/PRIORIT%C4%82%C8%9A%20-%20SESIUNEA%202%202019.pdf>, last retrieved on 23.05.2019.

THEATRICAL COLLOQUIA

Felling the need to develop these types of collaborations, two of the independent theatres from our country have launched residencies in artistic creation where teams are formed out of actors, the dramatist, the director, the set director and, sometimes, the choreographer, the musician, and they all have the opportunity to learn how to work as a team. The first independent theatre to have this idea was The Experiment and Creation Reactor (Reactor de Creație și Experiment), with the program Fresh Start, which initially aimed to create two distinct teams, one for documentary theatre and another for performative theatre, but later on it only went with the second option. In 2017 the first edition of the School for Political theatre was held, which was organised by Macaz Co-op Theatre (Macaz Teatru Coop.), Bucharest.

“During the first two weeks, our actual roles (director, dramatist, actor, musician, choreographer) did not exist. We were all doing the same types of exercises and gradually the teams separated and what was left were us, the performing actors, and the creative team who gave us tasks. But this separation was not taken much into consideration.”¹⁹

Projects work well for the most part, but because they are short-termed, they begin to work well exactly when they are about to finish. The illusion of a nonhierarchical project fascinates everyone, especially the actors who are being regarded as and learn to feel like mere doers, by both the faculty and the state theatres, according to what Anca Munteanu said during the Q&A session with the public, after finishing a performance for the *Sweet-Sour (Dulce-Acrișor)* play, conducted during the residency in Bucharest. “I was never able to contribute to the text I performed on stage, nor was I able to give my opinion regarding the space.”²⁰ This is where a

¹⁹ Grațiela Bădescu, actress taking part in the play called *Blocked while Crossing (Blocări în trecere)*, conducted during the artistic creation residency training called Fresh Start at The Experiment and Creation Reactor (Reactor de Creație și Experiment).

²⁰ Anca Munteanu, actress taking part in the play called *Sweet-Sour (Dulce-Acrișor)*, conducted during the School for Political Theatre, 2019 edition, second year MA student at UNATC, Q & A session with the public; the Q & A session’s transcription is available in the appendix for my MA thesis.

THEATRICAL COLLOQUIA

series of difficulties occur which the dramatist has no idea how to control, taking into account that his expectations do not overlap with actual reality.

One of the major problems regarding nonhierarchical work is the fact that we do not know how to negotiate. Moreover, in the case of a performance based on personal stories, it is rather late that the person who wrote the text can distance themselves from and accept the process of fictionalization. Taking into account Erving Goffman's observation, "at one far end we discover that the performer is totally involved in his own act; he can be truly convinced that the illusion of reality he stages is actually the real reality."²¹

This can be confirmed through an example from the text structuring period for the *Sweet-Sour (Dulce-Acrișor)* play. In one of the texts that were written for the character called Elena, we have the statement: "Mum cooks a pot of soup from which we eat a few days, at breakfast, lunch and dinner". The actress refused it because this is not the reality of her life and she does not want to represent an exaggeration because people do not eat soup at breakfast no matter how poor they are. This idea is theorized by Peter L. Berger and Thomas Luckmann in *The Social Construction of Reality*: "in the course of action there appears to be an identification of the self with the objective sense of the action, the action which is unfolding determines, for a second, the actor's auto-perception and makes this thing in the objective way that was attributed to the action."²² Here the term *actor* has the meaning of participant in social life, but it could be understood, without changing the meaning of the idea, as performing actor as well. Therefore, the reason the actress refused the line may be considered as valid as possible, given that her own life means a social category with a decent living. But a significant

²¹ Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, ediția a doua, revizuită, trad. Simona Drăgan și Laura Albulescu, prefață de Lazăr Vlăscanu, Ed. Comunicarea.ro, București, 2007, pp. 45-46, our translation.

²² Peter L. Berger, Tomas Luckman, *Construirea socială a realității*, trad. Alexandru Butucelea, Ed. Art, București, 2008, p. 103, our translation.

THEATRICAL COLLOQUIA

number of journalistic materials demonstrate that life in a poor rural environment does not exclude soup at breakfast, quite on the contrary. However, let's suppose we agree with this refusal to exaggerate. But, in this case theatre would lose its dramatic potential if we only presented social standards in their routine, precisely because the essence would disappear, that is, the characters as "ordinary people in unusual situations."²³

Another aspect, pertaining to this idea, was related to the characters' names. Before we talked about Bianca, Cătălina and Elena, the characters had been named Greta, Carla and Daria, names which were chosen by the actresses, but later on we changed them because they did not reflect the popularity of the girls names between '93-'98, the years in which we were born. Greta was not accepted even if the parents had considered Greta Garbo as a female model for their daughters. But this is a change that does not affect the character unless it is intended for a certain symbolic meaning of the name, which was not our case. "When the individual introduces himself in the life of other people, his performativity tends to incorporate and exemplify the official values recognized by the society, more than is done by his overall behaviour."²⁴

The battle between ethical and beneficial often appears in the case of the person who is a dramatist. For example, while working on the final monologues for *Sweet-Sour (Dulce-Acrișor)*, I reached a moment when I was writing mathematically, counting each actor's lines, because, even if this was not an unanimous desire, as a result of the various thanks and complaints regarding the dimension of the texts, I reached the conclusion that the proper way to handle this situation was to make all the lines the same length. Something that from the point of view of creativity can be detrimental.

²³ Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, ed. Eikon, București, 2010, p. 68, our translation.

²⁴ Erving Goffman, *op. cit.*, p. 63.

THEATRICAL COLLOQUIA

To conclude, according to definitions, the identity of the young dramatist in the Romanian theatre today primarily focuses around the theatrical play. Even if we speak about the dramatic author, or the dramatist who works on staging with the actors and the director, their responsibilities are primarily focused on the text. They are perceived as a part of the creative team, but with the collective consciousness that their role is limited. What is certain is the fact that everyone is trying to defend their “territory” for artistic evolution and tries to prove themselves, and consequently to assert themselves as much as possible, which can be interpreted as an attempt to chase out the intruder. In this case, the dramatist is an intruder because inside the faculties for theatre there is no collaboration between the director and the actors with the dramatist, however within the independent theatres there is a growing movement to encourage work with the dramatist regarding the staging process.

On the other hand, as I have previously mentioned, neither the professional training for the dramatists, nor for the dramatic authors is enough at the time of the graduation. Thus, the faculty opens up some valid directions, but the choice for one of them depends on the student’s skills and desires. The point is that no matter what they choose, there comes a period when it is advisable to learn how to be self-taught, how to listen and understand the teammates’ needs, but, at the same time, without devaluating or accepting the devaluation of their work by someone else.

Bibliography

Books:

BERGER, Peter L., LUCKMAN, Tomas, *Construirea socială a realității*, trad. Alexandru Butucelea, Ed. Art, București, 2008.

THEATRICAL COLLOQUIA

GOFFMAN, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, ediția a doua, revizuită, trad. Simona Drăgan și Laura Albulescu, prefață de Lazăr Vlăscanu, Ed. Comunicarea.ro, București, 2007.

NELEGA, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, ed. Eikon, București, 2010.

SAS-MARINESCU, Raluca, *Dramaturg și dramaturgie. Metode, tehnici, studii de caz*. Cuvânt înainte de Miruna Runcan și Theodor-Cristian Popescu, Editura Eikon, București, 2017.

Online Sources:

Administrația Fondului Cultural Național, *Priorități. Sesiunea II, 2017*, published on www.afcn.ro, source

<https://www.afcn.ro/media/PRIORIT%C4%82%C8%9AI%20-%20SESIUNEA%202%202019.pdf>, accessed 23.05.2019

AFRIM Radu, *Pădurea spânzuraților*, after Liviu Rebreanu, staged in 2018 at the National Theatre in Bucharest, the presentation of the performance on the theatre's official site: www.tnb.ro, source:

<https://www.tnb.ro/ro/teatrul/padurea-spanzuratilor>, accessed 06.05.2019

AUTOR DRAMATIC. AUTOR VIU, a project of Teatru Fix, Iași, presented on the site <http://teatrufix.ro>, source: <http://teatrufix.ro/autor-dramatic-autor-viu/>, accessed 26.05.2019.

Dicționarul explicativ al Limbii Române, online : www.dexonline.ro, source : <https://dexonline.ro/definitie/dramaturg>, accessed 05.05.2019.

STAGE REVIEWS

Theater Festivals - a Collective Archive

Ramona-Petronela IACOBUȚE*

Abstract: Theatre can also be viewed as a collective archive that we go to when we need to better understand the world around us, artistic movements and trends, the state of mankind. Each participant in a theatrical act, whether spectator or creator, loads it with emotions and, therefore, with memories. Theatre, in all its forms, strengthens communities, and theatre festivals are a very good opportunity to popularize theatrical productions, from the level of some small communities, to the macro level. Diversity is an essential ingredient for stimulating imagination and a better understanding of an area of interest. This is why a theatre festival with international coverage, such as the International Theatre Festival for Young Audiences in Iasi (FITPTI), should make for its audience as many referrals as possible to the context and artistic life of a community as a whole. In order to achieve such an objective, in addition to the scenic representations, theatrical exhibitions, book launches, interactive installations, theatrical critique seminars, residences for young playwrights, reading shows are more than necessary. If we refer to the collective memory enriched by theatre, we could say that theatre shows have a short life. But, most of the times, those that really have a major impact and their creators are also found in books. And, it is known, books have a much longer life. FITPTI organizers understood this from the beginning and gave the theatre book an important place in the event.

Key words: theatre, memory, theatre festival, theatre book, theatre and community

* Journalist at *Adevărul* newspaper, editor-in-chief of www.ceascadecultura.ro, PhD Candidate at George Enescu National University of Arts in Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

Theatre can also be viewed as a collective archive that we go to when we need to better understand the world around us, artistic movements and trends, the state of mankind. Each participant in a theatrical act, whether a spectator or creator, loads it with emotions and, therefore, with memories. Theatre, in all its forms, strengthens communities, and theatre festivals are a very good opportunity to popularize theatrical productions, from the level of some small communities, to the macro level. Tastes are formed and educated and diversity is an essential ingredient for stimulating imagination and a better understanding of an area of interest. This is why a theatre festival with international coverage, such as the International Theatre Festival for Young Audiences in Iași (FITPTI), should make for its audience as many referrals as possible to the context and artistic life of a community as a whole. In order to achieve such an objective, in addition to the scenic representations, theatrical exhibitions, book launches, interactive installations, theatrical critique seminars, residences for young playwrights, reading shows are more than necessary. If we refer to the collective memory enriched by the theatre, we could say that theatre shows have a short life. But, most of the times, those that really have a major impact and their creators are also found in books. And, it is known, books have a much longer life.

FITPTI organizers understood this from the beginning and gave the theatre book an important place in the event. The practice of publishing and launching theatre books at national and international theatre festivals is an increasingly common and necessary activity, in the conditions where, outside the scope of these festivals, such volumes are not printed with the frequency with which they should. However, both audiences and artists need specialized readings, readings that keep them in permanent connection with the dynamics of the theatrical world, on the one hand, but also take them in the past, for a meeting with the predecessors of the present artists, on the other hand. The International Theatre Festival for Young Audiences in Iași (FITPTI) has carried the audience, for twelve editions, both through the world of theatrical productions and through the universe of theatre books, universe that has its roots deeply planted in the lives of those who inhabit this world: actors, playwrights, directors, set designers, theatre critics,

THEATRICAL COLLOQUIA

costume designers or stage lovers. Objective and subjective, at the same time, like everything in the world of theatre, the books launched at FITPTI over time confirm that this festival wants to stop time in printed pages, not just to offer its audience momentary emotions.

Thus, the festival organizers made a habit of having at least one book launched during FITPTI, with themes and characters status related to the event, to the building that houses it for years, to the people who make theatre and love the theatre, which denotes the interest that the festival organizers have for the affective memory of the creator and the consumer of theatrical projects. One by one, the volumes of anniversaries, monographs and biographies, books with and about a show or a playwright and volumes that bring to light the generation of young artists in the Romanian theatre have been launched at the International Theatre Festival for the Young Public in Iași (FITPTI). This year, after the presentation of the book *Dimineața actrițelor (Morning of the Actresses)* by Anca Hațiegan, in the Prologue of the festival, it was the turn of other books to be launched and other authors of dramatic texts to expose their artistic vision. The reading shows from 2019, *Paradise* and *Viral* were on texts signed by Andrei Crăciun and Bogdan Georgescu, authors who gained a residency in the festival, in partnership with FILIT.

Among the other readings proposed during the festival, there are worth mentioning: *Cătălina Buzoianu, magie, abur, vis (Cătălina Buzoianu, Magic, Steam, Dream)*, *Dramaturgie greacă contemporană (Contemporary Greek Drama)*, published by the Camil Petrescu Foundation in Bucharest, Miruna Runcan's *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964 (Theatre in Dioramas. The Discourse of Theatrical Criticism in Communism. The Floating Thaw 1956-1964)*, *Drama și teatrul francofon. Antologia Forme ale exilului, forme ale rătăcirii (Francophone Drama and Theatre. The Anthology Forms of Exile, Forms of Wandering)*.

The theme of the festival, every year connected to the society we live in

Another defining element of the International Theatre Festival for Young Audiences in Iași (FITPTI), organized by the Luceafărul Theatre, is the fact that a reference theme is chosen for each edition. This year, the theme proposed was “Freedom” and it illustrated very well how the directors of the selected shows relate to this concept and to the society in which they live and create. Gathering as in a nest around the theme, scenic proposals from top directors of all generations, Gigi Căciuleanu, Alexandru Dabija, Radu Afrim, Ada Milea, Cristi Juncu, Bogdan Georgescu, Ioana Păun, Catinca Drăgănescu, Theodor Bogdan Olteanu animated evenings and even nights, as the insomniacs who feed on theatre were able to enjoy performances starting after 22.00. *Legături primejdioase (Dangerous Liaisons)*, with Florin Piersic Jr as Valmont and Diana Cavaliotti as Madame de Merteuil, *153 de secunde (153 Seconds)*, a performance realized by Ioana Păun on the theme of the tragedy at the Colectiv Club, *Cocoțat pe schele (Perched on the Scaffolding)*, a show for fathers made by Robert Bălan on texts of writers who have gone through the period of adaptation to the position of parent, *Bun de export (Good for Export)*, directed by Catinca Drăgănescu (Point Theatre, Bucharest), which documents personal experiences regarding the massive departures from the country (according to INS, Romania records a net loss through external migration of 1 Romanian every 5 minutes and 27 seconds), *Taximetriști (Taxi drivers)*, a show about Romania seen through the eyes of those who transport us on overcrowded and broken streets, and who take the pulse of the country through the thousands of stories they hear and tell, are just a few examples of shows portraying Romania at its 30th anniversary of freedom in 2019. Therefore, we can say that the aim of the organizers was this year to find the balance between contemporary, innovation and refreshed taste for the essence of the theatre, for minimalism, for the well-written texts and the well-played roles.

THEATRICAL COLLOQUIA

Performances have been complemented by shows in which the playwright and their ideas have been highly valued by experienced actors, with hundreds of roles played.

In order to exemplify the attention paid by the FITPTI team to the diversity, relevance, social impact and trends in the Romanian and international theatre today, I will analyze some of the performances that took place during the festival. Modern man's sexuality, parent-child relationships, the labor market, social involvement are just some of the themes addressed by the creators of the shows played in Iași.

A show presented on the second day of the festival, directed by Bogdan Georgescu and created with the Romani feminist theatre group Giuvlipen, *Sexodrom*, approached sexuality, bringing the topic to nowadays and spicing it up with details related to the sexual life of sexual minorities. Transsexuality and homosexuality are realities of the world we live in.

If in the past the backdrop of social life belonged to them, in the 21st century the rights of such minorities are hotly debated and recognized in more and more countries. The performance of the group Giuvlipen, directed by Bogdan Georgescu, however, focuses on the mentalities and the behaviour of the majority in relation to the minority, on harassment and sexual exploitation, on physical and emotional abuse, on the loneliness and despair of the few in front of the many, on the power that they most often forcefully impose. I had been acquainted with Giuvlipen last year and I was convinced that they know how to dig for topics that concern us all, but few have the courage to express, that their talent is their best ally, even if their shows come from the independent area and do not focus on spectacular scenography. On the contrary, sometimes they think there is enough to have a microphone and a dance floor, because yes, their performances combine research work, real stories with fiction, dance and music to make a statement. *Sexodrom* is a painful but necessary show, a mirror of the modern

THEATRICAL COLLOQUIA

man, which exposes himself more and more, but becomes more and more estranged from the true self. The hypocrisy, the verbal and physical violence, the suffering, the trauma, inadequacy, the war of the sexes are the spices that give flavour to this show and give birth at the same time to an empty stomach. With a podium on which the characters expose their sufferings and pranks at a time, to a microphone that makes us prick our ears of hypocrisy or powerlessness and with the presence of red ribbons pulsing and flowing through the veins of the show's body, the actors on the stage have the mission to tell spectators private stories and intimate narratives.

At this year's edition, I could say that man was spoiled by the directors selected to participate in shows in the festival program. Thus, at least three of these shows, *Taximetriști (Taxi drivers)*, *Cocoțat pe schele (Perched on the scaffolding)* and *Îngerul pantofilor (The angel of shoes)* have taken as a landmark the modern man. *Taxi drivers*, a show directed for the Apollo 111 Theatre in Bucharest by Bogdan Theodor Olteanu, after a text by Bogdan Theodor Olteanu and Adrian Nicolae puts in the foreground two taxi drivers who cross the streets of Bucharest and meet with different people and with situations of obvious normality or extremity that make them leave their comfort zone. Here, man is presented with all the licentious language and also with the preconceptions and stereotypes that a profession like that of taxi driver brings to the surface. Humour is the main ingredient used by Bogdan Theodor Olteanu to characterize the family man, the unhappy man and the macho man, but also the society that encourages such typologies to flourish. On the other hand, *The angel of shoes* and *Perched on the scaffolding* bring to the light the man in his role as father, an essential social role that comes to the pack with a lot of pressure and expectations from oneself, but especially from others. If in *The angel of shoes*, a performance of the Coquette Theatre in Bucharest, paternity is seen through the eyes of a child raised in an extremely mercantile society, in which parents are required to work 24 hours a day for material success and well-being at the expense of time spent with their children, in *Perched on the*

THEATRICAL COLLOQUIA

scaffolding the perspective is that of man as father. Created by the Art No More Association in Bucharest, in partnership with the Replika Educational Theatre Center, *Perched on the scaffolding* includes processing of interviews conducted during the documentation period, information taken from the media or from certain studies and the texts of the writers Andrei Doșa, Robert Șerban, Radu Pavel Gheo, Vasile Ernu, and Igor Mocanu, written for this show. *Perched on the scaffolding* speaks of the father of our times, in his various hypostases: the involved father, who reads parenting books and often walks with the child in the park, who even takes paternity leave because his wife earns better and so he prefers to let her work, the absent father, but with a generous bank account and willing to cover any material needs of the child, the father who feels socially alienated and without friends, the father in depression after the birth of the child. In this show, humour is also the ingredient that links all the small stories into one, which is full of meaning. The performance *153 seconds*, directed by Ioana Păun, with a text written by the poet Svetlana Cîrstea, frets the pain of destinies changed forever by the fire from the club Colectiv. Ioana Păun's appetite for documentary theatre blends in this show with the lyricism of poet Svetlana Cîrstea in order to urge us never to forget the mass evil that carelessness and non-acceptance can arouse. With a decoration made of a metal frame that composes and decomposes in seconds, just like the lives of those who burned at Colectiv, *153 seconds* is a show-pain, a show-need for healing, a show-lessons we need to learn.

A week full of theatre can pass as a dream, if the offer is tempting and balanced enough to take you through all emotions. This year, like the previous ones, the organizers of the International Theatre Festival for Young Audiences Iași (FITPTI) have not disappointed their audience. Ever since the first hours of the first day of the festival, exclusive events ready to be discovered were waiting for the spectators. One of them was the interactive exhibition "Crusoe's Friends. 300 years after the publication of the novel *Robinson Crusoe*", which was brought to Iași by Toc de Tusta Company

THEATRICAL COLLOQUIA

from Spain, for the first time in Romania, an interactive installation made manually in the company's workshops and consisting of large machines, mechanical dolls, mechanical games and puzzles inspired by Crusoe's journey. The exhibits proved to be an invitation for each and every one, adult or child, to let the imagination fly. Freedom as a festival theme is never a small playground, so the nuances and complexity of the performing arts poured in 2019 towards the public of FITPTI as a river, carrying them deep into dreaming, meditation, joy, pleasure.

BOOK REVIEW

With a Critical Eye on Romanian Criticism. From the Memories of the Flowing Thaw

Review of the Book *Theatre in Dioramas. Discourse of Theatrical Criticism in Communism. The Floating Thaw 1956-1964* by Miruna Runcan

Ioana PETCU*



Abstract: Miruna Runcan's book fills a still empty space of the specialized literature and, at the same time, it is the fruit of the research of a mind constantly concerned with the status of criticism in Romania, the meanders of a long process with stagnation and with episodes of boost in the pre- and post-decembrist panorama. The complex study that appeared at Tracus Arte Publishing House, this year, sits on the shelf of the library between the author's previous titles, completing (and probably to be continued) the poliform portrait, viewed from the inside and outside, of the critical commentary in our theatre areal.

Key words: Miruna Runcan, theatre criticism, communism, Theatre magazine

* Lecturer PhD, Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

Along with *The Romanian Theatre Model* (2001), the *Theatricalization and Retheatricalization in Romania 1920-1960* (2003), *The Skeptical Spectator's Armchair* (2007) and *Theatre Criticism. Where to?* (2015) - to mention only a few of the books that are approaching the line of theatrical criticism -, the extensive study *Theatre in Dioramas. The Discourse of Theatrical Criticism in Communism* is a high-level analysis, showing, from one chapter to another, crossed with directions, sometimes, depending on the context, with a wave of irony or responsibility, the desire to answer uncomfortable questions. Because, beyond the colossal research work that she performs as a refined connoisseur of this cultural chapter, the professor from Cluj also has a deeper message grafted into the discourse. The educational one. And the message initiated concerns the practitioner - the theatrical journalist (whether in training, or the one who has been for some time "at the buttons"), the historian, the researcher. Of course, we are interested in the whole detailed explanation, always positioned in the political context, the years when the discourse about the new man and the new world fades, but only in appearance, so that it can be resumed as if with even greater pressure. We are interested in the characters of this history of compromise, insecurity, pride, but also the flashing appearances of opposition, restlessness, attempts at normalcy. But, as I said, at least as important as understanding the status of the critic in the ensemble of the period 1956-1964 is also the author's intention to determine her reader to dilate their pupils, to sharpen their senses and to look in this mirror of the past. The action is done with cerebrality, with the moral force to accept the past, also in its inglorious moments, as well as with the inner joy of situational victories.

Obviously, we will say, we are no longer in a position to respond to political party demands, we are not campaigning today for an aberrant vision in which art should resonate with a totalitarian ideology. In any case, we no longer recognize any feature of those presented in the paragraph where the author makes a brief punctuation in the marrow of the critic of the reference

THEATRICAL COLLOQUIA

period: “Like any other journalist, during the four decades of communism, the theatre critic too, in order to be the employee of a publication, has to go through the multiple approval filters of the party apparatus [...]. The selection of theatre critics took place, depending on the moment when we refer to a system that has constants and variables: the constants are first of all ideology and fidelity. The vast majority of theatre critics employed, at central or local level are, until the beginning of the thaw, party members. They have higher studies, usually philological, and some experience in the press. Those from the academic environment are rare” (p.185). In addition, not only does it seem far from any resemblance to the present, but the previous portrait is so far removed that some have forgotten it. But we can see - if we have the necessary openness and, somewhat, the courage - that the uncertainty of the present day, but also the combative tone and constructive defiance can be the result of past situations, of roots not yet completely removed and which, even if they no longer have the same structure, have deviated in unfortunate ways. And how is it that, though forgotten, the ghosts of the past haunt us in different forms - a confiscated heading, a chronicle dedicated to interests, omissions, silence, withdrawals in the ivory tower, but also too much ado about nothing...

On the other hand, the dioramas taken by Miruna Runcan show us episodes that would serve us even today as good practices. Dimmed lights for the period of fluctuating thaw, the meetings that gave rise to debates between critics and artists (directors, most often) are ordinary events today. But looking at the pages where, for example, there is the controversy hosted by the *Teatrul / Theatre* magazine regarding the staging by Liviu Ciulei of *As You Like It*, we wonder if today we still find the flair or the elegance, the subtlety or the pathos that once animated some spirits. Are such states perpetuated in our workshops, colloquiums, dialogues (even in the virtual space)? True - the stakes have changed, more than six decades have passed, we have other intentions and our directions have been re-calibrated. Safety, freedom of speech leave us more room to develop ideas, projects, feel more

useful, as critics and make us... less heroes. If the hero's aura ever haunted us. At the same time, a kind of comfort easier for us, the system is not without aberrant situations, in which we are left to go with the flow or to which we can react (with or without a mask).

Miruna Runcan is also a research model. It expresses her position clearly with respect to the short thaw sequences and, above all, to the inadvertencies of the past. She points out gaps or places left incomplete or under-exploited until now - when she remembers the lack of new translations from Brecht, repeatedly pointing as an alarm signal that the only edition with translations of the plays by the German playwright dates back to 1967. Her tone is balanced, it does not push to blame, but puts in context, explaining why, how, what are the levers that supported some critics or artists in the system. We find details from the biographies of those who write theatre criticism in the columns of the magazines of the time, details that outline not portraits, but characters (*dramatis personae*, as she herself calls them): Traian Șelmaru, Andrei Băleanu, B. Elvin, Valentin Silvestru, Margareta Bărbuță, Ana Maria Narti, Dana Crivăț, then Ștefan Aug. Doinaș and I. D. Sârbu, Dan Nasta, I. Negoitescu (or “the undisciplined of retheatricalization”, as she jokingly characterizes them). Their presences intersect, some prefer to stay away, others obstinately seek confrontation and exchanges of replies. Together with them, the young fellow directors Liviu Ciulei, David Esrig, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie. The process of receiving Western drama is also a widely analyzed subject, at different times in the text. From the cases of Beckett (whose texts appear unintelligible) and Ionesco (renegade) and, through them, all the absurdist literature (the condemned), to the partially and truncatedly accepted American dramaturgy... the horizon is set in rather dull nuances.

Miruna Runcan also has a precious quality, her exposure is animated by curiosity. She always asks questions and urges the reader to join her in seeking answers; then she guides him through the carefully mapped world. She launches from the first to the last paragraph dilemmas that are bridges to

THEATRICAL COLLOQUIA

the present, because, heirs of the message with double referentiality, of the iron curtains, of the creative exuberance or of the old polemics with new clothes, we hear faint echoes from the years of censorship, we can still feel loans more or less beneficial from the 50s-60s. The author also has realistic conclusions, yet pointing out the failures: “Theatre criticism [...] is far from having that exploratory role, at the level of the theatrical life in the country, which could have at least justified the suspicion of a ‘staged’ attitude - therefore of support and positive influence, coagulating on any marginal artistic phenomenon, with innovative potential” (p. 296).

Theater in Dioramas is an essential work, carefully documented, with important information and with portions where you simply have to put sticky notes with personal comments to enhance the flow of opinions. We are looking forward to continuing it in a new volume dedicated to the next decades. Otherwise, the books continue through their readers who carry their provocative themes and proposals and who revive them in the meetings, in the debates that reiterate the topics.

MEMORIA TEATRULUI ȘI TEATRALIZAREA MEMORIEI

Sorana Țopa – memoria unui timp¹

Anca Doina CIOBOTARU*

Elena Carmen ANTOCHI*

Rezumat: Scrierile actriței Sorana Țopa sunt, în marea lor majoritate, necunoscute. Edițiile limitate ale câtorva dintre piesele care prevestesc cele două trilogii *Ciclul vieții* și *Ciclul morții*, din perioada interbelică, nu fac decât să ne demonstreze că Sorana Țopa a fost ceva mai mult decât o actriță. Textele sale sunt pline de întrebări despre condiția și destinul actorului. Sensurile cuprinse în textele dramatice sunt mai puțin accesibile dacă sunt citite izolat; paginile de jurnal, conversațiile sale dactilografiate aduc în atenția noastră spiritul ei analitic.

În fapt, analizând documentele inedite, oferite de către doamna Lucreția Angheluță Centrului de Cercetare „Arta Teatrului Studiu și Creație”, din cadrul Facultății de Teatru a Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași, putem observa că Sorana Țopa ne ajută să recuperăm memoria unui timp încă insuficient cunoscut, trăit cu intensitate de lumea teatrului românesc din prima jumătate a secolului XX.

Cuvinte cheie: *Sorana Țopa, jurnal, memorii, teatru interbelic, dramaturgie, teatru românesc*

Scrierile actriței Sorana Țopa sunt, în marea lor majoritate, (cvasi) necunoscute. Edițiile reduse ale câtorva dintre piesele ce prefigurau cele două trilogii *Ciclul vieții* și *Ciclul morții*, din perioada interbelică, nu fac decât să ne demonstreze că frumoasa, expresiva și enigmatică Sorana Țopa a fost – a însemnat - ceva mai mult decât o frumoasă, expresivă și enigmatică

¹ acest articol a fost prezentat parțial în cadrul simpozionului național „Memorialistica românească între documentul istoric și obiectul estetic”, organizat de Academia Română, Filiala Iași.

*Prof. univ dr., Facultatea de Teatru a Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași, România.

* Doctorand, Facultatea de Teatru a Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași, România.

THEATRICAL COLLOQUIA

actriță. Textele sale sunt pline de întrebări despre condiția și destinul actorului, artistului și omului; vibrațiile filozofiei indiene se împletesc cu cele ale existențialismului, gândirea orientală se întrepătrunde cu cea occidentală. Sensurile cuprinse în textele dramatice sunt mai puțin accesibile dacă sunt citite izolat; paginile de jurnal, conversațiile sale dactilografiate aduc în atenția noastră o actriță neliniștită, un spirit analitic; întrebările sale, par să își caute, încă răspunsuri: „Blestemată setea asta avidă de a voi să ajungi a fi altceva decât ceea ce ești în fond!”. Sursa din care poate izvoră „noutatea în expresie”, cu totul și cu totul inedită, este considerată a fi „pustiul lipsei de cetitudine”, „...bântuit de toate spaimile apocalipsului apropiat. O panică ce ne bântuie pe mai toți cei oarecum treji, martori pasivi ai acestei epoci de răscruce gravă, prin care trece întreaga planetă, - cu tot ce viețuiește pe ea!” (Țopa, A fi sau a nu fi... actor, 1966, p. 10)

În fapt, analizând documentele inedite, oferite de către doamna Lucreția Angheluță Centrului de Cercetare „Arta Teatrului Studiu și Creație”, din cadrul Facultății de Teatru a Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași, putem observa că Sorana Țopa ne ajută să recuperăm memoria unui timp încă insuficient cunoscut, trăit cu intensitate de lumea teatrului românesc din prima jumătate a secolului XX. Memoria timpului său poate fi recuperată din scrierile sale dramatice, jurnalul și caietele de conversații, corespondența sa – cele mai multe, documente manuscris, cărora le alăturăm biografiile sau memoriile unor actori din epocă; toate ne ajută să înțelegem în oglindă portretele a două epoci – interbelică și postbelică – așa cum s-au conturat ele în viziunea Soranei Țopa. Chiar dacă dramaturgia nu este încadrată în ceea ce normele academice definesc drept domeniul al memorialisticii, referirile directe la lumea teatrului, la relațiile dintre oameni (de factură personală sau socială) ne determină să aducem în atenție modul în care neliniștile Soranei îmbracă forme diferite, se impregnează de vibrațiile declanșate de acele contexte și se transformă în *memoria aceluia timp*. Actrița - creatoare și... meditativă -, este insuficient cunoscută. La moartea sa, în articolele și epitafurile publicate se strecurau (încă) observații sau întrebări (cărora le puteai plasa semne de suspensie), alături de cele provocatoare: „Cunoștea și înțelegea foarte bine valoarea în sine, estetică și umană, a multor lucruri de care cu vremea, dar nu atât din constrângerile vârstei cât



Din stânga sus: Sorana Țopa, Aurel și Maricica
Ghițescu
alături de Mihai Codreanu.

Fotografie din colecția Muzeului Național al Literaturii

Artă Dramatică din Iași, avându-l ca profesor pe State Dragomir. La 1 august 1918 este remarcată de către Mihai Sadoveanu - directorul Teatrului Național din Iași și angajată ca stagiară. Cu ambiție și tenacitate, valorificându-și talentul și farmecul personal își va clădi, pas cu pas, cariera. Va dori, mereu, să cunoască, să înțeleagă și să transmită/dăruiască mai mult. În 1920, Mihai Codreanu, Director al Teatrului Național, începe demersurile pentru a o trimite la Paris timp de un an, împreună cu Aurel Ghițescu, cu o bursă de studii, plecare care se va concretiza cu mari eforturi abia în iulie 1924. Documentele teatrului păstrate la Direcția Județeană a Arhivelor Naționale din Iași aduc dovezi ale travaliului, care a însoțit acest demers. Astfel, aflăm că la 30 aprilie 1924, în ședința „Comitetelor unite” ale Teatrului Național din Iași (Comitetul de Administrație și cel Literar) s-a dezbătut, la punctul 1, „Cererea D-șoarei Sorana Țopa înreg. la no. 633/924 și a D-lui A, Ghițescu

dintr-o disciplină de eliberare interioară, se dezbăraseră. Își luase niște distanțe față de viață, față de viața care se trăiește, pentru a se rezuma la viața care se contemplă și, mai ales, la viața care se înțelege.” (Paleologu, 1986, p. 16)

Precizarea câtorva repere biografice ne pot ajuta să conturăm contextul în care Sorana Țopa a trăit și căutat să dea sens vieții, prin arta dramatică și scrierile sale. S-a născut la 14 februarie 1898, în comuna Podu-Turcului, județul Tecuci (actualmente în județul Bacău). În perioada 1918-1919 a urmat cursurile Conservatorului de Muzică și

THEATRICAL COLLOQUIA

înreg. la no. 534/924 prin care cer un concediu de 9 luni, pentru a pleca la Paris spre a-și completa cunoștințele teatrale”.

După reîntoarcerea în țară, își va dori să plece la București. O va face deîndată ce contractul semnat îi va permite. În noiembrie 1926 se mută la Teatrul Național București, unde va interpreta numeroase roluri, până în septembrie 1947, când a fost pensionată forțat de către directorul Zaharia Stancu întrucât nu și-a dovedit loialitatea politică, refuzând cu îndârjire să joace în spectacole de factură comunistă.

Viața în lumea teatrului nu a fost niciodată simplă sau ușoară. Dincolo de strălucirea fascinantă a reflectoarelor sunt multe umbre. Printre documentele inedite (suport al cercetării noastre²), își așteaptă rândul să ne reformuleze *memoria unui timp* o fotografie și un program de la spectacolul *Călătorie în întuneric*, a cărui premieră a avut loc „miercuri, 10 martie 1943”. Sorana Țopa interpreta rolul Mariei – oarbă din naștere; regia era semnată de I. Șahighian iar textul de... Nicolae Bucur.



Călătorie în întuneric, Sorana Țopa în rolul Mariei cu Toma Dimitriu în rolul lui Ilie Gârbea

² Facem referire la cercetarea doctorală *Sorana Țopa - roluri pe și dincolo de scenă*, drd. Carmen Antochi

THEATRICAL COLLOQUIA

[illegible]

Realitatea, însă, era alta. Povestea ne este dezvăluită în articolul *Sorana Țopa par elle même*, publicat în revista *Apostrof* (Țopa, Sorana Țopa par elle même, 1994, p. 13) în care protagonista ne dezvăluie cum a fost nevoită să-și aducă la cunoștința publicului piesa sub pseudonim, cu complicitatea lui Liviu Rebreanu, directorul Teatrului Național București datorită misoginismului ce-și făcea loc din ce în ce mai mult în cea de a doua parte a perioadei interbelice precum și a imixtiunii politice.

Sorana Țopa nu a scris la întâmplare; ea a urmat traseul unei viziuni. A scris din dorința de a împărtăși ceea ce credea a fi esențial: definirea destinului uman, a timpului și sinelui, căutarea sensului vieții și - mai ales-, a... ceea ce va să fie după ea, după ce se va fi mutat într-un alt timp, la 1 noiembrie 1986 (București). „Conform notei explicative ce precede drama *Omul ascuns*, autoarea și-a ordonat creațiile (rămase în majoritate nepublicate) într-o construcție dramatică amplă, în două părți” (Vartic, 1994).

LĂMURIRE

Lucrarea dramatică de faţă, care poate dintr-un ciclu de piese cu un fir conductor unitar, pe care autorul l-a ridicat în două părţi.

Pe măsură ce aceste piese vor vedea lumina tiparului, sau a rampei, se va observa că e vorba de o experienţă de viaţă, care a evoluat în chip firesc în forma şi fondul actual.

Lucrările se rândesc, deci, în chipul următor:

CICLUL VIEŢII

1. «Nepăsătorii de Iluzii» (în manuscris) 1929.
2. «Căldorii în întinerie» scrisă în 1930 şi jucată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, în stagiunea 1943—1944.
3. «Omul ascuns», piesa de faţă (scrisă în 1941).

CICLUL MORŢII

1. «Appassionata» (în manuscris) 1944.
2. «Vila Iclerii» (în manuscris) 1946.
3. «Adevărata Moarte» (în pregătire)

Bucureşti, Decembrie 1946.

Dr. Mircea Eliade a.s.f.
Dr. Teodor Ionescu
- Dăbâlcă

THEATRICAL COLLOQUIA

Nota explicativă invocată este numită de către autoare „LĂMURIRE”:

„Lucrarea dramatică de față, face parte dintr’un ciclu de piese cu un fir conducător unitar, pe care autorul le-a vizionat în două părți.

Pe măsură ce aceste piese vor vedea lumina tiparului, sau a rampei, se va observa că e vorba de o experiență de viață, care a evoluat în chip firesc în forma și fondul actual.

Lucrările se rânduiesc, deci, în chipul următor:

CICLUL VIEȚII

4. *Neguțătorii de iluzi* (în manuscris) 1929.

5. *Călătorie în întuneric* scrisă în 1939 și jucată pe scena Teatrului Național din București, în stagiunea 1943 – 1944.

6. *Omul ascuns*, piesa de față (scrisă în 1941).

CICLUL MORȚII

4. *Appasionata*, (în manuscris) 1944.

5. *Vila tăcerii*, (în manuscris) 1946.

6. *Adevărata moarte*, (în pregătire)

București, Decembrie, 1946

S.Ț.” (Țopa, Teatru, Omul ascuns, 1947, p. 7)

Exemplarul pe care îl deținem, face parte dintr-o serie limitată „S’au tras din această carte douăzeci și șase de exemplare nepuse în comerț, numerotate dela 1 la 26” și a aparținut autoarei, care a făcut câteva notări pe pagina de lămurire. Astfel, aflăm că piesa *Adevărata moarte* „nu s-a mai scris” și sunt semnalate apoi scrierile ce au urmat acestei ediții:

„Noi urmașii lui Iuda (în trei părți)

Dialoguri” (Țopa, Teatru, Omul ascuns, 1947, p. 7)

O pagină, câteva adnotări și imaginea creației Soranei Țopa ni se dezvăluie într-o altă lumină. Poate că într-o zi memorialistica va adăuga, în rândul clasificărilor riguroase, savante, un nou instrument – adnotarea.

Studiul nostru este, însă, axat pe relația inedită dintre *Jurnalul* său, din anii 1971 - 1972, *Caietele de conversații* (Țopa, *Conversații*, manuscrise, consemnări inedite ale unor dialoguri purtate cu „Sorin Ionescu și alte

THEATRICAL COLLOQUIA

persoane, invitați întâmplători”) și monologul – manuscris rămas necunoscut, *A fi sau a nu fi ... actor?* - datat „septembrie 1966, București”.

În *Jurnal 1971-1972* (Țopa, Jurnal 1971-1972, p. 70) - la data de 3 februarie -, este făcută următoarea precizare: „Lucrarea nu va vedea lumina zilei decât după moartea mea”. Primele fragmente au fost prezentate public în cadrul Conferinței internaționale organizată de Centrul de Cercetare - „Arta Teatrului Studiu și Creație”, din cadrul Facultății de Teatru a Universității de Arte „George Enescu” din Iași din 30 noiembrie 2019 „100 de ani de cercetare teatrală ieșeană” și publicate în volumul „1918-2018; 100 Years of Theater Research in Iasi”

„Știu, cheia de boltă ar fi, să acorzi gândul cu fapta, dar cum?... Cum!...” (Țopa, *A fi sau a nu fi... actor*, 1966, p. 4) Acest principiu, al acordului gând – faptă, reprezenta, în anul 1966, un element de modernitate în arta actorului, promovat de către Mihail Cehov „actorul, care trebuie să-și considere corpul ca un instrument pentru exprimarea unor idei creatoare pe scenă, trebuie să tindă către realizarea unei armonii complete între psihic și fizic.” (Cehov, 2014, p. 11)

Monologul reprezintă o poetică a artei actorului; profunzimea sa, rădăcinile sale și travaliul care a generat-o ne este relevat prin intermediul unei pagini din *Jurnalul invocat*:

„3 februarie 1972

Am început revizuirea monologului «Actorul» și sper că este ultima. M-am săturat să am astfel de preocupări așa-zis literare. Deși mărturisesc cinstit că aprofundarea acestui monolog nu înseamnă o evaziune, o scufundare plăcută într-o scriitură aptă să ofere satisfacții personale. Lucrarea nu va vedea lumina zilei decât după moartea mea și chiar atunci foarte problematică perspectivă... Aș putea afirma că dimpotrivă, această revizuire este un prilej de meditație foarte prețioasă deoarece prin luarea de contact cu ceea ce consider a fi un fel (soi) de mesaj – pot să urmăresc în același timp și procesul interior cu reacțiile subtile față de problema cunoașterii de sine,

THEATRICAL COLLOQUIA

problemă majoră, și axa lucrării, problemă ce privește în primul rând pe autoare.

E straniu cum nimic din ceea ce scriu nu rezistă integral (la lectură), la o reluare. Totdeauna e ceva de șters de eliminat și foarte rar de adăugat. Asta înseamnă că spiritul nu s-a fixat pe anumite poziții și că orice concluzie poate să sufere o schimbare fundamentală. Asta nu se întâmplă decât atunci când descoperi că, chiar cele mai consacrate valori, când sunt exprimate fără o acoperire de autentică și intimă experimentare, ele răsună a gol și par lipite artificial nu crescute organic din miezul unei probleme trăite integral și doar prin tine însăși.” (Țopa, Jurnal 1971-1972, p. 70)

3 2 Februarie
 Cum încep revizuirea monologului "Nelson" și știu că este ultima. M-am saturat să am patul de preocupări... creație literară. Deși mărturisesc că sunt o persoană profundă, căci acest monolog nu numai că e o creație, o soluție plăcută, înțeleg și scrierea aptă să ofere satisfacție personală nu va vedea lumina zilei decât după moartea mea și chiar atunci foarte problematica perspectivă... As putea afirma că după o revizuire este un fel de meditație foarte pretentivă, de oarecum puțin lucidă în contact cu ceea ce consider a fi un fel de mesaj – pot să urmăresc în același timp și procesul înțelesului și reacțiile subtile față de problema umvroșiei de sine, problema majoră și axa lucrării și problema ce privește în primul rând pe autoare.

Parcurgând textul monologului înțelegi sensul sintagmei „procesul interior”; lectorul de specialitate (și nu numai) poate identifica câteva teme esențiale în arta actorului. Prezentarea lor succintă ne ajută să înțelegem viziunea Soranei Țopa asupra sensului creației, ca parte integrate a vieții. Actorul este putătorul de voce al autoarei, al actriței care își expunea, în fapt,

THEATRICAL COLLOQUIA

principiile ce îi coordonasera întreaga activitate scenică și pe care voia să le transmit mai departe celor ce slujeau arta teatrului, într-un context socio-economic derutant.

Astfel, CUVÂNTUL apare ca un subiect esențial.

„Vă rog, nu vă supărați, dar asta-i umila mea părere, că tot cuvântul rostit pe scenă, de oameni în carne și oase este un mijloc mai direct de comuniune. Și eu încerc să rămân un slujitor neînduplecat al autenticului, în artă ca și în viață... Dovadă și felul lipsit de modestie cu care mă descriu.” (Țopa, A fi sau a nu fi... actor, 1966, p. 6)

OMENESCUL i se alătură și capătă profunzime. Preocuparea pentru vulnerabilitatea ființei umane, efemeritatea sa se regăsește și în alte scrieri. Cu ton (auto)ironic ne provoacă:

„Mă opresc pentru a vă întreba serios: ... cine-i Acela care, fie că-i om de caracter, un mare savant și chiar un creator de artă, genial... care să nu dea dovadă de puțină banalitate și chiar ușurătate, când se scoală cu ochii cârpiți de somn (...) După modesta mea părere, nu există nici o deosebire, calitativ vorbind, între căscatul zdravăn al unui hamal din port și acela, de pildă, al unui stăpânitor lumesc, încoronat sau nu, de pildă, ... luat pe neașteptate, uită să-și mai pună mâna la gură.” (Țopa, A fi sau a nu fi... actor, 1966, p. 7)

Continuând traseul logic al discursului său, Actorul vrea să înțeleagă SENSUL.

„De altfel, știți prea bine și dumneavoastră, că de aici, din văgăunile acestei tigve de memorii mucegăite, bătrână ca lumea, izvorăște atât îndoiala, cât și luciditatea, nu? (umflându-se) O luciditate, care sper, totuși, să dea într-o zi (de) rostul absolut al existenței omenești și de a mea proprie, bineînțeles. (o tăcere) Pentru că nu-i lucru de șagă să descoperi că toată viața ți-o petreci bâiguind ca-n somn și făcând tot felul de gesturi nesemnificative (le și face) aiurea și să treci printre semenii tăi așa ca o nălucă, cu ochii legați... orbește. (străpunge vidul propriu, parcă) Da, să nu fii nicicând și

THEATRICAL COLLOQUIA

nicăieri în lume o prezență creatoare, o prezență vie... și cu totul trează... Bănuiesc eu cam ce ar însemna misiunea asta... Ehei, ce mai creatori de oameni și sensuri am fi unii dintre noi, dacă ne-am goli găoacea minții și nu numai de înfumurarea cuvintelor învățate pe dinafară, dar și de bieteale noastre experiențe așa-zis intime. (...)” (Țopa, A fi sau a nu fi... actor, 1966, pg. 9-10)

„Blestemată setea asta avidă de a voi să ajungi a fi altceva decât ceea ce ești în fond! Sursa din care poate izvoră «noutatea în expresie», cu totul și cu totul inedită, este considerată a fi «pustiul lipsei de cetitudine», «bântuit de toate spaimele» apocalipsului apropiat. O panică ce ne bântuie pe mai toți cei oarecum treji, martori pasivi ai acestei epoci de răscruce gravă, prin care trece întreaga planetă, - cu tot ce viețuiește pe ea!” (Țopa, A fi sau a nu fi... actor, 1966, p. 10)

Cine suntem? Care e rostul trecerii noastre? Ce urmează? Sunt întrebări care o frământau, marcându-i maturitatea, viața, scrierile. Viața și arta putea căpăta semnificație doar dacă se desfășurau sub semnul „gândului”, reflexivității și cunoașterii de sine. Tehnica teatrală trebuia subordonată acestor trei direcții, esențiale și astăzi. Ideile sale despre PREGĂTIREA ACTORULUI sunt, încă, valabile.

„Poate n-aveți idee cât de inițiați sunt actorii și chiar din primii ani de ucenicie în unele discipline mintale, dar cu preferințe fizice... urmăam cursuri speciale de gimnastică, de improvizație, de scrimă, și chiar unele numere modeste de circ, cum ar fi darea peste cap, saltul pe funii imaginare... etc. [...] Uitasem... pe lângă alte atuuri laudabile, ca literatura și istoria ei, i se mai predă candidatului modern, lecții de dans și mimică pe mușește la nevoie. Ați înțeles? Totul pentru a se cuceri atenția și celui mai rebel și mai exigent dintre spectatori! (...)”

Cum se face, atâtea exerciții fizice și așa zis culturale fac parte din zestrea actorului, iar de cea mai importantă și revelatoare problemă, cunoașterea de sine, nu se suflă nici o vorbuliță? E de

THEATRICAL COLLOQUIA

necrezut, nu? Să bijbîi ca o cârțiță prin bezna propriilor conflicte fără nici o ieșire vie la limanul înțelegerii și să ai totuși pretenția de a trezi prin arta ta în ceilalți, setea arzătoare de a le înțelege pe ale lor și chiar posibilitatea de a le depăși?!” (Țopa, A fi sau a nu fi... actor, 1966, p. 14)

TESTAMENT

„Prin urmare... mai înainte de orice salt fictiv, în orice ideal, să-ți îndrepti privirea justă, nestrămutat, spre *steaua singurătății* și, mai apoi, să pui capăt, definitiv, oricărei sporovăieli deșarte, reveriei și magiei, conceptelor sterile, fie ele chiar și despre bine, frumos și sublim ...” (Țopa, A fi sau a nu fi... actor, 1966, p. 17)

Toate aceste neliniști se regăsesc, deasemea, și în Jurnal și în Conversații. Și totuși... Alexandru Paleologu, în epitaful din „Romania Literară remarcă:

„Cu dispariția Soranei Țopa se încheie, pentru generația mea, un mare capitol din istoria vieții noastre intelectuale. Ea n-ar fi acceptat epitetul acesta, pe care-l folosea de obicei în sens ironic și minimalizator. Noțiunea de «intelectual» avea pentru ea un fascicoul de conotații negative: vanitate, uscăciune, limitare, snobism. Îi opunea, sau mai exact spus, îi prefera termenul de «spiritualitate». Mi-am permis nu o dată să-i contest această opțiune. Îmi părea (îmi pare și acum) că «spiritualitatea» autoriza imprecizia și o reprezentare vaporeasă a valorilor, celălalt termen însemnând, dimpotrivă, luciditate, simț critic, atenție la obiect.” (Paleologu, 1986, p. 16) Dintre cei au cunoscut-o, a fost, probabil, cel mai aproape de adevăr. Scrierile Soranei Țopa ne ajută să recuperăm memoria spiritualității unui timp.

Bibliografie:

Carandino, N. 1973: Nicolae Carandino, *Actorii de ieri și de azi*, București: Editura Dacia.

THEATRICAL COLLOQUIA

- Cehov, M. 2014: Michael Cehov, *Către actori, despre tehnica artei dramatice*, Caietele Bibliotecii UNATC - vol 16, nr 2.
- Oprea, Șt.; Rusu, A. M. 2006: Ștefan Oprea, Anca Maria Rusu (coordonatori), *Școala ieșeană de teatru*, Iași: Editura Artes.
- Paleologu, A. 1986: Alexandru Paleologu, *Sorana Țopa*, Romania Literară, nr.14, 13 nov.
- Țopa, S. 1947: Sorana Țopa, *Teatru, Omul ascuns*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă.
- Țopa, S. 1966: Sorana Țopa, *A fi sau a nu fi... actor*. Manuscris.
- Țopa, S. 1994: Sorana Țopa. *Sorana Țopa par elle même*. Revista „Apostrof”, nr. 3-4, Cluj, 13.
- Țopa, S. fără an: Sorana Țopa, *Conversații*, manuscrise, consemnări inedite ale unor dialoguri purtate cu „Sorin Ionescu și alte persoane, invitați întâmplători”. Manuscris.
- Țopa, S. fără an: Sorana Țopa, *Jurnal 1971-1972*. Manuscris.
- Vartic, I. 1994: Ion Vartic, *Fișă de dicționar*, Revista „Apostrof”, nr. 3-4, Cluj, 11.
- <https://deieri-deazi.blogspot.com/2014/01/artisti-aproape-uitati-4-sorana-topa.html>
- http://conferinte.artes-teatru.ro/wp-content/uploads/2018/12/brosura_2018.pdf
- [https://content.sciendo.com/configurable/contentpage/book\\$002f9783110653823\\$002fb_9783110653823-001.xml](https://content.sciendo.com/configurable/contentpage/book$002f9783110653823$002fb_9783110653823-001.xml)

Sorana Țopa - pagini de jurnal

Anca Doina CIOBOTARU*

Elena Carmen ANTOCHI*

Rezumat: În primăvara anului 2017, am avut șansa de a primi documente inedite din arhiva personală a actriței Sorana Țopa. Recuperate de către doamna Lucreția Angheluță din întunericul unei pivnițe din București și dăruite, cu generozitate, în vederea valorificării în cadrul unei cercetări doctorale¹, caietele olografe sau filele dactilografe ne ajută să facem... lumină, să reconfigurăm atât personalitatea actriței, cât și imaginea unei epoci. Aducem în atenție câteva file din manuscrisul *Jurnalului*, fragmente prin intermediul cărora Sorana Țopa își relevă personalitatea, capacitatea reflexivă, abilitatea de a radiografia relația om – destin – epocă. Cu speranța că într-o zi *Jurnalul* va fi publicat integral, inițiem un proiect de *restitutio in integrum* – răspuns firesc și necesar într-un timp în care valorile sunt răsturnate iar cei care bat la porțile carierelor artistice (și nu numai) simt că lupta cu presiunile sistemului socio-economic devine inegală. Citindu-le, înțelegem că libertatea spiritului nu poate fi zdrobită de niciun regim politic, cu o singură condiție: să conștientizezi că „a te lăsa pradă facilă în capcana acestor maiștri trăgători de sfori ideologice, ar fi o dovadă de superficialitate vădită și de nematuritate crasă.” Și poate că mai înțelegem ceva: șansa oricărui slujitor al Thaliei se bazează, în egală măsură, pe talent și lecturi profunde. Dincolo de paginile *Jurnalului* se lasă... grăitoarea tăcere a îndoielii. „Ochiul tău din ce în ce mai limpede, mai neîntinat ar putea să reflecte întregul depozit dintr-o dată; să ai adică o viziune de ansamblu a

* Prof. univ. dr., Facultatea de Teatru, UNAGE, Iași.

* Doctorand, Facultatea de Teatru, UNAGE, Iași.

¹ *Sorana Țopa roluri pe și dincolo de scenă (reflectări teatrologice ale unui destin teatral)* – autor: doctorand Elena Carmen Antochi; coordonator: prof. univ. dr. habil. Anca Doina Ciobotaru.

THEATRICAL COLLOQUIA

întregului proces ca și a structurii celei mai intime ale acestui *eu*. Și dacă ochiul nu-i total deschis, neumbrit de nici o intervenție din partea voinței de a vedea limpede ca și din partea acelor reacții obscure ce răsar automat din memorie, atunci firește că starea de ceață persistă pe undeva, izvorând din cine știe ce unghere nedesfundate, încă, ale conștiinței.”

Cuvinte cheie: Sorana Țopa, jurnal, fragmente, document inedit

„28 octombrie 1971, București

...

Faptul evident că nu ești singur atacat în existența ta fizică sau psihologică, că nu-i om să facă excepție de la destinul comun, că inevitabila întoarcere în țărână devenea o realitate atât de tulburătoare, de stringentă și prezentă încât a-ți întoarce ochii de la ea, nu mai era cu putință. Simțeai cum în conștiința ta pătrunde fără voie, năvălește chiar, ca printr-o poartă ce nu mai poate fi închisă, întregul șuvoi de suferințe, de mizerii, ce se abat fatal asupra întregului destin uman, de pretutindeni, nu numai asupra ceea ce socoți tu că-ți aparține, că este al tău. Nici celui de pe treapta cea mai înaltă a ierarhiei umane și care trăiește la un nivel de securitate fizică și materială în aparență indestructibile nu-i este dat să scape de inevitabil. Și acesta deci găsea în adâncul conștiinței tale intens vulnerabile un loc de atenție, de interes și chiar compătimire. Și când toți oamenii, toate ființele chiar cele necuvântătoare sunt tributare aceluiași destin implacabil mai poți trage între tine și lume linia de demarcație exclusivă, ziduri de apărare, unde să trăiești izolat și să mori la fel?

...

9 Noiembrie 1971

Am primit azi o scrisoare de la Sorin [Ionescu n.n.] din Italia unde se află din nou după o trecere prin Elveția, Franța și nu mai știu ce țară din apus.

Mi-a pus o întrebare extrem de ciudată. Ciudată în sensul că n-o așteptam tocmai din partea lui: dacă omul se poate decondiționa singur sau

THEATRICAL COLLOQUIA

are nevoie absolută de un îndrumător spiritual de autoritate recunoscută. Recunoscută de alții, firește, această autoritate în materie spirituală și fiind cazul așa tu nu poți avea dreptul la nici un criteriu care să-i pună la îndoială această capacitate pentru că de îndată ce folosești îndoiala și propriul tău discernământ în mod fatal nu se mai pune problema să te sprijini în judecată în înțelegerea te de-a face comparație cu ceea ce-ai primit de la alții de-a gata. Și dacă totuși nu le desparți de acest factor de îndoială și în orice ți se oferă cauți și oglindești prin propria ta lumină și luciditate dacă tot este!

14 Noiembrie 1971

...

Căci se poate o moarte mai sinistră mai dezgustătoare decât să vegetezi luptându-te veșnic cu împrejurările din afară doar pentru a-ți plimba o vreme mai departe bietul hoit în lume? a-i întreține inerția adică și a-l feri să nu se uzeze prea repede. Pentru că altfel ar însemna sa-i accelerezi spulberarea în neant cu un ceas sau două mai devreme? Și când te gândești fără sentimentalisme și justificări ipocrite că în fond asta-i preocuparea de bază a minții omului, a bieteii tale conștiințe: să-și prelungească agonia, să adoarmă spaimele, cât mai adânc acele spaime care zac și mocnesc pe tăcute, acolo în zonele de negură ale eu-lui tău. Acele spaime fără ochi, care mai torc pe neștiute firul inerției și-și distilează pe căi nebănuite și de o subtilitate extraordinară otrava ucigătoare! să-i accelerezi destrămarea fatală în neantul neființei cu un ceas sau două mai devreme. Și când te gândești fără sentimentalisme și ceva mai lucid, odios fără să cauți în ceasuri de criză acută, niciuna din acele justificări ipocrite, care să-ți bolmojească spaima de gol, a bieteii tale conștiințe, atunci îți dai seama că acesta-i de fapt rolul minții noastre, misiunea ei, preocuparea ei de bază – să supraviețuiască oricum și prin orișice mijloace. Indiferent dacă această prelungire a unei existențe precare, sortite iremediabil nimicirii e doar o lugubră și scurtă amânare, mintea totuși nu cedează lupta, se îndârjește să afle remedii că poate, cine știe, o să evite până la urmă inevitabilul.

...

16 Noiembrie 1971

...

În parte este – dar numai în parte – pentru că în același timp dincolo de ceea ce observă entitatea așa zis obiectivă dincolo de spectacol, există un ochi care vede că totul nu-i decât o fantasmagorie, o farsă sinistră, la a cărei totală destrămare, distrugere, nu are încă energia sau lumina aceea înțelegătoare, nu-i destul de puternică. De clară, pentru a pune pe fugă tot acel noian de umbre. Și deci nevăzând până la epuizare lipsa de sens a procesului fantomă, dintr-o dată și din toate părțile, mai se poate afirma că structura eu-lui, a conștiinței de sine izolate îți este cunoscută în întregul ei? Pură în cele mai fine, mai obscure detalii? Și atunci... atunci înseamnă că ochiul care pretinde că vede e și el înglodat în ceață. Nu-i limpede. Nu oglindește fără pată și în liniște deplină, fără să deformeze complexitatea fenomenelor psihice care iau parte la proces.

...

17 Noiembrie

Scrisoare deschisă unui prieten care întreabă –

...

A te lăsa pradă facilă în capcana acestor maiștri trăgători de sfori ideologice, ar fi o dovadă de superficialitate vădită și de nematuritate crasă. Ori tocmai unora dintre acei care au avut norocul să audă cuvântul adevărului, direct de la sursă, nu le mai este îngăduit o astfel de lunecare în mrejele prostiei organizate. O horă sinistră întreținută de oameni înconștienți care au împins lumea pe marginea prăpastiei finale. A te alătura lor înseamnă o sinucidere și un îndemn la sinucidere și pentru semenii tăi pradă aceleași seducții verbale lipsite de miez și mai ales de onestitate profundă.

Nu vorbesc pe dinafară ci din proprie experiență și agonie proprie. Dealtfel, procesul extraordinar de vast și de complex al eu-lui, nu poate fi sondat, explorat și dezvăluit integral, decât de un spirit ce nu se teme să-și vadă dată de gol nimicnicia până la fund! Ci dimpotrivă, care își găsește în această dezvăluire sau demascare nemiloasă a golului minții mai mult decât o biruință asupra inerției mentale cât un mijloc suprem și singur de a fi în concertul vieții universale, o notă creatoare de armonie și nu de dezordine și distrugere.

...

Din neștiință desigur a luat naștere autoritatea, sau tirania. Fie că-i de dreapta, de stânga sau de mijloc, exercitată din ordin umanitar, moral, social, spiritual sau religios, natura ei de bază intimă e una și aceeași, cruzimea. Pentru cine i-a gustat amarul din izvorul propriei lui ignoranțe. Tirania nu are decât un chip, distrugerea fără apel a tot ce-i mai viu în om, harul libertății creatoare.

Și susținerea ei la urmă ca un factor de ordine și progres înseamnă, fără doar și poate ca omul să fie prădat de participarea ființei lui, la cea mai înaltă dintre distincții, de a fi una cu Viața, infinit ca dimensiune dincolo de orice condiționări; a-l despuia pe om de acest drept gratuit înseamnă să-l readuci la rolul de unealtă oarbă, la condiția de robot, despuindu-l de orice frumusețe și desființându-l până la rădăcinile lui cele mai de taină, ori, prietene, cine s-a înfruptat, sau a gustat cât de cât din ambrozia inefabilă, fără nume și de nepătruns a acelui izvor de nesecată taină nu mai poate face pact de alianță nu numai cu besnele acestei lumi dar chiar cu cea mai transparentă dintre umbrele propriilor închipuiri.

...

1 Decembrie

...

Întreaga noastră existență (dacă existență poate fi numită farsa macabră ce-o trăim?) dacă suntem ceva mai atenți, adică la un nivel mai ridicat decât cel comun, nu se poate să nu luăm seama cât de primejdioasă este truda noastră de-a dăntui fie și cu măiestrie pe sârmele șubrede întinse de năzuințele noastre spre scopul de a uita că trăim ce trăim și că la fiecare pas de așa zisă depășire a primejdiei riscăm să ne prăbușim în prăpastie. Prăpastia minciunii salvatoare de neant! Creem punți imagine de la un gol de timp la altul, în nădejdea că, deși supuși totuși vom putea să ne depășim condiția, prin acrobații verbale și tot soiul de rețete morale și spirituale de contra laudă! Timpul însă își vede de virtuozitățile minții și-și urmează cursul ireversibil, maturându-ne, odată cu trupul și îngropându-ne, la fel ca frunzele în vijelia iernii, în groapă comună: uitarea cea fără întoarcere.

THEATRICAL COLLOQUIA

Și totuși, miracol de neînchipuit! și atât de absurd încă o dată, omul izbutește să se lege la ochi și să continue mascarada aceasta în care nu-i zi ori clipă să nu fie date peste cap de un cutremur fizic, moral sau unul de natură cosmică.

...

3 februarie [1972 n.n.]

Am început revizuirea monologului «Actorul» și sper că este ultima. M-am săturat să am astfel de preocupări așa a zis literare. Deși mărturisesc cinstit că aprofundarea acestui monolog nu înseamnă o evaziune, o scufundare plăcută într-o scriitură aptă să ofere satisfacții personale. Lucrarea nu va vedea lumina zilei decât după moartea mea și chiar atunci foarte problematică perspectivă... Aș putea afirma că dimpotrivă, această revizuire este un prilej de meditație foarte prețioasă deoarece prin luarea de contact cu ceea ce consider a fi un fel (soi) de mesaj – pot să urmăresc în același timp și procesul interior cu reacțiile subtile față de problema cunoașterii de sine, problemă majoră, și axa lucrării, problemă ce privește în primul rând pe autoare.

E straniu cum nimic din ceea ce scriu nu rezistă integral (la lectură), la o reluare. Totdeauna e ceva de șters de eliminat și foarte rar de adăugat. Asta înseamnă că spiritul nu sa fixat pe anumite poziții și că orice concluzie poate să sufere o schimbare fundamentală. Asta nu nu se întâmplă decât atunci când descoperi că chiar cele mai consacrate valori, când sunt exprimate fără o acoperire de autentică și intimă experimentare, ele răsună a gol și par lipite artificial nu crescute organic din miezul unei probleme trăite integral și doar tine însăși.

4 februarie 1972

De ce te apropii mai intim de focarul de temelie a conștiinței de sine cu atât descoperirile sunt mai subtile și mai greu de sesizat. Mi se pare că nu-i justă remarcă. Vreau să spun că acel fond, acea drojdie compactă își pierde din densitate și reacțiile aproape că nu mai au contur, devin... inefabile (?) Deși nici cuvântul acesta nu-i... potrivit. Ochiul tău din ce în ce mai limpede, mai neîntinat ar putea să reflecte întregul depozit dintr-o dată; să ai

adică o viziune de ansamblu a întregului proces ca și a structurii celei mai intime ale acestui eu. Și dacă ochiul nu-i total deschis, neumbrit de nici o intervenție din partea voinței de a vedea limpede ca și din partea acelor reacții obscure ce răsar automat din memorie, atunci firește că starea de ceață persistă pe undeva izvorând din cine știe ce unghere nedesfundate încă ale conștiinței.

Și ce surpriză neplăcută! Chiar tulburătoare când vezi ceva mai deslușit că urmele pornirilor negative din care eu-l este plămădit aproape în întregime continuă să-și dovedească prezența nocivă îngrăditoare în ființa ta... Toate acele sentimente creatoare de confuzie și necurmăte conflicte își au acolo sădite în străfunduri tiparele ideale! ca să zic așa: invidia, resentimentul, setea a fi și a nu fi, comparațiile în fine tot acel balast rău mirositor de contradicții și rezistențe lăuntrice care dau naștere la acele stări de mizerie, de nesuferință, apăsătoare senzație că trebuie să fugi ceea ce ești, până la capătul lumii și chiar sub pământ de s-ar putea.

Și aici intervine îndoiala binefăcătoare fondată pe o serie îndelungată de eșecuri rezultate din această evaziuni sterile în ceasuri de criză acută și care te îndeamnă să stai locului, așa ca întregul ființei să poată fi prezent la actul acelui proces de dezvăluire în desfășurare și mai ales atenția să fie atât de intens deșteptată la prezent, fără să-și propună dinainte însă, dorința de-a realiza o ieșire din impas ca orice preț. Să tacă, amuțească complet – altfel mintea cu mijloacele a subtile găsește să-ți ofere iar și iar noi porți de ieșire amăgitoare. Din păcate toate soluțiile sfârșesc în același impas, că nimic nu se schimbă și în procesul încătușării și urmează mai departe cursul, legile lui oarbe, distrugătoare.

...

14 februarie 1972

...

Așadar, starea aproape normală a conștiinței, este o stare de apărare de sine și cu atât mai intensă, cu cât vulnerabilitatea la viață a devenit mai ascuțită, mai sfredelitoare. Și aici se află primejdia pentru un spirit care s-a trezit în mare parte din centrul unei exclusive preocupări de sine; și care «nolens volens» se vede solicitată să ia parte la evenimentele din jur, pe care le caută, deși nu le dorește, contradicție paradoxală desigur și totuși e așa. Îți

THEATRICAL COLLOQUIA

spun: nu mai vreau să ascult știrile rele (și aceasta abundă cum se știe), nici de la prieteni, nici de la Radio... Și totuși, aceste decizii sunt date la o parte fiindcă știi la ce consecințe grave pot să ducă aceste legări la ochii voluntare. Și ascuți, oftezi și nu-ți mai înfunzi urechile cu vată. Este peste puțină și rațiunea ta, setea asta de a fi în mijlocul vieții, de a nu te sustrage nici unei provocări pe care tot contradicție, ai dori să nu le mai auzi niciodată! Calea strâmtă s-a spus... și ceea ce-i mai grav este că nu încetează de-a se strâmta continuu pe parcurs și uneori ai impresia că te miști pe o muchie de cuțit sau pe buza unei prăpastii având în spate căscată una și mai abisală.

Nietzsche a spus cândva «vivre dangereusement». Și desigur că simțit valoarea valoarea incalculabilă a acestei disponibilități la neprevăzutul vieții care în loc să-ți ofere perspectiva unei siguranțe (sau securități) te mână la fiecare pas să faci față unei și mai mari incertitudini. Părăsind căile bătute ale așa zisei adaptări în ceea ce crezi că îți poate ajuta să nu te scufunzi, cum sunt atitudinile de scepticism sau voința indiferentă și chiar de disperată retragere în sine, te vezi aruncat în mijlocul vârtejului și cu atât mai ușor de clătinat cu cât nici una din armele de apărare cunoscute, nu îți mai pot fi de nici un folos.”

Memoria vinovată: imaginea ghetoului de la Terezin în teatrul concentraționar

Dana MONAH*

Rezumat: Una din problemele cu care se confruntă teatrul atunci când își propune să trateze tema genocidului este reprezentarea. Cum poate teatrul, artă a *mimesis*-ului, să reprezinte violența extremă, răul absolut? Ce poate fi arătat, pentru a respecta memoria victimelor și în același timp a transmite radicalitatea răului? La sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI doi dramaturgi, francezul Enzo Cormann și spaniolul Juan Mayorga au abordat chestiunea Holocaustului prin prisma memoriei. În *Toujours l'orage* (1997) și respectiv *Himmelweg* (2002) protagoniștii se întorc, după zeci de ani, asupra evenimentelor traumatice din 1944, moment în care au asistat neputincioși sau au participat la pervertirea vieții și a teatrului de către naziști. Vom analiza modalitățile mecanismului memorial, între care dispozitivele metateatrale ce facilitează re-prezentarea evenimentului traumatic.

Cuvinte-cheie: memorie, traumatism, teatru concentraționar, Terezin.

Lagărul de concentrare de la Terezin a jucat un rol aparte în sistemul concentraționar nazist. Orașul-garnizoană, transformat în lagăr rezervat celor privilegiați (*prominenten*) – evrei în vârstă, bogați sau cu merite deosebite (foști militari decorați în primul război mondial, medici, avocați, artiști) a fost prezentat comunității internaționale drept un lagăr model. Aici s-a turnat

* Lect. univ. dr., Facultatea de Litere, Universitatea “Alexandru Ioan Cuza” din Iași; danamonah@yahoo.fr. This article was supported by a grant of Ministry of Research and Innovation, CNCS - UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.1-PD-2016-1124, within PNCDI III.

THEATRICAL COLLOQUIA

filmul de propagandă *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* [*Hitler le oferă un oraș evreilor*], regizat de prizonierul Kurt Gerron sub supervizarea naziștilor, aici a avut loc, în iunie 1944, ca urmare a presiunilor internaționale, vizita unei delegații a Comitetului internațional al Crucii Roșii (CICR), conduse de elvețianul Maurice Rossel. În realitate, Terezin era un lagăr de tranzit, în care prizonierii așteptau transferul spre lagărele de exterminare, iar condițiile de viață deosebit de precare.

Totuși, viața culturală în acest lagăr, în care au fost deportați mulți artiști, a fost mult mai bogată decât în alte locuri de detenție: aici aveau loc regulat concerte, reprezentații de operă, spectacole de teatru, tolerate de autorități și uneori folosite în scopuri de propagandă. De la Terezin s-au păstrat texte ale unor piese de teatru, librete de operă, iar altele au fost reconstituite de supraviețuitori¹ după eliberare. Cercetătorii au pus în evidență caracterul ambivalent al teatrului sub supraveghere, teatru care poate întreține speranța și demnitatea, dar poate și cumpăra privilegii sau constitui un instrument de exploatare și manipulare.

Practicile teatrale de la Terezin au inspirat numeroși autori dramatici și regizori contemporani, care și-au propus să exploreze ipostazele teatrului sub supraveghere. Teatrul, artă a *mimesis*-ului dar și a artificiei, constituie pentru francezul Enzo Cormann și pentru spaniolul Juan Mayorga o cale de acces către reprezentarea ororii. Cei doi dramaturgi recurg la dispozitive metateatrale ca forme de mediere ce permit o abordare oblică, indirectă a evenimentelor traumatiche. În *Toujours l'orage* și respectiv *Himmelweg*, cei doi dramaturgi propun un teatru al mărturisirii, în care protagoniștii se întorc, după zeci de ani, asupra evenimentelor din 1944, moment în care au asistat neputincioși sau au participat la pervertirea teatrului de către naziști. Cele

¹ Lisa Peschel, „Voices from the Edge of the Abyss: Theatrical Texts from the Terezin/Theresienstadt Ghetto, 1941-1945”, în Edna Nahson (ed.), *Jews and Theater in an Intercultural Context*, Leiden, Boston, 2012, p. 153-164. Lisa Peschel a publicat în 2014 o antologie în limba engleză a unsprezece piese scrise de evrei cehi și austrieци la Terezin: *Performing Captivity, Performing Escape: Cabarets and Plays from the Terezin/Theresienstadt Ghetto*, New York and Calcutta, Seagull Books. Bazându-se pe un cabaret compus de Karel Svenk La Terezin (1944), interzis după repetiția generală, reconstituit din memorie de una din supraviețuitoare, Naomi Patz a scris piesa *The Last Cyclist*.

THEATRICAL COLLOQUIA

două piese se bazează pe fapte reale², pornesc de la practicile culturale din ghetou, și pun accentul pe modul în care este prezentată experiența traumatică, îngropată cu grijă sub valuri de tăcere și vinovăție. Punctul de plecare este prezentul scriiturii, al spectatorilor (cărora personajele li se adresează uneori direct) – distanța în timp autorizând jocuri cu capriciile memoriei și o anumită punere în scenă a momentului care îi bântuie pe protagoniști.

Publicată în 1997, piesa lui Enzo Cormann ia forma unui lung dialog analitic dintre actorul Theo Steiner, retras din viața teatrală aparent fără motiv în 1971, după cea de-a patra reprezentație a unui spectacol cu *Macbeth* la Burgtheater din Viena, și tânărul regizor Nathan Goldring, care și l-ar dori pe celebrul actor în noua sa montare cu *Regele Lear* de la Neue Bühne din Berlin. Hăituit de Goldring, Steiner sfârșește prin a-i mărturisi că în 1944 a jucat rolul lui Edgar într-o montare din lagăr și că interpretarea lui a atras admirația unui ofițer nazist, însărcinat cu organizarea transporturilor de deținuți către Auschwitz: acesta i-a propus, iar actorul a acceptat, să-și taie numele de pe lista celor care urmau să plece. Steiner a supraviețuit, însă părinții săi au murit gazați.

Într-un text dedicat lui Cormann, Mayorga recunoaște influența pe care dramaturgul francez a avut-o asupra formării sale ca scriitor, și apreciază simțul moral și politic cu care acesta concepe teatrul³. Pentru Cormann, spectacolul de teatru reprezintă o *adunare teatrală*⁴ formată din totalitatea celor care participă la evenimentul teatral, iar actorul, delegat de sală, este mobilizat de aspirația colectivă care îl împinge spre scenă. La rândul său, Mayorga crede în rolul politic al teatrului, și își concepe

² De altfel, cei doi autori precizează, în paratextele care însoțesc piesele (Cormann) sau în interviuri (Mayorga) textele care le-au permis să se familiarizeze cu viața în ghetoul de la Terezin.

³ Juan Mayorga, „Enzo Cormann, utopiste du théâtre”, în *Revue d'études théâtrales*. Hors série II, Enzo Cormann, le mouvementeur, Presses Sorbonne Nouvelle, printemps 2010, p. 152.

THEATRICAL COLLOQUIA

dramaturgia ca pe un teatru al memoriei având Auschwitz în centru⁵, un teatru care să îl responsabilizeze pe spectator.

Așa cum arată criticul Manuel Aznar Soler⁶, Mayorga a scris *Himmelweg* în 2002, după ce a asistat la o conferință a lui Claude Lanzmann, în care jurnalistul vorbea despre lagărul de la Terezin. Piesa este inspirată de interviul pe care Maurice Rossel, șeful delegației Crucii Roșii la Terezin, i l-a acordat lui Lanzmann pentru filmul *Shoah* în 1979, și pe care acesta l-a publicat în 1997 sub formă de carte⁷.

Dramaturgul nu propune o reconstituire scenică a vizitei, ci modifică datele furnizate de Rossel, situând acțiunea piesei – pe care o consideră „o ficțiune liberă despre invizibilitatea ororii”⁸ – într-un lagăr nenumit, din apropiere de Berlin. *Himmelweg* este povestea, reconstituită din perspective multiple, a faimoasei vizite a delegatului Crucii Roșii la Terezin, prilej cu care autoritățile naziste au pus în scenă un adevărat spectacol de teatru, în care deținuții evrei jucau, fără voia lor, roluri de oameni fericiți într-o lume aproape perfectă. Unicul spectator al acestei mascarade nu știa că în culise așteptau trenurile care aveau să îi transporte pe actori spre Auschwitz. Piesa este structurată în cinci scene, din care prima și a treia sunt monologurile Delegatului și respectiv al Comandantului, iar celelalte trei reiau, din diferite unghiuri, repetițiile și reprezentația propriu-zisă.

Cele două piese au în centru protagoniști care își negociază relația cu o realitate dureroasă, îngropată în uitare, aflată la zeci de ani distanță de momentul rememorării. Confesiunile iau forma unor monologuri narative, justificative (Mayorga) sau a unui dialog retrospectiv (Cormann) și se

⁴ Enzo Cormann, « Considérations poétiques ». Extraits de la conférence du 2 juillet 2005 donnée dans le cadre de l'université d'été Prima del teatro à San Miniato (Italie), in *Revue d'études théâtrales*, op. cit., p. 52.

⁵ Juan Mayorga, “The Theatrical Representation of the Holocaust,” <https://htc.miami.edu/the-theatrical-representation-of-the-holocaust/>, ultima accesare 08.11.2019.

⁶ Aznar Soler, Manuel, „Estudio introductorio”, in Juan Mayorga, *Himmelweg*, Ciudad Real, Naque Editora, 2011, p. 24.

⁷ Claude Lanzmann, *Un Vivant qui passe. Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Éditions Mille et une nuits/Arte Editions, 1997.

⁸ Juan Mayorga, citat de Manuel Aznar Soler, op. cit., p. 27. (t.n.)

THEATRICAL COLLOQUIA

desfășoară în prezența unui martor: regizorul Nathan Goldring în *Toujours l'orage*, spectatorul extradiegetic în *Himmelweg*. Spațiul în care se petrece întâlnirea cu trecutul este unul rupt de lume: ferma izolată în care s-a retras Steiner pentru a picta, și respectiv lagărul de la Terezin, în care Delegatul se întoarce după mai bine de șaiszeci de ani. Sunt locuri pustii, izolate, care invită la meditație – un loc încărcat de memorie pentru protagonistul lui Mayorga, un loc în care, departe de lume, Steiner se poate gândi la ea: „când am cumpărat această casă, am putut reîncepe să gândesc”⁹.

Protagoniștii își doresc și în același timp nu îndrăznesc să își confrunte propriul trecut, au nevoie de timp și de eschivări pentru a găsi cuvintele care mărturisesc vina. Sandrine Le Pors constată că personajele lui Cormann încearcă întotdeauna „să cheme și să umple un vid, o absență împotriva căreia se apără, se protejează, și în același timp căreia i se adresează”¹⁰. Trecutul este o astfel de absență pentru Steiner, care începe prin a refuza dialogul cu Goldring, și încetul cu încetul începe să dezgroape frânturi, la început eliptice, apoi din ce în ce mai precise. Lungul monolog al Delegatului, ce pare a avea un caracter strict factual, informativ (începe, de altfel, cu o explicație filologică a cuvântului *Himmelweg*) este traversat de încercări de a se justifica, de reiterări ale naturii sale oneste („ceilalți au contat mereu pentru mine”¹¹), și doar spre sfârșit se strecoară câteva cuvinte care îi trădează adevăratele sentimente: „astăzi, în locul acesta, sunt cuprins de groază”, urmate imediat de o nouă justificare: „însă nu îmi voi cere iertare că am scris ceea ce am scris” (p. 24). Cuvintele acestea par rupte dintr-o lungă serie de discuții cu sine însuși prin care încearcă să se convingă, iar și iar, că nu a greșit.

⁹ Enzo Cormann, *Toujours l'orage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, p. 87. Toate citatele din această piesă vor fi notate în paranteze. Traducerile ne aparțin.

¹⁰ Sandrine Le Pors, „Portrait vocal d'Enzo Cormann”, in *Revue d'études théâtrales*, op. cit., p. 165. (t. n.)

¹¹ Juan Mayorga, *Himmelweg*, texte français de Yves Lebeau, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « La Mousson d'été », 2006, p. 11. Toate citatele din această piesă vor fi notate în paranteze. Traducerile ne aparțin.

THEATRICAL COLLOQUIA

Atât Delegatul, cât și Steiner, s-au întors de la Terezin, iar prin întoarcerea lor au îngăduit sau nu au împiedicat moartea altora – cei care au fost deportați la Auschwitz. Vinovați – că a acceptat să se salveze, știind că părinții îi vor muri (Steiner), că nu a vorbit despre groaza pe care a citit-o în ochii prizonierilor (Delegatul) – cei doi protagoniști sunt bântuiți de teatrul la care au participat fără să-și dea seama de consecințele sinistre pe care urma să le aibă. Pentru Delegat, locul în care nu a avut curajul să deschidă ușa care trăda minciuna naziștilor este ca un decor de teatru, acum dezafectat (pădurea a acoperit totul), care însă prinde viață, în fiecare noapte, în visele sale: „Refac drumul acesta în fiecare noapte. În fiecare noapte, în vis, urc rampa aceasta, ajung în fața porții hangarului, o deschid” (p. 23), mărturisește el.

Și pentru Steiner teatrul este încărcat de amintiri grele, el constituie o negociere permanentă cu propria sa vină: „Și dacă Terezin s-ar continua perpetuu, dincolo de Istorie, în fiecare sală de teatru?”¹² se întreabă Mireille Lesco-Lena. Actorul va continua să joace mult timp după eliberare, încercând să ignore momentul de slăbiciune, căutând poate „zgomotul și furia” care să îl ajute să uite. Până în momentul în care primește, după cea de-a patra reprezentație cu *Macbeth*, vizita unei fantome din trecut – comandantul, acum în vârstă de nouăzeci de ani, venit să-l felicite pentru spectacol. Și care îl roagă să îi dea un autograf, pe caietul program, chiar cu stiloul pe care îl folosea, cu zeci de ani în urmă, în scena din lagăr. Acesta este momentul în care actorul își dă seama că nu mai poate juca, și se retrage departe de lume pentru a medita la rău și la complicitatea cu răul.

În cele două piese, întoarcerea în timp este facilitată de prezența unor obiecte „vinovate”, obiecte care s-au întors din lagăr, asemenea protagoniștilor, obiecte-martor al neputinței de atunci, al complicității cu răul. Obiecte care asigură transmiterea memoriei. Delegatul amintește în mai multe reprize interlocutorilor săi (spectatorii extra-diegetici) de fotografiile

¹² Mireille Lesco-Lena, « Enzo Cormann : Expériences poétiques de l'entrée en scène », in *Agôn. Revue des arts de la scène*, no. 5, 2012, l'Entrée en scène, <https://journals.openedition.org/agon/2312>. Ultima accesare: 08.11. 2019. (t. n.)

THEATRICAL COLLOQUIA

pe care le-a făcut la Terezin, la invitația comandantului: „poate că ați văzut aceste fotografii. Am făcut multe” (p. 15); „clișee pe care probabil le-ați văzut” (p. 16). Fotografiile acestea, care documentează o realitate falsă, nu sunt decât mărturii ale farsei care i-a fost înscenată, ele nu dovedesc decât faptul că autorul lor nu a știut să vadă. În mod similar funcționează și stiloul pe care Steiner este invitat de două ori să îl întrebuințeze: în 1971 instrumentul de scris îi aduce aminte de lașitatea de care a dat dovadă în 1944, este un martor al slăbiciunii tânărului actor.

Așa cum arată Sandrine Le Pors, asistăm în *Toujours l'orage* la „elaborarea unui teatru de voci și de tăceri” (p. 166), un teatru în care personajele acceptă o experiență unică, aceea de a da voce morților și de a reveni asupra trecutului. Astfel, în scena a opta, cei doi protagoniști joacă scena care îl bântuie pe actor, momentul în care Steiner a acceptat propunerea ofițerului de a-și tăia numele de pe lista celor condamnați la moarte. Ei aduc la lumină două voci din trecut, căci Steiner joacă rolul ofițerului, reconstituind replicile pe care le-a auzit în urmă cu cincizeci de ani, iar Goldring pe cel al lui Steiner tânăr, imaginându-și replicile pe care acesta le-ar fi putut da. La un moment dat în timpul acestei scene care amintește de psihodramă, actorul își corectează partenerul de scenă: atunci când Goldring, jucându-l pe Steiner, pune întrebarea curajoasă: „Nu aș putea tăia toate cele trei nume?”, bătrânul actor îi explică că nici măcar nu s-a gândit să pună această întrebare: „Mi-am tăiat numele și am pus stiloul la loc” (p. 63).

Enzo Cormann consideră că dialogul, schimbul între două persoane dă naștere la ceea ce el numește „al treilea corp”, corpul dialogului, compus din fraze și din liniște: „Cel de-al treilea corp este prezența fantomatică, spectrală, a prezenței înseși a ființelor de ficțiune. Prezența paradoxală a acestor ființe care nu sunt, a căror prezență nu ține decât de consensul ludic al asistenței”¹³. Prin intermediul jocului teatral, cei doi protagoniști aduc în prezent această scenă îngropată în adâncurile memoriei, și fac să existe ființe absente – Steiner tânăr și comandantul. Însă „întruparea” se realizează în

¹³ Enzo Cormann, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012, p. 135.

THEATRICAL COLLOQUIA

cadruul unui decalaj, ca și cum Steiner nu ar avea forța de a-și juca propriul personaj, cel care a intrat atât de ușor în jocul naziștilor.

La Mayorga, scenele de teatru în teatru sunt gândite tocmai pentru a masca adevărul: cu ocazia vizitei Crucii Roșii, prizonierii sunt puși să joace farsa vieții perfecte; au repetat îndelung scenariul scris de comandant, pentru ca totul să iasă perfect. Dispozitivul teatral imaginat de autor, ce dezvăluie, treptat, scenele aparent inocente ca fiind părți dintr-un spectacol regizat în cele mai mici amănunte, este cel care permite demascarea realității. Astfel, scena a doua este compusă din nouă fragmente reprezentând scene senine ale vieții de la Terezin, din care unele se repetă cu variațiuni. Atunci când vedem o bucată pentru a doua oară începem să înțelegem că asistăm la o repetiție teatrală. Așa cum arată Manuel Aznar Soler¹⁴, faptul de a-i obliga pe actorii evrei să apere minciunile naziste constituie o formă secundară de violență. Și la Cormann, actorul era silit să intre în locul naziștilor, să îl încuviințeze. Însă spre deosebire de *Toujours l'orage*, unde actorii făceau să se audă voci demult stinse, aici victimele vorbesc cu cuvinte scrise de alții, iar tot ceea ce spectatorul extra-ficțional poate auzi este tăcerea, neputința lor.

În *Toujours l'orage* și în *Himmelweg*, teatrul este atât un instrument de propagandă și umilire cât și de revelare a adevărului. În cele două piese, comandanții naziști, cultivați, sunt adevărați amatori de teatru. La Cormann, ofițerul îi mărturisește tânărului actor că a practicat teatrul în studenție și că aprecierea estetică pentru interpretarea lui Steiner este mobilul care îl determină să îl grațieze: „Și mie îmi place teatrul. Teatrul mi-a adus bucurii mari. Seara trecută, de exemplu, în ciuda punerii în scenă mediocre, Edgar-ul tău a fost [...] remarcabil, în toate privințele” (p. 62). Comandantul, în piesa lui Mayorga, îi explică Delegatului că atunci când se simte sufocat de birocrație își ia mașina și se duce până la Berlin, unde alege un spectacol de teatru: „Teatrul mă aerisește. După aceea, mă pot întoarce aici să semnez dosare” (p. 40). De altfel, întreaga înscenare pe care o construiește pentru unicul său spectator împrumută din emoțiile și așteptarea unei premiere teatrale: comandantul îl ține de vorbă de delegat pentru ca actorii să aibă

¹⁴ Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p.46.

timp să se pregătească: „puțină răbdare, sunt aproape gata. Aruncați un ochi prin bibliotecă, cât așteptați” (p. 46), iar vizita constituie de fapt punerea în scenă a unui libret în trei acte care a fost repetat luni de zile. Mayorga¹⁵ declară de altfel că atunci când a creat personajul Comandantului s-a inspirat din două figuri shakespeariene: Prospero – regizorul, și Ariel – scenograful, căci, cu tenacitatea eroilor shakespearieni, comandantul construiește un spectacol colosal cu scopul de a înșela lumea întreagă.

Și totuși, cei doi miliari nu ezită să pervertească arta teatrală, umilindu-și în același timp prizonierii-actori. Iar aceștia acceptă, fără nici un gest de protest, rolurile care le-au fost impuse, de marionete, de roțițe în mecanismul nazist. Catastrofa, spune Enzo Cormann, nu este un eveniment apocaliptic, ea se explică prin participarea tacită a tuturor: „inerția, faptul că toți participă pasiv aceeași mișcare fără a se opune, iată ce duce la catastrofă: astfel a pătruns barbaria nazistă în sânul culturii”¹⁶. Fără a arăta scene de violență fizică, Enzo Cormann și Juan Mayorga găsesc, în dispozitivele teatrului în teatru, modalități indirecte de a reprezenta ceea ce se opune reprezentării, de a ne face să ghicim oroarea.

Bibliografie

Texte studiate:

Cormann, Enzo, *Toujours l'orage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.

Mayorga, Juan, *Himmelweg*, texte français de Yves Lebeau, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « La Mousson d'été », 2006.

Bibliografie critică:

Aznar Soler, Manuel, „Estudio introductorio”, in Juan Mayorga, *Himmelweg*, Ciudad Real, Naque Editora, 2011.

¹⁵ Juan Mayorga, Interviu cu Manuel Aznar Soler, in Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 272.

¹⁶ Enzo Cormann, *op. cit.*, p. 120.

THEATRICAL COLLOQUIA

Cormann, Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

Lanzmann, Claude, *Un Vivant qui passe. Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Editions Mille et une nuits/Arte Editions, 1997.

Le Pors, Sandrine, „Portrait vocal d’Enzo Cormann”, in *Revue d’études théâtrales*. Hors série II, Enzo Cormann, le mouvementeur, Presses Sorbonne Nouvelle, printemps 2010, pp. 159-172.

Losco-Lena, Mireille, „Enzo Cormann: expériences poétiques de l’entrée en scène”, in *Agon. Revue des arts de la scène*, no. 5, 2012, <https://journals.openedition.org/agon/2312>

Mayorga, Juan, „Enzo Cormann, utopiste du théâtre”, in *Revue d’études théâtrales*. Hors série II, Enzo Cormann, le mouvementeur, Presses Sorbonne Nouvelle, printemps 2010, pp. 150-152.

Mayorga, Juan, “The Theatrical Representation of the Holocaust,” <https://htc.miami.edu/the-theatrical-representation-of-the-holocaust/>, ultima accesare 08.11.2019.

Peschel, Lisam „Voices from the Edge of the Abyss: Theatrical Texts from the Terezin/Theresienstadt Ghetto, 1941-1945”, in Edna Nahson (ed.), *Jews and Theater in an Intercultural Context*, Leiden, Boston, 2012, p. 153-164.

Limbaul păpușăresc-Cod de (re)memorare și teatralizare

Raluca BUJOREANU-HUȚANU •

Rezumat: Începând cu perioada preistorică, oamenii au acordat caracter simbolic unor obiecte și, prin animare, le-au transformat în mijloace de comunicare a unor adevăruri profunde despre om și viață. Nevoia de comunicare a stat la baza conceperii unui sistem de reprezentare prin intermediul căruia au fost create și asumate forme exterioare de exprimare, un fel particular de a face vizibil invizibilul.

Cuvintele cheie: joc, sistem de comunicare, convenție, simbol, experiment

Jocul a ocupat un loc important în planul vieții ființei umane și a comunităților. În toate formele sale și analizat din perspective istorice și antroposemiotice, jocul a dus la crearea unor *coduri*, a unor principii și reguli, a devenit o modalitate de comunicare. În general, într-un act de comunicare, termenul cod îndeplinește funcția de metalimbaj. Din punctul de vedere al sensurilor sale, termenul cod mai poate fi înțeles: *sistem de comunicare* sau *o convenție*.

În ceea ce privește *codul păpușăresc*, putem face următoarele precizări. Încă din perioada manifestărilor cu caracter ritualic a existat convenția că obiectul animat întruchipa un *strămoș arhetipal*. Deci, în jocurile cu funcție culturală, de memorare sau rememorare a unor evenimente importante, care presupuneau animarea unei figurine sacre, obiectul era o expresie simbolică.

În ceea ce privește accepțiunea de *sistem* a codului păpușăresc, putem spune că, tot în aceeași perioadă, reprezentarea comportamentului arhetipal

• Conf.univ.dr. Bujoreanu-Huțanu Raluca, Facultatea de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

se realiza pe baza unor *elemente de comunicare nonverbală*. O parte din mijloacele de comunicare ale limbajului teatral au evoluat din elementele acestui sistem de comunicare.

Dornic de a transmite adevăruri importante despre condiția sa, omul s-a folosit de obiectele practice. Cu ajutorul lor a început să sugereze anumite comportamente. Inițial, Homo sapiens s-a folosit de gest, mimică și de reacție. Mai apoi, a descoperit valorile expresive ale acțiunilor sale. Probabil că, din acel moment, a început să își dezvolte aptitudinile de a comunica artistic.

După conștientizarea propriei condiții în lume, omul a început să-și explice și, mai apoi, să reprezinte realitatea în care trăiește. Primul mod de reprezentare și de interpretare, ce a stat la baza conceperii stilurilor teatrale de comunicare, a fost ritualul. Ritualurile au fundamentat un mod de reprezentare și de interpretare din care, mai târziu, s-au desprins stilurile teatrale de comunicare. Limbajul ritualic, studiat cu mai multă atenție și, mai ales, la nivelul mijloacelor actului de comunicare, prezintă particularitățile limbajului păpușăresc. Acestea din urmă se regăsesc în particularitățile limbajului ritualic ale cărui principie mijloace de reprezentare au fost măștile, statuetele sau diverse obiecte .

Omul preistoric a început să anime obiectele practice deoarece este convins că prin intermediul acestora dobândește puterea de a-și izbândi adversarii reali și/sau imaginari. Credința aceasta, cum că ajutat fiind de semnificația obiectelor animate ar putea domina lumea în care trăiește, se sedimentează în același timp cu înfăptuirea conștiinței.

Modul de exprimare caracteristic perioadelor de început ale dezvoltării spirituale ale omului a fost făurit prin redarea evocării comportamentului uman cu ajutorul unui obiect asemănător omului și prin animarea acestuia. Acest lucru devine un obicei, un mod de viață, se crează pe baza lui datini și/sau tradiții. Metodele de animare ale obiectului sacru devin căi de exprimare prin care au putut fi sugerate marile dileme ale omului acelei vremi.

Simbolizarea unui strămoș original a fost reprezentată printr-o serie de obiecte practice și acțiuni cu careacter ritualic. În acest gen de manifestări, conform credințelor animiste, obiectul văzut ca un instrument de protecție spirituală, vorbirea și gestul neinteligibil devin principalele mijloace de comunicare. Așadar, familia/clanul a creat primele forme de manifestare cu caracter spectacular și, implicit, așa au apărut primele scenarii ale căror surse de inspirație erau miturile.

Pentru desfășurarea unui ritual se trecea prin mai multe etape printre care: construirea obiectului ce avea caracter sacru, realizarea unui plan de joc, a unui scenariu, fixarea unei coregrafii, stabilirea unui spațiu de joc și crearea fundalului sonor.

Templul, altarul sau spațiul din jurul totemului deveneau scenă. Resursele sonore instrumentale (ideofone, solo sau de grup) împreună cu resursele sonore neinstrumentale (onomatopee, lălăieli, șuierături, strigăte etc.) creau o atmosferă mitică.

Modalitatea plastică (obiectul), modalitatea coregrafică și cea muzicală transformau mitul în ceremonie, în reprezentație. În funcție de tematica dansului/pantomimei se efectua animarea obiectului ce simboliza un strămoș arhetipal.

Astfel, din nevoia omului de a transmite aceste credințe animiste mai departe, se nasc formele de manifestare ce au caracter ritualic. Cel mai posibil, în ritualuri, erau folosite și anumite formule rostite și/sau diferite sunete produse de instrumente de percuție. Pantomima, mimica și costumația celor ce practicau aceste ritualuri aveau pentru comunitate un rol esențial deoarece, prin intermediul acestora, oamenii acelor vremuri, conduși de șaman, puteau sugera acțiunile specifice ritualurilor de vânătoare, actelor funerare, ceremoniilor cu caracter magic/religios ș.a. Actele funerare, după cum ne informează Cristian Pepino în subcapitolul *Jocuri funerare*¹, dețineau pe lângă funcția socială, și o funcție psihologică. Aceste acte funerare

¹ „Jocurile de priveghi aveau desigur o funcție psihologică clară, aceea de a echilibra momentele tensionate, de a distra atenția de la tragismul momentului, dar și una socială, fiind o ocazie pentru tineri de a se cunoaște. În acelși timp, jocurile conțineau elemente ale tradiției, rituri străvechi pe care le putem privi dintr-o altă perspectivă, dacă ne gândim la contextul cultural al unor timpuri arhaice în care asemenea jocuri puteau decide cine va fi sacrificat.” Cristian Pepino, *Automate, idoli, păpuși – magia unei lumi*, Editura Alma, Galați, 1998, p. 60

includeau numeroase elemente de tradiție². Într-un act funerar elementul principal al actului îl constituia realizarea unei statui din lemn³ ca reprezentare a mortului. Celelalte elemente ale manifestării se realizau în funcție de acest obiect. Astfel a apărut un rit funerar, cel al animării mortului⁴. În apariția și evoluția fenomenului amintit, un rol definitoriu l-a avut magia, obținându-se astfel un model al realității. În timp, creatorii acestor forme de manifestare, și-au dat seama că prin intermediul obiectelor animate pot să-și exprime ideile, credințele, pe ei înșiși.

Așadar, acest sistem de comunicare a fost o formă specifică de cunoaștere și reprezentare pentru ființa umană preocupată de aflarea unor răspusuri la întrebările existențiale. Între evoluția tehnicilor de reprezentare specifice artei teatrului animației și raportarea omului la Divinitate, societate, natură s-a creat o relație bazată pe raportul dintre mentalitățile colectivităților și formele de reprezentare specifice, mai târziu, limbajului teatral⁵.

Animarea unui obiect a constituit o activitate care, în timp, a avut caracter magic, religios sau ludic. Funcționalitatea instrumentelor folosite pentru reamintirea istoriei mitice a trecut printr-un proces de transformare. Funcția cathartică a înlocuit-o pe cea mimetică, iar caracterul sacru al manifestării de reprezentare a mitului a fost înlocuit de cel ludic. Animatorul măștii, statuetei sau obiectului cu ajutorul căruia sugera un anumit comportament arhetipal, satiriza sau critica obiceiurile și deprinderile

² „Jocurile de priveghi aveau desigur o funcție psihologică clară, aceea de a echilibra momentele tensionate, de a distra atenția de la tragismul momentului, dar și una socială, fiind o ocazie pentru tineri de a se cunoaște. În același timp, jocurile conțineau elemente ale tradiției, rituri străvechi pe care le putem privi dintr-o altă perspectivă, dacă ne gândim la contextul cultural al unor timpuri arhaice în care asemenea jocuri puteau decide cine va fi sacrificat.” Ibidem, p. 60

³ „Fata cea isteasă face o păpușă din zahăr umplută cu miere și îi leagă de cap o sfoară ca să o poată mișca. Când tânărul ei soț însetat de răzbunare întră noaptea în odaie, crede că păpușa este fata cea isteasă și o întreabă dacă ea este vinovată de toate necazurile lui. Fata care este ascunsă sub pat trage de sfoară păpușa în așa fel încât face semn din cap că ea a făcut toate astea. Atunci tânărul îi taie capul. Gustând din miera ce se prelinge pe sabia lui, își manifestă regretul că și-a omorât soția. În acel moment, fata iese de sub pat sub bucuria soțului ei.” Cristian Pepino, **op.cit.**, 1998, p. 59

⁴ „Statuia era făcută din lemn pictat și lăcuit și îmbrăcată și împodobită în așa fel încât să fie o copie cât mai identică a lui. Aceste statui sunt duse într-un sat al morților dintr-un loc izolat, unde sunt așezate pentru ca să „locuiască” în case somptuoase.” Ibidem, p. 59

⁵ „Susținem ideea că între evoluția artei animației, a tehnicilor acesteia, și modul de raportare al omului la Divinitate, la natură, la societate și la sine însuși există o legătură indestructibilă. Se impune, astfel, să recunoaștem necesitatea studiului raportului dintre mentalitățile comunităților și formele specifice de reprezentare teatrală.” Anca Doina Ciobotaru, **Teatrul de animație între magie și artă**, Editura Princeps Edit, Iași, 2006, p.85

oamenilor era îndreptăţit să se comporte aşa deoarece îl reprezenta pe strămoşul arhetipal.

Teatralizarea obiceiurilor în care se rememorau, într-o manieră ludică, eroii arhetipali şi istoria unui neam a dus la apariţia formelor de spectacol tipice teatrului popular. Predispoziţia spre dramatizare s-a suprapus cu apariţia dorinţei animării obiectelor. Această tendinţă, şi anume aceea de a întruchipa şi sugera comportamentul strămoşilor arhetipali cu ajutorul obiectelor, a dus la apariţia artei de a (se) masca.

Măştile au constituit doar o parte din mijloacele de reprezentare ale dispoziţiei omului de dedublare şi reprezentare. Printre celelalte mijloace se numără şi figurinele, cu sau fără elemente mobile, din care mai târziu s-au conturat tipurile tradiţionale de păpuşi şi marionete. În funcţie de sistemul de animare şi a spaţiului de joc necesar, formele de reprezentare s-au împărţit în spectacole de umbre, spectacole cu păpuşi tip bunraku, spectacole cu păpuşi pe mână, spectacole cu marionete. Evoluţia acestor tipuri de spectacole s-a desfăşurat în cadrul teatrului popular universal.

În timp, numeroasele forme de expresie ale artei teatrului de animaţie s-au cumulat într-un proces de reorganizare şi perfecţionare. În imaginile scenice propuse de aceste forme de reprezentare artistică a vieţii, spectatorii au putut desluşi diverse comportamente culturale, atitudini, tipologii ale unor eroi sau anti-eroi consacraţi. Pentru că impactul acestora a fost intens⁶ formele de reprezentare specifice teatrului de animaţie s-au încadrat în acţiunea de construcţie şi de reconstrucţie a semnificaţiilor culturii.

Nu dorim să exagerăm în niciun fel *valoarea* elementelor de comunicare utilizate în formele concrete ale limbajului păpuşăresc. Totuşi, avem certitudinea că *instituţionalizarea* culturală a omului s-a realizat cu

⁶„Captarea spectatorului devine obiectivul-motor al actului de creaţie scenică, iar diversitatea de forme de expresie cunoscute de această artă, în timp şi spaţiu, poate fi sintetizată într-un proces de destructurare, restructurare, dezvoltare şi perfecţionare care determină, în ultimă instanţă, o acţiune de construcţie şi reconstrucţie a sensurilor culturii în acest context în care a apărut acea formă de transpunere scenică. Impactul este cu atât mai puternic cu cât spectatorul poate descifra în imaginea scenică (sau în textul dramatic) anumite comportamente culturale, atitudini privind viaţa socială, anumite tipologii de eroi sau anti-eroi cunoscuţi.” Anca Doina Ciobotaru, *op.cit.*, p.86

THEATRICAL COLLOQUIA

mijloace și forme de comunicare specifice limbajului păpușăresc. Instituționalizarea culturală nu se referă la crearea unei instituții, ci la fundamentarea conceptului de *umanitate a omului*. Generalizarea acestei idei s-a produs și prin această formă de manifestare artistică, această cale de comunicare.

Dorim să (ne mai re)amintim că, pentru a se exprima, omul primitiv se folosea de gesturile mâinii, de mișcările capului, de mimică. Prin ele individul și comunitatea au reușit să descrie, să sublinieze sentimente, stări, gânduri. Gesturile și atitudinile comportamentale asigurau încă de pe atunci claritate, justete și precizie în comunicarea interumană, în transmiterea unui mesaj. Se înțelege de ce creatorii de limbaj teatral „le-au preluat”, „le-au păstrat” între mijloacele lor de reprezentare.

Chiar dacă unii ar putea să ne contrazică, spunându-ne că aceste mijloace de exprimare sunt caracteristice mai mult interpretării specifice artei dramatice, le amintim că, din punctul nostru de vedere, arta teatrului de animație e o artă dramatică subordonată artelor plastice și artelor ritmice. Din acest motiv, suntem convinși că, din punct de vedere antroposemiot, *geneza* jocului păpușăresc, mai precis, *geneza* unor mijloace păpușărești de comunicare trebuie căutată și în acest *sistem de exprimare*.

Gesturile mâinii și mișcarea capului sunt mijloace teatrale de comunicare. În jocul păpușăresc, în *(re)crearea comportamentului scenic* al personajului reprezentat prin obiectul animat, creatorul de limbaj păpușăresc apelează tot de la aceste elemente. Aceste mijloace de comunicare sunt preluate pentru capacitatea lor simplă și clară de a transmite stări, sentimente, pentru capacitatea lor de a sintetiza și de a sugera ceea ce e general valabil omului din punct de vedere comportamental. Astfel se explică și ușurința cu care se recunoaște spectatorul în modul de reprezentare al teatrului de animație, capacitatea spectatorului de a percepe cu ușurință *sensurile* gestualității unui obiect animat.

Limbajul teatrului de animație, prin puterea sa de a generaliza realitatea, a demonstrat întotdeauna că sentimentele cele mai profunde pot fi reliefate cu ajutorul mijloacelor sale create și asumate ca *simboluri*. Însă

elementele componentei externe a limbajul păpușăresc, mijloacele păpușărești de comunicare capătă valoare de simbol abia în momentul *animării*, moment în care, creatorul de limbaj păpușăresc face ca semnificațiile să capete profunzime și trăire necesară. Prin animare și interpretare, se produce *detașarea* semnului de realitate, ceea ce face ca spectatorul să creadă că tot ce se petrece acolo *e ca și cum ar fi*. Astfel, jocul păpușăresc devine o *situație semiotică*⁷, iar mijloacele de comunicare ale păpușarului devin *semne antroposemiotice*.

În jocurile păpușărești, mijloace de comunicare au valoare de semne antroposemiotice, pentru că *obiectul animat* fost întotdeauna o expresie a gândurilor umane, o expresie simbolică a omului. În fața metaforelor vizuale și auditive specifice limbajului păpușăresc, spectatorul simte ceea ce pretinde și M. M. Koroliov: „*Figura păpușii constituie în adâncul sufletului un simbol primar*”⁸.

Obiectul animat, principalul mijloc de expresie și comunicare artistică a creatorului de limbaj păpușăresc, creație a fanteziei și imaginației acestuia, trebuie privit ca *semn teatral*, și nu ca o creație ornamentală. Un sistem de construcție sau de mânuire devine mijloc de comunicare teatrală, atunci când, datorită animării, înțelegem clar că obiectul în sine nu mai face parte din realitatea obișnuită, ci este pus în slujba artei teatrale în totalitate, o lume în care el devine o *metaforă de natură plastică*.

În forma concretă a limbajului păpușăresc, în spectacol, obiectul animat, semnul antroposemiotice devine un semn teatral care produce asupra spectatorului, indiferent de vârstă, un efect psihologic profund. Efectul asupra publicului se explică prin faptul că, pe de o parte, în timpul spectacolului, a actului propriu-zis de comunicare prin limbaj păpușăresc, se participă la procesul animării în direct; pe de altă parte, efectul se datorează și faptului că tot ce se petrece în timpul unui spectacol de animație are ca finalitate o recunoaștere. Miracolul animării ce se petrece *acum și aici* scoate obiectul animat din sfera artelor plastice și îl supune artei teatrale.

⁷ „Spectacolul e o situație semiotică, cu o anumită natură, conține elemente între care se creează relații purtătoare de semnificații. Semnificația se naște între oamenii care comunică și realitate, între oameni și semn, între semn și celelalte semne ale sistemului.” (Apud, Idem, p.43)

⁸ Mihail M. Koroliov, *Actorul și scenograful în teatrul de păpuși*, în **Teatrul de păpuși în lume**, Editura Meridiane, București, 1966, p.31

THEATRICAL COLLOQUIA

Animarea unui obiect a găsit întotdeauna un *suport psihologic* în dorința omului de a-și pune întrebări și de a găsi răspunsuri cu privire la condiția sa. Această modalitate de comunicare a dovedit că are o forță de comunicare neobișnuită. Forța de expresie a limbajului păpușăresc provine din încrederea artistului în *efectele* mijloacelor sale de comunicare, obiecte le animate, puse în mișcare și în conflict, care se supun voinței lui.

Jocul care presupune animare de obiecte a denit o modalitate de pătrundere în conștientul și în subconștientul uman și, totodată, o modalitate de adaptare la mediu. Această modalitate a născut în ceilalți, dorința de a descifra *codul de reprezentare*. Pentru creatorul de limbaj păpușăresc și partenerul său de comincare, publicul său, jocul care presupune animarea unor obiecte pentru a sugera un comportament uman se poate traduce prin următoarele verbe: *a asocia-a disocia = a selecta, a uni = a concentra sau a sintetiza*. Astfel, partenerii acestui tip de comunicare, codează și decodează mesaje, le transmit dintr-un sistem de semne în altul. Astfel, aceste *operații în acțiune* prezintă, în final, tipuri umane în situații diferite, eroi care se manifestă într-un context scenic ce duce la descoperirea structurii particularului. Astfel, determină cunoașterea și înțelegerea umanului general-valabil.

De fapt, prin joaca sa de la începutul fiecărei etape de creație, creatorul de limbaj păpușăresc aduce ceea ce este extern și observabil, tot acel *comportament nonverbal* care se naște din interiorul subiectiv al unui tip uman, pe care încearcă să-l prezinte în liniile sale generale în comportamentul scenic al obiectului animat. Și din aces motiv, formele concrete ale limbajului păpușăresc, spectacolele teatrului de animație nu sunt reprezentații ale teatru dramatic în miniatură. Personajele-păpuși, materiale însuflețite de actorul mânuitor, de păpușar, nu trebuie privite ca niște înlocuitori ai actorului de dramă.

În multe lucrări de specialitate au fost prezentate originile artei păpușărești însă în foarte puține, autorii lor au analizat originea acestei arte și din perspectiva motivațiilor care au generat nevoia omului de a comunica prin intermediul obiectelor animate.

THEATRICAL COLLOQUIA

În general, în legătură cu apariția artei teatrului de animație apar afirmații de genul: *arta teatrului de animație a apărut când în mintea omului s-a născut ideea de a anima un obiect*. Informațiile de acest gen, ca, de altfel, toate teoriile artei teatrului de animație, dacă nu sunt analizate în toată complexitatea și fenomenologia pe care o presupun, nu îl pot ajuta în mod practic și concret pe cel care dorește să se inițieze în arta de a comunica în stil păpușăresc.

Afirmația pe care am amintit-o mai sus este unul dintre adevărurile fundamentale ale artei teatrului de animație. Alături de alte expresii utilizate în definirea domeniului păpușăresc, a devenit o expresie banală. Adevărul profund pe care îl presupune acest sistem de comunicare a rămas, mult timp, neclar celor care l-au abordat doar din perspectiva sistematizărilor istorice și nu (și-)au oferit o descriere complexă a *cauzelor reale* ale genezei și evoluției limbajului păpușăresc.

Foarte puțini au fost cei care au încercat, în mod real, să cunoască *ce* l-a determinat pe om să vrea să-și exprime neliniștile prin intermediul unor obiecte animate, *ce* l-a impulsionat să vrea să le anime și, mai ales, *de ce* a vrut să comunice prin intermediul obiectelor animate o serie de adevăruri fundamentale ale problematicii umane general - valabile.

Prin sistematizarea pe care am oferit-o în alte lucrări am dorit să subliniem faptul că, pentru a comunica în stil păpușăresc, în mod autonom, nu trebuie să se știe numai *ce mijloace, procedee sau modalități* de exprimare sunt păpușărești, ci, mai ales, *ce se poate exprima prin ele*.

Dacă jocul, în general, e o acțiune liberă, înseamnă că această însușire a activității i-a oferit păpușarului libertatea de a-și inventa mijloacele. Cu toate că inventarea mijloacelor păpușărești pare un joc, activitatea e un act de creație în care „*elementele vechi cunoscute prin reaşezarea lor în alte contexte și sisteme de referință, se transformă în structuri și sinteze noi*”⁹. E un proces care presupune existența unei personalități creative cu tot ce presupune acest lucru.

Omul a apelat la obiect, la gest, la vorbire neeligibilă, le-a folosit ca pe o cale de a transmite esența comportamentului uman în fața problematicii

⁹ Vasile Pavelcu, *Metamorfozele lumii interioare*, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 77

vieții. Prin ele, prin instrumentele sale de lucru, creatorul de limbaj păpușăresc a încercat să nască vibrații care să acționeze în ființa partenerului său de comunicare. Expresivitatea mijloacelor sale de comunicare a reflectat dinamic cursul pe care l-au luat evenimentele și caracterele care-i serveau ca inspirație în crearea modalității și mijloacelor de comunicare. Din acest motiv, acest sistem de exprimare, jocul păpușăresc se încadrează în tipologia jocurilor cu funcție culturală care împlinesc „*idealuri de exprimare și idealuri sociale*”¹⁰.

Mijloacele și formele concrete ale limbajului păpușăresc, spectacolele se înfiripă *din joc* și *ca joc*. Dar de fiecare dată, comunicarea în stil păpușăresc conține *ceva* anume. Ne referim desigur la aspectul amintit și de Johan Huizinga, la *tâlcul* prezent în fiecare reprezentare a lui homo ludens și, subliniem noi, în mod deosebit în spectacolele păpușărești.

Cu toate că, există, încă, o incertitudine asupra faptului că, în evoluția individului ca ființă spirituală și socială, comunicarea unor adevăruri profunde despre om și viață, socializarea individului, și chiar educarea sa, au fost procese care s-au realizat, foarte mult timp, prin mijloace și forme de manifestare cu particularități păpușărești, noi nu am evitat să se analizeze acest lucru. În lucrarea de față, amintim doar următoarele aspecte: jocul păpușăresc a apărut și a evoluat în cadrul unor obiceiuri comunitare; la baza configurării stilului de vorbire păpușărească au stau o serie de legi sau cutume comunitare. Iată ce se spune în acest sens:

„La baza prescripției tăcerii sau a vorbirii existau pe lângă motive rituale și măsuri de ordin practic. Tăcerea reprezenta pe lângă un act de comuniune magică și un act de deghizare publică. Cel ce îndeplinea în jocul cu măști o acțiune magică complexă, trebuia să tacă pentru a-și menține puterea magică, ca și pentru a nu fi uneori reprobabil de publicul spectator, care nu era totdeauna în măsură să înțeleagă ce vrea să însemne anumite «schimonoseli din joc». În opoziție cu tăcerea, vorbirea celui mascat urmărea același scop. Nu era o vorbire curentă, pe tonul și timbrul normal, ci o vorbire îngroșată sau pițigăiată, guturală sau nazală, cursivă sau întreruptă, care ascundea pe vorbitor. În aceste condiții, jucătorul mascat

¹⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. H.R. Radian, Editura Humanitas, București, 2002, p. 47.

THEATRICAL COLLOQUIA

*putea spune în auzul tuturor, fie vorbe neînțelese pentru a evoca starea de comuniune cu demonii ludici, fie vorbe înțelese, cu duh, pentru a sancționa moral pe cei care se abăteau de la regulile bunei purtări în comunitatea sătească*¹¹.

Vorbirea neinteligibilă, onomatopeele, tăcerile sunt câteva din mijloacele de comunicare specifice stilului de interpretare păpușărescă. Un obiect animat nu poate vorbi în mod realist și actor păpușar își modifică în timpul jocului calitățile vocii. Prin redarea integrală a citatului preluat din *Măștile păpușare* a lui Romulus Vulcănescu am dorit să oferim o explicație, și din punct de vedere antroposemiotic, anumitor afirmații care apar în legătură cu descrierea jocului păpușăresc: tăcerea păpușii e sacră, momentele în care păpușa tace creează tensiune, te ține în suspans.

Concluziile noastre în ceea ce privește ideea că limbajul păpușăresc este un cod de (re)memorare și teatralizare în linii general valabile a comportamentului uman se susțin pe faptul că simbolismul cultural a fost creat și exprimat încă de la bun început de un limbaj „analog”, „sincretic”, „universal” prin mijloace și modalități de comunicare cu particularități păpușărești. Teoreticienii artei „au omis” să cerceteze și faptul că *îndemânarea*, abilitatea, iscusința de a oferi răspunsuri asupra problemelor fundamentale ale vieții și ale comportamentului uman au devenit *capacitate* și *deprindere* în crearea și interpretarea simbolismului cultural datorită mijloacelor, procedeele și modalităților care au impus tematica arhetipală ca simboluri culturale. Instrumente și căi de creare și comunicare a expresiilor mitologiei animiste au fost toate tipurile de măști, marionetele cu fir vertical sau orizontal, toate acele obiecte care, în manifestarea unui sentiment sacru sau profan, erau animate, purtate sau jucate, în timpul dansurilor sau al pantomimelor rituale. Comportamentul strămoșului mitic sau al eroului totemic era sugerat prin intermediul lor și pe baza unei interpretări gestuale și vocale sugestive, în stil păpușăresc. În concluzie, prin mijloacele de comunicare specifice limbajului păpușăresc, omul și-a creat și și-a asumat forme exterioare de exprimare a sentimentelor sacre sau profane, și-a creat un fel particular de a face vizibil invizibilul.

¹¹ Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970, p. 245

BIBLIOGRAFIE

- Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie – tratat de antropologie teatrală*, trad. Liliana Alexandrescu, Editura UNITEXT, București, 2003
- Baty, Gaston și Chavance, René, *Histoire de la marionnettes*, Paris, Editura Bordas, 1959.
- Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului*, București, Editura Politică și Pedagogică, 1981
- Berlogea, Ileana, *Teatru românesc- teatru univresal. Confluente*, București, Editura Meridiane, 1985
- Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, București, Editura Meridiane, 1986
- Crainic, Nichifor, *Nostalgia Paradisului*, Editura Moldova, Iași, 1994
- Ciobotaru, Anca Doina, *Teatrul de animație între magie și artă*, Editura Princeps Edit, Iași, 2006
- Crișan, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007
- Dănăilă, Natalia, *Magia lumii de spectacol*, Editura Junimea, Iași, 2003
- Drimba, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până azi*, București, Editura Albatros, 1973
- Dumitru, Matei, *Originile artei*, Editura Univers, București, 1985
- Gâțză, Letiția, Silvestru, Valentin și Chimet, Iordan, *Teatrul de păpuși în România*, București, Editura Meridiane, 1965.
- Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, trad. note Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Editura Univers, București, 1982
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, trad. H.R. Radian, Editura Humanitas, București, 2002
- Jurkowski, Henryk, *Métamorphoses – La marionnette au XX siècle*, Charleville- Mézières, Institut International de la Marionnette, 2000.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurală*, trad. J. Pecher, Editura Politică, București, 1978
- Lipps, Theodor, *Estetica*, trad. Grigore Popa, Editura Meridiane, București, 1987
- Mărgineanu, Ioana, *Istoria teatrului de păpuși*, partea I, București, Curs A.T.F., 1973-1974
- Odalís Guillermo Pérez Nina, *Semiotică teatrală: coduri și reprezentare-rezumatul tezei de doctorat*- Universitatea din București, Facultatea de limbi și literaturi străine, București, 1984.

THEATRICAL COLLOQUIA

- Oișteanu, Andrei, *Mythos & Logos – Studii și eseuri de antropologie culturală*, Editura Nemira, București, 1998.
- Pavelcu, Vasile - *Metamorfozele lumii interioare*, Editura Junimea, Iași, 1976
- Petrescu, Camil - *Comentarii și delimitări în teatru*, București, Editura Eminescu, 1983
- Pepino, Cristian, *Automate, Idoli, Păpuși – magia unei lumi*, Galați, Editura Alma, 1998.
- Teatrul de păpuși în lume*, Editura Meridiane, București, 1966
- Tonitza, Mihaela și Banu, George, *Arta teatrului*, București, Editura Enciclopedică, 1975
- Van Gennep, Arnold *Formarea legendelor*, trad. Lucia Berdan și Crina Ioana Berdan, Iași, Editura Polirom, 1997
- Van Gennep, Arnold *Riturile de trecere*, trad. Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Editura Polirom, Iași, 1996
- Vitez, Antoine, *Les marionnettes*, Paris, Editura Bordas, 1982
- Vulcănescu, Romulus, *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970
- Zamfirescu, Ion, *Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, București, Editura Eminescu, 1974

Memoria criticului de teatru

Călin CIOBOTARI*

Rezumat: În textul de mai jos, încerc să abordez o relație foarte problematică între criticul de teatru și memorie. Este memoria unui spectacol un barometru valid pentru judecarea valorii acelui spectacol? Cum funcționează memoria criticului de teatru? Cum definim și cum gestionăm uitarea/ absența amintirilor în teatru?

Cuvinte cheie: teatru, memorie, critic de teatru

Pe cât de frecvent vorbim despre memoria teatrului, sintagmă la care medităm prea puțin, dar care sună foarte ceremonios și se cere folosită, pe atât de rar vorbim despre memoria spectatorului. Uităm că, de fiecare dată când descriem un spectacol ca fiind *memorabil*, facem trimitere la o memorie care să valorifice acel spectacol reținându-l. Acea memorie nu este una abstractă, una ce plutește, asemenea unui Duh peste ape, pe deasupra sălilor de spectacol, ci una cât se poate de concretă: memoria individuală a fiecărui spectator prezent. Astfel, teatrul, să admitem, nu face apel doar la simțurile și stările de spirit de *aici și acum* ale omului-din-public, ci vizează, fără să o declare explicit, și acel ceva ambiguu, nedefinit, care asigură persistența în timp după ce acel spectacol s-a terminat sau chiar a fost scos de pe afișe.

Nu există creator, actor sau regizor, care, cu excepția cazurilor în care resimte jenă față de propria creație, să nu-și dorească o „viață” cât mai îndelungată a respectivului rol/ spectacol în memoriile a cât mai mulți dintre spectatorii lor. În special actorilor această temă a uitării li se pare a fi marele pericol al artei lor. A fi ținut minte, în teatru, este o formă de salvare. Memoria spectatorului devine subterfugiu, *acasă* de împrumut. Spune-i unui actor un detaliu dintr-un rol pe care l-a făcut cu ani în urmă și îl vei câștiga definitiv!

* Lector universitar doctor, Facultatea de Teatru, UNAGE, Iași

Nu mă refer aici la memoria spectatorului ca la una generică, ci ca la una cât se poate de concretă, o memorie individuală care, pe lângă o mulțime de alte detalii ale cotidianului, reține din când în când și „fășii”, „flash”-uri, secvențe dintr-un spectacol. Sunt fragmente depozitate în receptacolul neuitării ce revin, fie invocate, fie provocate indirect, la suprafața apelor clare ale conștientului.

În general vorbind, când se așează în fotoliul său cufundat în protectorul întuneric al sălii de spectacole, omul-din-public nu își propune ca pe durata a una, două sau trei ore să facă un exercițiu de memorare. El nu privește spectacolul cu scopul manifest de a-l reține, de a-i înmagazina culorile, formele, sunetele, atmosferele. După ce va ieși din această sală, astfel de informații nu-i vor fi de niciun folos. Preferă, deci, o stare de deschidere precaută în care procesul memorării nu este condus conștient.

Memoria „la cald”, memoria „la rece”

Situația este oarecum diferită în cazul criticilor de teatru, cei care își propun să scrie despre ceea ce văd. Ei ajung în sala de spectacole „cu treabă”, comportamentul lor psihologic fiind diferit de cel al unui spectator dezinteresat. Parte din critici țin morțiș să arate că joacă și ei un rol, acela de martor¹, dotându-se cu agende și pixuri de care se vor folosi pe durata reprezentației. Să recunoaștem, nu este o imagine agreabilă aceea a unui spectator care scrie. În situații de intimitate maximă a spectacolului, acțiunea aceasta pare una de indiscreție; e ca și cum cineva ar face fotografii pe o plajă de nudiști. E și aici, în discreția însemnărilor, o artă pe care unii o dețin, alții nu.

Dincolo de situații de felul acesta, criticii de teatru sunt puși în situația de a-și activa o memorare pe termen scurt, necesară ulterioarei reconstituiri analitice a spectacolului. Criticul va fi mereu prins între două lumi: cea a *martorului* care va depune mai târziu mărturie și cea a *complicelui*, implicat în acțiunile *făptașilor* de pe scenă. Ține de abilitățile fiecărui critic posibilitatea de a găsi o cale de mijloc între cele două ipostaze, ipostaze anulate, când și când, de spectacolele foarte puternice. Când se va așeza în fața computerului, pentru a-și scrie cronică, inevitabil, criticul de

¹ „Nu orice spectator sau interpret e martor: depun mărturie numai cei care înscriu realitatea trăită a actului teatral într-un context, într-o viziune” – George Banu, *Teatrul memoriei*, traducere de Andriana Fianu, Editura Univers, București, 1993, p.12.

THEATRICAL COLLOQUIA

teatru va fi pus în situația de a revedea, mental, acele secvențe din spectacol pe care încă de acolo, de la „locul faptei”, le-a considerat relevante.

În cele mai multe cazuri, criticul scrie „la cald”. O face dintr-un motiv cât se poate de practic: prospețimea propriilor amintiri despre spectacol. Criticul, mai mult decât orice alt spectator, se teme de uitare. Nu va putea scrie dacă va uita ce a văzut. Un caz particular îl reprezintă atât de rarele spectacole care te obligă să scrii neîntârziat despre ele, procurându-ți un greu descriptibil sentiment al urgenței. Ca și cum spectacolul și-ar scrie singur cronica folosindu-te ca pe un suport, ca pe un instrument pe care și-l asumă. (Mă revăd în hoteluri sibiene, surprins de zorii zilei în timp ce finalizam alert cronici la spectacole ale lui Delbono, Dodin, Ostermeier... Oricum n-aș fi putut închide un ochi dacă nu le scriam...)

De partea cealaltă sunt criticii care scriu „la rece”. Ei preferă să lase spectacolul să se așeze, să se depună. Vor să probeze ce rezistă și ce nu rezistă la testul timpului, să iasă așadar din zonă nisipurilor mișcătoare ale primelor impresii. Cronică va conține, astfel, mai degrabă o relatare despre sedimentele spectacolului în propriul Eu, decât o descriere a spectacolului propriu-zis. În cazul de față, este activată o memorie de durată medie. Apare acum și tentația eseului, a gândului ce se probează pe sine oglindindu-se în amintirile despre spectacol. Exemplare mi se par, din această perspectivă, textele lui George Banu; simți în ele o maturare a spectacolului, esențe pe care nu le-ai surprins decât acum, revizitându-l prin amintirile celui alt. Încă regret acea cronică de tinerețe imprudentă la *Livada* lui Felix Alexa, spectacol pe care aveam să-l „revăd” jenat într-un amplu comentariu al lui George Banu.

Există apoi o altă situație a spectacolelor care ți se refuză. Pur și simplu nu știi, nu poți să le abordezi. Nu pentru că ar fi eșecuri (un „eșec bun” inspiră mai mult decât un „succes prost”!), nu pentru că ți se ascund memoriei, ci din motive care, probabil, țin de incompatibilități spirituale, de adâncime, între tine și spectacol. N-am știut ce să scriu, bunăoară, despre *Povestea prințesei deocheate*, mult elogiul și premiatul spectacol al lui Silviu Purcărete de la Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu; un blocaj asemănător l-am avut la *Hamletmachine*, Teatrul Național Iași, regia Giorgos Zamboulakis.

În fine, nu cunosc critici care să scrie despre un spectacol la foarte mult timp după ce l-au văzut, prin „foarte mult timp” înțelegând perioade

THEATRICAL COLLOQUIA

mai mari de șase luni. Desigur, ei pot face trimiteri la spectacol, comentarii succinte, referiri transversale, însă nu se vor încumeta să scrie despre spectacol ca și cum l-ar fi văzut zilele trecute. În cel mai bun caz, vor încerca să revadă spectacolul sau își vor înprospăta amintirile vizionând înregistrări video sau imagini. (A face cronică de teatru privind niște fotografii, iată o provocare!)

Dincolo de talent, informație, sensibilitate, culturalitate, unul dintre instrumentele fundamentale ale criticului de teatru rămâne, așadar, memoria. Ca și în cazul actorului dependent de memorie pentru a nu uita textul, hărțile de mișcare și acțiune scenică, uitarea este sau ar trebui să fie unul dintre cele mai vii coșmaruri ale criticului. (Mai sunt câteva, însă nu e cazul să vorbim despre ele aici...). În jurul vârstei de 80 de ani, criticul ieșean de teatru Ștefan Oprea mi-a mărturisit această spaimă a lui, spaima că va uita. Încerca să și-o atenueze printr-un antrenament zilnic de exersare a memoriei. Așa cum actorul are nevoie de o condiție fizică bună, criticului pare că îi este necesară o condiție mentală fără cusur. Deși, să admitem, nu i-ar strica nicio condiție fizică rezonabilă...

Este acuratețea amintirii despre spectacol un criteriu al calității acestuia?

M-am întrebat adeseori dacă persistența în memoria mea a unui spectacol, împachetare de imagini, detalii, acțiuni, este un semn al calității intrinseci a spectacolului respectiv. Altfel spus, este memoria un instrument valid pentru a decide valoarea unui produs artistic? Am fost tentat să răspund afirmativ. Iată, revăd în clar structura de cristal a cutărei montări! Iată, pot vorbi un sfert de oră despre cum actorul cutare și-a condus personajul în monologul acela care pur și simplu nu-mi iese din minte! Iată, scot din ungherele minții cele mai surprinzătoare amănunte din decorul acela uluitor al marelui scenograf și nici măcar nu știu de ce mă gândesc la acel decor acum...! Sunt toate aceste „Iată!” suficiente pentru a fi sigur că acel spectacol, acel actor, acel scenograf au operat la acea vreme cu valoarea?! Că opera lor este cu adevărat valoroasă?!

Din nefericire, memoria reține frecvent și detaliile eșecului evident, independent de ce vrea cel din spatele memoriei. Am încercat zadarnic să uit secvențe pasabile din interpretările unor actori de care mă simt atașat, încercând, prin înlăturarea umbrelor, să-i rețin în deplina lor strălucire... Ani

la rândul am încercat să-mi scot din minte ultimele roluri ale actorului ieșean Sergiu Tudose, distribuit cu înconștiență în personaje pe care boala și vârsta nu-i permiteau să le mai acopere. N-am reușit, iar acum, când mă gândesc la dispărutul actor, primele care mi se înfățișează sunt griurile nereușitelor lui, tulburând-mă și agresând luminozitățile în care mi l-aș dori profilat în amintire. Ani la rândul, apoi, am încercat să cer memoriei blocarea imaginilor marilor căderi ale regizorului O. L.; memoria aceasta păguboasă îmi afecta, până la distrucție, relația intelectuală și bucuria dialogului cu O.

Are de-a face memoria criticului de teatru cu valoarea sau non-valoarea spectacolului sau ține ea strict de predispozițiile sale conștiente și înconștiente din momentele receptării, de o anume stare de spirit pe care o avea în seara spectacolului, de un anumit tip de relație pe care îl întreținea în acea perioadă criticul cu sine, cu lumea, cu teatrul?! Putem conta pe memorie sau, din contra, trebuie să fim prudenți?! Ne servește prompt memoria, asemenea unui ospătar care ne aduce exact ceea ce i-am comandat, sau, poate, își trece livrările prin nebănuite filtre, deturnând amintirile, deghizând adevărurile, jucându-ne renghiuri, sub-interpretând sau supra-interpretând? Memoria ar trebui să descrie sau să interpreteze? Poate exista descriere fără interpretare la acest nivel? Sau ne aflăm în situația complicată în care una nu se poate fără cealaltă?! Ca atunci când un străin m-ar întreba care e drumul cel mai scurt către teatru, iar eu, înainte de a-i răspunde, rememorând eu însumi traseul către teatru, i-aș vorbi despre cea mai recentă premieră sau despre ziua îndepărtată în care eu însumi am învățat drumul spre teatru...

Am ales, așadar, să fiu precaut în raport cu amintirile despre un spectacol sau altul. Și să practic o hermeneutică secundă, una în care dublez rememorarea propriu-zisă a spectacolului sau a rolului cu o rememorare a propriului meu sine din acea perioadă a vieții mele. Îmi recitesc uneori cronici îndepărtate în timp și, pe lângă spectacole uitate, mă surprind căutându-mă pe mine, cel ce am fost. Ca și cum, înainte de a fi despre orice altceva, memoria criticului este despre sine²...

² Sau o „memorie a sentimentului”, echivalentă cu „memoria emoțională”, cum le numește Stanislavski în *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I, prefață de Yuri Kordonski, traducere de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, 2013, cap. „Memoria emoțională”, pp. 360-419.

Cronica, substitut al memoriei. Amintiri formale, amintiri esențiale despre spectacol...

E deja un loc comun în a vorbi despre critici ca agenți ai memoriei teatrale. Referința are în vedere cronică/ textul despre spectacol, care, în forma lui fizică, materială (dacă mai putem vorbi despre materialitate într-o lume ce privilegiază virtualul, impalpabilul) va supraviețui spectacolului în sine. Pentru cei mai mulți oameni de teatru, cronică este, așadar, o afacere a memoriei, menirea ei fiind de a conserva informații, de a pune la păstrare un set de conținuturi, cam în același mod în care depui bunuri într-o cutie de valori. Scrisă frecvent, cum spuneam mai sus, „la cald”, cronică nu conține, însă, decât arareori, decantările, distanțările și maturările care fac din memorie ceva cu adevărat valoros. Cele mai multe dintre sutele de cronici pe care le-am scris în tot acest timp mi se par irelevante pentru această definire a textului despre teatru ca depozitar al memoriei. Le lipsește, cred, termenul lung de garanție, îmi apar ca fiind perisabile, incapabile să dea socoteală despre *Zeitgeist*-ul/ *Weltanschauung*-ul generației mele. Citindu-le, cineva de peste o sută de ani va reține doar informații de natură tehnică (distribuție, data premierei) și câteva generalități despre relația regizor-text, rezolvare regizorală, abordări scenografice. Memoria conținută de aceste cronici va fi una formală, nu esențială, procurând impresii dacă nu false, atunci periculos de generale despre spectacol și contextul socio-cultural-politic-poetic-etc. în care acel spectacol a fost montat.

Prin aceasta încerc să trasez o distincție între memoria formală și memoria esențială. Cum să activez, cum să cultiv memoria esențială și cum să ignor superficialul din amintirile pe care memoria mi le livrează despre spectacolele pe care le-am văzut cândva, dincolo de ce am scris despre ele la acea vreme? Dacă-am ști, dacă-am ști...

Mi s-a întâmplat să revăd în format video spectacole pe care le văzusem deja „pe viu”, cu mulți ani în urmă. Multe din scene îmi apăreau ca și cum le vedeam pentru prima oară. Un spectacol ascuns mi se devoala, ca și cum logica producției propriu-zise nu se suprapunea logicii memoriei mele. Îmi reciteam cronică de la data premierei și îmi dădeam seama că, iată, sunt nu mai puțin de trei spectacole: cel despre care scrisesem în cronică, cel furnizat de memoriile mele personale de peste ani și cel relevat de înregistrarea video care îmi contrazicea și cronică și memoria. O relativitate

THEATRICAL COLLOQUIA

înfiorătoare dă târcoale criticului de teatru și pretențiilor sale de a permanentiza și altceva în afara fișei tehnice a spectacolului... De parcă o instanță ironică și dizarmonică îți asistă eforturile de a lăsa mărturie despre trecut...

Poate că spectacolul final, Marele Spectacol cu care rămâne un spectator la sfârșitul „carierii” sale este un spectacol sinteză, un spectacol colaj alcătuit din toate frânturile pe care memoria sa le-a reținut. Reținem ceea ce avem cu adevărat nevoie să reținem, reținem acele „ceva”-uri care ne lipsesc, după care tânjim sau de care, într-un fel sau altul, avem neapărată nevoie...

File din memorie – Maeterlinck și creatorii de teatru ruși

Cristi AVRAM*

Rezumat: Dramaturgia și eseurile lui Maurice Maeterlinck au constituit punctul de plecare al unor schimbări esențiale în arta reprezentației teatrale, în trecerea de la realismul devenit naturalism către spectacolul în care esențializarea și teatralitatea sunt pașii ce duc spre revitalizarea teatrului. Regizorii ruși V.E. Meyerhold și K. Stanislavski sunt două personalități ale scenei de teatru ruse care au căutat noi forme de teatru. Analizând primii pași ai regiei lui Meyerhold, e lesne de observat că rădăcinile simboliste ale manierei de a face teatru se regăsesc în arta spectacolului francez, inspirat și de Maeterlinck. La rândul său, Stanislavski, maestrul *Teatrului de Artă* din Moscova, este primul regizor care pune în scenă *Păsărea albastră*, înainte ca textul să fi fost publicat. Vom urmări în rândurile ce urmează file din memoria teatrului rus care fac referire la aceste episoade.

Cuvinte cheie: Maeterlinck, Meyerhold, Stanislavski

Teatrul de Artă din Moscova a jucat, fără doar și poate, un rol esențial în cultura teatrală universală, înființat și coordonat de energiile creatoare ale lui Konstantin Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. E de prisos să dezbatem felul în care în jurul acestor două personalități s-a concentrat o metodă de lucru în arta actoriei, la fel cum nu e necesar să discutăm succesele pieselor lui Anton Pavlovici Cehov pe această scenă. Ceea ce ne propunem este să urmărim o pagină de memorie a teatrului în care, pentru

* Cristi Avram – regizor de teatru, absolvent al Universității Naționale de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Teatru – Regie. În prezent este doctorand al aceleiași facultăți și asistent de regie al Operei Naționale Române din Iași.

salvarea lui, cel puțin din punctul de vedere al unei noi estetici, a fost necesar un popas asupra teatrului simbolist.

Deși poate părea pretențios și greu de crezut, publicul și în special critica rusă asociau *Teatrul de Artă* cu personalitatea lui Cehov care cedase după lungi insistențe din partea lui Dancenko să-și dea acordul ca *Pescărușul* să fie pus în scenă de Stanislavski. Deși hotărât să renunțe la a scrie teatru, Cehov continuă să o facă odată ce montarea din 1898 se bucură de succes. Stagiunile moscovite nu puteau fi lipsite de spectacole pe texte de Cehov, astfel că Leonid Andreev, orientat spre estetica simbolistă și expresionistă, numea *Teatrul de Artă* – un teatru al lui Cehov.

În Europa de vest a sfârșitului de secol XIX scena teatrală devenise arena în care partizani ai mișcări simboliste opuneau rezistență celei realist-naturaliste. Cea din urmă, sprijinindu-se pe tradiții solide și destul de îndepărtate, devenise obiectivul diverselor centre culturale europene printre care Berlin (*Scena Liberă*) ori Paris (*Teatrul Liber*) și, undeva la marginea estică a Europei, în Moscova (*Teatrul de Artă*). Cum ideile, tendințele și curentele circulau cu mare rapiditate, Moscova a îmbrățișat repede curentul simbolist, astfel că artiștii simbolști ruși blamau așa-zisele clișee realiste din literatură și, mai apoi, din tehnica reprezentăției teatrale. Valeri Iakovlevici Briusov acuza în articolul său *Adevărul inutil* că teatrul lui Stanislavski nu a descoperit o nouă direcție estetică, ci a aprofundat și bătătorit tehnicile europene. Aceeași idee a fost împărtășită mai târziu de V.E. Meyerhold, numit tehnica Teatrului de Artă drept o prelungire a modalităților de lucru ale trupei Meiningen. După 1904, anul morții lui Cehov, *Teatrul de Artă* cunoaște un soi de criză de repertoriu, atacat din diverse direcții și nevoit să ofere publicului elemente de noutate.

În consecință, Stanislavski și Dancenko și-au propus ca extensie a repertoriului de teatru realist-psihologic, tehnică în care actorii ruși erau bine ancorați, o nouă orientare îndreptată spre experiment. Cum altfel ar putea fi numită încercarea de a pune în scenă un text simbolist lipsit tocmai de fundamentul construcției unui spectacol, respectiv psihologizarea și veridicitatea? Stanislavski încearcă cele trei piese într-un act ale lui Maurice Maeterlinck – *Interior*, *Orbii* și *Intrusa* (1904), sfătuit chiar de Cehov să le pună în scenă imediat ce au fost traduse în limba rusă. Miza propusă era încercarea de a reconstrui atmosfera textelor și transparența personajelor, lucruri dificil de abordat în cheia de construcție de până atunci. Totuși,

textele ies la rampă pe scena *Teatrului de Artă* cu mari eforturi din partea regizorului care schimba radical abordarea scenică. Sunt utilizate pânzele atât de îndrăgite de simbolişti – în *Intrusa*, Stanislavski marchează intrarea morţii în cameră prin unduirea unei perdele coborâte de la ştangă. Necesităţile diferite ce vizau transfigurarea realităţii sau, mai degrabă, crearea unei alte realităţi au transformat scena într-o imagine vivantă care prindea uşor viaţă odată ce pânză – bariera iluziei – se ridica, dezvelind siluetele actorilor ce stăteau în nemişcare ca într-un tablou. Lumina, esenţială în teatrul nou al lui Stanislavski, devine ea însăşi un element ce creează atmosfera. Căutările regizorului se îndreaptă chiar spre colaborări cu artiştii vizuali avangardişti de la care primeşte sugestii şi soluţionări scenice. Stanislavski descoperă teatralitatea pe care va miza Meyerhold şi caută înspre această direcţie.

Tripticul materlinckian nu a fost o mare reuşită a *Teatrului de Artă* după cum notează Vasili Leonid Andreev în *Scrisori despre teatru*¹, observând faptul că Stanislavski încearcă adecvarea scenică a unui nerealismului teatral prin forme realiste şi psihologizate, lucru pe care îl semnalează şi Meyerhold: eşecul s-a datorat incapacităţii actorilor de a da personajelor tuşe nerealiste specifice textelor lui Maeterlinck.

Noua direcţie regizorală nu putea sparge tradiţia teatrală instaurată la *Teatrul de Artă*, chiar dacă aceasta nu era neapărat una de lungă durată. Totuşi, publicul se obişnuise cu spectacolele realiste. Momentul constituie un bun prilej de a fi construit un *Studio* (1905) precum cel din strada Povarskaya, încredinţat lui Meyerhold. Sub deviza „realismul e mort”, cercetările asupra plasticităţii, vocii şi stilului de joc au apropiat spectacolele lui Meyerhold de estetica dezvoltată la Paris de Lugne-Poë şi Camille Mauclair, ceea ce ne dezvăluie un start regizoral apropiat de tendinţele parisiene. O primă etapă a stilului de lucru al lui Meyerhold este, deci, de inspiraţie franceză.

După ce se retrage din *Teatrului de Artă* în 1902, Meyerhold pleacă în Herson (Ucraina) însoţit de câţiva actori tineri formaţi la Moscova şi înfiinţează *Trupa actorilor dramaticei ruşi*. Primul spectacol pe care îl creează acolo este *Trei surori* al lui Cehov, urmat de texte ale lui Ostrovski, Hauptmann, Tolstoi ori Ibsen. Meyerhold apropie publicul local prin

¹ *Russian Dramatic Theory from Pushkin to Symbolists. An Anthology*, trad. Laurence Senelick, University of Texas Press, Austin, 1981, pp. 253-254.

abordări clasice, dar îl testează și încercând texte simboliste cum ar fi *Lâna de aur* Polonais Przybyszewski cu autorul în sală. Montarea a derutat publicul, căci regizorul optează pentru a juca tot spectacolul în întuneric.

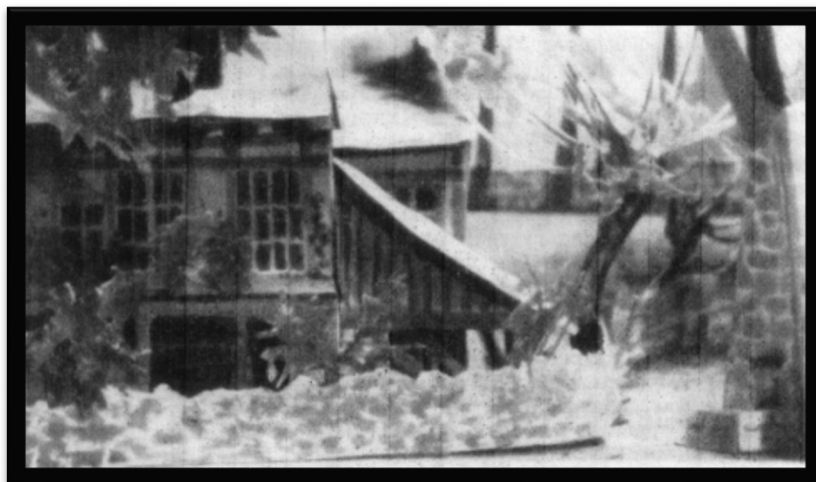
După ce făcuse primul pas spre noul teatru, Meyerhold pleacă în turneu în Sevastopol unde, sub titlul *Serile teatrului nou*, oferă publicului un recital de poezie, două texte simboliste – *Ultimele măști* de Arthur Schnitzler și *Intrusa* de Maurice Maeterlinck, precum și scene cu tablouri vivante. În 1903 trupa lui Meyerhold devine *Asociația Noii Drame* despre care Aleksej Remizov nota că au drept deviză un teatru misterios, sacru lipsit de mimetismul și veridicitatea realiste.

E important să amintim că Stanislavski nu a pus în scenă niciun text al lui Maeterlinck până ce discipolul său Meyerhold nu montase câteva texte ale dramaturgului. Despre *Orbii* de Maurice Maeterlinck pus în scenă de Stanislavski, în revista *Novosti dnia* se amintea: „Este esențial că Teatrul de Artă a trecut piesa dintr-un registru minor într-unul major. În rândul lui Maeterlinck există o angoasă și o tristețe de nedepășit. Pentru el singurul adevăr al vieții este moartea. La *Teatrul de Artă* piesa a devenit aproape un imn închinat luminii, un avânt curajos către viitor, un viitor promițător, amintind, în cele din urmă, de victoria asupra întunericului. Tinerețea va învinge orbirea, va spulbera tenebrele, va neantiza moartea. Asta era ceea ce simțeam în intonațiile, în inflexiunile textului ce, prin caracterul său ciudat și obscur, lasă multe posibilități de interpretare; asta e ceea ce sugerează gestica. Accentul era pus nu pe moarte, ci pe orbirea văzută ca alegorie. Preotul mort pe care Maeterlinck l-a pus căpetenia orbilor era aruncat într-un colț; el nu era niciodată în centrul piesei. (trad.n.)² Memoriile lui Stanislavski ce fac referire la prima întâlnire cu textul dovedesc o nepregătire a actorilor *Teatrului de Artă* specifică îmbrățișării noii tendințe. Regizorul își amintește

² „Il est significatif que le Théâtre a fait passer la pièce du mode mineur au mode majeur. Il y a chez Maeterlinck une angoisse et une tristesse indépassables. Pour lui la seule vérité de la vie est dans la mort. Au Théâtre, la pièce est presque devenue un hymne à la lumière, un élan hardi vers l'avenir, un avenir prometteur, annonçant la victoire sur les ténèbres, surtout à la fin. La jeunesse vaincra la cécité, dissipera les ténèbres, anéantira la mort. C'est ce qu'on sentait dans les intonations, dans les inflexions du texte, texte qui par son caractère ondoyant et obscur laisse de grandes possibilités d'interprétation ; c'est ce que suggérait la gestuelle. L'accent était mis non sur la mort, mais sur la cécité comme allégorie. Le prêtre mort que Maeterlinck place à la tête des aveugles était relégué dans un coin; il n'était presque jamais au centre de la pièce.” Preluat din Gérard Abensour, *Le symbolisme en Russie*, Varia, nr. 45, 2004, p. 595.

THEATRICAL COLLOQUIA

că primele lecturi ale piesei *Orbii* au stârnit râsul. Totul li se părea ridicol și încercau să teatralizeze replicile dând un ton serios, exterior. Însă pe parcursul repetițiilor au găsit un soi de rostire misterioasă, au recurs la mișcări continue ce să reflecte schimbările interioare ale personajelor, precum și la o mimică rece.



Macheta decorului pentru spectacolul *Interior* de Maurice Maeterlinck, pus în scenă la Teatrul de Artă în 1904

În 1905 Meyerhold montează la *Studioul* lui Stanislavski *Moartea lui Tintagiles*, text scris pentru marionete de Maurice Maeterlinck. Atât maestrul cât și discipolul său înțeleg că irealul ar trebui să ia locul verosimilului în noul teatru de artă, iar tehnicile regiei moderne trebuie să răspundă tentațiilor din dramaturgia contemporană. Meyerhold observase că Maeterlinck folosește un vocabular minim, un mănunchi de cuvinte care conțin, de fapt, un maxim de tensiune și emoție. Dincolo de cuvânt e un dialog interior pe care actorii, în primă instanță, trebuie să-l deprindă pentru a-l face mai apoi cunoscut publicului. De aici și mutarea atenției de pe text, care nu este desigur neglijat, pe mișcare, gest și metaforă. Răceala aparentă a actorilor, calmul scenic lasă liber corpul spre a exprima trăirea interioară. E necesar să amintim câteva lucruri legate de subiectul textului: două surori, Ygraine și Boulanger încearcă din răspuțeri să-și salveze fratele, micuțul Tintagiles, chemat în brațele bunicii lor, o întruchipare a morții. În ciuda

eforturilor fetelor de a se opune despărțirii eterne de fratele lor, acesta ajunge în castelul din care nimeni nu se mai întoarce.

În producția cu *Moartea lui Tintagiles*, Meyerhold renunță la decorurile tridimensionale, recurgând la o pânză pictată în cărbune care avea să sugereze spațiul. Ilya Satz a compus muzica, transformată în personaj ce însoțea actorii pe tot parcursul spectacolului. Reprezentația avea loc în semiîntineric astfel încât să fie doar perceptibile siluetele actorilor. În timpul unei repetiții cu public, Stanislavski se ridică în picioare și cere să se aprindă lumina. Repetiția ia sfârșit și publicul se retrage. Astfel, spectacolul lui Meyerhold este oprit. „În mâinile lui Meyerhold actorii au devenit lutul dincolo de care și-a turnat matrițele și punerea în scenă. Tot ce făcuse era să-și demonstreze principiile, ideile și experimentele; nu a reușit să le întruchipeze într-o formă artistică satisfăcătoare.”³ (trad.n.) În ciuda faptului că Meyerhold considera încercarea de a pune *Moartea lui Tintagiles* un eșec din pricina eterogenității echipei, Valery Bryusov a numit spectacolul cea mai interesantă producție pe care a văzut-o.

Meyerhold continuă însă cercetările începute în Ucraina, de data aceasta la Tifis, unde fusese cu ceva timp în urmă alături de trupa sa. Aici pune din nou în scenă *Moartea lui Tintagiles*, într-o viziune diferită, primită cu mult entuziasm de critica și publicul georgiene. Înainte de reprezentație, Meyerhold a ieșit în fața publicului și a propus publicului să-și imagineze că regina din spectacol le-ar lua pe cineva drag. Cortina se deschide. Un spațiu verde deplângând ultimele clipe din viața lui Tintagiles este elementul dominant al scenei. Totul era împânzit de pânze, iar muzica apărea la începutul și în momentele de tranziție ale spectacolului. Costumele erau la fel ca în producția de la Studio. De data aceasta, regizorul este însă mulțumit de noua punere în scenă și mărturisește acest lucru într-o scrisoare trimisă soției sale.

Primul mare succes al lui Meyerhold este realizarea miracolului *Sora Beatrice* a lui Maeterlinck în 1906 la *Teatrul Dramatic Komissarzhevskaya* din Sankt Petersburg. Deși cenzorii au solicitat

³ „In Meyerhold’s hands the actors became the clay out of which he molded his striking groupings and mis-en-scenes. All he had done was to demonstrate his principles, ideas and experiments; he didn’t succeed in embodying them in a satisfactory artistic form” David Magarshak, *Stanislavski*, Faber and Faber, London, 1986, p. 273.

THEATRICAL COLLOQUIA

eliminarea cuvântului miracol din text, înlăturarea statuii cu Fecioara Maria precum și a unor cânturi religioase, textul a fost primit foarte bine de către elitele Rusiei în căutarea unei religiozități netradiționale. Sorina Bălănescu amintește de acest moment în postfața volumului lui Meyerhold *Despre teatru*: „Regizând o *Punere în mormânt* în spectacolul cu *Sora Beatrice* a lui Maeterlinck, Meyerhold face o demonstrație de fantezie vizuală și muzicală, care depășește, prin puterea emoției lirice și mistice pe care o provoacă, tot ce văzuseră până atunci spectatorii și interpreții.”⁴



Scenă din *Sora Beatrice*, în regia lui Vsevolod Meyerhold - Teatrul Dramatic Komissarzhevskaya (1906)

Spectacolul descria imagini aidoma celor din picturile preraphaelite atât de îndrăgite de Maeterlinck. Peretele unui edificiu gotic cu nuanțe de gri, verde și mov era elementul central al scenografiei. Câteva tapiserii străluceau în nuanțe argintii, iar măicuțele purtau costume albastre deasupra cărora se găseau veste gri. Personajele se mișcau într-o coregrafie precisă, deplasată de la stânga la dreapta, iar grupul sărmanilor contrabalansa scena prin

⁴ V.E. Meyerhold, *Despre teatru*, trad. Sorina Bălănescu, Fundația culturală „Camil Petrescu”, București, 2011, p. 178.

amplasarea în partea stângă. Echilibrul scenic a fost căutat cu minuție. Jocul actorilor, poziționat foarte aproape de public, înlesnea senzația intimității. În scena persecuției surorii Beatrice, muzica lui A. K. Liadov cântată la orgă inundă scena, timp în care maicile ieșeau din altar exclamând: „Miracol! Miracol! Miracol!” sunet ce umplea teatrul de o energie puternică. „Actorii nu jucau în această piesă. Ei desfășurau o slujbă religioasă!”⁵ (trad.n.) după spusele lui Aleksandr Mgebrov. Și Alexander Blok a salutat cu mult entuziasm spectacolul cu *Moartea lui Tintagiles*. Meyerhold se va mai opri pentru ultima dată asupra unui text de Maurice Maeterlinck, *Pelléas și Mélisande*, care va determina critica vremii să-l hulească, moment în care este demis din *Teatrul Dramatic Komissarzhevskaya*. De amintit este faptul că înainte de deschiderea Studioului, Meyerhold lucrase macheta unui posibil spectacol creat tot de Maeterlinck – *Cele șapte prințese*.

După cum am observat, primele încercări ale lui Meyerhold în arta regiei au drept punct de plecare piese ale lui Maeterlinck. Deși montase Cehov și alți autori cunoscuți, saltul către transformarea esteticii și felului în care înțelegea regia va fi realizat prin analiza teatrului simbolist.

Deși primise textul în 1906, Stanislavski pune în scenă *Pasărea albastră* abia în 1908, an aniversar pentru *Teatrul de Artă* din Moscova când începea ce-a de-a zecea stagiune. Maestrului rus i-a fost destul de greu să scoată la rampă această producție căci, de data aceasta, trebuia să arate publicului ceea ce nu era lesne perceptibil. Feeria lui Maeterlinck a avut nevoie de o sută cincizeci de repetiții pentru a fi gata. Într-o scrisoare trimisă către Paris, regizorul îi cere scuze autorului pentru întârzierea neașteptată. În pofida dificultăților echipa a optat pentru calitatea spectacolului care nu putea ieși sub orice formă la public. Maeterlinck primește cu promisiune faptul că va fi răsplătit financiar pentru îngăduința de a fi de acord cu noul termen al premierei la care, de altfel, autorul nu va fi prezent. Stanislavski a înțeles că primul pas este să abordeze textul cu naivitatea unui copil care se bucură de plăcerea jocului. Printre sugestiile date actorilor, cea mai importantă este observația animalelor și a copiilor. Aceasta va fi calea sigură spre reușita spectacolului care nu trebuie să exprime un joc exterior și nici o adâncire mistică de neînțeles. Regizorul observă că textul are o dimensiune mistică ce-l trimite într-o anumită zonă, diferită parțial de indicațiile de regie

⁵ „The actors didn’t act in this production. They conducted a religious service!” Konstantin Rudnitsky, *Meyerhold The Director*, trad. Geroje Petrov, Ardis, New York, 1981, p. 100.

ale lui Maeterlinck care ar îndepărta *Pasărea albastră* de seriozitatea și măreția subiectului. Toate dubiile lui Stanislavski referitoare la necesitățile scenice au fost comunicate dramaturgului care i-a dat libertatea de a monta textul după buna sa știință. Cea mai mare nemulțumire a autorului a fost că rolurile lui Tytlyl și Mytlyl au fost jucate de actori maturi și nu de copii, Stanislavski răspunzând acestei remarci cu multă diplomație, afirmând că nu poate forța copiii să rezite unor repetiții îndelungate ce se întind de multe ori până la miezul nopții.

Deși Stanislavski figurează în caietul de sală al premierei drept producător, iar în dreptul regiei sunt trecuți L.A. Sylerzhitsky și I.M. Moskvîn, în mod clar maestrul a direcționat din umbră producția. Decorul creat de V. E. Yegorov reproduce cadrul propus de Maeterlinck. Căsuța modestă a tăietorului de lemne este îngrădită de cele două leagăne ale lui Tytlyl și Mytlyl. Ceea ce s-a dovedit pentru critica vremii un element spectaculos a fost transformarea cabanei tăietorului de lemne într-un spațiu oniric. Miile de fante ce brăzdau decorul au fost luminate și, deodată, sclipirile au inundat scena. Toate elementele fabuloase apăreau, se pare, cu mare naturaleză, astfel că sufletele animalelor și obiectelor ivite în scenă nu erau nelalocul lor. Aidoma scenografiilor lui Gordon Craig, ziduri și scări de piatră erau purtate prin scenă în Palatul Zânei. Un spectacol deosebit îl constituie intrarea în scenă a personajului Lumina. Înainte de a apărea, se auzea un sublim cor ce pregătea printr-un cânt religios rusesc intrarea.

Și strategiile de imagine din Palatul nopții au fost creionate minuțios. Tuluri negre inundau scena, iar în spatele lor se putea zări Calea Lactee. Pe un tron înconjurat de stele se afla Noaptea purtând aripi uriașe. Oliver M. Sayler care a văzut de două ori minunatul spectacol nota în lucrarea sa *Teatrul rus în timpul revoluției / The Russian Theatre Under the Revolution*: „Sunt sigur că nicio altă imagine scenică, nicio altă operă de artă din orice domeniu, nu a recreat și interpretat liniștea impunătoare a nopții așa cum această scenă a făcut-o în momentul în care perdelele s-au deschis. Prin linie și lumină, Stanislavski a atins o imensitate incredibilă (...).”⁶ (tra.n.)

⁶ „I am sure that no other stage picture, no other work of art in any field, has ever recreated and interpreted for me the awful stillness of the night as this scene did the moment the curtains parted. By line and by lighting Stanislavsky has achieved an unbelievable vastness (...).” Oliver Martin Sayler, *The Russian Theatre Under the Revolution*, Little, Brown & Co., Boston, 1920, p. 41.

THEATRICAL COLLOQUIA

Deși Stanislavski renunță la o parte dintre scene păstrând momentele cheie și din pricina faptului că unele au speriat copii în sala de spectacol, Maeterlinck îi declară într-o scrisoare că succesul textului se datorează acestui mare creator. La teatru soseau adesea scrisori prin care regizorul era rugat să cumpere bilete pentru copiii care nu reușeau niciodată să prindă un loc. *Pasărea albastră* a fost unul din marile succese ale *Teatrului de Artă* și ale montărilor pe baza unui text al lui Maurice Maeterlinck. Cele patru ore cât dura reprezentația țineau publicul cu răsuflarea tăiată.

Anexă

Parte din costumele realizate pentru producția cu *Pasărea albastră*:



Zâna



Mytyl și Tylytyl



Zâna și Lumina



Sufletul ulmului



Timpul



Lumina



Focul

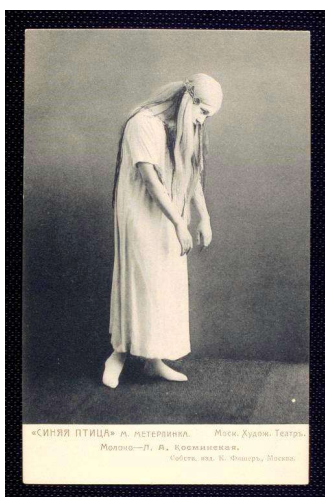


Pâinea



Zahărul

THEATRICAL COLLOQUIA



Laptele



Apa



Câinele



Pisica



Calul



Porcul



Mama



Timpul și sufletele celor nenăscuți



Bunicul și Bunica

Bibliografie:

- Magarshak, David, *Stanislavski*, Faber and Faber, London, 1986
- Meyerhold, V.E., *Despre teatru*, trad. Sorina Bălănescu, Fundația culturală „Camil Petrescu”, București, 2011
- Rudnitsky, Konstantin, *Meyerhold The Director*, trad. Geroge Petrov, Ardis, New York, 1981
- Russian Dramatic Theory from Pushkin to Symbolists. An Anthology*, trad. Laurence Senelick, University of Texas Press, Austin, 1981
- Sayler, Oliver Martin, *The Russian Theatre Under the Revolution*, Little, Brown & Co., Boston, 1920
- Senelick, Laurence, *Stanislavski: a Life in Letters*, Taylor & Francis Group, London & New York, 2014
- Stanislavski, Konstantin S., *Viața mea în artă*, trad. I. Flavius și N. Negrea, Cartea Rusă, București, 1958
- Varia*, nr. 45, Paradigme, Caen, 2004 (Revistă)

Memoria celor ce nu au voce. Verbatim, cvasi-verbatim, mockumentar

Răzvan MUREȘAN*

Rezumat: Această lucrare examinează o serie de practici circumscrise teatrului verbatim, care apelează la interviuri sau alte materiale documentare, cu scopul angajării publicului în raport cu subiecte urgente, controversate, de interes general sau local. Deși a intrat relativ recent în instrumentarul teatral, verbatim s-a dovedit a fi o metodă flexibilă, deschisă unor exprimări dintre cele mai diverse. Vom urmări abordările unor regizori sau dramaturgi, ca Anna Deveare Smith, Moisés Kaufman, David Hare, Max Stafford-Clark, Richard Norton-Taylor sau Alecky Blythe, preocupați să reflecte realitatea nedeformată, dar să ofere în același timp o experiență teatrală intensă. În acest sens, analizăm modul în care se negociază tensiunile între obiectiv și subiectiv, între real și ficțional, între conținut și formă, precum și impactul pe care îl au aceste alegeri asupra produsului artistic, respectiv în ce măsură autenticitatea surselor rămâne nealterată atunci când ajunge pe scenă.

Cuvinte cheie: teatru documentar, verbatim, interviu, autenticitate, real

Ultimii ani reprezintă o perioadă extrem de fertilă în ceea ce privește teatrul documentar, cu o creștere impresionantă a numărului de producții și, în același timp, cu o mare diversitate în ceea ce privește modul cum sunt create. Motivele acestui *boom* autentic le putem identifica în neîncrederea tot mai mare față de guvernele și administrațiile publice, dar și față de mass-media, unde analiza aprofundată asupra unei probleme a devenit o raritate. Spre deosebire de formele de divertisment de tipul *reality TV*, obiectivul

* Regizor de teatru; asistent universitar, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film.

THEATRICAL COLLOQUIA

teatrului documentar este de a încerca să reprezinte adevărul și, în acest sens, să deschidă un dialog, să informeze corect, să denunțe miturile și stereotipurile și să educe publicul în legătură cu un subiect relevant, controversat sau marginalizat. Teatrul, în general, și mod special cel documentar, poate fi eficient ca instrument de relevare a mecanismelor puterii și a politizării memoriei, plasându-se în opoziție cu ideologia și cu media oficială, asupra căreia planează adesea suspiciuni de ascundere a adevărului și de manipulare. Într-o lume care se confruntă cu un enorm scepticism, teatrul poate oferi o sursă de adevăr (relativ) necontaminat.

Potrivit lui Freddie Rokem, se pare că putem conștientiza evenimentele istorice doar atunci când sunt recapitulate. Avem nevoie de un discurs pentru a reflecta, aborda și, prin urmare, percepe lumea în care trăim ca istorie. Aceasta este ceea ce poate oferi o piesă de teatru: „o repetiție organizată a trecutului”, plasată într-un cadru estetic¹. Evenimentele sunt reunite, nu mai sunt haotice și formează o entitate, o „poveste”, un lanț de procese. Aducând pe scenă mărturiile victimelor sau ale celor marginalizați, scriitorul și performerul devin păstrători ai memoriei. În același timp, scriind și împărtășind această experiență, adesea pentru prima dată în mod public, își asumă responsabilitatea pentru acest act. „Cel care ascultă mărturia unei traume devine participant și co-posesor al evenimentului traumatic: prin ascultare, ajunge să experimenteze parțial drama.”²

Verbatim³ este un termen utilizat în legătură cu numeroase formule de teatru documentar, însă este dificil de formulat o definiție care să acopere toate aceste practici teatrale, motiv pentru care practicienii și cercetătorii continuă să o negocieze. Termenul a fost folosit pentru prima dată de Derek Paget pentru a descrie o metodă de lucru, utilizată încă din anii '60: „se bazează pe înregistrarea și transcrierea ulterioară a interviurilor cu oameni ‘obișnuiți’, realizate în contextul cercetării într-o anumită regiune, subiect, zonă, problemă, eveniment sau o combinație a acestora. Această sursă primară este apoi transformată într-un text care este jucat, de obicei de cei care au colectat inițial materialul. Foarte des, astfel de piese se întorc în

¹ Rokem, Freddie, *Performing history: theatrical representations of the past in contemporary theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, p. xi.

² Felman, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992, p. 26.

³ Din latină, „cuvânt cu cuvânt”.

THEATRICAL COLLOQUIA

comunitățile (care le-au creat la modul real), prin intermediul spectacolelor susținute aici.”⁴ Așadar, verbatim nu este o formă de teatru, ci o metodă.

Într-o lucrare din 2008, Will Hammond și Dan Steward propun o definiție pe care o considerăm eficientă, deși nu explică clar distincția între verbatim și documentar: „Termenul verbatim se referă la originile textului rostit în piesă. Cuvintele unor persoane reale sunt înregistrate și transcrise de un dramaturg în timpul unui interviu sau a unei cercetări sau sunt preluate din înregistrări existente, cum ar fi transcrierile unei anchete oficiale. Apoi sunt editate, aranjate și recontextualizate pentru a obține o prezentare dramatică, în care actorii joacă rolurile persoanelor reale ale căror cuvinte sunt folosite.”⁵

Wake and Brown fac o distincție clară între diferitele practici care se bazează pe surse documentare în funcție de „distanța dintre persoana propriu-zisă și scriitor” și identifică următoarele tipologii: teatru autobiografic, comunitar, verbatim, documentar și istoric⁶. Potrivit acestora, teatrul verbatim implică direct practicienii „care interviuează o comunitate despre o problemă sau un eveniment care i-a afectat”⁷, în timp ce teatrul comunitar este adesea „realizat de, cu și despre comunitatea implicată”⁸. Teatrul documentar presupune un proces de recontextualizare a unor reportaje și documente primare, folosind exclusiv astfel de surse, în timp ce verbatim sugerează o recontextualizare a materialului obținut din interviuri cu subiecți în viață, interviuri transferate „cuvânt cu cuvânt” în textul reprezentației.

David Hare afirma că această formulă este mediul ideal pentru „a-i face auziți pe cei lipsiți de voce”.⁹ Natura și sensibilitatea materialului sursă - mărturia personală - care va fi transferat într-o reprezentație publică, ridică o serie de probleme etice și teatrale, în special modul cum dramaturgul modelează materialul, respectiv raportul între autenticitate, veridicitate și esteticizare. Având în vedere că în ultimii ani numărul producțiilor care își revendică „eticheta” de teatru verbatim a crescut considerabil, aspectele etice

⁴ Paget, Derek, *“Verbatim Theatre”: Oral History and Documentary Techniques*, New Theatre Quarterly, volume III, number 12, november, 1987, Cambridge University Press, p. 318.

⁵ Hammond, Will, Steward, Dan (eds.), *Verbatim Verbatim*, London, Oberon Books, 2008, p. 9.

⁶ Brown, Paul (ed.), Wake, Caroline, *Verbatim : staging memory and community*, Strawberry Hills, Currency Press, 2010, p. 7.

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ibidem*

⁹ Hare în Soans, Robin, *Talking to Terrorists*, London, Oberon Books, 2005, p. 112.

ale procesului creativ sunt tot mai mult invocate. Pentru Deirdre Heddon, termenul verbatim și practica pe care o desemnează implică „‘autenticitatea’ și ‘adevărul’”¹⁰. Pe de o parte, această relație cu „adevărul” face ca astfel de producții să fie puternice, pe de altă parte este și problematică, implicând o dublă responsabilitate din partea practicienilor, atât față de spectatori, cât și față de subiecții intervievați. „Dacă teatrul verbatim prezintă un adevăr obiectiv, nu poate avea succes ca artă - și trebuie să aibă succes ca artă, ca să fie eficient ca teatru. Această tensiune din miezul pieselor verbatim ne intrigă ca spectatori; vrem să știm ce s-a întâmplat, dar vrem să ni se arate într-un mod teatral. De aceea, de câte ori teatrul verbatim a eșuat în a crea „realitatea” obiectivă, a câștigat întotdeauna dramaticul, dar e o discuție delicată despre două responsabilități diferite: să respecti materialul sursă și să realizezi o experiență teatrală.”¹¹ Carol Martin notează că teatrul documentar a câștigat o atenție din ce în ce mai mare din partea publicului, mai mult prin subiectul prezentat, decât prin complexitate și inventivitate estetică. Atunci când realizatorii de documentare își conectează esteticul cu dimensiunea politică, spune Martin, se pune din ce în ce mai insistent întrebarea dacă, când și cum, creatorii și spectatorii, pot „să perceapă în mod clar unde încetează realitatea și unde începe reprezentarea.”¹²

Drept urmare, practicienii trebuie să decidă cum se vor raporta la aceste tensiuni și să se poziționeze în raport cu cele două extreme: pe de o parte, producții hiperestetizate care adaptează și exploatează materialul documentar în interesul spectacolului, de cealaltă parte, producții extrem de „etice”, unde se estompează dramaticul cu intenția de a prezerva „adevărul”. Același David Lane este însă sceptic în legătură cu opțiunile: „teatrul verbatim promite adesea să prezinte adevărul nemediat [...] promisiune pe care nu poate spera să o îndeplinească”¹³.

Pe același subiect, dramaturgul Steven Waters critică promisiunea autenticității asociată teatrului verbatim ca fiind în detrimentul procesului creativ. El susține că: „imaginația dramaturgului ar trebui temperată, dar nu înfrântă de actualitate: într-o lume invadată de informații, sarcina ei este să

¹⁰ Heddon, Deirdre, *To Absent Friends: Ethics in the Field of Auto/Biography* în Haedicke, Susan C., Heddon, Deirdre, Westlake, E. J., Oz, Avraham, *Political Performances: Theory and Practice*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009, p. 117.

¹¹ Lane, David, *Contemporary British Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, p. 77.

¹² Martin, Carol (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 2.

¹³ *Ibidem*, p. 66.

dezvăluie faptele din spatele faptelor.”¹⁴. În schimb, Duška Radosavljević susține că în loc să se dezbată „autenticitate” teatrului verbatim, ar fi mai necesară examinarea complexității cu care sunt interpretate viețile altora prin mijlocirea interviului, explicând că „este irelevant dacă cuvintele folosite sunt reproduse întocmai sau nu. Ceea ce e mult mai important pentru artistul de teatru/intervievator e să se angajeze epistemic pe mai multe niveluri în legătură cu ceea ce e relatat atât verbal, cât și non-verbal de către cel interviuat, astfel încât să poată găsi o transpunere teatrală potrivită.”¹⁵

Originile teatrului documentar pot fi trasate încă de la începutul secolului al XX-lea. În Uniunea Sovietică, grupările teatrale muncitorești – „bluzele albastre” – utilizau în producțiile lor materiale preluate din presă, alături de cântece, dans, acrobație, pantomimă, iar acest gen devenise extrem de popular la mijlocul anilor '20, deoarece îmbina scopul de informare și educare cu divertismentul. Era în același timp și un instrument foarte eficient de propagandă pentru agenda politică a regimului sovietic¹⁶. Turneele efectuate de aceste trupe în Germania au contribuit la popularizarea rapidă a acestor practici, atât în Europa, cât și în China, Japonia și Statele Unite. În anii '30, Erwin Piscator și Bertolt Brecht, în Germania, Joan Littlewood și Ewan MacColl, în Anglia, încoporează în spectacole metode specifice teatrului „bluzelor albastre”, în timp ce peste ocean, Federal Theatre Project, produce, sub denumirea de „Living Newspaper”, piese care tratează evenimentele curente, folosind în acest scop articole de presă și documente autentice (rapoarte oficiale, statistici, transcrieri ale unor procese etc.).

În anii '60, teatrul documentar, denumit și teatru factual (Theatre of Fact), devine popular în spațiul german prin piese politice care examinează evenimente istorice recente, adesea sprijinindu-se pe documente oficiale și evidențe judiciare. Rolf Hochhuth, cu *Der Stellvertreter* (1963), atrage atenția asupra complicității Vaticanului în Holocaust; Heinar Kipphardt recrează în piesa *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) ancheta împotriva savantului acuzat de trădare în Statele Unite; iar Peter Weiss, în

¹⁴ <https://www.theguardian.com/stage/2004/feb/11/theatre.politicaltheatre>, Waters, Steve, *The truth behind the facts*, 11 Feb 2004.

¹⁵ Radosavljević, Duška, *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 137.

¹⁶ În 1927 existau în Uniunea Sovietică peste 5000 de grupări „cămășile albastre”, cu peste 100,000 de membrii. Drain, Richard (ed.), *Twentieth-Century Theatre: a Sourcebook*. London, Routledge, 1995, p. 183.

Die Ermittlung (1965), face o reconstrucție a proceselor care au investigat crimele din lagărul de la Auschwitz.

În aceeași perioadă, Peter Cheeseman produce o serie de documentare muzicale în care surprinde declinul economic și cultural al unor regiuni din Anglia, ca efect al dezindustrializării. Împreună cu echipa sa de actori explorează istoria orală a acestor comunități și realizează interviuri, pe care ulterior le editează, transformându-le în replici și versuri pentru cântece. Metoda lui Cheeseman, bazată exclusiv pe înregistrarea, transcrierea și editarea interviurilor, a fost numită ulterior verbatim.

În ultimii ani, teatrul verbatim a devenit un fenomen de amploare și pare că e departe de a-și fi epuizat resursele. Semnalul a fost dat la mijlocul anilor '90, în principal prin seria de „piese tribunal” produse de echipa formată din regizorul Nicolas Kent și jurnalistul (convertit în dramaturg) Richard Norton-Taylor, la Tricycle Theatre din Londra. Cei doi au folosit exclusiv documente din anchete oficiale asupra cărora planau suspiciuni sau existau controverse, mizând pe dramatismul și pe intensitatea emoțională a unor astfel de reconstituiri esențializate, care, așa cum afirmă Peter Weiss, „plasează spectatorul pe picior de egalitate cu acuzatul sau cu acuzatorul”¹⁷.

Spre deosebire de predecesorii săi, care folosesc materialele de arhivă doar ca sursă de inspirație, Norton-Taylor păstrează strict detaliile documentelor oficiale (inclusiv greșelile gramaticale), respectă cronologia procedurilor, făcând doar selecție și editare, așa cum menționează în nota introductivă de la *Colour of Justice*: „transcrierile anchetei însumează mai mult de unsprezece mii de pagini, pe care le-am distilat în aproximativ o sută – mai puțin de un procent. Inevitabil a trebuit să fac alegeri brutale în legătură cu martorii și dialogurile pe care le includ.”¹⁸ Desigur, nu e vorba doar de comprimarea informației și de anumite alegeri strategice, ci și de ritmul trecerilor de la o mărturie la alta, uneori chiar modificarea succesiunii acestora, astfel încât narațiunea să fie logică și coerentă, iar adevărul să nu fie distorsionat.

Prima producție realizată a fost *Half the Picture* (1994), care vizează o anchetă oficială finalizată fără un rezultat concret, în legătură cu posibila implicare a unor funcționari guvernamentali într-un export ilegal de arme în Irak. Au urmat: *The Colour of Justice* (1999) - ancheta morții unui tânăr de culoare, care scoate în evidență rasismul, incompetența și minciuna din

¹⁷ Weiss, Peter *apud* O'Connor, Jacqueline, *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater*, Carbondale, SIU Press, 2013, p. 12.

¹⁸ Norton-Taylor, R., *The Colour of Justice: Based on the Transcripts of the Stephen Lawrence Inquiry*, ebook, Oberon Books, London, 2012, p. 6.

THEATRICAL COLLOQUIA

instituțiile publice, piesă considerată de ziarul *The Guardian* ca fiind „cea mai vie piesă de teatru de pe scenele londoneze.”¹⁹; *Justifying War* (2003) – analiza circumstanțelor morții unui expert militar și a implicării consilierilor guvernamentali în falsificarea documentelor privind armele de distrugere în masă deținute de Irak; *Bloody Sunday* (2005) - vizează ampla anchetă a reprimării revoltelor din Irlanda de Nord, în care forțele de ordine au ucis treisprezece protestatari; *Tactical Questioning* (2011) - cazul unui cetățean irakian care a murit în împrejurări neclare în timp ce era anchetat de militarii britanici.

„Pieseile noastre «tribunal» de la Tricycle provin din anchete publice foarte lungi [...] care sunt tratate superficial și incomplet în presă. 25000 de cuvinte au impact mai mare decât 250; și devin și mai puternice când actorii le rostesc pe scenă în fața publicului.”²⁰.

Teatrul documentar revine în practica teatrală din Statele Unite la începutul anilor '90, odată cu *one-woman show*-urile realizate de Anna Deavere Smith, în special *Fires in the Mirror* (1992), care abordează confruntările interetnice din 1991 de la New York, și *Twilight: Los Angeles, 1992*, care se concentrează pe revoltele generate de achitarea ofițerilor de poliție implicați în agresarea lui Rodney King²¹. În ambele interpretează personaje multiple și foarte diverse, sub forma unor monologuri bazate exclusiv pe interviuri, realizate cu numeroși participanți și comentatori din cele două orașe unde au avut loc evenimentele. „Am început mai degrabă ca un avocat, care ar spune că oricine are dreptul la un proces corect. Sau ca un jurnalist, sau un preot, care ascultă confesiunea.”²², declară Smith.

¹⁹ <https://www.theguardian.com/uk/1999/jan/17/race.world>, Clapp, Susannah, *Here is racism in all of its subtle shades*.

²⁰ <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/may/31/verbatim-theatre-truth-bahamoussa>, Norton-Taylor, Richard, *Verbatim theatre lets the truth speak for itself*.

²¹ În 1991, după o urmărire pe șoselele din Los Angeles, Rodney King a fost interceptat și bătut de polițiști, suferind multiple traumatisme. Peste 20 de ofițeri au fost implicați în eveniment, iar momentul a fost filmat de un martor, înregistrarea devenind publică. În aprilie 1992, polițiștii judecați au fost achitați, iar în zilele următoare verdictului au izbucnit revolte de amploare. Zece oameni au fost uciși de forțele de ordine și alți 44 în timpul confruntărilor interetnice. Peste 2000 de oameni au fost răniți și 1000 de clădiri au fost distruse sau vandalizate în zona Los Angeles.

²² <http://www.hesherman.com/2015/11/17/anna-deavere-smith-i-want-people-to-be-driven-to-action/>, Sherman, Howard (2015, November 17), "Anna Deavere Smith: 'I Want People To Be Driven To Action.'" Interviu.

Metoda ei presupune înregistrarea istoriilor personale, respectând cu atenție nuanțele și tiparele de limbaj, care vor fi ulterior integrate într-un text-colaj, ce caută să conserve cât mai mult din personalitatea, trăirile și emoțiile celor intervievați. „Pot să cunosc o persoană, nu din ceea ce spune, ci din modul *cum* spune.”²³

Chiar dacă nu s-a format ca jurnalist, interviurile realizate de Smith demonstrează că deține abilități excepționale în acest sens. „Spune despre ea însăși că e o actriță care merge prin lume în calitate de jurnalist.”²⁴ Fiecare interviu este unic pentru că nu folosește o listă de întrebări prestabilită. Când pune o întrebare, chiar dacă este o întrebare dificilă, nu forțează nimic, nu încearcă să împingă pe cineva să spună ceva ce nu ar vrea să spună. Ea urmărește să creeze un spațiu de siguranță pentru ca oamenii să spună ceea ce vor să spună cu adevărat, inclusiv acele detalii minore care de obicei sunt ignorate. Procesul presupune interviuarea în jurul unui subiect, generând o narațiune a evenimentului așa cum este văzută de persoana interviuată, apoi înregistrarea este analizată în detaliu, explorându-se modurile diferite de utilizare a vocabularului, idiosincraziile textului, sunetul, ritmul și timbrul unei voci. Smith caută prin întrebări să faciliteze desprinderea intervievaților în mod inconștient de tiparele confortabile sau consacrate de comunicare orală, creând fisuri lingvistice care pot da naștere unor răspunsuri cu încărcătură emoțională mai mare. Din aceste elemente se dezvăluie personajul și se generează partitura textuală sub forma unor adevărate poeme. Din cele aproximativ 200 de persoane interviuate pentru *Twilight: Los Angeles, 1992*, merită amintită intervenția care dă și titlul operei: „Trebuie să interpretăm mai mult în / clar-obscur,/ trebuie să devenim/parte a acțiunii, / trebuie să interpretăm, / trebuie să ne transpunem mai mult. / Și de asemenea, faptul în sine / în clar-obscur / ne provoacă / să / avem grijă ce proiecții facem pe evenimentul în sine. / Suntem parte în / producerea evenimentului.”²⁵

Textele lui Smith se înscriu în ceea ce Marianne Hirsch numește „post-memorie” – acele istorii traumatice care se transmit nu prin amintire directă, ci prin post-memorii bănuitoare - imagini, obiecte, povești, comportamente și afecte transmise în cadrul familiei și al culturii în

²³ Anna Deavere Smith în Zarrilli, Phillip B., *Acting (re)considered: A theoretical and practical guide*, Routledge, London, 2002, p. 338.

²⁴ Najera, M., *Final Report on Professional Development Activity: “Tectonic Theater Project LA Workshop”*, Los Angeles, Mark Taper Forum, 2014.

²⁵ Smith, Anna Deavere, *Twilight: Los Angeles, 1992. On the road: a search for American character*, Anchor Books, New York, 1994, eBook edition, p. 158-159.

general.²⁶ E important, fără îndoială, faptul că Smith este implicată în acest proces în dublă calitate – pe de o parte cel care ascultă, consemnează și structurează materialul, pe de altă parte performerul. Sau mai precis mediatorul mărturiei, care creează, într-o manieră aproape ritualică, un mimesis profund din structuri multi-etnice și multi-vocale. Pentru a atinge acest efect, oralitatea devine cea mai bună strategie pentru angajarea spectatorilor, având capacitatea de a-i capta direct în narațiune, de a anula preconcepțiile, „adevărurile” prestabilite și de a invita la un proces de reflecție asupra responsabilității lor în lume. „Munca mea dă voce celor care nu se aud și dublează vocea celor sonori, în așa fel încât să te întrebi, sau să reevaluezi, care este adevărul. Și trebuie să fim capabili să tolerăm mai mult decât o singură voce.”²⁷

Pe de altă parte, teatrul documentar se alătură, de la origini, teatrului comunitar în dorința de a încorpora în strategiile și în procesele creative ale acestuia apărarea culturii orale, prin implicarea unui grup care este vulnerabil, amenințat sau traumatizat. Un astfel de obiectiv este explicit formulat de Anna Deavere Smith: „De fapt, am încercat să intensific sentimentul incluziunii pentru toată lumea și să folosesc pronumele 'nouă' și 'noi' în orice interacțiune. Mi-am scris textul ca pe un poem. Folosesc 'noi' și 'nouă' indiferent de rasă sau de cine vorbește. Nu vreau să confrunt publicul, sau să îl fac să creadă că e vorba despre mine, sau despre tine. În toate interviurile a fost până la urmă vorba despre 'noi'”.²⁸ Piese și spectacolele lui Smith ating acest sentiment de incluziune, nu prin narațiune în primul rând, ci mai ales prin deschiderea către public, prin crearea unui sentiment de apartenență la drama individului și a comunității. În același timp, ea nu propune verdicte: „*Twilight* este un document despre ceea ce eu, ca actriță, am auzit în Los Angeles. Scriind o 'dramă socială', nu propun o soluție anume pentru problemele sociale. Transmit acest lucru activiștilor, academicienilor, oamenilor legii și, cel mai important, vouă, spectatorilor”.²⁹

²⁶ Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, 2012.

²⁷ Smith *apud* Proffitt, Steve, *Anna Deavere Smith : Finding a Voice for the Cacophony That Is Los Angeles*. " <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-07-11-op-12049-story.html>

²⁸ Smith *in* Martin, Carol (ed.), *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage* Routledge, London, 2002, p. 189.

²⁹ <https://www.repstage.org/documents/TWILIGHT-LA-Audience-Guide.pdf>, Smith, Anna Deavere, *On the making of stage piece Twilight: Los Angeles, 1992*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Referindu-se la piesa *Fires in the Mirror*, David Savran menționează: „După ce a intervievat majoritatea liderilor (și mulți alții) ale căror opinii și puncte de vedere își dispută desfășurarea evenimentelor, dar și aduc lămuriri despre ceea ce este în joc, ea le permite acestor rivali, de fapt, să se așeze și, pentru prima dată, să discute între ei. Concentrându-se pe limbajul fiecăruia - mărturisiri, evaziuni și digresiuni – ea pune o oglindă în fața persoanelor și evenimentelor, aducând în prim plan trăirile intense, chiar tragice, ale tuturor celor afectați de dubla omucidere și relația dintre aceste trăiri și conviețuirea deloc ușoară a două culturi radical diferite pe aceleași străzi. Totuși, scopul acestei investigații nu este de a descoperi vinovații și inocenții. Dimpotrivă. În schimb, coliziunea punctelor de vedere în *Fires in the Mirror* lărgeste în mod constant domeniul investigației, demonstrând că nu se poate spera să se înțeleagă acea tragedie fără a cunoaște istoriile complexe și incomode ale rasismului, antisemitismului și privațiunilor economice.”³⁰

Un alt capitol important în teatrul documentar american este *The Laramie Project* (2000), realizare/operă colectivă a companiei Tectonic Theatre Project, din New York, sub coordonarea lui Moisés Kaufman. La 7 octombrie 1998, un tânăr homosexual a fost descoperit legat de un gard la marginea orașului Laramie, după ce fusese bătut și torturat cu sălbaticie. Matthew Shepard a murit șase zile mai târziu, la spital, din cauza rănilor grave, mediatizarea intensă transformându-l într-un simbol național al intoleranței. Kaufman și actorii companiei Tectonic Theatre Project au investigat acest caz, realizând peste 200 de interviuri cu locuitori din Laramie, din care au construit o cronică a vieții orașului după crimă. De la premiera sa, *The Laramie Project* a devenit una dintre cele mai jucate piese de teatru din America.

Înainte acestui proiect, Kaufman experimentase metoda verbatim pentru a realiza *Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde* (1997), care transpune în scenă, pornind de la materiale din arhiva judiciară, extrase din presa vremii și fragmente din cărți de și despre Wilde, cele trei procese care au condus până la urmă la condamnarea acestuia pentru indecență. Piesa abordează teme ca homofobia în domeniile juridic și social, abuzurile din justiție, rolurile artistului și ale istoricului în devoalarea și criticarea nedreptățile sociale, dar dramatizează, de asemenea, modul în care propriul lui comportament, provocator și arogant, a contribuit la marginalizarea sa.

³⁰ Savran, David, *The Playwright's Voice: American Dramatists on Memory, Writing and the Politics of Culture*, Theatre Communications Group, 1999, p. 238-239.

Actorii, pe care îi numește „naratori”, interpretează roluri multiple și sunt negociatori centrali în dezbateră complexă despre sexualitate, estetică și autoritate.

Pentru *The Laramie Project*, Kaufman a căutat să implice mult mai mult actorii în explorarea subiectului, chiar dacă metoda interviuării era o noutate pentru cei mai mulți dintre membrii echipei. După realizarea interviurilor, echipa a participat la un workshop de trei săptămâni, în care principalele teme au fost: transcrierea înregistrărilor audio, selectarea a ceea ce au considerat că este cel mai relevant și prezentarea acestor fragmente în fața celorlalți membri pentru a obține feedback și a continua dezvoltarea materialului. Această prezentare nu este o simplă lectură, ci presupune utilizarea tehnicilor actricești, folosirea costumelor și a recuzitei.³¹ Timp de un an echipa a efectuat alte cinci vizite în Laramie, pentru „a afla mai multe, a asculta mai atent [și] a-i observa pe oameni într-o perioadă mai lungă.”³² După fiecare vizită, actorii participau la ateliere prin care se urmărea dezvoltarea fiecărui fragment selectat, conturarea personajelor și a situațiilor dramatice – proces pe care Kaufman l-a numit “Moment Work”. Așadar procesul de *devising* presupune identificarea, alegerea, analiza și structurarea materialului documentar pe momente, momentul fiind o secvență, o subunitate a scenariului, clar delimitată, care ulterior, prin juxtapunere cu alte secvențe, va genera un ansamblu coerent din punct de vedere al narațiunii, dar în egală măsură dramatic. Un moment are lungime variabilă, „poate fi la fel de simplu ca un gest, sau ca o respirație, sau complex precum o scenă întreagă”³³ și poate include text, mișcare, ecleraj și costume. În faza de elaborare el este performat de actor în fața echipei proiectului pentru a fi explorat și dezvoltat. În viziunea lui Kaufman, toate elementele construcției dramatice/spectaculare trebuie considerate egale, spre deosebire de practica tradițională de privilegiere a textului. El își asociază demersul cu un „teatru orizontal”, care are drept scop „compunerea colectivă a unui spectacol, mai degrabă decât compunerea unui text”³⁴, în opoziție cu teatrul vertical, „unde textul servește ca fundament la care se adaugă toate celelalte elemente menite să pună în lumină sensul cuvântului dominant.”³⁵ Pentru Kaufman,

³¹ Kaufman, Moisés, *Into the West: An Exploration in Form*, American Theatre, May/June, 2000, p. 18.

³² *Ibidem*

³³ Brown, Rich, *Moisés Kaufman: The Copulation of Form and Content*, Theatre Topics 15, 2005, p. 51

³⁴ *Ibidem*, p. 55.

³⁵ *Ibidem*, p. 53.

forma și conținutul sunt într-o relație de dependență reciprocă, formează un binom care stă la baza investigării și experimentării teatrale.

Utilizarea acestei metode în dezvoltarea proiectului a generat colaboratorilor un sentiment de responsabilitate pentru comunitatea din Laramie. „[Ei] s-au implicat emoțional în relația cu cei pe care i-au intervievat”³⁶, ajungând în timpul repetițiilor să pledeze cu pasiune pentru aceștia și pentru poveștile lor. Kaufman face aluzie la influența creativă pe care actorii au avut-o asupra poveștilor incluse în spectacol, menționând că în unele situații întrebările pe care le-au pus subiecților „nu au încurajat discuții fructuoase”³⁷, motiv pentru care echipa și-a schimbat abordarea pentru a genera ceea ce au considerat că sunt narațiuni mai antrenante, mai intense din punct de vedere dramatic. De aici se poate deduce că în procesul de *devising*, cu precădere în contextul interviului, între comunitate și echipa artistică se creează un spațiu creativ reciproc.

În *The Laramie Project*, actorii sunt co-autori într-o dublă calitate - atât ca performeri, cât și ca interlocutori - astfel că structura centrală a piesei este rezultatul unui proces meta-teatral, cu trei dimensiuni/palieri: colectarea mărturiilor, crearea partituri de joc și interpretarea acesteia. Nu este o formulă nouă sau singulară în teatrul documentar, dar succesul și influența proiectului *Laramie* au transformat-o într-o estetică predominantă atunci când spectacolul se construiește pe baza unor interviuri.

În Marea Britanie, regizorul Max Stafford-Clark, alături de companiile Joint Stock și Out of Joint, utilizează încă din anii '70 metode participative de lucru și cercetări ample în care implică echipa de actori. Din biografia sa impresionantă vom reține două producții, care vizează subiectul acestei lucrări, ambele realizate în colaborare cu dramaturgi: *The Permanent Way* (2003), cu David Hare, respectiv *Talking to Terrorists* (2005), cu Robin Soans. După cum vom vedea, metodele se aseamnă cu cele folosite de Moisés Kaufman.

În piesa *The Permanent Way* se aduce în discuție privatizarea căilor ferate britanice, un proces întins pe o perioadă de peste zece ani și care s-a dovedit a fi un eșec cu urmări tragice, după numeroasele accidente feroviare soldate cu sute de victime. Textul e construit din interviuri cu supraviețuitori, lucrători de la căile ferate, anchetatori, ingineri, dar mai sunt și vocile celor care au profitat de schimbare, bancheri, politicieni, oameni de afaceri. Piesa

³⁶ Kaufman, Moisés, *Into the West*, op.cit., p.18.

³⁷ *Idem*, *Anatomy of an Experiment*, American Theatre, July/August 2010, p. 27.

este o critică acidă la adresa corupției și a incompetenței din politică, a birocrăției gigantice din spatele acestei privatizări, dar și o mărturie despre prăbușirea unui mit, vechi de aproape două secole, care a stat la baza construirii statului modern britanic. *Talking to Terrorists* (2005) a necesitat o cercetare de peste un an, din care au rezultat cele 29 de interviuri folosite la scrierea piesei, cu subiecți care au o anumită legătură cu fenomenul terorismului: actuali sau foști membri ai unor grupări paramilitare, victime, politicieni, experți militari și mediatori de conflicte.

Pentru *Talking to Terrorists* interviurile au fost realizate de actori, fiecare întâlnire cu subiecții fiind în prezența dramaturgului și pe baza întrebărilor pregătite de acesta și regizor, actorul având libertatea să chestioneze și alte aspecte pe care le consideră necesare. De remarcat că, în cele mai multe cazuri, interviurile nu au fost înregistrate, ci consemnate în scris. La finalul acestei perioade de cercetare, s-a stabilit structura piesei și s-au repartizat cele 29 de roluri, fiecare din cei opt actori primind cel puțin trei. A urmat etapa de scriere propriu-zisă (zece săptămâni), în care dramaturgul a redactat o primă variantă a textului pornind de la înregistrările și consemnările făcute de fiecare membru al echipei.

La *The Permanent Way*, actorii, în echipe de câte doi, însoțiți uneori de regizor sau de dramaturg, au efectuat interviurile, urmate de repetiții comune în care fiecare interpreta „personajele” întâlnite și căuta să aducă în scenă nu doar cuvintele, ci și personalitatea acestora. Interviurile, având cel puțin o oră fiecare, erau condensate prin improvizații succesive, pe baza cărora dramaturgul construia textul de lucru, la rândul lui o condensare a acestor improvizații.

În timpul repetițiilor, exercițiul de bază presupune ca actorii să recreeze răspunsurile, folosind informațiile obținute în timpul interviurilor, cerința regizorului fiind „o recreare cât se poate de precisă”³⁸. În acest timp, dramaturgul „adaptează constant, adaugă sau taie”. Așadar exercițiul se bazează foarte mult pe memoria și atenția actorilor, dar nu se urmărește cu orice scop reproducerea originalului, după cum precizează chiar Stafford-Clark: „ești dependent de imaginația actorilor”, iar „textul va fi filtrat prin memoria lor într-un mod destul de curios”. De asemenea, în anumite cazuri „originalul” a fost considerat lipsit de „viabilitate teatrală”, iar rolul a fost construit pe altă direcție. După cum mărturisesc actorii, în conturarea personajelor, pe lângă informațiile furnizate de interviuri, au contat foarte

³⁸ Citatele care urmează sunt preluate din Cantrell, Tom, *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013, p. 23 – 57.

mult observația directă, empatia cu „personajele” reale și alte aspecte legate de viața acestora, obținute prin discuții informale. Prin urmare, se poate aprecia că atât textul, cât și personajele sunt rezultatul unor selecții și alegeri, a unei negocieri între acuratețe și teatralitate. „Aproximativ 70% din text a rămas așa cum a fost la începutul repetițiilor, iar 30% a fost adăugat sau modificat în funcție de ceea ce am descoperit și de conversațiile ulterioare pe care le-am avut.” Scopul final nu este o imitație, o copie exactă a originalului, lucru practic imposibil, ci o „filtrare” cât mai fidelă. De altfel, regizorul afirmă clar acest lucru: „nu pretind că este absolut autentic, dar este adevărat în spirit”.

Războiul din Irak este unul dintre subiectele majore în teatrul de la începutul secolului XXI, în special în cel documentar. Adesea se pun în discuție legitimitatea intervenției militare americano-britanice din 2003 și argumentele invocate de politicieni în acest sens. Evenimentul și retorica folosită de marile personaje politice ale vremii au dat posibilitatea unor multiple nuanțări din partea oamenilor de teatru – de la satiră politică, până la teatru documentar. Reputatul dramaturg britanic David Hare a urmărit acest subiect în două din piesele sale: *Stuff Happens* (2004) și *The Vertical Hour* (2006). Deși autorul le consideră complementare, cele două texte diferă substanțial ca formă: în timp ce *The Vertical Hour* urmărește impactul războiului din Irak dintr-o perspectivă mai degrabă personală, în *Stuff Happens* utilizează instrumentele teatrului documentar. Totuși, în nota care prefățează piesa, autorul afirmă că este vorba de o „piesă istorică” și își justifică strategia dramaturgică: „Evenimentele au fost autentificate din multiple surse, atât private cât și publice. Ceea ce s-a întâmplat, s-a întâmplat. Nimic din narațiune nu e cu bună știință fals. Scenele cu adresare directă citează oamenii cuvânt cu cuvânt. Atunci când ușile liderilor lumii și a celor din anturajul lor se închid, mi-am folosit imaginația. Aceasta este în mod sigur o piesă, nu un documentar, susținută, sper, atât de teme, cât și de poveste și de personaje.”³⁹

Hare investighează cronologic procesul diplomatic și politic care a condus la războiul din Irak, pornind de la originile acestui conflict (atentatul terorist din 11 septembrie 2001), urmat de acțiunile publice sau de culise ale administrației Bush în justificarea campaniei împotriva ”Axei Răului”, până la invazia din martie 2003. *Stuff Happens* „oferă o descriere suficient de adecvată a modului în care publicul larg a perceput situația istorică care a

³⁹ Hare, David, *Stuff Happens*, Faber and faber, 2013, p. 5.

dus la războiul din Irak și cât de inseparabilă este starea de război de propaganda statului.”⁴⁰ Pentru a realiza această amplă și complexă structură dramatică, autorul recurge la metoda verbatim, utilizând surse dintre cele mai diverse – discursuri, conferințe de presă, *show-uri* de televiziune, dezbateri publice, stenograme – cărora le adaugă reconstrucții imaginate ale unor întâlniri private între politicieni. Utilizarea unui astfel de colaj are scopul de a crea un efect de familiarizare pentru spectatori, dar și să construiască o istorie alternativă a evenimentelor, să se angajeze într-o dezbatere politică și să-i implice în ea și pe spectatori.

Amestecul de real și ficțional face dificilă, chiar imposibilă, distincția între ceea ce a fost spus și în ce context, și ceea ce este rezultatul imaginației autorului. Această graniță neclară între realitate și ficțiune a provocat numeroase critici din partea comentatorilor teatrului documentar, cărora Hare le-a răspuns tranșant: „A trebuit să schimbăm într-o anumită măsură ceea ce au spus oamenii. Zona în care operează dramaturgul este întotdeauna diferența dintre ceea ce spun și ceea ce vor de fapt să spună oamenii. Așa că unele dintre discursuri sunt reportaj direct, dacă am simțit că reportajul direct era foarte puternic. Altele sunt discursuri pe care efectiv le-am scris, dar care am simțit că reprezintă ceea ce persoana a vrut să spună. Iluzia e ca eu nu sunt prezent, dar e doar o iluzie. Eu sunt artist, nu jurnalist.”⁴¹

Deși folosește metoda verbatim, dramaturgul nu scrie o piesă verbatim. Cu alte cuvinte, transcrierile, interviurile, discursurile publice sunt instrumente, iar obiectivul său este să experimenteze forma în scopul creării a ceva unic: „dialogul dintre oamenii reali este înregistrat și apoi organizat de dramaturg ca să compună o piesă. Procesul e similar sculpturii. Găsești o bucată de lemn pe plajă, dar o sculptezi și o pictezi ca să devină o operă de artă.”⁴²

În *Stuff Happens*, Hare construiește trei tipuri de personaje. În primul rând politicienii, respectiv șefi de state, consilieri ai acestora, funcționari guvernamentali, diplomați, ofițeri de rang înalt, care sunt personajele principale prin intermediul cărora autorul prezintă succesiunea evenimentelor. Partitura acestora este construită prin interpolarea discursurilor și dialogurilor reale cu cele imaginate, ceea ce le conferă o

⁴⁰ Boll, Julia, *The New War Plays: From Kane to Harris*, New York, Palgrave Macmillan, eBook, 2013, p. 90.

⁴¹ Hare *apud* Mangan, Michael, *The Drama, Theatre and Performance Companion*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, p. 202.

⁴² Hare, David, *Obedience, Struggle & Revolt: Lectures on Theatre*. London, Faber and Faber, 2005, p. 29.

dublă identitate scenică. În al doilea rând, există actorii-naratori, care au un rol asemănător corului din teatrul antic: conturează contextul evenimentelor, furnizează informații despre personajele principale, facilitează tranziția dinamică, în timp și spațiu, de la o scenă la alta. Sunt, după cum spune Mary Luckhurst, „vocile conștiinței”⁴³. În plus, aceste personaje - meta-naratori – se plasează la mijloc, între politicieni și public, intervin în anumite scene și oferă detalii suplimentare sau un punct de vedere care aduce mai multă înțelegere problemei discutate. De exemplu, un actor menționează: „până la sfârșitul lui 2001, Statele Unite au cheltuit 6.46 miliarde de dolari pentru bombardamentele din Afghanistan”⁴⁴, sau, în altă scenă, Colin Powell este descris ca „un soldat supus, educat să fie obedient”⁴⁵. În fine, ultima categorie cuprinde cele cinci personaje fictive, fără nume, definite prin statusul social: jurnalistul furios, politicianul din Partidul Laburist, profesorul palestinian, cetățeanul britanic din New York și irakianul aflat în exil. Aceste personaje au rolul de a crea echilibru în piesă, furnizând puncte de vedere din mai multe unghiuri și, impicit, permit spectatorului să-și formuleze propria opinie desprinsă de discursul personajelor politice reale. Chiar dacă „actorii” și cele cinci personaje fictive au apariții individuale, în ansamblul piesei vocile lor devin un cor al comentatorilor din afară, ce apelează, în manieră brechtiană, la adresarea directă cu publicul.

Toate personajele „reale” (politicienii) sunt prezentate ca „actori [...] bărbați și femei care vor juca în drama de început a noului secol”⁴⁶. Astăzi, ne spune David Hare, lumea politicii și a diplomației este o scenă de teatru, iar cei care o stăpânesc sunt politicieni-actori. Realitatea devine teatru și teatrul devine realitate. Realul și imaginarul se amestecă și totul poate fi chestionat sau reinterpretat.

În *Stuff Happens*, spre deosebire de marea majoritate a pieselor verbatim, inclusiv *The Permanent Way*, părțile preluate din documente publice, interviuri sau discursuri nu sunt folosite pentru a reprezenta marginali, minorități sau victime. Dimpotrivă, materialul pe care l-a folosit Hare a fost conceput inițial pentru a ajunge la un public cât mai larg; a fost pregătit și repetat pentru a susține cu autoritate poziția celor care l-au

⁴³ Luckhurst, Mary, Holdsworth, Nadine (eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Oxford, Blackwell Publishing, eBook, 2013, p. 162.

⁴⁴ Hare, D., *Stuff Happens*, op.cit., p. 30.

⁴⁵ *Ibidem*, p.4. Colin Powell a fost Șef al Statului Major în timpul administrației lui George Bush și a condus armata americană în timpul Războiului din Golf (1991). Ulterior a fost secretar de stat al SUA (2001 – 2005) .

⁴⁶ *Ibidem*, p. 8.

articulat. Interviuurile folosite nu au fost realizate în scopul producerii unui text de teatru, spre deosebire de practica curentă din ultimii ani sau de modul de lucru la piesele verbatim din anii '60-'70. Din acest motiv, Derek Paget o numește cvasi-verbatim⁴⁷. Ceea ce au aceste piese în comun este, totuși, accentul pe reprezentarea unor narațiuni și povești alternative. Acest accent, în mod special, reprezintă o caracteristică a teatrului verbatim, spune Mary Luckhurst.⁴⁸

Complexitatea piesei o face greu de clasificat. Am putea să o numim piesă istorică sau dramă politică scrisă sub forma teatrului verbatim, dar regăsim în construcția ei și elemente de tragedie shakespeariană, de meta-teatru, teatru epic, teatru tribunal sau docu-dramă. De asemenea, trebuie remarcat că, asemeni lui Pinter, David Hare acordă o atenția specială limbajului, în detrimentul acțiunii. El conferă mai multă forță cuvântului, utilizând un discurs dialogic în scopul căutării adevărului. Un adevăr care se naște la intersecția diferitelor puncte de vedere ale personajelor și care implică conflict și contradicții.

Spre deosebire de modul de lucru al lui David Hare sau Max Stafford-Clark, care presupune o negociere cu materialul original și cu tehnica verbatim, Alecky Blythe și compania londoneză Recorded Delivery urmăresc să fie cât mai fideli în reproducerea surselor. Inspirată de Anna Deavere Smith, care utilizează înregistrările audio pe tot parcursul repetițiilor, cu scopul de a capta cât mai mult din personalitatea celui intervievat, Blythe a dezvoltat o metodă („căștile verbatim”) prin care nu doar conținutul mărturiilor este adus pe scenă, ci și tonul, accentul, inflexiunile particulare ale vocii, tempoul sau ezităările subiecților. Interviuurile nu mai sunt transcrise pentru a genera un text, ci sunt editate direct în format audio. Actorii poartă căști pe toată durata reprezentației și se ghidează de aceste înregistrări pentru a reproduce cât mai exact mărturia persoanei pe care o reprezintă. Este și o formă de distanțare brechtiană, pentru că nu pune accentul pe identificarea cu personajul, ci pe transmiterea unui mesaj. Blythe susține că acest lucru face ca spectacolele să fie „naturale și libere”⁴⁹. Într-un anumit sens, este o metodă anti-teatrală, care neagă creativitatea interpretării din partea actorilor, însă Blythe recunoaște că este

⁴⁷ Paget, Derek, *"The Broken Tradition" of Documentary Theatre and its Continued Powers of Endurance*, în Forsyth, Alison, Megson, Chris (eds.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009, p. 230.

⁴⁸ Luckhurst, Mary, Holdsworth, Nadine (eds.), *op. cit.*, p.216.

⁴⁹ *Apud* Hammond, Will, Steward, Dan (eds.), *op. cit.*, p. 53.

preocupată în primul rând de autenticitate: „Nu neg faptul că actorii sunt foarte pricepuți în a-și interpreta replicile, dar felul în care le spune persoana reala va fi întodeauna mai interesant.”⁵⁰ La fel ca Anna Deavere Smith, ea se bazează pe dexteritatea vocală, pe reproducerea extrem de fidelă a tiparelor de vorbire, pornind de la premisa că limbajul și rostirea stau la baza personajului: „Actorii au antrenament vocal [...] știu cum să-și folosească gura ca să producă sunete. [...] Pe măsură ce copiază tot mai precis vocea, e necesar să adopte și mimica feței acelei persoane, deoarece ca să producă un sunet... trebuie să se transpună vocal și apoi fizic în celălalt.”⁵¹

În timp ce multe piese verbatim abordează teme globale sau subiecte controversate din societate (injustiție, somaj, război, terorism, migrație), Blythe compune povești caleidoscopice, polifonice, în care sunt implicați indivizii unei comunități. În *Come out Eli* (2003) un tânăr urmărit de poliție, ia un ostatec și se închide într-un apartament. După 15 zile victima reușește să evadeze, iar atacatorul se sinucide. Vedem cum viața localnicilor se schimbă, cum tensiunile și divergențele ies la iveală, dar și cum un eveniment excepțional face ca oameni extrem de diferiți să devină solidari. Piesa din 2008, *The Girlfriend Experience*, oferă o imagine complexă și neașteptată, comică în anumite momente, a vieții de zi cu zi a patru prostituate care oferă servicii pentru clienții în vârstă. Surprinzătoare este și *London Road* (2011), un *musical* verbatim compus din interviurile cu locuitorii unei străzi, după ce în zonă au fost ucise mai multe prostituate. Și în această piesă Alecky Blythe reușește să investigheze minuțios, din cadre scurte, imaginea eterogenă a unei colectivități care se confruntă cu o criză, din care se va declanșa procesul de regenerare. În dialogurile fragmentate și în vorbirea colocvială, a identificat ritmuri și tipare sonore care capătă expresivitate și intensitate muzicală. Criticul Michael Billington consideră că „acest miraculos de inventiv spectacol a găsit un nou mod de a reprezenta realitatea”⁵².

Așa cum am văzut, teatrul verbatim face apel la mărturiile unor indivizi sau grupuri, cu scopul de a evoca subiecte și probleme urgente, mizând pe forța cuvântului, dublată de autenticitate. Este un mod prin care teatrul caută să rămână viu, readucând oralitatea în prim-plan și căutând o

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ *Apud* Taylor, Lib, *Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre*, *Contemporary Theatre Review*, London, Routledge, 23:3, 2013, p. 370-371.

⁵² <https://www.theguardian.com/stage/2012/aug/13/london-road-review>, Billington, Michael, *London Road – review*.

purificare stilistică, pentru a ajunge la un limbaj epurat de contaminarea mediatică. E posibil ca acesta să fie unul din motivele pentru care a câștigat atât de multă popularitate, atât în rândul spectatorilor, cât și al practicienilor. Compania DV8, condusă de regizorul și coregraful Lloyd Newson, este un bun exemplu în acest sens. Înființată în 1986, compania s-a aflat mereu în avangarda teatrului fizic, prin spectacole nonconformiste care ating teme inconfortabile. „Nu sunt interesat să produc spectacole care nu se concentrează clar pe conținut. Conținutul, mai degrabă decât stilul, influențează activitatea companiei DV8”⁵³, spune Newson. Chiar dacă la prima vedere asocierea teatrului fizic cu verbatim poate părea un paradox, în ultimii ani producțiile DV8 integrează cu inventivitate textul cu estetica vizuală specifică. *To Be Straight With You* (2007) este o panoramă a intoleranței, a prejudecăților și a homofobiei agresive, sub forma unui spectacol multimedia care folosește o distribuție interetnică, text verbatim (spus de actori, proiectat sau audio), dans și mișcare, animații, film și imagini de arhivă. Sunt inserate 85 de interviuri, din partea victimelor sau a celor care condamnă homosexualitatea, reprezentând cele 85 de țări de pe glob în care relațiile între persoane de același sex sunt incriminate. *Can We Talk About This?* (2011) investighează zone extrem de sensibile, ca extremismul islamic, multiculturalismul și libertatea de expresie în societatea occidentală, prin intermediul unui colaj vizual-textual compus din secvențe pe diferite subiecte: Salman Rushdie și *Versetele satanice*, controversatele caricaturi cu Mohamed, uciderea regizorului Theo Van Gogh sau rasismul din școli, inegalitatea de șanse a femeilor și a minorităților sexuale în țările musulmane. Pentru spectacolul *John* (2014), Newson a intervievat peste 50 de bărbați pe teme de sex și sexualitate, pentru ca în final să aleagă o singură poveste – aceea a lui John. Chiar dacă de această dată se folosește mărturia unei singure voci, spectacolul nu se concentrează pe un individ anume, ci este un studiu asupra comportamentelor sociale și sexuale, un performance al masculinității. Versatilitatea coregrafică, alături de decorul rotativ, compun un spectacol dens, în care urmărim o existență extremă și haotică: o copilărie alături de un tată abuziv, lupta pentru supraviețuire, abuzul de droguri și anii de detenție pentru o crimă violentă pe care nu-și amintește să o fi făcut.

Termenul verbatim a devenit mai flexibil în ultimii ani, având adesea o utilizare confuzantă și tinzând să acopere o arie tot mai largă de producții

⁵³ <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/DV8straight-rev.htm>, Newson *apud* Vale, Allison, *DV8 Review*

teatrale. În unele cazuri „eticheta” de verbatim pare să fie mai degrabă o strategie de marketing. Piesa lui Dennis Kelly, *Taking Care of Baby* (2007), ne avertizează încă de la debut că este verbatim : „ceea ce urmează a fost preluat cuvânt cu cuvânt din interviuri și corespondență. Nimic nu a fost adăugat și toate cuvintele aparțin subiecților, deși o anumită editare a avut loc. Numele nu au fost schimbate.”⁵⁴ O mamă, închisă pentru uciderea celor doi copii este eliberată deoarece s-a confirmat că suferă de un sindrom extrem de rar. Pe măsură ce în piesă intervin și celelalte personaje, atât crima, cât și problema medicală sunt puse sub semnul întrebării. Nu vom afla până la final versiunea reală, pentru că poveștile sunt mereu contradictorii și fiecare, într-un fel sau altul, par cazuri intens circulate de mass-media. Totul este până la urmă un joc perfect orchestrat în care iluzia teatrală își dovedește capacitatea de a crea o copie a „realității” aproape perfectă. Într-o lume inundată de informații, a căuta adevărul pare să fie tot mai lipsit de sens: „Nimic nu e adevărat, sunt doar oameni care spun lucruri [...] Totul e subiectiv. E adevărul și e ceea ce cred oamenii că e adevărul și totul depinde de modul în care îl înclină.”⁵⁵ Piesa este o parodie a convențiilor teatrului verbatim, un *mockumentary*, dar conține și un mesaj subversiv ce vizează modul în care mass-media și politica, dar chiar și teatrul, influențează raporturile dintre fictiv, real și adevărat. „Publicul a fost divizat între cei care au realizat că a fost ficțiune și cei care au crezut-o adevărată. Cei care au înțeles piesa au fost la rândul lor divizați, pentru unii ficționalizarea a făcut-o mai interesantă, alții nu au fost de acord cu asta.”⁵⁶

Diversitatea de stiluri și metode pe care teatrul verbatim le-a catalizat, ne probează vitalitatea și flexibilitatea acestui mijloc de expresie. În mod inherent el rămâne sub lupa autenticității, a fidelității față de sursele din care se alimentează, deși pe primul loc ar trebui pusă onestitatea creatorului. Și asta, pentru că există mereu, în proporții diferite, o contribuție a autorului/autorilor în fiecare etapă a procesului: alegerea temei, maniera în care este realizat interviul și este obținut răspunsul, prelucrarea (montajul) materialului și, în final, modul cum este interpretat pe scenă. Obiectivitatea absolută nu poate fi atinsă și din cauza limitărilor memoriei umane. Oamenii tind să distorsioneze experiențele avute, în special cele traumatice, ceea ce conduce la contradicții între realitate și memorie. „Nu mai e nevoie să spunem că prezentul are o istorie, însă doar parțial deține această istorie

⁵⁴ Kelly, Dennis, *Taking Care of Baby*, Oberon Books, London, 2012, p. 1.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 56.

⁵⁶ Sierz, Aleks, *Rewriting the Nation. British Theatre Today*, London, Methuen, 2011, p. 68.

pentru că în timp ce contemplăm trecutul doar parțial îi dăm sens. Prezentul nu poate niciodată articula în întregime trecutul.”⁵⁷ Teatrul verbatim este rezultatul unui proces de filtrare și reconstrucție a conținuturilor mai multor memorii individuale sau colective, dintr-un spațiu geografic sau cultural. Este o formă de manifestare a memoriei sociale, iar această este o structură dinamică și interpretabilă. „Memoria socială este un proces continuu de prelucrare, stocare și reactualizare a informațiilor, deoarece aceste informații se actualizează permanent, fiind transformate sau curățate de încărcătura redundantă. Se reține, astfel, doar ceea ce este esențial și are semnificație pentru colectivitate.”⁵⁸

Până la urmă, autenticitatea, frecvent invocată în cazul teatrului verbatim, este secundară. În mod evident ceea ce vedem pe scenă este un construct și ceea ce se spune a fost cu grijă aranjat și nuanțat, repetat, pentru a crea sens și a transmite un mesaj. Ceea ce este mult mai important, așa spune, este relația pe care actorii/performerii o stabilesc cu comunitatea și faptul că ei fac ca vocile celor marginalizați să fie auzite. Chiar dacă, inevitabil, mărturiile vor fi într-o anumită măsură distorsionate, ceea ce rămâne autentică este experiența acestora. Atunci când opera reușește să nu fie didactică sau doar ilustrativă, când pune întrebări incomode și provoacă dezbateri, teatrul verbatim devine o oglindă eficientă și absolut necesară a realităților din jurul nostru. Teatrul verbatim devine un act politic de angajare față de Celălalt, de căutare a adevărului și a cunoașterii, de rezistență prin intermediul cuvântului într-o perioadă în care zgomotul este mai abundent decât cuvintele.

Bibliografie:

Boll, Julia, *The New War Plays: From Kane to Harris*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Brown, Paul (ed.), Wake, Caroline, *Verbatim : staging memory and community*, Strawberry Hills, Currency Press, 2010.

Brown, Rich, *Moisés Kaufman: The Copulation of Form and Content*, Theatre Topics 15, 2005, p. 51-67.

⁵⁷ Parr, Adrian, *Deleuze and Memorial Culture. Desire, Singular Memory and the Politics of Trauma*, Edinburgh University Press, 2008, p. 24.

⁵⁸ Cariu, Constantin-Ovidiu, *Strategii și tehnici de reconstruire a memoriei sociale după evenimentele din 1989*, in Revista română de sociologie, serie nouă, anul XXV, nr. 1-2, București, 2014, p. 11.

THEATRICAL COLLOQUIA

- Cantrell, Tom, *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013.
- Cariu, Constantin-Ovidiu, *Strategii și tehnici de reconstruire a memoriei sociale după evenimentele din 1989*, in *Revista română de sociologie*, serie nouă, anul XXV, nr. 1–2, București, 2014, p. 7–18.
- Drain, Richard (ed.), *Twentieth-Century Theatre: a Sourcebook*. London, Routledge, 1995.
- Felman, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992.
- Forsyth, Alison, Megson, Chris (ed.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009.
- Haedicke, Susan C., Heddon, Deirdre, Westlake, E. J., Oz , Avraham, *Political Performances: Theory and Practice*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009.
- Hammond, Will, Steward, Dan (eds.), *Verbatim Verbatim*, London, Oberon Books, 2008.
- Hare, David. *Obedience, Struggle & Revolt: Lectures on Theatre*. London, Faber and Faber, 2005.
- Hare, David., *Stuff Happens*, Faber and faber, 2013.
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, 2012.
- Kaufman, Moisés, *Anatomy of an Experiment*, American Theatre, July/August 2010, p. 27-30.
- Kaufman, Moisés, *Into the West: An Exploration in Form*, American Theatre, May/June, 2000, p. 17-18.
- Kelly, Dennis, *Taking Care of Baby*, Oberon Books, London, 2012,
- Lane, David, *Contemporary British Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.
- Luckhurst, Mary, Holdsworth, Nadine (eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, eBook, Oxford, Blackwell Publishing, 2013.
- Mangan, Michael, *The Drama, Theatre and Performance Companion*, eBook, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.
- Martin, Carol (ed.), *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, Routledge, London, 2002.
- Najera, M., *Final Report on Professional Development Activity: “Tectonic Theater Project LA Workshop”*, Los Angeles, Mark Taper Forum, 2014.
- Norton-Taylor, R., *The Colour of Justice: Based on the Transcripts of the Stephen Lawrence Inquiry*, eBook, Oberon Books, London, 2012.

THEATRICAL COLLOQUIA

- O'Connor, Jacqueline, *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater*, Carbondale, SIU Press, 2013.
- Paget, Derek, "Verbatim Theatre": *Oral History and Documentary Techniques*, New Theatre Quarterly, volume III, number 12, november, Cambridge University Press, 1987, p. 317– 336.
- Parr, Adrian, *Deleuze and Memorial Culture. Desire, Singular Memory and the Politics of Trauma*, Edinburgh University Press, 2008.
- Radosavljević, Duška, *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Rokem, Freddie, *Performing history: theatrical representations of the past in contemporary theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000
- Savran, David, *The Playwright's Voice: American Dramatists on Memory, Writing and the Politics of Culture*, Theatre Communications Group, 1999.
- Sierz, Aleks, *Rewriting the Nation. British Theatre Today*, London, Methuen, 2011
- Smith, Anna Deavere, *Twilight: Los Angeles, 1992. On the road: a search for American character*, New York, eBook, Anchor Books, 1994.
- Soans, Robin, *Talking to Terrorists*, London, Oberon Books, 2005.
- Taylor, Lib, *Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre*, Contemporary Theatre Review, London, Routledge, 23:3, 2013, p. 368-379.
- Zarrilli, Phillip B., *Acting (re)considered: A theoretical and practical guide*, Routledge, London, 2002.

Surse web:

- <http://www.hesherman.com/2015/11/17/anna-deavere-smith-i-want-people-to-be-driven-to-action/> Sherman, Howard (2015, November 17), "Anna Deavere Smith: 'I Want People To Be Driven To Action.'" Interview. (accesat 16.10.2019)
- <https://www.britishtheatreinfo.com/reviews/DV8straight-rev.htm>, Vale, Allison , *DV8 Review* (accesat 25.10.2019)
- <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-07-11-op-12049-story.html>, Proffitt, Steve "Anna Deavere Smith : Finding a Voice for the Cacophony That Is Los Angeles." (accesat 16.10.2019)
- <https://www.repstage.org/documents/TWILIGHT-LA-Audience-Guide.pdf>, Smith, Anna Deavere, *On the making of stage piece Twilight: Los Angeles, 1992.* (accesat 16.10.2019)

THEATRICAL COLLOQUIA

<https://www.theguardian.com/stage/2004/feb/11/theatre.politicaltheatre..>,
Waters, Steve, *The truth behind the facts*, 11 Feb 2004. (accesat 24.10.2019)
<https://www.theguardian.com/stage/2012/aug/13/london-road-review>,
Billington, Michael, *London Road – review* (accesat 24.10.2019)
<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/may/31/verbatim-theatre-truth-baha-mousa>,
Norton-Taylor, Richard, *Verbatim theatre lets the truth speak for itself*. (accesat 24.10.2019)
<https://www.theguardian.com/uk/1999/jan/17/race.world>,
Clapp, Susannah, *Here is racism in all of its subtle shades*. (accesat 24.10.2019)

De ce este nevoie de memorie?

Vasilica BĂLĂIȚĂ*

Rezumat: O întrebare fundamentală pentru studiul a orice, inclusiv al mișcării scenice în teatru. O întrebare necesară în orice demers artistic și, cu toate acestea, pusă continuu în pericol de presiunea informației, de viteza tehnologiei, de imperativul lui ACUM, dumnezeul timpului globalizării și al epocii consumeriste. Ceea ce urmărim în studiile noastre aplicate de antropologie teatrală, ar fi descoperirea unei linii de expresie personală distinctă în arta reprezentării teatrale, care să poată fi reluată și cultivată ulterior de actor pe nivele diferite de maturitate artistică. Memoria, antrenamentul și atenția ne permit eliminarea șabloanelor de mișcare și gândire scenică. Memoria ne ajută în însușirea unei deprinderi și conștiințe a lucrului personal. Ne ajută să putem schimba oricând modul de învățare, pentru a deveni mai conștienți. Până la urmă, în absența memoriei subiective, devine imposibil să ne mișcăm conștienți în timpul și spațiul propriilor vieți...

Cuvinte cheie: memorie, timp, spațiu, studii aplicate, șabloane

De ce este nevoie de memorie? Pentru dezvoltarea interiorității, ar spune Alexa Visarion, unul din profesorii de marcă ai Facultății de Teatru din Iași. Interiorul unui artist, ar continua domnia sa, este chiar începutul propriei opere, mai ales atunci când, între cele două opțiuni de politică pe care artistul e dator să o adopte într-o artă – militantă sau interioară -, artistul adoptă politica interioară.

Cu ce mă ajută, așadar, memoria? Pentru a mă putea accesa. Vorbim despre deschiderea unui „înăuntru”. Un înăuntru pe care îl măsurăm în timp, spațiu, evenimente, senzații, simțiri, sentimente, gânduri. În școală, după metoda Stanislavski lucrând, am învățat că memoria personală reprezenta

* Lector univ. dr. Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași

bază de date pentru personaje. Asta, alături de exerciții zilnice observație. Redarea a ceea ce observam era îmbibată cu memorie afectivă personală, expresivitatea provenind tocmai din acest fapt.

La antropologie teatrală aş vrea să le semnalez studenților diferența calitativă dintre timpul profan și timpul sacru. Timpul sacru, le spun, este un timp interior. Și îi întreb: „Ce este timpul interior?” Unii răspund: „Există timp interior?!... Cum să le explic? „Există, mă gândesc, doar în măsura în care îl experimentezi!” Și decid să îi port literalmente într-un spațiu sacru, unde se desfășoară în mod regulat un moment liturgic. Am făcut asta doi la rând, dar nu în timpul liturghiei, ci când prindeam oră liberă în capela Institutului romano-catolic „Sfântul Iosif”, transformând spațiul sacru în spațiu profan al unei întâlniri academice. Il aveam ghid pe un vechi prieten și colaborator pe proiecte de teatru social, pr. lect.univ. dr. Daniel Iacobuț.

Întâlnirile tip seminar plecau de fiecare dată de la descrierea a ceea ce percepem privind imaginea centrală de pe podeaua capelei – un lanț, o succesiune de verigi deschise, având o stea desenată înăuntrul fiecărei verigi, imagine care străbătea capela de la intrare până la altar și care te cam amețea prin direcție, viteză, densitate, stabilitate. Prin figura respectivă se marca drumul ciclic pe care oameni –preoți și credincioși – îl făceau în actul liturgic, către altar. Datorită repetiției de cercuri, se pune în mod inevitabil problema timpului închis (imaginea lui Cronos mâncându-și proprii fii) și a timpului deschis, ca o consecință a creației lui de către Dumnezeu, creație la care omul coparticipă. Ceea ce face diferența între cele două timpuri este că, în vreme ce Cronos se rotește mereu spre sine în toate ciclurile naturale, timpul deschis creat de Dumnezeu se extinde spre infinit prin însăși calitatea relației pe care o au Dumnezeu și omul Său creat. Reieșea de aici că relația este superioară oricărui timp și spațiu, că în absența relației pe verticală (cu Creatorul) și pe orizontală (cu omul de aproape), timpul și spațiul devin închise, golite de sens și direcție, aceste coordonate ale închiderii marcând granițele tragicului.

În al treilea an, am renunțat la întâlnirea tip seminar și am participat la liturghia creștină fără a teoretiza vreun aspect. Nu am intenția de a măsura calitatea rezultatului experienței realizată împreună, dar e sigur că multe din

THEATRICAL COLLOQUIA

observațiile realizate în timpul întâlnirii teoretice au fost similare cu cele centralizate în urma experienței liturgice.

Consider că prin acest tip de activități *extra- curriculare* aş putea atinge în studenți memoria creștină moștenită, și mă bate chiar gândul să-i introduc vreodată într-un model de cunoaștere personală cu Dumnezeu Creator prin logica unor exerciții spirituale ignațiene. De asemenea, citim *Sacru și profan* și mă bântuie gândul de a cere consultație de la un doctor specialist în *Sacru și profan* al lui Mircea Eliade. Cred, mai departe că experimentarea timpului sacru are loc în momentul accesării directe a acestuia, iar accesarea se produce în ultimul rând la nivelul rațiunii... Memoria, așadar se află la nivelul întregului corp, și nu doar al capului. Deci, nu am dialog întru interioritate când gândesc asupra acesteia, ci când o pătrund cu întreg corpul!

De aici decurge necesitatea experimentării, dar și a exercițiului personal și continuu. Astfel, în colaborarea pe care am inițiat-o cu Odin Teatret, am cultivat memoria mișcării la început, în absența textului; în întâlnirea ulterioară, adăugând texte memorate de fiecare participant. Îmi aduc aminte că între participanții la cel de-al doilea studiu aplicat, cel care s-a desfășurat pe text, era un număr consistent de actori absolvenți sau masteranzi care își stăpâneau textele foarte bine în memorie, dat fiind că aleseseră texte jucate în spectacole. Astfel, am putut observa cum pentru unii dintre ei era foarte dificilă refacerea traseului interior pentru că se fixase pe șabloane de mișcare și voce. Altoră, în schimb, noutatea liniei în mișcare și a tipului de concentrare fundamentat pe toți mușchii corpului, (*tipuri de mișcare secvențială, mărită, micșorată etc*) le adăuga nuanțe, sensuri și dimensiuni neașteptate. Nu surpriza era ceea ce se urmărea prin regândirea textului dramatic prin filtrul noilor secvențe de mișcare create, ci regândirea personajului prin activarea memoriei dincolo de limitele epuizării fizice, prin efort, capacitate/disponibilitate, calm, esență.

THEATRICAL COLLOQUIA



Carolina Pizarro, Andrei Sava, Ovidiu Ivan, Elvis Petrea.



Universitatea Națională de Arte
George Enescu
Iași



Facultatea de
Teatru



Erasmus+

Atelier cu Carolina Pizarro

3 - 7 Iunie,
ORA 9.00 - 20.00,
Casa Balș, Sala BIII - 4
Str. Cuza Vodă 29, 700040, Iași

Înscrieri: 24-31 mai 2019
Contact: ovasea2001@yahoo.it

Carolina Pizarro face parte din generația care se dezvoltă sub ghidajul trupei inițiale. Formarea unui actor acceptat sau invitat în Odin Teatret se desfășoară cu antrenamente zilnice, pe o durată de trei ani. Apoi, inițialul va pieca oriunde în lume pentru ea, lăsându-se inspirat de noile tehnici învățate, să redescopere principiile de mișcare asimilate în Odin Teatret. În urma acestei experiențe personale, actorul se imorde la bază unde desfășoară o activitate pedagogică internațională intensă, similară cu participarea la proiectele Odin Teatret.

Tabera de studiu aplicat este un proiect de antropologie teatrală dezvoltat de Facultatea de Teatru și NORDISK TEATERLABORATORIUM.

Acest atelier este un studiu aplicat în vederea perfecționării viitorilor regiilor absolvenți, în raport cu o trupă tânără stabilă. Urmărind, prin aceasta, dezvoltarea limbajului scenic pentru studenții de la regie și teatrolgie, precum și specializarea actorilor - absolvenți ai UNAGE cu care deja colaborează.

Forma de proiect:
Teatru de la Mădăraș
Conf. Univ. dr. Octavian Găutu
Carmen Voinea-Schick
Andreea Ștefănescu
Alina Ștefănescu
Alina Ștefănescu

Coordonator: Lect. Univ. dr. **Vasile Bălașa**

ASISTENT:
ODIN TEATRET
TEATRUL MATEI VIȘNIEC SUCEAVA

Stagiiunea: 2019 - 2020

evenimente.artistic.ueag@gmail.com











Maximum de confirmare a eficienței activării memoriei personale prin antrenamente tip *Odin* nu mi l-a dat tabăra de studiu aplicat, ci, o lună mai târziu, spectacolul de dizertație al lui Paul Sebastian Diaconescu, pe tema unui extra text din *Caii la fereastră*, de Matei Vișniec. Masterandul în cauză, care se antrenase în primul

THEATRICAL COLLOQUIA



nostru studiu și apoi, pentru trei luni, în regim de rezidență la Odin Teatret. Era limpede că inventase un nou limbaj pentru aceeași scenă. Faptul, mi-a dat o satisfacție nebună.¹

¹ ”Am decis să boicotez un mod de învățare care se concentra pe asimilarea informației la masă, prin lectură. Natura meseriei constrânge practicianul și-i impune verbul *a face*. Am decis: nouăzeci de zile de exil. Treisprezece săptămâni departe de tihna cursurilor rare. Două mii o sută șazeci de ore lipsite de confortul orizontului familiar. Mă voi lăsa sedus de tehnicile măștrilor pe care îi admir. Metale rare voi săpa din piatra experienței lor. Le voi amesteca în propriul creuzet. Am ajuns și sunt pregătit să încep. Măștrii nu se dezmint; unul după altul întind în fața ochilor avizi, comori adunate din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii. Generozitatea le permite să împărtășească frânturi din experiența lor. Două lecții înveți foarte repede: dușumeaua este cel mai bun maestru pe care un elev îl poate avea – te face atent de câte ori îți pierzi concentrarea; perioada de învățare este una delicată – dă voce corpului să aleagă, să elimine unele informații pentru a le consolida pe altele. El (elevul n.n.) își poate îmbogăți travaliul numai cu condiția de a-și limita câmpul de experiențe, pentru a se putea adânci în el. [...]

Ce este un exercițiu? Care este scopul lui? Autoritatea vine din nou în ajutor și sprijină în căutarea unui răspuns: după ce ai ales o acțiune și i-ai oferit un scop foarte precis, ea devine exercițiu din momentul în care o înveți și o repeți. Ni se aduce aminte la intervale regulate că deși nu oferă siguranță, antrenamentul e un mod de a face intențiile noastre deslușibile, sensul exercițiului fiind, în realitate, capacitatea de a executa o acțiune precis, în așa fel încât întreaga energie să poată fi proiectată într-o anumită direcție.” (Paul Diaconescu, *Lucrare de dizertație: Portretul dezumanizării*, UNAGE, 2019, coordonator: prof.univ. dr. Aurelian Bălăiță).

THEATRICAL COLLOQUIA



Paul Sebastian Diaconescu, Nicoleta Miru, Sebastian Munteanu



THEATRICAL COLLOQUIA

Luîndu-se notă la nivelul conducerii Facultății de micile noastre studii – prin intermediul atelierelor organizate, prin articolele publicate, prin specializările profesorului titular², aceasta a distribuit studiul antropologic teatral pe forțe specializate, astfel că studenții de la Coregrafie au ocazia de a experimenta activarea memoriei personale, subiective, în corpuri lucrate muscular la un nivel superior. Să reprezinte oare un *plus* valoarea pregătirii musculare în studiile noastre de antropologie teatrală? În urmă cu trei ani eram sigură de asta, deși Eugenio Barba scria undeva că baletul „canonizează” mișcarea, în loc să o exploreze. Și așa a fost. În anul de față înaintăm în teme de studiu „luptându-ne” cu a *nu* executa frumos, corect, ci a înainta prin mișcare către memoria subiectivă, prin timpul interior.

Iată-mă față în față cu studenții de la coregrafie, formulând o cerință la nivel corporal: „Lasă timpul să-ți vibreze în corp la nivelul picioarelor, al mâinilor, apoi al întregului corp. Ei desenează în aer cercuri și arcuri de cerc. Ajungem așadar, pe altă cale – corporală – în punctul în care studenții de la regie s-au blocat la nivel rațional: „Ce este timpul interior?” Unii răspund: „Există timp interior?!...Cum să le explic? „Există, mă gândesc, doar în măsura în care îl experimentezi!”

În vreme ce studenții de la coregrafie îmi arată cu mâinile și cu picioarele că este timpul este rotund, pulsează, se întoarce, are ritmuri personale de înaintare și retragere, ezită, punctează, încremenește. Observăm împreună cum Timpul are ritmuri diferite și corpul îl măsoară singur, în deplin acord și cunoștință de cauză, cum Timpul nu este liniar - Trecut, prezent și viitor, - ci se combină în arta transformării, a devenirii umane.

² 2017 - Organizarea masterclass-ului condus de Roberta Carreri și susținut de Consiliul Local și UNAGE prin contribuție la plata specialistului și fonduri Erasmus pentru deplasare, cazare și diurnă. Proiect susținut de Consiliul Local al primăriei Iași.

2018 – Două deplasări profesor titular Antropologie Teatrală pentru specializare în Danemarca și Italia, activități susținute de UNAGE prin fonduri Erasmus.

2018 – Deplasare pentru o săptămână un masterand la Odin Teatret Holstebro, Danemarca susținută de UNAGE prin fonduri Erasmus.

2019 – Rezidențiatul unui masterand la Artele Spectacolului pentru trei luni la Odin Teatret, susținut de UNAGE prin fonduri Erasmus.

2019 – Tabără de studiu aplicat – Carolina Pizarro, Odin Teatret. Teatru antropologic.

THEATRICAL COLLOQUIA

Artistul lucrează cu, prin și pentru timpul sacru. Timpul este personal și concentric; este persistența memoriei în ceasurile moi ale lui Salvador Dali.





THEATRICAL COLLOQUIA



Mara Gabriela Costin

Apoi, în relație cu sine, fiecare definește spațiul și putem observa că spațiul nu este golul care se umple cu ceva, ci pare să fie un câmp generat de materia vie.

Iată cum îl definește prin mișcare corpurile studenților de la coregrafie: „Larg- limitări-obstacole”; „e ceva personal la care mă întorc în mod constant”; „e ceva deschis care se strânge uneori, sau se extinde,

THEATRICAL COLLOQUIA

variază”; „o zonă de confort din care am nevoie să ies constant”; „o infinitate de realități simultane și ommnirezente; pătrunderea mea fizică într-o realitate, face realitatea vizibilă în timp și spațiu. Spațiul există doar în măsura în care îl definesc prin acțiunile mele”.







Mara Gabriela Costin

Concluzii

De ce este nevoie de memorie? Ar fi multe motive. Ceea ce urmărim în studiile noastre aplicate de antropologie teatrală, ar fi descoperirea unei linii de expresie personală distinctă în arta reprezentării teatrale, care să poată fi reluată și cultivată ulterior de actor pe nivele diferite de maturitate artistică. Memoria, antrenamentul și atenția ne permit eliminarea șaboanelor de mișcare și gândire scenică. Memoria ne ajută în însușirea unei deprinderi

THEATRICAL COLLOQUIA

și conștiințe a lucrului personal. Ne ajută să putem schimba oricând modul de învățare, pentru a deveni mai conștienți.

Până la urmă, în absența memoriei subiective, devine imposibil să ne mișcăm conștienți în timpul și spațiul propriilor vieți...

Bibliografie:

Alexa, Visarion, *Împotriva uitării*, București, Editura Ideea Europeană, 2017

Alexa, Visarion, *Nostalgia valorii*, București, Editura Ideea Europeană, 2018

Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *Arta secretă a actorului, Dicționar de antropologie teatrală*, traducere din italiană de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2004.

Diaconescu, Paul, Lucrare de dizertație: *Portretul dezumanizării*, UNAGE, 2019, coordonator: prof.univ. dr. Aurelian Bălăiță

Grotowski, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, București, Editura Nemira, 2014

Reprezentarea și viziunea internă instrumente ale creației scenice

Camelia CURUȚIU-ZOICAȘ*

Rezumat: Actorul, prin intermediul memoriei, a imaginilor și reprezentărilor sale va conferi gestului, mișcării și acțiunii scenice rezonanța potrivită. În contextul scenic, reprezentarea, imaginile mintale și viziunea internă dau viață, unitate, frumusețe, veridicitate rolului, alcătuiesc imaginea scenică în mod expresiv și original. Actorul, în crearea rolului său, folosește pe de-o parte ca suport memoria (senzorială, vizuală, auditivă, gustativă, olfactivă, kinestezică, imagistică, cognitiv voluntară, involuntară și afectivă) și experiențele trecute și pe de altă parte senzațiile, percepțiile, reprezentările și imaginația reproductivă. Memoria și imaginația, reprezentările și imaginile mentale, devin astfel, ustensile primordiale în creația scenică ele având puterea extraordinară de actualizare în mod intuitiv, relevant și semnificativ a experiențelor actorului. Dacă prin intermediul memoriei, actorul, are posibilitatea de a reproduce, evoca și experimenta sunete, imagini, situații, spații, circumstanțe și relații din experiența sa anterioară, prin intermediul reprezentărilor, a imaginilor și a imaginației reproductive, acesta se detașează de această realitate concretă, poate crea o lume nouă, imaginară și fantastică. Actorul trebuie să fie conștient de ustensilele cu care lucrează, trebuie să-și dezvolte flexibilitatea și mobilitatea imaginației prin reconstrucția și recombinația unor reprezentări, prin elaborare de imagine: evocarea unei imagini, studierea în detaliu a acesteia, completarea, dezvoltarea și influențarea dirijată a imaginii prin intervenție subtilă, sugestie și colaborare în vederea încorporării sau a întruchipării scenice.

Cuvinte cheie: memorie, amintire, imaginație, reprezentare, senzație, percepție, imagine mintală, viziune internă, organicitate scenică, creație

* Asistent Universitar Doctor, Facultatea de Teatru și Televiziune, Universitatea "Babes-Bolyai", Cluj-Napoca

THEATRICAL COLLOQUIA

Actorul își conduce cu mare strădanie întreaga sa activitate creatoare. El raționalizează, compară, sintetizează și analizează, speculează, deduce logic și imaginativ, presupune, face analogii, indică, intuiește, anticipează, vizualizează, proiectează și nu în ultimul rând substituie.

Actorul datorită capacităților sale artistice, a talentului scenic completează materialul dat, inventază, analizează și empatizează cu materialul fictiv, își reactualizează trecutul, evocă și creează născociri prin intermediul memoriei și a imaginației, transformă și creează imagini noi fără corespondent în experiența sa anterioară. El transpune și comunică receptorului o realitate expresivă și revelatoare, creează posibilul, imposibilul și fantasticul, îl prefigurează și îl transpune în mod plastic, original și inovator.

Înclinația actorului de a-și putea construi și crea o lume imaginară atât din obiecte reale și ființe vii, cât și din născociri și plămuiuri, din trecut, prezent sau viitor, de a jongla în permanență cu noi imagini, reprezentări și amintiri, cu noi invenții este indispensabilă demersului său artistic.

Viziunea internă a actorului, fiecare detaliu corporal, gest, mișcare, acțiune, mimică, cuvânt, trebuie să dobândească rezonanța potrivită, unitatea, veridicitatea, frumusețea și organicitatea scenică. Actorul trebuie să evoce, să creeze, să susțină și să traducă imaginile și trăirile sale interioare scenic, prin intermediul corpului, a mișcării, a acțiunii, a vocii și a textului. El nu se poate mișca sau gesticula decât ca răspuns la propriile sale reprezentări și imagini mentale, la propria sa viziune. Aceste imagini încorporate devin o existență virtuală permanentă în timpul creației, acțiunile fizice și interne ale actorului fiind în strânsă relație și în funcție de aceste imagini. Secretul transformării creatoare a actorului constă tocmai în puterea reprezentărilor și

THEATRICAL COLLOQUIA

imaginilor sale interne care transpar dincolo de psihicul său, în propriul său corp. Astfel, el trebuie să fie capabil să elaboreze un model intern, veridic, expresiv și original să-l traducă în expresie fizică, să experimenteze neîncetat relația care se formează între corp, voce și propria sa viziune internă, să o susțină și să o reactualizeze. să o pastreze vie și nealterată. Astfel, dacă actorul reușește să-și imagineze și să intre în interiorul acestei imagini, atunci începe drumul său spre transformarea creatoare.

Așadar, abilitatea actorului de a avea și genera imagini și reprezentări mentale expresive atât din memorie cât și din imaginație este condiția primordială a talentului și a creației scenice. Actorul trebuie să știe să-și dezvolte această capacitate, să lucreze cu imaginația și cu propriile sale viziuni creatoare. Trebuie să le permită să intre în subconstientul său, să se transforme și să revină la suprafață într-o formă nouă, puternică, vie și originală. El trebuie să fie în căutarea imaginilor active, trebuie să știe să le transforme, să le evoce și să le creeze. Actorul trebuie să devină conștient atât de puterea propriilor sale reprezentări, din memoriei, cât și de capacitatea dinamică a imaginației sale de a restructura, recombina, reacomoda și de a elabora reprezentările memoriei în reprezentări expresive, noi și originale. Memoria și imaginația devin astfel pentru actor instrumente de bază în desăvârșirea creației sale.

Amintirile sunt întotdeauna reacții fizice, pentru că ceea ce am văzut și simțit răsună în noi prin pielea și ochii care nu au uitat, după cum spune Grotowski.¹ Activitatea actorului de a-și reaminti o experiență poate presupune o reactivare a imaginilor, a reprezentărilor sau a experiențelor sale

¹ Jerzy Grotowski, *Spre un Teatru Sărac*, Trad. Gh. Banu și Mirella Nedelcu-Patureanu, Ed. Unitext, București, 1998, p. 116

THEATRICAL COLLOQUIA

din punct de vedere senzorial și afectiv. Prin reamintire, așa cum spune Aristotel² se reactivează derularea întregului eveniment în cele mai mici detalii, cu încărcătura aferentă acelei memorii ca și cum ea ar fi reală. Pe măsură ce o amintire se actualizează, această deosebită calitate *de a prinde viață într-o imagine*³ și de a se materializa, astfel cu cât vom încercăm să ne amintim mai bine o durere trecută, cu atât avem mai mult impresia că o simțim cu adevărat, spune Bergson deoarece *progresul amintirii constă tocmai în a se materializa*.⁴

Dar, atunci când actorul își reaminteste un eveniment trecut, de cele mai multe ori în mintea sa apare o succesiune de imagini sau chiar o singură imagine amagalmată. O reprezentare a trecutului cu noi valente. Atunci când actorul încearcă să readucă în memoria sa o amintire anterioară, această amintire, în cele din urmă, are puterea de a evoca sau de a aduce cu sine imaginea unor fapte uitate. Dar și mai interesant este faptul că aceste fapte uitate au deosebită calitate, în afara unei acțiuni voluntare, de a se comprima și recrea într-o imagine nouă, particulară și poetizată. Stanislavski numește acest fenomen procesul cristalizării amintirilor și sentimentelor care se săvârșește în *memoria emoțională*⁵, amintirea fiind formată din suma mai multor lucruri trăite, amănunte și trăsături izolate ale acestora, stocate în memoria subiectului. Toate acestea formează *o singură amintire mare a sentimentelor omogene, condensată și adâncită. (...) Ea e mai pură, mai*

² Aristotel, *Parva naturalia. Scurte tratate de științe naturale*, Trad. Șerban Mironescu și Constantin Noica, Ed. Științifică, București, 1972, p. 54

³ Henri Bergson, *Materie și memorie*, Trad. Cora Chiriac, Ed. Polirom, Iași, 1996, p.119

⁴ Idem, p 215

⁵ Konstantin Sergheievici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 221

*densă, mai compactă, mai cuprinzătoare și mai pregnantă decât realitatea însăși.*⁶

În acest caz, vorbim despre memorie sau despre imaginație? Memoria emoțională curăța amintirile, prin filtrul timpului cu scopul păstrării esențialului, proces tradus din punct de vedere psihologic în ceea ce Golu numește fenomenul *uitării*⁷, produsul finit concretizându-se într-o imagine nouă. Astfel dacă memoria, în ipostaza sa de reactualizare, face apel la imagini ca simple amintiri ale unor lucruri concrete percepute anterior, în cazul imaginației reproductive lucrurile diferă prin pregnanță și calitate. Imaginația are extraordinara calitate de a readuce din memorie o amintire și de a o recrea, *prin reactualizarea și transformarea permanentă a imaginilor și a detaliilor*⁸.

Această nouă creație nu are la baza sa o activitate a memoriei, pentru că aceasta nu are abilitatea de a transforma sau de a combina una sau mai multe experiențe, ea fiind tributară realității obiective, materialului dobândit și stocat anterior. În acest caz imaginația, prin procedeele sale de asociere și de amalgamare, a generat această nouă imagine, a descompus în segmente, în părți componente, a amalgamat și recombinat reprezentările și a dat naștere unei imagini noi, interesante și neobișnuite. Imaginația a marcat un conținut, prin funcția sa de *indicare*⁹, l-a delimitat și l-a asociat, devenind astfel nu

⁶ Idem p.,221

⁷ Mihai Golu, *Fundamentele Psihologiei*, Vol. 2, Ed. Fundației „România De Măine”, București, 2000, p. 574

⁸ Idem, p. 527

⁹ Mielu Zlate, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Ed. Polirom, Iași 1999, p. 517

THEATRICAL COLLOQUIA

doar o aluzie pentru o altă amintire stocată în memoria subiectului, ci și o sursă de creație a unor noi imagini.

Prin această asociere de imagini și percepții, imaginația a ajutat subiectul să extragă ceea ce mintea sa deja memorase. În timp ce memoria creează detaliul de care are nevoie subiectul pentru a-și aminti informația, imaginația se concentrează pe transformarea și recrearea acesteia, pe modalități noi și interesante de prelucrare. Această asociere nu este o acțiune determinată de rațiune, ci de anumite principii care asociază împreună idei despre aceste obiecte și pe care le unifică în imaginație. Acest mecanism al imaginației reproductive este apropiat de cel al imaginației creatoare, având o funcție importantă în procesul de creație, în arta actorului. Prin asocierea unor situații, actorul face nu doar o comparație imaginativă, ci dezvoltă noi structuri asociative, le aseamănă, le compară și le pune în opoziție, ca mai apoi să creeze alte imagini, noi și originale. Un obiect îndepărtat poate dobândi valențe de familiar prin intermediul asocierii lui cu unul cunoscut. Imaginația reproductivă a generat elemente noi, plecând de la experiența sa, dar le-a înzestrat cu un sentiment de nefamiliaritate. Aceasta a creat o situație necunoscută și percepută înainte în mod direct. În acest caz intervine nu doar modificarea unei evocări, ci și reconstruirea compozițională a unei amintiri. Imaginația reproductivă construiește și schimbă în permanență. Ea folosește amintirile cu valoare reproductivă, din memorie, dar și pe cele cu valoare reconstructivă și creatoare, prin restructurarea experiențelor anterioare ale subiectului într-o imagine sau într-o succesiune de imagini noi, nefamiliare. În acest sens actorul, prin acest mecanism de amalgamare sau aglutire, poate să reorganizeze amintirile trăite, să le creeze în sensul necesității situațiilor scenice, explorând astfel lucruri și evenimente necunoscute dar posibile în

THEATRICAL COLLOQUIA

viitor. Acest procedeu de funcționare a imaginației reproductive oferă actorului posibilități infinite de creare a unor lumi fantastice, prin amalgamarea și lipirea unor elemente reale, obiective, de imagini și fantezii născocite, transforma o reprezentare într-o imagine mentală nouă.

Așadar, imaginația reproductivă în procesul creației este cea care face posibilă recrearea experiențelor personale, a amintirilor și a informațiilor dobândite și face posibilă transformarea lor în imagini puternice și active pentru psihicul actorului. Dacă în cazul memoriei imaginile sunt reproduceri ale realității, în cazul imaginației reproductive imaginile și experiențele, chiar dacă au la baza lor realitatea, se subordonează legii transformării. Datorită acestui mecanism de reactualizare, imaginația are la baza sa nu un feed-back negativ, adică reactualizarea experiențelor trecute fără ca acestea să sufere schimbări, ca în cazul memoriei, ci un feed-back pozitiv, adică înlăturarea elementelor și *produselor imagistice de datele primare pe baza cărora se elaborează*¹⁰.

Fiind conștient de puterea imaginației reproductive, actorul nu trebuie să vâneze o amintire trecută, ci trebuie să o lase să se schimbe sau chiar să se transforme. Astfel, ceea ce își imaginează că vede, simte sau crede va fi întotdeauna sub semnul prezentului. Această circumstanță îl va face pe actor de fiecare dată curios, îl va face să-și dorească să surprindă noile imagini reconstruite de către imaginația reproductivă și nu în ultimul rând va reacționa de fiecare dată ca la un lucru nou, care i se dezvăluie pentru prima dată în fața ochilor sau în minte.

¹⁰ Mihai Golu, *Fundamentele Psihologiei*, Vol. 2, Ed. Fundației „România De Măine”, București, 2000, p. 527

THEATRICAL COLLOQUIA

Funcția de construcție și chiar de reconstrucție a unei experiențe cu care operează imaginația reproductivă face ca o anumită situație să fie întotdeauna nouă, ajungând chiar la un real pe care subiectul nu l-a mai cunoscut sau perceput înainte în mod direct. În acest caz intervine nu doar modificarea unei evocări, ci și reconstruirea compozițională a unor reprezentări, adecvate situației date. Pentru că imaginația are un mecanism propriu, intern, dinamic și transformativ peste care se poate suprapune și un mecanism extern din partea *sferei afectiv-motivationale (frica naște monștrii și foamea generează imaginarea unor mese îmbelșugate)*¹¹, în imaginația actorului se pot produce imagini originale, complexe și teatrale, cu un acut caracter dramatic.

Imaginația reproductivă construiește și schimbă în permanență. Ea se folosește de amintirile cu valoare reproductivă, din memorie, și de cele cu valoare reconstrucitivă, prin restructurarea experiențelor anterioare ale subiectului. În acest sens actorul poate să reorganizeze amintiri trăite, să le creeze în sensul necesității situațiilor scenice explorând lucruri și evenimente necunoscute dar posibile în viitor.

Memoria, reprezentarea și imaginația reproductivă sunt procese care se asociază, dar care nu trebuie confundate. Dacă memoria este cea care reproduce fidel experiențele și informațiile dobândite de către individ, reprezentarea și imaginația reproductivă se detașează de realitate. Reprezentarea actualizează și sistematizează, structurează și reconstruiește

¹¹ Idem, p. 527

THEATRICAL COLLOQUIA

activ o experiență perceptivă, prezentând materialul elaborat sub forma unui simbol, a unei *imagini concret-intuitive, schematice, figurative*¹².

Reprezentarea este simultan atât proces cât și produs, atât sistematizarea, structurarea și reorganizarea experienței perceptive, cât și produsul acestui proces, care are drept rezultat o imagine mentală. Ea se caracterizează prin actualizarea într-un mod intuitiv, figurativ, dar relevant și semnificativ al experienței, prin schematizarea și generalizarea acesteia într-o imagine. Rolul reprezentării este așadar semnificativ pentru imaginația reproductivă. Atunci când subiectul își imaginează și creează realități pe care nu le-a perceput niciodată, acesta folosește sau face apel la *reprezentări, la combinarea unei scene de tip reproductiv imaginativ*¹³.

Reprezentare din memorie produce și utilizează mental anumite obiecte în absența lor, le evocă și le actualizează în mod imaginativ. Reprezentările din memorie sunt fidele materialului anterior al subiectului. Ele nu au puterea de a transforma o experiență într-una nouă, ele sunt reprezentări statice care prezintă imaginea obiectului, a experienței în circumstanța în care a fost ea percepută și trăită. De aceea, în contextul scenic, ele sunt greu de integrat în modelul sau în structura internă a personajului. Aceste imagini pot fi mai degrabă folosite de către actor ca instrumente analoage și asociative, cu valoare comparativă, care facilitează cunoașterea și înțelegerea situațiilor scenice și a modelului de referință prin reproducerea unor situații, a unor locuri și spații, a unor evenimente sau întâmplări excepționale din viața personală a acestuia.

¹² Mihai Aniței, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Universitară, București, 2010, p. 75

¹³ Idem, p.154

THEATRICAL COLLOQUIA

Reprezentarea face parte din cunoașterea senzorială a lucrurilor alături de încă două forme ale cunoașterii: senzația și percepția.

Senzațiile reprezintă, ca și în cazul memoriei sau a reprezentării, un fel de materie primă pentru imaginație. Senzațiile alimentează, așa cum spune Zlate¹⁴ lanțurile asociative, favorizând compozițiile fictive. Imaginația se inspiră din real, dar fără a copia formele realului, pentru că imaginația împrumută elemente din real, le modifică și le combină într-o *manieră nouă*¹⁵. Ceea ce este important de subliniat în cazul senzațiilor este faptul că ele nu sunt doar materialul cu care operează imaginația și prin care se formează imaginile, ci ele figurează printre *condițiile de formare a imaginilor*¹⁶. Ele sunt instrumente sau elemente constitutive, dar și cauzale, provocând și dând impresia realității. De cele mai multe ori *imaginile sugerate de o senzație au și ele caracterul obiectivității senzației*.¹⁷

Senzațiile constituie baza pe care se dezvoltă percepțiile. Acestea din urmă se găsesc într-o strânsă legătură cu reprezentările (care nu se pot dezvolta decât dacă anumite percepții au avut loc), cu gândirea (furnizează informații, analizează și sintetizează anumite situații concrete din punct de vedere perceptiv), cu memoria (material pentru reprezentări) și cu imaginația.

Imaginația a fost de cele mai multe ori confundată cu percepția sau redusă la acest proces pentru că ea are fie capacitatea de a reproduce o

¹⁴ Mielu Zlate, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Ed. Polirom, Iași 1999, p. 502

¹⁵ Ludovic Dugas Apud. Mielu Zlate, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Ed. Polirom, Iași 1999, pp. 502-503

¹⁶ Idem, p. 503

¹⁷ Ibidem, p. 503

reprezentare, fie de a crea noi imagini din datele anterioare, pe cale asociativă.

Daca Bachelard¹⁸ face distincția și mai clară dintre aceste două fenomene spunând că a percepe și a imagina sunt tot atât de antitetice ca și prezența și absența Zlate, în schimb, spune că imaginația și percepția sunt două procese care se influențează și se susțin reciproc. Imaginația, după părerea sa, nu se limitează doar la a se insera într-un material cognitiv prealabil și de-al repeta, ci are o *funcție originală de spațio- temporalizare*¹⁹ care îi permite să prefigureze, să prezinte anticipativ conținutul perceptiv. Așadar acestea nu se află în opoziție ci dimpotrivă, ele se completează. Adevărul teoriei conform căreia imaginația se limitează doar la a se mula, a repeta un material perceput în prealabil nu este într-un tot adevărat. Imaginația, deși pornește și se bazează pe percepție și este condiționată de ea, nu o repetă, ci o duce mai departe. Imaginația nu construiește pe un teren gol, ci pe unul care dispune de reprezentări, de datele imaginației stocate în memorie, astfel încât *produsul imaginativ o dată obținut se închide în el însuși, se fixează și se stabilizează, luând uneori aspectul percepției*²⁰.

Astfel percepția constituie și pentru actor materia primă pentru imaginația reproductivă. Prin intermediul imaginației sale, actorul va putea construi un produs imaginativ nou, unul care nu a fost perceput anterior, care pleacă de la reprezentările și de la datele imaginației stocate în memorie și care poate să dobândească prin fixare și stabilizare aspectul unei percepții.

¹⁸ Gaston Bachelard, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, Trad. Angela Martin, Editura Univers, București, 1997, p. 7

¹⁹ Mielu Zlate, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Editura Polirom, Iași, 1999 p. 504

²⁰ Idem, p. 504

THEATRICAL COLLOQUIA

Imaginația reproductivă, pornind de la datele memoriei și de la reprezentările mentale, construiește noi imagini și realități fără corespondent în experiența trecută a individului. Combinând experiențele din viața reală cu lumea sa imaginată, actorul are posibilitatea experimentării unei noi lumi, complexe, pline de reprezentări și imagini interesante, cu un conținut inovator.

Formele reprezentării depind de stadiul de dezvoltare în care imaginația actorului se află, ele putând fi reprezentări superficiale și sărace în imagine sau reprezentări puternice, pline de dinamism, încărcate de imagini clare și concrete.

Dacă prin reprezentare individul se găsește într-un permanent proces de experimentare și de cunoaștere, nu în cadrul unei realități perceptibile, ci în cadrul unei realități înlocuitoare, pentru actor reprezentarea este o ustensilă, la fel ca și memoria și imaginația reproductivă. Reprezentările generate ale imaginației se pot referi atât la obiecte reale, cum spune Golu, adică reprezentări ale obiectelor și locurilor pe care individul nu le-a perceput niciodată ca atare, cât și la obiecte ideale, pe care urmează să le creeze. Așadar, în contextul scenic, reprezentările sunt ustensile importante de construcție a rolului, pentru că ele sunt cele care alimentează în permanență imaginația actorului. Reprezentările trebuie să devină pentru actor imagini eidetice, puternice, vii, cu intensitatea, prospețimea și vivacitatea unei percepții autentice. Reprezentările pot fi încărcate cu detalii și dominate de către imaginație pentru că reprezentarea nu este altceva decât

THEATRICAL COLLOQUIA

un corp de expresii creat pentru *a comunica celorlalți propriile noastre imagini*.²¹

Reprezentările sunt imagini din memoria subiectului dar pot fi de asemenea, imaginile mentale care nu au la baza lor o imagine din memorie, ele sunt acele viziuni construite de către imaginația și fantezia actorului și sunt nefamiliare subiectului. Reprezentările restructurate de imaginația reproductivă constituie sursa cea mai importantă a elaborării creatoare a sarcinilor scenice²². Imaginile cu impact puternic asupra psihicului actorului sunt acele imagini construite de către imaginația reproductivă din elemente anterioare, din memorie, și recombinate în elemente imaginative noi, fără corespondent în trecutul subiectului. Astfel, *puterea sugestivă, caracterul reprezentativ al imaginii memorate anterior poate facilita o expresie de calitate. În asemenea situații, dar mai ales atunci când elementele disparate se unifică într-un produs imaginativ nou în scopul realizării expresiei, capacitatea actorului sau a studentului-actor de a apropia elemente îndepărtate, de a evoca elemente plastice, sugestive, de a le sintetiza într-un tot organic, pe scurt capacitatea de restructurare trebuie să conducă la realizarea unui produs original*.²³

Reprezentările, imaginile mentale generate de către imaginația reproductivă sunt mult mai complexe decât acele reprezentări generate de către memorie, pentru că ele se pot referi atât la obiecte reale (reprezentări despre obiecte și locuri pe care le-am perceput anterior, am citit sau am auzit povestindu-se)

²¹ Gaston Bachelard, *Poetica Spațiului*, Trad. Irina Bădescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 179

²² Gheorghe Neacsu, *Transpunere și expresivitate scenică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, P. 67

²³ Idem, p 73

THEATRICAL COLLOQUIA

cât și la obiecte ideale pe care subiectul nu le-a perceput niciodată, pe care urmează să le creeze în imaginația sa. Acestea sunt imagini dinamice, active, ele sunt imaginea obiectului transformat într-o succesiune de ipostaze și stări posibile, grație *dinamismului imagistic*.²⁴

Există o puternică relație între imaginea restructurată, originală și expresivitatea scenică, între imagine și credința în actul simulat, între imagine și răspunsurile emoționale, între emoție și afectivitate. Imaginile construite de către imaginația reproductivă sunt imagini active care tind spre o realitate veridică, care sunt într-o permanență restructurare, pentru că o imagine nouă nu este o operație de factură fixă ci este o operație dinamică, *un proces de acomodare și reacomodare internă suplă, un continuu feedback elaborare-expresie, expresie-reelaborare (restructurare)*²⁵.

Originalitatea imaginației reproductivă constă de asemenea în relația pe care o are aceasta cu gândirea și cu afectivitatea, pentru că orice idee naște o imagine și implicit această imagine naște o stare emoțională. Această legătură puternică între idei, imagini și stări interioare este subliniată și de către Gheorghe Neacșu care spune că un alt proces prin care se manifestă originalitate imaginației îl constituie elaborarea ideativă a sarcinilor scenice. Multe dintre rezolvările creației nu sunt datorate elementelor intuitive ci ideilor cărora li se alătură imagini afective puternice, astfel încât cum spune Neacșu cu cât elaborările ideative sunt mai originale, cu atât șansa lor de a se

²⁴ Mihai Golu, *Fundamentele psihologiei*, Vol. 1, Ediția a V-a, Editura „Fundăției România de Măine”, București, 2007, p. 417

²⁵ Gheorghe Neacșu, *Transpunere și expresivitate scenică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, p.74

THEATRICAL COLLOQUIA

materializa în expresii și acțiuni scenice este mai mare, pentru ca ele fac posibilă în cele din urmă plasticizarea *comportamentului imaginat*.²⁶

Prin urmare, ideile provoacă imagini care la rândul lor provoacă acțiune. Sub cuvintele textului se derulează un film interior care justifică și însuflețește tot timpul ceea ce face actorul pe scenă, pentru că el conține așa cum spune Stanislavski o multitudine de linii interioare ale rolului și ale piesei, care contin diferiti magici „dacă”, din născociri ale imaginației, din situații propuse, *din adevăruri mici și mari și din credința în ele, din adaptări și alte elemente*²⁷.

Așadar, dacă cuvântul este cel care trebuie să trezească în actor viziuni interioare, imagini puternice, senzații vizuale, auditive și afective, ele trebuie să fie într-o strânsă legătură cu reprezentările sale interne. Filmul interior sau subtextul trebuie să zugrăvească în mod expresiv și vizual ficțiunea creată în imaginația sa. Astfel viziunea interioară va genera și provoca sentimente corespunzătoare și în concordanță cu obiectul imaginar, va reflecta viziuni înrudite cu viziunile personajului. Subtextul este creat dintr-un material compozițional imagistic, care rulează în permanență în mintea actorului, în paralel cu acțiunile și situațiile scenice. El susține, anticipează și dă noutate imaginilor interne ale actorului pentru că nu cuvintele sunt importante ci ceea ce actorul face cu aceste cuvinte, cum le dă viață acestor cuvinte neînsufletite și nu în ultimul rând cum le transformă în verb, în acțiune.

²⁶ *Idem*, p. 68

²⁷ Konstantin Sergheievici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 453

THEATRICAL COLLOQUIA

Mihai Golu²⁸ spune că o reprezentare sau o imagine mentală, indiferent dacă vorbim de memorie sau de imaginație (natura obiectului poate fi una reală, adică obiectul a existat, există și acționează, sau una imaginară, creată de imaginația și fantezia subiectului), prezintă anumite proprietăți și caracteristici ideale. Noi putem concepe un sistem de evaluare a nivelului de pregnanță, de relevanță și nu în ultimul rând de expresivitate a acestora. Această apreciere este după părerea noastră indispensabilă și poate măsura gradul de intensitate și de veridicitate a reprezentării, precum și credința actorului în propria imagine. Astfel, ca o imagine să fie expresivă, ea trebuie să aibă în primul rând o intensitate mare, să fie puternică, pregnantă, vie, proaspătă și foarte clară. Intensitatea reprezentării poate fi determinată de multe condiții. Indiferent dacă vorbim despre o reprezentare a memoriei sau o imagine mentală creată de imaginație, aceasta trebuie să fie bine fixată, subiectul trebuie să dețină un număr mare de contacte perceptive sau imaginative cu obiectul și să fie în permanență actualizată. Dat fiind faptul că în cazul nostru vorbim de reprezentări care au ca sursă generativă atât memoria cât și imaginația, crearea acestora în plan scenic subliniază capacitatea actorului de transpunere imaginativă, gradul de implicare sau credința în imaginea evocată. De asemenea stabilitatea imaginii, adică durata menținerii în câmpul clar al conștiinței a reprezentărilor reactualizate sau generate de imaginație, după cum spune Golu ²⁹arată semnificația reprezentării.

²⁸ Mihai Golu, *Fundamentele psihologiei*, Vol. I Ediția a V-a, Ed. Fundației România de Măine, București, 2007

²⁹ Idem, p. 418

Veridicitatea reprezentării sau a imaginii mentale poate fi măsurată în funcție de gradul de *completitudine*³⁰ și cel de *relevanță*³¹, care se referă la cantitatea de informații și de detalii pe care o însușește reprezentarea, aceasta putând să aibă aceași valoare cu o percepție autentică sau să dețină un grad mediu sau mic de completitudine. Această ierarhizare este condiționată de gradul de familiaritate a obiectului reflectat, de puterea intuitiv-imagistică a subiectului, dar și de gradul de identificare (empatie) care se produce între subiect și obiect. Cu cât o reprezentare este mai bogată în elemente și *asigură o descriere mai completă și mai în profunzime a obiectului*³² cu atât gradul de relevanță este mai mare.

În concluzie, cu cât intensitatea imaginii este mai mare, cu cât aceasta reflectă anumite valențe motivaționale pentru subiect, cu cât ea devine din nefamiliară familiară și personală, cu atât impactul asupra individului sau asupra receptorului este mai mare; cu cât gradul de completitudine (însoțită de o calitate mare de informații și de detalii), cu atât poate dobândi valențele unei percepții autentice; cu cât o reprezentare este mai bogată în elemente și redă cât mai în detaliu, în esență obiectul, cu atât gradul de relevanță și cel al credinței este mai mare.

Pe tot parcursul creației sale actorul trebuie să fie într-o permanentă relație de corespondență cu modelul informațional intern (imagine, schemă, simbol) și cu realitatea scenică. Natura obiectului scenic poate să fie una reală, din memoria subiectului (obiectul a existat și încă există și astfel el acționează), sau una imaginară, de ordin fictiv, creată de imaginație și

³⁰ Idem, p.419

³¹ Ibidem, p.419

³² Ibidem, p. 419

THEATRICAL COLLOQUIA

fantezie (obiectul nu a fost întâlnit în experiența perceptivă a subiectului). În primul caz, imaginea este reprezentativă pentru percepție și senzație și presupune *stabilirea unui circuit informațional direct (actual) între subiect și obiect*.³³ În acest caz, obiectul este prezent și acționează asupra aparatelor senzoriale ale actorului determinând *elaborarea imaginii*³⁴.

În cel de-al doilea caz imaginea este reprezentativă pentru gândire și pentru imaginația reproductivă și presupune un complex de transformări aplicate nu obiectului real în mod direct, ci imaginii lui perceptive, așa cum s-a fixat și s-a păstrat ea în memoria subiectului, după cum spune Golu.

Rolul reprezentării în contextul scenic este determinant pentru originalitatea și expresivitatea imaginației. În cazul memoriei reprezentările se reunesc într-o manieră asociativă și ajută la evocarea și actualizarea unor experiențe anterioare analoage și în conformitate cu situațiile scenice, printr-o relație directă între cele două evenimente. În cazul imaginației reproductive acestea au extraordinara putere de a se reproduce într-o formă modificată, subiectul antrenându-se în imaginarea unor noi realități pe care subiectul nu le-a întâlnit în experiența sa perceptivă în mod viu și original printr-o relație indirectă, imaginativă. Importanța reprezentării în crearea viziunii interioare, în dobândirea credinței și în procesul de întruchipare este subliniată și de către Stanislavski care spunea că a asculta înseamnă a vedea ceea ce se vorbește, iar a vorbi înseamnă a zugrăvi imagini vizuale care vor provoca sentimente corespunzătoare.

³³ Ibidem, p. 419

³⁴ Ibidem, p. 419

THEATRICAL COLLOQUIA

În acest sens, actorul trebuie să vadă clar tot ceea ce ficțiunea imaginației sale va înfățișa în mod expresiv și vizual, să pătrundă în esența lucrurilor pe care urmează să le transmită, să le întruchipeze și să le comunice. Actorul are nevoie de imagini *pentru a-și însuși subtextul și viziunile interioare pe care actorul urmează să le transmită*³⁵. Aceste imagini, fie că vorbim despre reprezentări ale memoriei, ale imaginației reproductive sau pur ficțiuni, influențează acțiunea interioară a actorului, întărește viziunea internă a acestuia asupra rolului și vor motiva *subtextul ilustrat*³⁶. Ele sunt cele care vor apropia lumea străină a personajului de cea a actorului. Prin intermediul lor actorul va crea un film continuu care va rula fără oprire pe ecranul privirii sale interioare și care îl va face să acționeze în timp ce va vorbi și atunci când va tăcea pe scenă. Actorul trebuie să devină conștient de importanța viziunilor, imaginilor și reprezentărilor sale personale, el trebuie să dobândească libertatea și ușurința de a le crea și de a le genera neîncetat, de a le înrudi cu lumea fictivă a personajului. Reprezentările trebuie să devină momeli sau stimulente pentru subconștientul său. Ele vor acționa, completa și îi vor însufleți în permanență creația. Pentru actor ele trebuie să dețină un grad ridicat de relevanță, completitudine și plenitudine, ele trebuie să fie puternice, stabile și active. Originalitatea imaginației constă în expresivitatea evocării sau a imaginării unei noi realități prin intermediul reprezentărilor memoriei și a imaginației reproductive și prin relația organică dintre acestea și expresia fizică, întruchiparea scenică.

³⁵ K. S. Sanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 459

³⁶ *Idem*, pp. 459-460

THEATRICAL COLLOQUIA

Actorul, prin imaginile și reprezentările sale va conferi gestului, mișcării, acțiunii, mimicii, vorbirii scenice *și fiecărui detaliu rezonanța potrivită*³⁷. Ele sunt cele care dau viață, unitate, frumusețe și veridicitate rolului, nimicului și alcătuiesc imaginea scenică în mod expresiv și original (*ele pot proveni din experiența întipărită în memorie, sau, cel mai frecvent, din date intuitive ori ideative dispartate mai mult sau mai puțin legate de sarcina de creație, care însă sunt intergrate prin efortul invenției într-o semnificație nouă*³⁸)

Dacă prin intermediul memoriei actorul poate să folosească experiențele sale trecute în construcția anumitor scene, prin intermediul reprezentărilor și a imaginilor mentale, acesta poate să actualizeze într-un mod intuitiv, relevant și semnificativ o anumită experiență. Actorul, în crearea rolului său, folosește pe de-o parte ca suport memoria (senzorială, vizuală, auditivă, gustativă, olfactivă, kinestezică, imagistică, cognitiv voluntară, involuntară și afectivă) și experiențele trecute și pe de altă parte senzațiile, percepțiile, reprezentările și imaginația reproductivă. Dacă prin intermediul memoriei, actorul, în context scenic, are capacitatea de a reproduce, evoca și experimenta sunete, imagini, situații, spații, circumstanțe și relații din experiența sa anterioară, prin intermediul reprezentărilor, a imaginilor și a imaginației reproductivă, acesta se detașează de această realitate concretă, mergând dincolo de ea, într-o realitate nouă, imaginară și fantastică.

³⁷ Henri Delacroix, *Psihologia Artei. Eseu asupra activității artistice*, traducere Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Editura Meridiane, București, 1983, p. 153

³⁸ Gheorghe Neacșu, *Transpunere și expresivitate scenică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, p. 73

În concluzie, atât memoria cât și imaginația devin instrumente necesare și incontestabile în procesul de creație, ustensile care evidențiază autenticitatea viziunii interioare a fiecărui artist, creativitatea și originalitatea sa, și nu în ultimul rând, ceea ce noi numim talentul scenic.

Bibliografie

Aristotel, *Parva naturalia. Parva naturalia. Scurte tratate de științe naturale*, Trand. Serban Mironescu și Constantin Noica, Editura Stiintifica, București, 1972

Aniței Mihai, *Fundamentele psihologiei*, Editura Universitară, București, 2010

Bachelard, Gaston *Poetica Spațiului*, traducere Irina Bădescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2003

Bergson, Henri, *Materie și memorie*, traducere Cora Chiriac, Editura Polirom, Iași, 1996

Delacroix, Henri *Psihologia artei*, traducere Victor Ivanovici și Virgil Mazilescu, Editura Meridiane, București, 1983

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere George Banu și Mirella Nedelcu-Patureanu, Editura Unitext, București, 1998

Golu Mihai, *Fundamentele psihologiei*, Editura Fundației „România de Măine”, Vol 2, București, 2000

Marcus, Stroe, *Empatie și personalitate*. București, Atos, 1997

Neacșu Gheorghe, *Transpunere și expresivitate scenică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971

Popescu -Neveanu Paul, *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros,

THEATRICAL COLLOQUIA

București, 1978

Popescu-Neveanu Paul, *Curs de psihologie generală*, Vol.II, Tipografia Universității, București, 1977

Stanislavski, Konstantin Sergheievici, *Munca actorului cu sine însuși*, traducere Lucia Demetrius și Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955

Wunenburger Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, traducere Ionel Bușe, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1998

Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, traducere Muguraș Constantinescu, Editura Polirom, Iași, 2004

Zinder, David, *Body Voice Imagination - ImageWork Training and Chekhov Technique*, Second Edition, Routledge, New York, 2009

Zlate Mielu, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Editura Polirom, Iași, 1999

Medeea – sau fantasmele femeii din noi

Oana BOTEZATU (SANDU)*

Motto: ” Să înveți să joci teatru înseamnă să înveți să te regizezi pe tine în esență....să te auto-educi.”¹

Rezumat: De la generație la generație, profesorul de teatru se află în fața unei experiențe noi și de aceea, de fiecare dată, trebuie să abordeze diferit grupul de studenți, încercând să găsească punctele comune, liantul care să unească echipa, să o determine să funcționeze impecabil, unitar. Ținând cont că fiecare student vine cu experiențe de viață diferite, o personalitate diferită de a celorlalți actanți, viziuni și expectanțe diferite, profesorul are sarcina dificilă, în prima etapă, de a construi o echipă, de a-i determina pe studenți să conștientizeze că toți trebuie să ”pună umărul” la construirea spectacolului (examenului), să se ajute, să asculte, să fie prezenți și implicați. Scena nu e o luptă personală, ci o luptă de idei, care ne ajută să evoluăm, să creștem profesional și de aceea teatrul nu se poate face într-un mediu ostil, conflictual. Iată cum, tocmai din această necesitate de a uni un colectiv dezbinat format din studenți extrem de talentați dar cu personalități total diferite și puternice, profesorul de Arta actorului a propus ca temă de studiu pentru primul semestru teatru antic, obligând echipa să fie pe tot parcursul repetițiilor și spectacolului-examen în scenă, dând suflet și voce Corului, să se asculte, să preia stări și să pună fiecare o cărămidă în construcția personajelor principale, care, prin *viziunea regizorală*, aparține tuturor și nu unui singur interpret. Așa s-a construit o echipă încheată și unită și un spectacol de festival: *Medeea*.

Cuvinte cheie: teatru antic, Medeea, Arta actorului, Facultatea de Teatru, Iași, Oana Sandu

* Lect. univ.dr. Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

¹ Mamet David, *Teatrul*, trad. Monica Botez, București, Curtea Veche Publishing, 2013, p.130



Studiul de teatru antic – Medeea, după tragedia greacă a lui Euripide, a fost propunerea studenților anului I de la specializarea Arta actorului/Păpuși /Marionete, Facultatea de Teatru a UNAGE, pentru un prim contact cu ”adevărul scenic”. Conceput, la început, așa cum spune și titlul, ca un studiu semestrial și ca o modalitate de a închea o echipă abia formată, jocul studenților ieșeni a prins contur și consistență, ajungând să fie prezentat în scurt timp pe scena Festivalului studențesc de teatru de la București și nu numai.

Numeroase și ample discuții au stat la baza acestei montări: studii de psihologie, istorie, teoriile freudiene, experiențele personale, jocurile de rol și mai ales sute și sute de întrebări!! ”În piesele complexe, un mare număr de *dacă* ai autorului se îmbină cu alți *dacă* proveniți din alte surse, care justifică un comportament sau altul, o acțiune sau alta a eroilor. Acolo nu mai avem de-a face cu un singur *etaj*, ci cu unul cu multe *etaje*, care presupune un număr mare de propuneri și de invenții suplimentare, ce se împletesc ingenios.”² Și cum altfel poți să abordezi un personaj de o asemenea complexitate și forță fără să ai o imagine cât mai clară asupra mecanismelor care au dus la înfiorătorul infanticid? Sau, cum să interpretezi un asemenea personaj dacă nu-l înțelegi, dacă nu-i găsești justificare și înțelegere?

„Să o iubești pe Medeea și să o înțelegi!” Căci, nu-i așa, Stanislavski spune „Să nu te atingi de el (rol/scenariu) dacă nu-l iubești.”³ Cumplită și grea sarcină pentru niște tinere, încă cu zâmbetul inocenței afișat pe chip! Cum să justifice la o asemenea vârstă infanticidul și răzbunarea fără limite?! ”Înainte de toate, ne gândim la latura interioară a rolului, adică la viața psihică, creată cu ajutorul procesului interior de trăire a emoției. Este cel mai important moment al creației și prima grijă a artistului. Trebuie să trăiești rolul, adică să ai aceleași sentimente ca el, de fiecare dată. *Fiecare actor mare trebuie să simtă și fără îndoială simte ce interpretează*, spune bătrânul Tommaso Salvini”⁴ Dar oare, Medeea s-a iubit îndeajuns dacă și-a sfâșiat sufletul de mamă, ucigându-și copiii doar ca să se răzbune pe bărbatul infidel? Nu cumva în acești copii este și o părticică din Iason și, ucigându-i, va reuși să-l rănească pe tatăl lor?

Modelul teoretic imaginat de Freud pentru a face inteligibilă funcționarea vieții mentale, aparatul psihic, ne oferă trei tipuri de gândire: Eul - proba realității, Sinele-impulsurile primitive și Supraeul –morală. Mergând pe această idee, ne-am întrebat: i-a fost imposibil Medeei să facă față realității de a ajuns să dea frâu liber impulsurilor, călcând în picioare orice principii morale? Medeea este o femeie trădată, iar ”trădarea implică

² Stanislavski Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol.I, trad. Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2013, p. 110

³ Apud, Mamet David, op. cit, p. 82

⁴Idem, p. 58

THEATRICAL COLLOQUIA

înșelarea încrederii cuiva în privința propriei fidelități și disponibilități și poate fi intenționată sau neintenționată. Trădarea provoacă suferință. Cuvântul hindus pentru trădare, *vishwas-ghaat* (literal, încredere rănită), surprinde esența acestui fenomen.”⁵

Considerată concubină, fără drept legal asupra legăturii cu Iason, așa cum spune Creon, Medeea este dezrădăcinată a doua oară: o dată din casa părintească, unde nicicum nu se mai poate întoarce după ce pentru salvarea lui Iason și-a ucis fratele, și a doua oară din Corint, ținut pe care Creon – viitorul socru al lui Iason, este stăpân. O explorare amănunțită a vieții Medeei, atât în plan fizic, cât și psihic, ne descoperă o dramă teribilă, dar și credibilă în același timp. Medeea este înstrăinată pe toate planurile: și-a frânt rădăcinile, nu se mai hrănește cu seva dragostei oferite de Iason și, pe deasupra, mai are și povara unor fii bastarzi. În astfel de momente, rațiunea pierde în fața patimei și a dorinței de răzbunare. Trădarea ”are o formă activă și o formă pasivă (trădarea altora și sentimentul de a fi trădat) și afectele legate de aceste forme sunt bucurie sadică, conștientă sau inconștientă și, respectiv, durere mentală intensă...Pulsiunea de a-i trăda pe alții și nevoia de a fi trădat coexistă în mod invariabil.”⁶

Apare o altă întrebare: de ce, totuși, această femeie, care săvârșește cea mai cumplită crime între crime, este ”ridicată pe un soclu” ca eroină, oferindu-i-se la final attribute ale divinității și zborul eliberator? Iată de ce, după lungi dezbateri și chiar polemici aprinse pro și contra Medeei, s-a născut ideea de a o vedea pe Medeea în patru ipostaze diferite, care evoluează în funcție de firul acțiunii de la femeia aprigă, răzbunătoare, la femeia casnică, mamă devotată și trădată, la femeia vicleană, aparent vulnerabilă și înlăcrimată, dar malefică în realitate, până la femeia pierdută și însângerată, ținându-și pruncii uciși în brațe. Medeea pornește în călătoria tragic-monstruasă de la feminista care luptă pentru drepturile genului, la femeia casnică, supusă și dispusă să ierte, până la ”șerpoaica” gata să-și folosească toate atuu-rile pentru a-și pune în aplicare planul diabolic, și, în sfârșit, la femeia care-și pierde ”uzul rațiunii”, ajungând la infanticid.

⁵ Salman Akhtar, *Sursele suferinței: frica, lăcomia, vinovăția, înșelarea, trădarea și răzbunarea*, trad. Vlad Vedeanu, București, Editura Trei, 2008, p.169

⁶ Ibidem



Propunerea a avut unitate și coerență. Trecherile de la o Medee la alta au fost realizate astfel încât spectatorul aproape că nu realiza schimbarea. Folosindu-se mișcarea întregului grup (Corul) și a Doicii, liantul scenariului, se preda ștafeta pe nesimțite și se continua în crescendo emoțional cursul acțiunii, fiecare Medee preluând și ducând la un alt nivel trăirile și intensitățile tragice. Atmosfera s-a creat încă de la începutul spectacolului. Pe o lumină ce abia se făcea simțită și un fundal sonor făurit din două instrumente neconvenționale (un fierăstrău și un burduf) și din vocalizarea unor lamentații ușoare în crescendo și decrescendo, și-a făcut apariția Corul. Îmbrăcați în negru, toți interpreții corului devin pe rând Medeea (fetele) sau Iason (băieții). Corul a format un cerc în mijlocul scenei, susținând cu incantațiile lui bocetele, srigătele și blestemele primei Medeei, ce se auzeau din spatele scenei. Desprinsă din grup, Doica intră într-un dialog sensibil, uman cu Corul, prezentând situația ingrată a Medeei, înșelată, chinuită de

THEATRICAL COLLOQUIA

gândurile cele mai cumplite și de dorința de răzbunare.” *E cruntă când urăște, iar dușmanii săi cu greu vor dobândi cununa biruinței.*”⁷ (Doica)

Apariția Medeei, răvășită și absentă, confirmă cele deja aflate. Corul își manifestă susținerea pentru aceasta până în momentul când Creon (desprins și el din grup), prevăzător și autoritar, o provoacă prin hotărârea sa de a o alunga din Corint. Frica de a rămâne fără soț, patrie, copii, o determină pe Medeea să dea frâu liber răzbunării. ”Frica devine pretext pentru oprimare, pentru privarea de drepturi și chiar pentru genocidul celor care devin obiectul urii.”⁸

*”Și-n ziua aceasta, voi ucide trei dușmani/ Pe tată, pe fiică și pe soțul meu..”*⁹ (Medeea)

După această crudă mărturisire, Medeea își va pune în aplicare planul răzbunării.

*„Se ridică în slavă faima femeii
Iată, e ziua mării femeilor”*¹⁰ (Corul)

Medeea devine (și prin schimbarea interpretei) femeia casnică, iubitoare, gata să ierte orice infidelitate pentru a-și aduce soțul înapoi acasă. Ea apelează de această dată la rațiunea lui Iason, la simțul datoriei lui față de copii și datoria morală pe care o are în ceea ce o privește, aducându-i aminte sacrificiile imense pe care le-a făcut pentru el. *”Iar după cât te-am ajutat, m-ai părăsit nemernice, și te-ai căsătorit din nou deși aveai copii.”*¹¹ (Medeea) Iason, în prima sa ipostază scenică de soț credincios și tată care urmărește interesul copiilor nelegitimi, este cel care dă justificarea acțiunilor ulterioare a personajului. Refuzând și explicând, totodată, întoarcerea acasă, ne dezvăluie o Medee cu răbufniri conjugale puternice, agresivă fizic, revărsând blesteme asupra viitorului cuplu Iason - Glauke. *”Acest război de vorbe tu l-ai atârnat. Iar nunta mea regală, de care m-ai învinuit, am să-ți arăt că, săvârșindu-o, am dat dovadă de înțelepciune mai întâi, apoi de prevedere, pe*

⁷ Euripide, *Medeea*, TEATRU / ALCESTA MEDEEA BACHANTELE CICLOPUL, trad. ȘT. Bezdechi, București, Editura Minerva, p. 83

⁸ Salman Akhtar, *op.cit.*, p.36

⁹ Euripide, *op.cit.*, p. 85

¹⁰ Euripide, *op.cit.*, p. 92

¹¹ Idem, p. 106

THEATRICAL COLLOQUIA

urmă de bunăvoință pentru tine și copii.”¹² În finalul scenei, Medeea își sfâșie cu durere hainele. Femeile din Cor vin să o liniștească și să o spele, moment în care se întâmplă și schimbul Medeelor. Cea de-a treia interpretează preia starea, ducându-o la un alt nivel, mult mai tragic și teribil: își sfâșie carnea, iar apa din vasul metalic folosit la spălarea trupului celei de a doua Medee se preschimbă, printr-un artificiu tehnic, în sânge.

După toate acestea, noua Medee adoptă o atitudine total diferită. Duplicitară, afectată, conștientă fiind de faptul că întoarcerea lui Iason acasă este o luptă pierdută, va încerca prin jocul pervers al umilinței prefăcute și a acceptării sortii să-l determine pe Iason, iubitul infidel și dispus la o dublă relație, să accepte rămânerea copiilor în Corint, sub adăpostul regal. *”Mă bucură schimbarea ta, femeie. Te iert pentru trecut. Firesc e ca nevasta să-l urască pe soțul ce face nuntă nouă. Dar inima ți s-a întors spre gândul cel mai de folos. Ai înțeles – într-un târziu, e drept- temeiul care a învins; acum te porți ca o femeie chibzuită.”*¹³(Iason) Dialogul Doica - Medeea deconspiră adevăratele intenții: otrăvirea darurilor trimise prin copii tinerei prințese. Contrastul dintre scena Medeea-Iason și scena Doica-Medeea, unde cea din urmă se transformă din femeia fragilă, înlăcrimată într-o forță diabolică gata să-și sacrifice pruncii pentru planurile sale de răzbunare, este de-a dreptul frapantă și înfiorătoare. *”Să ne amintim afirmația lui Nietzsche: Să te răzbuni, cât de puțin, este mai omeneste decât a nu te răzbuna deloc, și aforismul lui Heine: Trebuie să ne iertăm dușmanii, dar nu înainte de a fi spânzurați.”*¹⁴ Doar că, Medeea conștientizează într-o clipă de luciditate că pedepsindu-și dușmanii și-a trimis copii la moarte, luându-le șansa la viață, chiar dacă asta s-ar fi continuat într-un lung și greu exil. Țipetele jalnice ale Medeei: *„Vreau să-i îmbrățișez pe fii mei la despărțire. Veniți copii și dați-mi mâinile să le sărut....copii mei, copiii mei”*¹⁵ sunt preluate de Cor și prefăcute într-un croncănit înspăimântător de păsări.

Pentru cea de-a patra și ultima parte, corpurile actanților compun zidurile cetății corintiene, unde Iason îndurerat și plin de reproșuri vine să o

¹² Idem, p.110

¹³ Idem, p.121

¹⁴ Apud. Salman Akhtar, op.cit., p.217

¹⁵ Euripide, op.cit., p. 126

THEATRICAL COLLOQUIA

răzbune pe cea care nu a apucat să-i devină soție - Glauke. *"Femeilor ce stați în preajma acestor ziduri, Medeea, făptașa crimei crunte, se află-n casă, ori, fugind, s-a dus departe?"*¹⁶(Iason) Aici, află îngrozit că Medeea i-a ucis fii. Scena Iason – Medeea (de această dată, nebună, plină de sânge, ținându-și copiii-marionetă în brațe, cu treceri bruște strigăt - plâns, îndârjire - milă, diabolic - suavă) este cea mai puternică din punct de vedere vizual și emoțional, încununând toate celelalte apariții. Pe tragicele lamentații a le lui Iason, fiecare fată din cor devine Medeea, care-și privește mâinile pătate de sângele copiilor, râde alienat, râsul se transformă în plâns și mai apoi în fatidica incantație:

*„Stăpâni peste sorți este Zeus din cer,
Numeroase întâmplări nesperate dezlănțuie zeii.
Așteptările omului nu se-mplinesc
Un zeu deschide neașteptărilor cale. (Corifeul) ”*¹⁷

Lumina cade încet peste corul adunat de această dată în jurul lui Iason, care repetă obsesiv „copiii mei, copiii mei”, pătat și el de sânge pe mâini, după ce-a alergat de la o Medee la alta, căutându-și cu ochii în lacrimi copiii. Textul rostit se preschimbă în bocetul fredonat al Corului, susținut din background de tânguiri fierăstrăului.

¹⁶ Idem, op.cit., p. 132

¹⁷ Euripide, op.cit., p.137

THEATRICAL COLLOQUIA



Pe tot parcursul studiului- spectacol s-a urmărit rostirea clară și logică, asumarea unui gând și a unei emoții, mișcarea expresivă, în concordanță cu textul rostit, care sunt competențe specifice și obligatorii la care trebuie să "răspundă" neapărat tinerii viitori actori. Studiul teatrului antic și mai ales al Corului antic, rostirea, cântul și gândul la unison, a unit echipa, formată din cinci fete și patru băieți, care a reușit într-un semestru să funcționeze impecabil, aproape ca un mecanism de ceas elvețian (Ioana Aciobăniței, Ioana Fuciuc, Iuliana Ganea, Gabriela Făgădău, Camelia Bogleș, Eduard Onu, Robert Agape, Tudor Stancu, Alexandru Bodron). "Așadar, pentru a reflecta viața în aspectele ei cele mai subtile și adesea subconștiente este nevoie de o voce și de un corp extrem de sensibile și foarte bine antrenate. Vocea și corpul trebuie să redea prompt, spontan, cu mare exactitate și finețe emoțiile interioare cele mai fine, aproape imperceptibile."¹⁸ Pe de altă parte, asumarea unor personaje tragice de o

¹⁸ Stanislavski Konstantin Sergheevici, op. cit, p. 60

asemenea factură și complexitate nu a fost o sarcină deloc ușoară pentru studenții ieșeni, dar pentru toate acestea, studenții au avut susținerea profesorilor coordonatori: lect.univ.dr. Oana Sandu-Botezatu (Arta Actorului), pregătire muzicală/ vocală: conf.univ. dr. Alexandru Radu Petrescu, conf.univ.dr. Irina Scutariu.

Dar cum, „spectacolul nu există decât când el a luat în considerare publicul”¹⁹, vom expune părerea unui spectator fidel al producțiilor UNAGE, dar și a altor instituții de cultură din Iași, prof. Liana Olărașu, postată în mediul on-line: „Tinerii au reușit ca niște profesioniști să transmită emoție, să te introducă în povestea zbuciumată, să te facă să fii revoltat și empatic în același timp, să te tulbure și să ștergi o lacrimă. Au fost momente de excepție, în care voiam să aplaud, dar m-a oprit respirația la unison a sălii, toți erau acolo: nimeni nu tușea, nu șoptea, nu se întorcea, și o frântură poate ar fi rupt magia.”²⁰ Ni se confirmă astfel că ”teatrul este ficțiune, viziune. Doar intensitatea forței lui de sugestie acționează asupra spectatorului.”²¹

Informațiile acumulate de-a lungul semestrului/studiului, implicarea, empatia, munca asiduă, au dus la această reușită, care s-a materializat prin mai multe reprezentații date în diferite spații de cultură din Iași și din țară (Biblioteca Centrală Universitară Iași, Casa de Cultură Constantin Tănase Vaslui, UNAGE) și la două festivaluri (Festivalul Internațional al Educației Iași, Festivalul studențesc de Teatru București).

Bibliografie:

- Banu George, *Repetițiile și teatru reînnoit – secolul regiei*, București, Nemira Publishing House, 2009
Barba Eugenio, *Teatru- singurătate, meșteșug, revoltă*, trad. Doina Condrea Derer, București, Nemira, 2013
Euripide, *Medeea*, TEATRU / ALCESTA MEDEEA BACHANTELE CICLOPUL, trad. ȘT. Bezdechi, București, Biblioteca Pentru Toți

¹⁹ Banu George, *Repetițiile și teatru reînnoit – secolul regiei*, București, Nemira Publishing House, 2009, p.75

²⁰ <https://www.facebook.com/olarasu.liliana> 6 februarie, 2019

²¹ Barba Eugenio, *Teatru- singurătate, meșteșug, revoltă*, trad. Doina Condrea Derer, București, Nemira, 2013, p.52

THEATRICAL COLLOQUIA

Mamet David, Teatrul, trad. Monica Botez, București, Curtea Veche Publishing, 2013

Meyer Michael, Comicul și tragicul, perspectivă asupra teatrului și istoriei sale, trad. Raluca Bourceanu, Iași, Editura Universității Al. I. Cuza, 2006

Salman Akhtar, Sursele suferinței: frica, lăcomia, vinovăția, înșelarea, trădarea și răzbunarea, trad. din engleză Vlad Vedeau, București, Editura Trei, 2008

Stanislavski Konstantin Sergheevici, Munca actorului cu sine însuși, vol. I, trad. Raluca Rădulescu, București, Nemira Publishing House, 2013

Zamfirescu Ion, Istoria universală a teatrului – Antichitatea, vol. I, Editura Aius Craiova, 2001

On-line:

<https://www.facebook.com/olarasu.liliana> 6 februarie, 2019

<http://www.bcu-iasi.ro/Medeea-Repetitie-cu-public>

FIE

rise

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ "GEOERGE ENESCU" IAȘI

Facultatea de Teatru

Universitatea Națională de Artă „George Enescu” Iași, Facultatea de Teatru,
la cadrul proiectului „Artă pentru TINERET / ART 20-27”
proiectat de

12 iunie 2019, ora 18.00
Casa de cultură Constantin Tănase, Vaslui
Sala Studio Valentin Silvestru

MEDEEA

STUDIU - TEATRU ANTIC

PROFESOR COORDONATOR:
LECT. UNIV. DR. OANA SANDU

ANUL I
SPECIALIZAREA ACTORIE / PĂPUȘI

IOANA ACIOBĂNȚEI
ROBERT AGAPE
ALEXANDRU BODRON
CAMELIA BOGLEȘ
GABRIELA FĂGĂDĂU
IOANA FUCIUC
GABRIELA GANEA
EDUARD ONU
TUDOR STANCU

PREGĂTIRE MUZICALĂ/VOCALĂ
CONF. UNIV. DR. ALEXANDRU PETRESCU
CONF. UNIV. DR. IRINA SCUTARIU

Stagionee: 2018 - 2019

PARTENERI MEDIA

TV IASI, Digi, Realitatea, Ziar de Iași, evenimentul, Jurnalul Național, Digi24, Digi.ro, 24 FUN

Dilema rolului de compoziție

Doru AFTANASIU*

Rezumat: Oare ce am putea să înțelegem, prin expresia „rol de compoziție”? La întrebarea aceasta vom încerca să găsim un răspuns cât mai cuprinzător. Vorbim oare numai de acele „roluri de caracter” pomenite de Stanislavski? Reperul acesta poate fi luat în considerare pentru că acele roluri de caracter presupun compunere scenică, așa cum își descrie Stanislavski propriile experiențe în munca sa de actor. Să fie oare acesta singurul reper? Să considerăm drept roluri de compoziție doar personajele care din text reclamă compunere scenică? Într-adevăr, există personaje care presupun în construcția lor elemente ce nu aparțin omului-actor.

Rolul de compoziție nu se limitează așadar numai la câteva repere evidente, găsite în text. Analizate mai atent, unele personaje pot să ceară compunere scenică bazată pe elemente exterioare, chiar dacă nu se pune problema în aparență. Însă nu trebuie să înțelegem greșit lucrurile și să ajungem la concluzia că toate rolurile, la o profundă analiză psihologică, devin roluri de compoziție.

Dacă suntem de acord că în construcția unui personaj intră foarte multe punctări care țin de exteriorizare, trebuie avute în vedere cazurile în care aceste sugestii pornesc de la regizor. Unii regizori pretind *efecte scenice* de la actori, acestea contrazicând uneori linia firească a personajului creat de autor, poate chiar schimbând în întregime construcția acestuia. Cât de condamnat este totuși efectul actoricesc? Există doar din dorința de simulare a virtuozității? E nevoie de o distincție în acest sens.

Termenul „efect” în compoziție poate fi acceptat în sensul elementului ajutător realizării contrastelor, indispensabile creației scenice, de care vorbește Michael Cehov în *Către actori*.

Soluțiile ce nu țin de firescul elementar îi pot crea actorului o insuportabilă senzație de stângăcie, ducând inevitabil la efort. Efortul ce nu va trece neobservat de către spectator. Iar spectatorul, mai totdeauna fără ezitare, aruncă un verdict negativ asupra unei astfel de prestații.

* Lector universita doctor la facultatea de Tatu, UNAGE, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

Și totuși, manifestările vizibile aparent haotice pot fi trăite din interior, înlăturându-se efortul de interpretare și falsitatea. Actorul poate evita unele stângăcii în trăirea interioară, stângăcii de care vorbește – printre alții – și Dario Fo.

Cuvinte cheie: compoziție, rol de caracter, tehnici de actorie

Oare ce am putea să înțelegem, prin expresia „rol de compoziție”? La întrebarea aceasta vom încerca să găsim un răspuns cât mai cuprinzător. Vorbim oare numai de acele „roluri de caracter” pomenite de Stanislavski? Reperul acesta poate fi luat în considerare pentru că acele roluri de caracter presupun compunere scenică, așa cum își descrie Stanislavski propriile experiențe în munca sa de actor. Să fie oare acesta singurul reper? Să considerăm drept roluri de compoziție doar personajele care din text reclamă compunere scenică? Într-adevăr, există personaje care presupun în construcția lor elemente ce nu aparțin omului-actor. De exemplu, ele au diverse handicapuri fizice (cum ar fi Richard al III-lea), psihice (Regele Lear), pot fi brutale și îngrozitor de primitive (Caliban din *Furtuna* de Shakespeare) sau extrem de lacome (Harpagon din *Avarul* de Moliere), de o zgârcenie bolnăvicioasă (Hagi Tudose), aparținând de o cultură sau o etnie diferită, ori o altă religie decât cea a actorului (Shylock din *Negușătorul din Veneția* de Shakespeare, Ianke sau Cadâr din *Take, Ianke și Cadâr* de V. I. Popa), în stare de ebrietate (ca Cetățeanul Turmentat din *O scrisoare pierdută* de I.L.Caragiale), cu ticuri verbale (Trahanache, Cetățeanul Turmentat, Farfuridi din *O scrisoare pierdută* de I.L.Caragiale), cu defecte de vorbire (Jupân Fortunato din *Gilceville din Chioggia* de Carlo Goldoni), travestiuri (Viola din *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare), personaje ori foarte bătrâne, senile sau în pragul senilității (Bătrânul din *Scaunele* de Eugene Ionesco), ori mult prea tinere în comparație cu vârsta actorului (Guliță din *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri) etc. Toate aceste personaje presupun din capul locului compoziție în interpretarea lor scenică.

Însă numai în aceste cazuri vorbim de așa ceva? Să-l luăm ca exemplu pe Romeo, din *Romeo și Julieta*. Dacă ne gândim concret la

trupa unui teatru și încercăm să întocmim mental o distribuție – chiar și fără intenția de a monta neapărat un spectacol, vom fi tentați să căutăm în acea trupă un actor „corespunzător” rolului. Va să zică, un actor cât mai tânăr, cât mai angelic, să nu-i lipsească frumusețea fizică, dinamismul, forța, adică să fie cât mai apropiat de genul „june-prim”. Putem crede odată ce l-am găsit că, datorită datelor sale psiho-fizice, este destul de apropiat structural de acest rol. Și atunci nu se mai pune problema unui rol de compoziție. Lucrurile stau altfel dacă ne gândim la un actor mai în vârstă, mai gras, poate și cu chelie. Bineînțeles că interpretarea va presupune compoziție scenică, și încă una foarte dificilă. Cu asemenea date este dificil să creezi iluzia unui adolescent îndrăgostit.

Ne gândim, prin urmare, la tânăr și uităm de problema compoziției scenice. Sau poate că nu? Analizând mai atent, Romeo este într-adevăr un adolescent cu sufletul pur, care o iubește pe Julieta până la sacrificiul suprem. Shakespeare nu a scris nimic ce nu poate fi întâlnit în realitate. Tineri ca Romeo există și în viața reală. Totuși câți ca el sunt stăpâniți atât de puternic și de impulsul crimei? Să nu uităm, dacă nu pare prea mult spus că Romeo are momente când aduce cu un monstru. Asta nu-i anulează calitățile, însă nu poate fi trecut cu vederea faptul că, atunci când se înfurie, îi omoară în duel fără mult efort și fără remușcări pe Tybalt sau pe Paris. Își regretă sincer faptele, se căiește pentru omorurile comise, însă orbirea și pierderea rațiunii în momentele de criză nu pot fi uitate. Ne putem gândi așadar la o anumită labilitate psihică, poate chiar la o problemă patologică despre care cu siguranță un psihiatru ar avea multe de spus. Deodată ne aflăm în fața unui complex de date și nu mai suntem atât de siguri că junele-prim cel apropiat structural de rol nu va avea de furcă în întruchiparea eroului, trebuind să apeleze la compoziția scenică. El poate avea candoarea lui Romeo, frumusețea lui, vivacitatea și spiritul rebel, puterea de a iubi, forța, lacrimile lui, dar e puțin probabil să aibă și pornirile lui criminale. Nici nu ar fi de dorit un asemenea actor în trupa unui teatru. Și dacă vorbim de elemente compoziționale, nu cumva vorbim și de configurări exterioare? Desigur! Fără manifestări vizibile,

THEATRICAL COLLOQUIA

accentele de nebunie ale lui Romeo nu se pot arăta numai dintr-o trăire interioară.

Rolul de compoziție nu se limitează așadar numai la câteva repere evidente, găsite în text. Analizate mai atent, unele personaje pot să ceară compunere scenică bazată pe elemente exterioare, chiar dacă nu se pune problema în aparență. Însă nu trebuie să înțelegem greșit lucrurile și să ajungem la concluzia că toate rolurile, la o profundă analiză psihologică, devin roluri de compoziție. Dacă am încerca să distribuim un actor în rolul lui Benvolio, ne-am duce cu gândul tot la un tânăr, apropiat ca vârstă de cel ce joacă rolul lui Romeo. Însă Benvolio nu ridică dificultățile lui Romeo. Este și el, la rândul său, o fire rebelă, un tânăr zvăpăiat. În același timp e foarte echilibrat psihic, îndemnând la calm și la prudență. Fără ca rolul să fie unul șters, fără să fie neapărat mai ușor de construit, Benvolio nu va impune actorului dificultăți în compunere. Actorul nu va face apel la prea multe semne exterioare și nu va evolua într-un fel aparte decât i-o va cere regizorul, în virtutea unei idei bine definite.

Dacă suntem de acord că în construcția unui personaj intră foarte multe punctări care țin de exteriorizare, trebuie avute în vedere cazurile în care aceste sugestii pornesc de la regizor. Unii regizori pretind *efecte scenice* de la actori, acestea contrazicând uneori linia firească a personajului creat de autor, poate chiar schimbând în întregime construcția acestuia. Cât de condamabil este totuși efectul actoricesc? Există doar din dorința de simulare a virtuozității? E nevoie de o distincție în acest sens. Există montări unde regizorul are neapărat nevoie de efecte. Un spectacol de teatru trebuie să fie adevărat, dar și interesant, să capteze atenția publicului. Pe lângă asta, un efect poate sublinia ideea generală.

Putem folosi ca exemplu spectacolul *Pădurea* de Ostrovski regizat de Andrei Dmitrici Andreev la Teatrul Național din Iași (stagiunea 2005 – 2007). Regizorul cerea actorilor un anumit stil de joc. La prima întâlnire în scenă dintre Sciastlivțev și Nesciastlivțev cei doi dialogau fără să pună punct nici unei fraze (e vorba chiar de începutul scenei). Se priveau speriați și toate frazele rămâneau în suspensie, pierzându-se orice fir logic

de discuție. Asta nu exista în textul de bază, regizorul obținând un strălucit efect comic. Iar sala reacționa pozitiv tocmai pentru că acel efect era perfect adevărat și sublinia starea jalnică a celor două personaje. Sigur, ar mai fi exemple, dar acesta e suficient pentru a sublinia ideea că *efectul* regizoral (și implicit actoricesc) atâta timp cât slujește ideea, el este chiar de dorit. Însă nici în aceste ipostaze actorul nu este scutit de jocul exterior. Fiindcă trebuie să folosească altă punctuație decât cea normală (adică cea pe care o simte) el va adapta pe interiorul lui o stare care este cerută și jucată inițial la suprafață, ceea ce va crea unele dificultăți în pregătirea rolului. Alteori i se cere o mișcare sau mimică impuse de o anumită aranjare a luminilor, o verbalizare aparte în funcție de coloana sonoră, anumite mișcări pe o anumită frazare etc., care nu există în textul scris de dramaturg. Suntem însă de acord cu ideea că reflexul actorului este să-și declanșeze simțirea intuitivă pornind de la rolul scris. De multe ori semnele exterioare, cerute de regizor, apar încă de la primele lecturi. Așadar, dacă rolul de compoziție presupune elemente exterioare, atunci putem lărgi foarte mult ideea de **compoziție**. Dar iarăși nu trebuie să exagerăm declarând că de fiecare dată când intervine regizorul în lucrul la rol al actorului se ajunge la compoziție. Regizorul nu este întotdeauna interesat modifice firescul în interpretarea personajului dat de autor și nu toate ideile regizorale influențează evoluția scenică. De exemplu, nu putem vorbi de vreo schimbare în structura exterioară sau interioară a jocului actoricesc în cazul unei simple concepții de mizanscenă.

Termenul „efect” în compoziție poate fi acceptat în sensul elementului ajutător realizării contrastelor, indispensabile creației scenice, de care vorbește Michael Cehov în *Către actori*. El îi atribuie o accepție mai largă. „Marile principii care guvernează universul, viața, omul se supun aceluiași legi care determină ritmul și armonia în muzică, poezie sau arhitectură. Acestea sunt **legile compoziției**. Tot aceleași legi se aplică, cu mai multă sau mai puțină rigoare, în orice reprezentare teatrală.”¹ Folosind ca material de studiu *Regele Lear* de William

¹ Michael Cehov, *Către actori*, ediție internă UNATC, p. 108

Shakespeare, el stabilește cele trei legi ale compoziției. Prima lege este **legea celor trei faze**: la acțiunea se naște, se dezvoltă și se încheie. Această lege e strâns legată de o alta, **legea opoziției**: într-o operă de artă, deci și într-un spectacol, începutul și sfârșitul sunt – sau ar trebui să fie – opuse. „Toate însușirile esențiale ale primei părți ar trebui să se transforme în contrariul lor în ultima parte.”² Inseparabilă de celelalte două, a treia lege importantă este **legea transformării**, reprezentând procesul de conversiune a unei situații anumite într-una opusă. Michael Cehov subliniază aspecte incontestabile în ceea ce privește construcția unui spectacol. El demonstrează necesitatea **reliefului** care nu poate fi realizat decât cu ajutorul **contrastelor**. Acestea din urmă sunt, de fapt, elemente ale **compoziției scenice**.

Soluțiile ce nu țin de firescul elementar îi pot crea actorului o insuportabilă senzație de stângăcie, ducând inevitabil la efort. Efortul ce nu va trece neobservat de către spectator. Iar spectatorul, mai totdeauna fără ezitare, aruncă un verdict negativ asupra unei astfel de prestații. Nu ar fi decât răul cel mai mic. Dar jocul poate deveni antrenant, uneori ridicol sau de-a dreptul grotesc și va fi greu de urmărit greu de urmărit. Spectatorul cu greu va percepe și va reține detaliile unei scene, riscând în felul acesta să piardă chiar firul logic al acțiunii – deci să înțeleagă greu sau să nu înțeleagă deloc ce urmează. Nici regizorul în situația aceasta nu are de ce să fie fericit.

Și totuși, manifestările vizibile aparent haotice pot fi trăite din interior, înlăturându-se efortul de interpretare și falsitatea. Actorul poate evita unele stângăcii în trăirea interioară, stângăcii de care vorbește – printre alții – și Dario Fo. El compară actorul cu un înotător care poate fi mai mult sau mai puțin abil: „Adevăratul înotător stilat reușește să dezvolte în apă o forță extraordinară fără un zburcământ inutil; el lasă impresia că realizează totul fără efort, alunecă, rapid și ușor, fără a face să sară nici o picătură de apă.(...) Bietul diletant, dimpotrivă, își rotește frenetic brațele, azvârle palme și pumni ca pentru a bate maioneza și nu

² Idem, p. 109

înaintează, chiar riscă să se înece.”³ Este o comparație destul de plastică ce poate fi considerată definitorie pentru **arta actorului de a suprima efortul**. În *Știința actorului* Dario Fo reușește să facă o demonstrație de modelare a unui personaj mergând până la cel mai fin amănunt tehnic, fiind interesat de captarea atenției spectatorului asupra detaliului de mișcare. Însă nu merge mai departe vorbind sub acest aspect și de text – componentă importantă în compoziția scenică dacă suntem de acord că teatrul, în cele mai multe cazuri, presupune un text scris.

Trebuie să remarcăm încă un adevăr extrem de important: în scenă se cere îndeobște reprezentarea realității. De obicei publicul cere un joc natural al actorului, indiferent de ideile mai mult sau mai puțin abstracte ale autorului reprezentației. Poate că un regizor ca Robert Wilson are motive destul de întemeiate când afirmă că urăște interpretarea naturală a actorului: „Pentru mine, un actor care încearcă să joace natural e tot ce poate fi mai artificial. Dacă accept că jocul e ceva artificial, într-un fel el devine mai natural, mai autentic. Să joci natural pe scenă e întotdeauna un fel de minciună”⁴. Desigur, teatrul înseamnă convenție, iar realitatea, tocmai pentru a fi percepută ca realitate, trebuie prezentată deformat, deci trebuie făcut apelul la semnul teatral, la simbol. Și mai știm că firescul cotidian denaturează creația actorului, micșorând și mărunțind totul până la anularea percepției. Wilson nu este singurul care cere în scenă **expresie**. Dar tocmai aceasta recalmă putere de compoziție, altfel lucrurile riscând să rămână doar la accepția de exhibiție regizorală, actorul jucând cu destulă greutate un lucru nefiresc, pierzând **veridicul** și ajungând la înotul trudnic de care vorbește Dario Fo. Robert Wilson descrie o secvență dintr-un spectacol lucrat cu studenții de la teatru. Un tânăr de 21 de ani trebuia să rostească replica: „I want to kill you..., boy, dog, I want to kill you.”⁵ Apoi Willson continuă cu descrierea mișcării: „(...) S-a deplasat cu o mișcare lungă, foarte lentă, ... « wilsoniană »; și-a îndreptat un deget spre băiat, a făcut o cruce pe ceafa acestuia, apoi a

³ Michaela Tonitza Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, ediția a II-a, Editura Nemira, București, 2007, p. 440

⁴ Idem, p. 477

⁵ Idem, p. 475

THEATRICAL COLLOQUIA

întins degetul spre câine și a făcut o cruce pe gâtul lui. După care a înaintat către public și a zis: « Au murit. Băiatul și câinele sunt morți, iar eu mă voi duce în iad ». ⁶” Wilson pledează și pentru o deplasare specială în scenă, o deplasare pe care oamenii ar putea-o considera extrem de lentă. „Dacă actorul se mișcă lent și e conștient de faptul că se mișcă lent, e foarte plictisitor. Dacă însă se mișcă lent, dar nu conștientizează asta, atunci mișcarea va fi încărcată de timp.” Nu-l contrazicem, dar nu trebuie să pierdem din vedere riscul ca aceasta să nu se întâmple, iar actorul să nu poată depăși anumite bariere ridicate de nivelul abstract. Mulți regizori cer lucruri asemănătoare de la actori, omițând uneori exerciții prealabile de punere în temă, aplicând alteori doar de formă niște antrenamente, aplicând defectuos teorii emise de alții. Prin urmare, actorul nu reușește să simtă organic și nu poate mula pe structura lui interioară ceea ce i se cere din afară. Câteodată chiar nu este nevoie de o pregătire specială, interpretului ajungându-i doar atmosfera creată de regizor, dar lucrurile se distrug atunci când atmosfera de care vorbim este creată eronat sau lipsește cu desăvârșire. În cazurile acestea putem considera inechitabil ca actorul să suporte consecințele falsului scenic și tocmai de aceea se poate face apel la unele exerciții ce țin de **compunerea scenică a personajului**.

⁶ Ibidem

TINERI CERCETĂTORI

Memoria teatrului. Teatralizarea memoriei

Bogdan Lucian GUȚU*

Rezumat: Teatrul artă ca artă vie care are ca scop central viața, existența, adică ceea ce poate percepe materia ca pe un ansamblu de imagini, punct de întâlnire al spiritului cu materia, intră pe tărâmul memoriei, în clipa în care cere indicații precise necesare reprezentăției scenice. Memoria este un organism viu, este focul din bucătăria teatrului. Îl percepem pe Hamlet acționând pe scenă pentru că ne amintim că l-am perceput, iar *Hamlet*-ul pe care îl vom vedea peste câțiva ani, într-un cu totul alt timp, într-o altă geografie, va fi perceput, criticat, înțeles, prin evocarea amintirilor care au supraviețuit sau au fost adaptate, transformate, reinterpretate. Memoria mijlocește întâlnirea dintre actor și personaj, memoria mijlocește întâlnirea între regizor și text, între regizor și concept, memoria îl aduce pe dramaturg fața în față cu opera sa. În *Neînțelegerea*, Albert Camus imaginează dimensiuni psihologice unde memoria joacă rolul de mecanism central. Suntem față în față cu omul absurd, care prin conștientizarea morții și a crimei își întâlnește adevărul, dar în același timp descoperim o disociere a personajelor care păstrează, în pofida rigidității și a răcelii, aparența unei fluidități structurale și funcționale. Dialogul are rezonanța unei frecvențe care vibrează dinspre râul memoriei colective. Memoria individuală s-a scindat și urmează să fie absorbită de o altă memorie, una a teatrului, o memorie universală, o memorie a unui teatru care s-a născut din memorie.

Cuvinte cheie: memorie, teatru, inconștient, personaj, arhetip

* Doctorand anul I, UNAGE Iași

Teatrul, cel care slujește prin excelență efemerul, acest teatru care se hrănește din trecut pentru a rematerializa prezentul, pentru a-l recompune, a-l redimensiona, a-l rescrie folosindu-se de mijloacele sale specifice, este în același timp artă și știință, artă pentru că este o formă de sublimare a inconștientului, știință pentru că se folosește cu abilitate de mijloacele tehnice pe care epoca i le pune la dispoziție. Scena este un tărâm binecuvântat unde timpurile uitate se reîntorc la viață, dar nu ca simple apariții fantomatice care bântuie spiritul, ci ca proiecții-reprezentatii încărcate de sens și totodată creatoare de altele noi. Condamnat pentru eternitate în a se reinventa, adulat și mai apoi proscris, exilat de către sfatul cetății, pleacă în pribegie călătorind prin *multiversul transcendental* al unei memorii arhaice, memorie arhetip, mamă a tuturor memoriilor, pentru ca mai apoi, mânat de fatalitatea destinului său, de necesitatea de a-și retrăi amintirile, se înapoiază la sânul protector al cetății. Eterna reîntoarcere a teatrului, punctul de întâlnire al spiritului cu materia, o existență situată la mijloc de drum între lucru și reprezentare, între aici și acum, între atunci și acolo, între a fi și a nu fi, nu încetează în a deservi capriciile publicului. Portal al întâlnirii sinelui cu celălalt sine, discret critic sau susținător al valorilor și virtuții societății, teatrul, printre celelalte meniri ale sale, o are pe aceea de a-l apropia pe privitor, prin subiectivitatea sa obiectivă, de percepția aceluia punct material inconștient în instantaneitatea sa, cu atribuții infinite mai vaste și mai complexe decât acele ale conștiinței individuale sărăcită de discernământ și rațiune, acel punct care primește și transmite acțiunile tuturor punctelor din lumea materială. Această percepție, operată de memorie, în relație cu individul, sfârșește prin a se limita puțin câte puțin, prin a adopta corpul drept centru, un *axis mundi*, unde memoria este repercusiunea nedeterminării noastre în fața cunoașterii. Într-un final tot ceea ce vedem, simțim, auzim se reduce la ceea ce ne interesează. „Cel care ar putea pătrunde în interiorul creierului și ar putea zări ce se petrece acolo, nu ar putea fi lămurit asupra a ceea ce se întâmplă în conștiința respectivă decât exact în măsura în care suntem noi asupra unei piese de teatru, prin intrările și ieșirile actorilor pe scenă”¹. Îl percepem pe Hamlet acționând pe scenă pentru că ne amintim că l-am perceput, iar *Hamlet*-ul pe care îl vom vedea peste câțiva ani, într-un cu totul alt timp, într-o altă geografie, va fi perceput, criticat, înțeles, prin evocarea *amintirilor amintibile*, a amintirilor care au supraviețuit sau au fost

¹Henri Bergson, *Materie și memorie*, trad. Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom, 1996, p.9

adaptate, transformare, reinterpretate . Memoria este un organism viu, aflat într-o continuă transformare, memoria este crudă, taie în carne vie, este nemiloasă, meschină și găsește uitarea ca un deliciu. Memoria este un copil răsfățat. Această garderobă a minții va îmbrăca corpul subiectivității cu noi percepții asupra prezentului aflat mereu pe fugă, mereu altul, un prezent care aduce cu sine noi imagini care se vor amesteca în mod constant în percepția noastră asupra aceluiași prezent pe care l-am trăit pentru a-l uita doar ca să facem putem face loc reinventării prezentului, reinventării realității... A fi sfârșește prin a-ți aminti că existi, iar ceea ce primează în acest context este amintirea și mai puțin realitatea existenței.

Destinul teatrului, condamnat la această amintire a amintirii, frizează absurdul mitului sisific, al celui care-și cunoaște, își acceptă condiția și nu se agață de speranțe deșarte. Uți pentru că uitarea face parte din experiența trăirii, îți amintești pentru că existența biologică este condiționată de percepție. Conștiința de sine ce aduce cu ea clarviziune asupra destinului, acceptarea acestei călătorii finite numite viață, a acestui parcurs al distrugerii în numele creației, este fără îndoială torturată de gândul contradicției. De îndată ce teatrul și-a acceptat condiția sa efemeră, fericirea pe care o produce și în care se dizolvă uneori, își găsește sens, valoare, utilitate și portanță, situându-se pe același plan cu opusul ei: nu există amintire fără uitare, nu există percepție fără imagine, nu există fericire neumbrită, nici lacrimi care să nu fi cunoscut gustul dulce al plânsului. Teatrul există și va exista atât timp cât va exista amintirea sa. Teatrul, părintele fondator al dramei, adică al acelui mijloc de comunicare a ideilor și a comportamentului uman în societate, mijloc prin care individul își formează un set de valori și aspirații, va continua să existe chiar și după dispariția ultimului actor, a ultimului spectacol, a ultimului concept regizoral. Atât timp cât memoria va păstra amintirea textului dramatic – dacă considerăm textul ca fiind un negativ al spectacolului de teatru – teatrul nu va înceta din a-și imprima inefabilele urme pe infinita plajă de nisip a timpului. Teatralizarea memoriei este *statu-quo-ul* memoriei teatrului. Este suficientă o lectură interpretativă a textului pentru ca sămânța teatrului să răsară, iar amintirea să-și reintre în drepturi și să emane imagini ale percepției scenice. Memoria este focul din bucătăria teatrului! Memoria mijlocește întâlnirea dintre actor și personaj, memoria mijlocește întâlnirea între regizor și text, între regizor și concept, memoria îl aduce pe dramaturg fața în față cu opera sa. Ne vom îndrepta atenția asupra

rolului pe care îl joacă memoria în dimensiunea timpului pierdut, asupra memoriei arhaice, a memoriei formatoare care duce către non-individualul prezent în textul dramatic sub forma personajului memorie. În *Neînțelegerea*, Albert Camus realizează prin mijlocirea amintirii, a uitării, personaje care sunt legate într-un fir epic ce activează o acțiune unde valori precum iubirea, moartea, ura sau speranța, devin personaje care decât să se materializeze sub forma unor personaje-holograme. Soarele, oceanul, râul, mama, întunericul sunt stâlpii fundației din *Neînțelegerea*. Instrumente de ordin inconștient, pe care societățile ancestrale le foloseau într-o epocă în care conștiința încă nu gândea, ci percepea, fac din memorie obiectul tuturor subiectelor, menită să se piardă în sine-însuși. Albert Camus imaginează dimensiuni psihologice unde reprimarea amintirilor și sublimarea memoriei articulează conștientizarea, perceperea și reactualizarea timpului. Suntem față în față cu omul absurd, care prin conștientizarea morții și a crimei își întâlnește adevărul, dar în același timp descoperim o disociere a personajelor care păstrează, în pofida rigidității și a răcelii, aparența unei fluidități structurale și funcționale. Inconștientul este elementul primordial. Prin el, dramaturgul, subiectul proiectează un conținut asupra unui obiect, creându-se astfel impresia că respectivul conținut aparține obiectului. Proiecția dispare când devine conștientă. Jan, fiul reîntors de dincolo de ocean nu are cunoștință despre moartea sa, însă pulsatiile unei memorii inconștiente îl avertizează și decide să plece. Iubirea lui față de Mama îl separă de pământul fertil al realității căci acceptând să rămână îmbrățișează moartea. Rămâne ca o corabie ancorată la țărmul continentului negru în așteptarea valului mistoitor al purificării. Devine o umbră din oceanul de umbre al inconștientului memorie. Odată ce îmbrățișează sinceritatea absolută, îmbrățișând absurdul, existența Mamei devine lipsită de sens. Dispariția sa este ce mai fiabilă rezolvare și în mod analog se prezintă și sfârșitul sorei. Memoria aduce moartea și odată cu moartea, izbăvirea. Strigătul animei și-a găsit receptorul, iar receptorul era încătușat în altarele inconștientului. Vocea scindată se reîntregește, sufletul descompus în arhetipuri se eliberează de sine, iar amintirea va dăinui într-o altă conștiință, cea a Mariei, personaj care începe a se cristaliza odată cu căderea cortinei. Atunci vocea lui va înceta să o mai reprezinte, carnea ei va fi inundată de sângele vieții, amintirea va fi creat o punte de legătură între tărâmul însorit și tărâmul umbrat, o punte pe care nu-și da dori să calce niciodată, dar pe care destinul i-o va impune, ca realitate

unică a unei individualități ce nu poate exista decât prin memoria celui pe care l-a iubit. În spatele cunoașterii, în spatele revelației adevărului, se ascunde memoria unui timp primordial, o chemare spre origini, spre necunoscut. „Nu ne rămâne decât să admitem că părinții sunt pentru noi în același timp oamenii cei mai necunoscuți, că ar exista o imagine-oglină inconștientă a părinților, deosebită, străină de ei, incomensurabilă, așa cum este omul față de Dumnezeu”². Dar pentru Camus raportul dintre om și Dumnezeu nu explică un adevăr, nu reprezintă o soluție pentru conștiință în căutarea eliberării de sine. Omul absurd, omul care trăiește realitatea absolută, trebuie să se depărteze de iluzii. Pentru Camus speranța nu e o soluție, iar omul care a căzut pradă acestei concepții are în fața sa, ca unic răspuns, uitarea. Nu realismul, nici măcar discursul psihologic al personajelor din *Neînțelegerea* trebuie criticat, ci discursul interior, inconștient. A căuta explicații, a psihologiza ceea ce transpare din dialogurile piesei, nu reprezintă altceva decât un efort iluzoriu. Personajele *Neînțelegerii* nu există decât sub forma unei entități colective care își oglindește drama prin fenomene ale naturii, prin simboluri, prin arhetipuri. Memoria, aceasta este intriga, adevărata intrigă a piesei. Memoria care cuprinde cu ale sale tentacule acțiunea, caracterul, subiectul. Avem în fața o disonanță, o neînțelegere, o inadvertență generată de imaginea unei memorii amenințată de descompunere, o memorie ce are ca obiect familia, o familie decimată de vicisitudinile unui secol decimat de conflict, un secol în care moartea divinității este o realitate, în care memoria este călău și salvator deopotrivă. Personajele își găsesc scuze, folosesc ca sursă de motivație memoria. Totul este determinat, generat de imaginea memoriei. Memoria este mobilul crimei nu din dorința de a distruge, ci din dorința de a salva, de a da sens acelor personaje atmosferă, acelor bucăți dintr-un întreg care se numește noapte, întuneric, uitare.

Dialogul are rezonanța unei frecvențe care vibrează dinspre râul memoriei colective. Memoria individuală s-a scindat și urmează să fie absorbită de o altă memorie, una a teatrului, o memorie universală, o memorie a unui teatru care s-a născut din memorie. El și ea vorbesc pe o singură voce, vocea

2 Carl Gustav Jung, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. Vasile Dem Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014, p.83

THEATRICAL COLLOQUIA

singurătății, vocea uitării: „...Nu se poate să fii fericit în exil sau în uitare”³ spune Jan. Discursul *Neînțelegerii* este un dialog al minții, al sinelui cu celălalt sine, un ansamblu de voci care irumpe din mintea unei singure conștiințe care-și exprimă aspirațiile individuale, subiective cu intenția de a aluneca în mlaștina memoriei colective, acolo unde soarele, oceanul, râul sunt regii unei Europe post-apocaliptice.

Referințe bibliografice:

- Banu, George, *Teatrul memoriei*, trad. Andriana Fianu, București, Editura Univers, 1993
- Bergson, Henri, *Materie și memorie*, trad. Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom, 1996,
- Camus, Albert, *Fașa și reversul; Nunta; Mitul lui Sisif; Omul revoltat; Vara*, trad. Irina Mavrodin, București, Editura RAO, 2006
- Camus, Albert, *Teatru*, trad. Catinca Ralena, București, Editura Univers, 1970,
- Esslin, Martin, *Fiel of drama*, London, *Methuen Publishing Ltd*, 1987
- Jung, Carl Gustav, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. Vasile Dem Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014

3 Albert Camus, *Teatru*, trad. Catinca Ralena, București Editura Univers, 1970, p. 103

Cronica teatrală – un diapozitiv al vremii

Oana-Nicoleta BARTOȘ-AGAVRILLOAIE*

Rezumat: Critica teatrală depozitează o parte importantă a memoriei teatrului, condensând ritmul vieții teatrale. Ea însumează o veritabilă colecție de opinii/comentarii critice privind jocul actoricesc, gândirea regizorală, repertoriu, decor, costume, reușind să creioneze o imagine a universului teatral. Prin intermediul său, devenim martori atemporal ai derulării un diapozitiv, în care se conturează profilul teatrului românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Văzută ca o oglindă a timpului, critica teatrală ne permite să înțelegem practicile, opiniile și valorile de atunci și să analizăm gradul funcționalității acestora în contemporaneitate.

Cuvinte cheie: critică teatrală, rolul cronicilor teatrale, a doua jumătate a secolului al XIX-lea, contemporaneitate

Istoria presei culturale, asemeni istoriei teatrului, poate fi privită ca un șir de imagini proiectate cu ajutorul diapozitivelor; una după alta, ne înfățișează o lume, ne invită să călătorim în timp, ne ajută să ne formăm o nouă perspectivă asupra a ceea ce datorează prezentul trecutului. Memoria personală sau cronicile timpului dau nuanțe imaginilor; conturul va aparține fiecărui receptor. A doua jumătate a secolul al XIX-lea s-a remarcat, în

* doctorand Facultatea de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

istoria teatrului românesc, ca fiind una dintre cele mai importante perioade, prin multitudinea demersurilor întreprinse de personalitățile vremii, în direcția accelerării ritmului de dezvoltare a artei teatrale, ce au generat, în timp, progrese, care au adus teatrul spre forma contemporană. În mod evident, autorii cronicilor de teatru au conturat, prin opinii/comentarii critice asupra jocului actoricesc, gândirii regizorale, repertoriului, decorului, costumelor, o imagine a universului teatral din acea perioadă. *Memoria teatrului* nu presupune doar o răsfoire printr-un noian de evenimente, ci aduce cu sine încărcătura întregului conglomerat de idei și valori, proprii fiecărei epoci.

Cercetările personale de configurare a unei imagini a presei din perioada amintită au avut drept punct de pornire lucrări de referință din domeniu. În acest sens, am avut în vedere structurarea unui cadru-reper bazat pe anumite caracteristici; dintre acestea le distingem pe cele evocate de Constantin Paiu, prima referindu-se la abilitatea criticului de a expune comentarii obiective, de a emite observații jurnalistice întregi, neatinse de interese din alte spectre: „Discernerea sprijinită pe informația cuprinzătoare, pe eliminarea prejudecăților și emoțiilor subiective, ca și pe o cât mai pronunțată onestitate în formularea aprecierii critice asigură, cred eu, păstrarea unei decente verticalități etico-profesionale fiecăruia și tuturor”¹. Autorul nu pune semnul egalității între intransigența deontologică a cronicarilor de teatru și rigiditatea scrierii în sine, ci, din contră, pledează pentru nonconformismul criticului (a doua caracteristică), pentru viziuni autentice și interpretări surprinzătoare, întrucât prezența inovației ideatice ar putea contribui la evoluția teatrului: „Adevărul acesta se aplică întocmai și

¹ Constantin Paiu, *Dintele vremii*, Iași, Editura Princeps Edit, 2003, p. 118

THEATRICAL COLLOQUIA

criticii de teatru; retragerea în convențional, adică în insignifianță, nu este de natură să propulseze ascendent autoritatea profesiei”². Admitem că etica jurnalistică și decodarea corectă a spectacolului trebuie să însoțească orice articol de critică teatrală, evitând supraaprecierea actului artistic, actorilor sau prezentarea lacunară a faptelor artistice pentru a nu spulbera un anumit precedent. Aceste tipuri de practici sunt considerate de către același autor a fi impardonabile și pot duce la punerea sub semnul întrebării a obiectivității criticului.

Aspectele conturate de Constantin Paiu își demonstrează importanța în definirea activității criticului teatral, mai ales că, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Eminescu evoca, de asemenea, necesitatea obiectivității și expunerii adevărului atât în critica teatrală, cât și în orice alt tip de scriere: „Nu lingușim pe nimenea, pentru că nu suntem în stare de-a spune neadevărul, iar adevărul este singura rațiune de-a fi a unei dări de samă de orice natură”³.

Analizând modul în care acționează aceste principii în presa culturală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ajungem la concluzia că articolele de critică teatrală erau dublate, de cele mai multe ori, de un discurs politic. Această practică a fost întâlnită și în cazul spectacolelor jucate în scop unionist, așa cum ne demonstrează, de exemplu, Vasile Alecsandri: „Cât despre mine am încercat să fac din scena română au auxiliar puternic pentru succesul luptei noastre. Prin drama istorică: *Cetatea Neamțului* am avut mulțumire a redeștepta în public amintirea gloriei străbune, și prin piesa

² Idem, p. 120

³ Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 80

THEATRICAL COLLOQUIA

Cinel-Cinel a pleda cauza Unirii”⁴. Acesta a încercat să extindă ideile unioniste către cât mai multe zone, astfel încât să aibă impact asupra unor segmente sociale diverse; a fost implicat în miezul evenimentelor care au determinat schimbări radicale și formarea României moderne: „Spectacolul ce înfățișează România în epoca de față este unic în analele progresului omenirii! De la cel mai mare până la cel mai mic visăm, dorim, inventăm, propunem, adoptăm și aplicăm reforme!... reforme în toate: în limbă, în legi, în administrație, în moravuri, în idei, în simțăminte... etc”⁵; activitatea politică, literară și publicistică au fost generate de valorile pe care le considera nenegociabile.

La rândul său, Emanoil Manoliu explică cum a funcționat teatrul în amplul mecanism al înfăptuirii unirii și motivul pentru care arta teatrală nu a fost sufocată de acțiunile antiunioniste: „Astfel fiind starea lucrurilor, teatrul a putut să se susțină, fiindcă era locul de întâlnire care dădea prilej de informații de cele ce se petreceau și să se îndemne cetățeni la rezistență în contra acelor pe care îi ademenise agenții consulatelor rusești și nemțești.”⁶

În decursul anilor, accentul s-a mutat spre ideea de educație și asupra aspectelor estetice ale reprezentațiilor teatrale. În secolul al XIX-lea întâlnim, cu precădere, cronici subiective, înflăcărâte, scrise în acord cu efervescența vremii; drept exemplu, expunem opinia lui Mihail Kogălniceanu, care oferă un model de exigență a timpului: „Piese sunt rău

⁴ <https://vdocuments.mx/vasile-alecsandri-opere-complete-teatru-vol1.html> Vasile Alecsandri, *Opere complete. Teatru*, vol. I, București, Editura Librăriei Socecu & Comp., 1903, p. 18, data download-ului: 28.10.2019

⁵ Idem, p. 19

⁶ Emanoil Manoliu, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iași, Editura Tipografia H. Goldner, 1925, p. 44

alese, sfâșiate și rău întocmite; iluzia scenei nu este observată; când jocul actorilor, de nu a tuturor, dar sigur a celor mai mulți, este prost, decorațiile, costumele măcar ar trebui să fie frumoase și analoge cu cuprinsul pieselor; dar aceasta este cu totul dimpotrivă; de multe ori se înfățișează pe scenă, în tot ridicolul lor, cele mai mari anacronisme, costume, oameni despărțiți prin veacuri întregi se întâlnesc în reprezentațiile românești. Așa în *Vicleniile lui Scapin* s-au văzut un husar din vremea lui Napoleon, un elegant muscadin din vremea lui Molière, o cochetă din zilele noastre”⁷. Însă, un lucru este cert, indiferent de stilul adoptat, cronicarii teatrali din secolul al XIX-lea au contribuit la stimularea și îndrumarea actorilor către interpretări mai expresive și au participat la dirijarea traiectului repertorial.

Punând în oglindă rolul criticii teatrale, din perioada de referință și contemporaneitate, pentru a vedea în ce măsură *memoria teatrului* reflectă ideile timpului, realizăm că lucrurile sunt asemănătoare. În argumentarea acestei idei, ce poate părea surprinzătoare, vom apela la o perspectivă propusă de Danielle Rosvally, dramaturg, actor, critic și asistent universitar la Universitatea din Buffalo. Ea percepe critica teatrală ca pe un mijloc de promovare a spectacolului, de inițiere a discuțiilor pe marginea reprezentației, de formare a unei *mape* profesionale cu activitatea actorilor și, în fine, de conturare a punctelor tari/slabe ale spectacolului, pentru ca publicul să poată tria piesele pe care doresc să le vizioneze: „În calitate de critic profesionist, artist și profesor de teatru, văd rolul criticii în teatru în mai multe moduri:

1. de a furniza publicitate pentru respectiva producție,

⁷ George Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1985, p. 182

THEATRICAL COLLOQUIA

2. de a declanșa conversații despre o anumită operă în cadrul comunității teatrale,
3. de a furniza fragmente de critică pentru actori și designeri, ca mijloc de a asigura angajări viitoare,
4. de a oferi publicului o perspectivă asupra spectacolului, alături de calitățile și defectele lui, ceea ce va permite spectatorilor să ia decizii mai educate despre modul în care își vor consuma timpul și banii”⁸.

Pornind de la aspectele enunțate vom încerca să construim o paralelă între modul în care funcționează acestea în contemporaneitate și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În primul aspect se regăsește contribuția presei timpului în atragerea publicului în sălile de teatru și în promovarea reprezentațiilor. Astăzi, comparativ cu vremurile respective, accesul la informație este mult mai facil; internetul, afișajele, mass-media, toate oferă informații despre evenimentele din lumea artei spectacolului, a artei teatrale, publicul fiind invitat să își aleagă nu doar evenimentul artistic, ci și tipul de bilet care să îi asigure participarea. Privind în oglindă situația din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, vom observa că accesul publicului la informație era mult mai redus, fapt explicabil prin rata crescută a analfabetismului, dar și prin cheluielile pe care le implica achiziționarea

⁸ Traducerea îmi aparține.

„As a professional critic, theatre artist, and professor of theatre, I see criticism’s place in theatre as several-fold:

1. To provide publicity for the considered production.
2. To trigger conversation about a specific piece of art with the greater theatregoing community.
3. To provide press clips for the actors and designers as a means to ensure future employment.
4. To give audiences a sense of the show, its strengths, and its weaknesses, which in turn allows theatregoers to make more educated decisions about how they spend their time and money”, <https://howlround.com/basics-theatre-criticism> Danielle Rosvally, *The Basics of Theatre Criticism*, data download-ului 28.10.2019

THEATRICAL COLLOQUIA

ziarelor și/sau a unui bilet la un spectacol de teatru. Spre exemplu, prețul unui abonament anual la ziarul *Zimbrul și Vulturul* costa trei galbeni, iar salariul unui actor în 1858, de pildă, era între 3 și 15 galbeni pe lună, ceea ce însemna că aproape un salariu trebuia dedicat anual achiziționării unui abonament la o publicație; cât despre prețul unui bilet la teatru, de exemplu, la deschiderea Teatrului Național din Copou (1846), spectatorii au plătit doi galbeni pentru a participa la reprezentația teatrală, ceea ce reprezenta o importantă parte din salariul unui om cu venituri obișnuite.

Punctul doi ne aduce în atenție problema relației dintre cronică dramatică teatrală și dezbaterile de idei. Diferențele dintre modul în care se implică publicul astăzi și modul în care se implica în a doua jumătate a secolului al XIX-lea sunt evidente; practic, asistăm pe parcursul unui veac și jumătate la un proces în care teatrul devine accesibil mării majorități a populației; diferențele vizează nu doar nivelul de participare, ci și cel de înțelegere, de receptare a actului teatral, fapt explicabil prin accentuarea elementelor de educație artistică introduse inclusiv în sistemul de învățământ pe parcursul timpului; observarea acestei evoluții nu înseamnă, însă, că idealizăm relația public-teatru din contemporaneitate. S-a pornit de la un public despre care Alecsandri nota că „rămâne cu gura căscată înaintea unor asemenea enormități (*traduceri nereușite*) și pare a-și pregăti buzele pentru șuierare; însă el se arată indulgent, și croitorii de fraze absurde se simt astfel încurajați a persista în secături literare”⁹, ca mai apoi să se ajungă la un public cu simț estetic și viziuni teatrale, așteptări și opinii clare despre viața

⁹ <https://vdocuments.mx/vasile-alecsandri-opere-complete-teatru-vol1.html> Vasile Alecsandri, *Opere complete. Teatru*, vol. I, București, Editura Librăriei Socecu & Comp., 1903, p. 10, data download-ului 28.10.2019

THEATRICAL COLLOQUIA

teatrală, după cum se relatea același autor: „Este o adevărată plăcere de a lucra acum pentru teatru, căci trupa se îmbunătățește pe fiecare zi, gustul publicului se formează, și într-un cuvânt arta dramatică română tinde la o perfecționare netăgăduită”¹⁰. Publicul care se lansa în dezbateri (cu formă conversațională, adesea), pe marginea cronicilor dramatice lecturate sau, mai ales, a spectacolelor vizionate, era reprezentat, în fapt, de acele persoane care își permiteau să-și cumpere un bilet la teatru, un ziar, un public format cu precădere de elite și, parțial, de o clasă mijlocie în formare.

Referințele cu privire la activitatea scenică a actorilor erau reduse sau stângace; cronica era mai mult o colecție de indicații, de repere posibile, aplicabile în interpretarea scenică; Costache Negruzzi scria următoarele despre trupa alcătuită din tineri voluntari, formulă încropită din dorința comitetului teatral de a înființa o trupă de teatru autohtonă: „Ce e dreptul, la început actorul uită că nu trebuie să steie decât cu fața spre public; actrița, în loc să iasă pe ușă, ieșea prin părete, dar publicul indulgent; el râdea și aplauda. Acum trupa cam șchioapă, cam nemernică, era plină de dorință a se produce și plină de speranță în viitorul ei”¹¹. Cu privire la cel de-al treilea aspect al relației dintre portofoliul actorilor și presa timpului, comparația, practic, este greu de realizat, sistemul de angajări făcându-se, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în formule bazate pe recomandări verbale și aprecieri subiective ale managerilor trupelor de teatru. Subiectul este încă unul deschis și poate fi înțeles, mai ales, prin parcurgerea biografiilor unor actori/actrițe din epocă.

¹⁰ Idem, p. 17

¹¹ Liviu Leonte, *Constantin Negruzzi*, București, Editura Minerva, 1980, pp. 36-37

THEATRICAL COLLOQUIA

Cronica dramatică este privită ca o modalitate de analiză a particularităților reprezentației și de construire a unei imagini generice pentru public, lucru valabil atât în secolul al XIX-lea, cât și astăzi. În prezent, critica teatrală poate avea o influență asupra opiniei publice, contribuind la formarea unor așteptări sau întrebări în rândul spectatorilor. În cazul extrem, cronica dramatică poate fi un factor determinant în alegerea unei persoane de a viziona sau nu un spectacol. Cele două aspecte pot fi identificate și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, impactul fiind limitat de numărul redus al publicului ce lectura ziarele.

Mihai Eminescu reprezintă un important punct de reper în structurarea unei stilistici a cronicii teatrale; el pleda pentru vizionarea unei reprezentații de mai multe ori înainte de redactarea cronicii dramatice, astfel încât opiniile să fie așezate, regândite și certe, în detrimentul unui articol modelat sub impulsul momentului, când poate predomina un ton vehement: „Despre succesul piesei ne rezervăm de a vorbi altă dată, neputându-ne forma o părere definitivă, după o singură reprezentație”¹². Deși ideile sale au fost analizate, iar publicistica sa republicată, în bună măsură, resursele informaționale ale scrierilor sale sunt (încă) insuficient exploatate. Viziunea eminesciană își dovedește modernitatea și prin faptul că poate fi (oarecum) regăsită și în caracteristile trasate (după aproximativ 140 de ani) de către criticul Danielle Rosvally, care, sub același fundament al revizionării spectacolului și procesării atente a opiniilor criticului, susține ideea necesității sedimentării observațiilor, alături de încercarea de a vedea și o latură pozitivă a spectacolului, nu pentru a fabrica cronici laudative, ci pentru a da o altă nuanță criticii, a pătrunde ideile din spatele unor alegeri artistice și

¹² Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 66

THEATRICAL COLLOQUIA

a percepe un spectacol de teatru sub lupa pluridimensionalității și nu a unui monobloc, despre care se poate comenta doar într-o anumită cheie.

Cronicile teatrale, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea marchează, de fapt, pilonii dezvoltării teatrului, furnizează dovezi ale călătoriei dramaturgiei românești, se înfățișează ca un glosar de cuvinte îmbibate în patina timpului, ceea ce le transformă într-o prețioasă colecție de pulsații veridice, extrase din context și însuflețite la prima relecturare. Ele își păstrează rolul de oglindă a timpului, a publicului și a oamenilor de teatru, în care privim, atât pentru a înțelege dinamica vieții culturale din secolului al XIX-lea, cât și pentru a ne forma noi perspective asupra actualelor practici, opinii sau valori din lumea teatrului. Presa teatrală devine, astfel, depozitara unei părți importante a acestei *memorii*, ce condensează ritmul vieții teatrale și ne ajută să îi reanimăm și simțim vibrația. Prin intermediul său, devenim martori atemporalii ai derulării un diapozitiv, în care se conturează profilul teatrului românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Constanța Trifu spunea: „Dar câte ceva din viața adevărată, din carnea și sufletul (*teatrului*) lui, doar filele de cronică dramatică ne vor da puțința să le simțim”¹³, aducându-ne, astfel, în atenție abilitatea cronicilor dramatice de a transmite emoție și de a depăși bariera dintre cuvintele așezate pe hârtie și universul imaginar al fiecărui cititor.

¹³ Constanța Trifu, *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, București, Editura Minerva, 1970, p. 248

THEATRICAL COLLOQUIA

Bibliografie:

Călinescu George, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1985

Eminescu Mihai, *Scrieri de critică teatrală*, Cluj, Editura Dacia, 1972

Leonte Liviu, *Constantin Negruzzi*, București, Editura Minerva, 1980

Manoliu Emanoil, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iași, Editura Tipografia H. Goldner, 1925

Paiu Constantin, *Dintele vremii*, Iași, Editura Princeps Edit, 2003

Trifu Constanța, *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, București, Editura Minerva, 1970

Webografie:

<https://vdocuments.mx/vasile-alecsandri-opere-complete-teatru-vol1.html>

Vasile Alecsandri, *Opere complete. Teatru*, vol. I, București, Editura
Librăriei Socecu & Comp., 1903, data download-ului 28.10.2019

<https://howlround.com/basics-theatre-criticism> Danielle Rosvally, *The Basics of Theatre Criticism*, data download-ului 28.10.2019

Metoda analizei active și rolul ei în raportul dintre conținut și forma unui spectacol

Boris FOCȘA*

Rezumat: Analizând șirul de probleme care apar în urma corelației dintre conținutul și forma unui spectacol, ajungem la concluzia că majoritatea din ele apar din motivul necunoașterii și atitudinii greșite față de metodologia teatrală moștenită de la marele reformator al scenei - K.Stanislavski, în mod special față de ultima sa descoperire - metoda analizei active. Această metodă cuprinde atât teoretic, cât și practic întregul proces de transpunere scenică a unei opere dramatice, ajutându-ne în acest fel să-i găsim într-un mod organic echivalentul ei scenic. Este total greșit să confundăm o metodă atât de utilă în procesul creației scenice, care reprezintă o tehnică și o modalitate de transpunere deja verificată cu multiplele estetici teatrale apărute. Până în prezent, cu excepția modului empiric de creație, există o singură metodă de distingere a unei forme unice și adecvate, care ar reda cel mai bine conținutul unei opere dramatice - metoda analizei active. Această metodă presupune cunoașterea rațională și emotivă a ideii aduse de către autor în opera sa, cunoașterea gândului care traversează fiecă scenă și frază din ea, la fel și atitudinea emotivă trezită de acest gând față de evenimente precum și față de personajele din ea.

Cuvinte – cheie: metodă, transpunere, acțiune, eveniment, situații propuse.

Nimic nu valorează mai mult într-o operă de artă decât sinteza armonioasă dintre conținutul și forma ei. În această privință M. Cehov considera: „Probabil, nu există teorie teatrală în care nu s-ar vorbi despre

* Doctorand al Universității de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Teatru.

THEATRICAL COLLOQUIA

importanța îmbinării celor doi factori care stau la baza formării artei teatrale – conținutul și forma.”¹ Anume această sinteză a constituit și continuă să fie “mărul discordiei” printre creatorii de teatru și, în același timp, impulsul de bază ce contribuie la dezvoltarea artei teatrale. Fără nicio îndoială, atunci când analizăm acest raport într-o operă desăvârșită, am putea spune că divizarea ei după teoria estetică a lui Friedrich Hegel în cele două elemente ce-i definesc integritatea, conținutul ei și mijloacele de expresie ce-i stabilesc forma, are un caracter formal și este necesară doar pentru o analiză estetică, fără a urmări și scopuri practice. O opera artistică este creată prin emanarea unei anumite esențe de către creatorul ei, în dependență de care, în procesul de întrupare obține o respectivă formă. Pornind de la această idee, reiese că aceste două elemente crează integritatea unei opere printr-un proces unitar și nu pot exista separate. În realitate, conținutul - „ce” și forma - „cum” sunt inseparabile într-un proces de creație. Nu poate fi apreciată o formă, dacă nu este definit scopul creării ei, precum la fel nu poți pătrunde un conținut fără a cunoaște cum este creat. Termenul - „cum” folosit în procesul de creație întotdeauna are ca bază și include termenul „ce”. Forma unei opere artistice întotdeauna corespunde conținutului ei, iar într-o variantă ideală putem observa că dincolo de această armonie ea este o întrupare totală a lui. Reieșind din acest motiv, orice mijloc de expresie folosit în actul transpunerii scenice, oricât de mult ar contribui la crearea unei forme inedite și neordinare a unui spectacol, rămâne a fi inutil și străin conținutului, dacă nu se integrează organic și nu contribuie la unitatea artistică a lui. Desigur, pentru a produce o delectare estetică asupra publicului, înțelegem destul de bine rostul și importanța unității organice dintre conținutul și forma unei

¹ Cehov M.A., Puti akteora (calea actorului), Leningrad, 1928, p – 89.

THEATRICAL COLLOQUIA

opere de artă. În realitate însă, mai ales în arta teatrală care se bazează pe transpunerea unei opere literare, constatăm faptul că această unitate este destul de relativă și nu semnifică o identitate absolută, dar mai degrabă o oarecare treaptă spre o compatibilitate reciprocă. Corelația dintre conținut și formă rămâne a fi o relație dialectică tipică contrariilor, care se poate manifesta atât prin unitatea lor cât și prin o diversitate de contradicții și conflicte. Acest fapt devine și mai evident, după cum spuneam, în cazul artei teatrale care, la rândul ei, este o sinteză a mai multor arte pe care trebuie să le îmbine armonios. Mă refer la forma de teatru bazată pe transpunerea scenică a unei opere dramatice, fiindcă după acest raport există și alte forme de teatru, cum ar fi teatrul de bălci, teatrul de autor și multe alte forme noi apărute care au alte legi și principii de formare. În forma de teatru la care ne referim, sinteza dintre conținut și formă este asigurată de transpunerea scenică. În acest proces, primul eveniment cu care se confruntă creatorii de teatru este interacțiunea cu opera dramatică. În mod evident, de corectitudine rezolvării multiplelor probleme ce apar din această interacțiune, depinde mai departe tot procesul artistic de transpunere. Orice lucrare dramatică este deja o operă artistică bine definită în egală măsură cu celelalte genuri literare: liric și epic. Însă e suficient să începem transformarea ei în spectacol și imediat apare un potențial de diverse interpretări, creându-se impresia că nu este definitivată și că ar avea nevoie de transpunere. Aceste multiple interpretări, care apar la transpunerea unei opere literare în spectacol, sunt rezultatul diverselor abordări și viziuni de interpretare a conceptului autorului. Rezistența pe care o opune piesa la transpunere ne oferă acea explozie de energie artistică care, inevitabil, duce la o multitudine de gânduri și sensuri noi. Fără îndoială, piesa și spectacolul

THEATRICAL COLLOQUIA

vorbesc în limbaje diferite și, bineînțeles, cuvântul scris nu este identic cuvântului rostit din scenă. Această afirmație este susținută și confirmată și de marele reformator al scenei V. Meyerhold care ne atenționează destul de aprig despre două tendințe de dezvoltare a dramaturgiei: cea „literară” și „teatrală” - care au o influență mare asupra dezvoltării teatrului și care constituie miezul problemei în procesul de transpunere scenică. În acest context, el spunea: „Maeștri ai dialogului din romane și povestiri, întrerupându-se din creația sa, vin în teatru pentru a croșeta dantelele dialogului. În aceste nimburi, mai târziu a apărut drama - modificată, la bazele căreia se află romanul. Aceste albi dau naștere unui duh străin și dușmănos teatralității, în acest fel apare teatrul tendențios – teatrul cuvintelor.”² Rostul acestei analize este de a desluși criteriile pe care ar trebui să le întrunească o operă dramatică pentru a putea fi transpusă scenic, ținându-se cont de legile și limbajul artei teatrale.

Ambele cazuri ne pot trezi o explozie a imaginației, sondată cu viziuni pline de asociații și imagini, mai cu seamă când ne referim la o operă de calitate. Problema cea mare intervine atunci când purcedem la analiza unei asemenea opere în procesul de transpunere scenică, fiindcă analiza literară se deosebește radical de analiza teatrală sau activă și nu doar ca metodologie, ci și ca scop. Pentru că teatrul, în pofida legăturii lui cu literatura, își are limbajul său, iar orice idee sau concept până la urmă, poate fi realizat scenic doar prin intermediul actorilor. Din acest considerent, toate elementele ce alcătuiesc limbajul teatral sunt selectate în dependență de modul de existență scenică al actorului. Iar acest mod, privit prin prisma „naturii sentimentelor” și a atitudinii individuale față de evenimentele ce se

² Meyerhold V.E., *Iscustvo Rejisurâ (Arta Regizorului) STD, Moscova, 2008, p – 327.*

THEATRICAL COLLOQUIA

produc într-o operă dramatică, devine vizibil doar în urma unor acțiuni logice și bine motivate a personajelor. Dacă în timpul selecției și investigării mentale a operei dramatice nu se va ține cont de aceste criterii, atunci în procesul transpunerii scenice vor apărea multiple probleme. Inevitabil, aceste probleme vor crea o prăpastie între opera dramatică și varianta ei scenică, fapt ce nu va permite crearea unei imagini artistice integre a spectacolului. Una dintre aceste probleme și, probabil, cea mai acută apare atunci când începe lucrul actorului în procesul de transfigurare scenică în rol. Anume aici observăm prima mare deosebire dintre operele dramatice ce formează acele două tendințe despre care atât de aprig ne vorbește Meyerhold și care alcătuiesc miezul problemei enunțate mai sus. Observăm că regizorii împreună cu actorii nu găsesc linia acțiunilor logice, atât de necesară momentului de transfigurare ce stă la baza unei transpuneri, așa cum sunt obișnuiți să le găsească în dramaturgia „teatrală”. În dramaturgia „literară” vedem însă că acțiunea lipsește sau este doar anunțată. Din acest motiv, dezvoltarea ideii de bază nu se produce prin intermediul acțiunilor și a conflictului din care ele rezultă, ci avem doar un conflict anunțat de care ar trebui să ne dăm seama din dialoguri. Faptele personajelor își găsesc justificare preponderent într-o psihologie interioară care, de cele mai multe ori, este lipsită de un echivalent exterior, făcând imposibilă redarea lor scenică.

Acțiunile adevărate prin care, de fapt, este distins limbajul teatral de cel literar, sunt substituite printr-un șir lung de dialoguri, monologuri sau, mai bine spus, discuții prin care suntem informați despre unele acțiuni sau din care ar trebui să le deducem pentru a ne face o părere despre ele. Din istoria marilor teorii ale teatrului, pornind de la Aristotel și până în prezent, e

THEATRICAL COLLOQUIA

bine cunoscută regula primatului acțiunii în scrierea unei opere dramatice. Unitatea acțiunii este criteriul de bază pentru toți creatorii care fac parte dintr-un proces teatral.

Tot din istorie putem deduce faptul că, în afară de simbolişti, nimeni n-a negat importanța și necesitatea păstrării criteriului de unitate a acțiunii, în pofida curenților teatrale, care au bântuit de-a lungul anilor autorii și ceilalți creatori de teatru, purtați de la stilizare la realism și iarăși la stilizare.

Această afirmație o distingem și în mențiunile aduse de Marie-Claude Hubert: ”Încărcătura poetică a textului trebuie să fie suficientă pentru simbolişti, ca să creeze atmosfera dramei”.³

Iar spusele lui Mallarmé, vin să confirme această afirmație, teatrul fiind considerat de el ”de esență superioară”. De aceea simbolişti au încercat înlocuirea actorului prin diverse forme scenice, care după părerea lor nu limitează imaginația autorului. Din cele expuse devin clare motivele acestei negații, dar la fel de evidente sunt și ideile, dar și obiectivele ce stau la baza întetirii luptei dintre cele două tendințe ale dramaturgiei care, cu părere de rău, continuă până astăzi, ce-i drept într-un mod mult mai voalat și mai conștient, motiv din care consider că este și mult mai periculoasă. Aceste gânduri sunt confirmate și de Meyerhold: „Teatrul, în toate timpurile și aproape la toate popoarele, a resimțit asupra sa presiunea celor două forțe ale dramaturgiei: literară și teatrală. Preponderența în dramă a elementelor caracteristice literaturii își fac apariția în scenă de fiecare dată când teatrul încetează să fie scop și devine un mijloc. O catedră de unde este foarte

³ Hubert Marie-Claude, *Marile teorii ale teatrului*, traducere de Doina Nicoleta Mitroiu, Editura Institutul European, 2011, p – 244.

THEATRICAL COLLOQUIA

comod să mărturisești o predică, de unde autorii, prin intermediul scenei ne comunică viziunile sale asupra diverselor probleme din sociologie, din relațiile de tip gender și chiar din medicină”.⁴

Din cele relatate de Meyerhold, reiese că opera dramatică, cu elemente preponderent literare este de la sine o lucrare independentă și poate fi atribuită mai degrabă genului literar decât celui teatral. Fiind lipsită din start de potențialul necesar unei transpuneri scenice, scopul ei rămâne a fi unul de promovare sau propagare a unor idei, dar nicidecum de susținere vitală a teatrului. În această ordine de idei e logic să apară întrebarea – ce ar însemna un text scris pentru teatru? Pentru a ne forma o idee e necesar, cred, să analizăm procesul de creație a autorului, să vedem cum ajunge el să scrie o operă dramatică. Totul pornește de la o problemă care-l macină, care-l doare, indiferent că e o problemă interioară a autorului sau una inspirată din viață; în felul acesta apare o temă emotivă care mai apoi se cristalizează în ideea unei opere. Cert este că până la cuvânt, în susținerea ideii operei sale, autorul trece printr-un proces de acumulare și selecție a evenimentelor și a circumstanțelor din care apare viața operei dramatice, de unde reies ulterior conflictul și acțiunile personajelor, iar textul vine să susțină aceste acțiuni.

Urmând același exemplu, dar în ordine inversată, deoarece regizorii și actorii nu au decât textul în față, cuvintele în cazul lor sunt un cifru, niște semne cu ajutorul cărora ar trebui să restabilească viața adusă de autor. Examinând evenimentele și descoperind conflictul și acțiunile fiecărui personaj în parte, prin intermediul metodei analizei active și ținând cont de rolul fiecăruia în dezvoltarea acțiunii magistrale, care vine să confirme ideea

⁴ Meyerhold V.E., *Iscustvo Rejisurâ* (Arta Regizorului), STD, Moscova, 2008, p – 327.

THEATRICAL COLLOQUIA

de bază a operei, ei restabilesc, pas cu pas, viața adusă de autor în opera sa. E de remarcat faptul că în ambele cazuri, textul are un caracter rezultativ, care vine să susțină o acțiune, fără să fie un scop în sine, fiindcă nu este elementul de bază care alcătuiește limbajul - acest element, în cazul teatrului, rămâne a fi acțiunea, nu cuvântul - cum este în cazul literaturii. La fel e de remarcat caracterul dualist al unui text de teatru, deoarece de la apariția lui sub forma unei opere dramatice și până la varianta lui scenică, trece printr-un proces multiplu de creație.

Din cele expuse mai sus, prezumăm faptul că pentru o operă dramatică, la fel ca și în cazul teatrului, elementul-cheie care-i determină limbajul este acțiunea, grație căruia devine posibilă transpunerea scenică.

Cele mai importante criterii care ne ajută în identificarea celor două tendințe existente în dramaturgie sunt prezența într-o operă dramatică a unor acțiuni logice, efectuate de personajele ei, care vin să confirme o idee în urma unui conflict. Deși momentul de teatralitate pare mult mai subiectiv în această distingere, oricum nu este lipsit de sens și nu poate fi omis. După cum spunea marele regizor rus Tovstonogov: „Noi nu trebuie să constrângem scopurile teatrului până când ajungem la o predică – morală. Teatrul este distracție. Teatrul este spectaculozitate, de aceea, gândul trebuie adus prin intermediul jocului. Atunci, acest gând pe care de cele mai multe ori nici nu-l putem formula, trezește o sensibilitate deosebită în sufletele și inimile spectatorilor. E necesar ca teatrul să le aducă tuturor satisfacție și bucurie”.⁵

Consider că astăzi este cu neputință să te orientezi în tendințele de dezvoltare a artei teatrale fără conștientizarea celor două tendințe de

⁵ Tovstonogov Gh., *Beseda s Kolegami* (Convorbiri cu colegii), STD, Moscova, 1988, p -35.

THEATRICAL COLLOQUIA

dezvoltare a dramaturgiei. Întregul proces de transpunere depinde de capacitatea de a putea distinge, în urma unei investigații mentale, care dintre elementele unei opere dramatice aparțin limbajului literar și care – celui dramatic. Conștientizarea celor două tendințe de dezvoltare a dramaturgiei este necesară nu doar pentru a vedea în aceste opere (care au dreptul deplin la existență), un pericol pentru teatru, dar pentru a-i atenționa pe cei ce practică teatrul despre problemele care apar în procesul de transpunere scenică. Operele literare de calitate au îmbogățit și dinamizat procesul teatral, fiind adaptate condițiilor și criteriilor necesare actului de transpunere. Și acest fapt s-a întâmplat grație metodei analizei active care prin întregul său sistem vine să susțină un proces de adaptare scenică a operelor literare.

Aceste gânduri sunt utile nu doar autorilor operelor dramatice, dar și autorilor spectacolelor – regizorilor, fiindcă responsabili de actul scenic, pornind de la selecția operei dramatice și până la realizarea ei scenică, sunt ei. Astăzi, majoritatea teatrelor nu mai au acea atitudine utilitară față de creația regizorală de a propune piese spre montare, aceste propuneri, în majoritatea cazurilor, vin din partea regizorilor. Capacitatea de a selecta o piesă pentru montare, de a colabora cu un dramaturg contemporan, de abordare a unei opere clasice sunt aptitudini absolut necesare unui regizor modern. Problemele unor transpuneri nereușite apar, de cele mai multe ori, nu din cauza operelor dramatice, fie contemporane sau clasice, făcându-se responsabil de selecția lor doar regizorul, dar din motivul nepregătirii lui pentru actul de transpunere scenică. În acest sens, cunoașterea metodologiei profesiei, a metodei analizei active, dar și a tendințelor de dezvoltare a teatrului modern, joacă un rol destul de semnificativ.

THEATRICAL COLLOQUIA

Lipsa de înțelegere a acestor probleme duce la pierderea identității limbajului teatral, la adaptarea teatrului la condițiile impuse de literatură și cred că prin acest compromis au de pierdut în egală măsură toți - și teatrul, și autorii, dar, mai cu seamă - publicul.

În aceste condiții este fundamentală aplicarea metodei analizei active, care stă la baza transpunerii imaginii artistice dintr-un gen de artă (literatură, dramaturgie) în limbajul artei scenice.

Modernitatea este o altă problema care are un impact direct asupra sintezei dintre conținutul și forma unei creații artistice și, desigur, arta teatrală nu este o excepție. Probabil, nu există om de creație pe care nu l-ar interesa actualitatea operei sale, indiferent de genul de artă pe care-l practică. Modernitatea este un subiect care cere de la un artist veritabil o rezolvare și o atitudine individuală permanentă și particulară pentru fiecare operă dramatică, indiferent că este una contemporană sau clasică. În procesul de creație scenică, orice regizor trebuie să țină neapărat cont de acest criteriu, fiindcă în caz contrar va pierde legătura cu cea mai importantă verigă a artei teatrale – publicul. Mă voi referi în continuare doar la câteva din tendințele de dezvoltare regizorală, care apar din marea dorință de a fi modern. Regia modernă este preocupată în prezent de căutarea formală a unor mijloace de expresie și trucuri care, de cele mai multe ori, nu au tangență cu conținutul operei dramatice pe când preocupările ei ar trebui să se manifeste prin introducerea unor forme noi, moderne, ce ar reda cel mai bine și cel mai adecvat acest conținut. În acest caz, actorul prin prisma căruia ar trebui să se producă transpunerea scenică a unei opere, rămâne doar unul dintre

THEATRICAL COLLOQUIA

componentele neînsemnate ale acestei transpuneri, la fel ca muzica, scenografia și altele.

Modernitatea, datorită caracteristicilor ce o determină, la fel ca și alte categorii ale artei teatrale, este destul de concretă. Dar, din păcate, adesea, atunci când se caută echivalentul scenic al unei opere (forma ei scenică), sunt omise aceste caracteristici, ținându-se cont doar de elementul modei. Strâns legat de acest element, fără de care el nu poate fi menținut mult timp, este așa-zisa „inovație”. Și cel mai mare paradox constă în faptul că aceste două elemente devin scopul artei unor asemenea regizori. De obicei un asemenea artist nu cunoaște viața și legile ei, iar ca nivel de percepție nu aude și nici nu vede tot ce apare nou, vie este doar dorința ce-l mână cu orice preț să devină modern și care în rezultat îl face să alunece în categoria modei și a actualității banale. Este bine cunoscut faptul că a urmări sau a te orienta după modă nu este altceva decât a copia lucruri deja create, din care motiv devii neapărat demodat.

O altă tendință care apare din aceeași dorință de a crea o artă regizorală modernă este îndepărtarea conștientă de adevărul adus de opera dramatică prin intermediul realităților ei materiale, a „situațiilor propuse”, oferind în schimb publicului o scenă goală, luminată bineînțeles, fără cortină și un joc al actorilor în contrapunct cu maniera obișnuită care apare prin intermediul unor mizanscene la fel de neobișnuite. Bineînțeles că aici se vede cu ochiul neînarmat faptul că scopul unui asemenea spectacol nu este transpunerea unui conținut dramatic, dar mai degrabă o tendință de a fi la modă, de a fi în pas cu timpul, de a crea ceva de dragul noului în care

THEATRICAL COLLOQUIA

prevalează forma, ruptă de conținut, deoarece nu acesta a fost scopul unei asemenea creații, ci autoafirmarea prin intermediul unor efecte exterioare.

Se întâmplă adesea să atribuim cuvântului „modernitate” actualitatea banală de zi cu zi și, dacă pentru unele categorii, cum ar fi: ziare, reviste, televiziuni - a merge pe urmele fierbinți ale evenimentelor pentru a putea reflecta mai operativ și mai exact realitatea reprezintă scopul ce le caracterizează și le justifică existența, aceste caracteristici nu sunt valabile și în cazul artei teatrale care, are cu totul alt scop. Teatrul trebuie să disece lumea interioară a omului, pentru a o putea reflecta cât mai profund, în contextul unor procese de amploare, ce cuprind viața unor comunități sau a omenirii, să sesizeze tendințele ei de dezvoltare, pentru a preveni evenimentele nedorite – acesta este scopul pe care ar trebui să-l urmărească teatrul modern.

În confirmarea acestor gânduri, într-un mod destul de precis s-a expus Tennessee Williams în eseuul său *Discuții cu sine însuși*: „Îmi doresc foarte mult să-mi reușească să vă pot atrage atenția la tot ceea ce fac, fiindcă muncesc în speranța că mărturiile mele despre viață vă vor produce plăcere, deoarece viața mea interioară este deosebită de a voastră. La fel cum și a voastră este deosebită de a celorlalți. Dar înțeleg foarte bine că o simplă dorință nu e suficientă pentru a avea acest drept și nu este un pretext pentru autoafirmare. Pentru a avea acest drept, e necesar să însușim toți un procedeu care pare foarte simplu, dar care, de fapt, e foarte complicat: să poți depăși singularul (egoismul, frustrările, mândria) și să te ridici la nivelul general de percepție, să depășești problemele și greutățile personale, pentru a le vedea și

THEATRICAL COLLOQUIA

percepe pe cele ale semenilor tăi”⁶. Pornind de la gândurile expuse de Tennessee Williams, reiese că pentru a se considera modern, teatrul are nevoie de capacitatea de a percepe acut, exact și activ realitatea, ca mai apoi, prin intermediul unor mijloace de expresie, la fel de moderne (pentru a putea fi percepute de public), să fie redată prin intermediul unor imagini artistice.

Unul din motivele de bază care contribuie la apariția multiplelor probleme în procesul anevoios de sinteză între conținutul și forma unui spectacol dramatic este confundarea esteticii cu tehnica teatrală, din care motiv astăzi există o atitudine nepoliticoasă față de metoda renumitului reformator al scenei K. S. Stanislavki. Acest gând este confirmat de Jerzy Grotowski: „Una din neînțelegerile inițiale în legătură cu această problemă provine din faptul că multora le este greu să facă diferența între tehnică și estetică. În această ordine de idei, eu consider că metoda lui Stanislavki a constituit unul dintre cele mai importante impulsuri pentru teatrul european, mai ales în ceea ce privește formarea actorului.”⁷

Metoda analizei active a lui Stanislavski este unică și singura care asigură cu metodologia necesară actul de transpunere scenică. Semnificația metodei analizei active în teatru este identică cu semnificația alfabetului pentru literatură. Cunoașterea literelor nu este suficientă pentru a scrie o operă literară, dar este, totuși, o metodă prin care un poet își exprimă lumea lui interioară. Teatrul își are alfabetul său și pentru a-l profesa, orice artist trebuie, mai întâi de toate, să-l cunoască, ca mai apoi să-l poată transforma într-un instrument prin care își exprimă creația sa. Metodologia teatrală nu

⁶ www.librebook.me/rasskazy_esse, Tennessee Williams, Razgavoră Naedine (*Convorbiri cu sine însuși*).

⁷ Grotowski J., *Răspuns lui Stanislavski*, traducere Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2014, p – 696.

THEATRICAL COLLOQUIA

este doar un șir de legi, ci, mai degrabă, un criteriu de analiză a lor, un mod de gândire în dinamica evenimentelor și acțiunilor, un mod prin care am crea posibilitatea de apariție a neverosimilului. Metoda nu înlocuiește nicidecum partea estetică și de esență a unei opere de artă, este doar o modalitate, un instrument, busola care ne ajută să găsim calea spre inconștientul nostru și această cale este, de fiecare dată, individuală. Metoda nu reprezintă o dogmă. Ea trebuie să devină un mod personalizat în calea de cunoaștere și cercetare, util și aplicabil în practică.

În procesul de identificare a unei metodologii de aplicare practică, ne poate ajuta doar experiența personală.

Rolul și identitatea tânărului dramaturg în teatrul românesc de azi. Dramaturgul între două paradigme: autor de piese de teatru sau intermediar între spectacol și public

Adriana CREANGĂ*

Rezumat: Scopul acestei lucrări a fost identificarea rolului și identității tânărului dramaturg român în procesele de teatru colaborativ din țară. Principalele mijloace de cercetare au fost interviul și asistarea participativă prin implicarea propriuzisă la realizarea unui spectacol. Am plecat de la ipoteza că dificultățile în procesul de lucru încep încă din facultate, ca urmare a lipsei de comunicare între secțiile facultăților de Teatru.

Cuvinte cheie: Tânărul dramaturg român, Rolul dramaturgului, identitatea dramaturgului, teatru colaborativ

Odată cu apariția noilor forme de lucru în teatrul românesc, cum ar fi practicile colaborative și teatrul devised, identitatea și rolul dramaturgului încep să capete alte valențe decât cele clasice. Iar prin clasic, în acest caz, se înțelege tipul de creație din spațiul românesc, unde dramaturg înseamnă prin tradiție și prin definiția din Dicționarul explicativ al Limbii Române „autor de piese de teatru”¹. Între practică și numirea noilor roluri apar disonanțe pe care, momentan, fiecare și le explică în funcție de propriul mod de lucru sau

* absolventă a masteratului de Teatru, Film și Multimedia, Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș Bolyai

¹ Dicționarul explicative al Limbii Române, disponibil online la www.dexonline.ro, sursa <https://dexonline.ro/definitie/dramaturg>, accesată la 05.05.2019

după propriile aspirații. De pildă, pentru adaptarea unor texte pentru spectacol, unii regizori aleg termenul de scenariu. De pildă Radu Afrim cu *Pădurea spânzuraților*².

În cea mai recentă carte publicată care dezbate această, Raluca Sas-Marinescu³ face distincția între autor dramatic, „persoana care scrie un text pentru scenă publicat în volum sau nu și care nu operează ulterior asupra acestuia în vederea montării decât eventual punctual.”⁴ și dramaturg, în sens german, înțeles așa începând cu Lessing și *Dramaturgia de la Hamburg*, adică

„o persoană care e specializată în racordarea lumii exterioare la cea interioară a unui spectacol, servește regizorului în viziunea sa regizorală, face propuneri, lucrează cu actorul asupra replicilor, sensurilor acestora și posibilelor modificări stilistice, selectează, ordonează și reconstruiește textul de spectacol.”⁵

Alexandra Felseghi mai adaugă și următoarele sarcini „înregistrarea/transcrierea/adunarea materialelor/cercetarea.”⁶ Însă această terminologie nu e însușită de toată lumea. De pildă, David Schwartz înțelege

² Radu Afrim, *Pădurea spânzuraților*, după Liviu Rebreanu, montat în anul 2018 la Teatrul Național din București, prezentarea spectacolului pe siteul oficial al teatrului, www.tnb.ro, sursa <https://www.tnb.ro/ro/teatrul/padurea-spanzuratilor>, accesată la 06.05.2019

³ Raluca Sas-Marinescu este și lector în cadrul facultății de Teatru și Film, UBB, predând cursurile de Dramaturgie

⁴ Raluca Sas-Marinescu *Dramaturg și dramaturgie. Metode, tehnici, studii de caz*. Cuvânt înainte de Miruna Runcan și Theodor-Cristian Popescu, editura Eikon, București, 2017, p. 26

⁵ Ibidem, p. 34

⁶ Alexandra Felseghi, dramaturg și Regizor în cadrul Grupului Create. Act. Enjoy, doctorandă în cadrul Facultății de Teatru și Film, UBB, interviu acordat cu scopul realizării acestei lucrări, disponibil în anexele lucrării de disertație cu titlul *Rolul și identitatea tânărului dramaturg în teatrul românesc de azi*, disponibilă în arhiva Facultății de Teatru și Film, UBB, Cluj-Napoca

autorul dramatic ca fiind autorul de teatru. „Textele scrise la ei acasă nu sunt teatru, sunt literatură. Au scris un text care se poate dramatiza. (...) Un autor de teatru viu e cel care lucrează la scenă, dezvoltă textul cu actorii, care schimbă în funcție de ce se întâmplă la lucru.”⁷ Privind din perspectivă juridică, cel care scrie textul de spectacol este purtătorul deplin al drepturilor de autor în România, aspect care contribuie la amplificarea confuziilor, cu atât mai mult cu cât, după cum spuneam, pozițiile și sarcinile se transformă. Spre exemplu, Teatrul Fix din Iași are programul *Autor dramatic, autor viu*, care e de fapt o reinterpretare a dramaturgului regizor. „Proiectul nostru este subsumat ideii în care autorul este parte integrantă în procesul scenic și deține autoritatea asupra reprezentării scenice a textelor sale.”⁸ Ideea proiectului se suprapune ideii lui David Schwartz, ceea ce înseamnă că e o direcție de interpretare răspândită.

În continuarea elaborării acestei lucrări îmi voi asuma definițiile propuse de Raluca Sas-Marinescu

Pregătirea dramaturgului

Făcând însă un pas înapoi, constatăm că practicile colaborative sunt puțin folosite în universitățile de profil din țară. În ghidul de studiu al Universității de Arte din târgu Mureș obiectivul formulat pentru studenții de la Teatrologie e următorul:

⁷ David Schwartz, regizor de Teatru și asistent în cadrul UNATC, interviu acordat cu scopul realizării acestei lucrări, disponibil în anexe

⁸ *AUTOR DRAMATIC. AUTOR VIU*, Proiect derulat în cadrul Teatrului Fix, Iași, prezentat pe siteul <http://teatrufix.ro>, sursa <http://teatrufix.ro/autor-dramatic-autor-viu/>, accesată la 26.05.2019

THEATRICAL COLLOQUIA

„Se urmărește formarea unor oameni de teatru cu o cultură teatrală temeinică și cu un nivel cultural complex, care să permită integrarea lor în procesul creației scenice, în critica teatrală, în cercetarea fenomenului teatral, în învățământul teatral.”⁹

Iar în Ghidul de studiu al Universității de arte “George Enescu din Iași se regăsește o singură materie care să-i formeze pe studenții de la teatrologie într-o direcție dramaturgică, *Rigori de scriitură a textului dramatic*, și aceasta opțională.¹⁰ Așadar, în urma unei analize a programelor de studii ale facultăților, constatăm că doar Facultatea de Teatru și Film din Cluj Napoca are cursuri de dramaturgie integrate la Nivel Licență. La nivel de masterat, există un program de scriere dramatică în cadrul universității din Târgu Mureș și altul în cadrul Universității Naționale de Artă teatrală și cinematografică (U.N.A.T.C.) din București. În timp ce la Cluj există cursuri de dramaturgie în cadrul masteratului de Arte performative și Film.

Chiar și așa, colaborarea secțiilor de Teatrologie cu cele de Regie și Actorie este limitată. Cauzele sunt diverse, de la programul foarte încărcat al claselor de Actorie, până la pregătirea realistă pentru integrarea în câmpul muncii unde dramaturgul nu pare a fi necesar și se descurcă cum poate ca să-și găsească proiecte. Facultatea de Teatru și Film a început din 2017 o astfel de colaborare, în cadrul cursurilor de dramatizare, începând cu semestrul II

⁹ Ghidul de studiu pe anul universitar 2016-2016, al Universității de Artă din târgu Mureș, p. 18, publicat pe siteul universității, <http://www.uat.ro/>, sursa http://www.uat.ro/fileadmin/user_upload/pdf/Posturi_didactice/Documente_2015/Ghidul_de_studii2015_1.pdf, accesată la 20.03.2019

¹⁰ Ghidul de studiu pe anul universitar 2016-2017, al Universității de arte “George Enescu din Iași, Facultatea de teatru, publicat pe siteul www.arteiasi.ro, sursa <https://www.arteiasi.ro/wp-content/uploads/2014/09/GHID-DE-STUDII-FACULTATEA-DE-TEATRU-2016-2017.pdf>, accesată la 20.03.2019

THEATRICAL COLLOQUIA

din primul an. Însă, având în vedere cele constatate de Radu-Alexandru Nica, uneori merge, alteori nu.

„...un caz foarte concret. De pildă, la Dramatizare, eu le-am dat să dramatizeze un text. Tendința dramaturgelor, într-un fel pe bună dreptate, este să rescrie în bună măsură acel text. Ba mai mult, să propună și un stil de lucru devised. Dar nu astea sunt cerințele de la Regie.”¹¹

Neînțelegerile de acest gen pot veni, pe de o parte, din lipsa de comunicare între profesorul de Regie și cel de Dramaturgie, din diferențele de opinie și așteptări diferite în activitatea didactică. Pe de altă parte, studenții sunt conectați la ce se întâmplă în lumea teatrului și conștientizează că unele curente devin mai vizibile decât altele și aspiră la „ce se poartă”. În entuziasmul momentului acest „ce se poartă” e înțeles ca o cale spre succes.

Lipsa sau eșuarea acestor colaborări duce la confuzii în procesul de lucru. Având în vedere cele constatate atât în propriile experiențe de lucru cu actorii, cât și în interviuri, ei percep rolul dramaturgului ca pe ceva dispensabil. Adesea, percep ca fiind deranjantă prezența unei persoane în plus care să le dea indicații. Iar având în vedere că facultatea nu-i pregătește pentru o astfel de colaborare, se justifică atitudinea defensivă. În unele cazuri, pot sugera că le-ar fi mai bine ca acest rol să nu existe, ceea ce poate fi și din cauza lipsei de pregătire a dramaturgului care nu știe cum să comunice în termeni de practică actoricească, sau, de ce nu, nu știe cum să pună problema unei schimbări în așa fel încât cel de pe scenă să nu aibă impresia că face doar greșit lucrurile.

¹¹ Interviu cu Radu-Alexandru Nica, regizor de teatru și Conf. Univ. în cadrul Facultății de Teatru și Film, UBB, acordat cu scopul realizării acestei lucrări, disponibil în anexele lucrării de disertație menționate.

„Eu îmi imaginam că pot să mă duc la dramaturg, să povestesc cu el și împreună să propunem ceva. Dar nu pot să am acces la dramaturg decât prin intermediar. [...] E din cauza inhibițiilor. Pentru că nu sunt obișnuit să mă duc la dramaturg, să-mi dea o formă bună de text care să fie ce trebuie când mă duc să-i arăt regizorului.”¹²

Această diferență dintre așteptarea lui Andrei Han și realitatea din procesul de lucru la scenă este cauzată și de lipsa de experiență a dramaturgăi *Bianca Trifan* în lucru la scenă.

„La noi în facultate nu există niciun fel de colaborare. În primul an de doctorat am avut un proiect și am vrut să lucrez cu studenții de la Actorie din anul I, dar mi s-a răspuns agresiv că nu. Ca nu cumva să le spăl eu lor studenții pe creier cu altceva decât vor ei să-i învețe.”¹³

Și astfel, pe fondul unor diferențe de interese în cadrul instituțiilor de învățământ, se poate ajunge la concluzia că „relațiile în teatru sunt ca relațiile interumane. Dramaturgul și restul echipei de teatru sunt acum în momentul în care ies la suc. Mai au mult până vor ajunge să trăiască în aceeași casă, să trăiască bine..”¹⁴ E drept că relațiile în teatre sunt în primul rând interumane, însă creându-se iluzia unei munci colective, se trece cu vederea peste faptul

¹² Andrei Han, joacă în spectacolul *Blocați în trecere*, realizat în cadrul rezidenței de creație artistică Fresh Start, ediția 2018, la Reactor de Creație și Experiment, Cluj-Napoca, Masterand la Actorie în anul I, facultatea De Teatru și Film, UBB, interviu acordat cu scopul realizării acestei lucrări, disponibil în anexele lucrării de disertație menționate.

¹³ Bianca Trifan este dramaturgul spectacolului *Blocați în trecere*, realizat în cadrul rezidenței de creație artistică Fresh Start, ediția 2018, la Reactor de Creație și Experiment, Cluj-Napoca și doctorandă în teatru la UNATC, interviu anexat lucrării de disertație menționate

¹⁴ Andrei Han, interviul menționat

că nu toată lumea din echipă a și trecut prin procesul clasic, pentru a ști cum și ce trebuie deconstruit și reinventat prin noul mod de lucru.

David Schwartz susține că lipsa colaborării e un dezavantaj pentru dramaturgi. „În primul rând, se simte în faptul că de la UNATC nu a ieșit niciun dramaturg montat. Singurii care sunt montați sunt dramaturgii care erau dramaturgi dinainte să intre.”¹⁵ Asta luând în calcul, tot din cele spuse de el, că nici la București nu există o oportunitate ca cei de la Masteratul de Scriere dramatică să lucreze cu studenții de la Actorie și Regie. Chiar și așa, mare parte dintre oamenii intervievați nu sunt de părere că problema pleacă din facultate. „Nu cred în obligativitate. Cred, mai degrabă, că asta s-ar putea compensa prin școli de vară, workshopuri în festivaluri, colaborări cu teatrele independente.”¹⁶ Ce se percepe ca o dificultate e, însă, refuzul teatrelor de a mai plăti un om. Însă, oricum am privi-o, cercul este închis. Teatrele sunt direct tinfluențate de un model de lucru pe care îl propun universitățile și cu care oamenii sunt obișnuiți. Dacă actorilor sau regizorilor nu li se recunoaște nevoia de dramaturg încă din primii ani de studii, ei își dezvoltă abilitatea de a-și acoperi singuri și acel set de sarcini, obișnuindu-se chiar cu asta, iar după absolvire, ajungând să lucreze împreună își dau seama că toți știu să facă dramaturgie, dar fiecare diferit.

„În cazul adaptării unei piese preexistente, cel în drept să știe mai bine decât autorul dramatic necesitățile și inutilitățile dintr-un spectacol anume, să prevadă părerea spectacolului ideal în funcție de intențiile de viziune ale regiei, este dramaturgul. De aceea el va

¹⁵ David Schwartz, interviu anexat lucrării de disertație menționate

¹⁶ Radu-Alexandru Nica, interviu anexat lucrării de disertație menționate

curăța, va înlocui, va cârpi, va tăia și va adăuga bucăți într-un text de teatru.”¹⁷

În ceea ce privește relația dramaturgului cu regizorul, sentimentul celui din urmă ar putea fi unul de amenințare „dramaturgul vrea să creeze mai mult. Și e de înțeles, dar noi, regizorii, nu vrem să ne fie hijackuit conceptul.”¹⁸ De asemenea, Radu-Alexandru Nica precizează că e o preferință de generație și că la cei mai tineri observă o flexibilitate și o disponibilitate mai mare de a renunța la rigoarea rolului în echipa de creație.

Practicile colaborative sunt întâlnite cu precădere în teatrele independente - teatre care, în cea mai mare măsură, sunt fondate de echipe de artiști tineri. Echipe de producție care, în mare parte, după cum precizează Raluca Sas-Marinescu, „se bazează pe prezența unui dramaturg.”,¹⁹ Finanțarea acestor instituții vine în mare parte de la Administrația Fondului Cultural Național (A.F.C.N.) al cărei scop în unele sesiuni este ca proiectele eligibile să promoveze dramaturgia contemporană românească.²⁰ În condițiile date, cea mai accesibilă și totodată benefică soluție este lucrul cu dramaturg la scenă, sau colaborarea punctuală cu un autor dramatic.

Simțind nevoia dezvoltării unor astfel de colaborări, două dintre teatrele independente din țară au lansat rezidențele de creație artistică în care echipe formate din actori, dramaturg, regizor scenograf, iar uneori coregraf, muzician, au ocazia de a învăța să lucreze împreună. Prima a fost Frsh Start, la Reactor de Creație și experiment, care inițial își propunea să formeze două

¹⁷ Raluca Sas-Marinescu, op. cit. P.34

¹⁸ Radu-Alexandru Nica, interviu anexat lucrării de disertație menționate

¹⁹ Raluca Sas-Marinescu, op. Cit. P. 28

²⁰ Administrația Fondului Cultural Național, *Priorități. Sesiunea II, 2017*, publicat pe www.afcn.ro, sursa <https://www.afcn.ro/media/PRIORIT%C4%82%C8%9A1%20-%20SESIUNEA%20%202019.pdf>, accesată la 23.05.2019

THEATRICAL COLLOQUIA

echipe, una de teatru documentar, alta de teatru performativ, ca ulterior să rămână doar pe cea din urmă opțiune. În 2018 a avut loc și prima ediție a Școlii de teatru Politic, organizată la Macaz Teatru Coop, București.

„În primele două săptămâni, rolurile noastre concrete (regizor, dramaturg, actor, muzician, coregraf) nu au existat. Toți făceam același tip de exerciții și, ușor, ușor, echipele s-au separat și am rămas noi actorii performer, și echipa de creație care ne dă nouă teme. Dar nu s-a ținut foarte mult cont de separarea asta.”²¹

Proiectele funcționează în bună măsură, însă fiind pe o perioadă scurtă, încep să funcționeze bine tocmai atunci când se termină. Iluzia unui proiect nonierarhic fascinează pe toată lumea, în special pe actori care, după cele zise de Anca Munteanu la sesiunea de întrebări și răspunsuri cu publicul, după o reprezentație a spectacolului *Dulce-Acrișor*, realizat în cadrul rezidenței din București, atât în facultate cât și în teatrele de stat sunt priviți și învăța să se simtă, ca niște executanți. „Eu nu am putut contribui niciodată la textul pe care l-am zis pe scenă sau să-mi dau cu părerea despre spațiu.”²² De aici intervine o serie de dificultăți pe care dramaturgul la început de drum nu știe cum să le controleze, având în vedere că orizontul lui de așteptări nu se suprapune realității.

Una dintre problemele majore ale muncii nonierarhice constă în faptul că nu știm să negociem. Adesea, discuțiile se rezumă la „sunt sau nu sunt de acord”, fără ca părerea să fie susținută de argumente. Sau se poate ca argumentele să fie repetitive, să apară și în alte contexte, legate de alt tip de

²¹ Grațela Bădescu, actriță în spectacolul *Blocați în trecere*, realizat în cadrul rezidenței de creație artistică Fresh Start la Reactor de Creație și Experiment, interviu anexat lucrării de disertație menționate

²² Anca Munteanu, actriță în spectacolul *Dulce-Acrișor*, realizat în cadrul Școlii de Teatru politic, ediția 2019, Masterandă în anul II la Actorie În cadrul UNATC, discuție cu publicul

THEATRICAL COLLOQUIA

probleme, într-o etapă următoare. Asta vine, pe de o parte, din lipsa experienței și din imaturitate profesională, dar e o lipsă care poate fi pusă și pe seama temperamentului. Cei mai puternici, cu un instinct mai acut de dominare, au șanse mai mari. De asemenea, în cazul unui spectacol construit pe povești personale, se ajunge relativ târziu la momentul în care persoana care a scris un text să se distanțeze și să accepte ficționalizarea. Totuși, ar fi bine să avem în vedere și observația lui Erving Goffman: „la o extremă, descoperim că performerul este implicat total în propriul său act; el poate fi sincer convins că impresia de realitate pe care o pune în scenă, este chiar realitatea adevărată.”²³

O putem confirma printr-un exemplu din perioada de structurare a textului pentru spectacolul *Dulce-Acrișor*. În unul dintre textele care i-ar fi fost distribuite personajului Elena, aveam informația „mama face câte o oală de ciorbă din care mâncăm câteva zile, dimineață la prânz și seara.” Pe care actrița a refuzat-o pe motiv că nu este realitatea din viața ei și că nu vrea să reprezinte o exagerare, că oamenii nu mănâncă ciorbă la micul-dejun indiferent de cât de săraci ar fi. Ideea este teoretizată de Peter L Berger și Thomas Luckmann în *Construirea socială a realității*:

„În cursul acțiunii apare o identificare a sinelui cu sensul obiectiv al acțiunii, acțiunea în curs de desfășurare determină, pentru o clipă, autopercepția actorului și face acest lucru în sensul obiectiv care i-a fost atribuit acțiunii.”²⁴

²³ Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, ediția a doua, revizuită, trad. Simona Drăgan și Laura Albulescu, prefață de Lazăr Vlăscanu, Ed. Comunicarea.ro, București, 2007, p. 45-46

²⁴ Peter L. Berger, Tomas Luckman, *Construirea socială a realității*, trad. Alexandru Butucelea, Ed. Art, București, 2008, p. 103

THEATRICAL COLLOQUIA

Aici termenul de actor are sensul de participant la viața socială, dar poate fi înțeles, fără a modifica înțelesul ideii, și ca actor de spectacol. Așadar, motivul pentru care actrița a refuzat replica poate fi cât se poate de valid, având în vedere că viața ei s-a desfășurat într-o categorie socială cu un trai decent. Conform materialelor jurnalistice, însă, viața în mediile rurale sărace nu exclude supa la micul dejun, dimpotrivă. Oricum, să presupunem că am fi de acord cu refuzul exagerării. Dar, dacă am prezenta în teatru doar standardele sociale în rutina lor, teatrul și-ar pierde potențialul dramatic tocmai pentru că ar dispărea esența personajul ca „om obișnuit în situații neobișnuite.”²⁵

Un alt aspect, în conformitate cu această idee, a fost legat de numele personajelor. Până a ajunge la Bianca Cătălina și Elena, se numeau Greta, Carla și Daria, nume alese de actrițe; însă, ulterior, tot la sesizarea lor, le-am schimbat deoarece nu reflectau popularitatea numelor pe care părinții le puneau fetelor în perioada 93-98, anii în care ne-am născut noi. Greta nu a fost acceptat nici măcar pe fondul informației că părinții au avut-o ca model feminin pentru fiica lor pe Greta Garbo. Aceasta este însă o modificare care nu afectează personajul decât în situația în care se intenționează o simbolistică a numelor, ceea ce nu era cazul la noi.

„Când individul se prezintă pe sine în viața celorlalți, performativitatea lui tinde să încorporeze și să exemplifice valorile oficiale acreditate ale societății, mai mult decât o face comportamentul lui în ansamblu.”²⁶

²⁵ Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, ed. Eikon, București, 2010, p. 68

²⁶ Erving Goffman, *Op. Cit.* P. 63

THEATRICAL COLLOQUIA

Lupta personală între etic și benefic apare adesea în cazul persoanei care face dramaturgie. Spre exemplu, lucrând la monoloagele finale pentru *Dulce-acrișor*, am ajuns într-un moment în care scriam matematic, numărând rândurile fiecăruia, deoarece, chiar dacă nu era o dorință unanimă, în urma mulțumirilor și nemulțumirilor legate de dimensiunile textelor, am ajuns la concluzia că cel mai corect e ca toate să fie la fel. Ceea ce, din punct de vedere al creativității, poate dezavantaja. Am putea deschide discuția și asupra procentului de colaborare reală în cazul proiectelor colaborative, unde, din cele constatate lucrând la scenă, în cele din urmă, fiecare este tentat să facă ce se pricepe mai bine. Cu toate că-și dă cu părerea și asupra activităților celorlalți, în momentele de criză (de timp, dar nu numai) fiecare se întoarce la sarcinile lui de bază.

În concluzie, din punctul de vedere al definițiilor, identitatea tânărului dramaturg în teatrul românesc de azi se concentrează în primul rând în jurul piesei de teatru. Fie că e vorba de autor dramatic, fie că vorbim de dramaturgul care lucrează la scenă cu actorii și regizorul, responsabilitățile lui țin în primul rând de text. Este perceput ca o persoană din echipa de creație, dar cu conștiința colectivă că rolul lui e limitat. Ceea ce e cert este că fiecare încearcă să-și apere „teritoriul” de desfășurare artistică și caută să se afirme implicit, sau să se impună cât mai mult, ceea ce poate fi interpretat ca o încercare de eliminare a intrusului. În cazul ăsta, dramaturgul este un intrus, pentru că în facultățile de teatru nu se colaborează, dar în teatrele independente există o mișcare în dezvoltare de a încuraja lucrul cu dramaturg la scenă. Cum spuneam, nici pregătirea dramaturgilor și a autorilor dramatici nu este suficientă în momentul absolvirii, Așadar, facultatea deschide câteva direcții valide, dar alegerea uneia ține de abilitățile și dorințele studentului.

THEATRICAL COLLOQUIA

Cert e că indiferent dce alege, urmează o perioadă în care e indicat să învețe să fie autodidact, să-și asculte colegii și să fie deschis să le înțeleagă nevoile, dar în același timp să nu-și devalorizeze sau să nu accepte să i se devalorizeze munca.

Bibliografie

BERGER Peter L., LUCKMAN Tomas, *Construirea socială a realității*,

trad. Alexandru Butucelea, Editura Art, București, 2008

GOFARMAN Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, ediția a doua, revizuită,

trad. Simona Drăgan și Laura Albușescu, prefață de Lazăr Vlăscanu, Editura Comunicarea.ro, București, 2007

NELEGA Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, editura Eikon, București, 2010

SAS-MARINESCU Raluca, *Dramaturg și dramaturgie. Metode, tehnici, studii de caz*. Cuvânt înainte de Miruna Runcan și Theodor-Cristian Popescu, Editura Eikon, București, 2017

Surse online

Administrația Fondului Cultural Național, *Priorități. Sesiunea II, 2017*, publicat pe www.afcn.ro, sursa

<https://www.afcn.ro/media/PRIORIT%C4%82%C8%9AI%20-%20SESIUNEA%20%202019.pdf>, accesată la 23.05.2019

AFRIM Radu, *Pădurea spânzuraților*, după Liviu Rebreanu, montat în anul 2018 la Teatrului Național din București, prezentarea spectacolului pe siteul

THEATRICAL COLLOQUIA

uficial al teatrului, www.tnb.ro, sursa <https://www.tnb.ro/ro/teatrul/padurea-spanzuratilor>, accesată la 06.05.2019

AUTOR DRAMATIC. AUTOR VIU, Proiect derulat în cadrul Teatrului Fix, Iași, prezentat pe siteul <http://teatrufix.ro>, sursa <http://teatrufix.ro/autor-dramatic-autor-viu/>, accesată la 26.05.2019, ora 13,28

Dicționarul explicative al Limbii Române, disponibil online la www.dexonline.ro, sursa <https://dexonline.ro/definitie/dramaturg>, accesată la 05.05.2019

Ghidul de studiu pe anul universitar 2016-2017, al Universității de arte “George Enescu din Iași, Facultatea de teatru, publicat pe siteul www.arteiasi.ro, sursa <https://www.arteiasi.ro/wp-content/uploads/2014/09/GHID-DE-STUDII-FACULTATEA-DE-TEATRU-2016-2017.pdf>, accesată la 20.03.2019

Ghidul de studiu pe anul universitar 2016-2016, al Unversității de Artă din târgu Mureș, p. 18, publicat pe siteul universității, <http://www.uat.ro/>, sursa http://www.uat.ro/fileadmin/user_upload/pdf/Posturi_didactice/Documente_2015/Ghidul_de_studii2015_1.pdf, accesată la 20.03.2019

PAGINI DIN STAGIUNE

Festivalurile de teatru – o arhivă colectivă

Petronela-Ramona IACOBUȚE ¹•

Rezumat: Teatrul poate fi privit și ca o arhivă colectivă la care apelăm pentru a înțelege mai bine lumea din jur, tendințele și curentele artistice, umanitatea. Fiecare participant la un act teatral, fie că este spectator sau creator, îl încarcă cu emoții și deci cu amintiri. Teatrul, în toate formele sale consolidează comunități, iar festivalurile de teatru sunt un foarte bun prilej de popularizare a producțiilor teatrale, de la nivelul unor comunități restrânse, la nivel macro. Diversitatea este un ingredient esențial pentru stimularea imaginației și o mai bună înțelegere a unui domeniu de interes. Tocmai de aceea, un festival de teatru cu acoperire internațională, așa cum este și Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr de la Iași (FITPTI), trebuie să facă publicului său cât mai multe trimiteri referențiale la context și la viața artistică dintr-o comunitate în ansamblul său. Pentru a atinge un astfel de obiectiv, pe lângă reprezentațiile scenice propriu-zise, expozițiile cu tematică teatrală, lansările de carte, instalațiile interactive, seminariile de critică teatrală, rezidențele pentru tinerii dramaturgi, spectacolele-lectură sunt mai mult decât necesare. Dacă ne referim la memoria colectivă îmbogățită prin teatru, am putea spune că spectacolele de teatru au o viață scurtă. Însă, de cele mai multe ori, cele care au cu adevărat un impact major și creatorii lor se regăsesc și în cărți. Și, se știe, cărțile au o viață mult mai lungă. Organizatorii FITPTI au înțeles de la început acest lucru și au acordat cărții de teatru un loc important în cadrul evenimentului.

Cuvinte cheie: teatru, memorie, festival de teatru, carte de teatru, teatrul și comunitatea

• ¹ Jurnalist la ziarul „Adevărul”, redactor-șef al site-ului www.ceascadecultura.ro, doctorand în Teatrologie la Universitatea de Arte „George Enescu” Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

Teatrul poate fi privit și ca o arhivă colectivă la care apelăm pentru a înțelege mai bine lumea din jur, tendințele și curentele artistice, umanitatea. Fiecare participant la un act teatral, fie că este spectator sau creator, îl încarcă cu emoții și deci cu amintiri. Teatrul, în toate formele sale consolidează comunități, iar festivalurile de teatru sunt un foarte bun prilej de popularizare a producțiilor teatrale, de la nivelul unor comunități restrânse, la nivel macro.

Gusturile se formează și se educă, iar diversitatea este un ingredient esențial pentru stimularea imaginației și o mai bună înțelegere a unui domeniu de interes. Tocmai de aceea, un festival de teatru cu acoperire internațională, așa cum este și Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr de la Iași (FITPTI), trebuie să facă publicului său cât mai multe trimiteri referențiale la context și la viața artistică dintr-o comunitate în ansamblul său. Pentru a atinge un astfel de obiectiv, pe lângă reprezentațiile scenice propriu-zise, expozițiile cu tematică teatrală, lansările de carte, instalațiile interactive, seminariile de critică teatrală, rezdențele pentru tinerii dramaturgi, spectacolele-lectură ale unor texte calde, care abia au fost scrise sau sunt în curs de scriere sunt mai mult decât necesare. Dacă ne referim la memoria colectivă îmbogățită prin teatru, am putea spune că spectacolele de teatru au o viață scurtă. Însă, de cele mai multe ori, cele care au cu adevărat un impact major și creatorii lor se regăsesc și în cărți. Și, se știe, cărțile au o viață mult mai lungă.

Organizatorii FITPTI au înțeles de la început acest lucru și au acordat cărții de teatru un loc important în cadrul evenimentului. Practica publicării și lansării de cărți de teatru în cadrul festivalurilor de teatru, naționale și internaționale, este una din ce în ce mai des întâlnită și mai necesară, în condițiile în care, în afara ariei de desfășurare a acestor festivaluri, astfel de volume nu sunt tipărite cu frecvența cu care ar trebui. Totuși, atât publicul, cât și artiștii au nevoie de lecturi de specialitate, lecturi care să îi țină într-o permanentă legătură cu dinamica lumii teatrale, pe de o parte, dar și să îi ducă în trecut, pentru o întâlnire cu predecesorii artiștilor din prezent, pe de altă parte. Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași (FITPTI) a purtat publicul, timp de doisprezece ediții, atât prin lumea premierelor teatrale cât și prin universul cărților de teatru, univers care își are

THEATRICAL COLLOQUIA

adânc plantate rădăcinile în viețile celor care populează această lume: actori, dramaturgi, regizori, scenografi, critici de teatru, creatori de costume sau îndrăgostiți de scenă. Obiective și subiective, în același timp, ca tot ce ține de lumea teatrului, cărțile lansate în cadrul FITPTI de-a lungul timpului confirmă faptul că acest festival își dorește să și oprească timpul în pagini tipărite, nu doar să ofere emoții de moment, trecătoare publicului său și să se conecteze la prezent.

Astfel, organizatorii festivalului și-au făcut un obicei din a scoate cel puțin o carte care să fie lansată în timpul FITPTI și care să abordeze tematici, personaje și stări ombilical legate de eveniment, de clădirea care îl găzduiește de nouă ani, de oameni care fac teatru și iubesc teatrul, *ceea ce denotă interesul pe care organizatorii festivalului îl nutresc pentru memoria afectivă a creatorului și consumatorului de proiecte teatrale*. Rând pe rând, au fost lansate în cadrul Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași (FITPTI) *volume aniversare, monografii și biografii, cărți cu și despre un spectacol sau un dramaturg și volume care pun în lumină generația tinerilor artiști din teatrul românesc*. Astfel, anul acesta după lansarea cărții “Dimineața actrițelor” de Anca Hațiegan, în Prologul festivalului, a venit și rândul altor cărți de a fi lansate și a altor autori de texte dramatice de a-și expune viziunea artistică. Spectacolele-lectură din 2019, *Paradisul* și *Viral* au aparținut lui Andrei Crăciun și respectiv lui Bogdan Georgescu, autori care au câștigat câte o rezidență în festival, în parteneriat cu FILIT. Dintre celelalte lecturi propuse în cadrul festivalului, sunt de menționat: *Cătălina Buzoianu, magie, abur, vis, Dramaturgie greacă contemporană*, apărute la Fundația „Camil Petrescu” București, Miruna Runcan, *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964, Drama și teatrul francofon. Antologia Forme ale exilului, forme ale rătăcirii*.

Tematica festivalului, în fiecare an în ton cu societatea în care trăim

Un alt element definitoriu al Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr de la Iași (FITPTI), organizat de Teatrul “Luceafărul”

THEATRICAL COLLOQUIA

este stabilirea unei teme-reper pentru fiecare ediție. În acest an, tema propusă a fost “Libertate” și a ilustrat foarte bine felul în care regizorii spectacolelor selectate se raportează la acest concept și la societatea în care trăiesc și crează. Adunându-se ca într-un cuib în jurul temei, propuneri scenice venite de la regizori de top din toate generațiile, Gigi Căciuleanu, Alexandru Dabija, Radu Afrim, Ada Milea, Cristi Juncu, Bogdan Georgescu, Ioana Păun, Catinca Drăgănescu, Theodor Bogdan Olteanu au animat serile și chiar nopțile, pentru că insomniacii dependenți de teatru au putut să se bucure de artele spectacolului și după ora 22.00. *Legături primejdioase* (Teatrul Mic București), cu Florin Piersic Jr în Valmont și Diana Cavaliotti în Madame de Merteuil, *153 de secunde*, un performance realizat de Ioana Păun pe tema tragediei produse în Clubul Colectiv, *Cocoșat pe schele* (Art no More București), un spectacol pentru tați realizat de Robert Bălan pe texte ale unor scriitori care au traversat perioada de adaptare la postura de părinte, *Bun de export*, al Catinicăi Drăgănescu (Teatrul Point București), care documentează experiențe personale în legătură cu plecările masive din țară (conform INS, România înregistrează o pierdere netă prin migrație externă de 1 român la fiecare 5 minute și 27 de secunde), *Taximetriști*, un spectacol despre România văzută prin ochii celor care ne transportă pe străzi supra-aglomerate și sparte, și care iau pulsul țării prin miile de povești pe care le aud și le spun sunt doar câteva exemple de spectacole care portretizează România la cei 30 de ani de libertate pe care îi aniversează în 2019 și care au provocat ieșenii la introspecție și la luarea de atitudine dincolo de semiobscuritatea sălii de spectacol. Se poate spune, așadar, că obiectivul organizatorilor a fost și în acest an găsirea echilibrului între contemporan, inovație și gust reîmprospătat pentru esența teatrului, pentru minimalism, pentru textele bine scrise și rolurile bine jucate. Performance-uri dintre cele mai diverse au fost completate cu spectacole în care dramaturgul și ideile sale au fost foarte bine puse în valoare de către actori cu experiență, cu sute de roluri jucate.

Pentru a exemplifica atenția acordată de către echipa FITPTI diversității, relevanței, impactului social și tendințelor în teatrul românesc și internațional actual, voi analiza câteva dintre spectacolele care și-au făcut loc în programul festivalului. Sexualitatea omului modern, relațiile părinți-copii,

piața muncii, implicarea socială sunt doar câteva dintre temele abordate de creatorii spectacolelor jucate la Iași.

Un spectacol prezent în a doua zi de festival, în regia lui Bogdan Georgescu și lucrat împreună cu trupa de teatru rom feminist Giuvlipen, *Sexodrom*, a tratat în detaliu sexualitatea, aducând subiectul în zilele noastre și condimentându-l cu picanterii care țin și de viața sexuală a minorităților sexuale. Transsexualitatea și homosexualitatea sunt în lumea în care trăim de neignorat. Dacă în trecut culisele vieții sociale le aparțineau, în secolul XXI drepturile unor astfel de minorități sunt aprins discutate și recunoscute în din ce în ce mai multe țări. Spectacolul trupei Giuvlipen, regizat de Bogdan Georgescu se concentrează, însă, pe mentalități, pe comportamentul majorității în raport cu minoritatea, pe harțuire și exploatare sexuală, pe abuzuri fizice și emoționale, pe singurătatea și deznădejdea celor puțini în fața celor mulți, pe puterea pe care majoritatea și-o impune cu forța de multe ori. Făcusem cunoștință încă de anul trecut cu trupa Giuvlipen și am rămas cu convingerea că știu să sape după teme care ne privesc pe toți, dar pe care puțini au curajul să le exprime, că talentul le este cel mai bun aliat, chiar dacă spectacolele lor vin din zona independentă și nu pun accentul pe decoruri spectaculoase. Dimpotrivă, uneori le ajunge un microfon și un spațiu de dans, pentru că da, performance-urile lor îmbină munca de cercetare, poveștile reale cu ficțiunea, cu dansul și muzica pentru a face un statement. *Sexodrom* este un spectacol viu, un spectacol dureros, dar necesar, o oglindă a omului modern, care pe măsură ce se expune mai mult, devine tot mai străin de adevăratul sine. Ipocrizia, violența verbală și fizică, suferința, trauma, inadaptarea, războiul sexelor sunt condimentele care dau savoare acestui spectacol și nasc, în același timp un gol în stomac. Cu un podium pe care personajele își expun, pe rând, suferințele și îngâmfwările, la un microfon care ne face să ne țiuie urechile a ipocrizie sau a neputință și cu prezența unor pamblici roșii care pulsează și străbat ca venele corpul spectacolului, actorii prezenți pe scenă au misiunea de spune spectactorilor povești private și narațiuni intime.

La ediția din acest an, aș putea spune că bărbatul a fost un răsfățat al regizorilor selectați să participe cu spectacole în programul festivalului. Astfel, cel puțin trei dintre aceste spectacole, *Taximetriști*, *Cocoțat pe schele*

THEATRICAL COLLOQUIA

și *Îngerul pantofilor* și-au luat ca punct de reper bărbatul modern. *Taximetriști*, spectacol regizat pentru Teatrul Apollo 111 București de Bogdan Theodor Olteanu, după un text de Bogdan Theodor Olteanu și Adrian Nicolae pune în prim-plan doi taximetriști care străbat străzile Bucureștiului și se întâlnesc cu oameni dintre cei mai diferiți și cu situații de o normalitate evidentă sau de o extremitate care îi face să iasă din zonal lor de confort. Aici bărbatul este prezentat cu tot cu limbajul licențios și cu tot cu preconcepțiile și stereotipiile pe care o meserie ca cea de taximetrist i le scoate la suprafață. Umorul este ingredientul principal de care se folosește Bogdan Theodor Olteanu pentru a caracteriza și caricaturiza, în același timp, bărbatul familist și nefericit și bărbatul macho, dar și societatea care încurajează ca astfel de tipologii să înflorească.

Pe de altă parte, *Îngerul pantofilor* și *Cocoțat pe schele* aduc în lumina reflectoarelor bărbatul în rolul său de tată, un rol social esențial care vine la pachet cu multă presiune și multe așteptări din partea propriului sine, dar mai ales din partea celorlalți. Dacă în *Îngerul pantofilor*, un spectacol al Teatrului Coquette din București, paternitatea este văzută prin ochii unui copil crescută într-o societate extrem de mercantilă, în care părinții sunt obligați să muncească 24 de ore din 24 pentru succes și bunăstare materială în detrimentul timpului petrecut cu copiii lor, în *Cocoțat pe schele* perspectiva este cea a bărbatului-tată. Realizat de Asociația Art No More București, în parteneriat cu Centrul de Teatru Educațional Replika, *Cocoțat pe schele* include prelucrări ale interviurilor realizate în perioada de documentare, informații preluate din mass media sau din anumite studii și textele scriitorilor Andrei Doșa, Robert Șerban, Radu Pavel Gheo, Vasile Ernu, și Igor Mocanu, scrise pentru acest spectacol. “Cocoțat pe schele” vorbește despre tatăl timpurilor noastre, în diversele sale ipostaze: tatăl implicat, care citește cărți de parenting și merge des cu copilul în parc, ba chiar își ia concediu de paternitate pentru că soția câștigă mai bine și preferă să o lase pe ea să muncească, tatăl absent, dar cu un cont bancar generos și dispus să acopere orice nevoie materială a copilului, tatăl care se simte înstrăinat social și fără prieteni, tatăl în depresie după nașterea copilului. Și în acest spectacol, umorul este ingredientul care leagă toate poveștile mici într-una singură, plină de înțelesuri.

THEATRICAL COLLOQUIA

Performance-ul *153 de secunde*, regizat de Ioana Păun, cu un text scris de poeta Svetlana Cîrstean, răscolește durerea destinelor schimbate pentru totdeauna de incendiul de la Colectiv. Apetitul pentru teatru documentar al Ioanei Păun se amestecă în acest spectacol cu lirismul cotidianului pe care îl stăpânește atât de bine poeta Svetlana Cîrstean pentru a ne îndemna să nu uităm niciodată răul în masă pe care nepăsarea și neasumarea îl pot stârni. Cu un decor format dintr-un cadru metalic care se compune și se descompune în secunde, la fel ca viețile celor care au ars la Colectiv, *153 de secunde* este un spectacol-durere, un spectacol-nevoie de vindecare, un spectacol-lecții pe care trebuie să ni le învățăm.

O săptămână plină de teatru poate trece ca un vis, dacă oferta este suficient de tentantă și echilibrată pentru a te purta prin toate stările. Nici în acest an organizatorii Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași (FITPTI) nu au dezamăgit. Încă de la primele ore ale primei zile de festival exclusivitățile gata de a fi descoperite i-au așteptat pe spectatori. Una dintre ele, care a bucurat deopotrivă copiii și adulții, a fost expoziția interactivă „Prietenii lui Crusoe”. La 300 de ani de la publicarea romanului “Robinson Crusoe”, *Compania Toc de Fusta* din Spania a adus la Iași, pentru prima oară în România, o instalație interactivă realizată manual în atelierele companiei și formată din automate de mari dimensiuni, păpuși mecanice, jocuri mecanice și puzzle-uri inspirate de călătoria lui Crusoe. Acționate de vizitatori, exponatele s-au dovedit a fi o invitație pentru fiecare, adult sau copil, de-a descoperi liber mecanism cu mecanism și de-a lăsa imaginația să zburde neîngrădită. Libertatea ca temă de festival nu e niciodată un loc de joacă prea mic, așa că nuanțele și complexitatea artelor spectacolului s-au revărsat în 2019 spre publicul FITPTI-ului ca un fluviu, adâncindu-l în visare, meditație, bucurie, plăcere.

RECENZII DE CARTE

Cu ochi de critic despre critica românească. Din memoriile fluctuantului dezgheț

Recenzie la cartea *Teatrul în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964* de Miruna Runcan

Ioana PETCU*



Rezumat: Cartea Mirunei Runcan umple un spațiu încă gol al literaturii de specialitate și, deopotrivă, este fructul cercetării unei minți constant preocupate de statutul criticii în România, de meandrele unui lung proces cu stagnări și cu episoade de *boost* în panorama pre- și post-decembristă. Complexul studiu apărut la Editura Tracus Arte, în acest an, se așază pe raftul bibliotecii între titlurile anterioare ale autoarei, completând (și probabil urmând a fi continuat) portretul poliform, privit din interior și din exterior, al comentariului critic în arealul teatrului nostru.

Cuvinte cheie: Miruna Runcan, critică de teatru, comunism, revista Teatru.

Alături de *Modelul teatrului românesc* (2001), de *Teatralizarea și reteatralizarea în România 1920-1960* (2003), de *Fotoliul scepticului spectator* (2007) și de *Critica de teatru. Încotro?* (2015) – spre a aminti doar câteva dintre cărțile ce se apropie pe linia criticii teatrale –, amplul studiu *Teatrul în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism* e o analiză de

* Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, UNAGE, Iași

întălită ținută, arătând, de la un capitol la altul, strecurată când cu directețe, când, în funcție de context, cu o undă de ironie sau de responsabilizare, dorința de a răspunde întrebărilor incomode. Căci dincolo de colosala muncă de investigație pe care o realizează ca un rafinat cunoscător al acestui capitol cultural, profesorul clujean are și un mesaj mai adânc grefat în discurs. Acela educațional. Iar mesajul inițiat îl vizează pe practician – pe jurnalistul teatral (în formare sau care se află de ceva vreme „la butoane”), pe istoric, pe cercetător. Desigur că ne interesează întreaga explicație amănunțită, poziționată mereu în contextul politic, anii în care discursul despre omul nou și lumea nouă se mai estompează, dar numai în aparență, pentru ca mai apoi să fie reluat parcă cu și mai mare apăsare. Ne interesează personajele acestei istorii a compromisului, a nesiguranței, a orgoliilor, dar și aparițiile fulgurante de opoziție, neliniștile, încercările de normalitate. Însă, cum spuneam, cel puțin la fel de important ca înțelegerea statutului criticului în angrenajul perioadei 1956-1964 este și intenția autoarei de a-și determina cititorul să-și dilate pupila, să-și ascute simțurile și să se privească în această oglindă a trecutului. Acțiunea se face cu cerebralitate, cu forța morală de a accepta trecutul și în momentele lui lipsite de glorie, precum și cu bucuria lăuntrică a izbânzilor de etapă.

Evident, vom spune, nu ne mai aflăm azi în situația de a răspunde unor cerințe de partid, nu mai milităm azi pentru o viziune aberantă în care arta ar trebui să rezoneze vreunei ideologii totalitare. În nici un caz, nu mai recunoaștem vreo trăsătură dintre cele prezentate în paragraful unde autoarea face o scurtă punctie în măduva criticului din perioada de referință: „Asemeni oricărui alt jurnalist, pe parcursul celor patru decenii de comunism, și criticul de teatru, pentru a ajunge să fie angajatul unei publicații, trebuie să treacă prin multiplele filtre de aprobare ale aparatului de partid (...). Selectarea criticilor de teatru se producea, în funcție de momentul la care ne raportăm după un sistem care are constante și variabile: constantele sunt ai întâi de toate unele de ideologie și de fidelitate. Marea majoritate a criticilor de teatru angajați, la nivel central sau local, sunt, până la începutul dezghețului, membri de partid. Ei au studii superioare, de obicei filologice, și o anumită experiență în presă. Cei provenind din mediul academic sunt rari” (p. 185). În plus, nu doar că pare departe de orice asemănare cu prezentul, dar portretul anterior e atât de îndepărtat că unii l-au și dat uitării. Însă putem observa – dacă avem deschiderea necesară și, pe

THEATRICAL COLLOQUIA

undeva, curajul – că nesiguranța din condeiul actual, dar și tonalitatea prea combativă și defel constructivă pot fi rezultate ale unor situații din trecut, ale unor rădăcini încă nu de tot înlăturate și care, chiar dacă nu mai au aceeași structură, au deviat pe căi nefericite. Și cum se face că, deși date uitării, fantomele trecutului ne bântuie sub diferite forme – o rubrică confiscată, o cronică cu dedicație în funcție de interese, omisiuni, tăceri, retrageri în turnul de fildeș, dar și mult (prea mult) zgomot pentru nimic...

Pe de altă parte, dioramele realizate de Miruna Runcan ne înfățișează și episoade care ne-ar servi și azi drept bune practici. Lumini estompate pentru perioada fluctuantului dezgheț, întâlnirile ce prilejuiau dezbateri între critici și artiști (regizori, cel mai adesea) sunt azi evenimente obișnuite. Dar uitându-ne la paginile în care, de pildă, se prezintă polemica găzduită de revista *Teatrul* în legătură cu montarea lui Liviu Ciulei la *Cum vă place*, ne întrebăm dacă azi mai regăsim înflăcărarea sau eleganța, subtilitatea sau patosul care animau altădată unele spirite. Se mai perpetuează asemenea stări în atelierele, colocviile, dialogurile noastre (chiar și purtate în spațiul virtual)? I-adevărat – s-au schimbat mizele, au trecut mai bine de șase decade, avem alte intenții și direcțiile noastre s-au recalibrat. Siguranța, libertatea cuvântului ne lasă mai mult loc să dezvoltăm idei, proiecte, să ne simțim mai folositori, în calitate de critici și ne fac... mai puțin eroi. Dacă ne va fi bântuit vreodată aura eroicului. Totodată ne paște mai ușor un soi de comoditate, sistemul nu e lipsit de situații aberante, în care ne lăsăm în voia putirii sau față de care putem reacționa (cu mască sau fără mască).

Miruna Runcan este și un model de cercetător. Își exprimă poziția cu claritate față de scurtele secvențe de dezgheț și, mai cu seamă, față de inadvertențele trecutului. Semnalează lacune sau locurile rămase incomplete ori insuficient exploatate și până în prezent – atunci când se amintește de lipsa traducerilor noi din Brecht, punctând în repetate rânduri ca un semnal de alarmă că singura ediție cu traduceri ale pieselor dramaturgului german datează din 1967. Tonul ei este echilibrat, nu împunge spre a învinovăți, ci pune în context, explicând astfel de ce, cum, care sunt pârgurile care-i susțineau pe unii critici sau artiști în sistem. Aflăm detalii din biografiile celor ce țin critica de teatru în coloanele revistelor vremii, detalii care se conturează nu portrete, ci personaje (*dramatis personae*, cum le numește chiar ea): Traian Șelmaru, Andrei Băleanu, B. Elvin, Valentin Silvestru,

Margareta Bărbuță, Ana Maria Narti, Dana Crivăț, apoi Ștefan Aug. Doinaș și I. D. Sârbu, Dan Nasta, I. Negoîtescu (sau „nedisciplinații reteatralizării”, așa cum glumeț îi carcaterizează). Przențele lor se intersectează, unii parcă preferă să stea la distanță, alții caută cu obstinație confruntarea și schimbul de replică. Împreună cu ei, tinerii coegi regizori Liviu Ciulei, David Esrig, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie. Procesul de receptare al dramaturgiei occidentale este și el un subiect pe larg analizat, în diferite momente ale textului. De la cazurile Beckett (ale cărui texte trec drept de neînțeles) și Ionesco (renegat) și, prin ei, întreaga literatură absurdistă (condamnată), până la dramaturgia americană parțial și trunchiat acceptată... orizontul se configurează în nunațe destul de terne.

Miruna Runcan are și o calitate prețioasă, expunerea ei e însuflețită de curiozitate. Își pune mereu întrebări și îndeamnă pe cititor să i se alăture în a căuta răspunsuri; îl ghidează apoi prin lumea atent cartografiată. Lansează de la primele până la ultimele alineate punți dilematice către prezent, căci, moștenitori ai mesajului cu dublă referențialitate, ai cortinelor de fier, ai exuberanței creative sau ai polemicilor vechi cu haine noi, auzim estompat ecouri din anii cenzurii, resimțim de departe împrumuturi mai mult sau mai puțin benefice din anii '50-'60. Și are autoarea și concluzii realiste, totuși punctând nereușitele: „Critica de teatru (...) e departe de a avea acel rol exploratoriu, la nivelul vieții teatrale din țară, care ar fi putut îndreptăți măcar bănuiala unei atitudini «de direcție» - deci de sprijin și de influențare pozitivă, coagulantă asupra vreunui fenomen artistic marginal, cu potențial novator” (p. 296).

Teatrul în diorame e o lucrare esențială, minuțios documentată, cu informații importante și cu porțiuni în care pur și simplu trebuie pus un sticky note cu comentarii personale spre a potența fluxul opiniilor. Îi așteptăm, fără îndoială, continuarea într-un nou volum dedicat următoarelor decade. Altminteri, cărțile continuă prin cititorii lor care le poartă temele și propunerile provocatoare și care le reanimă în întâlnirile, în dezbaterile ce reiterează subiectele.

