

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”, IAȘI
FACULTATEA DE TEATRU

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI –
STUDIU ȘI CREAȚIE”

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

NR. 18 / 2014

EDITURA „ARTES”, IAȘI

COLOCVII TEATRALE

Colectivul de redacție:

Redactor coordonator - UAGE Iași
Conf. univ. dr. habil. Anca-Doina CIOBOTARU

Secretar de redacție - UAGE Iași
Lect. univ. dr. Ioana PETCU

Redactori

Prof. univ. dr. Bogdan ULMU - UAGE Iași

Asist. univ. drd. Ioana BUJOREANU - UAGE Iași

Dr. Tamara CONSTANTINESCU - UAGE Iași

Drd. Alexandra Ioana CANTEMIR

Mrd. Alexandra BANDAC

Dr. Irina DABIJA - Redactor traducător autorizat extern

Carmen ANTOCHI - Tehnoredactare și tipărire - Editura „Artes”

Membri externi:

Nic ULARU – University of South Carolina, College of Arts and Sciences Theatre and Dance

Matei VIȘNIEC - RFI - Franța

Irina AZEEVA - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia

Boris VLATCHESLAV - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia

Comitetul de referenți:

Prof. univ dr. Anca Maria RUSU

Prof. univ. dr. Emilian COȘERU

Cristina RUSIECKI – critic de teatru

Membri fondatori:

Prof. univ. dr. Natalia DĂNĂILĂ

Prof.univ. dr. Constantin PAIU

Prof. univ. dr. Ștefan OPREA

Conf. univ. dr. habil. Anca CIOBOTARU

Revista „Colocvii teatrale” este acreditată CNCS în categoria B

Editura „Artes”, Iași

2014

Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912

ISSN–L 1584 – 4927

Site-ul revistei: <http://www.artes-iasi.ro/colocvii/>

Coperta revistei: *Arlechin*, de Liviu Suhar

Notă: Corectura și conținutul textelor sunt asumate de autorii materialelor publicate.
Drepturile de autor au fost cedate revistei „Colocvii teatrale”.

**SPECTACOLUL ÎNTRE RIGOARE ȘI
INSTINCT**

**PERFORMANCE BETWEEN RIGOR
AND INSTINCT**

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

STUDII

COLOCVII TEATRALE

Rigoare și instinct în munca actorului

Monica BROOS*

Rezumat: Aceasta este o reflecție personală asupra necesităților și dificultăților cu care un actor s-ar putea confrunța în munca lui (ei), privind detașarea de propria personalitate, în căutarea unui personaj credibil, a unei psihologii create și plauzibile, diferită de a sa proprie. Se referă de asemenea la metode bine cunoscute propuse de oameni de teatru celebri, fiind, mai mult decât orice, o încercare de a deschide o posibilă discuție. Are, în fond, și intenția de a dizolva câteva prejudecăți sau poziții radicale, aducând într-o lumină nouă idei și separări marcate de timp care nu mai par să funcționeze. Relația dintre rigoare și instinct e privită dintr-un punct de vedere personal, format prin confruntarea practică, reală, cu crearea unui caracter, a unui personaj. Se bazează pe ani de experiență actricească, jucând în diferite limbi și lucrând cu diferite metode, dar e și reflecția unei spectatoare pasionate și a unei cititoare de cărți de și despre teatru.

Cuvinte cheie: adevăr, credibilitate, psihic, fizic, memorie, individualitate creativă.

Înainte de a încerca să exprim vreo părere despre orice sau despre teatru, nu pot să nu precizez cât de clar îmi este că e o părere personală, preferând să nu consider că plecăm oricum de la această premisă. Nu cred că e, în general, o premisă garantată și atât de multe cronică teatrale îmi confirmă aprehensiunea, atât de multe voci vehemente, pronunțând adevăruri definitive și tăioase precum diamantul, se aud mai ales în presa românească, încât am simțit nevoia de a pune totul într-o perspectivă relativă.

Cred că putem fi de acord că nu mai există prea multe tabu-uri în legătură cu ceea ce e posibil sau nu pe scenă. În ceea ce privește conținutul sau modurile de expresie, cred că am văzut destul de multe și variate spectacole pe scene românești, franceze, britanice, italiene și germane pentru a-mi îngădui să vorbesc despre marea libertate pe care o au creatorii de teatru contemporani. Aproape nimic din ce e omenesc n-a rămas neatins, și uneori tocmai această libertate se poate dovedi periculoasă. Pentru că singurul lucru nepermis e un teatru care nu are nimic de spus, nu-i așa? Libertatea absolută poate crea uneori banalitate și repetare nesemnificativă, prin reiterarea unor teme ce au fost cândva mai puțin permise, dar care acum se transformă într-un soi ciudat de obsesie. Dat fiind că putem vedea aproape orice, mă întreb, pur

* Actriță, doctorandă a Facultății de Teatru, UAGE Iași

și simplu, ce criterii îi rămân criticului și de aceea mi se pare important să fim conștienți de rolul pe care îl au alegerile individuale, condiționările și gustul fiecăruia în orice judecată. A nu pretinde că avem adevărul în buzunar nu înseamnă deloc lipsa unei opinii clare și nici faptul că nu o vom putea susține cu argumente. Chiar dimpotrivă, înseamnă a fi conștient de subiectivitatea temei, mai ales atunci când e vorba despre o extraordinară combinație de subiectivități uneori extreme. Este oare teatrul altceva decât încercarea de a armoniza diferite viziuni și percepții într-o unitate coerentă? În concluzie, înseamnă că-mi asum în totalitate părerile ca fiind personale. Sunt părerile noastre vreodată altfel?

Pentru a face un pas mai departe, aș spune că un spectacol, chiar dacă e o combinație de viziuni, cea a dramaturgului, a regizorului, scenografului, actorului și uneori muzicianului, am spera să fie mai mult decât suma punctelor de vedere. Ar trebui să devină ceva nou, nu doar o sumă sau un puzzle. Dacă criticul ne servește pe tavă adevărul absolut, cred că acesta e sfârșitul. De aceea voi prefera persoana întâi singular, evitând expresii precum „se pare”, „se spune” sau orice altă formulare vagă, deși, poate, mai elegantă. Trebuie să adaug că-mi plac mai mult întrebările decât răspunsurile, doar pentru că răspunsurile mi-ar aparține numai mie sau ar fi reproducerea răspunsurilor altora. Din întrebări se poate naște dialogul, se poate deschide o reflecție, evoluând în direcții neașteptate, ba chiar, în cazurile fericite, un lucru nou poate apărea, un lucru care ar fi, iarăși, mai mult decât suma componentelor. Metoda maieutică mi s-a părut întotdeauna o formă excepțională de a conduce spre descoperire.

Sperând să fi lămurit câte ceva, aș vrea să încep o mică discuție despre tema propusă și mai ales despre formularea ei: mi se pare că suntem, din nou, prinși în capcana cuvintelor, simțindu-le limitările și ambiguitățile. Mărturisesc că nu m-ar entuziasma prea mult să văd un spectacol aflat „între”ceva și altceva. Ce ar fi de găsit „între”? Chiar dacă cei doi termeni ar fi „**rigoare**” și „**instinct**”, sau orice altă dihotomie, sunt aproape sigură că nu aș putea discerne sau stabili unde se termină una și ar putea începe cealaltă. Dincolo de glumă, înțeleg ce încercăm să discutăm aici, formulând o invitație la discuție pe tema: „spectacolul între rigoare și instinct” și mă interesează provocarea, dar precizez că, în ce mă privește, orice separare în „ceva” și „opusul” său e doar un mod de a organiza subiectul, nefiind cu adevărat un principiu, pentru că nici un spectacol (sau, în treacăt fie spus, orice altceva), nu e doar una sau alta, dar mai ales, cu siguranță, nu e „între”.

Dat fiind că nu ne putem descurca fără cuvinte, le-aș privi un pic mai de aproape pe acestea două: **rigoare** și **instinct**, și modul în care ar putea ele funcționa în teatru, plecând în această tentativă de la experiența mea de actriță și de spectatoare de teatru. Prin urmare, ce înțeleg prin rigoare în spectacol? Va trebui să separ din nou, dar sper că e evident, acesta e doar un mod de a

facilita dialogul. Am putea să ne referim la rigoare și instinct în jocul actoricesc, implicând relația cu textul scris, rigoare și instinct în viziunea regizorală, în cea scenografică și în aspectele tehnice ale spectacolului. Ce am putea numi rigoare și instinct pe fiecare dintre aceste nivele? Nu voi continua să repet : „după părerea mea”, dar am rugăminte să considerăm de acum încolo că aceasta e premisa. Și pentru că prefer lucrurile trăite și experimentate, celor deduse, punctele mele de vedere vor fi cele menționate mai sus: de pe scenă și din sală. Chiar dacă îmi pot imagina ce semnificație ar putea avea rigoarea sau instinctul în munca regizorului, prefer să-mi păstrez întrebările pentru un interviu cu un **regizor**. Singurul lucru pe care nu mă pot opri să-l spun e că un actor va simți lipsa rigorii sau a instinctului în indicațiile regizorale drept mai mult decât neplăcută și problematică, va trăi lipsa amândurora ca pe o calamitate și prezența lor ca pe o binecuvântare și inspirație, pentru că nimic nu e mai entuziasmant decât un regizor care are o viziune și de asemenea destulă rigoare pentru a o face să existe, pentru a-i da viață.

Aș putea fi întrebată ce-mi conferă autoritatea de a-mi exprima opiniile. Și voi răspunde: nimic. Exprimarea opiniilor rămâne o activitate liberă. Odată stabilit acest detaliu, voi încerca să-mi pun experiența în cuvinte, menționând, în același timp, că urez bun venit tuturor părerilor neautorizate, dacă vin din tot sufletul. Acum, cele care vin din tot sufletul meu:

Rigoarea pentru un actor este, ca să mă exprim foarte simplu, a ști exact ce și de ce face ceea ce face pe scenă în orice clipă, fără absolut nici un fel de întrerupere sau pauză, fără pasaje incerte. Instinctul e ceea ce-l va ajuta să ajungă acolo, urmând o cale clar trasată și păstrându-și toate simțurile treze. Asta implică o concentrare absolută, prezență totală, fără gânduri sau emoții „private” și o impecabilă coerență, care vor avea ca rezultat o unitate armonică, ceva ce trăiește prin interdependență sau conexiune, ceva ce „se ține laolaltă”. Îndrăznesc să afirm că tocmai această coerență va fi imediat simțită de către public, spectatorii fiind prinși și „ținuți” de întâmplările plauzibile de pe scenă și convinși de „adevărul” lor, sau, mai bine spus, de **veracitatea** sau **credibilitatea** lor, indiferent de subiectul particular al piesei sau de alegerea pe care o viziune regizorală o propune. E ceea ce, în jargonul profesional, se numește un joc „curat” sau precis și produce, în măsura în care experiența îmi permite să afirm, acea bucurie de a juca și de a privi, chiar dacă nu e ușor de atins. Nu cred că se poate realiza fără o muncă minuțioasă și fără timpul necesar, fără un studiu cu adevărat profund al personajului căruia dorim să-i dăm viață sau fără o limpede înțelegere a textului dramatic, înainte ca actorul „să se ridice în picioare”, căutând comportamente, gesturi și moduri de expresie. Va fi necesară și susținerea prin înțelegerea clară a propunerii regizorale și a cheii interpretative, a opțiunii. Bineînțeles că nu întotdeauna va exista un text dramatic de studiat, încercări

de teatru non-verbal s-au făcut și continuă să se facă, dar rămân de părerea că orice „ființă” căreia îi dăm viață pe scenă rămâne un personaj. Uneori, procesul acesta prin care aducem în ființă, în existență, o identitate potențială, mi s-a părut similar cu nașterea mitică a unui Golem, creat cu mijloace limitate, umane, dar rămânând un miracol. La început, nu avem la dispoziție decât lut, chiar dacă e uneori un lut prețios, cu fugare sclipiri de diamant, atunci când ne-a fost pus în mâini de către un spirit cuprinzător și vast. Dar trebuie să lucrăm cu el, experimentând, privind din nenumărate unghiuri posibile, făcându-l maleabil, cald, adunând și desfăcând. Și tocmai în acest răstimp de încercare, actorul va avea nevoie de rigoare. Rigoarea de a căuta, de a încerca, de a rămâne simplu și modest, deschis, de a limpezi sau „curăța” canalele, de a servi o intenție, de a nu abandona. Rigoarea de a se detașa (ceea ce nu înseamnă a anula) de propria **personalitate** și de circumstanțele personale.

Am fost mirată să constat cât de frecvent se reduce timpul acesta de căutare (numit timp de repetiții), din motive ce au prea puțin de-a face cu spectacolul în sine, cât de mare e graba și, de aceea, cât de mare devine pericolul superficialității, în mult prea multe cazuri. Sunt unii actori care-și vor lua, conștiincioși, temele pentru acasă, muncind singuri (iar aceasta e oricum o parte a muncii), dar și aici putem depista un pericol: acela al izolării, al jocului „de unul singur” sau, așa cum am auzit prea des, acela al iluziei că ne putem „salva pielea”, lucru neinteresant oricum pentru spectacol și neputând aduce nimic bun, cu toată bunăvoința. Și să nu ne închipuim că va trece neobservat de către public! Această ruptură între actori pe scenă, această atitudine de „primul din clasă”, rupe coerența și însuși sensul, semnificația spectacolului, nefiind deloc un semn de curaj sau de bravură artistică, ci de indiferență, fiind aproape o formă de orbire. E pur și simplu inabilitate de a funcționa într-un context, uneori însemnând chiar că nu suntem nici conștienți de el.

Doar că rigoarea în jocul actorului e necesară și mai departe de acest nivel, mult mai departe, acolo unde întâlnește o dilemă esențială a profesiei, problematizată și discutată de mulți oameni de teatru. Dar înainte de a ajunge acolo, mi se pare necesar să revin încă o dată la termenul „rigoare”. Are legătură cu a respecta, a urma, a observa, a avea o formă sau alta de disciplină. Întrebarea este: față de ce, în raport cu ce? Cu reguli, norme, principii, idei. Nu-i așa că e greu de crezut că, înainte de Stanislavski, regulile eventuale ale profesiei de actor nu au fost formulate clar într-o metodă sau sistem unitar? Nu existau adevărate metode menite să-l ajute pe actor în căutarea sa, cu scopul de a-l susține în fața provocărilor neașteptate întâlnite pe parcurs. Metodele de actorie, oricât de diverse ar fi ele, nu sunt cu mult mai vechi de două secole, cel puțin în lumea occidentală. Să însemne că înainte de asta totul era **instinct**? Nu, dar demersurile posibile în abordarea unui rol, în crearea și

menținerea vie a unui personaj, au fost teoretizate în sisteme organizate abia în secolul al nouăsprezecelea, în școli diverse, urmând teorii și tendințe rămase active în teatru până azi. Așa cum am spus deja, nu țin să evit neapărat reamintirea unor lucruri bine cunoscute, tocmai pentru că s-ar putea să ne fi obișnuit atât de mult cu ele încât uităm să le luăm în considerație, le credem de la sine înțelese, uitând că ceva ni s-ar putea revela dacă am privi mai de aproape lucrurile considerate banale. Tocmai am folosit cuvântul „instinct” cu un sens ce i se conferă adesea, dar care nu e acela pe care am ales să i-l dau în acest context. Nu văd instinctul actoricesc ca pe un mod de a juca fără a ști prea bine ce și de ce, într-un fel de transă, chiar dacă stadiul inefabilei inspirații va fi atins la un anumit punct în crearea unui personaj, existând deci un moment incontrollabil. Voi reveni, dar acum aș continua să mă refer la particularitățile naturii muncii actorului (numiți-le și „ciudățenii”).

Dilema actorului provine din natura lui/ ei ambiguă, în sensul de dublă sau duală. Sau, mai simplu spus, din faptul că el (să scriem masculin și să auzim și feminin) este propriul său material. Propriile emoții (trăiri) sunt materialul însuși al oricărui actor, cam toată lumea e de acord cu asta. Diversitatea de opinii începe atunci când discutăm despre **modul** de a crea sau de a accesa aceste emoții și despre gradul de implicare al actorului. O întrebare încă și mai importantă privește apartenența și calitatea acestor emoții: sunt ele ale actorului sau ale personajului și cum poate fi-dacă poate fi-operată această separare? Privind modul în care se poate accede la acest câmp emoțional, există două mari curente sau tendințe: ceea ce am putea numi metoda **subiectivă**, pe de o parte, și cea așa-zis **obiectivă** pe de alta. Presupun că am putea trasa în linii mari originea teoriilor și școlilor de actorie în una sau cealaltă dintre aceste două direcții, dar în practică nu vom putea niciodată secționa atât de net sau de simplu. De fapt, nici o metodă nu va fi (și nici nu a fost vreodată) atât de radicală încât să separe căutarea psihică de cea fizică, chiar dacă există, desigur, tendințe ce accentuează mai mult demersul psihologic sau pe cel corporal. Cred că idealul a fost dintotdeauna acela de a găsi organicitatea, capacitatea psihicului și a fizicului de a funcționa într-o organicitate echilibrată, pentru că aceasta mi se pare posibilitatea cea mai expresivă pe care actorul o poate avea la dispoziție.

Ce înțeleg prin „metodă subiectivă”? E un termen relativ ca oricare altul, dar sper să mă servească deocamdată. Tocmai am folosit un termen care, cu majusculă-Metoda-a fost folosit pentru a desemna teoriile lui Stanislavski, dar mai ales ceea ce ele au devenit după ce mulți teoreticieni, actori și profesori de actorie americani, printre care Lee Strasberg (să ne gândim la „Actors Studio”¹, Michael Chekhov, Stella Adler, Sanford Meisner (cunoscut pentru

¹ Lee Strasberg, fondator al „Actors Studio”, ale cărui idei pot fi regăsite în colecția cursurilor sale, adunate de Robert H. Hethmon în „The Work at the Actors Studio”.

tehnica ce-i poartă numele² sau Robert Lewis (și „Group Theatre”³ le-au împrumutat pentru a le crește, cultiva și uneori trăda. Să nu uităm că teoria stanislavskiană a evoluat în timp, atât în propriile sale scrieri și idei, cât și în cele ale discipolilor săi, dintre care măcar Vahtangov, Meyerhold și Michael Chekhov trebuie menționați. Stanislavski însuși nu a fost niciodată mulțumit de ceea ce le putea oferi actorilor ca instrumente de lucru. Dar, de fapt, el este cel care va deplasa definitiv accentul de la teatrul prin excelență realist sau naturalist-asemenea aceluia al Școlii de la Meiningen⁴ sau al Teatrului Liber al lui André Antoine, care doreau într-adevăr să aducă o „felie” de viață pe scenă-spre o esență a naturii umane, explorând și mergând atât de adânc în psihologie încât, paradoxal, individul dispare. Ceea ce va rămâne e vibrația însăși a emoțiilor diverse, **subconștientul**, **memoria colectivă** și ceea ce este **arhetipal**. Despre această eliberare de aspectele banale ale existenței cotidiene, de circumstanțele limitate ale vieții private a unui actor vorbește Michael Chekhov în *Către actor*⁵, propunând o tehnică bazată pe imaginație, prin crearea unui **eveniment interior**, pe care actorul îl va trăi „acum și aici”, în momentul prezent și în timp real, un eveniment emoțional ce ar avea veracitatea și prospețimea unei întâmplări nemediate, produsă „pe viu”, deci nefiind rezultatul vreunei „arheologii” emoționale, al vreunor săpături în memoria afectivă individuală. **Individualitatea creativă** este tocmai ceea ce actorul va găsi în sine pentru a crea aceste evenimente interioare, a căror manifestare va fi percepută de către spectator, fapt ce face din actor un creator, un artist. Exact această idee ar fi putut fi un argument împotriva unor dubii, de exemplu cele ale lui Craig, care nu credea (într-o primă fază a teoriilor sale) că actorul ar fi mai mult decât un meșteșugar, deci nu artist, tocmai pentru că-l consideră victima propriei sale emoționalități incontrollabile și al trupului care nu-l servește întotdeauna.

Urmașii lui Stanislavski au adăugat multe nuanțe și subtilități demersului lui, unii chiar reacționând, așa cum spuneam, împotriva unor aspecte. În orice caz, un lucru părea clar la început: actorul trebuie să își caute materialul în interior, Psyche fiindu-i cutia cu culori, iar pentru a obține materialul de care

² Sanford Meisner subliniază importanța atenției la partener, acțiunile fiind reacții, unul dintre cele mai cunoscute exerciții fiind cel al repetiției. El mai indică, de asemenea, că nici un gest n-ar trebui făcut decât după apariția unei reale necesități interioare, a unui impuls ce provoacă acțiunea. E o metodă bazată pe capacitatea actorului de a-l asculta sau simți pe partener, reacționând, fiind prezent în momentul real al întâmplării, prin eliberarea de preocuparea de sine și de așteptarea replicii-semnal după care ar urma propria replică.

³ Robert Lewis este unul dintre actorii care fondează „Group Theatre” la New York. Ceea ce susține el în principal în cartea sa, *Method or Madness*, este că mulți dintre cei ce se folosesc de Metodă, nu au înțeles sau au simplificat ideile lui Stanislavski.

⁴ Teatrul german de la curtea lui Georg al doilea de Sachsen Meiningen, al cărui regizor a fost Ludwig Chronegk, reprezentativ pentru teatrul de convenție realistă.

⁵ André Antoine, fondator al *Teatrului liber* („Theatre Libre”).

avea nevoie trebuia să se „scufunde” pe sine... în sine (iertată fie-mi ironia), **memoria afectivă** fiind cheia. În acest sens am folosit și termenul de „**subiectiv**”. Dar această idee inițială a devenit tot mai relativă și chiar Stanislavski a început să fie mai preocupat de funcția imaginației, a fanteziei, și mai puțin de fidelitatea față de o căutare în memoria afectivă, reflectând asupra capacității trupului în **mișcare**, în acțiune, de a provoca, de a găsi emoția. E vorba tot mai puțin de „trăitul” personal, civil, și tot mai mult despre valoarea arhetipurilor, a esenței eliberate de ego a emoțiilor. Distanța dintre metodele impropriu numite subiectivă și obiectivă se micșorează, ceea ce devine evident e varietatea și bogăția căilor posibile de a ajunge la esența emoțională. Teoriile se schimbă și evoluează. Găsesc că acelea bazate în primul rând pe corporalitate ajung în zona psihică, iar introspecția redescoperă trupul. Am o părere despre acest lucru, cu siguranță influențată de practica diferitor tehnici menite să armonizeze ființa așa-zis exterioară cu cea interioară: cred că nici un fel de separare nu va fi vreodată posibilă, idealul ar fi găsirea unei funcționări fericite a ambelor aspecte , osmotice prin natură, ideal în general, dar mai ales într-un demers artistic, creativ și expresiv. Cum putem ajunge la acest echilibru? Ce presupune asta pentru un actor? Așa cum am spus deja, există atât de multe metode, am amintit câteva și voi mai spune câte ceva și despre altele, și totuși mai sunt multe. Un actor va trebui să caute, să experimenteze, să încerce și să aleagă. N-aș putea propune o metodă făcătoare de minuni. Metodele se schimbă. Ceea ce nu se va schimba niciodată e nevoia actorului de a avea o metodă în încercarea sa de a transforma emoția în expresie artistică. Nu e o muncă nici ușoară, nici la voia întâmplării. Există sau ar trebui să existe reguli pentru ea, tehnici, exerciții, într-un cuvânt: o disciplină de respectat. Indiferent care ar fi metoda aleasă! Presupun că fiecare are înclinații și preferințe privind metodele de lucru și le am și eu, bineînțeles, pe ale mele, dar nu le-aș impune nimănui, nici măcar nu le voi exprima aici, ceva atât de personal nefiind de interes general, fără a fi însă un secret(și aș fi gata să vorbesc despre asta într-un context mai adecvat). Totuși, un detaliu ar mai fi de adăugat, fiind confirmat de mulți ani în care am „văzut” teatru, ca spectator: nu e cea mai bună inspirație să fie lăsat fiecare actor exclusiv cu metoda sa proprie, pentru că e vizibil pe scenă și asta nu în interesul spectacolului, periclitând unitatea, fiind o formă a lipsei de rigoare și ducând la o pierdere a atenției din partea spectatorului, la o diluare a conflictului dramatic și la o imagine eclectică (eclectismul nu e neapărat „rău” în sine, dar devine astfel atunci când apare din întâmplare, prin defect sau incoerență și nu ca opțiune). M-am referit la principiul unității și al coerenței, de importanța căruia sunt convinsă. Aș putea da un exemplu aici, pornind de la două spectacole cu aceeași piesă în două teatre, țări și limbi diferite: *Zeul Măcelului* de Yasmina Reza, la Teatrul Național din Iași, în regia lui Cristian Hagi Culea și la Berliner Ensemble, în regia lui Jürgen Gosch. Am făcut cu adevărat

efortul de a fi obiectivă, totuși trebuie să spun că spectacolul ieșean are, din punctul meu de vedere, o unitate a viziunii, rămânând „clasic” dar adecvat, inclusiv în privința scenografiei, concentrându-se pe performanța actricească, pe ritmul conflictului și al relației dintre personaje, având un stil și susținând o viziune. Am fost uimită de varianta germană marcată de rupturi care-și aici mi s-a părut că e problema-nu par coerente și nici măcar absolut conștient intenționale: o scenă goală în lumină fixă, rece-dacă asta pare modern, n-am nimic împotriva-dar cu recuzită foarte realistă și un joc cât se poate de realist, conducând la situații forțate, ca, de exemplu, a pretinde că partenerul e invizibil pentru că o ușă, inexistentă, ar trebui să-l ascundă, ușă în care se și bate, pantomimic, restul fiind însă aproape o comedie burgheză. Și nu, aceste momente neîndemânatece nu aveau scopul (sau dacă îl aveau, nu l-au atins) de a crea o semnificație, vreo aluzie la o realitate schizoidă, vreo sugestie a alienării. Ne-am putea gândi doar că teatrul lui Brecht e în criză financiară și nu și-a putut permite un decor. Nu susțin cătuși de puțin că nu ar trebui ruptă convenția, ea a fost și va fi mereu ruptă, în asemenea măsură încât ruperea convenției pare să fie convenția. Și de altfel, în treacăt fie spus, ce a rămas din convenția teatrală? Deci să ne simțim liberi să rupem orice convenție, dar păstrând o coerență în ruptură? Tot ceea ce mi se pare necesar e o propunere consecventă. Metoda de lucru se află în mare măsură în mâna regizorului, care, cred, ar trebui să aibă ceva de spus, să aibă o idee și o viziune. Ar putea părea atât de evident încât nici să nu merite menționat, dar nu cred să existe vreun pasionat de teatru care să poată pretinde că nu a văzut niciodată vreun spectacol lipsit de...viziune. Și astfel revenim la rigoare.

Întorcându-mă la metodele care pleacă de la „fizicitate”, ce-am putea oare numi „metode obiective”?

Avem aici ideea că emoția poate, ba chiar trebuie să vină „din exterior”, din materialitatea mai evidentă, adesea începând cu trupul, însemnând că emoția va fi produsă altfel decât prin introspecție, mai exact într-un mod oarecum „mecanic” sau artificial, în sensul de construit, folosind un soi de catalizator. Unii au găsit emoționalitatea actorului periculoasă și, cum spuneam, incontrollabilă, și au propus nu doar schimbarea calității emoțiilor de la o natură privată, venind din experiența personală, la una generală și esențializată, dar chiar au sugerat înlocuirea actorului cu o marionetă-și e evident că ne referim din nou la Gordon Craig⁶ - deși și aceste opinii radicale s-au schimbat de-a lungul anilor, pe drumul căutării unui material emoțional mai previzibil și mai ușor de reprodus, păstrându-l totuși pe sărmanul actor pe scenă. De fapt, Craig reacționa la ceva precis și anume la vedetism, la spectacolul de star, la scena victoriană ce trebuia să aibă în

⁶ Gordon Craig, în articolul „Actorul și supramarioneta”, din *Despre arta teatrului*, pg.54.în textul original

centru o personalitate, publicul mergând la teatru pentru a-l vedea pe Macready sau Kean, Irving sau Terry și nu „Macbeth” sau „Hamlet” sau vreo altă piesă. Sigur că mai avem încă „fenomenul” în toate teatrele și aș risca să afirm aici că tendința aceasta de mare afecțiune între public și vedete e mai vizibilă în teatrele românești sau rusești decât în cele franceze, chiar italiene, britanice sau mai ales germane. Am văzut de curând spectacolul după sonetele lui Shakespeare în regia lui Robert Wilson, tot la Berliner Ensemble, un Shakespeare transformat în spectacol muzical, cu minunate viziuni onirice, un spectacol de imagine și precizie care ar merita cu siguranță mult mai multă atenție decât cea permisă de contextul de față. Publicul a aplaudat timp de douăzeci de minute, rămânând însă pe scaune, și nu a fost nici urmă de vedetă. Greu de imaginat spectatori care să nu sară în picioare, în „*standing ovations*”, într-un teatru din România sau Rusia. „Bravo”-uri am avut, ce-i drept, și la Berlin. Nu doream decât să amintesc că ar putea exista unele pericole în atașamentul „personal” pentru un actor, spectatorul fiind fascinat de personalitatea individuală, vrăjit, sedus și de aceea mai puțin permeabil pentru semnificația spectacolului ca unitate în sine, pierzându-și ceea ce am putea numi obiectivitate. Mulți au încercat să ajungă dincolo de acest fel de simpatie privată, bazată, de fapt, pe nevoia de afecțiune de ambele părți, umană și legitimă dar care trebuie, poate, privită dintr-un punct de vedere echilibrat și conștient, dacă nu cumva suntem gata să transformăm actorul în rock-star. Toate tentativele de a ascunde trăsăturile fizice particulare ale unui actor, începând cu măștile din tragedia greacă, trecând prin Teatrul Nô pentru a ajunge la supramarioneta lui Craig și la toate măștile folosite pe scenă, au ceva de-a face și cu această nevoie de distanță și de detașare. Voi face o mărturisire: nu mi s-a părut niciodată ușor să văd prieteni actori pe scenă, fără a-mi proiecta simpatiile (am norocul de a nu avea antipatii), pentru că, recunoscând persoana din viața de fiecare zi și deveneam astfel mai greu de „atins” de către personaj. Cel mai mare compliment pe care l-am făcut și pe care, uneori, l-am primit, e acela al nerecunoașterii persoanei „civile”. Închizând această paranteză, aș dori să menționez doar câteva demersuri în crearea spectacolului pornind de la trup spre sinele interior.

Și aici ajungem la modalități care, paradoxal, încep de la ceea ce se poate vedea și atinge, de la materialitatea existenței fizice în încercarea de a găsi tocmai inefabilul, simbolicul, spiritualul, eternul. **Biomecanica** lui Meyerhold⁷ mi se pare reprezentativă și extremă în ce privește crearea emoției printr-un model de mișcare, pornind de la o **formă** doar pentru a descoperi accesul la un **conținut**, sau de la corp cu scopul de a ajunge la emoție. E o metodă care dezvoltă abilitatea mișcării expresive, a viziunii kinestezice și a „oglinzirii”, utilizând tehnica *racoursi*-ului și bazându-se pe percepția poziției

⁷ Biomecanica, metodă elaborată de V. Meyerhold, bazată pe modele de mișcare.

în spațiu și pe controlul acestuia, pe funcționarea simfonică într-un grup. În ultimă instanță, cred că e din nou vorba despre găsirea punții de legătură între psihic și fizic, care e, în fond, întrebarea și problema de bază a actorului, indiferent de la ce nivel sau în ce direcție și-ar porni căutarea.

Îl voi menționa și pe Artaud⁸ doar pentru că ar fi dificil să nu mă refer la sugestiile ce pot fi găsite în *Teatrul și dublul său*, privind felul în care pot fi accesate emoțiile cu ajutorul **respirației**. Nu voi vorbi aici despre ideile lui Artaud privind spectacolul ce nu se mai bazează cu adevărat pe un text sau pe o fotografiere a realității, trebuind să fie o experiență violentă pentru spectator, nu mă voi referi nici la catharsisul prin cruzime, prin șoc, nici la căutarea unei terapii în spectacolul teatral și nu mi se pare relevant pentru acest context nici să discut despre natura emoțiilor pe care Artaud le caută, explorarea umbrei fiind o temă aparte. Dar ideea de a accesa stări și emoții, indiferent de natura lor particulară, prin intermediul respirației, mi se pare foarte interesantă și știu că are o bază științifică. Provine, întâmplător, din Yoga și, după douăzeci de ani de experimentare a efectelor respirației Pranayama, aș putea spune că e mult adevăr în această idee.

Deci, până la urmă, „**sufletul**” e cel ce mișcă trupul prin emoții? Sau sufletul ar trebui atins prin trup, cu acțiunile și mișcările sale în toate componentele lor de tensiune- relaxare, echilibru, imobilitate, ritm, relaționare cu spațiul și cu posibilul „celălalt”? Psihologie sau fiziologie? A fost cineva vreodată în măsură să le separe? Nu voi putea fi convinsă să renunț la cuvântul „suflet”, oricât de vag ar putea el să pară sau oricât de puțin ar plăcea în demersurile cu ambiții științifice, pentru simplul motiv că e singurul cuvânt ce pare să desemneze în același timp „acțiunea” de a gândi și cea de a simți, un cuvânt care e o tentativă printre atâtea altele de a da un alt nume inefabilului sau miraculosului, lucruri cu care un actor are mai mult de-a face decât s-ar putea crede.

Nu va fi posibil să intru în detaliile nici unei dintre teoriile amintite și oricum nu acesta a fost scopul, dar aș vrea să mai fac o ultimă precizare despre metoda așa-numit introspectivă sau stanislavskiană. Chiar încercarea de a recrea o emoție, amintindu-ne de una pe care am avut-o cândva, rămâne o căutare a **esențialului** și nu a **particularului**. Actorul va trebui să se abandoneze pe sine oricum, într-o anumită măsură, sau, mai exact exprimat, va trebui să ia o distanță față de propriul ego (cu sensul de personalitate). Dacă vom căuta, de exemplu, să găsim emoția numită „tristețe” în acel moment trecut în care am pierdut pe cineva drag, sau vom căuta un hohot de râs de demult în amintirea cățelului nostru care ne-a îngropat în grădină o carte preferată, și dacă nu ne vom deplasa de la acea amintire până la esența

⁸ Antonin Artaud , în eseul „Un atletism afectiv” din *Teatrul și dublul său*,pg.199 în ediția franceză.

sentimentului, dacă nu vom cristaliza și „purifica” emoția de natura ei privată, atunci am putea vorbi despre ea vreunui prieten, dar nu sutelor de spectatori privindu-ne din întunericul unei săli de spectacol, nu unui public. Pentru că aceea ar fi o „confesiune accidentală”, cum ar numi-o Craig, iar pe scenă nu e loc pentru accidente. Și, mai mult decât atât, nu ar prea avea nimic de-a face cu vreun personaj în afară de cel care suntem noi înșine în viața reală, ba ar fi și trădarea oricărei viziuni, de la cea a autorului la cea a regizorului. Principiul detașării rămâne unul esențial în toate metodele (cel puțin în cele cu care sunt eu la curent) chiar și în cele în care n-ar părea, la o privire superficială, să fie. Stanislavski însuși vorbește despre non-identificarea cu personajul, orice identificare putând duce la rezultate nesănătoase, confuzie la care reacționează Robert Lewis⁹ în *Metodă sau nebunie*, afirmând foarte clar că un actor trebuie să se antreneze atât **interior** cât și **exterior**, neîngăduind disproporții și dezechilibre, fără a se sprijini exagerat de mult pe unul dintre cele două aspecte. Stanislavski nu a spus niciodată altceva.

Ceea ce încerc să subliniez prin exagerare este faptul că instinctul nu are nimic de-a face cu lipsa de rigoare sau de metodă, dimpotrivă: abia grație rigorii, un actor își va putea trasa drumul spre ceea ce e adecvat, spre forța expresivă și doar prin disciplină va putea extrage esențialul din particular, eliberându-se de confesiunile accidentale și de orice expunere plată a egocentrismului (exhibare a egoismului, ar spune, din nou, Craig). Cum adică, nu o emoție personală ci esența unei emoții? Tocmai aici e natura fascinantă a muncii actorului: găsirea unei emoții fără declanșator în existența privată, sau măcar eliberarea de acel declanșator inițial, găsind doar ecoul, manifestarea în sine, fără detaliul circumstanțial, astfel recreând și transferând o esență. Aceasta e provocarea. Nu e un exercițiu deloc ușor și solicită, fără îndoială, multă disciplină și antrenament. Un antrenament concret în care răbdarea și spiritul de observație joacă un rol hotărâtor.

Aș putea merge atât de departe încât să spun că rigoarea, care pentru mine e sinonimă cu cercetarea, căutarea, munca, metoda, claritatea și echilibrul, joacă un foarte mare rol în comunicarea profundă cu și respectul pentru toate celelalte „energii umane” implicate într-un spectacol, de la cea a regizorului, scenografului, celorlalți actori, până la toți tehnicienii, de fapt pentru toți creatorii spectacolului. Da, mi s-ar putea replica, asta nu s-ar putea întâmpla decât într-o lume ideală și într-un teatru utopic. Și aș fi de acord. Dar idealurile care ne inspiră au o mare putere de-a ne motiva!

Indiferent de metoda de auto-analiză, de auto-căutare, pe care ar putea-o alege un actor, dinăuntru spre înafară sau invers, ambele direcții concomitent sau consecutiv și chiar dacă el sau ea ar dezvolta o metodă personală, îmbinând tehnici diverse, va trebui oricum să aibă consecvență și disciplină în a o urma,

⁹ Robert Lewis, *Metodă sau nebunie*

va avea mare nevoie de rigoare. Singura metodă care nu mă convinge deloc e cea a întâmplării fericite, sau a falsei libertăți exprimată uneori cu fraze neliniștitoare de genul: „găsesc eu ceva, aștept să văd ce idee îmi vine”. Nu cred că va veni vreodată ceva fără efort. Și orice actor știe asta, prejudecata la care fac aluzie e mai curând una a celor străini de profesie în judecățile lor despre munca actorului. Nimic nu va funcționa fără acest fel de muncă. Dar nu va funcționa nici dacă instinctul lipsește. Nici pentru actor și nici pentru spectator, rezultatul fiind un „joc neconvingător”. Întrebați un spectator ce înțelege prin joc neconvingător și foarte probabil nu va putea să definească cu exactitate, dar vă va spune că „e fals”, „nu poate fi crezut” sau „dă o senzație de jenă, de inadecvat”. Concluzia la care am ajuns după mulți ani e faptul că vorbim despre gol. Și cu siguranță nu mă refer la acel vid din care creația se poate naște, nu la vidul creat intenționat pentru a oferi un spațiu inspirației sau, cu un cuvânt încă și mai ambițios, epifaniei. Un joc neconvingător se „întâmplă” atunci când e pană de energie sau energia e de natură limitată, egotică, fără textură artistică. Nici un spectacol nu poate exista în absența totală a energiei, dar scopul e de a evita până și momentele plate sau goale, depresiunile, momentele acelea în care ne-ar veni să căscăm. Singurul mod de a evita astfel de momente de lapsus sau de gol interior în performanța actricească este „recurgerea la metodă” în accesarea câmpului emoțional și, cu materialul obținut, în construcția de personaj. Cred, prin urmare, că nu putem avea aripi fără rădăcini, cum se spune, că nu există zbor fără antrenament, sentiment fără gând, libertate fără reguli, inspirație fără construcție sau grație fără efort. Claritatea mentală și echilibrul nu numai că vor fi de folos în primele stadii ale căutării, ci vor deschide drumul în abordarea unui rol, chiar dacă ar fi un rol mai puțin obișnuit, fie și unul lipsit de text sau special în orice alt mod. Folosesc din nou cuvântul „rol” cu sensul de informație despre o ființă posibilă și plauzibilă, diferită de actor ca persoană și folosindu-l pe acesta ca vehicul. Va fi vorba de muncă: detaliată, disciplinată, cu răbdare și precizie. Nu din întâmplare își pune Craig toate speranțele în „soiul acela de tineri muncitori atletici din toate teatrele”¹⁰ - tineri, spun eu, în ce privește cantitatea de energie creativă-sau Artaud vorbește despre un „atletism afectiv”, considerându-l pe actor un „atlet al inimii”.

În concluzie, indiferent de ideile privind rolul pe care teatrul îl are de jucat pentru individ sau pentru societate, indiferent care ar putea fi estetica, teatrul se va baza întotdeauna pe emoțiile umane. Fie ele conștiente, sub- sau inconștiente, primitive, evolute, contradictorii, refutate sau exprimate, aflându-se în limitele cunoscutului și ale unei normalități declarate sau pe muchia ei (ba chiar și dincolo de ea), totul și orice, chiar și imobilitatea mută

¹⁰ Edward Gordon Craig, în eseu *Artiștii teatrului viitorului*, „dedicated to the young race of athletic workers in all the theatres”, op. cit.

pe scenă ESTE emoție. Și asta într-o asemenea măsură încât am putea spune că teatrul e expunerea, transformarea în spectacol a mișcărilor sufletului pe care le-aș numi emoții. Nu mă refer doar la accesarea emoțiilor de către actor în sine, ci la emoțiile potențiale, devenite realitate, ale personajului, și, într-o foarte mare măsură, la emoțiile spectatorului, pentru trezirea cărora se întreprinde întreg acest periplu. Din nou, nu e potrivit aici să vorbim despre coloratura emoțiilor pe care dorim să le generăm, ele putând acoperi întregul spectru cu variațiuni infinite ale sentimentelor umane. Alegerea va depinde de datele personajului, de viziunea regizorului și de creativitatea actorului. Dar tocmai de aceea actorului îi e necesară rigoarea. Fără ea, valurile emoțiilor aleatorii sau profane ar fi într-adevăr imprevizibile și incontrollabile (chiar dacă emoțiile au un ritm și o formă de coerență intrinsecă în mișcările și curgerea lor, asta e ceva ce nu putem observa și controla, decât dacă ne dedicăm, eventual, unei practici specifice, ca, de exemplu, meditația, care însă, deși ar putea deveni un sprijin în atingerea unui țel artistic, nu e totuși o metodă în sine). Neconținută schimbare a nuanțelor emoției personale ar anihila orice posibilitate de unitate într-un spectacol, orice expresivitate, pentru a nu mai vorbi despre comunicarea cu partenerii pe scenă, transformând totul în haos și într-un dialog de surzi. De aceea actorul trebuie să fie treaz, profund treaz, în fiecare clipă a timpului scenic, cu fiecare respirație. Ce muncă redutabilă de păstrare a concentrării! Ce efort de a nu fi prins de gândurile automate, de acea „flecăreală” mentală! A fi treaz fără a fi tensionat, a fi deschis, deci relaxat, dar cu intensitate treaz! Doresc actorilor multă energie pentru o astfel de încercare. Într-un fel, munca actorului are ceva în comun cu meditația, pentru că înlocuiește neîntreruptul și aleatoriul dialog interior cu gândurile și vorbele altcuiva, cu esența emoțiilor și cu un conținut psihic ce va crea o distanță față de ego.

Dar cum rămâne cu instinctul? Dacă ar fi după părerea mea, instinctul ar fi sinonim cu talentul, alt cuvânt controversat. E, bineînțeles, greu de definit, aparținând aceleiași familii de sensuri ca „intuiția”, „inspirația” și, dintr-un salt mortal am putea ateriza din plin și-n „iluminare”, termen în relație cu care aș ruga eventualul cititor să păstreze o distanță echilibrată. Totuși, există un moment misterios, un moment care apare după o muncă disciplinată și asiduă, după depășirea unor clipe de îndoială, dacă nu chiar de deznădejde, un moment în care se întâmplă dintr-o dată ceva și totul devine adecvat, își găsește locul, trezește asociațiile și conexiunile cele mai juste, așa încât totul începe să existe, să curgă, intrând într-un flux al ființării. Doar un actor (sau, poate, orice fel de artist) ar putea înțelege la ce mă refer, știind cu siguranță că nu e vorba de vreo formă exaltată de imaginație, ci despre un moment precis, despre o schimbare în adâncime ce se poate produce neașteptat, ca și cum, brusc, personajul ar începe să respire, să fie. Se poate întâmpla dintr-odată, într-o respirație, dar nu cred că s-ar întâmpla vreodată dacă nu ne vom fi muncit

drumul până la această clipă. Ceea ce tind să numesc instinct este acea capacitate de a recunoaște, de a conștientiza, de simți exact acel moment în care totul devine coerent, fluid, plin de sens, dând naștere la ceva proaspăt și nou și de-a dreptul uimitor. Ce urmează e încă și mai multă disciplină, din nou rigoare, pentru a apăra noua „creatură” de oboseală și uzură, nepermițând ca ea să devină plată, lipsită de substanță, victimă a rutinei și a repetiției mecanice, lipsite de viață. Dar oricât de consecvent ar fi un actor în această muncă de menținere, personajul, ca orice ființă, va muri la un moment dat. Și din nou e nevoie de instinct, nu doar din partea actorului ci și din cea a regizorului, pentru că ei vor trebui să perceapă momentul în care viața unui personaj se sfârșește, trebuind să aibă puterea de a-l lăsa să părăsească scena. Și spectacolele mor, mi se pare patetic să ne agățăm de ele și să rămânem astfel, multă vreme după ce-și vor fi epuizat energia, dar e ceva ce am văzut că se întâmplă în multe teatre. Se întâmplă și contrariul și mi se pare încă și mai absurdă scurtarea vieții prin scoaterea de pe afiș din motive obscure, când spectacolul încă mai pulsează de vitalitate, lucru demonstrat și de reacția publicului. Așa că, după cum se pare, instinctul ar trebui să fie o trăsătură și a directorului unui teatru.

Instinctul are multe în comun cu intuiția artistică și, în același timp, cu inteligența emoțională, fiind, în măsura în care pot aprecia, de-o importanță decisivă în munca de grup sau de echipă. Fără instinct, nu va exista o reală capacitate de a da și de a primi, de a asculta, de a-i simți pe ceilalți (chiar cu o secundă de anticipare), nu se va manifesta talentul de a funcționa ca parte a unui întreg. Dar, și în această privință, rigoarea unei metode de lucru susține principiul unității și al adâncului respect pentru întreg, subliniind ideea de „echipă” și de structură organic funcțională. Ce să spunem despre spectacolele cu un singur personaj? Indiferent de particularități, teatrul va fi mereu, cred, o formă de a împărtăși, o formă de dialog. Dar, pentru a ne întoarce la cel de al doilea termen al dihotomiei inițiale, instinctul e esențial în găsirea gradului adecvat, a măsurii tuturor lucrurilor, a cantității și calității. Oricât de trist ni s-ar putea părea, trebuie spus că nici o metodă din lume, nici măcar munca cea mai plină de abnegație și disciplină, nu poate garanta actorului că va atinge acel moment magic al nașterii personajului dacă el sau ea nu are harul instinctului. Și asta e ceva ce un om are sau nu. Sigur că și instinctul se poate antrena și îmbunătăți prin exercițiu și prin experiență, el poate fi dezvoltat, crescut și cultivat, dar sămânța trebuie să fi existat de la bun început. Și nu întotdeauna e așa. Doar pentru a aduna totul: cred în rigoare și în disciplină, în loialitate și-n respectarea unei metode alese ce va avea consensul întregii echipe, o metodă așa-zis tehnică, bazată pe etape sau pași concreți, din care se va alcătui drumul spre energia mai puțin evidentă și nu imediat accesibilă, uneori numită inspirație, care poate fi atinsă prin rigoarea aflată în cuplu fidel cu instinctul.

Nici măcar nu mi-am acordat timpul de a mă referi la o prejudecată comună conform căreia actorii ar putea fi împărțiți în **cerebrali** și **temperamentali**, în riguroși și instinctivi, o trăsătură excluzând-o pe cealaltă. Mi se pare a fi un loc comun, și asta într-o asemenea măsură încât nu necesită cu adevărat timp pentru a i se demonstra inconsistența. O bună funcționare a creierului ajută, da! O inimă bogată și flexibilă ne-ar fi de folos de asemenea! Luați-o drept glumă, pentru că asta este, dar știm cu toții că ceea ce numim în mod obișnuit inteligență e un ajutor binevenit în munca unui actor, ca, de altfel, în tot ce am face. Dar ca „atleți ai inimii”, actorii au nevoie de mai mult decât atât (Craig ar spune „fire”), ceva ce am numit „instinct” în acest context, dar putem numi tot atât de bine talent, intuiție, inspirație, conectare, un alt fel de inteligență, bogăție. Sau, am putea spune: claritate a minții și libertate a inimii. Rugați-vă să vi le dea Dumnezeu pe amândouă (și asta poate fi luată drept glumă...deși nu e cu totul).

Bibliografie:

- Antoine, André, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Éditions Arthème Fayard, Paris, 1921
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, Paris, 1964
- Bochow, Jörg, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Alexander Verlag, Berlin, 2010
- Chekhov, Michael, *Lektionen für den professionellen Schauspieler*, Alexander Verlag, Berlin, 2013
- Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991
- Craig, Gordon, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, London, 1911
- Lewis, Robert, *Method- or Madness*, Samuel French, New York Toronto, Hollywood, 1960
- Meisner, Sanford, Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, Vintage Editions New York/Toronto 1987
- Osborne, John, *Die Meininger*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1980
- Stanislavski, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, vol 1,2, traducere Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București 2013-14
- Strasberg, Lee, *Le travail à l'Actors Studio*, traducere Dominique Minot, Éditions Gallimard, 1965.

COLOCVII TEATRALE

Avem și rigori... sau doar instincte?...

Laura BILIC*

Rezumat: Tinerii artiști de teatru își câștigă azi tot mai mult autonomia față de modelele instituționalizate. Artistul anilor 2000 este adesea autodidact, trebuie să dobândească iscusința de organizator, să își formeze o gândire îndreptată spre proiect, nu poate rămâne ancorat numai în scrisul său. În zilele noastre dramaturgia se inspiră din „Actualitatea” timpului, dar excesul de *actual* este, uneori, dăunător în teatru (spectacolul *Roșia Montana pe linie fizică și politică*, realizat la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în colaborare cu *dramAcum*, text semnat de Peca Ștefan, regia: Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean și Radu Apostol; *Stadiu mediu de degradare* spectacol realizat la „Teatru Fix” din Iași, text de Peca Ștefan, regia: Ovidiu Caiță). Teatrul și dramaturgia actuală, renunțând din ce în ce mai mult la „rigoarea” misterului, își va dezvălui oare „instinctele”?...

Cuvinte cheie: actual, actualitate, manifest, mister.

Anii 2000 sunt definiți de o izbucnire a noii dramaturgii. Numeroși artiști de teatru sau voci venite dinafara lui, încep să scrie pentru scenă. Eugen Radu Wohl consideră că dramaturgii anilor 2000 „sunt din ce în ce mai conștienți de statutul de specialist în arta spectacolului pe care ar trebui să-l aibă dramaturgul. Piesa de teatru își câștigă treptat rolul de *schelet dramatic*, element care nu poate fi, și nu trebuie gândit înafara spectacolului.”¹

Dar dilema preponderenței dramaturgului sau a regizorului într-un spectacol de teatru nu este una nouă. Întrebat, în 1985, cum slujește relația dintre regie și text dezvoltarea unui spectacol, regizorul Lucian Giurchescu răspundea: „Depinde ce se înțelege prin această relație. Pentru partizanii *teatrului literar* această relație este de fapt un continuu atentat la puritatea textului. Pentru cei ce înțeleg teatrul ca un *fenomen independent* ea devine un dat normal de interdependență ideatică.”² Fenomenul de independență a teatrului atinge în noul deceniu cote nebănuite și, pentru a depăși granița dintre regizor și dramaturg, mulți creatori de teatru devin regizori-dramaturgi sau invers. Această schimbare nu poate fi, în opinia regizorului citat, decât o

* Prep. univ. drd. Laura Bilic, Univ. de Arte „G. Enescu”, Iași, Facultatea de Teatru.

¹ Eugen Radu Wohl, *Direcții în noua dramaturgie*, în vol. *Viața teatrală în și după comunism*, coord. Liviu Malița, Editura Efes, Cluj-Napoca, 2006, p. 337.

² În interviul de Amza Săceanu, *Teatrul ca lume*, Editura Meridiane, București, 1985, p. 122.

evoluție: „Este o discuție sterilă și pe care eu aș fi tentat s-o asemăn cu un dialog de acest fel: - *Care căruță nu era mai bună decât autobuzul?* – *De ce?* – *Pentru că nu polua atmosfera!* Fără doar și poate că n-o polua, dar problema mediului înconjurător n-o va rezolva întoarcerea înapoi, ci un pas în plus în viitor.”³

Astfel, tinerii artiști de teatru își câștigă tot mai mult autonomia față de modelele instituționalizate. Artistul anilor 2000 este adesea autodidact, trebuie să dobândească iscusința de organizator, să își formeze o gândire îndreptată spre proiect, nu poate rămâne ancorat numai în scrisul său. Miruna Runcan observa în studiul său, *Instituțiile teatrale după 1989*, publicat în 2006: „Nașterea și evoluția teatrului românesc nu sunt în aproape nici un fel îndatorate liberei producții și circulații a spectacolului de către o companie independentă, «care vinde» ceea ce crede că e cerut de către publicuri (...); ci statului, văzut ca părinte al artei și finanțator prioritar, care vede în Teatrul Mare (Teatrul Național, cu program de repertoriu fix pe o stagiune) un instrument social de educație civică și creștere a nivelului de cultură a comunității”⁴.

Unul dintre reprezentanții etapei de *work in progress* pe care o traversează teatrul românesc actual, este dramaturgul Peca Ștefan. Tânărul autor și-a perfecționat scrisul la New York și ulterior, în 2005, a primit o rezidență pe dramaturgie la Royal Court Theatre, Londra. Teatrul lui Peca este unul al atitudinilor, un teatru ce șochează prin franchețea limbajului și decadența personajelor (piesele sale sunt publicate integral pe siteul www.pecar.ro: *De ce John Lennon va trebui să moară* – 2001, *Spectacol cu monștri...* *BLAcrobație* – 2002, *I ♥ te helen* – 2003, *COOLöri* – 2004, *New York Fuckin' City* – 2004, *The complete truth about the life and death of Kurt Cobain* – 2005, etc.). Textele lui Peca Ștefan sunt, în aprecierea criticului Mircea Ghițulescu, „manifeste”, nu piese de teatru și, în consecință, trebuie receptate ca atare: „Nu avem de-a face chiar cu piese de teatru, ci mai curând cu *manifeste*. Diferența este vizibilă: nu este vorba de psihologii, ci de ideologii.”⁵

Peca Ștefan inițiază, alături de regizoarea Ana Mărgineanu, proiectul „Despre România, numai de bine” prin care își propun să descopere legende, miturile, dar și viața obișnuită a oamenilor din micile orașe de provincie. Proiectul a generat până în prezent patru spectacole: *Povești adevărate complet inventate din Baia Mare* (2008), *5 minute miraculoase în Piatra*

³ Idem, p. 123.

⁴ Miruna Runcan, *Instituțiile teatrale după 1989*, vol. cit., coord. Liviu Malița, p. 376.

⁵ Mircea Ghițulescu, *Manifestele lui Peca Ștefan sau literatura în impas*, „Luceafărul”, nr. 12/2008, sursa: <http://www.revistaluceafarul.ro/>.

Neamț (2009), *Târgoviște de jucărie* (2011), *Sfântul din Sfântu Gheorghe* (2014).

Autorul scrie un teatru puternic ancorat în actualitatea timpului său, dar acest fapt poate deveni nociv în teatru, atunci când este folosit excesiv. Un exemplu în acest sens este spectacolul *Roșia Montana pe linie fizică și politică*, realizat la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în colaborare cu *dramAcum* (2010). Dramaturgia reprezentației a fost semnată de Peca Ștefan, iar regia de Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean și Radu Apostol. Criticul Mircea Morariu atrăgea atenția asupra lipsei de unitate a proiectului și remarcă „hiba” principală a acestuia, aceea că „nu au enunțat limpede, de la început, datele problemei. Că semnatarii proiectului au mizat pe faptul că în sală se află cunoscători ai acesteia. Or, premisa prea optimistă le-a jucat o festă. S-a văzut asta în faptul că la pauză mai bine de o jumătate din cei prezenți la început au părăsit corabia.”⁶

Dacă în 2010 începe să lipsească unitatea dintr-un spectacol, dar cel puțin are un subiect, în 2014 parcă și acesta începe să se piardă. Dovadă este proiectul *Stadiu mediu de degradare* realizat la „Teatru Fix” din Iași, pe un text scris de același dramaturg și cu o regie semnată Ovidiu Caiță. Spectacolul tinde să vorbească despre tot... și ajunge să nu transmită nimic. Debutul este unul pragmatic, spectatorul fiind informat de costul reprezentației. După „contribuția” la diminuarea cheltuielilor teatrului, începe spectacolul propriu-zis, în care întâlnim de toate, ca să fie **toți** mulțumiți: puțină politică, puțin umor, o legendă a orașului, o luptă în ring, un dans de striptease, câteva nume de regizori celebri, mulțumiri aduse Primăriei Iași pentru sprijinul acordat. Toate acestea în timp ce spectatorului i se amintește constant cât de grea este viața artistului independent... Dar în bolul „contribuțiilor” încep să cadă numai monezi.

Autorul textului a declarat că *Stadiu mediu de degradare* este „o piesă care-și pune întrebări, o piesă despre valoarea și costurile artei și relevanța muncii noastre, a artiștilor. O meditație despre ce înseamnă «independența» asta despre care se vorbește atât de mult.” Poate totuși, reprezentarea „sacrificiilor” făcute de dragul artei și a greutăților prin care trece un artist contemporan nu este cea mai fericită perspectivă de a privi independența. „Bucătăria” unei creații teatrale ar trebui să rămână, totuși, necunoscută publicului, așa cum și un păpușar rămâne în „umbra” păpușii sale. Teatrul și dramaturgia actuală renunță însă din ce în ce mai mult la „rigoarea” misterului, dezvăluindu-și „instinctele”...

⁶ Mircea Morariu, *Documentar și nu prea*, în vol. *Spectator cu bilet de favoare* (2010 – *Un an teatral așa cum l-am văzut*), Editura Universității din Oradea, 2011, p. 132.

COLOCVII TEATRALE

Bibliografie:

- Morariu, Mircea, *Spectator cu bilet de favoare (2010 – Un an teatral așa cum l-am văzut)*, Editura Universității din Oradea, 2011
- Săceanu, Amza, *Teatrul ca lume*, Editura Meridiane, București, 1985
- *Viața teatrală în și după comunism*, coord. Liviu Malița, Editura Efes, Cluj-Napoca, 2006
- <http://www.revistaluceafarul.ro/>

Teatrul la frontieră. Dialogul dintre arte în formele spectaculare contemporane

Ioana PETCU*

Rezumat: Revoluționare sau nu, dar cu certitudine având un efect intens și de lungă durată, ideile novatoare de la începutul secolului XX în domeniul artistic au însemnat foarte mult și pentru imaginea actuală a teatrului. Redescoperirea Orientului, dialogul cu alte continente, apoi apetența pentru experimental, explozia tuturor „-ismelor” din avangarda europeană sunt tot atâtea motive pentru care scena să sfărâme barierele, să caute un nou tip de actor și, până la urmă, să se definească altfel. Noile teorii au produs conștientizarea fructuoasei întâlniri dintre arte: compoziție muzicală, coregrafie, artă plastică. Odată cu explozia logistică, cu „adopția” artiștilor europeni în galeriile și pe scenele Statelor Unite ale Americii, odată cu apariția centrelor internaționale de cercetare teatrală, a laboratoarelor și atelierelor, adevărate creuzete de idei în care tehnicile și tendințele se regăsesc împreună, așadar în acest întreg efervescent, teatrul depășește tiparul clasic și intră într-o zonă a heteroclitului, devenind, nu de puține ori, un „element” într-un ansamblu de semne și funcționând numai în această formație. Astăzi, artiștii nu mai au o singură orientare și pe lângă pregătirea de bază explorează domenii conexe. Teatrul se transformă. Așa se face că Marina Abramović lucrează cu Robert Wilson, Jan Fabre nu e doar artist plastic, dar și scenarist sau regizor, Jan Lauwers e pregătit în artă plastică, însă s-a dedicat de mulți ani teatrului, iar exemplele ar putea continua.

Cuvinte cheie: performance, transdisciplinaritate, hiper-ecran, Jan Fabre, Romeo Castellucci, Katie Mitchell.

Introducere. Piticii de pe umerii uriașilor. „Noile” poetici ale teatrului

Claude Régy aprecia că teatrul apare acolo unde nu te aștepti. Dacă într-adevăr există o realitate în cuvintele sale, atunci putem spune, fără rezerve, că acesta e principiul ce guvernează multe din producțiile actuale.

* Lector universitar doctor, Facultatea de Teatru, Universitatea „George Enescu”, Iași

Reunite sub termenul de *teatru postdramatic*¹, preferat celui de *postmodern*², formele spectaculare dintre cele mai diverse abandonează scena clasică, găsindu-și spații fie foarte apropiate de individul cotidian (scururi, piețe, străzi), fie accesibile unui public restrâns (galerii, săli independente, case). Iar teatrul răsare acolo unde nu te aștepți, nu doar din perspectiva locației propriuzise, dar și a contextului. Socialul și politicul sunt, după cum au sesizat specialiștii, două dintre coordonatele cele mai importante pe care le vizează noile genuri de teatru în mod direct. Venind de pe linia deschisă de Brecht și Piscator, artiștii optează pentru activism și militantism, adesea într-o manieră radicală (Belixio Calisto, Peter Sellars, Mike Pearson, Mike Brookes). Uneori, teatrul se transformă în sondaj, spectatorul ajungând să fie subiect de studiu. De pildă, Ursula Martinez abordează interviul pe un grup de pensionari din Morcambe (Lancashire, England) pentru a trage concluzii despre statutul acestora, pentru a defini o colectivitate, dar și personalități distincte, întorcându-se în cele din urmă către fobiile ei și întrebările obsedante care o neliniștesc. Performanța-ul lui Martinez, *O.A.P.* din 2005, plasează interviul alături de un monolog în care artista se sondează și interacționează cu ceilalți, iar întrebările sunt, cumva, întoarse spre public, ceea ce atrage după sine și lărgirea sferei de subiecți și de răspunsuri edificatoare. Alți performeri își revendică orientările politice, sexuale sau religioase, teatrul ajungând, în final, un vehicol prin care mesajul capătă vizibilitate. Granița dintre artă și gratuitate devine din ce în ce mai sensibilă, critica având a se întreba în cel mai serios sens ce rămâne valabil și ce aparține formelor efemere pe care le îmbracă teatrul în această eră a diversității, a schizoidiei expresiilor și a structurii bizare pe care o iau nu de puține ori produsele artistice.

Dacă există cuvinte care apar adesea în interviurile, conferințele ținute de artiști, atunci cele mai frecvente sunt *identitate* și *autenticitate*. Între cele

¹ Hans-Thies Lehmann este primul care propune și teoretizează conceptul de *teatru postdramatic* în lucrarea dedicată acestui subiect - *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999 –, adunând sub definiția sa multe din formele noi ale scenei de după 1960 și ajungând să facă referire la cei care practică azi un teatru al formelor versatile, ieșit din convenție (Robert Wilson, Peter Sellars, Richard Schechner, The Wooster Group, Needcompany sau Societas Raffaello Sanzio sunt doar câteva dintre exemplele la care recurge frecvent). Lehmann apreciază că termenul *postdramatic* oferă nu doar sensul diacronic a ceea ce se întâmplă după epoca dramaticului, ci mai cu seamă ruptura de formele clasice ale dramaticului, de schemele aristoteliene. În consecință, nu e doar un termen care definește o porțiune istorică, ci delimitează un stil, o nouă estetică.

² Termenul a intrat în limbajul de specialitate în anii 1990, însă în teatru, a pierdut în timp spațiu, fiindu-i substituit expresia mult mai specifică de *teatru postdramatic*. Rămâne utilizat mai mult în domeniul literaturii dramatice, unde identifică, în general, tipul de scriitură dramatică precum cea a lui Peter Handke, Heiner Müller, Frank Castorf, Rosalie Purvis, Sarah Kane, Rebecca Prichard, Arvind Gaur, Tom Stoppard, David Henry Hwang, Caryl Churchill sau Sam Shepard.

două există și o relație determinativă foarte certă, căci interogația perputuă asupra identității, poate cu atât mai acută și datorită plasării individului în context multicultural, reprezintă și drumul către originalitate. Căutarea sinelui, ca personalitate distinctă sau ca parte dintr-o comunitate, traversează prioritar manifestele artistice actuale și ajunge la rezultate dintre cele mai neașteptate ori inedite. O altfel de poveste de dragoste spun Marina Abramović și Ulay care întreprind o călătorie de-a lungul Zidului Chinezesc, fiecare venind din celălalt capăt, pentru ca, întâlnindu-se spre mijlocul distanței, să-și spună adio. Uley a parcurs distanța dinspre Deșertul Gobi, iar Abramović a venit dinspre Marea Galbenă. Fiecare parcurge distanța în ritmul său, după propriile posibilități fizice, fiecare se concentrează în timpul călătoriei pe anumite stări și gânduri. Dincolo de semnificația unui drum inițiat care se termină cu un rămas bun, Călătoria de-a lungul Marelui Zid a constituit și o revenire, în solitudine, asupra eului. Fără a putea fi încadrat într-o formă „pură”, actul realizat de Abramović și Ulay în 1989, de altfel devenit celebru de atunci, are aspecte ce țin de teatru (un scenariu, supus hazardului, o situație, actanți între care se însăilează o relație), și aspecte care l-ar scoate din această încadrare (nu există o scenă în sensul obișnuit al cuvântului, nu există o convenție a teatralului, pentru că cei doi nu-și propun să fie actori, să joace ceva). Poate fi, în consecință, considerat un teatru *acolo unde nu te aștepți*, un fel de exprimare „la limita teatrului”. La fel, având elemente preluate din teatru și din arta plastică, Sydney Front Company realiza în 1989 un spectacol intitulat curajos *The Pornography of Performance* care miza pe activarea simțurilor interioare, pe răsturnarea tabuurilor rezistente încă într-o societate hipermodernă. Ca într-o expoziție (tehnica va apărea frecvent și, parțial, din aceleași motive, la Romeo Castellucci), oamenii sunt invitați să privească prin deschizăturile înguste ale unor cilindri, ca și cum s-ar intra într-o cameră obscură. De partea cealaltă, evoluează actorii, iar acțiunile șocante și nuditatea abuzivă au un rol evident. Lipsit de posibilitatea de a scăpa, spectatorul nu mai practică o simplă acțiune de a privi, dar devine, fără voia sa, voyeurist. Jocul cu plăcerile ascunse, scoaterea la suprafață a „reziduurilor” subconștiente sunt tot atâtea posibilități de sondare a eului și de confruntare cu Celălalt, fie el alter-ego, actorul din față sau vecinul spectator. Din nou, teatrul coabitează cu alte arte și se folosește de fiecare sens în plus pe care-l poate dobândi în această modalitate.

Relația cu textul se modifică la rândul ei, iar soluțiile la care se ajunge sunt dintre cele mai inedite. Uneori, când sunt revizitați scriitorii canonici, opera inițială e decupată, remodelată, transformându-se într-un pretext (*Hamlet*, Wooster Theatre), ori e rescrisă din perspectiva unui personaj secundar (*Domnișoara Julia*, regia Kathie Mitchell). Impresia, la o privire de ansamblu în acest caz, este că se fac exerciții pe baza scrierilor clasice, exerciții care, de fapt, au rolul de a revigora autorii intrați în istoria literaturii

universale și, deopotrivă, îi „cobară” de la nivelul „uriașilor” accesibilizându-i. Privirea piticilor ridicăți cu ușurință acum pe umerii lor e liberă și poate fi răzbătătoare, degrevată de orice spaimă de „înălțime”.

În alte situații, textele devin improvizații, artiștii construind în scenarii, apoi pe scenă, propriile gânduri, atitudini, căutări ori chiar stări onirice. Desigur nimic nu e nou din perspectiva acestei apropieri, de la suprarealiștii Dalí și Buñuel care au lucrat astfel *Le chien andalou* și *L'Âge d'or*. Dar munca cu propriile note sau experiențe povestite lasă și o reală libertate în ridicarea scenică a spectacolului.

Alte scenarii sunt și mai laxe și mai versatile, construindu-se cu ajutorul publicului. Preluând metoda, în parte, din teatrul de improvizație, performanțele care se folosesc de ea, practic, determină unicitatea textului și a acțiunii. Fiecare reprezentație își are propriul parcurs, propriul ritm, în funcție de prestația publicului. Urmând genul de teatru-forum, teatru activist pe care-l practica în anii '70 și '80 Augusto Boal, refuzând inerția publicului și militând pentru un teatru care să ofere libertate, Jennifer S. Hartley pune în scenă SOLD (Theatre Versus Oppression, 2013), un performance care discută împreună cu publicul problema traficului uman. SOLD e, pe de o parte, o înlanțuire de patru monoloage, povești de viață despre problema traficului și a abuzurilor, iar, pe de altă parte, folosindu-se de la un anumit punct încolo de interacțiunea cu publicul, prin întrebări frontale, devine un act educativ. Publicul poate modifica poveștile, după propria voință, ideea celor de la Theatre Versus Oppression fiind aceea de a crea o conștientizare a pericolului pe care-l reprezintă fenomenul ținut de autorități oarecum sub tăcere. Proiectul capătă un răspuns de mai mare amploare pentru că nu se limitează doar la o reprezentație în Cardiff, unde s-a lansat inițial, ci face un turneu în toată Țara Galilor. La fel, pe scenarii adaptate fiecărui grup cu care se intră în proiect, cei de la Cardboard Citizens – o asociație britanică înființată în 1991 de Adrian Jackson – lucrează performanțe-uri în scopul educării și al reabilitării persoanelor fără adăpost. Cu ajutorul instrumentelor puse la dispoziție de teatru, Cardboard Citizens activează în squat-uri, centre de ajutor sau chiar pe stradă, urmărind a construi o conștiință publică în privința oamenilor fără posibilități materiale.

Diversitatea pe care practica teatrală pune accent mărește considerabil modalitățile prin care se realizează mimesis-ul, comunicarea cu publicul, relația cu textul, mesajele, de cele mai multe ori, rămânând universale.

Obsesia vizualului. Hiper-ecranul

Dincolo însă de multiplele căi pe care artistul prezentului se poate exprima, este lesne de observat că privirea a rămas, în teatru, una dintre cele mai importante coordonate, iar însemnătatea elementului vizual crește cu atât

mai mult cu cât însăși societatea actuală e supusă videologiei. Unii caracterizează secolul XXI drept o „hegemonie a vizualului”³, alții folosesc expresia mai largă „cultură a vizualului”, se vorbește despre individul contemporan ca fiind expresia lui *homo videns*⁴ (cu extensia lui ceva mai depreciativă, *homo zapping*⁵), de unde putem concluziona că suntem conștienți, în orice domeniu aproape, pe toate nivelurile sociale, de cât de mult spațiu ocupă imaginea în existența noastră și ce forță poate ea căpăta. Termeni precum *iconosferă* sau *imagosferă* au fost creați prin calchieră cuvântului *logosferă*, acesta din urmă fiind depășit, în vreme ce studiile de cercetare a imaginărilor și a imagologiei s-au înmulțit considerabil. Barry Sandywell face o paralelă autentică între *mythos* și *imago*, în aprecierile referitoare la substituirea ce se petrece cu *logos*-ul în secolul nostru; pe scurt, „*Logos is now retreatinf befor the new mythos of the image*”⁶. Societatea actuală dezvoltă, drept urmare, și un vădit interes pentru spectacol. Oculocentrismul restabilește legătura cu Celălalt, cu diferitul, transformându-l în subiect de analiză, proces pe care-l realizează din curiozitate și, deopotrivă, sedus de această întâlnire. Teatrul e un mediu predilect pentru ca ochiul să se manifeste în relația cu Alteritatea, și sunt sondate aici funcții și posibilități dintre cele mai neașteptate.

Pe plan mondial, regizorul a ajuns, la rândul său, să treacă limbajul teatral de la semnele verbale, la semnele non-verbale, dintre care cele vizuale predomină⁷. În drumul spre sine, artistul explorează interioritatea cu ajutorul imaginii, care are, de altfel, adesea, rol fascinator. Și cuvântul *regizor* astăzi nu mai e atât de propriu pentru o bună parte dintre creatori. Pentru a cita doar câteva nume dintre cele mai celebre, vom spune că, de pildă, Marina Abramović, Ulay, Jan Lauwers, Einar Schleef, Chris Burden au pregătire în arte plastice/vizuale. Iar practiticieni precum Anne Teresa de Keersmacker, Meg Stuart sau Pina Bausch sunt coregrafi care au abordat în maniere diferite teatrul-dans și performance-urile la granița dintre arte.

Întrebarea firească pe care ne-o punem privește modalitățile prin care se poate realiza conexiunea dintre imagine (pictură, grafică, video etc) și teatru. Credem noi că se ajunge, în anumite cazuri, la ceea ce Gilles Deleuze

³ Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: mimesis, philosophy, politics*, Redwood City, Stanford University Press, 1998, p. 32

⁴ Giovanni Sartori, *Homo videns. Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*, traducerea Mihai Elin, București, Editura Humanitas, 2008.

⁵ Gustavo Martinez Pandiani, *Homo Zapping: Politica, Mentiras y Video*, Grupo Ilhsa, 2004.

⁶ Barry Sandywell, *Dictionary of Visual Discourse*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2009, p. 4

⁷ În *Paradiso*, Romeo Castellucci folosește textul tot în sensul imaginii. Un scenariu paralel cu acțiunea scenică se proiectează pe un ecran transparent ce se suprapune peste acțiunea îndeplinită de actori. Textul nu are funcție de a explica ceea ce se petrece pe scenă, ci mai degrabă se integrează tabloului general, devenind, de fapt, parte din scenografie.

numea *imaginea în mișcare*: „cinema does not give us an image to which movement is added, it immediately gives us a movement-image. It does give us a section, but a section which is mobile, not an immobile section + abstract movement”⁸. Vorbind despre cinematografie, Deleuze ajunge să acorde o extindere mai vastă a conceputului, extinzându-l la nivelul societății, care, în opinia sa, guvernată de acest principiu.

Imagini în mișcare, practică, în teatru de data aceasta, Romeo Castellucci. Regizorul și-a exprimat în câteva ocazii preferința sa pentru arta cinematografică⁹, însă nu aparține genului de artiști care să profite atât de mult de pe urma întâlnirii cu cinematografia. Viziunea sa din *Divina commedia* (2008) aduce, mai cu seamă în *Inferno*, reprezentarea prin imagini în mișcare. Păstrând din Dante doar un schelet de idei și simboluri, directorul de la Societas Raffaello Sanzio construiește, pe orizontală, o expoziție de imagini în mișcare care vorbesc despre suferință, după cum a decelat el însuși firul principal în scrierea dantescă. Iar despre suferință, cruzime, mutilare, sacrificiu vorbește în episoade de scurtă durată remodelând, fără întrerupere, sfera semantică. În vastul „poem” pe care reușește să-l creeze, regizorul italian analizează cât mai cuprinzător aria semnificației temei pe care și-o propune, conștient fiind și de faptul că semnificația e flotantă. Pleacă de la suferința fizică, aceea care ține strict de corp și de capacitatea acestuia de rezistență (momentul în care artistul e atacat de câini sau episodul în care Antoine Le Ménestrel escaladează cu mâinile libere zidul înalt al Palatului Papal din Avignon sunt relevante), depistând apoi cele mai subtile efecte interioare: nostalgia sau neliniștile tăcute ale artistului se regăsesc în întregul episod dedicat lui Andy Warhol, sau în cadrul inert, amintind vădit de tehnica fotografică, în care un pian arde în fața unor oameni impasibili; suferința individuală ce migrează în colectivitate e analizată în porțiunea pe care am putea-o numi „Je t’aime. Où es tu?”; suferința privită în plan sacru, în care coexistă binele și maleficul, e analizată în secvențe precum cele ce trimit la imaginea Sfântului Ioan. Suferința, la extremă, alunecă în coșmar, iar vâlul negru ce se zbate deasupra scenei și amintește de aripa diavolului sau imaginea desprinsă parcă din tablourile lui Hieronymus Bosch ce înfățișează Apocalipsa, desenată de data aceasta pe zidurile întunecate ale Palatului Papal ale cărui ferestre sunt în așa fel luminate că lasă impresia a fi luat foc, sunt momente care, ca într-un film fragmentat, însă cu ritm impus de succesiunea lor, creează stări terifiante. Infernul e în noi, oricine am fi, Infernul sunt

⁸ Gilles Deleuze, *The Movement Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 2

⁹ Într-un interviu acordat în cadrul Malta Festival Poznań (2012), Castellucci vorbea despre atracția pe care o au pentru el Sergei Parajanov, Ingmar Bergman sau Andrei Tarkovski. Refuză însă a face film vreodată.

Ceilalți – transmite Castellucci în înlanțuirea imaginilor, aparent abruptă, în esență bine articulată.

Dacă îl interesează ceva în estetica lui – artistul o recunoaște, integrându-se, totodată în cheia poeticii postdramaticului –, atunci aceasta este „reprezentarea ireprezentabilului”. Iar premiul The Golden Lion pe care-l primea în 2013 la Venice Biennale susținea acest deziderat prin cuvintele lui Alex Rigola: „For his capacity to create a new language for the stage that blends theatre, music and the plastic arts. For having created worlds that have achieved excellence in the representation of oneiric states, which is possibly the finest statement that can be made about the experience of the theatre. For having represented on stage something as impossible to represent as a nightmare”.

Imaginile au sens cu atât mai mult cu cât sunt în mișcare, cu atât mai mult cu cât succesiunea lor (și pe axa timpului) are logică. Și mai halucinant e rezultatul la care Castellucci ajunge când transformă scena într-un altfel de expoziție. În performance-ul *On the Concept of the Face, Regarding the Son of God*, simplitatea scenariului e izbitoare, însă cu cât linia acțiunii e mai lină, cu atât semnificațiile și implicațiile pe care le dobândește mesajul la nivelul receptării sunt mai diverse. Aflându-se la intersecția dintre spectacol și expoziție, *On the Concept of the Face* e un dublu experiment, unul prin care e o interogație asupra a ce înseamnă antrenamentul privirii, iar celălalt ține de latura spirituală. Acum, regizorul deschide dialogul cu teologia și filosofia. Pe o scenă gândită minimalist, reprezentând un apartament încăpător, însă care prin design aduce cu un salon de sanatoriu, evoluează două personaje – un tânăr din clasa de mijloc, vădit angrenat în afacerile cotidiene, și un bătrân incontinent. Asistăm la o relație tată-fiu, dezvăluită în cele mai intime momente: bătrânul are momente de amnezie, arătând chipul degradant al senectuții, iar fiul îi schimbă pampersii înainte de a pleca la serviciu. În conotativ, relația prezentată se inversează, căci ceea ce vedem efectiv e că tatăl devine copil, iar fiul joacă rolul tatălui care poartă de grijă celui de lângă el. Limitele de vârstă dispar, provocând dezechilibrul interior. Situația de joc e dublată însă de dezvoltarea pe verticală a semnificației, pentru că în fundal, în poziție centrală, construit la scară gigantescă, e așezat portretul lui Iisus realizat de Antonello da Messina. Semn al pseudo-prezenței, „personajul” veghează și, mai mult, are un efect clar: privirea îi e îndreptată către spectator pe tot parcursul celor șaiszeci de minute cât durează performance-ul. E o privire devastatoare, căreia, din pricina dimensiunii portretului, cei din sală nu-i pot scăpa. Castellucci face din relația umilință-incriminare miza performance-ului său. Cel care se uită spre scenă (spațiul în care se expune) e condamnat la a rezista la ceea ce se petrece acolo și poate fi judecat pentru fie neputința, fie îndrăzneala, fie ignoranța sa. *A privi implică a se expune*. De-a lungul performance-ului, chipul lui Iisus pare că se schimbă, însă artistul explică

faptul că nu se întâmplă nimic cu portretul, se schimbă doar starea spectatorului. Un alt episod, care se petrece în același spațiu (acum bătrânul e imobil și încovoiat pe pat, poziție evidentă a umilinței), niște copii aruncă cu pietre în Christul gigantic. Conexiunea cu parabola biblică e ușor de remarcat. Impactul pietrelor cu suprafața picturii are efect amplificat, strategie de utilizare a sunetului la care recurge adesea regizorul, exploatându-i rezultatele la maxim. Se conturează, în acest fel, un spațiu sonor de ritmuri și intensități diferite, ce definește în final, o muzică stranie, brutală. Pe fața lui Iisus se proiectează o lacrimă, apoi apar răni, din ce în ce mai puternice și care ajung să acopere cu totul portretul. Sacral e anihilat sau se tăinuiește în întunecimile ființei. În afară de valorificarea direcțiilor și a posibilităților privirii sală-scenă, scenă-sală, Castellucci își propune și întoarcerea spre o temă care-l frământă și care e, de altfel, una dintre temele recurente ale postmodernismului: prezența absenței. Fiul Domnului este absența prezentă al cărei semn e tabloul imens, animat de semnele ce se întipăresc pe chip pe parcursul acțiunii și de iluzia optică prin care impresia spectatorului e aceea că starea personajului din tablou se schimbă din surâs oblăduitor în tristețe nemăsurată. Realitate și pseudo-realitate sunt coordonatele pe care apasă artistul în intenția sa de a repune în discuție înțelesul artei și chiar rezultatele structurilor teatrale.

Cât de autentice sunt încă cuvintele lui Artaud care visa, la începutul secolului XX, ca teatrul să fie „un teatru al luminii, imaginii, mișcării și strigătelor”. Metaforele și viziunile pe care le risipea în multiple reformulări în paginile *Teatrul și dublul său* întruchipează ceea ce azi vedem sub semnătura lui Jan Fabre, Societàs Raffaello Sanzio sau Pippo Delbonno. Practicând performance-ul încă din anii când se afla la studii la Municipal Institute of Decorative Arts și Royal Academy of Fine Arts din Anvers, Jan Fabre apelează mereu la teoria artaudiană, accentuând sensurile pe care aceasta le ia în practica Laboratorului lui Jerzy Grotowski. Ca și Castellucci, Fabre se întreabă de fiecare dată ce e real în artă și care sunt valențele multiple și mecanismele de realizare ale mimesis-ului. Atingând, întotdeauna, rezultate șocante care determină pe unii spectatori să părăsească sala, Fabre construiește un demers extrem de bine legat, cu un mesaj umanist ce străbate întreaga sa operă. Fie că se exprimă în sculptură, instalații, performance, spectacole sau poezie, artistul e un visător aflat în căutarea esenței pe care omul o ascunde sau o ignoră, e vorba, într-un corolar al ideilor sale, de regăsirea simplității pe care am părăsit-o în urma procesului de civilizare, cu ajutorul căruia, fobiile și angoasele au devenit felul nostru de a fi. Iar simplitatea constă în dobândirea triadei corp-imaginație-suflet, elemente pe care epoca actuală le anulează prin diferite căi (politică, educație, morală ș.a.). Jan Fabre e un iconoclast care se adâncește în imperiul vizualului, cercetându-i, fără oprire, speculându-i efectele multiple asupra celui care privește. Accesând zonele de sensibilitate, cum sunt grotescul sau morbidul, Fabre redimensionează scena într-o enormă

pânză pe care formele se metamorfozează perpetuu. Datorită faptului că însuși modul în care el percepe realitatea este unul în care simțurile, cuvintele și acțiunile se sudează¹⁰, spectacolele sale oferă, drept urmare imaginea unei întâlniri complete între arte, având constituție sferică.

Spectacolele – pe care le-am cataloga ca fiind însumări de performance-uri – contrar oricăror presupoziii nu au caracter fragmentar, trecerea de la coregrafie, la sculptură cu oameni, instalații și joc actoricesc făcându-se aproape insesizabil. *L'Histoire des larmes* (Festivalul de la Avignon, 2005) e o artă poetică fabriană. Scenariul scapă legilor obișnuite în care acțiunea are un traseu clar și în care personajele creează relații între ele. Practica grotowskiană e recognoscibilă, actorul e depozat de psihologizare, se reduce la un corp în mișcare și, desprinzându-se acum de teoriile Laboratorului de la Wrocław, se face parte integrantă în vastul tablou ce se remodelează mereu. Ni se pare că avem în față când tablouri vii, când instalații, Fabre desenând povești, cadre cu instrumentele scenografice și cu actorii pe scenă, așa cum, în film, făceau Pier Paolo Pasolini sau Lech Majewski. Utilizând obiecte simple, însă preschimbându-le înțelesul de fiecare dată când apar pe scenă, spectacolul pare desprins din ideea de teatru sărac. O scară e și ascensiune, și posibilitate de prăbușire, e și cârjă și aripă; e exercițiu absurd cu moartea sau drum către nicăieri. Lacrima – simbol dominant al actului scenic, în jurul căruia gravitează celelalte semne – își găsește sinonime când în disperare, când în tristețe, când în strigăt și isterie generalizată. Într-un prim sens, ea e secreție a glandelor corpului uman, emblemă a rușinii, a umilinței. Apoi are corespondent liric picătura de ploaie. De asemenea, ea descoperă ce e mai fragil în om. *Istoria lacrimilor* e și o călătorie prin vârstele omului care, în copilărie plânge în voie, în vreme ce la maturitate găsește în această stare un motiv de autocenzură. Lacrima reprezintă, în final, și vulnerabilitate.

Dacă în *L'Histoire des larmes* Fabre pune accent pe tabloul general, impresia fiind de grandoare desăvârșită, în *Je suis Sang* (2001), care are aceeași structură de poem pe trunchiul căruia se construiesc imagini în mișcare, cadrele largi alternează cu cele de detaliu. Ca și lacrima, sângele ține de interioritatea fizică și spirituală a omului și e un semn pe care artistul îl analizează sub toate aspectele sale, trecând de la scenele de teatru anatomic la scene inundate de o mare de sânge. Pentru Fabre, scena este, în fapt, un atelier de lucru. După cum actele se succed în spectacol, la fel instalațiile se perindă

¹⁰ Într-un interviu acordat lui Lydie Toran, Jan Fabre se exprima plastic: „pour moi chaque mot est presque comme une sculpture. Chaque mot a une grande importance. Je prends chaque mot dans ma bouche et je le goûte avant de l'écrire. Donc tout est très construit. C'est la même chose quand vous lisez mes textes: le rythme, le nombre de fois où tel mot revient... je pourrais dire que je les conçois comme des installations” (M. Beauviche, L. Van Den Dries, *Jan Fabre l'Esthétique du paradoxe*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 20).

prin fața spectatorilor. Obiectele reclădesc alte și alte sisteme, schelete și tablouri gigantești realizate pe fundalul sonor al unei compoziții ritualice. Când lente precum cantecele religioase, când înflăcărare precum muzica dezlănțuită a sărbătorii orgiastice dionisiace, compozițiile sunt întotdeauna performate pe scenă, cu instrumente reale sau improvizate (tobe enorme, vase de sticlă). Vocea actorilor – la rândul ei tratată ca un instrument muzical – se integrează în acest fundal sonor ce amintește de atmosfera carnavalescă din pânzele lui Goya.

Regal fantezist, în care din nou teatrul cu proprietățile sale servește ca mediu potrivit pentru susținerea viziunii personale, *Preparatio Mortis*, un Dance solo, un One woman show din 2008 e un performance în care imaginea morbidului este o pură expresie iconoclastă. Meditația pe tema morții îi oferă ocazia lui Fabre pentru câteva zeci de minute să vorbească despre unul dintre tabuurile societății actuale – cadavrul și îmbălsămarea. Folosindu-se de o scenografie barocă (performance-ul are loc în catadrală, pe un catafalc așezat în altar), artistul valorifică multe dintre simbolurile occidentale ale ritualului trecerii în lumea de dincolo și mută cadrul din realitate în oniric. Compozitorul și organistul Bernard Foccroulle semnează compoziția muzicală pentru orgă, muzică pe care dansează Annabelle Chambon. *Preparatio mortis* e sculptură și pictură vie. La început, într-o lumină abia zărită, catafalcul imens acoperit de flori „se animă”, căci pătura de flori tresaltă ușor sub respirația dansatoarei încă acoperite. Răsare apoi o mână și dansul face ca întregul decor să se miște. Despre moarte, Fabre vorbește prin viață. Corpul e simbol al perisabilității, al degradării, dar și al minunii de a exista. Catafalcul e descoperit, astfel că Chambon poate pătrunde în interior – corpul se integrează în spațiul nevăzut. Ca într-un acvariu, dansatoarea pare că plutește în spatele sticlei aburite a catafalcului și, ca într-un număr de magie, pe geam apar desene realizate fie cu vopsea, fie cu efectul trupului cald lipit de sticla aburită. Desene primitive, formele pe care performerul le conturează trimit cu gândul la relicvele îngropate în țărână și, în acest mod, *Preparatio mortis* se transformă într-un eseu despre efemeritatea umană, despre acțiunea devastatoare, dar și conservatoare a timpului. Încă o dată, spectatorul e introdus în cultul vizualului, prin proporțiile uriașe pe care imaginile le ating în fața lui, dar și prin aura romantică și neobișnuită pe care acestea o transmit.

Pentru că iconoclastia aparține, după cum bine putem sesiza, dominantului imperiu al vizualului, în consecință și textul se supune acestor rigori. În *L'Histoire des larmes*, de exemplu, pe zidul Palatului Papal din Avignon sunt scrise (cu ajutorul unor batiste agățate pe zid) literele supradimensionate SOS care se preschimbă apoi, cu ajutorul actorilor care adaugă și ale litere, în *Save Our Souls* – din nou, un mesaj la scară impresionantă, indicând deopotrivă importanța sa, dar și disperarea emițătorului acestuia. Constante în opera lui Fabre, luminile violente,

contrastele cromatice, imensitatea pe care culorile o ocupă pe scenă, sunt elementele vizuale cu menirea de a impresiona retina și care-și găsesc în plan sonor replica în note acute, strigăte și ritmuri susținute.

Așadar, putem concluziona, până acum, că artele se întâlnesc într-un dialog ale cărui mize prioritare sunt colosalul, șocantul, exhibiționismul și forța sugestivă. În acest joc amețitor, al cărui principal temei este emoționarea privitorului, semnele – lumină, sunet, cuvânt, gest – suferă un proces de topire și solidificare, dând naștere unui corp nou, hibrid, care, dacă ar fi să fie lipsit de vreuna din părți, s-ar descompune. În acest mod, la nivelul receptării, se revine asupra principiului de catharsis, obținut de noile poetici printr-o combinație între criteriul aristotelian „spaimă” și revolta simțurilor.

Filmul, mai precis utilizarea camerelor de luat vedere și tehnica filmică sunt alte căi prin care valențele teatrale pot fi revăzute. Rezultatele sunt dintre cele mai sofisticate. Cert este că mediul în care trăim zi de zi ne creează condițiile necesare pentru a ne expune și a privi cu mare ușurință. Ecranul care vrăjea publicul la începutul secolului XX, azi este foarte aproape și foarte accesibil. Iar dacă la început se proiectau acolo povești fantastice (*Cabinetul Doctorului Caligari*, *Metropolis*, *Câinele andaluz*), ori marile frumuseți fascinau publicul, astăzi ecranul, uneori chiar de mici dimensiuni, pe măsura buzunarului și a palmei noastre ne îndeamnă a deveni eroii principali într-un film conturat din fragmentele vieții personale. „În mai puțin de jumătate de secol s-a trecut de la ecranul-spectacol la ecranul-comunicare, de la ecranul unic la ecranul omniprezent” precizează Gilles Lipovetsky și Jean Seroy în studiul lor dedicat cinematografului global¹¹. Sfera intimității se sparge, iar biografia noastră poate apărea relatată în virtual, în media, într-o prezentare mai mult sau mai puțin pretențioasă. Totul e atât de accesibil și datorită faptului că suntem înconjurați, invadați de tehnica avansată pe care ecranul „inteligent” a căutat-o cu o rapiditate surprinzătoare. Putem sesiza, împreună cu autorii deja citați, ce forță are cumulul: „(...) este epoca ecranului global. Ecranul de oriunde și oricând, din magazine și aeroporturi, restaurante și baruri, metro, automobile și avioane; ecranul de toate mărimile, ecranul plat, ecran în aer liber și miniecran mobil; ecran la purtător și ecran de proiecții interioare; ecranul bun la toate și pe care poți vedea orice. (...) secolul care abia a început se anunță a fi cel al ecranului omniprezent și multiform, planetar și multimediativ”¹². Urmările sunt multiple, cele mai complicate, poate ținând de studiul propriei imagini, studiu care concepe uneori aspecte teatrale, superficiale, aberante, schizoide.

¹¹ Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *Ecranul global*, traducere de Mihai Ungurean, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 8

¹² Ibidem

Care ar fi întruparea acestui ecran global în teatru? Îndreptându-se pe o pantă riscantă, aceea de a completa scena cu limbajul cinematografic, Katie Mitchell reușește să creeze o punte stabilă între cele două domenii, teatrul și cinematografia câștigând din alăturarea lor. Intrând în echipa 59 Fifty Nine Productions, regizorul britanic lucrează, cel mai adesea în colaborare cu designer-ul Leo Warner, spectacole care se bazează pe această dublare a imaginii. Există scena, pe care personajele se mișcă în tăcere - scena e sărac mobilată -, și ecranul, pe care camera îndreptată către personaje filmează de aproape. Spațiul e divizat în două, atenția spectatorului trebuind să fie distributivă. În acest gen mixt, Mitchell e strict interesată de studiul redării prin imagini a interiorului omenesc. Pornind de la această premisă, sunt alese texte în care personajele vorbesc mult, cum e și cazul romanului de Virginia Woolf, *Valurile*, pe care îl montează în 2010 la National Theatre of London, unde textul e compus din monoloage. Eroii din cărți povestesc mereu despre ei, lectorul decelând din solilocvii gândurile lor. Artista caută prin close-up, tehnica cea mai des folosită în acest tip de teatru, să redea stările, gândurile, întreaga frământare interioară. Hiper-ecranul e în fața publicului, speculându-i atenția și demonstrând că suntem mai impresionați de gigantismul imaginii, decât de acțiunea care se desfășoară dedesubt. Cum se ajunge la elocința imaginii? Pe fondul modalității complexe în care e realizat spectacolul, relația cu textul e definitiv schimbată. Textul e revizuit pentru noile cerințe, se operează în el fără rețineri, fiind redus la cele mai importante replici. Interpretarea nu mai ține cont de text, ci de indicațiile de mișcare și de detaliile de expresie facială, atât de importante pentru cadrele filmate. Regizorul îi roagă chiar să nu se gândească la replica pe care personajul din carte îl spune, ci doar să-și urmeze în minte trăsăturile lui majore și să-și formuleze idei, stări, în funcție de aceste caracteristici. Textul care le aparține – sau cât a mai rămas din el – e rostit de alți actori, din marginea scenei. Cunoscând textul, dar detașați de acesta, concentrându-se asupra felului în care sunt realizate proiecțiile, actorii și regizorul au studiat înainte și o serie curpinzătoare din fotografiile portret de la începutul secolului XX, dar și stilul de filmare al lui Andrei Tarkovski, unul dintre cineaștii a cărui concepție se apropia cel mai mult de procedeele abordate în cadrul 59 Fifty Nine Productions. În final, se conturează patru planuri pe care atenția asistenței trebuie să se distribuie: acțiunea scenică, ecranul de proiecție, textul rostit din laterale și muzica (în general cântată live).

Unde duce încrucișarea polifoniei celor patru planuri? Hiper-ecranul, la care se adaugă efectul vocilor din off și cel al *mise en abyme*-ului, este un joc cu iluzia și este instrumentul principal prin care se poate deschide discuția despre mimesis și iluzie în artă. Se conturează un teritoriu artificial, din care reiese cu pregnanță distanța dintre realitate și irealitate. Mitchell merge și mai departe cu eperimentul și, într-o instalație realizată la V&A Museum, în 2011,

în cadrul aceluiași proiect 59 Fifty Nine Productions, realizează cinci filme experimentale în care analizează din perspectiva sistemelor regizorale importante modalitățile de redare ale adevărului în artă. Problema, de fapt, se dedublează, întrucât ea se pune atât în teatru, cât și în film. Cadrele au fost proiectate pe pereții camerei de expoziție prezentând pe rând în variantă Stanislavski, Brecht, Brook, Artaud și Grotowski, replicile Ofeliei din actul al IV-lea, scena 5, și suicidul ei. Sistemele se „citesc” fără efort atât din perspectiva interpretării actricești, cât și din tehnica de filmare și montaj. Realismul și psihologizarea stanislavskiană sunt decelate în verismul cu care actrița joacă, precum și în unghiurile din care se realizează pelicula. Songuri și derapaje ale personajului din rol, precum și cadrele frontale, descriptive susțin brechtianismul. Detaliile și definesc, în viziunea regizorului, sistemul lui Peter Brook. Deformarea imaginii personajului și accentele nefirești pe care le ia vocea interpretei conturează o atmosferă stranie, perfectă pentru a susține teoriile lui Artaud, iar strigătele, mișcările, luminile și umbrele aproape expresioniste și racoursiurile determină spectatorul să recunoască pecetea lui Grotowski în fragmentul care-i e rezervat.

Uneori aproape invazivă, cinematografia este un alt mediu de care teatrul se folosește în noile sale programe estetice. Katie Mitchell utilizează valențele multimedia în cercetarea ei cu privire la „realitatea” scenei, a jocului actricesc și a trucurilor regizorale. O filmare în timp real, în close up, dezvăluie lucruri care de la distanța sălii nu sunt perceptibile și, în plus, efectul multimedia augmentează impresia de aglomerație vizuală, de saturație generalizată.

Noi perspective asupra vechilor tipare. Tragedia, între reviriment și anulare

„This theatre is not about suspense or psychological examination. It's not about fantasy or storyline. It's not about beautiful, touching scenes. This theatre is about astonishment”, apreciază Thomas Combret¹³ în privința *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) a lui Romeo Castellucci. Că regizorul italian are ca scop prioritar plenipotența imaginii¹⁴ e un simptom deja cunoscut

¹³ Wouter Hillaert, Thomas Crombez, *Cruelty in the Theatre of the Socitas Raffaello Sanzio*, lecture delivered at the conference on „Tragedy, the Tragic, and the Political”, 24 March 2005, in Leuven.

¹⁴ Maniera în care se creează imaginea în teatrul lui Romeo Castellucci ne trimite la două dintre categoriile definite de Gilles Lipovetsky și Jean Serroy, fiind vorba de imaginea-exces și imaginea-abundență. Caracterizate prin forța de impact, cele două definesc hiper-ecranul actual. Imaginea-exces se definește și printr-un baroc al simbolurilor, resemantizate fără întrerupere, o escaladare a extremelor, o direcționare către patologic, excese corporale sau

și nu sunt puțini teoreticienii, criticii sau artiștii care mărturisesc că exact acest aspect îi cheamă spre opera directorului de la Societas Raffaello Sanzio. Se spun lucruri simple cu decoruri grandioase, într-o eflorescență de simboluri. Însă dincolo de supra-efectul exercitat asupra nervilor optici, artistul caută modalități de expresie personale și inovează. Tragedia se integrează mai bine decât oricare alt gen viziunilor sale, tocmai pentru că e specia predilectă pentru întâmplări grovaze și gesturi zguduitoare. Însă conceptele de bază ale acesteia sunt remodelate. *Tragedia Endogonidia*, unul dintre eseurile cele mai tulburătoare pe marginea subiectului, e o sumă de contradicții și de sinonimii de termeni care pornesc chiar din titlu. Plecând de la ideea „nu știu nimic despre tragedie”, Castellucci ajunge la rezultate fabuloase. O cercetează, o neagă, o reinventeză. Cele unsprezece episoade trebuie privite pe linia întâlnirii dintre *tragos*, care implică suferință, imposibilitatea de a ieși de pe drumul destinului și moarte, și *endogone*, care se referă la corpuri microbiologice ce au în ele atât celule de înmulțire masculine, cât și feminine, ceea ce le permite să se autoreproducă. Cum se întâmplă și la antici, *Tragedia* lui Castellucci vorbește despre moarte și renaștere, însă, de data aceasta, printr-un lung proces de metamorfozare, prin care *telos*-ul se redefineste cu propriile elemente, iar și iar.

Ce se întâmplă, așadar, cu structurile tragediei în seria celor unsprezece performance-uri? Suferința (*talaipōria*) e starea care reiese cu precădere din toate *imaginile în mișcare* la care spectatorul asistă. O Medee modernă își omoară copilul și-și trăiește coșmarul nesfârșit; apariții de martiri (imaginea Christului, imagina Sfântului Sebastian) se repetă mereu. Dar aici suferința, aflată în directă legătură cu eroul tragic, capătă conotații politice actuale. E de menționat că fiecare episod are loc în alt oraș – desfășurarea e circulară – pornindu-se de la Cesena, urmând Avignon, Berlin, Bruxelles, Bergen, Paris, Roma, Strasbourg, London, Marseilles și terminându-se iar la Cesena. Dar fiecare oraș (fiecare cetate - *polis*) reprezintă pentru regizor o istorie și niște repere politico-sociale caracteristice, astfel că eroii tragici vor fi de data aceasta Mussolini, Papa, Charles de Gaulle, militanți pacifiști ș.a. Conturând tablouri fantastice, în care obiectele la scară impresionantă abundă scena, acestea aflându-se în continuă resemantizare de la o apariție la alta, Castellucci discută în manieră personală relația dintre victimă și călău, generalizând-o ca emblemă a stării noastre din toate timpurile. Lumea e plină de victime și de călăi, uneori pozițiile inversându-se cu mare ușurință (Episodul IV, Bruxelles). Ca în tragedia veche, victimele vin de multe ori din tipologia străinului, cu variațiile sale, inadaptatul, refugiatul, exilatul ș.a. Recunoaștem și în *Tragedia Endogonidia* aceste profiluri, însă regizorul le adaptează contextului prezent.

sexuale. Imaginea-abundență se manifestă în cumulumul formelor și fobia față de minimal. (Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, Op. cit., pp. 69-79).

Străinii sunt, contrar aparențelor pe care Occidentul încearcă să le păstreze, travestiți (Episodul IV, Bruxelles), rebelii africani (Episodul 8, Strasbourg), în vreme ce călăii sunt teroriști (Episodul III, Berlin), tirani (Episodul VII, Roma), forțe armate (Episodul IV, Paris) ori personaje fantastice, un fel de Erinii, care populează subconștientul „eroilor” (Episodul III, Berlin sau Episodul V, Bergen). Victima trece printr-un proces de umilință, evocându-se atât înțelesul biblic al termenului, cât și cel păgân, scena devenind de multe ori altarul sacrificiilor. Mielul (Episodul VI, Paris) sau ȣapul (Episodul V, Bergen) trimit când spre creștinism, când spre celebrările dionisiace. Folosindu-se de brechtianism, Castellucci îi spune explicit spectatorului că sacrificiul e artificial (vopseaua roșie, cu aspect de sânge, e turnată pe gâtul sau pieptul victimei din sticlă, loviturile, înjunghierile, decapitățile sunt mimate). Cu toate acestea, rezultatul e contradictoriu, căci atmosfera lugubră și fondul sonor bizar lasă impresia unui act dus la capăt. Aceeași intenție a agresiunii ochiului o regăsim în toate secvențele. Captiv în supra-mașinăria spectacolului, privitorul e forțat să se uite, fiindu-i speculate și stimulate cele mai nebănuite unghere ale subconștientului. Ritualul sacrificial – reflexiile teoriei lui René Girard fiind vizibile – induce și umilința. Însemnele ei sunt recurente - funii, arme, chingi și curele care strangulează, cagule -, iar materialul e corpul uman, tratat ca plămadă ce se poate remodela neîncetat, cum sunt figurinele din plastilină. Sub un nimb al inocenței, victimele așteaptă să fie lovite și, mai mult, se nasc cu această înțelegere. Umilitori și umiliți, pozițiile spectatorilor și actorilor sunt interșanjabile. Actorii sunt prăzile privirii celor din sală, dar și acuzanții și stimulatorii celor care practică, uneori împotriva habitudinilor etice, actul privirii, mai ales în cazul scenelor de onanism, cruzime extremă sau infanticid.

Întrebarea ontologică – „Cine sunt?” sau „Cine ești?” – e mereu prezentă pe buzele personajelor găsindu-și omonimie și în ades repetata „Unde ești?”. Contrar scrierilor antice, Castellucci nu are răspuns și crede, odată cu Franz Rosenzweig, că arta tragediei e arta tăcerii. Sfinxul care apare în Episodul VI semnifică întrebarea fără răspuns și e simbolul absurdului și a liniștii mormântale. Dacă Oedip a răspuns cândva în textul lui Sofocle, acum e înmărmurit în muțenia sa. În această lume în care logoul absentează, divinul și profanul coexistă, iar împărăția răului și păcatul sunt intrinseci, cresc și se reproduc în această retrospectivă fantasmagorică despre viață și moarte. Evocând mizanscenele lui Tadeusz Kantor, artistul italian aduce obiecte ciudate cu funcții nu mai puțin ciudate, toate mărci ale morții. Sunt sculpturi în mișcare, mecanisme sau roboți care, de obicei, au rolul de a tortura. Butaforii gigantice (cum e capul de berbec din Episodul V, Bergen) par coborâte din visele întunecate; o instalație rotește literele la întâmplare, ca pe ecranele jocurilor de noroc, abolind alfabetul și, implicit, limbajul. Regia mizează pe uluirea spectatorului: trei mașini în mărime naturală cad din

plafonul sălii (Episodul VI, Paris), un tanc urcă pe un deal de țărână (Episodul VIII, Strasbourg). Un personaj cu coroană de spini pe creștet intră într-un autovehicul, regizorul transformând cu ajutorul acestei imagini vechiul principiu al tragediilor antice *deus ex machina* în pecetea stilului său *deus in machina*.

Theatron – locul în care se arată, în care se întâmplă ceva, în sensul său antic – este pentru Romeo Castellucci spațiul potrivit de expunere. Expunere a unei epopei senzoriale, în care călătorul principal e spectatorul chemat mereu de ceea ce întotdeauna i-a aparținut: spiritul tragic, fascinația în fața nașterii, a morții, a necunoscutului și a stranieții. Trecător prin spațiu și timp, privitorul ajunge fizic în orașe diferite, precum în camere diferite ale vastului muzeu european, unde îi este înfățișată istoria prezentului cu instrumente vechi de acum două mii de ani.

Câtă vreme concepția lui Castellucci e dominată de structurile tragice¹⁵, Jan Fabre nu e un fidel al genului, însă reușește, atunci când se îndreaptă în această direcție, să ajungă la rezolvări inedite. Opera anverezului are un parcurs paradoxal¹⁶, de vreme ce avangarda sa apelează la canavaua artei și literaturii universale. Cultura Evului mediu, a Renașterii sau principiile suprarealismului susțin vertijul ideilor sale și, contrar oricăror impresii fugare, creatorul nu reziliază contactul cu trecutul, ci comunică, îl folosește ca suport și cifru în formularea mesajului. Despre apropierea regizorului belgian de tragedie, Hans-Ties Lehmann opina: „Fabre’s work is essentially tragic - and modern tragedy borders of course on the grotesque, on satire, on the sinister. But whereas in traditional drama it used to matter what happened between bodies, in post-dramatic theater it matters what happens to the body itself. Fabre simply lets us feel and think the body as metaphysics. He himself conceives of the human body as the setting of a tragic conflict”¹⁷. *Prometheus Landscape II* (producție 2011) reprezintă întoarcerea artistului către mit. Abordarea aceasta face posibilă intersecția dintre tragedia eschiliană, *Prometeu înălțuit*, poezia lui Fabre, biomecanica meyerholdiană și întregul

¹⁵ Creația lui Castellucci e traversată de titluri ce marchează apetența nețărmurită a artistului pentru tragedie: *Gilgamesh* (1990), *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992), *Le fatiche di Ercole* (1994), *Orestea (una commedia organica?)* (1995), *Giulio Cesare* (1997), *Ophelia* (1997), *Parsifal* (2011).

¹⁶ „Pour Fabre, la tradition est l’essence même du développement artistique. Elle pose les norms au sein d’une culture, mais c’est surtout par la voix de la tradition que s’exprime la maîtrise d’un style ou d’une période artistique spécifique. Il est bon d’engager le dialogue avec les maîtres non seulement pour en apprendre quelque chose en tant que nouvel étudiant en art, mais aussi pour les dépasser, afin que les combat mené contre le modèle du passé s’enrichisse d’une nouvelle étape dans ce processus du progress constant de l’art”. (M. Beauviche, L. Van Den Dries, Op. cit, p. 11).

¹⁷ Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre: Observations sur un processus de création*, Paris, L’Arche, 2005, p. 3

arsenal extravagant cu care trupa Troubleyn a obișnuit publicul. O formă complexă în care, din nou, scena e un atelier de construcție a unor instalații, ecran cu imagini în mișcare și podium de pe care pot fi strigate poeziile ca niște lozinci, *Prometheus Landscapes II* readuce în fața publicului, într-o coregrafie trepidantă, personajele mitului. Puntea dintre trecutul de peste mii de ani și prezent reazăază principiile aristoteliene *eleos* și *fobos* (milă și frică), lansează mesaje decisive, potențând temele majore ale genului tragic: „Avem nevoie de eroi acum!” aclamă unul dintre actori. Figura centrală – sculptură umană – este Prometeu, dedublat, pentru că unul este eroul măreț, simbol al forței fizice și interioare, în ipostaza sa pe verticală, (Kurt Vandendriessche e suspendat pe sfori deasupra scenei, nemișcându-se preț de o oră și douăzeci de minute cât durează acțiunea); iar celălalt Prometeu, rezultat al prezentului, e un om gras, gol, legat pe un scaun (Lawrence Goldhuber). Al doilea e o victimă a oprobriului și insultei publice, actorii luându-l în râs, scuipând sau lovindu-l. Gloria trecutului, ironia și bufoneria prezentului. Peisajele cu Prometeu (*Landscapes with Prometheus*), tablouri vivante sau instalații în care apar obiecte cu utilizări neobișnuite, vorbesc despre suferință care, în viziunea lui Fabre echivalează cu sado-masochismul (îmbrăcați bizar Zeus - Cédric Charron - și Io - Annabelle Chambon - copulează într-un ritm drăcesc pe scenă), perversiuni (onanism și practica bondage). Fiecare personaj sau fiecare grup de personaje formează o statuie sau un grup statuar, luate separat, de o frumusețe incontestabilă, aflată pe o pantă foarte sensibilă cu grotescul, o frumusețe care uimește și înfricoșează. Coregrafia accentuează starea acută, spectacolul deviind puternic, la sfârșit, într-un elucubrant ritual dionisiac orgiastic, în care, ca într-un scenariu artaudian, actorii dezbrăcați, pradă transei se aruncă unii spre alții într-un dans al flăcărilor. În „bestiarul” mitic apare și Pandora care încheie spectacolul cu următoarele cuvinte ce păstrează în ele „morală” lui Fabre: „I am here to teach / This herd of men and women / That even in their darkest hour / They can choose / To become a victim / Or a hero”. Reinventând gramatica vizualului, prin desenarea volumetriilor compuse din trupurile dezgolite și schingiute ale actorilor, regizorul iese din eșafodajul scenic și trece într-un „dincolo” – un spațiu unde se nasc ideile. Datorită revenirii la principiile de bază ale gândirii antice, noțiuni precum suferința, puterea, nebunia capătă în *Prometheus Landscapes II* semnificații mai largi odată cu punerea lor în forme noi.

Drept urmare, acest teatru aflat la intersecția dintre arte își găsește ușor pârghiile în expresia tragică, în metafizica ei, în eșafodajul grandios, emfatic din care se compune. Temele tragice majore – puterea, raportul identitate-alteritate, vicisitudinea, sacrificiul, *fatuum*-ul, libertatea – își află corespondenți în contextul actual și aceasta ajută gândirea sintetică și plastică a artiștilor. Noile mituri sunt fundamentate pe rămășițele istoriei, având forța unui ecou clar dinspre trecut. Sisteme ale terorii, opresiuni sociale,

personalitatea scindată, pierdută în propriul neînțeles sunt tot atâtea chipuri în care tragicul se devoalează.

Concluzii

Spre ce se îndreaptă acest teatru pulverizat care a reușit să-și afle în orice spațiu o posibilitate de existență? Având adesea aspectul unui Wunderkammer, scena în actualele sale experiențe seduce și supune ochiul privitorului celor mai neașteptate exerciții și, probabil va continua acest joc neîntrerupt, profitând de ultimele noutăți în domeniul tehnic. Ancorat în prezentul social și politic, teatrul, fie că e unul iconoclast, fie că se prezintă sub forma teatrului forum, de investigație, va fi mereu în ipostaza de a atinge zona de interes a publicului. Riscul, dar și câștigul, rămâne acela de a reprezenta o nișă, fiind înțeles doar de aceia care dețin informațiile și metodele de decelare a sensurilor. Însă în fața grandorii, a vitezei, a abundenței, spectatorul se va afla tot timpul într-un process de uimire și va avea curiozitatea de a căuta noima a ceea ce vede și de a se căuta acolo.

Bibliografie:

- Beauviche M., Van Den Dries L., *Jan Fabre l'Esthétique du paradoxe*, Paris, L'Harmattan, 2013
- Castellucci, Claudia; Kelleher, Joe; Ridout, Nicholas; Castellucci, Romeo; Guidi, Chiara, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London, Routledge, 2007
- Castellucci, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001
- Deleuze, Gilles, *The Movement Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Typography: mimesis, philosophy, politics*, Redwood City, Stanford University Press, 1998
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, London, Routledge, 2006
- Lipovetsky, Gilles; Sorroy, Jean, *Ecranul global*, traducere de Mihai Ungurean, Iași, Editura Polirom, 2008
- Sandywell, Barry, *Dictionary of Visual Discourse*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2009
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, London, Routledge, 2006
- Van den Dries, Luk, *Corpus Jan Fabre: Observations sur un processus de création*, Paris, L'Arche, 2005
- Walsh, Fintan, *Performance, Identity and the Neo-Political Subject*, London, Routledge, 2013

Dans contemporan, Non-danse, Nouvelle-dance

Alba Simina STANCIU*

Rezumat: Două curente care se completează reciproc, apărute în ultimele decade pe scena coregrafiei contemporane franceze, sunt *Non-danse* și *Nouvelle-dance*, atitudini contestatoare față de tradiționalismul dansului. Aceste mișcări sunt un produs al mai multor direcții de gândire, din care cea mai importantă este reforma americanului Merce Cunningham, și influența acestuia pe teritoriul artistic francez începând cu anii '70. Alte surse care contribuie la consolidarea acestor curente vin din direcția tradiției franceze a artei mimului (Marcel Marceau, Étienne Decroux, Jacques Lecoq) și germanul *tanztheater*. Regizorii coregrafi combină aceste tendințe, reformulările corpului în spațiul scenic cu artele vizuale. Apar nume noi ca Marin Maguy, Jean Claude Gallotta, Boris Charmatz care creează combinații stranii și provocatoare între corp și spectacolul multimedia.

Cuvinte cheie: coregrafie contemporană, spectacol multi-media, artă conceptuală, gest, pantomimă, clown, mișcare scenică, artă abstractă.

Spațiul francez provoacă fără întrerupere universul artistic al ultimelor decade. În acest perimetru, centrele de dans contemporan fixează limbaje și raporturi inedite între *performance*, coregrafie sau teatru-dans, care apar - pe de-o parte - ca și consecințe ale unui secol de reforme, iar pe de altă parte propun soluții creative nonconformiste, noi abordări ale gestului, ale compozițiilor corporale. Intervin mișcări și atitudini banale (*every day*) care înlocuiesc o mare parte din „gramatica” mișcării scenice a performerului antrenat după repere clasice.

Non-danse pornește de la recuperarea trăsăturilor abstracte ale mișcării, tentativă manifestată în același mod cu reformele plasticienilor de la începutul secolului XX, care militau pentru reinventarea artei, prin noi tehnici și materiale. Aceleași reforme contaminatează fanteziile creatoare ale artelor scenice, și mai ales ale artei coregrafice. De la *non-danse* la *nouvelle-dance* corpul performerului este supus celor mai stranii transformări. Aceste curente

* Lector universitar doctor la Departamentul de Teatru în cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu

includ actori-dansatori din categorii marginalizate (vârstă, handicap, antrenament), urmărind esența universului uman al metropolei și a omului insignifiant (emigranții, oamenii cu vicii, etc) a omului singur în mijlocul mării de oameni. Este vorba de o turnură majoră, dansul devenind o filosofie mai mult decât o tehnică, depășind rigorile percepției tradiționale, limitate asupra coregrafiei.

Fenomenul actual este produsul unor serii de influențe din diferite zone ale artei corporale. Stilul lui Merce Cunningham (anii '60) ajunge în Franța în anii '70 prin personaje ca Susan Buirge (produs al prestigioasei Juillard School din New York, care va „impune” în Franța un stil mixt între cele două extreme, un dans conceptual și narativ cu multe inflexiuni de dans ritualic asiatic) sau Carolyn Carson (creatoare de relații între corp și arhitectură, cu plasare de compoziții în spații ce conțin capodopere artistice, în edificii vechi sau spații acvatic), sau din tradiția franceză a dansului contemporan, Maurice Bejart și prestigioasa *École Mudra* care promovează mixturile culturale, sudate în corpus-ul baletului clasic. Este pertinentă menționarea unei alte surse pentru dansul contemporan și a teatrului-dans francez din ultimul deceniu, mai precis influența teatrului-dans german (*tanztheater*), și „infuzia” acestei școli în perimetrul francez.

Spectacolul francez de dans contemporan se află într-o continuă fază de experiment, aduce investiții interesante cu momente vorbite, stabilește relații cu muzica sau orice tip de suport sonor. Redirecționează stilul *tanztheater*, trasând elementele de bază ale curentului *Noul dans francez* (*Nouvelle dance français*), ca un dialog interesant între concepția spațială a corpului performerului, teatralitate și muzică. Anii '90 în Franța continuă avangardele din anii '80. Formulele se multiplică, coregrafiile lui Joseph Nadj și ceilalți creatori de spectacol fac apel la *performance art*. Intervine straniețea *non-dans*-ului, care este atât o extensie a ceea ce s-a întâmplat cu o decadă în urmă, dar și o direcție nouă în artele spectacolului. *Non-dans*-ul se îndepărtează de orice reper al coregrafiei narrative, este continuu redefinit prin combinații cu alte arte, *multimedia* sau artele vizuale (creatorii de instalații sunt cei mai stimulați de această direcție). Căutarea „dansului pur” se derulează paralel cu eliminarea mișcării excesive a corpului în favoarea evidențierii laturii vizuale, care apare în prim planul spectacolului și devine materialul solistic. Mișcarea nu mai este coordonată de dans ci de activități „firești”. Spectacolul include performeri ce militează pentru poziții anti-dans (Orazio Massaro, artist ce vine din direcția filmului experimental, și reprezintă unul dintre pilonii teoretici ai curentului *Non-danse*, prin spectacolul *Volare*), favorizând un mediu în care evoluează personaje ca Jerome Bel, Josef Nadj, etc.

În anii '90 curentul *non-dans* este explorat din toate direcțiile, cu evidente „forțări” ale texturii scenice către *performance art*, *body art*, sau către

noile arte vizuale. Experimentele se amplifică, apar nume noi ca Jan Fabre (teatru și teatralitate obținute prin prisma artelor vizuale), Xavier Le Roy (spectacole de dans contemporan ținute în galerii de artă, cu reconstituiri ale tehnicilor tradiționale de mișcare raportate la forma și anturajul spațial geometric abstract), deschizători de posibilități artistice pentru spectacolului postmodern, orientând mișcarea scenică spre un dans „conceptual” (termen încă neacceptat de cei mai mulți practicieni ai dansului). Artiștii coregrafi din sfera artelor vizuale își abordează propriile producții ca spectacole de dans (scenograful și regizorul Wayn Traub, unul dintre personajele de sprijin ale acestui curent combină interpretarea vocală, instalațiile și filmul, toate producții proprii, în care este invocat dansul ca și „spațiu experimental”).

Anul 1989 este un posibil „început de eră” marcat de spectacolului coregrafului Jean Claude Gallotta, *Rei dom*, un moment de răsturnare a efectelor americanismului în coregrafie de pe teritoriul francez din anii '70. Dansul contemporan va fi orientat spre interesele artelor europene, către tendințele de mixare a surselor deja trasate de tradiția franceză a corpului (școala Jacques Lecoq) cu cele asiatice. Dansul devine o partitură de teatralitate, cu noi dimensiuni ale ritmului și suportului sonor. Scopul spectacolului este originalitatea cu orice preț, crearea unei entități unice. Creatorii de spectacol avansează mai mult moduri originale de gândire a spectacolului, formule care recuperează - mai ales în Franța - tradiția corpului scenic, mimul sau performerul de circ: Karine Saporta (simbolism asiatic plus corpul mecanic dezumanizat) sau Jose Montalvo (combinații între coregrafie și scenografie). Circul în Franța are trăsături speciale de limbaj corporal, muzical și vizual, mizând atât pe expresivitate cât și pe abilitatea scenică necesară genului. Este atras în studiul dansului contemporan de stilul și tehnica lui Marcel Marceau, Étienne Decroux, Jacques Lecoq.

Formulele de mișcare (inspirate de Boris Charmatz) includ activități banale, imagini *pop art*, transformând spectacolul într-un laborator experimental în care sunt conjugate artele contemporane. Menținând acest traseu, un nume din prim plan-ul *Noului Dans Francez*, coregrafa Maguy Marin abordează atât viziuni clasice ale dansului cât și abstracte. Creează compoziții orientate după formule sculpturale sau arhitecturale, vizează planul și înălțimea, pe care le vitalizează prin formă, culoare, corp, ritm, sunet. Renunță în multe situații la forma abstractă, narativele încă sunt prezente, există chiar congruențe cu dramaturgia contemporană. Se sprijină pe o teatralitate și un univers beckettian, reconstituie imagini, ritm, formă și expresie sculpturală pentru scenicizarea acestui univers (*May B*).

Maguy se sprijină pe o vastă experiență la compania creată de Maurice Bejart, *Ballet de XXe siècle*, aducând o altă interpretare formulei teatru-dans. Poetica sa coregrafică suportă nenumărate schimbări de stil mai ales în anii '80, însă baletul este elementul „căutat” și recuperat în orice context, apare ca

element leimotivic. Sunt create relații cu dramaturgia muzicală, cu stilul muzical al partiturilor alese, de la Schubert până la ritmuri sau suport sonor ne-muzical asigurat de sunetele emise de performeri. Tema obsesivă ale lui Maguy este omul postmodern, și imposibilitatea sa de a comunica, de a se face înțeles, de a crea relații profunde. Lumea mecanică este explorată în diferite ipostaze, prin prisma formulei vulnerabile a personajelor beckettienne (*May B*) până la marionetizarea dansului (*Cenușăreasa*). Discursul spectacular este construit din momente de alternanță între linii narative sau structuri fragmentare aproape ilogice. Coregraful explorează poziția performerului în spațiul scenic în formulă de grup, prin corespondențe de forme și relații, formule spațiale geometrice și expresii mecanice (*May B*). Sunt implicați nu numai dansatori dar și actori cărora li se coordonează traseele prin mișcări coregrafiate.

Spectacolele *Cenușăreasa* sau *Grossland* deși apar în „chei” diferite de imagine mențin congruențe de concepție regizorală, în sensul păstrării mișcării expresive, arabescurile corpului specifice baletului clasic. Construcția scenelor este dependentă de pantomimă pe momente ne-muzicale, pe compoziții de elemente seriale, repetitive ale corpului în relație cu suportul sonor. *Cenușăreasa* este spectacolul unei case de jucării, reconstituită în alură constructivistă, redând imaginarul naiv al copilăriei, cu detalii trasate minuțios. Fiecare situație și acțiune sunt create după repere ale unei lumi fantastice, naivă și fragilă. Spectacolul este unul dintre puținele creații scenice ale coregrafei în care discursul teatral este gândit în relație foarte apropiată cu scenografia (aceasta preferă vidul scenic, eliberat de orice încărcătură fie decorativă fie funcțională). Designul este o construcție de cadre, de linii precis trasate care fragmentează în mod geometric spațiul vertical, ca pătrate destinate spațiilor de joc. Linia dramatică a poveștii este corectă și cursivă, iar personajele sunt recognoscibile, corpul este o transcriere a muzicii. Grupurile de personaje sunt bine conturate, particularizate și individualizate (de la mișcări „rupte” în unghiuri ascuțite, cu intervenții și reacții anti-dans până la desene fluide circulare ale mișcărilor) pliate pe coerența muzicală. Apar „rupturi” de discurs sonor prin inserări de efecte electronice sau jucării cu sunete metalice, veritabile clipe de evadare din magnetismul muzical romantic. În acest *corpus* sonor intervin voci de copii, râsete, pasaje parent lipsite de dinamism, lăsate în „voia” jocului naiv.

Urmează mai multe spectacole care îi vor aduce coregrafei recunoașterea pe plan internațional: *Cendrillon*, *Babel – Babel* (dezechilibrul produs de civilizație) sau *Bit*. Acesta este un spectacol care îmbină simplitatea, nonconformismul, banalul și tradiția. *Bit* este montat în tipul de dans *farandole*, cu atenție pe dispunerea spațială echilibrată a „materialului uman” (trei bărbați și trei femei). Această structură de dans popular provençal este

combinată cu efecte ale muzicii electronice, cu percuție stridentă. Dansul și legăturile între secvențe au loc pe un plan înclinat, în pantă.

Spectacolul *May Be* din 1983 preia „cheia” teatrului lui Beckett, conturând o corepondență stranie între cuvânt și mișcare. Coregrafa se orientează după didascaliile piesei de teatru, trasează o regie „condiționată” de elementele descriptive. Dominantă este figura clovnului, mimica la unison a personajelor direcționate de consonanțele și disonanțele pulsionilor muzicale. Teatralitatea este subiniată de „machiajul” din argilă, prin care sunt conturate figuri antropomorfe ca și entități de lut, siluete pseudo-umane care populează teatrul lui Maguy dincolo de orice reper temporal. Spectacolul mizează pe comicitate, dată de diformitatea construcției feței, a poziției corpului, a sugestiilor animalice. Clovnul lui Marin Maguy este atât monstrous cât și naiv, într-un univers teatral al ritmului, al manevrelor de grup și al gesturilor „corale”.

Fenomenul *non-dans* poate fi privit mai ales prin creațiile coregrafului Jean-Claude Gallotta (Centre Choreographique of Grenoble), creator al unui stil de dans care poartă propriul nume *gallottien* (creat parțial din direcția „școlii” lui Merce Cunningham) ce apare în montările sale de referință : *Ulyse* (spectacol reluat în mai multe versiuni, cu mișcări extrase din avangarda americană a anilor '60), *Trois generations* (trei grupe de vârste, de la copii la balerini vârstnici, pentru a milita împotriva vârstei timpurii la care dansatorul se desparte de scenă) și *L'Homme à tête de chou* (pe muzica lui Serge Gainsbourg). Generația tânără din dansul francez urmărește teatralitatea spectacolului care ia naștere pe de-o parte din „conflictul” dintre muzică și text corporal, și pe de altă parte prin introducerea mișcărilor artistice marginale.

Ca în cazul multor regizori și coregrafi, formația lui Gallotta este puternic influențată de artele plastice. Este totodată un autodidact, cu „libertăți” creative ce reconfigurează ireversibil dansul contemporan (*Ulysses*). Elimină orice element inutil și „impur”, fixează trasee precise și matematice. Grupul înseamnă unitate, precizie și o imagine aparte a comicității, în care sunt inserate accidente gestuale menite să sublinieze compoziții grotești. Spectacolele sale conțin multe elemente asemănătoare cu teatrul lui Tadeusz Kantor (regizorul în interiorul și pe dinafara spectacolului, creator al spectacolului la vedere) în sensul personalității creatoare a regizorului, expusă în spectacol.

Coregraful impune o poetică prin care scoate în relief elemente *tabu* până la această dată, în arta coregrafică. Este vorba despre gest și vârsta performerului. Acesta „contestă” gestul în dans, uneori îl reduce până la anulare. Renunțarea la gest (la formula esențială expresivă de comunicare umană) este cel mai puternic mesaj al creațiilor semnate de Gallotta. Spectacolul *Racheter la mort des gestes* este un veritabil manifest pentru exemplificarea scenică a propriei sale teorii coregrafice. Folosește dansatori

cu handicap, experimentând o nouă dimensiune a grației și perfecțiunii, dar mai ales a emoției și sensibilității umane, care se confruntă cu cele mai mari eforturi de auto-depășire, acceptare, demnitate și forță interioară. În același timp speculează expresivitățile corporale și autenticitatea artiștilor maturi. Vârsta performerului devine centrul gravitațional al spectacolului, elementul de interes și provocare, care nu trebuie să fie o „piedică” în spectacolul de dans contemporan.

Este explorată mișcarea în toate formulele ei. Un alt *leitmotiv* al coregrafiilor lui Gallotta este creat de spectacolul obiectelor mecanice. Creează un univers scenic construit din dependența umană de mecanisme, existența în realități haotice. Gallotta este implicat și ca „antrenor de mișcare” în centrul destinat studiilor corporale pentru performerul artei japoneze (*noh*, *kabuki*) condus de Tadashi Suzuki (*Shizuoka Performing Arts Centre*) la sfârșitul anilor '90. Vor fi dezvoltate din acest punct tendințe ca dialog între expresivitatea și reducționismul artei corporale japoneze și dansul contemporan european. Stilul său se va consolida și în urma colaborărilor cu regizorul german de teatru și film Hans-Peter Cloos, de unde apar combinații corporale la limita între lupte scenice și dans contemporan (Teatrul Național din Chaillot). Fiecare colaborare cu un artist, o relație cu o nouă partitură muzicală (Kurt Weill, Bach, Serge Gainsbourg, Igor Stravinski Manuel de Falla, Iannis Xenakis, Anton Webern) sau regizor (Robert Carsen sau Jacques Osinski) vor consolida treptat un stil unic, inconfundabil.

În prima parte a carierei sale (începutul anilor '80) Gallotta propune concepții coregrafice strâns legate de legătura cu artiștii Leo Standard (sculptor) și Henri Torgue (muzician). După anul 2000, acesta se aliniază tendințelor spectacolului multimedia, teatrul dominat de proiecții și multiplicări de planuri, preia din „gramatica interioară” a filmului, montajul, ce vor deveni tehnici de construcție ale discursului scenic. Este interes de drama omului mecanic în egală măsură cu peisajul uman complex, pestriț, comun, majoritar, lipsit de posibilitatea de a ieși din ritmicitatea cotidiană. Mișcările sunt limitate. Sunt scoase în relief detaliile insignifiante, aproape invizibile datorită banalității. Acestea devin prioritățile spectacolului creat de Gallotta, mai precis „eliberează dansul de coregrafie în același mod în care muzica a fost eliberată de armonie, iar pictura de reprezentare” (Martha Bremser, *Fifty Contemporary Choreographers*, p.117).

În compoziția spectacolului coregrafic postmodern din ultima decadă este sesizabilă tendința de anulare a funcțiunii dansului în spațiul scenic. În această direcție coregraful Boris Charmatz se impune în ultimii ani prin compoziții menite să atace orice tip de formulă coerentă, pulverizează forma în spațiu, desființează orice centru gravitațional. Charmatz apare pe scena de dans cu un *background* straniu, ca jucător de tenis și scrimă, aducând aceste elemente în coregrafia contemporană la începutul anilor '90. Mai mult.

intervine în acest tip de gândire scenică cu o formație complexă (cineast, teoretician), intuind și anticipând mișcările artelor performative, răspunzând așteptărilor unui public atât informat cât și larg. Spectacolul din 2002, *La chaise*, creează un compus aparent haotic, lipsit de o ancoră dramatică, în care se resimte nevoia de sistematizare. Este totodată un spectacol construit după rațiunile imaginii și sunetului calculat, un *performance* care ridică semne de întrebare asupra calității percepției. Scena cuprinde două personaje, primul este legat la ochi iar al doilea dansează pentru personajul legat la ochi. Dansul devine o artă a simțirii curenților de aer, a atingerii accidentale sau intenționate a corpului. Dansul lui Charmatz are tendința de merge spre arta ce descinde din ideile lui Rauschenberg. De pildă lucrarea din 1999, *Con forts fleuve*, mizează pe principii ale artei conceptuale. Două personaje, unul din spatele sălii, celălalt din spectacol, încearcă să creeze conexiuni într-un spațiu spectral populat cu corpuri de performeri, dispuse în mod illogic, ca și obstacole.

Ultima decadă este provocată de o atitudine a artelor performative care depășește relația între coregrafie și dramaturgie, avansând spre raporturi inedite dintre dansul contemporan și științele exacte sau neuroștiințe, studii ale creierului sau între corp și tehnologie. Este totodată o provocare pentru latura teoretică (Scott de Lahunta și Phil Barnard), care nu se mai rezumă doar la funcțiune analitică, ci propune drumuri noi pentru tinerii regizori și practicieni ai spectacolului coregrafic (Wayne McGregor și Ivar Hagerdoorn).

Peisajul spectral al ultimelor decade, direcțiile regizorale, „îndrăznelile”, experimentele, continuă tendințele de contaminare reciprocă. Noile curente nu mai înregistrează delimitări clare, ci granițe fragile între tendințe. De pildă spectacolul *live art* în ultima perioadă este contaminat de teatru-dans, *performance art* și spectacol *multimedia*. Procesul de hibridizare continuă, suportă investiții din zona artei conceptuale care transformă o latură a artei coregrafice în „dans conceptual” (situație deja existentă în reformularea dansului american al anilor '60, marcat de intersecțiile dintre artele vizuale, *pop art* și compozițiile lui Merce Cunningham sau Alwin Nikolais). În ultimele decade publicul nu mai are tendința de a trasa repere coerente asupra spectacolului, acceptă aceste ecuații de imagine și corp explicabile fie din direcția științelor sau ale artelor vizuale *multimedia*. Noul „alfabet” corporal este conjugat cu idei scenice din domenii variate (de la neuroștiințe la științe matematice). Chiar și coregrafia contemporană care intervine în pasajele destinate operei preclasice (José Montalvo) este utilizată potrivit aceluiași nonconformism de pe scenele „periferice”, avansând imagini stranie pe bază de contraste stilistice între formule de expresie scenică și suportul muzical. Aceste inserții ale noilor coduri gestuale devin elemente ce obligă critica de specialitate la noi abordări și noi specializări. În același timp este imperativă o nouă tehnică de sistematizare și un vocabular specializat, menit să stabilească „chei” de înțelegere, ferind spectatorul de confruntări cu

compoziții neinteligibile, dependente de relațiile creatorului de spectacol, a regizorului, coregrafului, etc.

Bibliografie:

BREMSEr, Martha, SANDERS, Lorna, *Fifty Contemporary Choreographers*, Routledge, 2005.

BURT, Ramsay, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*, Routledge, 2003.

BUTTERWORTH, Jo, WILDSCHUT, Liesbeth, *Contemporary Choreography*, Routledge, 2009.

GEHM, Sabine, HUSEMANN Pirkko, WILCKE, Katharina von, *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Verlag, 2007.

Spațiul textual și spațiul scenic în *La nuit juste avant les forêts* de B. M. Koltès

Diana NECHIT*

Rezumat: Articolul de față încearcă o interpretare din perspectivă textuală a dublei ipostaze a spațiului teatral: spațiul reprezentării și spațiul povestirii, într-un text de referință a dramaturgiei kolteziene, și anume *Noaptea de dinaintea pădurilor*. La baza alegerii dramaturgului și a corpusului textual a stat o tentativă de soluționare, de nuanțare a acestor concepte teoretice, pe un text teatral scris mai degrabă pentru a fi citit decât reprezentat. Analiza se articulează pe trei nivele de interpretare: o perspectivă istorică, teoretică a evoluției formelor și tehnicilor teatrale, precum și continua pendulare între supremația textuală și cea spectaculară; o a doua perspectivă care urmărește funcționarea spațiului dramatic, mai precis, a indicilor spațialității la nivelul reprezentației, sau a textului de reprezentat – didascaliile spațiale și o ultimă perspectivă ce vizează modalitățile textuale de conturare a spațiului povestirii. Pornind de la analiza spațială, am abordat și o definiție a personajului koltezian, a instanței narrative care își adresează monologul într-un spațiu emblematic pentru dramaturgia kolteziană: orașul tentacular și angoasant care își terorizează ocupanții. Personajul este perceput ca un marginalizat, un străin ce rătăcește în noaptea urbană.

Cuvinte cheie: Koltès, spațiu, reprezentație, text, urban.

Teatrul este o artă a spațiului și a timpului. De îndată ce își părăsește dimensiunea textuală pentru a se metamorfoza în spectacol, în reprezentație teatrală, se înscrie într-un spațiu consacrat și într-o temporalitate ireversibilă ce dispar odată cu finalul reprezentației. Textul de teatru, pentru a exista într-un mod concret, fizic, are nevoie de rigoarea unor reguli și tehnici ce țin de transpunerea scenică dar și de acea forță instinctivă, de acea pulsație magică, creatoare a regiei și a jocului actoricesc.

Articolul de față nu își propune să dizolve sau să concluzioneze eterna pendulare a teoriei teatrale dintre supremația textuală și/sau cea spectaculară, ci încearcă o definiție, o nuanțare a teritorialităților celor două concepte. Dincolo de dimensiunea teoretică ce are valoarea și importanța sa în acest efort de claritate, de epurare conceptuală, voi încerca să dau acestei analize și o

* Lect. univ. dr., la Departamentul de Artă Teatrală a Facultății de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

dimensiune aplicativă. Ca și corpus de date am ales să analizez un dramaturg francez contemporan, Bernard Marie Koltès, cunoscut în epocă drept creator a unui teatru poetic, mai precis, pe unul dintre cele mai dificile texte din perspectiva reprezentăției teatrale, *La nuit juste avant les forêts*¹ (*Noaptea de dinaintea pădurilor*), text scris sub forma unui lung monolog – solilocviu, cu întorsături spectaculoase de alternanțe verbale, cu o punctuație particulară din care punctul lipsește în totalitate și mai ales cu implicarea vocilor dramatice, personajul adresându-se simultan mai multor interlocutori. Toate acestea îl recomandă mai degrabă pentru acea zonă a teatrului de text, a unui teatru mai degrabă rostit decât jucat. Față de epocile precedente, scena teatrală și dramatică a secolului XX a devenit tolerantă față de toate tentativele și teoriile textuale, fiind recunoscută pentru pulverizarea modelelor, pentru o pluralitate și un metisaj extrem al formelor și al tehnicilor. Dacă teatrul deceniului șase era „brechtian”, cel al anilor ’70 era „artaudian”. Ar fi fastidios și repetitiv să evocăm cronologic modelele care s-au reluat, amestecat și malaxat și transformat prin contaminări succesive. Adevărata evoluție a formelor reprezentăției teatrale a adus modificări atât în estetica teatrală cât și în dramaturgie. Odată cu dezvoltarea festivalurilor, și a turneelor, teatrul s-a internaționalizat. Nu putem să nu amintim influențele americane prin Living Theatre, Bread and Puppet sau Bol Wilson sau experiența poloneză cu Grotowski și Kantor, sau practica scenei germane cu Peter Stein, Grüber, Peter Zadek sau italienii Strehler și Ronconi etc. Putem vorbi de o mare scenă europeană pe care s-au perindat toate axele combinatorii posibile într-un efort creator nesfârșit. Imaginea care ne vine în minte este aceea a unui caleidoscop în care teatrul a fost ori în serviciul textului dramatic, recunoscând superioritatea teatrului și materializându-se în teatre de repertoriu, ori în cel al reprezentăției teatrale a regizorului. Regia era văzută ca o artă a valorizării textuale. Reprezentația teatrală nu era un scop în sine, ci un medium care stabilește între text și spectator o relație aproape armonioasă. Spre deceniul al șaselea, Roland Barthes impune fragilitatea teoriei adevărului absolut ascuns în text și proclamă polisemia textuală a marilor texte Jovet², afirmă totodată sacralitatea textuală dar și libertatea creatoare a regizorului.

„Une seule chose importe [...] c’est ce moment, c’est ce point d’effusion ou les paroles avec aisance, et sécurité montent aux lèvres du comédien et lui font éprouver à son tour les sensations et les sentiments que le poète a lui-même vécus en écrivant les phrases de son texte. Tout le reste est littérature”.

Cu această teorie rămânem fără îndoială în cadrul unui spiritualism în care textul este cel care conferă „suflet” reprezentației teatrale. Regizorul este

¹ Bernard Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Editions de Minuit, Paris, 1988.

² Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, p. 11 – 12.

cel care împreună cu actorii trebuie să găsească în sămânța textuală un ritm singular o respirație, o anume muzicalitate.

„Dans l’art du théâtre ou tout ce qui est matériel est destructible et corruptible, c’est l’immatériel qui commande et qui définit. Ce sont des éléments impalpables, c’est la subtile chimie des élans et des sensations de l’auteur qui donnent à la pièce sa durée et son retentissement et la rendent intangible”³.

După experiența brechtiană a teatrului epic, teatrul de îndreaptă spre o ruptură de actualitatea circumstanțială, efemeră de suferință.

„Le théâtre [...] doit rompre avec l’actualité, [...] son objet n’est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, des servir de champs de bataille a des passions morales, mais d’exprimer objectivement des mérites secrètes...”⁴

În formula lui Artaud, actualitatea trebuie să fie percepută ca o forță structurantă, de acțiune ce ar uni publicul și l-ar țintui de scenă. Teatrul ultimelor decenii se află sub emprisă regizorului. Teoreticienii și, în special, cei din zona praxisului teatral vorbesc de o „eliberare” a actorului și implicit a teatrului. Teatrul de mâine va fi unul al comunităților de actori în tradiția lui Carmelo Bene, Dario Fo, Raymond Devos, sau Philippe Caubiere. Sincretismul formelor teatrale de astăzi se explică printr-un spirit de libertate și toleranță în care fiecare e liber să facă ce vrea. Regizorii urmează același drum cu dramaturgii și nimeni nu impune nici dogme nici modele colectivității. Dacă încercăm să definim un model contemporan, vom vorbi despre întrepătrunderi, de metisaj, de o pluralitate de forme și tehnici care conjugă aceste elemente eterogene.

Asistăm la un fel de postmodernism teatral, cuprins de o tentație a „minimalismului”, o readucere a teatrului la origini, la exploatarea resurselor sale a priori și a-i reda acea prospețime juvenilă pe care bogăția ultimelor decenii a asimilat-o mai mult sau mai puțin.

Koltès, în lumina acestor considerații pare a fi o alegere sigură. Prin universalitatea temelor sale, alteritatea spațiului urban, violența modernă, conflictele derizorii cu rezolvări tragice, iar prin profilul cultural și personalitate, autorul se înscrie într-o universalitate teatrală dincolo de apartenența la o limbă, la un curent sau tipologie dramatică. Admirația sa pentru culturile populare tradiționale africane, arabe, rasta, curiozitatea pentru aspectele modernității și iubirea pentru călătorii o îndreptătesc pe Anne Ubersfeld în lucrarea *B.M. Koltès*⁵ să vorbească despre singularitatea

³ Ibidem, p. 15.

⁴ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double « Théâtre oriental et théâtre occidental »*, Éditions Gallimard, 1964, p.23.

⁵ Anne Ubersfeld, *Fortune du théâtre de Koltès* in B. M. Koltès, Editions Actes Sud, 1999, p. 187.

dramaturgului „il n'y ait pas d'œuvre contemporaine offrant au même degré à la fois une perspective actuelle sur l'univers qui nous entoure, une présence immédiate, suffocante et la rigueur d'une écriture que l'on dirait de bronze si elle n'était si fluide. Ecriture de poète éternelle”.

Koltès este perceput de către mediul teatral și chiar și de public drept creatorul unui „teatru literar” și a unei „limbi” în teatrul francez – calități incluse prin grija particulară pentru sintaxă, topică, punctuație, ritmul frazei, prin amestecul de cotidian și mitologic și prin alternanța limbajului poetic și metaforic cu cel urban și direct.

Primul pariu pe care-l suscită opera kolteziană dincolo de reprezentarea sa scenică este cel a-l traducerii. Rămâne autorul contemporan francez cel mai tradus în lume tocmai prin universalitatea sa, dar și printr-o anume „literaritate” textuală ce ține de ceea ce Roland Barthes numea „material dramatic” al unui autor, acel ceva ce se află dincolo de respectul convenit frazei și cuvântului și care este transcris prin senzații imaginare⁶.

„Si un texte est vraiment littéraire, il implique un rapport du corps de l'écrivain à la langue maternelle qui ne peut pas passer en traduction lorsque nous lisons des œuvres littéraires traduites, nous communiquons avec un certain univers, mais qui n'est pas l'univers essentiel de l'œuvre c'est-à-dire la langue”.

Problematica spațială este o constantă a textului koltezian dincolo de aceea a căutării unei anume calități a scrisului și nu numai la nivelul analizei dramatice a conținutului dar și la nivelul structurii de ansamblu al teatrului său, la nivelul scriiturii, al construcției textuale și al personajului.

Textul contemporan presupune o permanentă articulare intimă a textului și a spațiului, o digestie a spațiului de către text și vice-versa.

La nivelul conținutului, scriitura kolteziană pare să pună în mod constant în joc raportarea la spațiu, ideile și emoțiile, profilul personajelor se exprimă printr-o multitudine de notații spațiale, localizări și traiectorii. Originalitatea lui Koltès a fost, fără îndoială, aceea de a fi pus problematica spațiului în inima scriiturii sale dramaturgice și de a fi transpus în teatru formele de spațialitate cele mai emblematice ale societății de la sfârșitul secolului XX: zone de tranzit, enclave supraprotejate, no man's land-uri, șantiere, hangare etc. Textele kolteziene se pretează la această analiză a funcționării spațiului dramatic; unele dintre ele impun un spațiu închis, altele anihilează orice noțiune de spațialitate. Referirile spațiale din textele kolteziene au o mare putere de abstractizare, de metaforizare, trimitând la niște spații onirice, imaginare, greu de transpus scenic.

Discursul asupra indicilor spațialității în textul de teatru se face pe două niveluri: într-o primă etapă este vorba despre reperajul a tot ceea ce ține

⁶ Roland Barthes, *Préface à littérature occidentale*, in *Œuvres complètes*, t. 3, (1974).

de ordinul reprezentării, iar în cea de-a doua etapă, asumarea unei poetici a spațiului, a unui spațiu povestit. Spațiul reprezentat este determinat prin indicațiile scenice, prin didascalii ce ne permit să determinăm condițiile enunțării, coordonatele spațiale ale evenimentului dar și condițiile scenice ale scenografiei. Vorbim despre acele indicații inițiale (locuri sau dispozitive scenice particulare) sau diseminate în didascalii sau în interiorul replicilor. Ele pot fi prezentate sub o formă implicită (metonimii, metafore, tipografii sau paginații) sau una virtuală și să fie absente în mod deliberat.

Spațiul povestirii este determinat prin spațiul metaforic al vorbirii și este inserat în funcționarea textuală, fiind strâns legat de conținutul povestirii ca în piesa – monolog, de exemplu. Într-un articol intitulat *Notes sur le bon usage des didascalies*, Pierre Larthomas remarcă: „On s’apercevait vite que pour définir le tempérament d’un auteur et son langage dramatique, ses didascalies, tantôt longues, tantôt précises, tantôt floues sont finalement aussi révélatrice que le texte lui-même qu’on a trop souvent l’habitude d’étudier comme s’il était”.⁷

Ne punem următoarea întrebare despre statutul didascaliei teatrale: ce criterii trebuie aplicate pentru a trasa o frontieră între textul pentru personaj (dialog, decor, vorbit), indicii spațiale care intervin în intrigă pentru scenele care nu au loc dar care sunt evocate sau povestite de către personaj și textul instanței dramaturgice (didascalia) considerată extra-diegetică. Anne Ubersfeld distinge două instanțe de enunțare (autorul și personajul) și care trimit la două straturi textuale distincte⁸.

Marea provocare textuală a lui Koltès este că teatrul său poate fi exploatat și dintr-o monoperspectivă, și anume aceea a monologului. Astfel apare „spațiul – celulă” limitat și deschis și care lasă să se întrevadă o unică instanță a vorbirii, privilegiată (interiorul personajului). Asistăm la prevalarea hors-scenei și o deschidere spre dimensiunea invizibilului.

„A monologa” se constituie în dramaturgia lui Koltès într-un spațiu al scriiturii, un loc al vorbirii care reinventează un raport de „cristalizare al Eului cu lumea”. Monologul are la Koltès valențe plastice: rolul său nu e de a relua psihologia personajelor, ci de a menține lucrătura pe care scriitura o face asupra spațiului, de a reinventa la nivelul intrigii caracterul plastic al unui spațiu pentru cel care nu are suportul material al scenei.

Construcția de ansamblu de la un text la altul, prezența orașului ca și constantă dramatică – este când decor, când personaj, ceea ce-i conferă rol de motiv ne-au permis o asociere între teatru și topologie. Teatrul, asemenea topologiei, determină fiecare loc într-un mod original. Termenul de „motiv”

⁷ Pierre Larthomas, *Notes sur le bon usage des didascalies* in « *Travaux de linguistique et de littérature* », XXV. 2, 1987, Strasbourg, p. 271 – 277.

⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1983, p. 84.

este perceput în accepțiunea sa plastică și arhitecturală: „Le motif contribue à l'écriture son type et à l'espace qu'elle instruit son atmosphère”⁹.

Putem remarca prezența a trei motive în teatrul koltezian: orașul, referința la numele secret și la limba maternă și referința la Africa, regăsite în toate textele sale. Funcția lor este una pur intensivă și de a pune în mișcare compoziția și de a atribui spațiului atmosferă. Spațiul urban este motivul unificator al textelor kolteziene și desemnează „un loc antropologic” cu cel puțin trei caractere comune: identitare, relaționale și istorice. Acest spațiu apare astfel structurat prin indicațiile spațiale, prin vorbirea personajelor sau prin fantasmalele acestora.

Teatrul modern, am văzut mai înainte, a cunoscut o distanțare a regiei de text și de autor, ceea ce i-a condus pe autorii dramatici să se investească în noi forme de scriitură dramatică. Textul și reprezentația s-au emancipat unul față de celălalt: modalitățile de scriitură au fost proliferate precum și mijloacele de reprezentare scenică.

Scriitura didascalică la Koltès este foarte riguroasă, ceea ce face să fie dificilă munca regizorului care este astfel prins între constrângerile artistice și materiale și indicațiile scenice precise.

„Le lieu est très important. Je ne peux écrire une pièce, m'enfoncer dans des personnages que si j'ai trouvé le contenant. Un lieu que à lui seul, raconte a peu près tout”.¹⁰

La Koltès, didascaliile sunt non-teatrale și diseminează referenți vizuali greu de reprezentat, dar care sunt totuși indispensabili. Didascalia, la Koltès, combină percepții a căror cuprindere simultană nu poate fi obținută decât prin mijloace cinematografice.

O analiză a „blocului didascalic” ne va demonstra că vechea controversă care „opune textul teatral cu cel literar este pe puțin caducă în cazul lui Koltès”¹¹.

Dacă aplicăm grila interpretativă propusă mai sus pe textul *La nuit juste avant les forêts* remarcăm că aici spațiul urban ia forma unei rătăcirii în noapte și în ploaie, a unei inversări în spațiul nocturn al orașului a unui „străin” aflat în căutarea unui dialog neverosimil. Meandrele textului, alternanța pronomelor de adresare, alternanța timpurilor verbale, topica și punctuația delimitează în text spațiul unei fugi. Spațiul real al vorbirii se confundă cu cel al locului de pornire a personajului – o stradă ploioasă, o cafenea, un hotel, spații pentru întâlniri nefaste sau prea scurte.

⁹ Marie Paule Sébastien, *Bernard Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, Le Harmattan, 2001, p. 152.

¹⁰ Interviu cu Anne Blancard, Radio France International.

¹¹ Patricia Duquenet-Kramer, *Un théâtre de l'insolence poétique: le bloc didascalique dans les pièces de B. M. Koltès* in « B. M. Koltès au carrefour des écritures contemporaines », *Études théâtrales*, 19/2000, p. 88 – 95.

Textul pune în valoare „ideea non-posesiei unui loc” ce se constituie prin punerea în opoziție a două topii: camera de hotel – loc al trecerii, al efemerului și casa. Personajul se poziționează în defensivă de-a lungul monologului încearcă să transforme un spațiu anonim (camera de hotel) într-un spațiu personal, cu repere (acasă).

La nuit juste avant les forêts relatează fuga în noapte, fuga fără termene a celui ce încearcă să atingă culisele orașului: acel spațiu unde aparențele dispar din fața realului fiecărui individ. Dar, în culise, nu găsește altceva decât tot orașul:

„... J’ai cherché quelqu’un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t’aime, et le reste, de la bière, de la bière et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie”.¹²

Nu este nicio didascalie internă în textul *Noaptea...*, ci doar didascalii externe, dificil de redat din cauza impreciziei lor, a gradului lor înalt de abstractizare.

Fiecare va trebui să-și imagineze cum este acel « coin de la rue » (la colțul străzii), unde se întâmplă atâtea lucruri: „Tu tournais le coin de la rue lorsque je t’ai vu...” (Treceai de colțul străzii când te-am văzut) (p. 7); „... pour que cette fois, tourne le coin...” (pentru că de data aceasta, odată trecut de colțul...) (p. 12); „les courants d’air te faisaient disparaître au coin des rues...” (curenții de aer te făceau să dispari la colțurile străzilor) (p. 33).

Personajul rătăcirilor din *Noaptea ...* își trasează drumul cu propriul corp, cu visele sale, un drum format din rătăciri, din du-te vino, care au un singur scop: să-și găsească liniștea, pacea, într-un spațiu imaginar, metaforic, compus din câteva metonimii emblematice: un loc cu iarbă și cu umbră de copaci.

Jean-Pierre Sarrazac, în studiul său dedicat dramaturgiei kolteziene a scos în evidență importanța parcursului individual într-un context ostil.

„La vision de Koltès dans *La nuit juste avant les forêts* a ceci de commun avec la vision expressionniste qu’elle nous montre l’extérieur, le monde comme un univers Carnivore toujours prêt à cerner et à phagocyter l’individu”.¹³

Orașul tentacular este un spațiu al opresiunii exterioare care tiranizează omul aflat în încercarea de a scăpa prin fugă, nebunie sau moarte. Este un „enfer urbain, l’impossible dire de la solitude contemporaine”¹⁴.

¹² B.M. Koltès, op. cit. p. 63.

¹³ Jean-Pierre Sarrazac, *Résurgences de l’expressionnisme* în « Études théâtrales », no. 7, 1995, p. 146.

¹⁴ Yves Ferry (comédien et metteur en scène, Koltès écrit pour lui la *Nuit juste avant les forêts*, pièce créée au Festival d’Avignon « off » en 1977).

De la o cameră de hotel la alta, trecând printr-un bar, pe o stradă cu curbe și un cimitir se deschide un drum pentru mers, pentru întoarceri sau opriri. Rar acest spațiu nu permite trecerea dintr-un loc în altul, nu pune în legătură diferitele spații. Trasat, este un circuit închis – un spațiu în sine. Nu este un spațiu intermediar între două puncte, ci un loc de sine stătător.

Casa este o topică recurentă: în prima parte apare descrisă aproape idilică, are alură de cuib primitiv „de petite chaumière, comme dans les histoires au fond d’une forêt, avec de grosses poutres, une grosse cheminée, de gros meuble, jamais vu, cents mille ans de vieillesse”¹⁵, o evocare armonioasă împrumutată basmului, dar pe care personajul se grăbește să o distrugă pentru a-i oferi o conotație peiorativă ce exprimă dezgustul: „lorsque j’y entraîs moi avec un rien du tout et en un rien de temps, je t’en fais une chambre comme celle des hôtels, où je me sente chez moi, je cache la cheminée derrière les meubles en tas, j’escamote les poutres, je change le goût de tout, je vire tous ces objets que l’on ne voit jamais et nulle part, sauf dans les histoires, et les odeurs spéciales, les odeurs de famille, et les vieilles pierres, et les cents mille ans de vieillesse qui ne peuvent jamais faire croire que l’on est tout-à-fait chez soi, je vire tout et la vieillesse avec, parce que [...] je n’aime pas ce qui nous rappelle que vous êtes étranger”¹⁶.

În textul lui Koltès, ceea ce în altă parte ar părea „idilic”, devine respingător: casa este un spațiu gol, redutabil, fantomatic, asemenea unui spațiu viu – primește contururi aproape expresioniste – puternică prin ceea ce o face imuabilă – zidurile ei, bârnele, obiectele din interior – perenă atunci când longevitatea umană devine derizorie.

Personajul nu reușește să trăiască într-un loc, să-și creeze un „acasă” care, paradoxal, în aria impersonală devine acel lucru detestat și dureros totodată: non-posesia unui loc – locuință, care ar purta urmele intimității vieții cotidiene.

Pentru a scăpa, personajul se poziționează în defensivă, rejectând tot ce se raportează la casă și vine să dezvolte acea „culme a impersonalului” care constă în a face un spațiu anonim, de pasaj, un spațiu reper, fiindcă „... et si je rentre dans une chambre d’hôtel, c’est une si ancienne habitude, qu’en trois minutes j’en fais vraiment un chez moi par de petits riens, qui font comme si j’y avait vécu toujours, qui en font ma chambre habituelle, où je vis...”¹⁷.

Personajul încearcă să fugă de ceea ce este perceput social ca „homologué” (omologat) de tot ceea ce-l respinge să lupte împotriva celor cu cruzime, îl trimite în solitudinea sa „les appartements ou il y a les familles” (apartamentele unde stau familiile), perimetrele păzite, instituționalizate,

¹⁵ B.M. Koltès, op. cit. p. 9.

¹⁶ Ibidem, p. 9 – 10.

¹⁷ Ibidem, p. 9.

codate, spațiile cocon și reperele care împiedică rătăcirea, încărcată de o atmosferă intimă, de arome „... les zones de travail pour toute la semaine, les zones pour la moto et celles pour la drague, les zones de femmes, les zones d'homme, les zones de pédés, les zones de tristesse, les zones de bavardage, les zones de chagrin et celles du vendredi soir...”¹⁸.

Prin metonimia „acasă” ca spațiu necrozat și necrozant, personajul respinge oridinea familială și într-un sens mai larg, ordinea socială.

Koltès pune în joc un subtil amestec de real cu fantastic pentru a evoca oaza de liniște în care personajele sale speră să-și găsească odihna. Toate sunt în căutarea unui *spațiu altfel*, al unui *altundeva* ireconciliabil cu realul. Koltès este creatorul unor adevărate utopii literare: nostalgia permanentă a străinului, a marginalizatului, care în *Noaptea*... aspiră la calm și la iarbă, la cer și la umbra copacilor, este prezentă în toate textele lui.

Personajele inventează un *spațiu altfel*, un *ailleurs* (în altă parte), care are o altă identitate. Este un spațiu determinat care prin vorbirea personajelor devine unul imaginar, metaforic. În textul *Noapții*... apare sub forma pădurilor din Nicaragua, unde „les colombes s'envolent au-dessus des forets et les soldats les tirent”¹⁹, dar și podurile unde se iubea cu Mama sau iarba și umbra copacilor „l'herbe et l'ombre des arbres”²⁰.

În textul *Noapții*... motivul orașului apare ca un spațiu situat între ordinul teatral și cel urban. În oraș, totul este urgent și nimic nu este important. La teatru, actorul vorbește pentru a-și justifica prezența pe scenă și ne face să uităm că piesa s-ar fi putut derula și altfel.

Căutarea unei vieți reale capătă forma unei curse în noapte, a unui început în forță, a unei intenții narative puternice, dar niciodată materializate în acțiune. O noapte în oraș, personajul vorbitor vede un tânăr și îl urmărește, în ciuda ploii, a părului ud, a hainelor ude. „Cel care vorbește” este o sintagmă mai corectă decât naratorul, fiindcă nu ne aflăm în fața unei narațiuni, ci mai degrabă, a unei adresări, a unei invocări. Omul care vorbește se adresează tânărului pe care îl urmărește. Este un străin. Străin în sensul naționalității, în primul rând: „à croire qu'ils sont tous aussi cons, les Français, incapable d'imaginer, parce qu'ils n'ont jamais vu qu'on se lave le zizi, alors que pour nous, c'est une ancienne habitude, mon père me l'a appris, cela se fait toujours chez nous”²¹. Cu toate că ne aflăm în fața unei realități a textului, ar trebui evitat să-i dăm o dimensiune prea socială. Traducând acest text, în vederea reprezentăției, am ezitat să păstrez referința exactă la o anume identitate națională, evidentă în textul original. Pentru spectatorul și lectorul francez,

¹⁸ Ibidem, p. 45.

¹⁹ Ibidem, p. 63.

²⁰ Ibidem, p. 51.

²¹ Ibidem, p. 15.

ambele referințe sunt evidente și pot avea o puternică amprentă socială. Pentru cineva de o altă naționalitate, interesează mai mult problematica *străinului*, a imigrantului în țara de adopție, care poate fi una oarecare. Motivul *străinului* ar trebui înțeles în dimensiunea sa socială. Din această perspectivă, el este o „bizarerie”, un lucru ciudat, un factor disturbator, fiindcă nu face corp comun cu masele, fiindcă încalcă norma, devenind o anomalie, o anormalitate. Acest sentiment al inadaptării puternice pe care-l resimte este dublat de un altul, de excludere, la care se adaugă un al treilea, acela de vânat, de fugar. Acest cumul de sentimente negative se datorează unei *stări de straniețate*, fizică și nu atât legată de naționalitate, ci una percepută ca o inadaptare la lume, aproape metafizică, dar bine învăluită de semnele exterioare, concrete, ale ordinii urbane: această viață nocturnă, atunci când viața social omologată este una diurnă, o viață trăită în afara spațiului protector al unei locuințe și în afara perimetrului securizant al instituției sociale, a familiei. Aceste două elemente acționează ca un catalizator al conștiinței și al radicalității sentimentului său de straniețate.

În acest haos perpetuu în care se mișcă, o singură persoană îi creează o stare de încredere. Este tânărul pe care îl urmărește. Îl numește „frate” și îl iubește: „...Ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime camarade, camarade”²². Ne-am putea imagina că este vorba despre o poveste de iubire care a început într-o noapte ploioasă. Dar acest elan al începuturilor se confundă cu o cursă care nu și-a atins scopul. Termenul care ar face ca întâlnirea să fie reală, împlinită, este evocat repetitiv de-a lungul tiradei personajului: „...Avec mes fringues mouillées, je resterais comme cela, jusqu'à être dans une chambre: dès qu'on sera installé quelque part, je m'enlèverai tout, c'est pour cela que je cherche une chambre”²³. Camera apare ca un indiciu al motivului orașului, o metonimie a acestuia. Camera nu aparține nici unui loc precis, nici unui timp concret. Ea are doar rolul de a stabili o relație încă neconsumată între doi oameni. Găsirea unei camere devine scopul acestei curse nebune în noapte, camera fiind o încercare de a scăpa din angoasa dorinței avide.

O altă dificultate și constrângere a textului koltezian este dimensiunea temporară: toate personajele sunt în căutarea timpului; sunt într-o anume stare de urgență, ca și cum nu ar mai avea timp să trăiască, să acționeze, ca și cum ar trebui să umple la maximum bruma de timp dăruită fiecăruia. Această angoasă temporară ar putea fi interpretată și ca o mărturisire autobiografică „juste avant de mourir”, dar este și moștenirea teatrului clasic, pe linia lui Racine, în special. „[...] la contrainte du lieu et du temps. La contrainte du

²² Ibidem, p. 63.

²³ Ibidem.

temps est la chose la plus importante. Il faut aller d'une affaire qui se noue à une solution, trouver de repères, jours, nuits, heures"²⁴.

La Koltès, una dintre problemele scriiturii dramatice este aceea a duratei ficțiunii; restrângerea are drept consecință o dilatare a timpului ficțiunii care-l excedă pe cel al reprezentării. Indicațiile temporale, legate de moment și durată abundă în text. În cele ce urmează, vom analiza a doua dimensiune a spațialității la Koltès, și anume *spațiul povestit*, spațiul vorbirii sau spațiul actelor locutorii în viziunea pragmatolingvistici. „L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs...”²⁵.

Spațiul aparține dimensiunii reprezentației, a unui vizibil dublat de invizibilul pe care îl suscită. Atunci când personajele dialoghează, o anumită formă de investitură a spațiului poate să se deducă prin raportul instaurat între ele. În vorbirea personajelor sale, sintaxa, vocabularul, metaforele și retorica ating un punct maxim de perfecționare și stil atunci când ele se află în criză, când amenință. Printr-un gest de negare de sine, revolta lor se exprimă printr-o reprezentare a sinelui ca expresie a unui ansamblu de certitudini asupra ordinii lumii pe măsura neliniștii ce o marchează. Locutorul din *Noaptea...* stabilește contactul printr-un discurs politic paranoic „le syndicat international pour la defense des loulous pas bien forts” contra „le clan des entubeurs, des tringleurs planques, des vicieux impunis, froids, calculateurs, techniques”²⁶.

Dacă personajele kolteziene vorbesc atât de mult, o fac nu fiindcă sunt vorbărețe, ci fiindcă încearcă să-și construiască prin limbaj o identitate constantă, să-și mascheze agitația, neliniștea interioară prin complicate arhitecturi verbale. În monolog, personajul este singur cu sine, iar vorbirea sa poate fi însoțită de acțiuni fizice care îi desenează spațiul. Reperajul indicilor topografici recurenți în piesa monolog desenează un peisaj care pleacă de la locul enunțării, este reprezentat pe scenă și se prelungește în multiplele locuri reperate din discurs. Locurile enunțării sunt de cele mai multe ori spații ale închiderii voluntare sau involuntare, spațiile evocare sunt puțin numeroase și opun interiorul – orașul, camera, familia, exteriorului – strada, pădurea. Orașul devine spațiul redutabil al unei promiscuități trăite, un spațiu urban dezumanizat, un spațiu deschis care se închide celular. Strada este un spațiu al unor posibile întâlniri, dar și o metaforă a solitudinii. În *Noaptea...* contururile orașului nu sunt vizibile, iar cafeneaua, podul sau strada devin locuri de pasaj.

²⁴ Interviu realizat de Delphine Boudou, in *Gazette du Français*, nr. 15, aprilie 1986.

²⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, édition de 1990, Gallimard, *Folio-Essais*, p. 173.

²⁶ M. Koltès, op. cit. p. 17 – 19.

Tot textul se construiește sub forma unui solilocviu al unui tânăr străin în noapte, marginalizat și care se adresează unui bărbat (care poate fi prezent sau nu pe scenă) pentru a-i cere o cameră pentru o noapte.

După cum spuneam la începutul acestei analize, ceea ce-l face atât de special este absența punctului. Textul este compus dintr-o singură lungă frază care-și găsește pauzele în respirația actorului de pe scenă.

Existența interlocutorului este poate doar o fantasmă a vorbitorului: „Tu tournais le coin de la rue lorsque je t’ai vu”²⁷. Personajul se adresează cuiva. Pronumele *tu* este înlocuit cu pronumele *moi* asociat unei sintagme peiorative „les cons d’ici” (fraierii de pe aici), care se opune „aux cons de là-bas” (fraierii de acolo), fapt ce desemnează un grup, semnul de apartenență la comunitatea exclusiviștilor. Este vorba despre un bărbat fără nume cu debut verbal puternic și care navighează fără punct de oprire într-un context de rătăcire geografică și afectivă.

Discursul său conține un anumit număr de fapte precise. Este singur, celibatar, străin, un obișnuit al camerelor de hotel, dar nu poate intra în cea care-i aparține. De ce? Din lipsa banilor. Nu are serviciu și nu vrea să aibă. Există, în discursul său, un singur act volitiv, cererea care se prezintă sub forme opuse, una afirmativă: „je voudrais” (aș vrea), „donnez-moi” (dați-mi), și alta negativă: „non, je ne veux pas, je n’ai pas besoin”. Personajul este într-o cafenea și raportează scenele care s-au petrecut prin cafenele, pe străzi, în oraș, în apropiere, ca și cum ar desena în cercuri concentrice, locuri care se detașează de spațiul scenic. Aceeași mișcare este reluată și prin discursul său plin de *elemente fictive*: povestiri, întoarceri în trecut, povestea de amor cu Mama, întâlnirea cu gașca de hoți din metrou, generalități, reflecții asupra lumii, asupra diferențelor culturale, ideile despre sindicatul internațional, mișcări pasionale de furie sau de dorință, nevoia de a pocni pe cineva.

Aceste spații evocate prin tușe care fac apel la senzații se cristalizează în jurul unor obiecte și povestiri prezente din care se nasc amintirile cu care au fost încărcate.

Nu este vorba despre memorie involuntară sau despre reconstruiri conștiente. Spațiul îndepărtat rămâne spațiul unei comunități sau a unei celule familiare restrânse. Aglomerația marilor orașe îl incită la fugă; personajul evocă un spațiu altfel, Nicaragua, unde comunicarea ar fi de o altă natură. De fiecare dată personajul vorbește în ciuda condițiilor care ar trebui să-l împiedice să vorbească. Expune o violență reținută, iar vorbirea sa devine tragică, indicând forța de rezistență a personajului. Personajul păstrează închis în cuvântul lui o lume secretă: orice întâlnire cu celălalt nu poate fi decât o catastrofă neprevăzută, o zonă de fobie fără fuziune posibilă.

²⁷ Ibidem, p. 7.

Textul koltezian, pentru a putea fi pătruns în toată substanța sa, trebuie receptat și exploatat în dimensiunea sa unitară: scriitură și reprezentație, text și imagine scenică.

Piesele lui Koltès, ca și cele ale lui Shakespeare, Marivaux și Musset, Büchner sau Kleist sunt piese-hibride: obiecte ale reprezentării dar și opere literare ce nu pot fi înțelese pe deplin decât prin actul lecturii. Studiul de față nu-și propune să încheie balanța receptării la o dimensiune sau alta, ci este o încercare de a le explica secvențial dar și unitar ca produs perfect, egal și rotund.

Bibliografie:

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1964.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie du XXI^e siècle, Editions du Seuil, 1992.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957.

BANU, Georges, *Le théâtre: sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984.

BARTHES, Roland, *Préface à littérature occidentale*, in *Œuvres complètes*, t. 3, (1974).

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, édition de 1990, Gallimard, Folio-Essais.

DUQUENET-KRAMER, Patricia, *Un théâtre de l'insolence poétique: le bloc didascalique dans les pièces de B. M. Koltès* in « B. M. Koltès au carrefour des écritures contemporaines », *Études théâtrales*, 19/2000.

Interviu cu Anne Blancard, Radio France International.

Interviu realizat de Delphine Boudou, în *Gazette du Français*, nr. 15, aprilie 1986.

JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952.

KOLTÈS, Bernard Marie, *La nuit juste avant les forêts*, Editions de Minuit, Paris, 1988.

LARTHOMAS, Pierre, *Notes sur le bon usage des didascalies* in « Travaux de linguistique et de littérature », XXV. 2, 1987, Strasbourg.

LARTHOMAS, Pierre, *Technique du théâtre*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1985.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Résurgences de l'expressionisme* in « Études théâtrales », no. 7, 1995.

SÉBASTIEN, Marie Paule, *Bernard Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, Le Harmattan, 2001.

UBERSFELD, Anne, *Fortune du théâtre de Koltès* in *B. M. Koltès*, Editions Actes Sud, 1999.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1983.

COLOCVII TEATRALE

Creatorul între coloratura individuală și țesătura scenică

Tamara CONSTANTINESCU*

Rezumat: Punerea în scenă a unui clasic este și o întâlnire a prezentului cu personaje și conduite fictive, imaginate deja. Regia presupune acea interpretare personală sugerată de text, coordonarea elementelor spectacolului fiind dictată de o estetică particulară a regizorului, ce devine treptat un artist cu un anume stil de expresie. Sarcina lui este de a remodela continuu opera dramatică, în acord cu dinamismul social, transformându-se într-un inventator de legi scenice originale. Efortul creatorilor de a păstra marile trecut teatral, marile texte s-a împletit și cu acela al unei permanente reveniri, redescoperiri și regândiri a lui Cehov. Practica scenei a întărit ideea potrivit căreia numai o piesă proastă se poate pune într-un singur fel, pe când o piesă bună se pretează la fel de fel de interpretări. Este și cazul piesei *Livada de vișini* de A. P. Cehov. Unul dintre spectacolele memorabile cu acest text își afla începutul la 6 februarie 1985, când regizorul György Harag venea la Teatrul Național din Târgu Mureș, pentru a pune piatra de temelie a ultimei sale montări (nu avea cum să o știe atunci!). În iulie 1985, aflat în România pentru câteva zile, Lucian Pintilie vizionează spectacolul lui Harag pe care îl apreciază ca „absolut extraordinar”. Ceva mai târziu Pintilie, în *Livada de vișini* montată la Arena Stage, Washington (1988), își demonstrează (pentru a câta oară?) măsura inconfundabilului său stil, propria sa manieră încărcată de mister, de a aduce din trecut piesele clasice, făcându-le să pară creații de ultimă oră.

Cuvinte cheie: Cehov, *Livada de vișini*, Giorgio Strehler, György Harag, Lucian Pintilie.

Se spune că de-a lungul existenței, ceea ce facem ar fi înscris într-un scenariu preexistent, pe care îl încărcăm cu ceea ce acumulăm și purtăm în noi. Pentru un creator de spectacole fiecare operă i se înfățișează ca un univers în sine și a o pune în scenă, înseamnă a-i transmite spectatorului acest univers, a-l sugera printr-o amplă viziune plastică și muzicală. Punerea în scenă a unui clasic este și o întâlnire a prezentului cu personaje și conduite fictive,

* Teatrul Dramatic „Fani Tardini” Galați - actriță
Universitatea de Arte „George Enescu” Iași – dr. , cadru didactic asociat, redactor al revistei „Colocvii teatrale”.

imagineate deja. Ori „teatrul trebuie să afecteze actele concrete ale omului, fiindcă scena nu mai e doar teritoriu al imaginarului. Ea modifică sau tinde să modifice umanul și practica socială.”¹ Regizorul poate fi ghidul memoriei publicului, dar și al actorului către propria-i memorie, sprijinindu-se pe explorarea trecutului colectiv și/sau individual, având în același timp conștiința propriei sale memorii și a rezervelor ei. Ghid și interpret, dar și călăuză. „Ideea lui Planchon: anume că regia nu se împlinește decât în munca asupra clasicilor. Deci, o muncă exersată nu în domeniul actualității, ci în acela al memoriei textelor. Memoria unei națiuni. Memoria unei arte. Regizorul „circulă” pe culoarele repertoriului muzeu și, ca fin expert al labirintelor, se oprește uneori în fața unei opere, fără însă a le uita vreodată pe cele care o înconjoară. El cunoaște exigențele publicului, dar și propria artă: apare astfel drept cel care se înalță la rangul de legatar al unei memorii având nu numai obligația prezentării operelor, ci și aceea de a le păstra actualitatea.”² La rândul său Grotowski numea adeseori textele drept „voci ale strămoșilor”, pe care regizorul trebuie să le facă auzite, iar actorul se antrenează să își regăsească în el însuși strămoșul, descifrând ecouri sau structuri arhaice înmagazinate în propriul corp. Stanislavski orientează memoria actorului, care are drept misiune să se slujească de ea, pentru a atinge expresia sentimentului plin de adevăr.

Regia presupune acea interpretare personală sugerată de text, coordonarea elementelor spectacolului fiind dictată de o estetică particulară a regizorului, ce devine treptat un artist cu un anume stil de expresie. Sarcina lui este de a remodela continuu opera dramatică, în acord cu dinamismul social, transformându-se într-un inventator de legi scenice originale. El proiectează în spațiu ceea ce dramaturgul nu a putut să proiecteze decât în timp. Regia devine astfel în vreme o funcție modelatoare a actului teatral. „Eliberat de obsesia veridicului, regizorul își poate permite analiza operei ca univers artistic. [...] Actul teatral nu se confundă cu cel real, ci, dimpotrivă, există doar în cadrul scenei. Pentru aceasta, sarcina regizorului și a interpretului este aceea de a elabora o formă nouă, convențională, susținută pe activitatea lor comună. În această revizuire actorul devine termen prim de interes, prin el afirmându-se esența teatrului.”³ Stanislavski, în lucrarea *Munca actorului cu sine însuși*, nota că actorul transformă creația în explorare permanent incertă, antrenând publicul ca partener de expediție. Dar la aceasta se ajunge numai prin participarea biografică a interpretului, el fiind prezent în joc prin întreaga

¹ George Banu, *Reforme teatru în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București, 2011, p. 200.

² George Banu, *Teatrul Memoriei*, traducere de Adriana Fianu, Editura Univers, București, 1993, p. 21.

³ George Banu, *Reforme teatru în secolul reînnoirii*, ed. cit., p. 99.

sa rezervă de subconștient și memorie emoțională, subliniind mai ales faptul că actorii nu se deosebesc după roluri, ci după esența lor interioară. Un interpret se folosește pe scenă de farmec, grație, demnitate, generozitate, fără a mai vorbi de calitatea instinctului. Pentru actor spectacolul devine viața sa, iar la sfârșitul vieții privește, ca la teatru, propriul său teatru. Actorul, parafrazându-l pe Shakespeare, e făurit din materia viselor, cărora trupul său le-a dat viață și le-a amprentat amintirea.

Atracția creatorilor de spectacol pentru clasici nu poate fi disociată de atracția pentru prezența timpului și a memoriei în teatru. De multe ori contează mai puțin valoarea comicalului, a tragicului sau a grotescului punându-se accent mai mult pe lectura ce o inspiră problematica temei. Shakespeare, Moliere, Cehov sau alți clasici s-au jucat în multe alte cadre decât cele imaginate de autori. La folosirea metaforelor teatrale de la cele simple s-a ajuns uneori la metafore care nu mai sunt pe înțelesul publicului. Dar montările care rămân „de neînțeles” nu înseamnă neapărat că nu sunt valoroase, pot fi pentru o altă generație sau un alt context. Dar prin insistența asupra laturii simbolice, spectacolul poate sacrifica înrădăcinarea indispensabilă oricărei parabole. Efortul creatorilor de a păstra marele trecut teatral, marile texte s-a împletit și cu acela al unei permanente reveniri, redescoperiri și regândiri a lui Cehov. „*Livada de vișini* conjugă tragicul și comicul; a opta pentru unul sau pentru celălalt implică riscul de a amputa acest cuplu de contrarii, lipsindu-l de unul din termenii săi. Opțiunea poate interveni în ceea ce privește accentele, care îngăduie să acorzi întâietate unuia sau celuilalt dintre elemente, spre a-l erija, cum se spunea altă dată, în aspect principal sau secundar al contradicției care, oricum, le reunește, căci aici, prăbușirea valorilor, ce ține de domeniul tragicului, se aliază cu răsturnarea valorilor, exercițiu propriu comediei. Trebuie jucate amândouă.”⁴ Această operă ultimă a lui Cehov este de fapt și o parabolă a crizei. *Livada* este punctul de sprijin ce structurează un univers, iar căderea ei va duce la dezintegrarea acestuia. Ea se relevă pentru fiecare ca o taină pe care o purtăm cu noi, fără a deveni vizibilă și pentru ceilalți. De-a lungul celor patru acte suntem îndemnați să reflectăm nu la livadă ca prezență, ci ca amprentă mentală de neșters. „Cehov știe că lucrează la o operă testamentară, operă ultimă. El îi acordă *Livezii de vișini* această dublă vocație: rezumat al parcursului unui scriitor și încheiere a unei biografii. Ultimul cuvânt nu va fi, oare „nimic”, dovadă de netăgăduit că, aici, moartea nu este perspectivă ontologică [...] ci experiență personală ce se confundă cu scrisul însuși?”⁵

⁴ George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, traducere din limba franceză de Anca Măniuțiu, Editura Nemira, București, 2011, p. 59.

⁵ *Idem*, p. 57.

Practica scenei a întărit ideea potrivit căreia numai o piesă proastă se poate pune într-un singur fel, pe când o piesă bună se pretează la fel de fel de interpretări. Este și cazul piesei *Livada de vișini* de A. P. Cehov. Unul dintre spectacolele memorabile cu acest text își afla începutul la 6 februarie 1985, când regizorul György Harag venea la Teatrul Național din Târgu Mureș, pentru a pune piatra de temelie a ultimei sale montări (nu avea cum să o știe atunci!), pentru a plămădi acea atmosferă ciudată, seacă, poetică și oarecum grotescă a *Livzii de visini* imaginate de el. Scenografia o semna Romulus Feneș, proaspătul, la vremea aceea, și ambițiosul director al teatrului. „Important, acum, e să gădesc acea măsură, care să-mi dea în afară de ideea spectacolului, acele treceri, forme, situații, care depășesc limita realismului psihologic. De acolo, într-o direcție nouă de teatru. O altă treaptă în timp. Problema e, până unde? Să scoatem spectacolul dintr-un realism pământean. Problema e mai complexă, actorul va trebui să joace pe alte corzi decât s-a obisnuit. Aspecte poate neexploitate cu această piesă.”⁶ – mărturisea actorilor la repetiții, după cum subliniază Cristian Ioan, regizorul secund al spectacolului, în cartea Cehov „*Livada de visini*”, *jurnal de repetiții*. Harag spunea despre „*Livada asta*” că se confundă cu teatrul, ca instituție și clădire, ori în teatru se poate merge chiar până la paroxism, uneori, nefiind o greșală „când mai evadezi”. Spectatorii, considera Harag că s-au manierizat pe un anume gen de spectacole. Știu dinainte convenția. La montările deosebite, nu se cunoaște regula jocului dinainte, surprizele vin pe neașteptate. Dacă nu apar surprize, ceea ce este reprezentat pe scenă poartă amprenta manierei de joc și nu te mai poate impresiona. Totodată, indica actorilor să nu joace în general, păstrând trăsăturile individuale ale personajului, să ajungă la complex. Nu există limite pentru modalități de a crea, puncta regizorul, cu ineputizabila-i fantezie căuta să poată sintetiza ce e mai bun dintr-o exprimare teatrală mai esențializată, mai abstractizantă. „Aș începe spectacolul cu o cortină imensă de dantelă (o perdea). Această lume e o lume trecută, uzată, săracă, dar cu rămășițele unor obiecte, momente, care readuc amintirile, dar ne arată sărăcirea perpetuă, înceată, dar sigură. Nu o dantelă de nylon. Să joace un rol decorativ și funcțional – în actul III, când e balul, secționăm scena cu ea și în spatele ei se poate întâmpla și altceva. Din spatele ei se vede nu o casă, ci o scenă de teatru sau un spațiu poetic. Să ținem consecvent linia asta a decorului. În spate nu prea vreau mobile. În actul I, ne trebuie un dulap imens, un pătuc de copil, o masă lunguiață și joasă și câteva scaune. În spatele dantelei, e o lumină difuză. Din spate, apare bătrânul ciudat, Firs, cu un binoclu de teatru.

⁶ Cristian Ioan, *Cehov „Livada de visini” jurnal de repetiții*, Editura Nico, Târgu-Mureș, 2012, p. 25.

Toată lumea, în afara lui Lopahin, are în ea o ușurință, o iresponsabilitate naivă, inocentă. Totul e ca un dans al morții, dar cu dezinvoltură și firesc. Spectacolul va fi plin de jocuri – jocuri care se fac și într-o casă particulară, dar și în teatru, de exemplu.”⁷

Evaluând modificările ce apar în timpul repetițiilor la trecerea de la masă la scenă, conta pe ideile care veneau din stofa piesei și a acțiunii. Actul II al *Livezii* îl aprecia ca foarte dificil de ridicat și tocmai de aceea incitant. Remarca despre actul I că e plin de acțiuni primare, actul III la fel, iar actul IV e plecarea. Dar în actul II, unde nu se întâmplă nimic, fiind foarte diferit ca stil, trebuie găsite situații interesante, pentru a nu deveni filozofie ori estetizare. „Mă gândesc aici la actul II, nu eșarfă, nu ochelari, ci ceva care să te scoată din capcana textului. Textul te leagă, te obligă. Există o serie de date fixe care te obligă la o disciplină care să țină cont de anecdotică piesei în acest act II. Oricât am face noi cu șareta...nu asta-i esențialul, asta (esențialul) se ascunde undeva în text dar nu în aparențele textului, ci în subtext. Trebuie să te bizui doar pe personalitatea actorului. Lipsește ceva să spună mai mult decât aceste conversații care de bine de rău vor fi făcute frumos. Textul e așa de magistral că este de ajuns să se spună cu o vibrație a trăirii, e poetic. O idee care include și toate aceste elemente, dar să aibă ceva în plus... aici e problema pe care trebuie s-o rezolv. [...] Omul e o creatură foarte ciudată, în majoritatea situațiilor nu reacționează firesc, după regulile unor canoane sociale sau psihologice.”⁸

Deseori Harag se întreba cât de departe se poate merge în gândirea unui spectacol sau dacă există vreo limită pentru fantezie. Îl exemplifica de cele mai multe ori pe Giorgio Strehler, ce nu se ținea încătușat de text și urmărea să-i evite „capcanele”. Pentru că în joc o replică poate omorî sau înlănțui actorul, el găsea modalități care să permită ridicarea spectacolului din alte acțiuni. În *Livada* lui Strehler, remarca György Harag, se demonstau performanțe actoricești extraordinare. Actrița care interpreta rolul principal (soția lui Strehler) juca magistral. Decorul era un circular albastru sters, cu reflectoare pe contre-jour, iar patruzeci și cinci de minute se înfățișau numai umbre. Se vedeau numai siluete. Un reflector albastru, un fel de halogen proiectat direct pe fața actriței, îi mărea imaginea chipului, expresia lui devenind pregnantă, aproape că i se zăreau porii de pe față. Totul era într-o concordanță de mare clasă. De altfel, comentarii asemănătoare despre spectacolul lui Strehler face și George Banu în cartea sa *Livada de vișini, teatrul nostru*. „*Livada* va rămâne cel mai frumos eseu despre albul în teatru. Aici pe un fond alb, se produce o asemenea osmoză între costume și decor, încât personajele sunt «parcă translucide, parcă niște umbre», spre a relua o

⁷ *Idem*, p. 42.

⁸ *Idem*, p. 45.

formulă stranie a lui Andrei Belii. Un efect de absorbție reciprocă instaurează unitatea la care se gândea Cehov, în celebra scrisoare care l-a inspirat pe Strehler: doamne îmbrăcate în alb, în livada albă. Nimic nu le separă. Ele aparțin aceleiași esențe.”⁹ Sau „Strehler face din această operă ultimă obiectul unei dispariții teatralmente somptuară, așezându-și spectacolul sub semnul albului [...] Albul păstrează tinerețea veșnică a ruinelor, refuză verdeța veselă a unui declin consimțit și așterne peste zidurile groase rigida paloare convulsivă a unei morți fulgerătoare. *Livada de vișini* a fost balena alba a lui Lopahin.”¹⁰ Un alt spectacol exemplificat de Harag era cel al lui Peter Brook. În *Livada* lui, pe scenă se întindea un covor uriaș cu motive splendide, covor vechi ce amintea de noblețea, de opulența casei și a lumii acum în ruină. Inedit creat era și momentul mutării, unde se aruncau perne de la pod, lucruri, construind o montare elegantă ce nu avea în distribuție mari actori, cu excepția lui Michel Piccoli, ce îl întruchipa pe Gaev și care se distingea dintre toți.

Repetițiile conduse de György Harag au avut o fantastică influență asupra tuturor trupelor cu care a lucrat, lăsând amintiri bogate în semnificații, iar numeroși actori au ajuns mari datorită lui. La Târgu Mureș în ziua de 15 mai, a fost ultima repetiție la care a mai participat și regizorul, după cum este notat în jurnal: „i s-a instalat un fotoliu pe scenă. [...] Slăbise destul de mult, dar mai dădea câte o indicație cu o voce pe care și-o știa puternică și de care era foarte mândru, dar care nu mai avea forță...de fapt, toată lumea se purta cu el ca și cu un porțelan extrem de fragil pe care ți-e frică să-l atingi. Ar fi dorit să vadă o repetiție cu toate elementele importante ale spectacolului reunite – decoruri, costume, lumini, muzică ...dar construcția decorului era foarte complicată și a durat mai mult decât și-ar fi închipuit vreunul dintre realizatori. Ochii aceia albaștri îi străluceau de surescitare și se vedea că este foarte agitat, până la urmă, soția sa, care îl însoțise la teatru, l-a condus acasă. Apoi au început să apară la scenă costumele, decorul (care era formidabil) - Romulus Feneș a făcut cel mai inspirat și mai fabulos decor din viața lui ... ! Era un tunel lung de 25 de metri, mai larg la oglinda scenei, care se îngusta ușor pe măsură ce se prelungea spre fundal, realizat din material textil și susținut de cabluri de la pod - pe toată lungimea sa – pentru a putea în final să fie prăbușit pe scenă, odată cu „tăierea livezii de vișini”. Apariția decorului a însemnat pentru întreaga distribuție o ștachetă care s-a ridicat brusc, fiecare actor realizând cu teamă și chiar disperare că se află în fața unei duble performanțe evidente, deocamdată regizorală și scenografică, urmând ca și cea de-a treia, a interpretării actricești să fie măcar pe aproape...Din clipa aceea, parcă a intrat un demon în toți actorii, cuvântul de ordine a fost rigoarea și nimeni nu și-a mai permis nici cea mai mică economie la mijloace [...] „marcajul” a

⁹ George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, ed. cit., p. 114.

¹⁰ *Idem*, p. 221.

dispărut definitiv din toate repetițiile care au urmat și chiar se crease o atmosferă aproape sacerdotală.”¹¹

În iulie 1985, aflat în România pentru câteva zile, Lucian Pintilie vizionează spectacolul lui Harag pe care îl apreciază ca „absolut extraordinar”, impresionat fiind și de faptul că Harag, prin moartea sa, a dat o șansă infinită ultimei sale opere. Ceva mai târziu Pintilie, în *Livada de vișini* montată la Arena Stage, Washington (1988), își demonstrează (pentru a câta oară?) măsura inconfundabilului său stil, propria sa manieră încărcată de mister, de a aduce din trecut piesele clasice, făcându-le să pară creații de ultimă oră. A descoperit în spatele replicilor noi înțelesuri și a introdus personaje la care se fac doar referiri în text. Astfel *Livada* debuta și se încheia cu imaginea unui copil ce amintea, într-un mod straniu, de răposatul Grișa. Peter Brook sugerează pajiștea cu ajutorul covorului, la Pintilie, însă, decorul suferea o transformare uluitoare. Împreună cu Radu și Miruna Boruzescu, Pintilie a imaginat în cel de-al doilea act al *Livezii* un întreg lan de grâu, ce apărea și în final, într-un fel de epilog construit pe o proiecție vizionară, de parcă moșia s-ar fi năruit copleșită de vegetație. Pe întuneric, într-un moment de pauză, camera copiilor din actul întâi era înlocuită pe neașteptate cu un imens lan de grâu, ce anunța parcă soarta livezii. În acest câmp, inedită imagine, se zăreau personajele și totodată o sperietoare de ciori ca „metaforă materială a pulsației ce face să zvâcnească baierile inimii cehoviene”. O întâmplare trecută îi impusese oarecum regizorului această soluție. Cu ani în urmă, Miron Radu Paraschivescu îl invitase în mare grabă la Sighișoara. Dar, într-o curbă cu câțiva km înainte de oraș, mașina a țâșnit în aer și a planat: „apoi un șoc, ca o electrocutare a mașinii, peste tabla capotei, peste parbriz, întunecându-mă, a început să răpăie o ploaie extrem de violentă, mii de bice fragile biciuiau mașina – aspru la început, din ce în ce mai dulce apoi – și viteza mașinii se reduse - până la un sfârșit, până la un susur de lăcuste - până la nimic. Grâul, culcat în iarbă, omorât de bolidul tâmpit, amortise șocul – ca o frână, de o nesfârșită delicatețe. Grâul imi salvase viața. Duhul Grâului.”¹² În spectacol, intuind fragilitatea personajelor ce atingea o limită într-un fel primejdiosă în contextul acestui act II, simțise nevoia unui soi de forță uriașă, „o forță telurică – din adâncurile magnetice și magice ale pământului. Atunci când apare Grâul, care trebuie să cuprindă toată suprafața platoului, un dreptunghi de aur [....] Această forță telurică sublimată în grâu trebuie să fie o apariție miraculoasă - o transformare rapidă, desfășurată în răstimpul unei *respirații mai lungi* (15-20 de secunde) care literalmente – și știți că eu nu sunt un cabotin setos de

¹¹ Cristian Ioan, op. cit., pp. 63-64.

¹² Lucian Pintilie, *Bricabrac*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 223.

aplauze – să smulgă, de data aceasta vreau cu orice preț, să smulgă, zic, aplauze.”¹³ Așa a și fost, apariția Grâului tăia cu adevărat respirația.

Putem sublinia așadar că în orice creație există un puternic coeficient biografic și chiar dacă disimularea eului e mare, i se poate recunoaște totuși prezența. Coloratura individuală a creatorilor de spectacole nu se poate disocia, în timpul lucrului, de țesătura scenică a pieselor. Și la urma urmelor, așa cum exclama György Harag, cu puțin umor și siguranța regizorului atins de geniu, creația e totuși o grea meserie - „Ce grea meserie, domnule! Ce grea meserie”!

Bibliografie:

Banu, George, *Teatrul Memoriei*, traducere de Adriana Fianu, București, Editura Univers, 1993.

Banu, George, *Livada de vișini, teatrul nostru*, traducere din limba franceză de Anca Măniuțiu, București, Editura Nemira, 2011.

Banu, George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, București, Editura Nemira, 2011.

Ioan, Cristian, *Cehov „Livada de visini” jurnal de repetiții*, Târgu-Mureș, Editura Nico, 2012.

Pintilie, Lucian, *Bricabrac*, București, Editura Humanitas, 2003.

¹³ *Idem*, p. 222.

Complexitatea spectacolului teatral

Irina DABIJA, Elena CIORTESCU*

Rezumat: Spectacolul teatral este unul dintre cele mai complexe acte culturale, fiind o împletire a mai multor arte individuale, precum poezia, dansul, pantomima, pictura și muzica, ce presupune prezența actorilor și a unui public spectator și se bazează pe o acțiune ce are loc în timp real. Complexitatea sa presupune prezența **autenticității** și a **creativității** în proiectarea și realizarea lui, deoarece fără acestea nu ar mai exista diversitate și varietate. Creativitatea apelează și se bazează, într-o oarecare măsură, pe partea instinctuală ce există în fiecare individ uman, iar rigoarea ține de partea de reguli scrise și nescrise, de educația și instrucția dobândite de-a lungul vieții prin studiu, experiență, tradiții, apartenența la o națiune, cultură, religie, pătură socială. Autenticitatea rezultă din unicitatea spectacolului teatral, din singularitatea sa datorită faptului că nici o reprezentație nu va fi identică uneia anterioare sau posterioare.

Cuvinte cheie: autenticitate, complexitate, creativitate.

Complexitatea spectacolului teatral este o idee ce a stârnit interesul multor critici și oameni de teatru, unul dintre aceștia fiind și Mihail Sebastian care în articolul său „De la dramă la spectacol” spune că „Scena nu mai poate rămâne depărtată și convențională între trei pereți, despărțită de o cortină și o rampă. Ci sala o cucerește și o coboară jos, o înnoiește și o înviază nu din carton și tiradă, ci din muzică, dans, poezie și culoare.”¹ Consideră, de asemenea, și că teatrul nu se rezumă doar la piesa scrisă, scopul său este acela de a fi pusă în scenă, pentru a lega „punți de înțelegere între parter și culise”², pentru a crea o legătură între autorul dramatic ce a avut ideea tramei, actorii care îi dau viață, regizorul care îi pune amprenta sa personală printr-o interpretare proprie a textului și publicul deschis spre a rezona, într-o mai mică sau mai mare măsură, cu situațiile de viață, emoțiile, sentimentele transmise

* Irina Dabija – profesor grad I Palatul Copiilor Iași, doctor în Filologie, profesor asociat al Facultății de Economie și Administrarea Afacerilor, Universitatea „Al.I.Cuza” Iași
Elena Ciortescu – lector doctor în Filologie, Facultatea de Economie și Administrarea Afacerilor, Universitatea „Al.I.Cuza” Iași

¹ Sebastian, Mihail – *De la dramă la spectacol* în **Arta teatrului**, de Tonitza-Iordache, Mihaela și Banu, George, București, Editura Nemira, 2004, p.373

² idem

de pe scenă. Ceea ce oferă reprezentăția teatrală spectatorilor are la bază creativitatea, creativitatea dramaturgului, a concepției regizorale, a interpretării actorilor, a receptării publicului. **Creativitatea** este un proces mental și social care implică producerea unor noi idei, concepte sau asocieri ale minții creative între idei sau concepte existente; este un concept multidimensional și se poate manifesta în multiple domenii. Identificarea și cuantificarea naturii creativității constituie obiective dificil de urmărit și de atins. Conceptul de creativitate poate fi definit din perspectiva unor discipline diferite: psihologie, psihologie socială, științe cognitive, arte, inteligentă artificială, filozofie, economie, management etc. și deci la niveluri distincte: cognitiv, intelectual, social, economic, artistic, literar etc. Dificultatea definirii creativității rezidă în asocierile particulare ale acestui concept cu artele, în natura complexă a creativității și în varietatea teoriilor care au fost dezvoltate pentru a o explica. Mulți oameni asociază creativitatea în special cu artele: muzica, teatrul, dansul, literatura etc. . Dar creativitatea nu este proprie numai pentru arte, ci este fundamentală și pentru progresele din științe, din matematică, tehnologie, politică, afaceri și din toate domeniile vieții cotidiene.

Autenticitatea reprezintă faptul sau calitatea de a fi autentic, original, și este o calitate constantă a spectacolului teatral. Fiecare reprezentație este unică, iar autenticitatea sa este produsul cumulat al experiențelor, studiului, educației, personalității, culturii celor implicați în crearea sa, de la dramaturg la regizor, actori, scenograf, coregraf.

Dacă creativitatea și autenticitatea, într-o oarecare măsură, țin de partea instinctuală ce poate fi identificată într-un spectacol, totuși acesta are nevoie și de rigoare, de reguli stabilite de-a lungul timpului. Keir Elam consideră că „Formarea și înțelegerea (sau codificarea și decodificarea) mesajelor este posibilă datorită *codului*, o definiție preliminară a ceea ce poate fi ceea ce urmează: întregul de reguli – cunoscute atât de emițător cât și de destinatar – ce desemnează un anumit conținut (sau semnificație) unui anumit semnal. În comunicarea lingvistică, codul permite celui care vorbește și celui care ascultă să formeze și să recunoască sintactic secvențele corecte de foneme și să le dea acestora un conținut semantic. Codurile cele mai elementare atribuie valori, să spunem, la aprinderea de lumini roșii, galbene, verzi, sau la deschiderea și închiderea unei bariere.”³ Autorul continuă spunând că spectacolul teatral determină o multiplicare a factorilor comunicativi. Pot fi identificate ca surse ale informației teatrale dramaturgul, textul dramatic ce constituie un pre-text și un element constitutiv al textului spectacular, regizorul, ale cărui decizii și indicații determină într-o mare măsură alegerea transmițerii, forma pe care semnalele le iau și codificarea mesajului, influențele auxiliare cum ar fi scenograful, tehnicianul de lumini, costumiera, compozitorul, tehnicienii și

³ Keir, Elam – *Semiotica teatrului*, Bologna, Editura Il Mulino, 2002, p. 43

chiar actorii. Astfel, Keir Elam aduce în discuție latura semantică a teatrului, necesitatea cunoașterii și acceptării unui sistem de reguli, a unui cod atât din partea emițătorilor: dramaturgul, regizorul, actorii, scenograful, coregraful, cât și din partea destinatarului, publicul spectator. Fără acest consens al părților, spectacolul teatral nu ar putea fi realizat sau nu și-ar atinge scopul.

În același context al rigurozității spectacolului teatral ce trebuie să respecte anumite reguli dinainte stabilite, Jean Pierre Ryngaert⁴ consideră că teatrul este înainte de toate un dialog, cuvântul autorului fiind împărtășit și împărțit între mai mulți emițători diferiți – actorii. Aceste cuvinte, și respectiv mesajul transmis, într-o acțiune asumată de personaje constituie partea esențială a ficțiunii. Totuși dialogul nu este un criteriu sine qua non al caracterului dramatic al textului. De-a lungul istoriei teatrului, dramaturgii au folosit adesea monologul. Jean Pierre Ryngaert identifică și dubla valență a dialogului din spectacolul teatral: dialogul dintre actorii de pe scenă și dialogul dintre actori și public. Oricum, interlocutorul cel mai important, ce are rolul de partener mut, dar pentru care se realizează spectacolul teatral, este publicul. Uneori, creatorul literar poate decide să i se adreseze direct prin intermediul unei sau unor replici, apartouri sau confidențe, spuse de unul dintre personaje. În acele momente, publicul este implicat în acțiunea teatrală, chiar dacă arareori are posibilitatea de a răspunde. Mici dialoguri între actori și public sunt frecvent întâlnite în spectacolele pentru copii, ei fiind cei care trăiesc intens și deplin emoțiile suscitade de spectacolul teatral, uitând adesea de convențiile ce ar trebui respectate, în cazul nostru neimplicarea în acțiunea teatrală de pe scenă.

Totuși ne putem pune întrebarea: Există un spectacol bazat doar pe instinct sau unul bazat doar pe rigoare? Presupun că o reprezentație instinctuală ar putea fi considerată improvizația, cu toate că și aceasta are nevoie în desfășurarea sa de anumite elemente fixe, de un minim schelet pe care să fie construită, precum și de o minimă pregătire anterioară a celor ce o realizează. Pe de altă parte, un spectacol conceput și realizat riguros conform regulilor cunoscute nu ar fi ceva neobișnuit. Este posibil și ca publicul prin atitudinea sa împreună cu criticii teatrali să fi influențat și să influențeze punerea în scenă a textelor dramatice. Nevoia de nou, de originalitate, de impact senzorial sporit, de inedit din societatea vremurilor noastre își pune cu siguranță amprenta asupra teatrului în toate formele și reprezentările lui. La aceste aspecte contribuie și creativitatea celor implicați în realizarea lui. Oricare ar fi tendințele actuale, teatrul și spectacolul teatral rămân încă un moment de confruntare, uneori o lecție civică, un purtător de senzații, emoții și reflecții menite să ne bucure, să ne întristeze, să ne pună pe gânduri, să ne facă să

⁴ Ryngaert, Jean-Pierre – *Introduction a l'analyse du théâtre*, Liege, Editura Nathan, 2000, p.13

medităm, să căutăm răspunsuri, să conștientizăm anumite comportamente, atitudini, mesaje, dar mai ales spectacolul teatral nu și-a pierdut funcția sa cathartică: de a ne ajuta să ne eliberăm de propriile noastre stihii și de a găsi rezolvări la problemele noastre prin emoțiile trăite urmărind frânturi din viețile unor persoane-personaje necunoscute. Chiar și atunci când vorbește despre lucruri ce aparent nu sunt direct legate de noi, când pare să prezinte experiențe și situații ce nu ne privesc deloc, spectacolul vorbește despre întrebările pe care le purtăm în noi și cărora nu le-am găsit încă un răspuns: cine suntem, spre ce sau unde ne îndreptăm, de ce... Latura sa educativă, creativă și formatoare materializează aceste întrebări și ne îndreaptă spre un catharsis pozitiv, ce ne permite să trăim neliniștile esențiale și primordiale spre a le conștientiza, înțelege și depăși.

Bibliografie

- Keir, Elam – Semiotica teatrului, Bologna, Editura Il Mulino, 2002
Ryngaert, Jean-Pierre – Introduction a l'analyse du théâtre, Liege, Editura Nathan, 2000
Sebastian, Mihail – *De la dramă la spectacol în Arta teatrului*, de Tonitza-Iordache, Mihaela și Banu, George, București, Editura Nemira, 2004

Simbol și metamorfoză în artele vizuale

Mihai-Cosmin IAȚEȘEN*

Rezumat: Forma elaborată al cărei conținut este structurat prin mit și simbol va dăinui în contextul dinamic al evoluției determinate de ansamblul Spațiu-Timp. Cercetarea efectuată a dezvăluit la nivel cultural existența multitudinii simbolurilor în creațiile artistice care au evoluat prin intermediul metamorfozarea formei. În timpul seminariilor din atelier - spațiul reprezentării artistice - dimensiunile și natura spectaculoasă a expresiei vizuale sunt menite să întărească implementarea concluziilor la care am ajuns, asupra conceptului formei metamorfozate tridimensional. Dintre obiectivele preliminare ale cercetării mele cu privire la forma metamorfozată în artele vizuale, reținem: observarea detaliată a câtorva aspecte asociate cu metamorfoza vizuală a unor elemente de expresivitate din secolul al XIX-lea și începutul secolului XX; analiza interdisciplinară și transdisciplinară detaliată a expresiei vizuale, a contextului spațial și temporal în care este metamorfozată de creatori și a conceptului de decor/fundal; comparația transgresivă a schimbării etaloanelor estetice și stilistice, începând de la structurarea fundamentală a unor elemente de morfologie, care aparțin arhetipurilor formei; evidențierea rolului și importanței mitului în construcția formei simbolice; aprecierea valorii simbolului în transmiterea mesajului vizual, prin importanța emblematică a formei într-un anumit context spațial și temporal; cercetarea unor reciprocități despre metamorfoza ca proces bivalent specific, stabilit de stimulul mișcare; abordări ample ale metamorfozelor vizuale ale formei în creațiile unor reprezentanți ai mișcărilor artistice din prima jumătate a secolului XX; implementarea adecvată și readaptarea, prin propria mea interpretare, a câtorva concepte sculpturale consacrate în sfera creației personale.

Am dezvoltat platforma subiectului de cercetare printr-o relație cu câteva etaloane din istoria artei pe care le-am considerat relevante pentru această temă. Călătoria în spațiile ancestrale ale câtorva civilizații dispărute aduc în discuție subiecte care au legătură cu miturile, arhetipurile și simbolurile, acestea constituind o bază pe care creatorii au dezvoltat formele metamorfozate ale celor mai frapante expresivități vizuale din lumea culturală.

În artele vizuale, metamorfoza implică un proces complex. Conceptul de manifest s-a corelat cu perspectiva suprarealistă a platformelor limbajului,

* Asistent universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

operând într-o manieră adaptată discursului artei vizuale: știința de a reda figura umană, peisajul, curiozitățile anatomice ale unui animal sau detaliile unei clădiri; transformarea unei forme într-o altă formă; transformarea personalității artistului, care este determinantă în procesul creației; implicarea spațialității și temporalității; reluarea conceptelor cristalizate în operele artiștilor consacrați, corelate cu datele stilistice ale contextului istoric contemporan, prin funcționalitate și motivație estetică; caracterul simbolic, arhetipal și ludic al întregului, care este menit să dea o valoare atemporală creației prin studierea amănunțită a fabulosului ancestral și al imaginarului, ca efect al primitivismului din secolul XX; valorizarea mitologiei și legendelor, surse originare pentru diversificarea temelor și amplificarea forței expresive în construirea mesajului vizual; cercetarea expresionismului la limita dintre abstract și figurativ (cu deformări accentuate), prin accentuarea luminii asupra motivului sau asupra celei generatorare care a devenit formă metamorfozată.

Importanța remarcabilă a sculpturii care a reînnoit mijloacele de expresie în secolul XX, este un rezultat al acestor posibilități multiple ale expresiei, date de metamorfoza formei în spațiu.

Cuvinte cheie: formă; metamorfoză; simbol; sculptură; spațiu

În artele plastice metamorfoza implică un proces complex. Simbolurile și metamorfozele reclamă un traseu istoric prin funcția și semnificația formei dobândite încă din timpurile și spațiile ancestrale. Incursiunea în spațiile ancestrale ale unor civilizații dispărute, aduce în discuție subiecte legate de mituri, arhetipuri și simboluri, reprezentând fundamentele pe care creatorii au elaborat forme metamorfozate, cu expresivități plastice dintre cele mai surprinzătoare în cultura universală. „Într-un stadiu primordial, evolutiv, formele se rezumau doar la reprezentarea dendromorfă, zoomorfă și mai apoi a celei antropomorfe”¹. Pentru un artist, „realitatea vizibilă”² constituie modelul de inspirație, cea invizibilă doar simbolul. Din punct de vedere determinativ și motivațional, scopul și funcția au fost cu certitudine cauzele apariției multitudinii și diversificării formei, ale hibridării, mai ales pentru multiplicarea și răspândirea acesteia.

Multitudinea și diversitatea miturilor și legendelor își află originile în incertitudinile și inexplicabilul tainelor naturii sau a lumii raționale, palpabile, fiind relevate și în „Bestiarul sau Fiziologul Evului Mediu”³, cu șanse mult

¹ Evseev, Ivan *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994

² Huyghe, René *Dialog cu vizibilul*, Ed. Meridiane, București, 1981

³ Simion, Victor, *Imagine și legendă – Motive animaliere în arta Evului Mediu românesc*, Ed. Meridiane, 1983

mai mari de a se prezenta lumii întregi sub diverse forme plastice și de a spori mesajele transmise prin creațiile cu valoare artistică. Pe parcursul investigațiilor am identificat o parte dintre aceste captivante bestiare, denumite: *Buch der Natur* realizat de Conrad de Magdenberg în sec. al XIV –lea, prima formă tipărită, specifică acestor scrieri ilustrată cu gravuri; *Hortus Sanitaris* scris de Meydenbach la Mainz, în 1491, care s-a remarcat prin interpretările fanteziste ale sec. al XV –lea; *Bestiarul divin* al lui Guillaume Le Clerc, sec. XV.

Arhetipurile subconștientului uman și experiența vizuală dobândită treptat, pot constitui factorii principali care influențează procesul de metamorfozare plastică a formei. Nicolae Vaschide a afirmat la începutul secolului al XX –lea, că „deformația e însăși esența artei. O armonie artistică poate ieși și reiese aproape întotdeauna dintr-o diformitate sau alta”⁴. Leonardo da Vinci vedea peisaje sau portrete pe pereții scorojiți.

Arta preistorică, antichitatea grecească și romană, Orientul și Evul Mediu românesc constituie reverberații în timp pentru metamorfozele plastice din secolul XX. Îmbogățirea fondului documentar prin multiplicarea genului legendelor referitoare la animale, a literaturii și artei aulice printr-un transfer tematic sau iconografic s-a reflectat cu prisosință prin intermediul unor simboluri plastice cu valoare arhetipală, a căror încărcătură semantică transmite condensat sensurile și conotațiile pe care le poate lua viața spirituală a omului medieval, în funcție de limbajul de exprimare specific fiecărei forme artistice.

În secolul al XX –lea, repetarea urmărilor unor conflagrații mondiale a determinat anumite reactualizări dureroase prin metamorfozări în artele vizuale. Raportarea la perspectiva istorică presupune evidențierea unor mituri metamorfozate în imagini. Regenerarea acestora prin expresia plastică a modernității, face dovada întoarcerii omului la unele valori primordiale, conservate în diferite civilizații, începând mai ales cu antichitatea grecească. Demarcația între apolinic și dionisiac, sau creaturile înspăimântătoare, ființele hibride care încalcă legile naturii în mitologia grecilor de peste mări este înțeleasă din compoziția mitologică, în care vom regăsi și un caracter narativ. Sub egida kalokagathiei – ideal specific reprezentărilor antice grecești, frumusețea, bunătatea, echilibrul și armonia au fuzionat. În Evul Mediu, aceasta se amplifică, dobândind conotațiile moralizatoare pe care forma urma să le prezinte. Efectul a însemnat complicarea excesivă a formei adaptată acestui tip de comunicare, atent constituită prin mesaj. Misterul și fantasticul au caracterizat reprezentările acestei „perioade întunecată, a formărilor și

⁴ Șotropa, Adriana *Visuri și himere – Ecouri simboliste în sculptura românească modernă*, Ed. Compania, București, 2009, op. cit. p. 39

deformărilor”⁵. Artă medievală a Occidentului latin, cât și cea a Orientului bizantin a fost realmente influențată de bogăția de imagini și simboluri, mituri sau legende, creațiile fiind totodată expresia spiritului uman, rezultat al tipurilor relației dintre om și mediul de viață în care acesta își dezvoltă personalitatea, evoluând spre cunoaștere. Reprezentarea grotescului cu sens moralizator avea menirea de a aminti tuturor, prin imagini, iminența morții și de a cultiva în suflete groaza față de chinurile iadului. „O lume a deformărilor expresive, care vrea să dea formă concretă unor gânduri... apărută prin roadele unei asimilări treptate a unor sugestii aduse din lumile Orientului și ale Nordului”⁶. Forma a fost așadar adaptată acestei concepții generale a umanității.

Printre seria de simboluri care au suferit metamorfozări de-a lungul timpului, în heraldica românească apar frecvent imagini constituite din elemente metamorfozate. Acestea, fie că au un caracter bidimensional, fie că se prezintă tridimensional (în reliefurile de pe Columna lui Traian sau în ronde-bosse), și-au conservat de-a lungul timpului forța semnificativă și funcția sacră, odată cu funcția și motivul pentru care au fost plăsmuite. Compozițiile plastice cu rol documentar - istoric, au contribuit la atestarea de-a lungul timpului a formării și continuității nației românești în spațiul iliro-carpato-dunăreano-pontic. De această dată, forma implică reconsiderarea unor atitudini față de valoarea simbolică și complexitatea metamorfozelor sale. Un exemplu care a generat numeroase controverse între opiniile cercetătorilor din domeniul arheologiei este străvechiul și principalul simbol inițiativ dac, ce figurează pe metopele Columnei lui Traian – stindardul dacic, denumit și *dracones* (dragonul). În alcătuirea originală a stindardului dacic au fost incluse elemente zoomorfe metamorfozate, subliniind importanța simbolică și chiar sacră a obiectului.

Diversificarea fondului documentar prin multiplicarea genului legendelor referitoare la animale, a literaturii și artei printr-un transfer tematic sau iconografic, s-a reflectat cu prisosință prin intermediul unor *simboluri plastice*⁷. Valoarea arhetipală dispune de o încărcătură semantică ce transmite condensat sensurile și conotațiile pe care le poate lua viața spirituală a omului medieval, în funcție de limbajul de exprimare specific fiecărei forme artistice. Împietirea formelor zoomorfe cu cele antropomorfe și dendromorfe capătă o multitudine de sensuri, în care legenda și imaginea comunică intens, iar umanul își regăsește existențialitatea, originile sau spiritul. Personajele de tip erou devin imaginile simbolului unei comunități. Idealul uman pentru

⁵ Baltrusaitis, Jurgis *Evul mediu fantastic*, trad. de V. Grigorescu, Ed. Meridiane, București, 1975

⁶ Grigorescu, Dan în Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, trad. de Valentina Grigorescu, Ed. Meridiane, București, 1975, op.cit.p. 7

⁷ Covătaru, Dan *Simbol și obiect în sculptură*, Ed. Artes, Iași, 2005

cetățeanul grec al orașului antic tip – polis este întruchipat în epocile greco-romane prin intermediul cultului și al mitului eroului. Simbolurile de cult în cadrul vechilor societăți ale antichității, își reflectă forma pe back-ground-ul morfologico-mitic, răspândit într-un areal foarte vast. „Miturile ancestrale, pot modifica așadar caracterul formei, migrând de la o zonă, la un spațiu mult mai extins”⁸. Prin corespondențe simbolice, ele pot sugera similitudini plastice de excepție privind metamorfozarea mitologică. Fondul teratomorf, bestiarul fabulos și fantastic al Evului Mediu occidental sau oriental, s-a dezvoltat pe un acord însemnat de exotism adus de arta orientală și cea islamică. Hibridizările și combinațiile morfologice ale diferitor regnuri au ca finalitate metamorfozări ale unor entități fantastice, generate și de antinomii ale subconștientului și conștientului uman, după cum am mai afirmat (htonian – celest, frumos – urât, bine – rău, pozitiv - negativ). „Caracterul exotic și fabulos al acesteia a fost determinat de lumea fantasmelor și a supranaturalului, a necunoscutului sau a misterului, care insuflă teama”⁹. În domeniul artistic, centaurii sunt prezentați în pictură, sculptură sau în literatură. În domeniul literar, imaginea centaurilor este foarte bine conturată în operele lui Homer, *Iliada* și *Odiseea*. La începutul secolului al XX – lea, s-a încercat o prezentare detaliată a acestor „fabuloase creaturi care se află din punct de vedere vizual, la intersecția regnului uman cu cel animal”¹⁰. Alexius von Meinong (1853 – 1920), a afirmat în studiile sale că „există entități care nu există”. Chiar dacă entitățile la care autorul făcea aluzie aparțin imposibilului, fantasticului, ele au constituit un fond inspirativ deosebit de bogat pentru procesul de metamorfozare a formelor în istoria artelor. Atestările primelor metamorfoze sunt marcate de concepția unor filosofi antici ca Platon și Aristotel, de exemplu, prin *tragelaf* (țapul-cerb) când s-au referit și la himeră (cea care apare în *Iliada* lui Homer). Plotin sublinia faptul că dezideratul artistului nu a fost reproducerea ilustrativă a formei, ci fixarea sufletului în imagine. Reconfigurările acestor metamorfoze în arta secolului al XX – lea s-au reflectat în diferite tematici plastice, abordări reluate de unii artiști în cicluri de himere sau tauromachice, dacă e să ne referim de exemplu numai la Dimitrie Paciurea, Pablo Picasso sau Salvador Dalí. „Picasso nu înregistrează vise, ci construiește imagini”¹¹. În acest sens, figurările hibride și libertatea de interpretare a acestora ne îndreptățește să admitem că perioada metamorfozelor deceniului al III – lea din creație, îi conferă lui Picasso

⁸ Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, București, 1978, în *Mitologie românească în pictură*, Dimitrie Gavrillean, Ed. Artes, Iași, 2006

⁹ De Solier, René *Arta și imaginarul*, Ed. Meridiane, București, 1978

¹⁰ Padgett, J. Michael *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek*, Art Yale Univ. Press 2003

¹¹ Sabartés, J. și Boeck, Wilhelm în Walter, Zanini - *Tendențele sculpturii moderne*, trad. de Roxana Eminescu, Ed. Meridiane, București, 1977, op. cit. p. 127

disponibilitatea și ușurința de a adera la diverse curente și „a le elabora programele estetice, de a se detașa de formulele fixiste de îndată ce orientările căpătau contur”¹². Apare o nouă figurare, *hibridizarea*, propusă de mișcarea condusă de André Breton – ca o anticipare a operelor futuriste, reluate pe parcursul secolului XX.

Potrivit contextului antic, conceptul și execuția aparțin misticului și moralității, populând mintalul. Ele dau formă datelor senzorialității, transformând aparența lucrurilor. René Huyghe a susținut faptul că „*obiectul reprezentat nu va fi decât un simbol, un ricoșeu asupra lumii fizice*”. Legătura pe care o capătă forma spiritualizată în epocă, prin repertoriul trăsăturilor ce definesc spiritul subiectului portretizat, reprezintă și o metamorfozare plastică a idealului vremii, în eternitate. În secolul XX, artele vizuale, prin filtrarea și accentuarea interpretărilor conferite realității, își propun a învinge neantul, a învinge de fapt...timpul. Procesului de transformare rapidă a societății, îi corespunde la nivel artistico – plastic, o evoluție intuitivă de metamorfozare a acestor date ce țin de înfățișarea pe care o va avea forma în viitor, peste decenii și secole. Astfel apare legătura omului cu creația artistică prin identificarea personalității noastre cu arhetipurile umane.

Metamorfozarea formei cu caracter antropomorf în creațiile unor artiști din epoci diferite cum ar fi cele ale lui Lorenzo Ghiberti, Gian-Lorenzo Bernini, Auguste Rodin, sau Aristide Maillol marchează metode proprii de transfigurare plastică a formelor cu caracter antropomorf. Printre operele în care forma elaborată artistic se impune în universalitate, Henri Focillon menționează lucrarea sculptorului florentin, Lorenzo Ghiberti (1378 - 1455) - *Poarta Paradisului*, de la Baptistieriul din Florența.

În epoca barocului, Gian-Lorenzo Bernini adoptă energia și diversitatea, introducând o nouă estetică sculpturală, cea a metamorfozelor antropomorfe – *Apollo și Daphne*, constituind o lucrare emblematică în acest sens. Compozițiile sale înscrise în diferite tematici de sorginte mitologico – grecești redau mișcarea prin poliaxialitate iar structurile ce relevă desfășurarea în spațiu reclamă preferința artistului pentru policromie. Dispunerea scenografică a compoziției și valorificarea la maximum a potențialului dramatic al luminii, într-un complex sculptural, marchează o adevărată revoluție în artele spațiului tridimensional. Un exemplu remarcabil atât în acest sens, cât și pentru capacitatea uimitoare de a pune în relație spiritul formei cu stilistica epocii, îl constituie *Extazul Sf. Teresa* (1652), sculptură realizată de Gian Lorenzo Bernini. Ea reflectă dinamismul și încărcătură a formei, materialitatea și surprinderea tridimensionalității, sugerate prin sinteza mijloacelor de expresie ale Barocului.

¹² Prut, Constantin *Dicționar de Artă modernă și contemporană*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2002, op. cit. p. 402

Auguste Rodin a contribuit mult, încă din secolul al XIX – lea la redarea adevărului uman prin: mișcare, instantaneu, sugerarea spectacolului realității, detașarea netă față de clișeele academiste, principiul dinamic sau iluzia vieții, dramatism și tensiuni interioare, comunicarea stării de spirit a personajelor. Preocuparea pasionată de a reda în sculptură pulsația vieții domină creația celui care a glosat excepțional, transpunând formele de la relief la ronde-bosse, într-o perioadă în care interesul pentru mișcare, pentru instantaneu, pentru înregistrarea fidelă a senzațiilor de spectacol al realității, au dus la apariția picturii impresioniste. Rodin a influențat mai mult sau mai puțin stilurile unor sculptori ca: Antoine Bourdelle, Charles Despiau, Aristide Maillol, dar și pe Constantin Brâncuși în perioada de debut a creației. *Poarta Infernului Burghezii din Calais*, *Honoré du Balzac Sărutul*, *Primăvara*, *Eva* sau *Gânditorul* și multiplele stări sau ipostaze în care apar mâinile umane (*Catedrala*, *Mâna Lui Dumnezeu*), caracterizează trăsăturile morfologico-stilistice rodiniene, care anunță epurările formei din metamorfozările de mai târziu.

Antoine Bourdelle, prin stabilizarea corpului omenesc a urmărit să racordeze volumele puternice, cu construcția stabilă, net subliniată, cu liniile sobre ale arhitecturii și o stilizare geometrizară a formelor.

Meritele sculptorului Aristide Maillol, în cadrul evoluției formei din prima jumătate a secolului al XX – lea se rezumă la: îmbinarea elementelor eterogene de limbaj plastic - liniaritatea plată specifică lui Puvis de Chavannes, cu paleta luminoasă și delicatetea cromatică proprie lui Renoir;

predispoziția sa pentru cultul antropocentrist și atracția față de vechile sculpturi din culturile preclasice ale Mediteranei, îl determină să valorifice sursa de inspirație reprezentată de antichitatea grecească într-o tematică frecvent abordată în creația sa, redescoperind frumusețea trupului uman – nudul feminin. El repune în discuție astfel conceptele antice grecești (sec. V î. de Hr.), manifestând o reacție împotriva formelor fluide ale lui Rodin; eliminarea accesoriilor decorative și purificarea formei prin linii curbe dezvăluind frumusețea stilului Art Nouveau; clasicismul simplificat propus de Maillol a devenit un stil internațional în perioada interbelică, uneori asociat cu fascismul, deoarece, după cum producția artistică de gen o demonstrează, l-a format și pe Arno Breker (1900 - 1991), sculptor important pentru Germania nazistă.

În cadrul metamorfozării formei putem sublinia valoarea operelor a doi artiști români Constantin Brâncuși și Dimitrie Paciurea, pentru simplitatea descifrării unor mesaje de reprezentare prin simbol plastic ce decurg din soluțiile stilistice proprii fiecăruia. Prin revoluționarea limbajului sculpturii, înviorarea tematică și subiectele abordate, cei doi sculptori accentuează maniera procesului de metamorfozare, prin forma spațială cu caracter

polisemantic și multitudinea variantelor reluate în diferite perioade ale creației.

Creația lui Constantin Brâncuși, gândită în cicluri sau serii, ilustrează foarte bine parcursul abstractizării ca proces, metamorfozele abstract – simbolice ale formelor originare. Variantele ne fac cunoscut motivul de la concret la nonfigurativ. Forma se încadrează în stilistica proprie unor cicluri de abordări, cum ar fi *Ciclul Păsărilor*, din 1909 – 1910, pe tema zborului, pornind de la *Pasărea măiastră*. Sinteza morfologico - stilistică specifică operei artistului declarat de exegeți - *părintele sculpturii moderne*, redă în ansamblu concepția profund reînnoită asupra sculpturii, unitatea dintre sensibil și spiritual, dimensiunea sacră a realității prin combinarea miturilor cu funcția magică a artei populare românești, dezvoltate în contextul rafinamentului avangardei pariziene din prima jumătate a secolului al XX -lea.

În creația brâncușiană simbolul și metamorfoza par să ne deslușească într-un mod evident capacitatea de esențializare a formei, de semantizare și resemantizare a acesteia într-un ambient sau spațiu dat prin apel la valorile arhetipale purtate de nucleul ei. Pe fundamentul unor importante acumulări morfologice din debutul carierei artistice cu subiecte care au consacrat figurativul, pe baza conținutului unor efecte pe care simplitatea le poate genera întărind experiența vizuală și abilitățile tehnico-plastice, sculptorul român Constantin Brâncuși a metamorfozat plastic formele primordiale ale universului uman. Rezultatele reflectate în plan stilistic s-au transmis către creațiile de mai târziu ale multor artiști mai tineri din secolul XX. *Ansamblul monumental de sculptură de la Târgu-Jiu*, rămâne opera brâncușiană cea mai valoroasă, datorită mediului originar de metamorfozare al formei integrate în ambient. Transformarea mediului înconjurător spațiului sacru, de trecere a sufletului în eternitate este pusă în lumină prin lucrările *Masa Tăcerii*, *Poarta sărutului* și *Coloana recunoștinței fără sfârșit*. „Contingentele, legăturile semantice, simbolice și de funcționalitate mitologică își regăsesc consistența și sinteza în arborele vieții, deoarece reprezentările mitice coabitează impur”¹³. Fiecare piesă a ansamblului contribuie în tandem cu celelalte, la refacerea unui drum inițiat pentru spiritul uman, al *Marii Treceeri*, spre *Dincolo*.

În creația sculptorului român Dimitrie Paciurea simbolul și metamorfoza se împletesc într-un mod armonios și favorabil inserției formei în spațiu. Reluarea simbolist – expresionistă de transfigurare plastică a formelor prin reprezentările metamorfozate și transpunerea volumelor cu caracter figurativ – simbolic are ca izvoare de inspirație zone și regnuri diferite, iar ca temporalitate, chiar întunecatul Ev Mediu. Desprinderea spre

¹³ Pogorilovschi, Ion *Viziunea axială a lumii – De la fenomenul stâlpnic tradițional la Brâncuși*, Ed. Vremea, București, 2001, op. cit. p. 24

ascensiunea verticală, către spațiul celest, caracteristică *Himerei văzduhului*, poate fi înscrisă după principii stilistico-morfologice proprii, în cadrul schemei structurării metamorfice a formei, în universul materiei și al spiritului uman.

Apar așadar o serie de interogații privind creația artistică: arealul tematic în ceea ce privește sursele de inspirație, descendențe sau abordări la debut ale modelajului unor precursori din linia franceză ca Auguste Rodin sau din direcția italiană dată de Medardo Rosso asupra facturii impresioniste, adaptarea trăsăturilor estetice ale sculptorului la propria sa manieră de lucru și promovarea unei morfologii proprii, toate au ca rezultat, în final, traseul simbolului și cel al metamorfozei. În cazul ciclurilor de himere, experiența artistică a lui Paciurea a fost rezultatul unor interpretări stilizate, bazate chiar pe metamorfoza și îmbinarea dintre elementele zoomorfe și cele simbolic - antropomorfe.

Constantin Brâncuși marchează așadar, punctul de plecare pentru creații aparținând de exemplu lui Hans - Jean Arp, **Etienne Hajdu**, **Emil Gilioli**, **Maurice Lipsi**, **Antoine Poncet** sau Wilhelm Lehmbruck și Barbara Hapworth. Printre mișcările și tendințele apărute în cadrul unor curente care au avut ca model viziunea brâncușiană, de reînnoire asupra formei plastice pe noile fundamentări de limbaj estetic, se numără: optical-art-ul, cubismul, constructivismul, sintetismul sau minimalismul.

Dimitrie Paciurea sculptează cu ajutorul luminii și a tehnicii de modelaj de factură impresionistă subiecte fantastice ce par să aparțină zonei telurice a spațiului htonian. Constantin Brâncuși aduce conceptul formei simplificate în contingentă arhetipală și finisajul suprafeței acestuia pe un nivel superior, dificil de atins cu mijloacele specifice primei jumătăți a secolului al XX -lea.

De la antropomorf ~ dendromorf ~ zoomorf, la abstract și constructivism, creațiile unor artiști ca Alberto Giacometti, Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz, Henry Moore emană caracteristicile unei fuziuni bazate pe trăsături suprarealist ~ cubiste și simboliste ale formei. Metamorfozarea figurii umane printr-o concepție specifică viziunii suprarealiste, pune în evidență expresivitatea interioară și exterioară în care formele create, traduc de fapt caracterul enigmatic al spațiului infinit pe care îl semnifică.

Sculptorii contemporani începutului de secol XX, au valorificat importanța și beneficiile documentării în Italia, un creuzet important de cultură și civilizație pentru formarea acestora. Marile centre academice ale artei reprezentate de Roma, Paris, Viena, München sau Dresda, au oferit fiecărui absolvent al academiilor de arte frumoase, scânteia care le-a animat forța novatoare în procesul de creație prin principii și valori comune.

În abordarea temei simbolului și a metamorfozării formei în artele vizuale, deosebit de interesante pot fi atât studierea unor afinități morfologico-stilistice și specificul creației următorilor sculptori - Alberto Giacometti, Ossip

Zadkine, Jacques Lipchitz, Henry Moore, cât și analiza unor lucrări remarcabile ce se înscriu în spectrul fuziunii unor trăsături suprarealiste, cubiste și simboliste ale formei, de la antropomorf ~ dendromorf ~ zoomorf, la simbolismul abstract.

A interpreta în măsură exagerată mesajul artistic al operelor poate fi dăunător. Demersul excesiv ne poate îndepărta chiar de la semnificațiile intrinseci propuse inițial de autor, polarizând astfel unele considerații.

Pentru a putea realiza ce a însemnat forma și metamorfozarea stilistică la Pablo Picasso, dimensiunea și importanța multiculturală a operei sale în secolul XX, va trebui mereu să amintim de desenul, pictura, sculptura, gravura, ceramica, ilustrațiile de carte, chiar și decorurile pentru spectacole prin care artistul și-a lăsat amprenta genialității unei viziuni plastice inedite prin forța de sugestie și nivelul înalt de expresivitate al metamorfozelor din ultima etapă a creației sale. „Minotaurul constituia punctul de reper primitiv în jurul căruia s-a cristalizat figura complexă a lui Poseidon”¹⁴. La Picasso această entitate apare în tematica tauromachiei sau așa numita „artă de a lupta cu taurii pe pânze”. Dar care ar fi caracteristica generală a creației lui Pablo Picasso? Aceasta constituie și premisa relaționării cu problematica studiată. Prin intermediul operei sale, Pablo Picasso devine promotor al mai multor „tendințe și curente din arta modernă a secolului XX”¹⁵, alături de sculptorul Constantin Brâncuși, datorită noilor viziuni de expresie în ceea ce privește forma și metamorfozarea ei. Tridimensionalitatea, ca structurare în spațiu a palpabilului determină în creația lui Picasso - o apropiere din ce în ce mai accentuată de sculpturalitatea formei.

Creația lui Constantin Brâncuși a stimulat ardent orientările constructiviste ale formei, prin intermediul canalelor de exprimare ale concepțiilor inovative. Artiștii din prima jumătate a secolului al XX – lea au avut diverse atitudini, uneori de frondă în jurul nucleelor create prin manifestele unor critici, literați sau artiști – teoreticieni. Julio Gonzales, Pablo Gargallo, Marcel Duchamp, Alexander Archipenko, Alexander Calder reprezintă o parte din sculptorii care au preluat și au dezvoltat noutățile acestui limbaj de expresie vizuală.

Modelul artistic reprezentat de Picasso poate fi luat ca drept etalon pentru prima jumătate a sec. XX. Pablo Picasso a constituit o influență pentru Max Ernst, Julio Gonzales, Osip Zadkin și Jacques Lipchitz. Contribuțiile acestora la procesul de reînnoire a mijloacelor tehnice și de expresie ale formei

¹⁴ Santarcangeli, Paolo *Cartea labirinturilor – Istoria unui mit și a unui simbol*, trad. de Crișan Toescu Ed. Meridiane, București, 1974, op. cit. p. 37].

¹⁵ Pierre Courthion, *Curente și tendințe în arta sec. X – privire generală asupra artei internaționale de la 1900 până în zilele noastre*, trad. de Maria Carpov, Ed. Meridiane, București, 1973, op. cit. p. 36

prin metamorfozare sunt edificatoare. Sculptorul Julio Gonzales, a lucrat împreună cu Picasso în procesul de transpunere în material finit (bronz sau metal) al unor compoziții elaborate de el sau de Picasso însuși.

Artistul care a avut un contact permanent cu grupul *Els Quatre Gats*, Pablo Gargallo și-a asimilat rapid principiile morfologice de metamorfozare plastică a formei la care a ajuns Alexander Archipenko. Atât metoda alterării concavităților și convexităților, cât și cea a inserării golurilor în volum se dovedesc a fi criterii valoroase pentru abordările succesorilor. Prin tehnica oxiacetilenică de transpunere directă și cea de modelare a metalului *la cald*, și-a asigurat de la bun început statutul precursor al acestei tehnologii în sculptura modernă din secolul al XX -lea. Structurarea constructivistă a formei în spațiu a avut nevoie de astfel de progrese tehnologice transdisciplinare, pentru ca artiștii să exploreze noi expresivități în sfera tridimensionalului. Într-o evidentă capacitate de abstractizare a mesajului plastic, Marcel Duchamp percepe formele abstractizate în cadrul delimitat de un șasi din metal. Prin provocarea unei libertăți totale și atitudinea de respingere a unor standarde sau metode utilizate excesiv, Marcel Duchamp a influențat apariția și evoluția ulterioară a suprarealismului, dadaismului și pop art – ului. Prin Alexander Calder, procedeele de ardere ale unor forme în cuptor, îmbinările, înșurubările, articulările, înlănțuirile sau prinderile cap la cap, au fost fundamentate pe observații și principii determinate de legile naturii (creșterea organică). Recompunerea formei după realitatea interpretată artistic a spiritului naturii, a condus la noi rezultate în relația formei cu spațiu. Stimulul mișcare, a fost activat prin aerul și curenții antrenati în mod aproape ingineresc în spațiile ambientale de interior sau de exterior. cu aerul și curenții antrenanți ai stimulului – mișcare. Structurile din natură, care sugerează dinamismul, interrelaționarea elementelor primordiale – apa în șuvoaie sau cascade, arborii – structurile arborescente pe fondul aplicațiilor din domeniul fizicii își găsesc corespondențele prin metamorfozarea plastică ingenioasă a volumelor în lucrările sculptorului Calder.

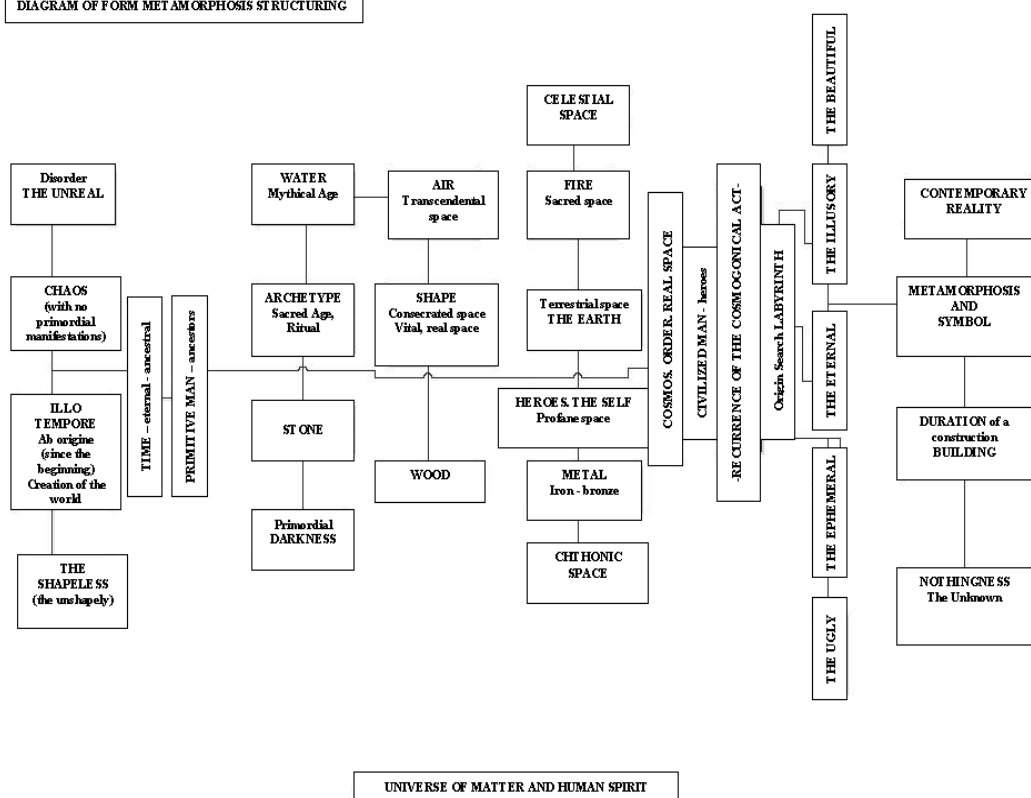
Atmosfera epocii din cercurile artistice a constituit o adevărată emulație spirituală, atrăgând personalități ale intelectualității în marile centre de cultură ale Europei și Americii. O bună parte dintre artiștii consacrați ai primei jumătăți din secolul al XX – lea, au avut atitudini antinomice față de conceptul de formă cu care se confruntau în întâlnirile și contactele de pe simeze. Nu de puține ori se iscau diferite disensiuni privind concepțiile de idei între cercurile artistice, pe fondul unor emulații cu caracter interdisciplinar. Printre sculptorii din secolul XX, care au preferat metamorfoza fundamentată pe relația dintre mișcare și volum, echilibru instabil al compoziției, intuirea raporturilor dintre creație și mediul ambiant, într-o formă futuristă italiană, s-au numărat și Umberto Mastroianni sau Umberto Boccioni.

COLOCVII TEATRALE

Prin expunerea lucrărilor în diferite galerii și muzee pariziene, müncheneze sau în alte orașe europene ori mai târziu, în America, în timp, s-a conturat din ce în ce mai mult personalitatea și valoarea stilistică a fiecăruia. Schimbul unor mijloace de expresie a contribuit la înprospătarea valorilor semantice ale formei.

Prin intermediul puterii cosmogonice provenită din joncțiunea celor patru elemente primordiale (apă, aer, foc, pământ), forma plastică și caracterul uman care o însoțește în plăsmuirile sale sunt elaborate și spiritualizate printr-o continuă raportare la contextul stilistic din care face parte atât autorul, cât și publicul receptor elevat, față de care continuu se va dezvălui în noi și noi viziuni, în amplul proces de metamorfozare.

DIAGRAM OF FORM METAMORPHOSIS STRUCTURING



Iașen Mihai – Cosmin, *Diagram of Form Metamorphosis Structuring*

CONCLUZII

Polifoniile metamorfozelor plastice ale formei cu caracter tridimensional, în spațiul românesc, reclamă discursul simbolic pe fondul neobizantinismului și al accentelor suprarealiste, cu bogate similitudini în miturile și legendele unor creații românești ancestrale.

Importanța remarcabilă pe care a avut-o sculptura la înnoirea mijloacelor de expresie în secolul al XX lea, se datorează acestor multiple posibilități de exprimare, conferite la metamorfozarea formei care au rezultat indubitabil în urma progresului științei și tehnicii.

În secolul trecut, artele vizuale, prin filtrarea și accentuarea interpretărilor conferite realității, și-au propus să învingă neantul, să învingă de fapt...timpul. Procesului de transformare rapidă a societății îi corespunde la nivel artistic evoluția intuitivă de metamorfozare a acestor date ale înfățișării pe care o va avea forma în viitor.

Printr-o detaliere profundă a problematicii metamorfozelor am elaborat un...așa-zis *manifest*. Manifestul propriu al conceptului, corelat cu viziunea suprarealistă asupra platformelor de limbaj ce operează într-un mod adaptat discursului plastic se rezumă la următoarele idei: știința redării figurii umane, a peisajului, a particularităților anatomice ale unui animal sau specificul unei clădiri; transformarea unei forme, în altă formă; transformarea personalității determinative a artistului pentru procesul creației; implicarea temporalității și a spațialității; reluarea conceptelor cristalizate în cadrul operelor unor artiști consacrați și punerea acestora în acord cu datele stilistice ale contextului istoric contemporan, prin funcționalitate și motivație estetică; caracterul simbolic, arhetipal și ludic al ansamblului, menit să confere creației atemporalitate prin sondarea subconștientului fabulos al imaginarului ancestral, ca efect al primitivismului în secolul XX; valorificarea mitologiei și a legendelor, surse originare pentru diversificarea tematicii și amplificarea forței expresive propuse în construirea mesajului plastic; sondarea expresionismului la limita dintre abstract și figurativ (cu deformările accentuate), prin punerea în lumină a motivului sau celulei generatoare, care a evoluat către *forma metamorfozată*.

Bibliografie:

Baltrusaitis, Jurgis *Evul mediu fantastic*, trad. V. Grigorescu, București, Ed. Meridiane, 1975

- Carpov, București, Ed. Meridiane, 1973 Courthion, Pierre, *Curentele și tendințe în arta sec. X – privire generală asupra artei internaționale de la 1900 până în zilele noastre*, trad. de Maria
- Covătaru, Dan *Simbol și obiect în sculptură*, Iași, Ed. Artes, 2005 Evseev, De Solier, René *Arta și imaginarul*, București, Ed. Meridiane, 1978
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978
- Gavrilean, Dimitrie, *Mitologie românească în pictură*, Iași, Ed. Artes, 2006
- Grigorescu, Dan în Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, trad. de Valentina Grigorescu, București, Ed. Meridiane, 1975
- Huyghe, Réne *Dialog cu vizibilul*, București, Ed. Meridiane, 1981
- Ivan *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Ed. Amarcord, 1994
- Padgett, J. Michael *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek, Art* New Haven, Chicago S.U.A., Yale Univ. Press 2003
- Pogorilovschi, Ion *Viziunea axială a lumii – De la fenomenul stâlpnic tradițional la Brâncuși*, București, Ed. Vremea, 2001
- Prut, Constantin *Dicționar de Artă modernă și contemporană*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2002
- Sabartés, J. și Boeck, Wilhelm în Walter, Zanini - *Tendențele sculpturii moderne*, trad. de Roxana Eminescu, București, Ed. Meridiane, 1977
- Santarcangeli, Paolo *Cartea labirinturilor – Istoria unui mit și a unui simbol*, trad. de Crișan Toescu, București, Ed. Meridiane, 1974
- Simion, Victor, *Imagine și legendă – Motive animaliere în arta Evului Mediu românesc*, București, Ed. Meridiane, 1983
- Șotropa, Adriana *Visuri și himere – Ecouri simboliste în sculptura românească modernă*, București, Ed. Compania, 2009

COLOCVII TEATRALE

Start.cercetare@UAGE

COLOCVII TEATRALE

Narativitatea în teatru

Adrian BULIGA*

Rezumat: Narativitatea este importantă în arta scenică și în recital; fie că merge pe varianta verbalității, fie că abordează modalitatea non-verbală, spectacolul este o poveste, iar actorul de recital spune o poveste. Există opinia care susține că o poveste, pentru a fi captivantă, trebuie să nască imagini mentale. Dacă în ultimul timp spectacolul de recital a luat o atât de mare amploare pe scena lumii, aceasta poate se datorează și faptului că omul modern simte chemarea trăirilor esențiale, departe de orice bufonerii și virtualități. Teatrul nu poate face excepție de la acest val și este nevoit să își însușească acest limbaj specific, deoarece nu este suficientă exprimarea în imagini disparate. Profesioniștii narațiunii în imagini au conceput un set de propuneri ca linii de orientare spre o mai bună comunicare a unui mesaj. Pornind de la conceptul scriptic, actorul sau regizorul dezvoltă universul personajelor, dând naștere unei lumi scenice cu reguli proprii și relații cauzale. Lumina, în spectacol, are nevoie de cursivitate, de fluentă, de mister. Prin lumină, creatorul nu trebuie doar să dezvăluie, ci mai degrabă să știe ce și cum să ascundă. Spațiul teatral devine, astfel, o lume cu reguli proprii (grafice, compoziționale, mecanice); putem elabora spații și ritmuri spațiale prin intermediul surselor de lumină. Pariul suprem e abilitatea de a imprima luminii statutul de personaj.

Cuvinte cheie: narativitate, recital, lumina, spațiu.

Narativitatea. Storytelling

Narativitatea (vom folosi și termenul provenit pe filieră americană de *storytelling* în scopul de a puncta mai bine legătura dintre teatru și tehnica povestirii) este importantă în arta scenică și în recital. Fie că merge pe varianta verbalității, fie că abordează modalitatea non-verbală, spectacolul este o poveste, iar actorul de recital spune o poveste. Povestea aparține omenirii, ea este o formă de manifestare de la începuturile civilizației, pe care unii cercetători o atestă în picturile rupestre și pe care o recunoaștem în miturile (unele păstrate și azi) care circulă în triburile tradiționale¹. În prezent, povestea

* Asist. Univ. drd. Facultatea de Teatru – Universitatea de Arte “George Enescu” Iași

¹ Câteva studii cu valoare unanim recunoscută care tratează subiectul poveștilor / miturilor în perpetuarea și simbolistica lor prin tradițiile indigenilor: George Frazer, *Creanga de aur*,

a căpătat fațete dintre cele mai noi: vorbim despre povestea multimedia, digitalizată (cărțile digitale, interactive), povestea în care cititorii sau spectatorii pot interveni direct (spectacole cu participarea publicului, *gaming*), povestea fără autor despre care vorbește Roland Barthes (*La mort de l'auteur*, „Aspen”, no. 5-6/1967). Eseistul francez sesiza și el multitudinea tipurilor de narativitate, ceea ce implică și aspecte pozitive (unitatea în diversitate, raportarea culturală) și unele mai puțin pozitive (amestecul de forme și teme care poate pierde șirul narativ), apreciind că povestirea contează mai puțin ca formă, ci mai degrabă ca înțeles (sens).

Studiile teoriei dramatice cad de acord că, pentru a se crea narativitatea, elementele principale sunt intriga, personajul (sau personajele), dezvoltarea unei acțiuni și, nu în ultimul rând, puterea de a contura imagini mentale (criteriu specific textului, însă atât de important mai departe în procesul de realizare la scenă). Privind de-a lungul tendințelor din secole diferite, vom sesiza cu ușurință cum structurile de fond ale narativității se păstrează.

În *Poetica* sa, Aristotel pleca de la exemplele marilor povestitori: Homer, Eschil, Sofocle. El construiește apoi teoria ce a stat, până în secolul XX, până la revolta avangardelor și apoi a reconsiderărilor postmoderne, la baza scriiturii și a gândirii dramatice. Mythos-ul (povestea, în lexicul aristotelic) are nevoie, în primul rând, de acțiune și caractere puse într-o formă aleasă (vers și limbaj îngrijit). Apoi stagiritul adaugă și alte componente: recunoașterea (înțeleasă în sensul de mimesis și de efect - spectatorul să se recunoască în personaje, să vadă asemănarea dintre poveste și realitate), proporția și ordinea² (formula celor trei unități), universalitatea, răsturnarea situației. De o mare importanță sunt și efectele scenice, iar Aristotel vorbește despre ele în contextul catharsis-ului: „Așadar, în sufletul privitorului, frica și mila pot fi stârnite prin artificii scenice; mai pot fi stârnite și de simpla

traducere de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1980; Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderea, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998; Marie Battiste, *Indigenous Knowledge and Pedagogy in First Nations Education: A Literature Review with Recommendations*, Ottawa, Indian and Northern Affairs, 2002; Jeff Corntassel, Chaw-win-is T'lakwadzi. *Indigenous Storytelling, Truth-telling, and Community Approaches to Reconciliation*, ESC: English Studies in Canada, 2009.

² Aristotel vorbește despre frumusețea formei textului, dechizând piste pentru ceea ce peste secole se va constitui ca arie separată: Estetica. El vorbește despre proporție și ordine ca fiind cerințe imperative în ceea ce privește construirea subiectului: „Ființă sau lucru de orice fel, frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rânduială, dar să fie înzestrat cu o anumită mărime. Într-adevăr, frumosul stă în mărime și ordine, ceea ce și explică pentru ce o ființă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar rămâne nedeslușită) - și nici una din cale afară de mare (în cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unității și al integrității obiectului, ca înaintea unei lighioane mari, de zece mii de stadii)”. (*Poetica*, traducere de D.M. Pippidi, București, Editura Iri, 1998, Capitolul VI, 1451 a, p. 75).

înlănțuire a faptelor”³. Iar dacă există ceva care să încununeze un poem dramatic, atunci acesta e „graiul limpede” care „nu cade în comun” – autenticitatea, cum am spune azi. De-a lungul veacurilor s-au cerut aceleași structuri, de la Nicolas Boileau, la D. Diderot și G. E. Lessing.

Indiferent că ea poartă numele de mythos, de fabulă (Boris Tomașevski, Umberto Eco), de story (E. M. Forster), povestea ne place și ne surprinde de fiecare dată pentru că vorbește despre noi. Cercetări recente arată cât de strânsă este legătura dintre literatura fiecărei nații (o enormă antologie de povești) și aspectul identitar. Ne definim prin povești, de la strămoșii noștri organzați în triburi, până la cele mai moderne forme de expresie (*beat poetry*, literatură online, povestitori pe stradă⁴). În ultimul timp, povestitorii au devenit adevărați performeri, acompaniindu-se de instrumente specifice din țara lor de proveniență, interpretând și luând chipul unor barzi. De aici până la recitalul actoricesc distanța nu mai e atât de mare. Asistăm, într-un fel, la o întrepătrundere eficientă și benefică a vechilor forme (aezi, trubaduri, menestreli) cu cele noi (storytelleri, performeri).

Teoreticianul american Kenneth Duva Burke definea inspirat povestea drept un echipament făcut pentru a putea trăi. Owen Flanagan, de la Duke University susține: „Pe fondul arătat de probe evidente, putem conchide că oamenii din toate culturile ajung să-și ipostazieze propriile identități în felurite forme narative”⁵. Cele două poziții converg, de fapt. A povesti este a spune ceva despre tine: cine ești, de unde ești, cum ești.

Dincolo de aceste aspecte identitare, lista ingredientelor după care se poate construi narațiunea e diferită și ține de stil. Robert McKee este acela care a făcut din ideea că „a good story is a good well told story” („o poveste bună este una spusă bine”) o rețetă de succes. Prin termenul *poveste* ar trebui să înțelegem, în acest caz, *scenariu*. În cartea sa *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, autorul pune alături de ideea centrală și alte principii pe care le consideră demne de urmat⁶:

1. Povestea are în centru principii, nu reguli.
2. Povestea vorbește despre subiecte eterne, universale, nu vorbește în formule.

³ Idem, p.82.

⁴ Fenomenul naratorilor de stradă este răspândit în Occident. În Saint John (Churchill Square, UK) există un Festival al povestitorilor stradali deja cu tradiție. La fel, un festival internațional de povestiri se desfășoară și la Saint Louis (SUA), an de an. Alți povestitori au devenit cunoscuți datorită acțiunilor lor stradale: Tejumola Ologboni, Kim & Reggie Harris sau Beth Horner ș.a.

⁵ Owen Flanagan , *Consciousness Reconsidered*, Cambridge, Bradford Books, 1993, p. 198 (trad.n.).

⁶ Robert McKee, *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York, Regan Books, 1997, pp. 3-11.

3. Povestea se construiește pe arhetipuri, nu pe stereotipuri.
4. Povestea urmează drumul drept, nu scurtături.
5. Povestea e despre realități, nu e o scriitură confuză.
6. Povestea arată măiestria artistului, nu e o păcăleală consumistă.
7. Povestea își respectă, nu-și jignește audiența.
8. Povestea trebuie să fie un produs al originalității, nu un fals.

Toate aceste puncte își găsesc originea în observațiile-germene ale *Poeticii* aristoteliene pentru că, dacă privim cu atenție, aceleași criterii sunt puse în discuție: universalitate, unitate, originalitate.

Cu multe referiri la aceeași direcție a *Poeticii*, notăm prezența în spațiul românesc a lui Dumitru Carabăț, personalitate inovatoare cu spirit pionieresc în privința studiului scriiturii filmice, care ne propune o serie de **5 ritmeme** ce reprezintă jaloanele de ghidare ale unui **fir roșu narativ**. Cele 5 ritmeme sunt exemplificate pe structura narativă a filmului *Hoți de biciclete* (scenariul: Cesare Zavattini, regia: Vittorio de Sica) în lucrarea lui Dumitru Carabăț, *Spre o poetică a scenariului cinematografic* :

Ritmema 1 - apariția lipsei. Într-o lume echilibrată apare un dezechilibru (lui Ricci îi este furată bicicleta care îi condiționează menținerea slujbei și existența materială).

Ritmema 2 - drumul. Eroul se identifică fiind singurul care ia atitudine (Ricci ajutat de fiul său și câțiva prieteni caută fără succes bicicleta și hoțul).

Ritmema 3 - tandemul luptă-victorie, luptă-înfrângere (Ricci găsește hoțul dar nu reușește să obțină bicicleta).

Ritmema 4 - (ne)trecerea încercării grele (Ricci vrea să fure o bicicletă dar este prins).

Ritmema 5 - înlăturarea lipsei sau înlocuirea cu o lipsă și mai mare (deși iertat, Ricci rămâne singur, doar cu fiul său, incriminat de oameni).

Modificările și îmbunătățirile aduse structurilor de bază definesc, practic, stilul dramaturgilor sau al scenariștilor. Unii se axează în forță pe vizualitatea indusă de o formă narativă. Acest proces, al vizualismului, poate avea rezultate incontestabile. După Bruce Block, narativitatea trebuie să producă imagini, altfel se anulează: „Înțelegerea structurilor vizuale permite [autorului] să comunice stări și emoții, dă unitate și individualitate producției și, mai cu seamă, găsește legătura cea mai importantă între structura narativă și cea vizuală”⁷. Vizualitatea cuprinde mai multe paliere: spațiul, linia, forma, tonul, culoarea, mișcarea și ritmul.

Cunoaștem opinia prin care o poveste, pentru a fi captivantă, trebuie să nască imagini mentale. Și trebuie amintit că un povestitor ca Ion Creangă tocmai prin vizualitatea textelor sale atrăgea atenția și reacțiile receptorilor

⁷ Bruce Block, *The Visual Story. Creating the Visual Structure on Film, TV, and Digital Media*, Introduction, Oxford, Elsevier Imc. Focal Press, 2008, p. XII, (trad.n.).

săi. Multe din *audiobook-urile* de azi caută nu doar voci recitative ușor recunoscutibile, impecabile (Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu, Radu Beligan), ci și texte care să stârnească filmul din fața ochilor minții (*Don Quijote, Despre frumusețea uitată a vieții, Ce ne facem cu calul negru*). Roland Barthes discuta, la rândul său, despre posibilitatea de a converti texte în imagini și, luând cazul lui Eisenstein, făcea observația că nicio imagine nu are cum să fie plictisitoare⁸, sesizând că, dacă un text e transpus bine în imagini, spectatorul va înțelege din fiecare cadru ideea de bază, fără ca înțelesul să trebuiască a fi găsit prin juxtapunerea mai multor scene. O transpunere corectă în imagini este aceea din care mesajul se desprinde ușor.

Drumurile se multiplică atunci când se discută noile modele de realizare a storytelling-ului. În același timp și astăzi, după secole de dezvoltare, fondul uman pare că a rămas același. Scriitoare americană de origine spaniolă Isabelle Allende, în cadrul unei conferințe susținute la TED (Technology Entertainment and Design), Monterey, California, susținea că pasiunea este ingredientul secret ce trebuie să fie adăugat pentru a construi o poveste bună. Discursul ei însă ajungea la final în același punct: publicul (cititorii) trebuie să se recunoască în acțiunea descrisă. Scenaristul american Andrew Stanton, specialist în filmul de animație, enumeră formulele pe care, de-a lungul carierei, le-a descoperit el însuși: un subiect bun, pentru a fi expus, trebuie să trezească ceva care să te facă să-ți pese, ceva care să atingă, să lucreze la nivel de conștiință. De asemenea, schimbarea de ritm, răsturnările de situație își au însemnătatea lor, alături de un alt detaliu: și ca autor și ca spectator, protagonistul trebuie să-ți placă, să-ți trezească interes. Însă, ceea ce i se pare lui Andrew Stanton fundamental este ca într-un scenariu, pentru a obține efecte și pentru ca textul să fie realmente bun e necesară sinceritatea. Trebuie să crezi subiecte dintre cele pe care le știi, din ceea ce ai învățat, trebuie ca povestea să fie inspirată din propriile experiențe.

În România, preocupările teoretice în privința scriiturii dramatice, a structurilor unei povești propuse unui public s-au conturat abia după anii '90. În felul acesta, s-au lansat mai multe stiluri noi în construcția textelor pentru teatru și pentru cinema. Una dintre vocile cele mai percutante este cea a Alinei Nelega, ea însăși autoare de texte dramatice premiate⁹ și comentatoare versată a noțiunilor de scriere dramaturgică. În lucrarea sa dedicată domeniului, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, ea se axează în principal pe energia textului.

De la bun început, autoarea face următoarea observație ce va traversa întreg volumul: „Trebuie să observăm că, atunci când vorbim despre cuvintele

⁸ Roland Barthes, op. cit., p. 69.

⁹ Alina Nelega: Premiul UNITER pentru Piesa anului 2000 (pentru www.nonstop.ro în 2000), Premiul de Autor european de la Heidelberger Teatrestueckemarkt (2007).

care contribuie la alcătuirea unui spectacol de teatru, cel mai adesea ne referim **la energia lor, tempo-ul și forța sau poezia care reprezintă motorul interior al acestora** [s.n.]. Valoarea lor de comunicare, de vehicul al unui conținut ideatic sau rațional, pe scurt, înțelesul lor, pare să fie, cel mai adesea, un factor secundar”¹⁰. Așadar, plecând de la micro-structurile textului (cuvintele) și de la investirea lor cu sens și forță în context, acțiunea, personajele, veșmântul verbal care le îmbracă pe de-a-ntregul, capătă valoare.

Alina Nelega urmează calea pragmaticii și nuanțează acțiunea ca fiind prezentul scenic: „Înțelegem prin acțiune scenică transformarea situației scenice, derulată în prezentul scenic. Nu este acțiune scenică nimic din ce s-a întâmplat deja și este, într-un fel sau altul, povestit sau evocat în derularea situației. **Acțiunea scenică este prezentul scenic**”¹¹. Acțiunea dramatică, pe care teoreticiană o consideră noțiune fundamentală, poate fi concepută după modelele filmice. Alina Nelega statutează relația directă dintre tehnicile teatrale și cele cinematografice, știut fiind că și ea le-a aplicat și că ele au un real succes în ritmul și curgerea textului modern. În cartea sa, autoarea afirmă: „Tehnicile de scriere dramatică diferă în funcție de succesiunea și modul de împărțire a episoadelor în scene, tablouri sau acte, opțiunea de a lucra sau nu în planuri, cu întoarceri în timp sau în genul montajului cinematografic. Se poate ajunge la crearea suspensului fie prin juxtapunere, fie prin legarea narativă a episoadelor”¹². De altfel, ar trebui notat că mixul dintre tehnicile diferite, provenite de la genuri diferite sunt o marcă veritabilă a scriiturii postmoderne. Pe scenă, la realizarea efectivă a spectacolului, ele pot genera surprize binevenite, unele cu aer de noutate, altele stârnind doar curiozitatea.

Un regizor ce vrea să construiască un spectacol-recital de calibru, cu siguranță va căuta texte (sau poate va scrie chiar el unul) ce vor răspunde mai multor necesități. De cealaltă parte, actorul va dori să creadă în poveste, să se identifice (și să iubească, de ce nu) cu personajul. Recunoașterea va avea un rol decisiv. Pentru a fi credibil, actorul va dori să se simtă comod în pielea personajului, în vreme ce mesajul textului, cu exploatările de rigoare, îl vor determina pe regizor să aleagă acea partitură cu care rezonază cel mai bine.

Totul contribuie în procesul convingerii publicului: atât textul, cât și prezența actricească, talentul mizanscenei și, nu în ultimul rând, pregătirea publicului. Nu sunt puține cazurile când nivelul spectatorilor nu reușește să rezonanzeze cu înțelesul mai adânc al mesajului artistic. Un actor, într-un recital care va convinge, nu va fi un leader absolut al interpretării sale, un stăpân al

¹⁰ Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2010, p. 9.

¹¹ Idem, p. 20.

¹² Idem, p. 27.

sălii pe care o are în față. Un bun povestitor va invita audiența într-o călătorie, nu-i va forța pe cei de lângă el să-i meargă alături.

Dacă în ultimul timp spectacolul de recital, cu derivatele sale multiple, a luat o atât de mare amploare pe scena lumii, aceasta poate se datorează și faptului că omul modern simte chemarea trăirilor esențiale, departe de orice bufonerii și virtualități. Avem, cum aveau nevoie oamenii Antichității la care făcea trimitere Aristotel, de emoții (puternice), de adevăruri care să străbată cu ușurință de pe scenă spre sală. Avem și azi nevoie de emulații pe care să le simțim cu toții și de care să fim convinși.

Storytelling video

În contemporaneitate, devine din ce în ce mai încetățenită concepția că *homo ludens* a devenit *homo videns*. Bombardarea informațională multisursă ne determină modul de gândire și de exprimare. Teatrul nu poate face excepție de la acest val și este nevoit să își însușească acest limbaj specific, deoarece nu este suficientă exprimarea în imagini disparate. Amintim de narațiune care este formula sintactică aplicabilă limbajului articulat, fie el scriptic, auditiv sau vizual. Apelăm la ideea de sintaxă nu ca la un dat al timpului sau ca la o formulă *sine qua non*, ci ca la un mod de relatare, de ilustrare a poveștii. Legăturile de sens, esențializarea sunt atributele unui limbaj articulat adjuvant în transmiterea și receptarea mesajului dramatic. Inițiatorul unui proiect de tip recital are, am putea spune, obligația însușirii limbajului vizual și al juxtapunerii imaginilor.

Nu este o noutate că spectacolul teatral și cel cinematografic se întrepătrund și chiar se potentează reciproc. Nu facem apel doar la proiecțiile video în spectacolele de teatru, ci la capacitatea articulării unui mesaj clar din alăturarea mai multor imagini scenice. Vorbim, așadar, de antrenamentul de comun acord al creatorului de spectacol și al spectatorului. Putem afirma că asimilarea pasivă și cea activă a informației influențează receptorii. Dacă masele sunt mereu asaltate de medii informaționale din ce în ce mai diverse și chiar mai subversive, uneori fără să vrea, creatorul de spectacol trebuie să cunoască foarte bine instrumentele de lucru specifice și efectul acestora asupra publicului. Totuși, ne limităm la a dezvolta noțiunea de juxtapunere a imaginilor, ea putând apoi fi extrapolată către studiul regiei de teatru.

Hans-Thies Lehmann, în lucrarea sa *Teatrul postdramatic* precizează că o trăsătură a teatrului postdramatic este **narațiunea**. Putem spune că ea a existat dintotdeauna, dar e cu atât mai bine cu cât povestea face apel la fundamentul peren, profund uman al relatării. Cu toate acestea, limbajul textual are un combatant redutabil pentru prioritatea comucațională în teatru - vizualitatea. Din această perspectivă considerăm vitală cunoașterea și asimilarea lexicului narațiunii vizuale, și anume **juxtapunerea**.

Facem uz de noțiunea de juxtapunere când ne referim la sensul obținut prin alăturarea a două imagini. Vorbim, așadar de procesul mental al modului în care creatorul vede o realitate dată sau o ficțiune dorită, dar totdeauna psihologic justă. Ca exemplificare, vom supune atenției experimentul lui Lev Vladimirovici Kuleșov¹³, cunoscut în lumea cinematografei prin actul său inovator asupra montajului. Kuleșov a gândit și realizat următorul **experiment**, devenit clasic: el a montat după *aceiași* prim-plan neutru al actorului Mojuskin câte un plan diferit, astfel:

- 1) prim plan cu Mojuskin urmat de un plan care reprezenta o masă pe care se afla o farfurie cu supă aburindă;
- 2) același prim plan cu Mojuskin urmat de un plan reprezentând un sicriu cu un decedat;
- 3) același prim plan cu Mojuskin urmat de un plan ce prezenta un copil care se juca.

La vizionare, acest scurt film a creat aceleași reacții tuturor spectatorilor: ei s-au declarat uimiți de marea capacitate de „interiorizare” a actorului, a cărui față exprima cu subtilitate, poftă la vederea mesei pregătite, milă la vederea decedatului și veselie la vederea copilului care se juca.

Prin diverse experimentări, Serghei Mihailovici Eisenstein¹⁴, un alt punct de reper în cinemografie, a demonstrat că două planuri de film alăturate seamănă nu atât cu suma, cât cu produsul lor, cu **sensul nou** pe care-l capătă.

Profesioniștii narațiunii în imagini au conceput un set de propuneri ca linii de orientare spre o mai bună comunicare a unui mesaj. Considerăm important de precizat că, așa cum enunțam mai sus, procesul mental al “montajului” este cât se poate de subiectiv, având loc în mintea fiecărui privitor. Putem chiar spune că se desășoară câte un film diferit al aceluiași eveniment, în funcție de câți privitori sunt. Acest fapt determină, cu atât mai mult, un creator de material vizual să cunoască foarte bine materialul pe care îl transmite. Publicul nu are acces la toată informația de care dispune regizorul și de aceea este captiv alegerii creatorului. Cineastul american Walter Murch, în lucrarea sa *In the Blink of an Eye*, supune atenției șase direcții prin care un material ar putea fi prezentat cât mai fidel și mai plin de încărcătură:

¹³ Lev Vladimirovici Kuleșov - regizor rus care a folosit tehnica de editare cunoscută sub numele de "efectul Kuleshov". Deși astfel de inovații în montaj, cum ar fi *crosscutting-ul*, au fost utilizate de către regizorii de la Hollywood înaintea lui, Kuleshov a fost primul care l-a folosit în Rusia.

¹⁴ Serghei Mihailovici Eisenstein - regizor și teoretician de film rus cu rădăcini în teatru, un inovator în teoria și practica montajului. El este de remarcat în special pentru filmele mute *Crucișătorul Potemkin* (1925) și *Octombrie* (1928), precum și epopeii istorice *Alexandru Nevski* (1938) și *Ivan cel Groaznic* (1944, 1958). A lucrat în teatru și ca scenograf în producții semnate de Vsevolod Meyerhold.

COLOCVII TEATRALE

- 1) **Emoția** - materialul video, inclusiv tăietura de montaj trebuie să asigure emoția momentului ;
- 2) **Povestea** - tăietura asigură continuitatea poveștii avansând-o către următorul punct nodal dramatic ;
- 3) **Ritmul** - păstrează ritmul poveștii și poate genera un tempo propriu în funcție de opțiunea regizorală ;
- 4) **Dirijarea privirii** - asigură orientarea focusului privirii spectatorului în funcție de importanța și de punctul de interes al momentului ;
- 5) **Bi-dimensionalitatea imaginii** - presupune atenta corelare dintre axele grafice x,y în ceea ce privește compoziția în cadru și juxtapunerea planurilor ;
- 6) **Tri-dimensionalitatea** - pune accentul pe axa z , deoarece scena de teatru este un spațiu 3D, de unde necesitatea compunerii imaginii în profunzimea spațială. E important de subliniat și raportul dintre planurile scenice în profunzime.

Considerăm necesară precizarea că mediul video poate face obiectul unui mult mai amplu studiu, însă ne rezumăm la tema lucrării de față și la raportul estetic-funcțional dintre proiecția video și spectacolul de teatru. În acest context, supunem atenției și posibilitatea susținerii ideii de narațiune prin proiecția video, dar și a non-narativității în spectacolul-recital. Ne referim, desigur, la factorul reprezentational perceptibil prin legăturile temporale, cauzale și de succesiune dintre planuri și elemente. Ca exemplificare, aducem în discuție spectacolul *Histoire d'une vie*, regizat de Bernard Levy, interpretat de Thierry Bosc și cu un concept video semnat de Romain Vuillet. În acest spectacol, jucat la teatrul *La Passerelle* din Saint Brieuc (Franța) în anul 2014, singurul element de decor din scenă era un scaun. Restul „animației” scenice era asigurată de ecleraj și video-proiecție. Universul proiectat avea trei planuri de manifestare. Două ecrane laterale, asemeni unor pereți de cameră, și fundalul ilustrau simbolic lumea gândurilor personajului principal. Interesant e că pleonasmul nu a fost nicio secundă prezent în propunerea scenică. Acest caz este, credem noi, întruchiparea non-relatării filmice pentru că, în spectacolul semnat de Bernard Levy, textul auto-biografic nu a fost concurat sau explicat de imagine. Astfel, imaginea aducea un plus informațional textului. Înlănțuirea imaginilor în secvențe, raportul de cauzalitate dintre secvențele proiectate pe planuri separate conduc, însă, spre o altă concluzie și anume că narativitatea cinematografică nu lipsea cu desăvârșire din acest spectacol-recital. Având în vedere acest *mélange*, ne putem alătura concepției conform căreia un proiect, pentru a fi pe de-a-ntregul non-narativ trebuie să

fie non-reprezentational¹⁵. Acest parcurs ar fi destul de complicat de urmat, dacă nu utopic, pentru că privitorul nu ar înțelege nimic din imagine și nici vreo legătură sintactică sau temporală cu cele prezentate. Facem referire la reprezentare asociind-o cu conceptul de ilustrare naturalistă și la narațiunea ce face uz de instrumente clare, concrete pentru a ilustra o înșiruire cauzală de evenimente cu rol reprezentational.

Eclerajul în procesul de storytelling

Identitatea spectaculară a unui performer este dovada drumului său ascendent către maturizarea sa ca artist dramatic. Pornind de la conceptul scriptic, actorul sau regizorul dezvoltă universul personajelor, dând naștere unei lumi scenice cu reguli proprii și relații cauzale. Așa cum aminteam mai sus, scriitura dramatică are nevoie de un calapod, de un proces mental care să pună în valoare genul de personaj și tipul de cursivitate textuală. Dacă ar fi să extindem acest sistem funcțional și asupra componentei vizuale a spectacolului, deducem paralelismul născut de aici. Nu este destul, în schimb, să ne rezumăm doar la identitatea vizuală a unei partituri scenice de tip recital. Lumina, în spectacol, are nevoie de cursivitate, de fluentă, de mister. Prin lumină, creatorul nu trebuie doar să dezvăluie, ci mai degrabă să știe ce și cum să ascundă.

Trebuie să ne obișnuim cu ideea că teatrul nu reprezintă doar o convergență spectaculară¹⁶ caracterizată de o serie de imagini statice variabile în timp. În pictura impresionistă, observăm intenția de a ilustra timpul **ce trece**, în vreme ce futuriștii s-au raliat în jurul conceptului de **timp al acțiunii**. Unul dintre pionii principali ai futurismului în sculptură, Umberto Boccioni, susținea că „nu există nimic imobil în intuiția noastră modernă asupra vieții”. Toate acestea se susțin ca un preambul ideii de **dramaturgie a luminii**. Așa cum un personaj are un destin propriu, aparte, teatral, așa e necesar să căutăm unicitatea fiecărei componente spectaculare. Atitudinea, postura actorului, vorbirea, nuanțarea, mersul, relația cu obiectele din scenă, scenografia, decorul, costumele sunt doar câțiva factori aflați sub incidența factorului dinamic în teatru. Am putea avansa și ideea de **cinetică a momentului prezent** în spațiul și timpul teatral.

Pornind de la expozițiune, intrigă, conflict, punct culminant și deznodământ putem extrapola către un teritoriu care, credem noi, are nevoie

¹⁵ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estetica filmului*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2007, p.72.

¹⁶ Vezi Virgil Petrovici, *Lumină și culoare în spectacol*, Editura Albatros, București, 1979, p.140.

de un lexicon de bază în comunicarea dramatică. Mișcarea vectorială a avansului tehnologic generează, în consecință, un raport obligatoriu cu virtuozitatea folosirii limbajului specific. Astăzi, lipsa de know-how se poate întoarce împotriva realizatorului de spectacol, făcând din creația de moment cel mult o loterie.

Dramaturgia luminii spectacolului vorbește despre incidența conceptuală a identității dramatice prin limbajul eclerajului. Bruce Block demonstrează, în lucrarea sa *The Visual Story, creating the visual structure for Film, Tv, and Digital Media*, o abordare cât se poate de concretă a identității grafice în raport cu factorul textual. Autorul propune ca imaginea să funcționeze în paralel cu textul. Pe axele ce delimitează intensitatea poveștii și durata, Bruce Block notează o abordare „vizuală” a textului. Astfel, expozițiunea scriptică ar fi cea în care am stabili componentele pentru spectacol și, mai ales, cum ar ajuta acestea povestea. Componentele luminii, am putea completa noi, se prezintă aici deoarece publicul are nevoie de limbajul prin care să decodifice ulterior mesajele para-textuale transmise prin limbajul luminii. Alegerea tipului de rază, unghiurile de incidență, intensitatea, culoarea, valorificarea spațiului, ritmul dau producției de tip recital și, credem noi, nu numai, stil vizual, unitate și structură.

Tipul de rază în designul de lumină reprezintă un factor decizional în alegerea „look-ului” spectacolului. Creatorul de lumină are instrumentele cu rază dură (PAR, elipsoidal, tun de urmărire, moving head etc.) și alternativa lor, raza caracteristică reflectoarelor de tip Fresnel, Plano Convex, wash sau flood. În funcție de genul producției sau caracterizarea de personaj prin asocierea cu diferite tipuri de reflector, designerul alege ce consideră că va susține și propulsa spectacolul. Când vorbim de **unghiuri de incidență**, facem apel la principiul contrastului în imaginea de spectacol. Contrastul creează intensitate vizuală. Raportat la unghiuri, ar însemna că unghiurile ascuțite dintre sursa de lumină și subiectul de iluminat sporesc dramatismul. Cu cât scena este luminată mai din față, sub un unghi de incidență sub 35-40 de grade, cu atât va lua naștere o imagine mai plată și mai lipsită de contrast. La fel, putem aborda subiectul și prin contrastul dintre sursele de lumină și raze. Putem crea un contrast doar din cele două componente, a unui spot cu rază dură și a unei surse cu lumină de modelare. Cunoașterea **intensității luminoase** în lumina de scenă este încă un constituent al vocabularului vizual în teatru. A ști ce anume trebuie arătat în spațiul scenic, la momentul oportun și în ce grad de luminozitate, iată o temă pentru regizori sau pentru actorii dornici să-și conceapă un recital. Prin numărul de lumeni pe care îi „investim” în deconspirarea personajului sau a decorului transmitem, non-textual, importanța pe care publicul ar trebui să le-o acorde. Acesta este, desigur și un procedeu contrapunctic de pregătire a unui efect surpriză, dacă așa se intenționează.

Despre **culoare** se scriu lucrări întregi însă noi o să ne rezumăm la a preciza că, în designul de lumină, avem la dispoziție șapte tipuri de contrast, conform lui Johannes Itten¹⁷:

- 1: **Contrastul nuanțelor**-culoarea nediluată la cea mai intensă luminozitate;
- 2: **Contrastul luminos-întunecat** - utilizarea alb-negru;
- 3: **Contrastul cald-rece** – diferența dintre temperaturile de culoare;
- 4: **Contrastul prin complementaritate** – în cercul culorilor, cele complementare sunt total opuse (de ex. galben-violet, albastru-portocaliu);
- 5: **Contrastul prin simultaneitate** – se referă la faptul că ochiul are nevoie, pentru fiecare culoare, de complementarul ei, iar dacă nu este prezent, mintea îl „generează” automat;
- 6: **Contrastul prin saturație** – se referă la gradul de puritate al culorii;
- 7: **Contrastul prin extensie** – face referire la contrastul dintre două sau mai multe zone de culoare. E contrastul dintre mult – puțin, mare – mic.

Spațiul, în teatru, are valoare dramatică numai dacă a fost definit¹⁸. El, credem noi, ar trebui tratat ca un univers în sine raportat la celelalte elemente spectaculare. Spațiul teatral devine, astfel, o lume cu reguli proprii (grafice, compoziționale, mecanice) care are de partea sa atuul adâncimii scenei. Spre deosebire de cinematografie, care face eforturi tehnologice pentru reducerea „distanței” impuse de convenția filmică, teatrul a avut și va avea spațiul de partea sa. Spațiul este potențat de lumină, deoarece este mediul ideal de manifestare a acesteia. Lumina are nevoie de un obstacol concret, fizic, pe suprafața căruia să se manifeste și pe care să-l valorifice. Ce se întâmplă, însă, ne întrebăm, dacă nu avem un spațiu predefinit, sau acesta e prea costisitor de construit? Răspunsul nostru ar fi LUMINA. În stagiul de perfecționare din Olanda, de la iLO, am experimentat un astfel de spațiu, în care am reprodus o pădure la asfințit doar cu ajutorul luminii, eludând astfel necesitatea prezenței concrete a decorului scenic (Foto 1, Anexă). În același spirit, tehnologia ne ajută și putem elabora spații și **ritmuri spațiale** prin intermediul surselor de lumină. Pariul suprem, credem noi, e abilitatea de a imprima luminii statutul de personaj.

Bibliografie:

Aristotel, *Poetica*, traducere de D.M. Pippidi, București, Editura Iri, 1998, Capitolul VI, 1451 a, p. 75
Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., *Estetica filmului*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2007, p.72

¹⁷ Johannes Itten - pictor german invitat de Walter Gropius să predea la Bauhaus în 1919. Este cunoscut pentru studiile sale legate de culoare și contrast.

¹⁸ Vezi Oren Parker, Craig Wolf, Dick Wolf, *Scene Design and Stage Lighting*, Thomson Wadsworth, Belmont, 2003, p.40.

COLOCVII TEATRALE

- Battiste, Marie, *Indigenous Knowledge and Pedagogy in First Nations Education: A Literature Review with Recommendations*, Ottawa, Indian and Northern Affairs, 2002
- Block, Bruce, *The Visual Story. Creating the Visual Structure on Film, TV, and Digital Media*, Introduction, Oxford, Elsevier Inc. Focal Press, 2008, p. XII
- Corntassel, Jeff, Chaw-win-is T'lakwadzi. *Indigenous Storytelling, Truth-telling, and Community Approaches to Reconciliation*, ESC: English Studies in Canada, 2009
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderea, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998
- Flanagan, Owen, *Consciousness Reconsidered*, Cambridge, Bradford Books, 1993, p. 198
- Frazer, George, *Creanga de aur*, traducere de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1980
- McKee, Robert, *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York, Regan Books, 1997, pp. 3-11.
- Nelega, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2010, p. 9
- Petrovici, Virgil, *Lumină și culoare în spectacol*, Editura Albatros, București, 1979, p.140.

ANEXĂ



FOTO 1: Ilustrarea decorului exclusiv prin procedee de light design în *Macbeth* de W.Shakespeare, la iLo, Amsterdam, lighting design: Adrian Buliga.

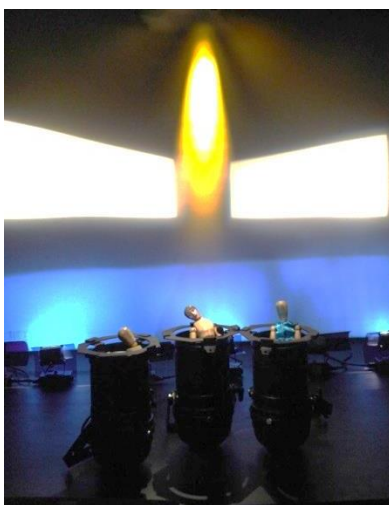


FOTO 2: Exerciți de ritm vizual pentru piesa *Comedie* de Samuel Beckett la iLo, Amsterdam, lighting design: Adrian Buliga.

TEATRUL DIN COLO DE SCENĂ

COLOCVII TEATRALE

Premisele apariției Teatrului Educațional în Marea Britanie (1930-1940)

Mirela NISTOR*

Rezumat: Pentru a se adapta necesităților omului modern, teatrul a spart, începând cu secolul XX, toate granițele: a depășit de mult timp perimetrul scenic, a migrat spre alte domenii artistice și a dat naștere la noi tipuri de artă. Conceptul de Teatru educațional a apărut în Marea Britanie în anul 1960 dar premisele apariției sale se pot identifica încă de la sfârșitul secolului XX când Henrik Ibsen și George Bernard Shaw au readus în discuție componenta educativă a genului teatral. Însă Teatrul educațional își datorează în cea mai mare măsură existența, pedagogiei revoluționare a Teatrului politic care a luat ființă începând cu anii '30. Adepți ai acestei forme teatrale, Erwin Piscator și Berthold Brecht au considerat ca teatrul nu poate și nu trebuie să existe doar ca o formă de divertisment superficială, ci el trebuie să îndeplinească o importantă misiune social-educativă.

Cuvinte cheie: „Teatru educațional”, „Teatru politic”, „Agitprop”, „Erwin Piscator”, „Bertolt Brecht”, „Anthony Jackson”.

Teatrul există de douăzeci și șase de veacuri și această îndelungată existență se datorează unei capacități extraordinare de adaptare la o societate aflată într-o continuă prefacere. Arta teatrală s-a dovedit a fi un organism viu ce a reușit cu o îndărătnicie fantastică să se opună vicisitudinilor timpului. Pentru a se adapta necesităților omului modern, teatrul a spart, începând cu secolul XX, toate granițele: a depășit de mult timp perimetrul scenic, a migrat spre alte domenii artistice și a dat naștere la noi tipuri de artă.

În istoria teatrului universal, cele mai importante mutații ale artei teatrale au avut loc în tumultosul secol XX. Transformările, metamorfozele și revizuirile au avut loc pe diferite planuri în funcție de sfera estetică, psihologică, culturală, politică sau sociologică din domeniul teatral care se dorea a fi modificată. Astfel putem vorbi de trei tipuri de reforme în teatrul secolului XX: *reforme ce privesc forma de expresie a actului scenic* (ce au dus la apariția Teatrului imagine și a Teatrului Dans), *reforme ce propun transformări în conținutul actului teatral* (textul dramatic) și *reforme ce își îndreapta atenția asupra rolului teatrului în societate*.

* Doctorand al Facultății de Teatru, Universitatea de arte „George Enescu” Iași

Cel de-al treilea tip de reforme, ce a pus sub semnul întrebării rolul teatrului în societate, face obiectul nostru de interes întrucât din acest punct a luat naștere Teatrul educațional. Cercetarea noastră începe cu întrebarea care a dat bătăi de cap deopotrivă filosofilor din Grecia antică și omului secolului XX: care este rolul sau scopul teatrului în societate? Unul dintre răspunsurile care trebuie luate în considerație îl dă regizorul Richard Schechner care propune o listă de funcții ale performance-ului (aplicabile teatrului), menționând însă că într-un act artistic se pot identifica cel puțin două dintre ele: „să distreze, să creeze frumosul, să marcheze sau să schimbe identități, să vindece, să construiască o comunitate, să educe și să convingă, să abordeze sacralitatea și/sau profanul”¹. Întrebarea firească ce vine în urma propunerilor lui Schechner este următoarea: care dintre aceste funcții se aplică Teatrului educațional?. Primul impuls ar fi să limităm acest gen teatral încadrându-l doar la „a educa și a convinge”. Am face însă o mare nedreptate pentru că Teatrul educațional este un tip de teatru mult mai complex, ce a contestat cu mult curaj relația dintre actor și public, dintre dramaturg și actor, dintre teatru și stat, teatru și actualitate și chiar dintre teatru și propagandă.

Ce se poate înțelege prin Teatrul educațional? În cea mai importantă lucrare despre această formă artistică *Theatre, Education and the Making of Meanings*, Anthony Jackson îl definește ca fiind un vast gen de teatru ce cuprinde o varietate de forme artistice ce se desfășoară cu un scop clar educativ. Menirea lui este de a produce o transformare în viețile oamenilor, fie prin activarea unui proces de schimbarea a comportamentului și a atitudinii fie prin stârnirea curiozității asupra unei anumite probleme.

Conceptul de Teatru educațional a apărut în Marea Britanie în anul 1960. Dar deși s-a dezvoltat în această perioadă, această formă artistică, ce îmbină educația și pedagogia cu teatrul, nu poate fi considerată o noutate a secolului XX. Potențialul educativ al teatrului a fost recunoscut încă din antichitate iar această componentă a actului scenic a avut un rol esențial în dezvoltarea spectaculoasă a artei teatrale în Grecia antică. În ciuda acestui fapt, adevărata conexiune a teatrului cu școala s-a produs abia în secolul XX. Teatrul Educativ a reușit însă să-și ia revanșa în fața timpului și a luat o amploare vertiginoasă dezvoltându-se, în mai puțin de cincizeci de ani, într-o multitudine de forme cum ar fi: *Teatrul oprimaților*, *Teatru în educație*, *Teatru în educația pentru sănătate*, *Teatrul outreach*, *Teatrul muzeu*, *Teatru în închisoare*, *Teatru pentru dezvoltare*, *Teatrul eliberare*, *Agit-prop*, *Teatrul aplicat*, *Teatrul social* și *Teatrul intervenționist*.

¹ Schechner, Richard – *Performance Studies –an Introduction*, 2002, London: Routledge, p. 37.

Debutul Teatrului educațional (1900-1930)

După cum am remarcat anterior, ideea de educație prin teatru nu este o inovație a secolului XX, dar s-a materializat în primele decenii ale acestui secol. Premisele apariției Teatrului Educativ se pot identifica încă de la sfârșitul secolului XIX, un secol al revoluțiilor, al reformelor și al descoperirilor când societatea era marcată de un contrast izbitor între clasa opulentă a bogaților și clasa muncitorilor ce se confrunta cu sărăcia, exploatarea și supraaglomerarea. În acest context, dramaturgii, regizorii și criticii au considerat că teatrul are menirea de a demasca inegalitatea, nedreptatea și ipocrizia prezente într-o societate în care valorile morale erau dictate doar de cei bogați și puternici. Încercările lor de a stabili rolul pe care teatrul ar putea să-l joace în trezirea la realitatea și schimbarea societății în bine și energiile investite în transformarea practicilor teatrale au format un context în care ideea teatrului ca posibil mediu educațional putea fi dezbătută, explorată și testată.

Henrik Ibsen și George Bernard Shaw sunt din doi din dramaturgii care prin tematica abordată au repus în lumina reflectoarelor fațeta educativă a genului teatral. Influența lor fundamentală în transformarea scenei britanice de la începutul secolului XX a fost recunoscută de către toți istoricii teatrali. Ibsen a readus în prim-plan, la început de secol XX, ideea teatrului ca instituție morală; în piesele sale el a denunțat complacerea, ipocrizia și minciunile pe care era construită societatea contemporană lui și a scos la iveală efectele profunde, distructive pe care acestea le aveau asupra indivizilor ce cădeau în capcană. Dramaturgia lui Ibsen a avut un aport important la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului al XX-lea în dezbaterile din ce în ce mai înflăcărâte și mai numeroase cu privire la adevăratul scop al teatrului. La rândul său, irlandezul George Bernard Shaw (1856-1950) a pledat, într-o măsură mai mare decât alții, pentru un teatru care să abordeze problemele societății contemporane. Din perspectiva lui, teatrul avea un rol de jucat în schimbarea lumii, avea lecții morale, politice și ideologice de dat și nu exista nimic care să-l împiedice să spună lucrurilor pe nume.

Deși influențele lui Ibsen și ale lui Shaw au fost fundamentale, transformarea scenei britanice și a ideilor cu privire la scopul și utilitatea artei teatrale nu s-au realizat individual, ci au avut loc pe fundalul unor ample schimbări culturale, sociale și politice. Conform lui Anthony Jackson² reformele teatrului englezesc din perioada 1890-1914 se datorează unei combinații de factori sociali, culturali și economici. În plan cultural, un rol important l-au avut impactul lui Ibsen pe scena londoneză, apariția unor mici trupe de teatru experimental, ce se inspirau din Teatrul Liber a lui Andre

Antoine (cum ar Teatrul Independent și Societatea Scena) precum și apariția unor noi dramaturgi britanici cum ar fi Shaw, Harley Granville-Barker și John Galsworthy.

Teatru, Educație și/sau Propagandă (1930-1940)

În istoria teatrului universal anii '30 ai secolului trecut sunt recunoscuți ca fiind anii de anvergură a Teatrului Politic. Avântul acestui gen teatral s-a dovedit a fi benefic dezvoltării întregii categorii a Teatrului social cu toate formele teatrale aferente. Teatrul educațional, domeniul nostru de interes, își datorează în mare măsura existența, pedagogiei revoluționare a Teatrului politic.

Arta teatrală a fost dintotdeauna un mijloc bun de exprimare a năzuințelor, a tulburărilor sau a nemulțumirilor societății contemporane. Apariția Teatrului politic în această perioadă dificilă din istoria umanității nu este accidentală. Vorbim despre anii '20 când Europa se refăcea după ravagiile Primului Război Mondial și se îndrepta vertiginos către cel de-al doilea. În *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*³ Teatrul politic apare ca fiind un gen teatral complex din care fac parte următoarele forme ale artei spectacolului: Agitprop-ul, Teatrul popular, Teatrul epic (Brechtian), Teatru documentar, Teatru de masă, Teatrul oprimaților (al lui Augusto Boal). Toate au ca punct comun impunerea unei teorii, a unei credințe sau a unei filosofii. Spre deosebire de formele artistice tradiționale familiare publicului european, estetica în aceste tipuri de teatru se subordonează ideologiilor politice până în punctul în care forma teatrală se simplifică într-o măsură substanțială iar spectacolul devine conform opiniei lui Patrice Pavis „o dezbatere de idei”.

Dintre toate formele Teatrului politic cel mai mare impact l-a avut Agitprop-ul. Originile Agitprop-ului stau în activitatea micilor trupe de teatru din Rusia Sovietică apărute după Revoluția Bolșevică. Acestea aveau ca deziderat explicarea evenimentelor curente și a politicii guvernului într-un mod clar, distractiv, unui public analfabet ce provenea, în majoritatea cazurilor, din mediul rural. Termenul de *Agitprop* ce provine de la cuvântul rusesc “агитпроп”, și trimite la un gen teatral vast ce cuprinde piese de teatru, pamflete și alte forme de artă cu un mesaj politic explicit. Acest tip de teatru a stârnit un real interes multor istorici, critici și oameni de teatru, în prezent existând numeroase studii (netraduse, din păcate, în limba română) ce cercetează în detaliu scopul, caracteristicile și impactul Agitprop-ului. Una din cele mai importante trăsături ale acestui gen teatral era optimismul, parte esențială nu doar în Agitprop ci în toate formele ce țineau de Teatru politic.

³ Pavis, Patrice- *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, University of Toronto Press Incorporated 1998, pg 277.

Muncitorii, deopotrivă actanți și spectatori, trebuiau să fie inspirați și nu compleșiți de reprezentarea realistă și defetistă a propriilor opresiuni. Indiferent de extinderea asupririi, indiferent de cât de grele se dovedeau a fi condițiile de muncă sau de șomaj, de cât de departe era libertatea, mesajul care stătea la baza tuturor acestor expresii dramatice era că puterea este dată de colectivitate, că lumea putea fi schimbată și soarta muncitorilor putea fi îmbunătățită.

Erwin Piscator este cel care a văzut în Agitprop, mai mult decât oricine altcineva, un potențial educativ și dialogic (și nu unu didactic) și a făcut eforturi pentru a-l transpune în realitatea scenică. Influența sa în acest domeniu a fost net superioară lui Bertold Brecht care recunoaște meritul contemporanului său în regândirea teatrului ca instrument pedagogic: „fiecare din experimentele lui Piscator au avut menirea de a crește valoarea teatrului ca educație”⁴. Piscator a crezut cu tărie că lumea poate fi transformată prin intermediul artei teatrale și și-a închinat întreaga muncă acestei îndrăznețe credințe. Transformarea lumii este un țel ce din punctul meu de vedere, nu poate fi atins (cel puțin nu în secolul XX sau XXI) prin intermediul artei. Dar Piscator nu a rămas în postura de idealist, ecourile pieselor sale au fost atât de puternice încât au străbătut scena și zidurile groase ale teatrelor și și-au găsit loc în mintea, conștiința și sufletul oamenilor. Chiar dacă nu și-a atins imposibilul dar mărețul obiectiv el a reușit cu siguranță să transforme și să influențeze societatea contemporană. Ideile piscatoriene au depășit granițele germanice influențând activitatea teatrală din întreaga Europă și chiar din America de Nord (unde Piscator a emigrat în 1938). Prin activitatea sa el a creat un context propice apariției Teatrului educațional.

Inspirat de principiile teatrale piscatoriene, regizorul, dramaturgul și teoreticianul Bertolt Brecht a considerat că teatrul nu poate și nu trebuie să existe doar ca o superficială formă de divertisment, ci el trebuie să îndeplinească o importantă misiune social-educativă. În acest sens el propune o nouă direcție teatrală: „Nu e artă nouă fără un obiectiv nou. Noul obiectiv este pedagogia”⁵. În ciuda direcției clar educative, teatrul lui Brecht nu și-a propus să aibă un impact emoțional asupra spectatorilor și a înclinat mai degrabă spre cel rațional. Niciun element din spectacol nu avea voie să farmece sau să sensibilizeze publicul care trebuia să privească acțiunea scenică cât mai obiectiv cu putință. Sarcina actorilor nu era aceea de a „ trăi ” acțiunea scenică ci de a „ povesti ”, iar toate aceste concepții s-au materializat prin apariția formei teatrale brechtiene numită „teatrul epic”. Spre deosebire de Piscator ce avea atitudinea „vechiului pedagog, care fiind în posesia răspunsului, își

⁴ Apud Jackson, Anthony - *Theatre, Education and the Making of Meanings. Art or Instrument?*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2007, pg 72.

⁵ Apud George Banu – *Reforme teatralului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București 2011, pg 244.

conduce discipolii către adevărul deja formulat”⁶ Brecht propune spectatorului mari întrebări la care acesta este obligat să-și găsească propriile răspunsuri. Ideile brechtiene s-au dovedit a fi de o importanță centrală pentru artiștii care practică forme teatrale cu motivații politice. Una din personalitățile teatrale puternic influențate de Brecht a fost Augusto Boal, fondatorul Teatrului aplicat.

Concomitent cu activitatea trupelor de teatru radicale, în anii premergători celui de-al doilea război mondial, se desfășura o amplă cercetare asupra scopului și funcției teatrului prin care se dorea adoptarea propagandei, a educației și a inovației artistice, restabilirea relației dintre scenă și public și, nu în ultimul rând, atragerea unor noi categorii de spectatori. Între 1930-1940 a avut loc o schimbare importantă în modul de percepere a artei teatrale și, începând cu această perioadă, teatrul nu a mai fost văzut doar ca o unealtă de propagandă, ci a devenit un mijloc de comunicare a ideilor și de sensibilizare a publicului. La sfârșitul anilor '30, John Allen⁷ afirma că teatrul este una din cele mai bune metode de educare a populației: „Puține forme de activitate pot depăși teatrul în combinarea procesului de învățare cu spectacolul, amuzamentul și instrucția cu distracția.”⁸

Toate aceste direcții teatrale au fost însă întrerupte de cea mai mare conflagrație a secolului XX: cel de-al doilea război mondial.

Bibliografie:

Allain, Paul și Harvie, Jen – *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere Cristina Modreanu, Editura Nemira, București, 2012;
Banu, George – *Reformele teatrului în secolul înnoirii*, Nemira, București, 2011;
Farthing, Stephen – *Istoria artei de la pictura rupestră la arta urbană*, traducere de Graal Soft, Editura Rao, București, 2011;
Innes, C.D. – *Erwin Piscator's Political Theatre: the Development of Modern German Drama*, Cambridge University Press, Great Britain, 1972;
Jackson, Anthony- *Theatre, Education and the Making of Meanings. Art or instrument?*, Manchester University Press, Manchester, 1984;
Pavis, Patrice- *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, University of Toronto Press Incorporated, 1998;

⁶ *Idem*, p.247.

⁷ Important susținător al teatrului social de la mijlocul anilor 1930 din Marea Britanie. După război, Jhon Allen a fost director de teatru, inspector guvernamental și director la Central School of Speech and Drama.

⁸ *Apud* Anthony Jackson – op.cit., p. 67.

COLOCVII TEATRALE

Piscator, Erwin - *Teatru politic*, cuvânt înainte de Radu Beligan, Editura Politică, București, 1966;

Schechner, Richard – *Performance Studies –an Introduction*, Routledge, Londra, 2002;

Clurman, Harold- *Fervent Years. The Groupe Theatre & the 30's*, Hill & Wang, New York, 1957;

Van de Water, Manon- *Theatre, Youth and Culture: A Critical and Historical Exploration*, Palgrave Macmillan, New-York, 2012.

COLOCVII TEATRALE

DRAMATURGIE LA TIMPUL PREZENT

COLOCVII TEATRALE

SCHIMBAREA

Nic ULARU

piesă într-un act inspirată de texte ale lui

Franz Kafka și Daniil Kharms

PERSONAJE:

CONDAMNATUL

SOLDATUL

OFİȚERUL

VIZITOAREA

COMANDANTUL

FEMEIA

DOUA FETIȚE - FETELE COMANDANTULUI

O cameră întunecată cu pereți înalți acoperiți la partea de jos cu un brâu de faianță murdară și spartă pe alocuri. Încăperea, deși are dimensiuni impresionante, creează senzația de claustrofobie, poate datorită celor câtorva ferestre, zăbrelite și murdare, situate la partea de sus a pereților, în apropierea unor conducte ruginite. Din tavan atâră două hote negre și câteva bare de neon. Aproape de spectatori se află „aparatură”: o mașinărie ciudată care va fi descrisă cu lux de amănunte de către Ofițer. Mașinăria este înconjurată de rămășițe de vată murdară și pete de sânge care dau o textură specială podelei de cărămidă. Pe pereți deasupra brâului de faianță sunt atârăcate câteva fotografii mari îngălbenite reprezentând torsuri umane cu tatuaje diferite și inscripții greu de descifrat. Printre ele sunt atârăcate și câteva piei îngălbenite întinse cu sfori pe cruci de lemn. O masă cu două scaune sunt așezate în partea stângă a scenei, în apropierea unui stâlp masiv. În mijlocul camerei barele de

COLOCVII TEATRALE

neon dau o lumină rece și intermitentă, la fel de murdară ca alumina naturală ce se prelinge din ferestre. Deasupra mașinăriei este o lampa a cărei lumină dă puțină căldură acestui loc sumbru.

SCENA 1

Soldatul și Condamnatul sunt așezați la masă. Condamnatul are cătușe la mâini.

SOLDATUL:

Hai, spune-mi adevărul. De ce ești aici?

CONDAMNATUL:

Aș prefera să nu discut despre asta...

SOLDATUL:

De ce? Ești deja aici... sper că știi că nu ai nici o șansă să scapi.

CONDAMNATUL:

Tocmai d'aia vreau să vorbim despre orice altceva...

SOLDATUL:

Și cam despre ce ai vrea să vorbim?

CONDAMNATUL:

Nu știu... Spre exemplu nevastă-mea a fugit de acasă.

SOLDATUL :

Oho! Și asta e de bine sau de rău?

CONDAMNATUL:

Habar n-am... dar ce pot să fac? Întotdeauna când fuge de acasă, nu e chip să o faci să se întoarcă... se întoarce când vrea ea.

SOLDATUL :

COLOCVII TEATRALE

A mai fugit de acasă?

CONDAMNATUL:

Fuge mai tot timpul... Dar cu femeile trebuie să fii măcar înțelept dacă nu chiar filozof; trebuie să înțelegi că orice se poate întâmpla odată ce te-ai însurat... Fericiți sunt cei înțelepți. Amantul ei nu e deloc înțelept; eu sunt. Am citit chiar și o carte la biblioteca publică... am fost acolo de două ori.

SOLDATUL :

Serios...

CONDAMNATUL:

Da... și pot să spun chestii inteligente despre orice. Mă interesează orice chiar și limbile străine. Pot să număr în franceză.

Începe să numere până la zece în franceză folosind degetele de la mâini și de la picioare.

SOLDATUL :

Ești tare!

CONDAMNATUL:

Și știi cum se spune „stomac” în germană: „der Magen”. Așa se spune!

SOLDATUL :

Dermagen?

CONDAMNATUL:

Cam așa... Am și un prieten pictor cu care beau din când în când bere. Amantul neveste-mii nici nu știe să citească ceasul. Își șterge mucii cu mâneca, mănâncă peștele cu furculița, doarme încălțat și nici nu se spală pe dinți. Ptiu!

SOLDATUL :

Ce tăntălău...

CONDAMNATUL:

Este ceea ce poate fi definit ca „țăran” sau „țărănoi”! Du-te cu el în societate... Păi te dă oricine afară de oriunde și te mai și înjură. Dacă ești un intelectual

COLOCVII TEATRALE

care se respectă, nu te înhăita cu țărănoii!

SOLDATUL :

Cu mine n-o să-ți fie rușine niciodată. Dacă trebuie să vorbesc cu un conte - vorbesc cu un conte. Dacă trebuie să fac conversație cu un baron - vorbesc și cu baronu'. Și nici nu-și dau seama cu cine au de-a face.

CONDAMNATUL:

Ai întâlnit conți și baroni? Și ai conversat cu ei?

SOLDATUL :

Conți n-am întâlnit... doar baroni locali.

CONDAMNATUL:

Dacă tot e să fim sinceri, nici germana mea nu e perfectă, deși - știu că „stomac” se zice „Der Magen”, dacă cineva îmi zice „Der Magen findel mooney”, m-am pierdut...

SOLDATUL :

Păi ziceai că știi germană...

CONDAMNATUL:

Păi știu „der Magen”... ăsta cu care s-a încurcat nevastă-mea habar n-are ce e „der Magen”. Nu pot să cred că a fugit cu așa un tăntălău.

SOLDATUL :

Chiar, cum a putut să părăsească un erudit ca tine?

CONDAMNATUL:

Nu-mi dau nici eu seama. Eu cred... că nu mă considera bărbat. Zice, „Ai o voce de femeie”. Dar vocea mea nu e de femeie, e mai mult o voce de copil; eu am o voce delicată... (*Începe să cânte un cântec trist*).

SOLDATUL:

Sună ciudat.

CONDAMNATUL:

Recunosc, e o voce ciudată, dar nu e o voce de femeie. E nebună! Ce-o fi găsit-

COLOCVII TEATRALE

o să fugă cu ăla? Prietenul meu, pictorul, zice că am fost făcut să pozez pentru portrete.

SOLDATUL :

De ce?

CONDAMNATUL:

Pentru ca sunt frumos. D'aia!

Soldatul se apropie și îl privește îndelung pe toate părțile, după care vrea să-l sărute. Condamnatul se ferește.

CONDAMNATUL:

Termină! Am vorbit prea mult despre mine... Mai bine mi-ai spune ce mai e nou pe afară, ce se mai întâmplă în oraș?

SOLDATUL :

Nimic nou... O bătrânică a căzut de la fereastră pentru că era foarte curioasă. A căzut și s-a făcut praf.

CONDAMNATUL:

Nu-mi plac deloc bătrânele astea... sunt extrem de curioase să vadă ce se întâmplă...

SOLDATUL :

Altă bătrânică s-a aplecat și ea să se uite de la fereastră la aia care s-a făcut praf, dar fiindcă și asta era prea curioasă, a căzut și ea de la fereastră și s-a făcut praf. După care o a treia bătrână a căzut de la fereastră, după care a patra și a cincea... Când a căzut și a șasea bătrânică, m-am cam plictisit să mă uit la știri și m-am dus prin piață să văd care e treaba...

CONDAMNATUL:

A înnebunit lumea! Ți-aduci aminte știrile de luna trecută? Unu a mâncat prea multă mazare și a murit. Altul a văzut știrea și a murit și el. Vecinul meu a murit fără motive deosebite. Dar nevastă-sa a căzut de pe dulap și a murit și ea. Copii lor s-au înecat într-o baltă adâncă de pe stradă, iar soacră-sa și-a băut

COLOCVII TEATRALE

mințile și a fugit de acasă. Unul a încetat să se pieptene și a făcut o boală de piele. Pictorul de care ți-am spus a făcut un desen care reprezenta o femeie cu un bici în mână, și a înnebunit pur și simplu.

SOLDATUL:

Eh, toți sunt oameni cumsecade, dar nu știu să aibe grijă de ei... și se mai uită și tot timpul la televizor... Hai să schimbăm subiectul.

CONDAMNATUL:

Bine. Vine iarna...

SOLDATUL:

Ar fi cazul să dea căldură... nu crezi?

CONDAMNATUL:

Desigur ... dacă mă gândesc serios la remarca ta poate ar fi timpul să începem să facem focul în sobă pentru că ăștia nu dau caldură... (*Pe neașteptate, Soldatul îi dă o palmă Condamnatului*).

SOLDATUL:

Și ce crezi, o să avem o iarnă aspră sau blândă?

CONDAMNATUL:

Poate, considerând că vara a fost ploioasă, iarna va fi aspră. Dacă vara e ploioasă, iarna e întotdeauna aspră.

SOLDATUL:

Mie nu-mi e niciodată frig.

Soldatul îi da o palma Condamnatului.

CONDAMNATUL:

Au!

SOLDATUL:

Adica cum, „au”?

CONDAMNATUL:

Au ! Adica, „au”, mă doare fața...

COLOCVII TEATRALE

Soldatul îi dă o palmă Condamnatului.

SOLDATUL:

Mie nu mi-e frig...

Soldatul îi dă o palmă Condamnatului.

CONDAMNATUL:

Au! Cred că am înțeles... ție nu ți-e niciodată frig. Probabil pentru că așa e organismul tău.

Soldatul îi dă o palmă Condamnatului.

SOLDATUL:

De ce te doare?

Condamnatul cade de pe scaun.

CONDAMNATUL:

Au! Nu știu de ce mă doare. De ce întrebi?

Soldatul îi dă o palmă Condamnatului, apoi se uită la mână.

SOLDATUL:

Pentru că pe mine nu mă doare.

CONDAMNATUL:

Te învăț eu minte ticălosule, să mai sari la bătaie...

Condamnatul încearcă cu greu să se ridice. Soldatul îi dă o palmă Condamnatului.

SOLDATUL: (amuzat)

Ia te uită, unde era profesorul!

CONDAMNATUL:

Ticălosule!

SOLDATUL:

Hei, hei... Ai grijă cum vorbești.

CONDAMNATUL:

Am tot încercat să-mi aleg cuvintele, dar nu mai pot. Este evident că nu se

COLOCVII TEATRALE

poate conversa cu tine într-un mod civilizat.

Soldatul îi dă o palmă Condamnatului.

SOLDATUL:

Dă-i înainte... vorbește că eu te ascult.

CONDAMNATUL:

Au!

SCENA 2

FEMEIA: (*Voce de afară*)

Lăsați-mă să intru!

Femeia intră vociferând.

FEMEIA:

Unde ești?

SOLDATUL:

Nu ai voie să intri aici!

FEMEIA:

Serios? Și cine mă oprește, mă rog?

SOLDATUL:

Eu! Nu ai voie! Ieși imediat afară!

FEMEIA:

Eu am venit să-mi văd bărbatul!

SOLDATUL:

Păi el zicea că ai plecat cu un țărănoi care nu știe nici ce e „dermagen”...

FEMEIA:

Am plecat, da' m-am întors! Unde e? Unde e?

*Femeia începe să caute. Soldatul pare paralizat de îndrăzneala femeii.
Condamnatul care a stat ascuns după mașină iese timid.*

FEMEIA:

COLOCVII TEATRALE

Aici erai, neisprăvitule? De ce te ascunzi? Ce prostie ai mai făcut, de te-au legat ăștia? Iar te-ai urcat pe ruine sa strigi „până când”?...

CONDAMNATUL:

Te rog, du-te acasă...

FEMEIA:

Nu merg nicăieri fără tine!

SOLDATUL:

Ești nebună, femeie? E condamnat! Așteaptă să fie executat...

FEMEIA:

Păi ce-a făcut?

SOLDATUL:

Nu știu, că nu vrea să spună... Întreabă-l tu...

FEMEIA:

Ce-ai făcut?

CONDAMNATUL:

Nu spun nimic! Du-te acasă și lasă-mă în pace... nu înțelegi că mă execută? Ce rost mai are să știi ce am făcut... M-au condamnat, mă execută și gata.

FEMEIA:

Spune ce-ai făcut că-ți trag eu vreo două execuții de nu te vezi!

CONDAMNATUL:

Nu spun nimic... Pleacă la țărănoiul tău!

FEMEIA:

Lasă-l tu pe țărănoi! Zi ce-ai făcut că te bat!

CONDAMNATUL:

Pleacă!

Condamnatul se retrage strategic din calea femeii. Întâi se urcă pe scaun, apoi pe masă. Femeia îl urmărește; Condamnatul se sprijină de stâlpul de lângă masă. Femeia trage masa. Condamnatul rămâne suspendat fiind agățat într-un cui al stâlpului. Pe tot timpul scenei face niște mișcări grotești

COLOCVII TEATRALE

asemănătoare cu cele ale unei insecte străpunse de un ac.

FEMEIA:

Aha! Acolo te las dacă nu spui ce-ai făcut!

CONDAMNATUL:

Nu spun nimic! Du-te la țărănoiul tău! Fufo!

Femeia se repede la condamnat care de frică se strânge ca un arici. Soldatul care pare speriat de femeie, avansează timid către ea...

SOLDATUL:

Doamnă, vă rog! Doamnă, dacă vin superiorii mei și vă găsesc aici, au să mă condamne și pe mine... vă rog plecați!

FEMEIA:

Băiete, nu mă cunoști! Plec când vreau eu, și vin când vreau eu! (*Pare luminată brusc de un gând*). Auzi... dar dacă l-au condamnat, eu pot să mai locuiesc în casă... adică apartamentul îmi rămâne mie?

SOLDATUL:

Cu siguranță...

FEMEIA:

Atunci e bine... Hai că plec...

SOLDATUL:

Aș vrea să vă întreb ceva... chiar nu vă pasă deloc dacă moare?

FEMEIA:

Păi nu prea...

SOLDATUL:

Și atunci de ce v-ați întors la el?

FEMEIA:

Habar n-am... fiindcă mi-e bărbat, suntem căsătoriți...

SOLDATUL:

COLOCVII TEATRALE

Și atunci de ce ați fugit cu altul?

FEMEIA:

Păi ăsta e bărbat? Uită-te la el! Când l-am cunoscut era un adevărat cavaler, gata să ajute doamnele și să-și sacrifice chiar și viața de dragul patriei.

SOLDATUL:

Și eu mă comport ca un cavaler, mai ales cu femeile...

FEMEIA:

Serios? În ziua de astăzi nu mai sunt cavaleri...

SOLDATUL:

Într-o zi, am ajutat o femeie care vroia să sară un gard, și care rămăsese cocoțată fără să poată să sară nici de o parte nici de cealaltă parte a gardului, din cauza unui cui care îi agățase fusta.

FEMEIA:

Ce romantic... știu, ai luat-o în brațele tale vânjoase.

SOLDATUL:

A nu... întâi am încercat să o liniștesc, și să port o conversație civilizată; dar femeia era extrem de agitată și părea foarte puțin interesată de vreme și de încălzirea globală.

FEMEIA:

Cui îi pasă de încălzirea globală?

CONDAMNATUL:

Mie! Eu cred că încălzirea globală...

FEMEIA:

Tu să taci!

Cei doi avansează către public în timp ce Condamnatul susține mai mult pentru sine o argumentație despre daunele încălzirii globale.

SOLDATUL:

Când am văzut că nu este interesată de vreme, am încercat un alt subiect:

COLOCVII TEATRALE

căsătoriile între homosexuali, dar nici n-am apucat să-mi termin părerea, că femeia m-a lovit cu geanta drept în față... de atunci mi se clatină ăștia doi dinți în așa hal, încât uneori îmi vibrează tot capul dacă din imprudență deschid gura și afară este vânt.

FEMEIA:

Poate că ea voia să o iei în brațe.

SOLDATUL:

Bine, dar nu eram atât de intimi... Ce s-ar întâmpla dacă una - doua, am lua toate necunoscutele în brațe? Ce s-ar alege de planeta asta?

FEMEIA:

Femeilor le place să fie luate în brațe de necunoscuți vânjosi... Ia ia-mă în brațe! Hai!

Soldatul o ia în brațe. Femeia râde gros, excitată. Condamnatul se contorsionează de indignare.

FEMEIA:

Vezi ce-mi place?

Soldatul cade brusc pe gânduri, iar femeia îi cade din brațe.

SOLDATUL:

Ce chestie??!! N-am știut.

Femeia se ridică dezgustată.

FEMEIA:

Păi ce să știți voi bărbații?

SOLDATUL:

Aici e greșala! În loc să o iau în brațe, eu am împins-o...

FEMEIA:

Și ea ce-a zis?

SOLDATUL:

Ce să zică... Fusta i s-a sfâșiat a căzut în fund și a început să mă înjure timp de

COLOCVII TEATRALE

aproximativ un sfert de oră și să încerce să mă lovească cu poșeta în cap, noroc că ne despărțea gardul. Să nu mă înțelegi greșit... sunt un adept al feminismului, dar urăsc sincer poșetele.

FEMEIA:

Poate că ea săraca voia să sară gardul pe partea pe care erai tu... și tu ai împins-o pe partea cealaltă.

SOLDATUL:

Uite că nici la asta nu m-am gândit... Eram preocupat de cei doi dinți... și de faptul că îndepărtându-mă am observat că femeia putea să treacă de oricare parte a gardului printr-o poartă larg deschisă, care era la câțiva pași de locul în care se cățăraseră ea pe grad.

FEMEIA:

O fi avut săraca motivele ei să se urce pe gard. Femeia este o enigmă, iar voi bărbații n-o să înțelegeți niciodată cu adevărat femeia. Uite la mine ce enigmă sunt, dar asta nu m-a înțeles niciodată, d'aia și fug de acasă.

Soldatul îi șoptește la ureche arătând discret către Condamnat.

SOLDATUL:

Mi-a spus că i s-a schimbat vocea și au început să-i crească sânii de când ai fugit prima oară de acasă...

FEMEIA:

Da de unde! Simțul patriotic l-a efeminat. (*Îl trage de o parte pe Soldat.*) Este un patriot atât de zelos, încât îi curg lacrimile de câte ori aude cuvinte cum ar fi: țărișoară, sacrificiu, dușmani, strămoși, glie, hotar sau corupție și începe să plângă ca un copil... fii atent aici (*tare*) PARLAMENT!

Condamnatul începe să plângă în hohote.

FEMEIA:

Vezi?... nu din cauza mea!

De afară se aud vocile Ofițerului și ale Vizitatoarei.

COLOCVII TEATRALE

SOLDATUL:

Trebuie să pleci imediat. Vezi că este o ușă mică la capătul coridorului...

FEMEIA:

Caută-mă diseară, poate fug și cu tine... Cere-i lui adresa.

Femeia pleacă. Soldatul împinge masa sub condamnat și îl ajută să iasă din cârlig. Condamnatul se dă jos de pe masă pe scaun și de pe scaun pe podea cu un aer jignit, dar demn.

Cei doi se retrag în spatele mașinii. Femeia se întoarce.

FEMEIA:

Auzi? Da' cu hainele lui ce faceți după ce-l executați?

SOLDATUL:

Pleacă imediat!

FEMEIA:

Când vii diseară, adu și hainele...

Femeia iese.

SCENA 3

Ofițerul și Vizitoarea intră. Ofițerul urcă agitat pe scara mașinăriei, fixează ceva, coboară și urcă din nou ca și cum ar fi uitat ceva important de reglat. Coboară din nou asudat, își șterge mâinile de unsoare cu câlți luați de pe jos și își aranjază uniforma și cele două batiste de damă pe care le are înfășurate între veston și gât pentru a mai atenua transpirația.

VIZITATOAREA:

Uniformele astea par cam greoaie și incomode.

OFIȚERUL:

Sunt într-adevăr așa cum spuneți; dar pentru mine portul uniformei regulamentare este o datorie sfântă! Nu trebuie să uitam niciodată datoria! Sunteți gata să admirați aparatul?

COLOCVII TEATRALE

VIZITATOAREA:

Da...

OFIȚERUL:

A trebuit sa reglez manual câte ceva... dar de acum ar trebui să funcționeze automat.

VIZITATOAREA:

E impresionant...

OFIȚERUL:

(Mandru)

Nu-i asa? Sper că totul are să meargă perfect astăzi, deși nu se știe niciodată... Mașinăria ar trebui să meargă continuu douăsprezece ore, și chiar dacă se întâmplă ceva neprevăzut, se va rezolva imediat. Luați loc, vă rog. Nu știu dacă comandantul suprem a apucat să vă explice...

VIZITATOAREA:

Nu...

Ofițerul se sprijină de o manetă și începe explicațiile cu deosebită plăcere.

OFIȚERUL:

Aparatul este invenția fostului comandant, pe care l-am asistat încă de la primele experimente, și pot spune cu mândrie că o parte din invenție îmi aparține, deși toate meritele acestei creații îi revin fostului comandant. Știți ceva despre fostul comandant?

VIZITATOAREA:

Nu.

OFIȚERUL:

Nu? Cum se poate? Tot acest sistem, toată organizarea de aici, sunt rodul minții lui. Toată lumea știe că sistemul a fost așa de bine pus la punct, încât oricine va veni la conducere, va fi în situația să nu poată schimba nimic.

COLOCVII TEATRALE

VIZITATOAREA:

Dar noul comandant...

OFIȚERUL:

Deși vechiul comandant era sever și gurile rele spuneau că suferă de cultul personalității...

Ofițerul se uită cu suspiciune de jur împrejur ca și cum s-ar teme că sunt ascultați.

OFIȚERUL:

E păcat că nu l-ați cunoscut pe vechiul comandant! Dar m-am luat cu vorba în loc să vă prezint această invenție magnifică. *(Cu un aer cazon didactic, explică repede arătând cu un băț).* Aparatul constă în trei componente, pe care în timpul experimentelor le-am denumit popular: Patul, Grapa și Desenatorul.

VIZITATOAREA:

Grapa? Ca mașina agricolă?

OFIȚERUL:

Da, fostul comandant, era om din popor... a considerat că este cel mai potrivit nume pentru această componentă. Acele sunt așezate ca dinții unei grape; desigur acțiunea acestui mecanism ține mai mult de domeniul artistic... veți înțelege asta mai târziu. Aici pe pat este așezat condamnatul. Voi face întâi descrierea aparatului înainte să-l pornesc, ca să puteți înțelege cum funcționează, mai ales că, odată pornit, face foarte mult zgomot din cauza unei roți defecte din angrenajul Desenatorului. Din păcate e greu de găsit piese de schimb...

VIZITATOAREA:

Pot să fumez?

OFIȚERUL:

E complet interzis să se fumeze lângă aparat... dar un vizitator așa de important poate fuma... Patul este acoperit cu o țesătură de vată pe care stă condamnatul

COLOCVII TEATRALE

cu fața în jos, dezbrăcat bineînțeles. Acestea sunt legăturile pentru mâini, gât și picioare, cu care îl immobilizăm. Aici se află un căluș de postav care poate fi ușor ajustat să intre drept în gura condamnatului.

VIZITATOAREA:

Arată dezgustător...

OFIȚERUL:

Dar este creat special să-l împiedice să urle sau să-și muște limba.

VIZITATOAREA:

E oribil... și condamnații vor să-și bage chestia asta în gură?

OFIȚERUL:

Nu, dar îi forțăm noi.

VIZITATOAREA:

Asta e chiar bumbac?

OFIȚERUL:

Da. Arata ciudat pentru că e un bumbac special.

VIZITATOAREA:

Miroase urât...

OFIȚERUL:

Mă rog... Deci condamnatul este fixat aici. Patul și Desenatorul au două motoare diferite. Când condamnatul a fost așezat în poziție, patul începe să se miște. Un fel de vibrații în toate direcțiile. Mișcările patului sunt precis calculate și precis coordonate cu mișcările grapei. De fapt, grapa este instrumentul care execută sentința.

VIZITATOAREA:

Adică cum? Ce sentință?

OFIȚERUL:

Îmi pare rău că noul comandant nu va explicat nimic. Oricum tot eu sunt cea mai potrivită persoană să explic procedurile. Am chiar câteva desene făcute de

COLOCVII TEATRALE

însuși vechiul comandant.

VIZITATOAREA:

Fostul comandant a fost ofițer, judecător, mecanic, chimist și desenator?

OFIȚERUL:

A fost un renașcentist! Științele noastre nu par severe... Ordinele pe care condamnatul le-a respectat sunt înscrise pe spatele lui de grapă. Spre exemplu acest condamnat va avea înscris pe spate: „RESPECTA-ȚI SUPERIORII”!

VIZITATOAREA:

El își cunoaște sentința?

OFIȚERUL:

Oh, nu...

VIZITATOAREA:

Cum nu știe pentru ce a fost condamnat?

OFIȚERUL:

Nu! Ce sens are? Are să afle asta practic, pe propriul corp.

VIZITATOAREA:

Bine, dar bănuiesc că știe că e condamnat...

OFIȚERUL:

Nu știe nici asta.... dar cred că bănuiește.

VIZITATOAREA:

Cum nu! Păi cum se poate apăra?

OFIȚERUL:

Să se apere? N-are cum să se apere....

VIZITATOAREA:

Dar trebuie să-i dați o șansă să se apere!

OFIȚERUL:

Îmi pare rău, dar ce spuneți n-are nici un sens. Eu cunosc mai bine decât oricine sistemul nostru judiciar.

COLOCVII TEATRALE

VIZITATOAREA:

Deci sunteți expert...

OFIȚERUL:

Păi sigur că sunt! Principiul meu călăuzitor este: „Vinovăția nu trebuie niciodată pusă la îndoială”.

VIZITATOAREA:

N-am auzit niciodată acest principiu juridic ...

OFIȚERUL: (*mândru*)

Păi tocmai asta ne face pe noi unici! Desigur principiul se aplică numai la o anumită parte a populației... Nu suntem interesați în opinii diferite, în alte curți de justiție și casație care să ne verifice. Cel puțin așa a fost până acum...

VIZITATOAREA:

Dar ce a făcut condamnatul ăsta?

OFIȚERUL:

Chiar vreți să știți?

VIZITATOAREA:

Da! Sunt chiar curioasă ..

OFIȚERUL:

Ei bine, un ofițer mi-a raportat ieri dimineață că acest condamnat care i-a fost repartizat ca servitor, și care doarme la ușa lui, a adormit în post.

VIZITATOAREA:

Și-l torturați pentru asta?

OFIȚERUL:

De fapt o să fie executat... Era de datoria lui să se trezească din oră în oră și să salute ușa capitanului.

VIZITATOAREA:

Ce sens are să salute o ușă noaptea? E absurd!

OFIȚERUL:

COLOCVII TEATRALE

Poate suna absurd, dar e foarte necesar ca sentinela să fie alertă în orice moment. Azi noapte capitanul a vrut să-i verifice vigilența, a deschis ușa la oră fixă și acest om dormea făcut covrig la ușa lui. Căpitanul a luat cravașa și l-a lovit peste față. În loc să se ridice și să ceară iertare, condamnatul l-a mușcat pe ofițer de picior și a strigat: „Dacă nu arunci biciul ăla, te mănânc de viu”. Vă puteți imagina așa ceva? Mai ales că are și o voce imposibilă...

VIZITATOAREA:

Și omul ăsta o să moară doar pentru declarația ofițerului?

OFIȚERUL:

Da! Am scris declarația am dat sentința, l-au pus pe condamnat în lanțuri și gata. E simplu...

VIZITATOAREA:

Da, dar procedura uzuală...

OFIȚERUL:

Nu mă interesează procedura voastră uzuală! Cum ar fi fost să-l chem și pe condamnat, să-i iau interogatoriu și să-i ascult minciunile? Cazul ar intra în amânări, alte minciuni, confuzie, etc... De ce să pierd timpul, când mi-am dat seama că este vinovat încă de la început? Pentru o mai bună înțelegere a sistemului nostru judiciar, vă pot spune că pentru clasa conducătoare procedurile sunt mult mai îngăduitoare. Hai că pierdem timpul... execuția trebuie să înceapă și eu nici n-am terminat descrierea aparatului.

Ofițerul o trage pe Vizitatoare în spatele mașinii și îi explică detaliile.

SCENA 4

CONDAMNATUL:

A fost odată un om cu părul roșu care nu avea nici ochi și nici urechi. De fapt, omul nu avea nici păr, dar îi spuneau roșcatul doar așa...ca chestie... Și ăsta nu

COLOCVII TEATRALE

era în stare să vorbească.

SOLDATUL:

Cum să nu vorbească?...

CONDAMNATUL:

Păi n-avea gură. Și nici nas n-avea...

SOLDATUL:

Doamne ferește!

CONDAMNATUL:

N-avea nici mâini, nici picioare, nici spinare și nici coloană vertebrală... n-avea de fapt nici organe interne și d'aia nu mânca nimic. N-avea nimic, nimic... De fapt, e destul de greu să înțelegem despre cine vorbim, așa că ar fi mai bine să nici nu mai vorbim despre asta.

SOLDATUL:

De ce? Roșcovanul ăsta pare cetățeanul perfect... Auzi, tu chiar ești patriot?

CONDAMNATUL:

Sunt! Chiar foarte patriot!

SOLDATUL:

Și tu nu te-ai gândit niciodată să pleci? Să fugi de aici?

CONDAMNATUL:

Ba da, dar dacă plecăm cu toții, ce se alege de țărișoara asta?

Începe să plângă cu hohote.

SOLDATUL:

Am auzit că în alte locuri se trăiește mult mai bine...

CONDAMNATUL:

Poate... dar am auzit că roșiile n-au nici un gust... și că nu există țară mai frumoasă ca a noastră. Păi ce peisaje avem noi...

Începe iar să plângă.

SOLDATUL:

COLOCVII TEATRALE

Eu aş vrea să plec... ăştia au să ne omoare pe toţi.

CONDAMNATUL:

Eu rămân aici...

SOLDATUL:

Păi tu eşti condamnat, te omoară oricum...

CONDAMNATUL:

Atunci mă sacrific...

SOLDATUL:

Cred ca eşti prost.

CONDAMNATUL:

Nu sunt prost, sunt naiv.

ÎNTÂLNIRI. INTERVIURI

COLOCVII TEATRALE

Un interviu neterminat cu artistul Nic Ularu

Ioana PETCU*

Rezumat: Pe o insulă acoperită de copaci, în centrul Iașului, dar ascunsă de blocurile de pe strada Cuza Vodă, ne-am întâlnit cu un om „proaspăt” ieșit din repetiție de la Teatrul Național, dar care a avut grația de a ne răspunde afirmativ la invitația de a rămâne un ceas sau două într-un dialog cu revista „Colocvii teatrale”. Despre teatru, film, arte vizuale sau dramaturgie am vorbit cu Nic Ularu, topind clipele pe reportofon și în carafele cu limonadă. Convorbirea noastră – plătândă întrețesere de idei – a încercat să portretizeze un artist *entre deux (continents)* sau *entre plusieurs (passions)*, care practică actul scenic ori pe cel literar ca pe un sport solicitant, ca pe o poezie mlădioasă.

Cuvinte cheie: dialog intercontinental, premiul Obi, Hieronymus, Teatrul Național Iași, scenografie, pluridisciplinaritate

Nic Ularu este profesor la Departamentul de Teatru și Dans de la Universitatea din South Carolina, în Statele Unite ale Americii. Este deținătorul premiului OBIE pentru merite deosebite în teatrul Off-Broadway din New York (2003) și al Premiului pentru Scenografie acordat de Uniunea Artiștilor Plastici din România (1992). Activează în Statele Unite ale Americii, în România și a montat inclusiv în Suedia, și în Irlanda de Nord. A fost scenograf principal la Teatrul Național din București și membru al board-ului Ligii Europene a Institutelor de Artă (ELIA) din Amsterdam, Olanda. A predat cursuri de scenografie și costum pentru teatru în România, Germania, Suedia, Anglia, Italia, Danemarca, Noua Zeelandă și Hong Kong. A predat la Smith College, la Școala Națională de Teatru din Danemarca și la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografie din București. În 1998, 2003 și 2007, lucrările lui Nic Ularu au fost expuse în expozițiile naționale SUA din cadrul Cvadienalei Internaționale de Scenografie de la Praga. În 2007, artistul a fost curator al expoziției naționale SUA și al Expoziției Mondiale de Scenografie din Toronto, Canada, în 2005. Este membru al Institutului de Tehnologie Teatrală din Statele Unite ale Americii, al Organizației Internaționale a Scenografilor, Tehnicienilor din Teatru și a Arhitecților și al Asociației Internaționale al Artiștilor Plastici.

„Mă simt și eu suspendat între două culturi”

*Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași

Ioana Petcu: Voi începe printr-o afirmație, o axiomă pe care aș vrea s-o ținem ca fundal, deocamdată. Și aceasta ar fi, poate ați mai auzit-o, *Nic Ularu – un artist pe cât de talentat pe atât de modest*. Dar n-aș vrea să facem comentarii acum pe acest subiect. În schimb aș dori să vă întreb, ca și cum am începe tortul de la mijloc, ce v-a determinat să plecați în 1994 din țară. Lucrați în teatru, erați un artist cu o carieră matură. Pe de altă parte, majoritatea românilor plutea încă într-o euforie a unui nou început. Mulți simțeau ieșirea din comunism ca pe o oportunitate, iar *libertatea cuvântului* era o expresie pe buzele noastre, ale tuturor. Când Andrei Șerban sau Matei Vișniec reveneau pe scena românească, dumneavoastră ați hotărât să faceți pasul în Europa (Copenhaga). Și-apoi, din 1997, v-ați mutat în America.

Nic Ularu: Cred că o parte din motivație a fost una personală, în sensul că mi se dizolva o familie. În același timp, în România atinsesem niște praguri care mai păreau o limită. În 1992 am luat Marele Premiu al Uniunii Artiștilor Plastici. Dar una din zilele foarte frumoase ale vieții mele a fost în '90, imediat după Revoluție, iar la ușa atelierului meu a bătut cineva. Când am deschis ușa, am descoperit o delegație de studenți, în frunte cu Buhagiar, care m-a invitat să fiu profesor la secția de Scenografie. Anii '80 au reprezentat perioada de succes a carierei mele în România. Lucrasem în toate teatrele din București, cu cei mai importanți regizori ai momentului: Cătălina Buzoianu, Dan Micu, Alexandru Tocilescu, Horea Popescu, și alții. Semnasem zeci de scenografii pentru tv și pentru patru filme regizate de Dan Pița și Malvina Ursianu. Cred foarte mult în zicala „când viața îți închide o ușă, Dumnezeu îți deschide o fereastră”, întotdeauna există o altă cale și întotdeauna există un alt drum. Când am plecat, eram șeful de Scenografie la Teatrul Național din București, eram conferențiar la UNATC – unde am predat scenografie unei serii acum foarte cunoscute de cineaști Cristi Mungiu, Oleg Mutu, Radu Muntean sau Călin Netzer, și aveam clasa mea de scenografie la Universitatea de Arte.

I.P.: Da, tocmai asta mi se pare fascinant că un om în plinul carierei sale a spus, cu fermitate, „Vreau altceva”.

N.U.: Da, într-adevăr pentru mine a fost o lecție de viață și de umilință, pentru că ai senzația la un moment dat că ești important, că ești cineva. Problema este că, raportat la un alt sistem, realizezi că ești nimeni și nu reprezintă nimic, și practic trebuie s-o iei de la zero. Foarte mulți artiști se cred extrem de importanți aici, unde sunt fruntașii satului, dar nu s-au confruntat niciodată cu orașul de dincolo. Cred că raportarea la un alt sistem, care are alte valori, alte repere, la un sistem căruia să-i poți supraviețui cu succes, ar trebui să fie un exercițiu de curaj pentru orice artist serios.



Nic Ularu a participat ca invitat la conferințele din cadrul Festivalului de Teatru Perform (iunie 2014, Iași)

I.P.: Și eu gândesc că aceasta ar trebui să fie condiția esențială a unui artist – să poată jongla cu spațiile, cu raportările diferite în fața diferiților spectatori. Să nu înțepească... Sigur, e foarte frumos să poți fi flexibil cu toate că existi în același loc.

N.U.: Marele risc este să devii latifundiar la tine în sat. Or, de ce iubesc teatrul și arta în general, e și pentru faptul că la fiecare proiect te reinventezi. Oricât de mult ai ști despre domeniul respectiv, de

la un proiect la altul te întâlnești cu o altă echipă, o altă idee, un alt moment. Oricât de bun ești, ar trebui să știi că poți să faci o prostie la fiecare pas.

I.P.: Îmi treziți cumva memoria afectiv-culturală, care ar aduce în discuție metafora / personajul *călătorului* – definitorie pentru noi în teatru și în care mulți s-au recunoscut.

N.U.: Adevărat, pe mine mă caracterizează. N-am putut să stau prea mult într-un loc pentru că m-am simțit sufocat. Spre exemplu, am intrat foarte greu la facultate, pe vremea când concurența era acerbă. În primul an am picat, dar m-am angajat la televiziune ca pictor executant. Aș fi putut să rămân acolo, așa cum au făcut foarte mulți colegi ai mei. Am perseverat: am mai picat trei ani de zile. Dar apoi am ajuns scenograf în Televiziunea Română. Și nici asta nu m-a mulțumit. Eu voiam să fac și teatru, voiam să fac și film. Și am făcut și teatru și film. Și am plecat și din TVR în '88, într-o perioadă în care era extrem de dificil. Dar nu mă simțeam împlinit. Erau atunci două ore de emisiuni pe seară și treizeci și cinci de scenografii. Nu mă simțeam creativ în televiziune și nu eram lăsat să fac film, așa că mi-am dat demisia, punându-mi familia în cap. Apoi a urmat Revoluția și anii '90 au fost extraordinari, când am mai câștigat și libertatea de deplasare, cu toate umilințele legate de obținerea vizelor. Anii aceia au fost furibunzi – aveam recunoaștere. Pe plan național nu-mi mai puteam dori nimic altceva. Exista și partea mai puțin fericită: trebuia să fiu în

trei locuri în același timp. Așa mi-am și distrus viața personală. Apoi a urmat marea desprindere. Prietenii au făcut pariuri că mă voi întoarce, dar nu s-a întâmplat asta. La Copenhaga am lucrat la Școala Națională de Teatru după care, conjunctural, am ajuns în America.

I.P.: America – visul american sau energiile benefice ale unui loc în care artiștii au înțeles ce înseamnă curatoriat, management cultural?

N.U.: Pentru mine visul american există, eu l-am trăit. Acolo e o societate deschisă în care libertatea nu se raportează la originea ta. La Copenhaga doi ani de zile nu am reușit să lucrez cu profesioniști, dar sincer în toată Europa m-am simțit un cetățean estic. În America nu. Am început cu o scenografie, decor și costume la un spectacol. Lucrările mele expuse la Expoziția Națională a Statelor Unite organizată de United States Institute for Theater Technology au fost alese să reprezinte SUA la Cvadrienala de la Praga. Așa că în 1998 (la doar un an de la stabilirea în SUA n.n.) în catalogul expoziției erau trecuți în ordine alfabetică Julie Taymor, Nic Ularu și Robert Wilson. Precizez că nu eram încă cetățean american. Am lucrat acolo și specialiștii mi-au apreciat munca. În 2007, United States Institute for Theater Technology m-a desemnat ca principal designer și curator al expoziției naționale SUA. Și mai e ceva ce mie mi se pare extraordinar. Mihai Măniuțiu m-a chemat la Cluj (unde am regizat piesa mea *Livada de vișini – O continuare*), apoi am mai montat un spectacol (regie și decor) care a luat marele premiu pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Internațional de Teatru Slavija la Belgrad – ei, ce vreau să spun e că toate cronicile din România încep cu „scenograful român”, ca și cum mi s-ar fi pus o ștampilă. „Iată un scenograf care face și regie” – par a spune cronicarii noștri – ceea ce arată că noi avem un cult al hârtiei, un cult al diplomei. E ridicol. Dacă Peter Greenaway, Julie Taymor, Robert Wilson, Ridley Scott și mulți alți regizori proveniți din scenografi sau artiști vizuali ar fi locuit în România, probabil că n-ar fi ajuns niciodată să regizeze sau să fie luați în serios, pentru că societatea noastră e, încă, deosebit de stratificată din punctul acesta de vedere. Ești ceea ce scrie pe diplomă și gata.

I.P.: Dar ce spuneți dumneavoastră e o problemă moștenită a țărilor foste comuniste, fiindcă se știe că aici nu puteai face ceva profesionist (regie, film, orice) dacă nu urmași facultatea în domeniu. Și azi e cam aceeași situație.

N.U.: În America se judecă produsul. De unde vii și ce ai studiat sunt chestiuni neimportante. Ce știi să faci contează. Asta înseamnă o societate deschisă. În România nu poți să predai în sistemul universitar, dacă nu ai o diplomă de doctorat. Iar eu în State sunt full professor, tenured, pentru lucrările mele, pentru premiile obținute. De ce îi trebuie unui artist doctoratul? Doctoratul e destinat cercetătorilor, dar un practician al meseriei nu e neapărat dotat pentru cercetare.

I.P.: Aceasta presupune, până la urmă, că și noțiunea de doctorat se primează pe undeva.

N.U.: Da. De ce să amesteci oameni care au apetență și sunt dăruți cercetării, cu cei care nu au chemare spre așa ceva, doar pentru obligativitate. Mi se pare extrem de periculos. Sunt lucruri inventate pentru că am preluat haotic un sistem academic.

I.P.: În State sunt cazuri celebre de artiști care nu au studii în domeniul în care activează sau nu au studii universitare defel. Woody Allen e doar un exemplu, unul dintre cele mai cunoscute.

N.U.: Și eu știu destui oameni în teatru așa. Meseria se mai și fură.

I.P.: Așa e, dar să revenim pe calea rămasă în urmă. Profilul artiștilor, al oamenilor de cultură plecați din România spre Occident e fascinant. Cioran care trăia amintirea Rășinarilor la Paris. Monica Lovinescu și Virgil Ierunca aflați într-o continuă legătură cu România de dincolo. Apoi Vișniec care spunea, la un moment dat, că nu se simte bine nici acasă, nici în Franța, ci în avion, deasupra norilor, între cele două locuri, sau George Banu care afirmă că limba lui acasă e româna și limba academică e franceza. Dumneavoastră cum trăiți această distanță între cele două cetăți Itaca (România și SUA)?

N.U.: Mă simt și eu suspendat între două culturi. Vă imaginați că e greu să te desprinzi de țara ta după ce ai trăit aici timp de patruzeci de ani. Eu cred că toți ne aflăm sub o constelație specifică locului în care am trăit. Eu m-am născut și voi muri român. Iar faptul că te afli suspendat între două teritorii poate fi benefic: vezi și binele și răul din ambele părți. Nu-mi pot pierde identitatea, dar, în același timp, identitatea ți-e atacată într-o oarecare măsură. Sunt siderat de starea limbii române și, probabil, stând aici nu realizezi cât s-a vulgarizat ea. Însă venind din afară, totul iese în evidență. Limbajul străzii a invadat limba adevărată și există multe expresii care nu-și au locul. Cu toate că vin aproape în fiecare an în România, am senzația că societatea se dezvoltă în paralel cu mine și e o senzație de depărtare. Și când ajung la București, caut locurile cunoscute și dragi, dar sunt nevoit să recunosc că e un București nostalgic care există numai în mintea mea. Și eu trăiesc sentimentul dorului de orașul unde m-am născut, atunci când sunt plecat, însă când mă aflu în orașul acesta îndelung dorit nu-mi mai e bine. Dacă stau la București mai mult de două săptămâni, înnnebunesc. Nici prietenii nu mi-i mai regăsesc așa cum erau altădată. S-au schimbat, sunt îmbătrâniți înainte de vreme, cu griji mărunte. Simt puternic cum în România e o invazie a *Coca-Cola civilization* cu tot ce are ea mai urât.

I.P.: Și-atunci nu e de datoria noastră, a oamenilor de cultură, să fim mai prezenți, mai implicați?

N.U.: Evident, doar că am oarece rezerve. Am urmărit „fenomenul Pleșu” și „fenomenul Patapievici”. Eu am trait toate injuriile aduse Corinei Șuteu la New York. Am fost profund marcat. Nu-ți vine să crezi cum poporul

acesta se poate macula și autoflagela cu atâta ușurință. Intervine, la un moment dat, sentimentul de silă sau de zădărniciie care te copleșește când realizezi că te bați, de fapt, cu morile de vânt. Ce s-a întâmplat și continua să se întâmple e aberant și-mi amintește de perioada proletcultistă. O societate în care Becali e un personaj simpatic și un binefăcător, iar Pleșu sau Patapievici sunt antiromâni, care mai e datoria intelectualului? Cea a martirajului? Am mai spus- : eu nu am plecat pentru că voiam hârtie igienică mai tandră, eu am plecat pentru că voiam să mă raportez și la alt sistem. Mentalitatea emigrantului de rând e aceea de a-și depăși condiția economică. Pe când intelectualul care pleacă din Itaca lui are cu totul alte dorințe, viziuni și așteptări.



I.P.: Spuneți într-un interviu că odată ce v-ați mutat în America, românii au început să vă uite („Jurnalul Național”, 21 Iulie 2011). La moartea deja amintitei Monica Lovinescu, Gabriel Liiceanu spunea că „A murit în stil românesc; înconjurată adică de ignoranța, indiferența și uitarea noastră. În ultimii ani, cât a stat literalmente ținută la pat, telefonul încetase aproape să sune, iar cărțile ei memorabile apărute în acest răstimp în țară au făcut obiectul unui interes mediocr”. Este, după părerea dumneavoastră, amnezia o trăsătură a noastră, a românilor?

N.U.: Mi-amintesc de perioada comunistă în care cei plecați erau în continuare urmăriți și se știa ce fac ei în străinătate. Andrei Șerban, Lucian Pintilie, Boruzeștii – se nășteau legende pe seama lor. Acum situația e total schimbată. În anii de comunism, era o societate stagnantă care se uita peste gard și „dincolo” părea fascinant. Au trecut câteva generații de atunci și, într-un fel, e firesc să nu-și mai amintească. În anii '90 eram recunoscut, acum sunt tatăl Anei Ularu, pentru că numele ei e mai reperabil în lumea tânără. Sunt generații care nu știu ce-a fost comunismul în România, și sunt oameni care nu vor să mai fie plictisiți cu subiectul ăsta.

I.P.: Din experiență proprie, pot mărturisi că studenții mei îmi spun cu franchețe „Ei, iar ne vorbiți despre România în perioada comunistă?! Dar pe noi nu ne interesează. Nici măcar nu am crescut în perioada aceea!”. Și au dreptate, pentru că sunt născuți după '89.

N.U.: Și sunt generația care trăiește cu impresia că banii cresc în pom, iar libertatea le-a crescut în frigider.

I.P.: Mărturisesc că prima dată când am auzit de dvs. a fost după vizionarea filmului *Hotel de lux* – Dan Pița e un colaborator vechi al dvs. –, când am aflat că scenografia vă aparținea. Când am ocazia, le vorbesc și le duc secvențe din film studenților mei de la Teatru, la cursuri. Premiat cu Leul de Argint la festivalul de la Venezia în același an, cu o distribuție remarcabilă – și nu mă opresc de fiecare dată s-o amintesc : Irina Petrescu, Ștefan Iordache, Valentin Popescu, Lamia Beligan, Irina Movilă, Constatin Cotimanis – *Hotel de lux* s-a înscris în cinematografia postdecembristă. A aglomerat simbolurile și a încheiat o vizine ce aparținea generațiilor ce practicau înainte de '90 disidența. Ce-a însemnat pentru dvs atunci *Hotel de lux*?

N.U.: Cu toată modestia, am avut o parte însemnată la creația filmului *Hotel de lux*. Spălătoria hotelului trebuia să fie un loc asept – așa era scris și-n scenariu. Între timp eu am găsit un loc fabulos care era Tăbăcăria Dâmbovița unde se aflau niște mașini pentru prelucrarea pieilor. Plecând de la locul acela, tot scenariul și estetica filmului au luat o altă turnură. Intrasem la închisore la Jilava ca să filmăm și Pița nu știa cum să mai iasă din toată povestea asta. Plecam la pușcărie la 7 dimineața și ieșeam la 10-11 noaptea... Începusem să miros ca deținuții... Iar filmul are o istorie foarte românească. La vremea respectivă, Comisia Culturală Europeană investise vreo patru milioane de dolari în film, condiționând ca pelicula să aibă difuzare europeană și să fie realizată cu vedete. Michelle Pfaffner trebuia să joace... Scenariul i-a fost încredințat lui Petru Popescu, celebru scenarist la Hollywood, care l-a trimis apoi în România cu o formă perfectă. Evident că au apărut felurite inadvertențe, pretenții și orgolii, așa că am început lucrul cum am putut fără banii europeni. *Hotel de lux* cred că e o metaforă care, în prezent, nu mai prinde la poporul român. Aș fi curios dacă tinerii de azi ar mai avea răbdarea să se uite la *Cuțitul în apă* al lui Polanski.

I.P.: Bun, dar nici filmul românesc actual nu e făcut pe criteriile comercialului. E minimalist, puternic social, conține ingredientele cinematografiei de artă.

N.U.: Așa e, dar la noi, ca și pe alte meleaguri, funcționează bine snobismul și mergem sau susținem artiștii de azi pentru că dă bine, mai ales dacă sunt recunoscuți cu premii. Trebuie să fim mândri de filmul românesc și de faima lui în lume.

„Viața noastră, a artiștilor, e dureroasă și sublimă, în același timp. Și nu este pentru oricine”

I.P.: Cinematografie, teatru, arte plastice – trei domenii în care v-ați conturat activitatea. Ce le unește? Cum funcționează ele? Unde se despart, dacă se despart?

N.U.: Pentru mine, cu cât îmbătrânesc, cu atât îmi explic mai bine de ce foarte mulți artiști vizuali au sfârșit prin a face film. Terry Gilliam, Peter Greenaway sunt doar câteva exemple celebre. Zilele trecute m-am întâlnit cu Helmut Stürmer – scenograful – care-mi spunea că are și el un libret. Deci, ce se întâmplă cu această migrare dintr-o zonă de expresie în alta? În momentul în care începi să faci conexiuni, observi că legea compoziției e universală. Eu, de pildă, am avut norocul să-l cunosc pe Kurt Vonnegut. Eu predam la Smith College în Massachusetts, iar lui îi arsese apartamentul de la New York. Fiind invitat să predea la Smith College l-am abordat într-o zi, i-am spus întreaga admirație pe care i-o purtam, că sunt din România și că aș vrea să ne întâlnim. El mi-a replicat ferm că dacă ar fi să se întâlnească, la cei optzeci de ani ai săi, cu toți admiratorii lui n-ar mai avea timp de nimic, însă dacă am ceva lucrat să-i trimit, ca să-și spună o părere. Eu pe atunci scriam „piti”, așa că i-am strecurat pe sub ușa biroului două piese. După două săptămâni am primit telefon. Ne-am întâlnit și împrietenit imediat. Aveam destule subiecte comune: el desena de o viață și îi plăcea mâncarea românească. L-am ajutat să-și panoteze o expoziție. El mi-a structurat cele două texte, m-a încurajat să scriu în continuare, să-mi urmez visele și să încerc să-mi montez piesele. Am început să scriu și să regizez în America, în momentele de frustrare și dor de teatrul European, încercând să-mi inventez singur ceea ce-mi lipsea. I-aș încuraja pe toți artiștii să se exprime, indiferent de formă sau metodă, dacă au de spus ceva. Sunt unii timizi care stau toată viața în limitele profesiei scrise pe o diplomă, de frica eșecului, dar asta e o autolimitare. Dacă nu încerci nu ai de unde să știi ce zace în tine. Eu am fost și norocos, căci dacă stau să mă gândesc câți dintre oamenii de litere nu vor fi având texte dramatice care nu ajung pe scenă. Or eu am avut deschiderea imediată.

I.P.: Iar textul trebuie să fie pregătit pentru scenă, să conțină acele elemente care-l fac apt pentru scenă. Europeanii au un mod de a concepe teatru, americanii au rețetele lor.

N.U.: Când am ajuns în America am lucrat o adaptare scenică la *Colonia penitenciară*. Dar initial a trebuit să găesc o companie care să vrea să monteze propunerea mea. Avantajul a fost că am reușit, de-a lungul timpului, să fac experimente și să le arăt publicului. M-am bucurat de cronici în *New York Times*, *Variety* și în presa scrisă sau online din New York. Am făcut și un musical politic în care mă interesa condiția omului de teatru în America. Așa

că, în acest consumism cultural / teatral, artistul are nevoie și de un dram de noroc.

I.P.: Legat de zona scenaristicii și a scriiturii, în general, vreau să aduc în discuție faptul că știu că lucrați multe ateliere, work-shop-uri, că ați organizat și conferințe, de-a lungul carierei. Mi-a atras atenția un atelier din cadrul Cvadriennalei Internaționale de Scenografie de la Praga - *Atelier de la imagine la text*. Noi avem mai mult cultura textului, iar în școala noastră de teatru vorbim mai degrabă de la trecerea textului în imagine.

N.U.: În cazul meu, funcționează foarte organic. Colaborez de peste cincisprezece ani cu Talking Band, o companie de teatru celebră din New York ce a continuat conceptul Open Theatre promovat în anii '70 de Joe Chaykin, care își concepea spectacolele pe scenariu creat colectiv. Ne adunam cu toții – regizor, actori, scenograf, designer-ul de costume – și discutăm o temă, iar ideile discutate sunt triate și coagulează treptat viitorul spectacol. Ultimul spectacol experimental pe care l-am făcut la ICR NY, *The Window / Fereastra*, împreună cu Ana Mărgineanu (regie) a fost conceput în funcție de spațiu. Eu am creat o instalație inspirată de spațiul unei galerii de artă, iar dramaturgul Samuel D. Hunter a scris scenariul influențat de imaginea instalației mele. Trecerea de la imagine la text e un exercițiu pe care-l fac adesea cu studenții mei: le dau să-și aleagă o fotografie și apoi ei trebuie să spună povestea. Ambele drumuri sunt extrem de importante – și de imagine la text și de la text la imagine.

I.P.: Pentru că tot vorbim de studenți, știu că ați fost profesor de Scenografie în România, sunteți profesor la University of South Carolina, USA. Ce le spuneți studenților dumneavoastră despre profesia de scenograf când intră la studii și când le termină?

N.U.: Când intră le spun că banii nu sunt în scenografie, sunt în altă parte; că au intrat și se pregătesc pentru o profesie de *freaks*, în care viața normală nu-și are locul. Pentru că în cariera artistică nu te duci acasă după opt ore de muncă și întrebi „Honey, dinner is ready?”, îți citești ziarul și te uiți la televizor. Este o profesie în care nu ai liniște aproape niciodată, în care te scoli în miez de noapte bântuit de spectacolul la care lucrezi. Viața noastră, a artiștilor, e dureroasă și sublimă, în același timp. Și nu este pentru oricine. Studenților le spun că trebuie să se aștepte la greutăți și să se gândească bine dacă sunt gata să facă saltul. Cel puțin în programul de Master pe care-l conduc eu, studenții nu au viață persoanlă. Timp de trei ani de zile ne „mărităm” unii cu alții și se creează o relație *one to one*, extrem de intensă și, în cele din urmă, extrem de intimă. În momentul în care i-am ales înseamnă că am încredere în ei. Le amintesc, de asemenea, că orice proces educațional este bazat pe frustrări și asta are importanță, căci nu-ți poți învinge limitele dacă nu ești frustrat de impotența momentului. Și pe întreg parcursul, nu doar când termină, le spun că aceasta e o perioadă trecătoare din viața lor. Că sunt într-o etapă în care

trebuie să absoarbă ca bureții, să profite de ea. Că după, vor intra într-o junglă în care e greu să existi și să-ți câștigi locul, în cazul în care nu deții aptitudinile și abilitățile să supraviețuiești. Indiferent de cât talent ai, nu valorează nimic dacă nu-l susții și nu-l fructifici. Eu, dacă ar fi să dau timpul înapoi, aș face același lucru, cu toate sacrificiile și împlinirile trăite.

I.P.: Valențele pedagogice au venit complementar în universul artistului?

N.U.: Ce s-a întâmplat după revoluție: studenții au invitat cei mai buni profesioniști în domeniu la secția de scenografie. Dar nu toată lumea are harul pedagogic. Poți fi un artist minunat, dar să nu poți fi în stare să transmiți asta celor tineri. Eu cred că pedagogia ține de comunicare, în primul rând. Eu n-aș putea preda la cincizeci de persoane, ci la maximum zece. Îmi trebuie timp, apropiere și multe alte ingrediente ca să deschid mintea unui om. Iar procesul creației este mult mai intim decât cel al sexului. Cum poți să faci ca oamenii să creadă în tine și tu să te dezvălui în fața lor? Să nu se inhibe, să nu se crispeze. Cum poți să-i faci să înțeleagă că au voie să spună prostii? E esențial să poți gândi liber. Arta e un asemenea loc. Picasso spunea că i-au trebuit treizeci de ani ca să devină din nou copil. Deci, cum poți să redevii copil? E important: un profesor poate să te strivească ca pe o insecta sau poate să te-nalțe. Și-n arte e tare ușor să calci limita care poate însemna cădere sau evoluție. Fiecare tânăr artist are un anumit tip de sensibilitate și de înțelegere și e important pentru mine, ca profesor, să încerc să-mi adaptez metoda de predare în funcție de aptitudinile fiecărui student pentru a-l determina să-și dezvolte calitățile proprii și să se formeze ca artist. Până la urmă, toate tehnicile și toate regulile învățate în orice școală de artă sunt făcute spre a fi distruse. Dar trebuie să le știi, ca să poți apoi să le rupi.

„Dar artistul e un individ extrem de vulnerabil care încearcă să se exprime”

I.P.: Aș vrea să intrăm pe linie dreaptă spre final. La Iași, o provocare – *Hieronymus*. Un spectacol atipic pentru publicul nostru - despre care public eu cred că are un deficit de cultură vizuală. L-ați creat acum doi ani în America la teatrul La MaMa ca o biografie a fascinantului pictor al Țărilor de Jos – Hieronymus Bosch. Readuceți montarea adaptând-o la Sala Cub, într-o distribuție ieșeană. De ce *Hieronymus*? De ce această opțiune.

N.U.: La Iași am mai lucrat. Hieronymus a avut un periplu mai lung. Ar fi trebuit să fie la Iași, apoi a existat opțiunea Târgu Mureș, în final, am revenit la prima variantă. Iașiul are actori foarte buni și știam pentru cine vin. Apoi teatrul de aici are Sala Cub, o alternativă la Sala Mare ce permite o cu totul altă abordare estetică a spectacolului. Întorcându-mă puțin în timp, în 1993 am lucrat cu trupa Toneelgroep Amsterdam, rezidentă la

Stadsschouwburg care are o scenă clasică, ce nu se potrivea deloc cu stilul de teatru practicat de compania respectiva. Am realizat pentru ei un proiect, transformând o clădire veche industrială din Amsterdam într-un spațiu teatral flexibil perfect adecvat stilului lor. Scena italiană predomină arhitectura teatrală, dar evoluția teatrului contemporan cere un altfel de contact cu publicul și un altfel tip de percepție al actului teatral. În România există foarte puține scene de tip «black box». Am aflat cu părere de rău că acest Cub e posibil să dispară și, din punctul meu de vedere, ar fi o aberație. E un spațiu perfect și foarte ofertant pentru experimente, pentru un alt demers teatral pe care nu-l poți face pe scena mare. Apoi mai e și o dorință a mea, acutizată în ultima vreme, aceea de a face spectacole în limba de acasă. Am lucrat cu studenții și cu un grup de actori un spectacol pe care l-am dus la Cardiff, la Richard Burton Company (Royal Welsh College), și pe care-l voi relua și la La MaMa, dar abia în 2016. Așadar, statutul meu internațional nu stagnează. Dar, pe de altă parte, simt nevoia să vin spre casă. Să lucrez în limba mea. Și să-mi redescopăr spectacolul, pentru că noul spațiu, noii actori îmi vor reda un alt *Hieronymus*. Și, în aceste condiții, sper ca noul *Hieronymus* să fie mai bun decât cel de acum doi ani.

I.P.: Un alt spectacol al dumneavoastră, *Cealaltă moarte a Ioanei d'Arc*, la Naționalul clujean, spectacol premiat în Serbia, al căruia regie vă aparține, aduce în centru imaginea unui alt erou medieval – Jeanne d'Arc, Ciocârlia... Imaginea Evului mediu vă urmărește. În ce măsură credeți că prezentul are nevoie de eroii de poveștile – unele funambulești – ale Evului mediu?

N.U.: Nu cred că perioada sau perioadele sunt semnificative, dar și *Cealaltă moarte a Ioanei d'Arc* scrisă de Stefan Tsanev sau piesele mele *Hieronymus* sau *Livada de vișini Sequel* sunt de fapt interpretări ale istoriei sau o citire printre rândurile piesei lui Cehov.

Mi-a plăcut mereu *lectura printre rândurile Bibliei*. Pentru că în scenografie trebuie să aduci imaginea de la cuvânt și, în cazul acesta, o astfel de lectură ajută. Pe vremuri am făcut un spectacol cu Leopoldina Bălănuță – *Elisabeta, din întâmplare o femeie* de Dario Fo. Era povestea reginei și condiția ei de femeie. Din tot textul mi s-a desprins o replică a ei ca răspuns la o întrebare a altui personaj care ar fi vrut să știe cum se simte în rochiile elisabetane, încorsetante. Iar ea spune simplu: „Ca într-o colivie. Dacă voi bărbații ați purta rochiile astea, niciodată nu ar mai fi război”. Iar tot universul plastic pe care l-am conceput a fost o colivie. Femeia era încarcerată în propria carcasă de imagine. Mi-au plăcut mereu Thomas Mann, Stefan Zweig. Iar una dintre



UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE TEATRU

M

MASTER



CLASS

ATELIER

De la text la imagine

INVITAT

Nic Ularu

Profesor - University of South Carolina,
Department of Theatre and Dance
Head of the MFA Program in Design
Director Graduate Studies

Sala: Studio de Teatru

Perioada: 2 - 3 octombrie 2014, orele 13.00 - 16.00

Coordonator: Conf. univ. dr. Octavian Jighirgiu

ADRESA: STR. COSTACHE NEGRUZZI (fosta HORIA) NR. 7-9, IASI, Email: enescu@arteliasi.ro; www.arteliasi.ro

La Conferințele organizate de Facultatea de Teatru din Iași, artistul Nic Ularu a vorbit studenților, într-un cadru prietenos, despre drumul pe care textul îl urmează spre a ajunge imagine (UAGE, octombrie, 2014)

cărțile mele preferate e *Relatare despre regele David*, scrisă de Stefan Heym. Ea face parte dintre acele romane ce merg pe reinterpretarea biblică. Asta m-a apropiat și de *Cealaltă moarte a Ioanei d'Arc* unde Stefan Tsanev preia un fapt istoric, cel puțin la fel de bizar și evaziv ca și viața lui Bosch, și brodează o poveste în jurul realității. Eu însumi am o piesă neterminată, intitulată *Filosofii* inspirată de biografiile filozofilor greci a lui Diogene Laertios. Este fascinant să descoperi de fiecare dată că nu e nimic nou sub soare. Dacă citești Lucian din Samosata realizezi că suntem aceiași de mai bine de două mii de ani, cu bunele și relele

noastre. Societățile se transformă, dar natura umană e aceeași.

I.P.: Și-atunci în acest tumult al unei lumi, când fantastice, când hiper-reale/raționale, în care Dumnezeu este „un om bătrân, slăbănog, zdrențaros și jalnic”, Nic Ularu – un artist pe cât de talentat, pe atât de modest – unde se află, în ce se regăsește?

N.U.: Artistul se întreabă mereu unde se poziționează, cine e, de ce face anumite lucruri. Întrebări existențiale am dintotdeauna de când am început calea pe care sunt și azi. Cred că orice artist adevărat își pune întrebări fundamentale, mereu, la fiecare răscruce a carierei sale. Orice artist poate fi jignit cu ușurință, are hipersensibilitatea lui. În artă poți acumula frustrări ca un burete și e luptă permanentă cu tine să te detașezi de ele, să depășești momentele dificile. Și în toată istoria artei plastice sau a artei spectacolului au

existat de la un capăt la celălalt oameni care au căutat, au găsit, au abandonat, au regăsit și tot așa. În acest sens, le dau mereu două exemple studenților mei: Salvador Dalí și Pablo Picasso – două genii cu personalități foarte diferite. Dalí a stat mereu în aceeași zonă, fascinant, dar mereu pedalând pe aceleași coordonate. Picasso nu; el a avut perioade diferite, cu stiluri diferite. A descoperit cubismul, după câțiva ani s-a reorientat, lăsând pe cubiști să se joace la nesfârșit cu geometrizarea universului și cu linia frântă. Picasso s-a reinventat de fiecare dată. Un artist are mereu întrebări, frici, nesiguranțe, uneori mici trufii – toate sunt firești. Dar artistul e un individ extrem de vulnerabil care încearcă să se exprime. La mine acasă am relativ puține lucruri făcute de mine pe care să le fi expus într-un fel sau altul. Pentru că pe multe le consider neterminate. Uneori găsesc proiecte pe care aș vrea să le refac, să le împlinesc...

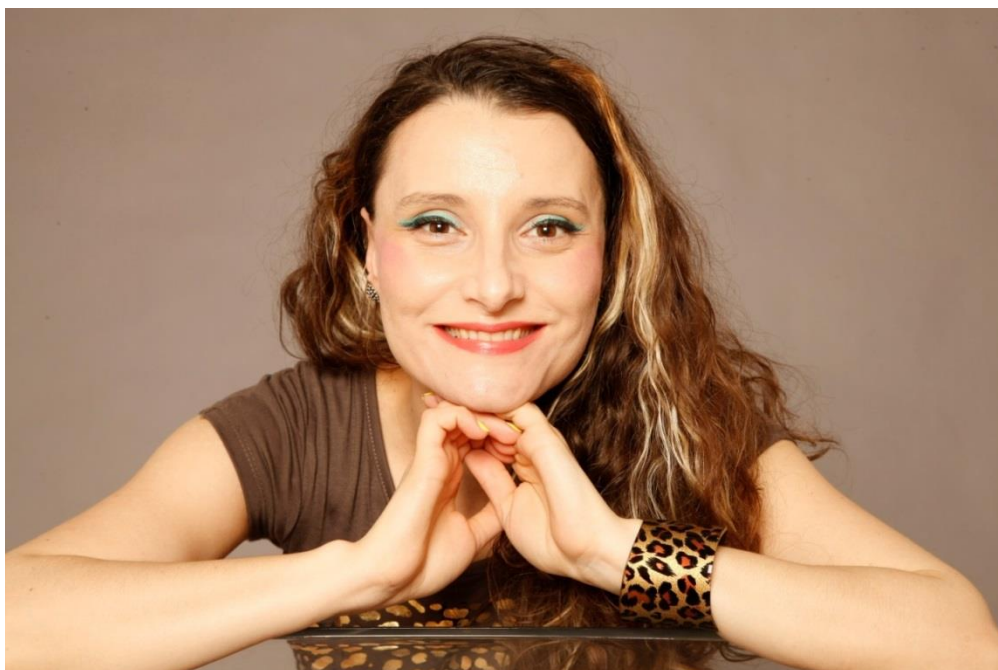
I.P.: Mulțumindu-vă pentru plăcerea acestui dialog și pentru acceptul dumneavoastră prin care ați răspuns invitației revistei „Colocvii teatrale”, vă propun să lăsăm discuția neterminată, ca și cum ar fi unul dintre obiectele din casa dumneavoastră. Mereu perfectibil și mereu neîmplinit.

COLOCVII TEATRALE

„Jocul... esențial în viață!”

Irina SCUTARIU*

Interviu cu lect. univ. dr. Mihaela Bețiu



Rezumat: Vă propun să faceți cunoștință cu doamna Mihaela Bețiu, actriță, lector universitar doctor la Catedra de Artă Actorului de la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale” București (UNATC) unde deține și funcția de Director al Departamentului de Cercetare și redactor coordonator al revistei CONCEPT și nu numai. În anul 2011-2012 este prodecan al Facultății de Teatru. Dar ar mai fi multe de adăugat. În anul 2008 își susține teza de Doctorat cu titlul *„Actorul și performanța între normă și abatere”*, coordonator științific prof. univ. dr. Adriana Marina Popovici, lucrare care nu a văzut încă lumina tiparului, datorită grabei autoarei de a trece la proiecte noi. Cert este faptul că intră în colectivul de profesori ai UNATC-lui în anul 2000 și profesează cu entuziasm pedagogia teatrală la clasa coordonată de profesorul Adrian Titieni.

Cuvinte cheie: arta actorului, revista CONCEPT, proces de învățare.

* Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, UAGE Iași

Activitatea ei artistică a Mihaelei Bețiu este, de asemenea, diversă:

Teatrul „Ion Creangă” (1998-prezent) actriță cu rol principal în spectacolele: „Noddy” (regia: Attila Vizauer), „Când jucăriile spun pa” (r: Attila Vizauer), „Pinocchio” (r: Cornel Todea), „Visul unei nopți de vară” (r: Alexandru Măzgăreanu), „Moș Crăciun e o poveste” (r: Cornel Todea), „David Copperfield” (r: Cornel Todea), „Prinț și Cerșetor” (r: Constanstin Dicu).

Teatrul „C.I. Nottara”: actriță în spectacolul muzical „Miresele căpitanului” (r: Petre Bokor, 2003-2006)

Roluri în filme: 2007: *Maria* – rol principal în scurt-metrajul „*O zi bună*” produs de Casaro Film, regia: Cătălin Apostol; 2007: „*La drumul mare*”, regia Gabriel Sârbu; roluri secundare în filmele maestrului *Nicolae Mărgineanu*: 2008 „*Schimb valutar*”, 2002 „*Fii binecuvântată, închisoare!*”; 2006: *Irina Dobrescu* – rol principal în două episoade (446&447) din serialul britanic „*The Bill*”, Purple Unit, regia *Rob Knights*, Producer: Sylvie Boden, Fiona Black/MediaPro Pictures, casting: Florin Kevorkian; *dublaje filme de animație* – „*Finding Nemo*” și „*Shrek*”.

Îi place să joace în teatru și în film. Este dedicată carierei de pedagog. Dar mai multe veți afla din ceea ce îmi va răspunde în continuare.

Irina Scutariu: *Ești deopotrivă actriță și profesor. Pe parcursul anului ai multe zile când dimineața predai și seara joci. Cum combini sau separi cele două profesii?*

Mihaela Bețiu: Dragă Irina, acum am căpătat dexteritate în a trece de la una la alta. Țin minte că eram mai mică – studentă în anul III și, dacă aveam și filmări și repetiții în aceeași zi, mi se întâmpla ca la repetiții să vorbesc foarte încet, iar la filmări să mi se atragă atenția că vorbesc prea tare sau prea răspicat. Cu timpul însă și, mai ales, cu experiența ce ți-o aduce trecerea sa, te obișnuiești, te adaptezi și te integrezi mult mai bine. Îmi aduc aminte cu precizie că, în primii ani după ce absolvisem facultatea, aveam spectacol la Teatrul „Creangă” dimineață, la prânz mergeam la școală – eram preparator la UNATC, iar seara jucam la „Nottara”. Cred că o astfel de zi mă ferecea cel mai mult. Totuși, era foarte stresant când aveam repetiții și-ntr-o parte și-n alta, mai ales că nu-mi plăcea deloc să lipsesc de la școală. Cu timpul, am început să refuz proiectele în teatru și să mă axez tot mai mult pe școală. Mi-am dat seama, treptat, că asta este adevărata mea vocație și am simțit ceva ce puțini din teatru știu (mă refer la cei care-s doar actori) – pedagogia teatrală este mai creativă decât teatrul. Sigur, nici când joci nu încetezi să crezi odată cu finalizarea repetițiilor, dar, la școală, procesul creativ e continuu pentru că trebuie să găsești clipă de clipă momentul următor, pasul următor pentru fiecare grup de studenți cu care lucrezi și pentru fiecare student în parte. Cu alte cuvinte, preocuparea ta ca profesor este să diagnostichezi continuu nevoile

grupului și ale fiecărui membru al său și să construiești, metodic, etapa următoare. Dar, să revin la teatru – în acest moment joc la Teatrul „Ion Creangă”, unde am bucuria de a întâlni aproape zilnic copiii-spectatori. Am învățat foarte mult de la ei, am învățat ce le place, am învățat să-i controlez (ceea ce este foarte greu) și exercițiul cu ei m-a călit, în mod paradoxal, pentru contactul cu studenții adulți – și mă refer aici nu la studenții de la universitatea de teatru, ci la studenții masteranzi de la Ped-ArtE (colaborare între UNATC și Universitatea București), absolvenți ai diverselor facultăți, de diferite vârste, până la 60 de ani, care sunt la fel de dificili, cel puțin până le prinzi punctele forte și punctele slabe, ca și copiii.

I.S.: Prin urmare, se poate spune că ești un radiolog al publicului spectator de mai toate vârstele demn de luat în seamă. Desprind ideea că ultima ta iubire e pedagogia, cu toate că nu ai încetat să practici actoria. Aceste două arte sunt, pentru tine, inseparabile. La baza studiului lor este jocul, conștient, cu temă și mesaj. Dar, despre acest joc te las pe tine să vorbești.

M.B.: Jocul... esențial în viață! Proces de învățare și recuperare. Am spus dintotdeauna tuturor cursanților adulți cu care am lucrat că nădăjduiesc ca, pe viitor, să se dea o mult mai mare importanță educației adulților. E complet greșit conceptul conform căruia ai absolvit studiile, deci nu mai e nevoie să înveți. E replica celebră a domnișoarei Cucu: „Păi, de-asta ești dumneata profesor, domnule Miroiu, ca să înveți?”... Da... este un citat, de asemenea, celebru al lui John Dewey care spune: „Educația nu este numai o parte din viață, este viața însăși.” Aici este adevărul. De altfel, pasiunea mea pentru educație vine din credința fermă că este singura resursă a acestui neam pentru un viitor mai bun. Potențialul nostru s-ar putea valorifica numai prin dezvoltarea educației. Le vorbesc studenților despre educația permanentă pentru a-i încuraja să facă tot ce pot pentru educația copiilor, adolescenților, tinerilor, dar și pentru propria educație, cea a adulților, atât de neglijată în România.

I.S.: Trebuie să recunoaștem că inițiative de acest fel, de reeducare a publicului larg, sunt în atenția celor care desfășoară workshopuri pe teme de improvizație și care lasă ușile deschise oricărui doritor.

M.B.: Sigur, în ultimii ani, s-au făcut ceva progrese, dar, față de necesitățile societății, mișcarea noastră este încă timidă. Ar trebui să avem centre comunitare, câteva în fiecare sector, în care să ne putem perfecționa, să ne relaxăm jucându-ne, să ne recuperăm acuitatea simțurilor, memoria, capacitatea de relaționare prin jocuri teatrale și exerciții de improvizație, dansuri, pictură (făcută în corelație cu exprimarea emoțiilor) și orice altă activitate și formă de art terapie în care este nevoie de interacțiune și de utilizarea abilităților psihice, fizice, emoționale ale adulților. Deseori, de mamele noastre nu mai avem nevoie decât ca să ne facă de mâncare. Vârsta la care societatea începe să te neglijeze, în România, este foarte scăzută, cred eu.

Drumul adulților spre farmacie ar fi mai rar în alte condiții. De asemenea, toate comunitățile profesionale au nevoie de recuperare. Jocurile și exercițiile teatrale se pot adapta și aduc beneficii și unui grup de corporatiști, și unui grup de medici, și unui grup de învățători, și unui grup de casieri ai unui supermarket, și unui grup ce combină profesiile. În plus, oferă ceea ce lipsește multor adulți astăzi – spații destinate socializării. Pentru copii, pe de altă parte, jocul teatral este metoda ideală pentru învățare. Dezvoltarea tuturor abilităților este esențială pentru o viață fericită atât în copilărie, cât și în perioada adultă. Să ne gândim că jocul dezvoltă posibilitatea efectuării principalelor operații ale gândirii și că, prin intermediul jocului teatral, al utilizării combinației gând-mișcare-sunet (proces cerebral-fizicalizare-verbalizare) se formează un număr mult mai mare de sinapse decât prin învățarea pur teoretică. Jocul teatral ne mai învață un lucru extrem de prețios: metodologia inovației, ca să zic așa. Termenul poate părea prețios, dar chiar asta este: prin joc învățăm să ne adaptăm la situații/scenarii noi și dezvoltăm o abordare ludică a realității, încercând să-i rezolvăm problemele pe care ni le aduce într-un mod creativ, diminuând, la maximum posibil, traumele care, s-o recunoaștem, în viața adultă a individului acestui secol, sunt destule!

I.S.: Eu nu numai că sunt de acord cu tine, dar îmi doresc să povestesc despre acest remediu al sufletului și altora și să ajut ca această metodă să fie cunoscută și folositoare mai multor indivizi. Într-adevăr sunt carențe în modul de gestionare a relației părinte-copil sau de percepție a celei dintre profesor și elev, ca să nu mai zic de faptul că nu sunt rare greșelile de interacțiune dintre profesor și student. Ești un pion, dacă-mi permiți această formulare, foarte activ în implementarea acestui mod de a ne pregăti pentru viață. Din experiența mea de părinte recunosc că nu pot să declar că știu totul sau că am aplicat jocul cu cei mici într-o așa manieră încât să le dezvolt întreaga lor capacitate de expresie, de atenție, de înțelegere decât după ce am luat contact cu exersarea acestui fel de a te juca. Te văd implicată în demararea unui proiect promitător de revigorare a societății, de revenire la noi înșine. Care sunt pașii următori?

M.B.: Da, uite, mă bucur că ai adus vorba despre asta. Metoda jocurilor teatrale are darul de a ne deschide mintea pentru multitudinea de situații cu care ne întâlnim zilnic și, mai ales, cu specificitatea relațiilor acestor situații. Cu alte cuvinte, a stăpâni metoda jocurilor, a avea capacitate de improvizație, îți oferă spontaneitate în viața ta personală, îți dezghioacă creativitatea (care, în anumite perioade scade dramatic, chiar seacă!), te face să privești fiecare situație ca pe un exercițiu ce poate fi remediat, te ajută să continui să cauți soluții acolo unde nu mai e speranță sau să renunți învățând că pierderea face parte din viață și să încerci să diminuezi frustrarea spunându-ți: „Acum e momentul să câștigi altul, eu voi câștiga și eu la timpul meu!” Metoda Violei Spolin excelează, față de celelalte metode bazate pe joc, prin filozofia sa despre teatru, cooperare, joc, viață.

I.S.: Se impune, pentru cititorii revistei Colocvii Teatrale, precizarea că ești cea care în anul 2008 traduce, editează și publică ultima ediție a manualului „Improvizație pentru teatru” de Viola Spolin, Unatc Press. Cartea cuprinde exerciții de improvizație și se adresează în special studentului facultăților cu profil artistic.

M.B.: Da, în ce mă privește, sunt cunoscută mai mult ca promotor al metodei Spolin – și într-adevăr, cunoscând beneficiile metodei în clasă, la teatru, în viață am vrut să împărtășesc și altora descoperirile mele... Dar nu sunt numai ale mele!!! Marii noștri profesori – Ion Cojar, Adriana Popovici, Gelu Colceag, Nicolae Manda, Adrian Titieni, Florin Zamfirescu, Doru Ana – toți au fost inspirați în diverse etape de metoda Spolin. Practic, de la Viola Spolin mi-a venit ideea că, în esență, teatrul este „**educație pentru cooperare**” și, când am înțeles asta, mi-am lărgit sfera de interes – dacă până atunci lucram numai pentru teatru, eram preocupată numai de formarea actorilor, din acel moment, cu imboldul pe care mi l-a oferit mentorul meu, Adriana Popovici, am început să mă interesez de popularizarea metodei în toate mediile posibile – preșcolar, primar, gimnazial, liceal, școli speciale, profesori, corporatiști... și ce bine le-ar prinde această metodă părinților, medicilor (mai ales pediatriilor!), preoților (mai ales celor fără dicție) sau politicianilor! Cu politicianii am lucrat, dar insuficient, nu s-au deschis către noi, așa cum au făcut-o profesorii din preuniversitar, de exemplu. De fapt, ce m-a făcut să capăt avânt, în ultimii ani, a fost feedbackul extraordinar pe care l-am primit de la profesorii cu care am lucrat în cadrul proiectului „Competențe în comunicare. Performanță în educație”, coordonat de Adrian Titieni, faptul că am păstrat apoi legătura, că m-au chemat în școlile lor ca să-i ajut să organizeze ateliere, chiar festivaluri. De exemplu, foarte fertilă a fost întâlnirea cu doamna director al Școlii Gimnaziale „Ferdinand I” - Violeta Dascălu sau cu Elena Fântâneru, de la Școala „Regina Maria” din Vintileasca-Vrancea. Vom continua să facem proiecte împreună și, cine știe, poate într-o zi o să obținem și finanțări mai consistente pentru munca noastră. Îți dai seama ce lucru important este să pătrundă jocurile teatrale în comune unde se termină șoseaua (începe pădurea) și copiii nu au prea multe alternative educaționale! Dar, în aceeași măsură, e important să lucrăm cu cei din orașe. La un workshop organizat anul trecut, mi-au adus cu autocarul copii de la Focșani – în pauză toți au scos din rucsac „junk food”. Noi facem și tipul ăsta de educație – ce mănânci, cum stai ca să fii sănătos, care este mersul normal etc. ... Pentru că nu ajunge să le spui copiilor: „Nu fă asta!”, ci trebuie să le propui tu ceva care să le înlocuiască obiceiurile distructive. Educația prin vorbe este extrem de importantă, dar ea se adresează numai rațiunii, în timp ce educația non-verbală pe care o oferă jocurile teatrale se adresează corpului, care are o inteligență a lui, și declanșează intuiția – singura resursă de certitudine. Dacă auzi ceva, te poți

încă îndoii, dar, dacă ceva din tine intuiește că acel lucru e adevărat, crezi... și numai credința asta declanșează adevărul interior.

I.S.: În privința oamenilor care te-au inspirat, vorbeai de domnul Nicu Manda...

M.B.: Da, dânsul e unul din cei care cunosc îndeaproape avantajele metodei Spolin și, din nou, credința în principiile Violei ne reunește. Nicu te inspiră, e foarte creativ și mereu preocupat de următorul pas. Eu, recunosc, simt mereu nevoia să consolidez pasul făcut, dar el nu, vrea înainte. Face parte din echipa restrânsă, alături de Rectorul UNATC Adrian Titieni și de Sylvia Rotter de la „Teatrul vienez de copii”, care au inițiat proiectul introducerii teatrului în curriculumul opțional. Acolo, generațiile astea care nu apucă să se mai joace pentru că au multe teme, stau enorm la calculator sau îi țină mama-n casă (știu cazuri! Inclusiv cazul unei mame care are copil de clasa a X-a și nu-l lasă să-și facă ghiozdanul ca să i-l facă ea „mai bine” și ca să-i fie copilului „mai ușor”!)... generațiile astea, native digital, vor putea recupera partea cea mai frumoasă a vieții – copilăria! Țasta e ultimul proiect la care lucrez împreună cu domnul Nicu Manda.

I.S.: Și adulților le este necesară această metodă tocmai din aceleași motive, ba mai mult pentru că ei sunt un reper pentru noua generație, de atitudine, de nivel al evoluției, de comportament. Caracterul individului se poate forma sau deforma în funcție de factorul emoțional.

M.B.: Exact! Pentru adulții care au avut episoade traumatizante în copilărie, metoda Jocurilor teatrale este recuperatorie. Pentru noi toți, însă, păstrează mereu treaz copilul din noi. De câtă empatie eram capabili în copilărie! Cât mai plângeam eu de mila pinguinului Apolodor sau când murea personajul unui film! Cât de creativi eram! Cu cât mai multe sinapse făcea creierul nostru atunci! Acum luăm suplimente pentru stress, pentru memorie, pentru somn... Dar jocurile teatrale, workshop-urile în aer liber, ar putea să ne rezolve multe probleme. De exemplu, este un joc care a preluat tehnicile teatrale și care poate fi jucat seara, acasă, în weekend-uri sau în vacanțe – „Activity!” Se găsește în magazine (chiar în 2 variante: „Activity Original” și „Activity – Totul e posibil!”). Cei care au făcut jocul au preluat din jocurile teatrale „Mima” și „Jocul de desenare” – le regăsim pe amândouă la Viola Spolin (de altfel, am studenți care au pus mâna pe cartea Violei numai după ce am jucat cu ei Activity). Jocul e așa: pe un cartonaș găsești scris un cuvânt sau mai multe și trebuie să-l faci pe partenerul tău să înțeleagă despre ce e vorba și să spună cuvântul (sau expresia) în 3 moduri: prin verbalizare, prin gestică (cu sau fără ajutorul interjecțiilor, în funcție de varianta aleasă), prin desen. Este un joc extrem de activ și utilizează mintea, dar și corpul, ceea ce este foarte important pentru că asocierea sunet-mișcare-gest creează sinapse noi. Nu vă povestesc mai multe, vă las să încercați.

I.S.: Ai făcut lucruri deosebite cu ajutorul acestei metode a jocului teatral și ai reușit să o adaptezi pentru diverse categorii de vârstă și percepție. Că veni vorba de cartonașe, vreau să-mi povestești puțin despre ceea ce se află în spatele acestui simplu joc.

M.B.: Cartonașele, da... Discutam noi, cu o ocazie, despre cât de utile sunt în discuțiile pe care un profesor (inclusiv consilierii școlari) le poate avea cu un copil în legătură cu o situație frustrantă (chiar traumatizantă). Le-am recomandat celor de la Masterul Ped-ArtE cărora le coordonez lucrările de disertație să adopte această metodă de investigație în locul interviului simplu. De exemplu, la o lucrare care-și propune să ofere niște soluții practice pentru a îmbunătăți inteligența relațională a profesorilor, comunicarea de la om la om, i-am propus autoarei să investigheze ce au simțit elevii în 4 situații diferite: prima zi de școală, primele 10 minute dintr-un anumit curs (unul cu probleme de comunicare), un conflict cu un profesor, un moment de schimbare a colegilor și a profesorilor la trecerea într-o etapă superioară de învățământ. La începutul interviului, ar putea pune pe masă niște cartonașe care ar putea fi un imbold pentru discuție – pentru că nu e ușor deloc să vorbești despre lucruri care dor! Pe cartonașe ar putea scrie: bucurie, teamă, neplăcere, interes/dezinteres pentru profesor/colegi/ materie, nepăsare, nerăbdare, curiozitate, pasivitate etc. ... Mai trebuie ales și un fond potrivit pentru cartonașe – niște culori și/sau imagini reprezentative, dar care să nu devină mai puternice prin ele însele decât cuvântul-emoție, pentru că, dacă e așa, se poate lucra fără cuvânt, doar cu imagini. Exprimarea emoțiilor nu trebuie neglijată pentru că afectează enorm viața individului. În timpul unui joc, ființa se manifestă plinar, total, organic, exprimă continuu ceea ce simte și reacționează continuu la stimulii emoționali din jur, ceea ce înșănătoșește individul emoțional, psihologic, corporal.

I.S.: În încheiere, sunt curioasă să aflu care este metoda ta de lucru. Fiecare profesor adună multe informații, experimentează mult și, când lucrurile se maturizează în laboratorului lui propriu de creație, oferă adesea perspective inedite.

M. B.: În ce mă privește, am învățat enorm de multe exerciții de la alții – de la profesorii mei o serie, de la colegii mei, dar cele mai multe le-am văzut la workshop-urile internaționale, acolo de unde poți importa ce nu ai acasă. Pe toate, însă, le-am aplicat conform metodei Spolin – aici e genialitatea ei. Ea ne-a oferit metodologia de lucru! Unii profesori aplică greșit exercițiile și, când spun asta, mă refer chiar și la aceia de la care am preluat unele idei. Pentru ca un joc să nu fie joacă, trebuie să-l structurăm: să aibă reguli (fezabile, transmise de profesor la începutul jocului, iar, altele, stabilite de grup pentru eficientizare, variație, upgradare), să aibă un Punct de concentrare clar exprimat de la început (adică să aibă mingea cu care să joace), să aibă etape succesive (adică coordonatorul să-l aplice în etape, de la simplu, la complex,

numai așa se poate ajunge la grade înalte de dificultate!), să aibă Scop (ce trebuie atins în timpul jocului – un joc nu-l faci numai ca să vezi cât e el de greu – cum am văzut că aplică unii dintre doctoranzii noștri, spunând: nu e important să ne iasă... Eu țin minte că, atunci când eram copil, vroiam să-mi iasă jocul! Tinerii profesori care dau asemenea indicații o fac cu bune intenții: ei vor, ca atunci când se ajunge la scene, studenții să nu fie preocupați de rezultat, „să-mi iasă”. Precauția lor e corectă, dar trebuie să vrei să-ți iasă jocul, să nu fii eliminat, să ieși campion, tot așa cum într-o scenă vrei neapărat să obții bani de la partenerul/personaj. Deci urmărirea Scopului, îți dă Miza – dorința arzătoare de a-l îndeplini.) Cât despre Obiectivele jocului teatral (diferite de Scopuri) sunt cele legate de obținerea abilităților (a competențelor transversale, cum se numesc, în limbaj academic): coordonare, creativitate, spontaneitate, comunicare, imaginație, intuiție, etc.

I.S: Așadar, se poate spune că ai cunoscut beneficiile metodei Spolin și le-ai sublimat creându-ți propria ta metodă.

M.B.: Așa e... Eu mi-am dezvoltat propriul set de exerciții, inspirate din combinația între metodologia Violei Spolin, filozofia ei, exercițiile ei – pe care le-am folosit ca bază – și caracteristicile și nevoile grupului pe care-l am în față la un anumit moment. Așa s-au născut multe exerciții noi și sunt sigură că așa s-au dezvoltat toate metodele moderne de arta actorului, de la Stanislavski încoace, combinând tradiția cu inovația. Este acum un trend în care nu cred: negarea înaintașilor. Respectiv: asta e metoda mea. Zău? Și n-ai avut și tu profesori? Și n-ai citit și tu o carte? Și n-ai văzut și tu un film? Și nu ți s-a întâmplat și ție nimic în viață? Pentru că viața este profesorul nostru ultim, realitatea înconjurătoare... de aceea spune Viola Spolin că trebuie să reconsiderăm definiția talentului: talentul este o mai mare capacitate de pătrundere în mediu. Nu-i frumos?

Propuneri de mise-en-scène pe texte de Shakespeare, Molière, Beckett. Experiența iLO

Adrian BULIGA*

Rezumat: Am ales trei nume incontestabil clasice ale teatrului european din mai multe rațiuni: întâlnire dintre textul clasic cu noile tehnologii din teatru este una dintre mizele cele mai mari; în fața experimentelor celor mai inedite, ne-am propus să urmărim ce rămâne și ce se pierde din remake-ul acestor texte. Investigarea funcțiilor imaginii în raport cu textul a fost un alt subiect pe care ne-am axat. Câteva idei importante s-au desprins din aceste exerciții: simplitatea ajută mult în proiecțiile multimedia, o propunere prea complicată poate îngreuna punerea în scenă, făcând să nu ne mai atingem scopurile inițiale. Cu cât contrastele în light design sunt mai puternice, cu atât dramatismul cadrului crește. O atitudine deschisă în fața noutăților este importantă pentru designer și pentru artist, altfel riscăm să nu mai înaintăm în creațiile noastre ori să ne autocopiem cu bună știință. Chiar dacă sunt marionete sau simple proiecții, personajele păstrează trăsăturile majore ce vin din analiza textului de bază. Aceasta se poate realiza cu ajutorul culorilor, tonurilor pe care reflectoarele le schimbă și prin formele pe care acestea le proiectează. Acelorași fragmente de text le-am putea găsi peste ceva timp și alte soluții care să mențină stilul în care a fost scris fragmentul și care să poată trezi impresii în spectator. Tocmai datorită acestei versatilități pe care regia de teatru ne-o oferă, textele nu vor obosi niciodată.

Cuvinte cheie: experiment, imagine, light design, proiecție

Preluând tehnici regizorale precum cele enunțate de Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold și, luând în considerare și elementele principale de narativitate, am construit propriile concepții artistice pentru punerea în scenă ale unor texte de Shakespeare, Molière și Beckett.

Motivații pentru triada Shakespeare, Molière și Beckett:

Am ales trei nume incontestabil clasice ale teatrului european din mai multe rațiuni:

* Asist. Univ. Drd. – Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” Iasi

1. **Întâlnirea dintre textul clasic**, fie el renașcentist, aparținând secolului al XVII-lea sau secolului XX, **cu noile oferte ale tehnologiilor** din teatru este una dintre mizele cele mai importante. În fața experimentelor celor mai inedite, de la folosirea *Divinei Commedia* doar ca pretext în montarea omonimă a lui Romeo Castellucci, de la montarea textelor aparținând tezaurului teatral european (*Heraclizii*, *Don Giovanni*, *Othello*) în metodă brechtiană, cu tratarea lor strict politică de către Peter Sellars, ne-am propus să urmărim ce rămâne și ce se pierde din remake-ul acestor texte.
2. Nu percepem **universalitatea textelor** ca pe ceva axiomatic, ea nu este, din punctul nostru de vedere, o chestiune valabilă oricând și oriunde. Care sunt limitele și care sunt rigorile universalității? Care sunt elementele pe care trăsătura generalității se citește cu mai mare ușurință și care sunt structurile dramatice pe care se fundamentează cu precădere mesajul textelor clasice spre a traversa epocile?
3. **Diferențele de proveniență a celor trei dramaturgi** ne-au ridicat întrebarea dacă nu cumva există totuși, atât din perspectivă geografică, cât și din cea temporală, un trunchi comun. Ce-i apropie, dar și care sunt caracteristicile specificității fiecăruia dintre cei trei dramaturgi? – iată o întrebare pe cât de banală, pe atât de legitimă în fața fiecărui curent artistic apărut la orizontul contemporaneității. În versatilitatea formelor sale, teatrul actual riscă să uite a-și mai pune problema unicității fiecărui autor, făcându-i să pară pe toți doar pretexte. Exercițiile noastre s-au aplecat chiar pe aceste considerente, la care nu e niciodată tardiv să revenim. Așezați unii lângă alții, enciclopedicul Shakespeare, comicul Molière și filosoful Beckett realizează o structură vie în care punctele de tangență sunt evidente, iar cele care fac diferențele formează o pânză rezistentă și fascinantă. Pe ea se citesc tonuri și nuanțe, direcții de gândire asupra cărora ne-am aplecat și care ne-au ajutat în cercetarea noastră.
4. **Investigarea funcțiilor imaginii** în raport cu textul a fost un alt subiect pe care ne-am axat, datorită atenției pe care am acordat-o procesului de transpunere a textului în realitate scenică.
5. O chestiune de plan secund, dar nu de mai puțină importanță, a fost și cea legată de **valențele pe care experimentul le îmbracă astăzi**. Dacă Richard Schechner lucra cu noțiunea de corporalitate *vis-à-vis* de spațiul lipsit de teatralitate, dacă Robert Wilson a introdus experimentul (referitor la mecanicitatea, fizicalitatea sau rezistența actorului) în teatrul rigorilor clasice (unitate, vizualism, scenă *à l'italienne* etc.), noi am dorit să vedem cum tehnica foto / filmică / multimedia poate structura în așa fel montajul imaginii pentru ca ea să găsească și să transmită teatralitate și să reprezinte fiecare autor dramatic în parte.

2. Experiența de la Instituut Lichtontwerpen, Amsterdam (ILO)

Macbeth de William Shakespeare

Scena vrăjitoarelor din *Macbeth* s-a aflat în centrul atenției multor regizori de teatru și film care au ajuns la cele mai inedite rezolvări, cu atât mai mult cu cât scena I-a din primul act al tragediei stă sub un mare semn de întrebare: e real ceea ce se întâmplă în fața noastră sau sunt doar primele semne ale nebuniei protagonistului. Artiștii nu se opresc în a da răspunsuri.

În ecranizarea din 1971 Roman Polanski se concentrează pe atmosferă și pe imaginea schizoidă (reflexia universului în oglinda apei), iar Rob Ashford și Kenneth Branagh găsesc de cuviință ca vrăjitoarele să apară în cadrul porticelor unui altar dintr-o catedrală catolică, fără a se mișca din spațiile respective și comportându-se precum niște păpuși hidoase (Park Avenue Armory and Manchester International Festival, 2014). Pawel Szkotak plasează scena într-o arenă cu nisip, vrăjitoarele fiind niște arătări stranii, ale căror proporții uriașe și monstruoșitate e sugerată de jocul pe catalige (producție Teatr Biuro Podrozy, Polonia, 2007). Rupert Goold mută scena într-un spital, vrăjitoarele fiind surori medicale care au rolul de a-l calma pe agonicul Macbeth, excepțional interpretat de Patrick Stewart (ecranizare din 2010, Illuminations Films).



Cu cât căutăm mai mult, cu atât vedem cât de diferite ca orientare sunt alegerile regizorilor în creionarea unei atmosfere, a unui plan distinct în care

COLOCVII TEATRALE

realitatea și visul se intersectează până la confuzie, în ilustrarea grotescului, care pentru unii se poate constitui drept o imagine conceptualizată, minimalistă, iar pentru alții este un motiv de bogăție imagistică și tehnicitate. În cercetarea noastră am plecat de la câteva versuri care ne-au folosit ca motor și de la imagini pe care le-am considerat importante pentru motivațiile noastre. Grupajul următor de versuri, care de altfel deschide tragedia, ne-a călăuzit în parcursul rezolvării scenei I a primului act.

„ÎNTÂIA VRĂJITOARE: Când fi-vom iarăși împreună

Tustrele-n ploaie și furtună?

A DOUA VRĂJITOARE: Zarva când s-a potolit,

Cel învins c-a biruit.

A TREIA VRĂJITOARE: Va fi-nainte de-asfințit”¹.

Sunt determinate aici locul și timpul (cronotopul), dar și starea de spirit a personajului ce va intra curând pe scenă. Furtuna shakespeariană este, de cele mai multe ori, echivalentă cu sentimentele amestecate, răvășitoare ale personajelor. Macbeth e bântuit de visele sale de putere, e hărțuit de neliniștea care-l face să se gândească la tronul ce-ar putea să-i aparțină. Furtuna gândurilor sale este precum cântecul vrăjitoarelor, o întrețesere de dorințe periculoase din care rezultă gândurile cele mai hidoase.

Într-o primă fază, grija prioritară a fost crearea spațiului: cum să conturăm ideea de apus, imaginea unei lunci în care misterul și dualitatea peisajului (real și ireal) să fie bine reprezentate. Am folosit o platformă dintr-un material cu reflexie (oglină) pentru a induce ideea de apă, dar și cea de bidimensionalitate. Pe verticală, am folosit o proiecție (o fotografie cu efect macro, cu claritate redusă, care putea transmite noțiunea de hățiș). Apoi cu reflectoare cu lumină incandescentă (roșu și portocaliu intens) am simbolizat apusul. Din nou, contururile erau destul de ambigue în scopul de a lăsa impresia lipsei de precizie – lipsă de precizie care vine din interiorul protagonistului.

Tot într-un prim moment al abordării, am restrâns numărul vrăjitoarelor de la trei la una și, chiar și aceasta era reprezentată printr-o umbră, ca și cum conștiința lui Macbeth ar fi fost o singură voce, stranie, îndepărtată, auzită numai de protagonist. Asemenea peliculei expresioniste ne-am folosit de importanța umbrelor, conturând, în acest mod, lumea invizibilului. Subconștientul a fost redat tot prin aceste umbre ce se profilau întortocheat (cu ajutorul light background) pe orizontală și pe verticală. Disparația vrăjitoarelor a însemnat revenirea personajului în starea de acalmie. Umbrele lungi se

¹ William Shakespeare, *Macbeth*, traducerea de Ion Vinea, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 5

topesc, spoturile de culoare se închid, lăsând spațiul într-o singură lumină plină, sugerând conștiința revenită în reperele normalității. Furtuna se încheie cu repunerea în firesc a peisajului.

Dupa ce am încercat mai multe variante, am găsit și o altă soluție interesantă în care textul a servit în cele din urmă ca pretext. Varianta inițială naturalistă (cu accentele ei de inspirație expresionistă) s-a transformat într-un minimalist joc cu planurile. Am revenit la numărul de trei „surori malefice” – marionete modulare cu ajutorul cărora se poate realiza o coregrafie în momentul intrării lor în scenă, un dans macabru relevant pentru incantația lor ce invocă forțele naturii. Pentru a crea atmosfera, de data aceasta am mers în linia conceptualismului și am folosit o compoziție de forme geometrice. Pe orizontală luminile au fost realizate cu reflectoarelor focale, iar pe verticală cu videoproiecții pe niște suspendate, de mici dimensiuni, așezate asimetric. În acest mod, spațiul a devenit foarte dinamic și starea de vertij, mister, vrajă era rezultanta îmbinării efectelor luminoase cu mișcarea marionetelor.

Și în prima variantă, transpunerea textului în limbaj non verbal a fost făcută prin mișcarea marionetei în spațiu și prin „coregrafia” luminilor. În realizarea eclerajului, o atenție deosebită a fost acordată culorile (complementare și contrastante) utilizate în „tabloul” scenic. Marioneta pe care am folosit-o în reprezentarea lui Macbeth a fost una modulară și ne-a ajutat în creionarea arhetipalului, în care ne-am dorit trecerea poveștii.

Tartuffe de Molière

În *Tartuffe* am transpus din nou personajele în marionete, dramatizând scena a III-a din Actul III. Având de-a face cu o scriitură clasică, în care se urmăresc cu ușurință relațiile dintre personaje, în care comicul ia valențe grave pe alocuri, s-a dovedit că această fragment nu a fost atât de maleabil în trecerea sa de la forma scrisă la cea vizuală, mai ales în dorința de a-i păstra caracteristica stilului auctorial.

Prima dată, ne-am concentrat pe simbolurile majore pe care piesa ni le oferă: contrastul dintre adevăr și minciună, dintre libertate și pedeapsă, dintre moral și imoral. Discuția dintre Elmire și preotul mincinos cuibărit în casa lui Orgon s-a transformat într-o scenă dinamizată, din nou, cu ajutorul eclerajului. Se formează un spațiu al luminii în care gradual se „citește” textul.

Am ales ca Tartuffe să fie o marionetă de dimensiuni mai mari, în vreme ce Elmire una mai mică, din dorința de a sublinia opoziția celor două lumi: cea a imposturii în care răul are grandoare și ține să cucerească și, mai mult, să subjuge pe cei din jur, și cea a ființelor care se străduie din răspuțeri să reziste, să-și păstreze fața normalității, a raționalului. Prin staturile celor două figurine, contradicțiile din dialog sunt marcate, devenind evidente pentru spectator.



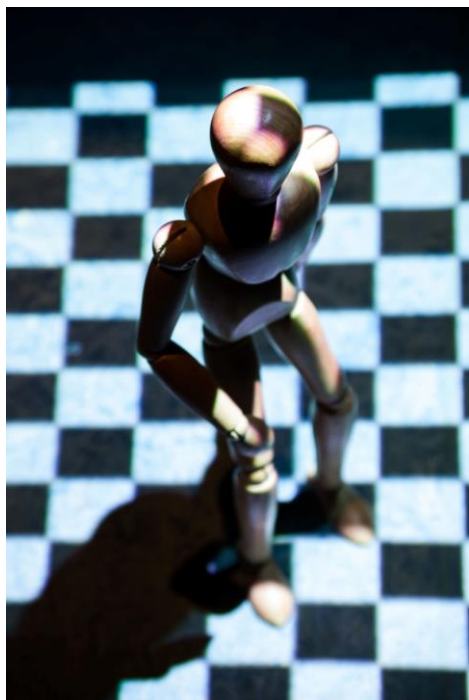
Locul și timpul au fost și în această ocazie principalele obiective de urmat. În prima variantă, scena are loc într-o cameră (am preferat direcția minimalistă, fără a încărca prin mobile și detalii platforma de joc), cameră pe care am lăsat-o în întuneric pentru a obține un efect major prin lumina ce se profila prin fereastră. Acum lumina e înzestrată cu dublă semnificație: este deopotrivă și raza conștiinței curate (galbenul, nuanțele calde) și emblema păcatului (trecerea ușoară spre roșu). Ca și în tratarea textului shakespearian, roșul ne-a ajutat să accentuăm latura malefică a personajului. Răutatea, caracterul insidios al lui Tartuffe nu se descifrează pe chipul personajului, ci în „traducerea” prin efecte de lumină și nuanțare. Pe măsură ce situația se agravează, terifiantul se descifrează cu din ce în ce mai multă claritate în povestea spusă cu ajutorul reflectoarelor.

În prima fază de lucru am reușit să păstrăm și acel accent de lirism, oarecum patetic, din textul inițial. Versurile ascund în spatele melodicității și a cuvintelor alese un spirit uneltitor, lipsit de orice scrupule, josnic și care, aprins de fiorii dorințelor carnale, ajunge la indecență și delir verbal:

„Ah! Cât aș fi de pustnic, sunt om întâi de toate
Și, când sub ochi vezi astfel de încântări cerești
Lași inima ta prinsă și nu mai cumpănești.
Te miră că sub spinii iubirii și eu sângere?
Ce vrei, la urma urmei nici eu nu sunt un înger!
O, dacă zvârli osânda pe taina mea atunci

COLOCVII TEATRALE

Pe farmecele tale mai drept e s-o arunci:
Luceai de-o strălucire mai mult ca omenească,
Ce-ajunse-ncet, întregul meu gând să-l stăpânească;
Cereștii ochi, c-o dulce putere de nespus,
Mi-au frânt împotrivirea și le-am căzut supus;
A biruit în mine și post și rugăciune
Și-mi abătura ruga spre chipul tău, minune!”²



Cuvintele de mai sus ne-au sugerat imaginea unei pânze pe păianjen, în care Elmire este atrasă contrar voinței proprii. Am desenat din contrejour acest „spider web”, pe care l-am găsit atât de sugestiv. Unghiurile, forma crucii desenate cu ajutorul reflectoarelor, evidențierea patului, într-un con luminat, însă singular, sunt elemente de care ne-am folosit pentru a contura starea interioară a personajelor. S-a structurat un tablou, în care treptat am modificat conturile și culoarea, în care semnele din text au suferit tranziția în imagine.

Dacă s-a pierdut ceva, în această primă etapă a experimentului, atunci este vorba despre latura comică, pe care Molière apasă destul de tare. Adevărul este că, pe de altă parte, scena în sine nu are nimic comic, fiind vorba despre

² Molière, *Tartuffe*, în *Opere*, traducere de A. Toma, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, p. 319

un act ce sfidează regulile moralei. Însă ne e greu să închipuim că în varianta realistă nu i-ar fi speculate textului și zonele de umor, fără de care autorul francez n-ar putea fi conceput.

Varianta finală a fost una destul de diferită de punctul din care plecasem. Am recurs la videoproiecții, deoarece, pe tot parcursul scenei, am dorit să recuperăm ceea ce credem că lipsea: comicul. Nicidecum un comic buf, ci mai degrabă unul în căutarea grotescului. Astfel că, folosindu-ne de fotografii, atât pe verticală, cât și pe orizontală am reușit să inducem și ideea de plan în profunzime, de cameră aristocrată (am proiectat imagini din Palatul Versailles), și de spațiu vibrant. Datorită proiecțiilor care se schimbau, interioritatea personajului avea o ipostază simbolică. Pentru a arăta cum este Tartuffe, în spatele cuvintelor pe care le perorează în fața Elmirei, ne-am întors la cadre din cinematografia lui Méliès (în special la *Voyage dans la lune*). Inspirându-ne din formele care îmbinau animația, trucajul și fantasticul de pe filmul mut am reușit să transmitem starea umoristică, cu accente grotești, în care protagonistul se plasează, condus de instinctele carnale, însă făcând risipă de prețiozități într-un discurs meandrat, în care cuvintele ajung să-și piardă din sens. Am observat că și fenomenul pierderii de sens, a cuvintelor fără acoperire interioară, pot fi redată prin proiecții.

În cazul momentelor animate, videoproiecțiile au îmbogățit aria semantică, au ajuns ele însele semne ale teatralității, având funcție descriptivă, simbolică, dar și estetică. Varianta finală, cea în care Tartuffe a fost scos din realism și nu a mai constituit o prioritară în conturarea relațiilor dintre protagoniști, a câștigat atât prin impresia de artefact, cât și în amestecul (molieresc în opinia noastră) dintre caricatură și grotesc.

***Comedie*³ de Samuel Beckett**

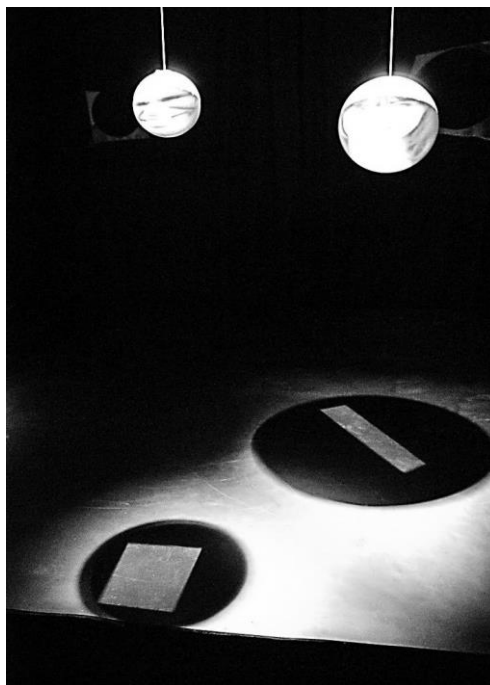
Textul lui Beckett a fost realmente o experiență interesantă pentru că, pe de o parte este, ca structură, diferit de tiparele clasice și, pe de altă parte, pentru că, este dintre rarele texte care face din lumină un personaj în sine. *Comedie* a fost mai degrabă un text pe care ne-am permis să explorăm, modalitate prin care am ajuns la un rezultat cu totul neașteptat.

Pe scurt, textul, puțin cunoscut publicului nostru, este o poveste, de data aceasta, straniu însăilată din replicile celor trei personaje între care ne dăm seama pe parcurs că a existat un triumfi amoros. În afară de cele trei relatări fragmentate din care desprindem ideea că cele două femei și bărbatul avuseseră relații de dragoste, nici un alt gest, nici o altă mișcare nu trădează vreo relație la prezent între personaje. Întâmplările sunt povestite cu verbe la trecut. De

³ În engleză (prima limbă în care a fost redactat textul, în 1963) se folosește cuvântul *Play*, în franceză (autorul și-a tradus singur textul în 1972) e folosit termenul *Comédie*, în germană, titlul a fost tradus cu *Spiel*.

COLOCVII TEATRALE

altfel, autorul îi plasează pe cei trei în interiorul unor urne, din care le lasă libere doar capetele, restrângându-le aproape cu totul posibilitățile de a se mișca. Singura dinamică pe scenă este dată de un reflector (noi am folosit mai multe) care se aprinde și se închide pe fiecare personaj, dându-le în acest fel drept la replică. Cât stau în întuneric sunt inerte, cum se aprinde reflectorul asupra-le cuvintele par că se învălmășesc pe buzele lor. Este aproape ca în cazul lui Lucky din *Așteptându-l pe Godot*.



Reflectorul „ia decizii” singur, mânuit parcă de o providență pe care o ghicim și în alte texte beckettienne (*Actes sans paroles*, dar și *Așteptându-l pe Godot*) și care lasă impresia că e un demiurg ce joacă feste personajelor, determinându-le să improvizeze sau tăindu-le replicile. Reflectorul care se aprinde și se stinge pentru perioade mai lungi sau pentru fracțiuni de minut este o entitate în sine și hotărăște pentru anti-eroii, aflați pe scenă, dă un ritm extraordinar întregii construcții, lăsând impresia că dirijează din depărtare.

În urne cele trei capete vorbitoare sunt „fosilizate”, destructurate și singura formă care atestă existența lor este gândul materializat în cuvânt. În cele din urmă, în acest spațiu deschis, însă care e în mod paradoxal, cu atât mai sufocant, reducăția e maximă (ca și în *Not I*, când din personaj nu mai rămâne decât o gură) și se referă la privire. Personajul nu mai e nimic altceva decât o privire, nu mai are carne și oase, este imaterial și unica relație este reflexia în ochii (sau ochiul, mai degrabă) a celuilalt.

COLOCVII TEATRALE

Replicile care ne-au ghidat în studiul nostru de culoare și lumină au fost acestea:

„F2: *Eu mă îndoiesc.*

Pauză. Scoate un scurt hohot de râs, slab, ca de nebună, pe care reflectorul îl întrerupe brusc, trecând la F1.

F1: Da, și tot acel ceva, acolo, întreg, acolo, privindu-te țință în față. Ai să-l vezi. Ai să-mi dai drumul. Sau ai să te saturi.

Reflector de la F1 la B.

B: Și-acum, că nu mai ești decât... un ochi. O privire și atât. Pe chipul meu. Intermitentă”⁴.

Noi am înțeles textul ca pe o structură minimalistă. Am pornit, într-o primă fază, în a căuta cea mai bună alegere în ceea ce privește realizarea reflectorului - actant propriu-zis în spațiul beckettian. Am încercat mai multe soluții, dar în cele din urmă am lucrat cu reflectoare diferite, folosindu-ne de posibilitatea lor de compunere.

Am renunțat cu totul la urne și am realizat personajele din proiecții pe niște suprafețe rotunde. Doar chipurile actorilor se puteau vedea și am decis fizionomii apropiate de ceea ce textul ne lasă a înțelege. Bărbatul este destul de debusolat între cele două prezențe feminine, un Don Juan sufocat, căzut în plasa propriului „joc”. F1 și F2 au fost create într-o oarecare opoziție, din nevoia de a evidenția trăsăturile lor – una reprezintă o femeie blondă, delicată și surâzătoare, cealaltă este brunetă și e mai puțin epatantă. Individualitatea personajelor a fost speculată și din posibilitățile de iluminare. Culoarea reflectoarelor, formele în care se încadrau aveau rolul de a arăta încifrat starea interioară a fiecărui protagonist în momente diferite. În acest mod, textul era transpus în culoarea și geometrizarea spațiului.

O întrebare se ridică: care mai este rolul actorului atunci când e înlocuit de proiecție? Un posibil răspuns, din perspectiva regizorului, este că ar trebui să primeze oferta, fiindcă actorul este fotografiat sau filmat și abia apoi proiectat. Așadar, talentul său în fața camerei de luat vederi nu poate fi anulat, munca în baza textului, studiul personajului rămân certitudini. Diferența este că actorul stă în „laboratorul” spectacolului, din care iese la scenă doar imaginea sa. Nu considerăm că o asemenea viziune ar sărăci actul artistic, dar credem că este o posibilă manieră de expresie în multiforma plajă a experimentelor artistice contemporane. Forma și strictețea cu care dramaturgul strunește acțiunea scenică, ne-a determinat să ajungem la această interpretare

⁴ Samuel Beckett, *Teatru*, ediție îngrijită, cuvânt înainte, traducere și note de Anca Maniuițu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2007, p. 84

regizorală în care instrumentele multimedia ar a înlocui acea voce din didascalii care coordonează cu grijă întregul.

Concluzii practice în urma celor trei momente propuse:

Tehnice:

- E mai practică utilizarea a maximum două culori pentru a ajunge la efectul de curcubeu sau a atmosferei de circ. În loc să folosim trei culori, pot fi implicate coduri grafice (*gobos*, raze compuse etc), non-culori (alb, negru, geluri de corecție) sau nuanțe diferite ale aceleiași culori (tente, saturație, unghi, *ray pattern*).
- E preferabil să nu existe mai mult de trei codurile grafice (sfere geometrice de lumină) pentru ca scena să nu inducă audienței starea de confuzie și pentru a da un sens mai clar imaginii.
- Folosirea unghiurilor de lumină diferite creează impresia mai multor trăsături ale aceluiași personaj, mai multe laturi ale personalității sale.
- Frazarea cu ajutorul luminii – modul în care diferite indicii sunt legate între ele par a constitui o frază frumoasă, logică, opusă unui murmur fără sens. Trecând de la un indiciu la altul înseamnă a contura un înțeles logic, armonios și unitar. În felul acesta, lumina este dinamică, generată *a priori* și conducând la următoarea imagine scenică.
- Este necesar a fi reținută ordinea dintre planurile scenice, unghiurile de lumină, modelele geometrice și culori și proporția contrapunctelor nivelurilor de lumină (la un moment dat *key light* este *backlight*, iar într-un alt moment lumina așezată din față este *key light*-ul).
- Pentru teatru, pe scenă, actorul este o prioritate. Trebuie să fie văzut. Dacă concepția regizorală este fondată pe atmosferă, sunet, scenariu sau proiecție video, lumina trebuie să asiste actorul prin tot acest mediu pe care-l creează.

De ordin artistic:

- Simplitatea ajută mult în proiecțiile multimedia; o propunere prea complicată poate îngreuna procesul de muncă, făcând, în cele din urmă, să nu ne mai atingem scopurile inițiale.
- Cu cât contrastele în light design sunt mai puternice, cu atât dramatismul cadrului crește.
- Elementele video și comicul sunt receptate în mod diferențiat; ele creează un mesaj contrastant care nu ajută efectul comic.
- O atitudine deschisă în fața noutăților este importantă pentru designer și pentru artist, altfel riscăm să nu mai înaintăm în creațiile noastre ori să ne autocopiem cu bună știință, ceea ce derivă, fără doar și poate, în manierism.
- Chiar dacă sunt tratate ca marionete sau simple proiecții, personajele păstrează trăsăturile majore ce vin din analiza textului de bază. Aceasta se

poate realiza cu ajutorul culorilor, tonurilor pe care reflectoarele le schimbă și prin formele pe care acestea le proiectează.

- Importanța actorului nu este minimalizată, fie că e o voce din off, fie că ajută doar în procesul de filmare, el e în continuare hotărâtor în realizarea spectacolului, având nevoie să-și calculeze bine expresia, puterea de convingere și naturalețea.

Suntem conștienți că acelorași fragmente de text peste ceva timp le-am putea găsi și alte soluții care să mențină stilul în care a fost scris fragmentul și care să poată trezi impresii în spectator. Tocmai datorită acestei versatilități pe care regia de teatru ne-o oferă, textele nu vor obosi niciodată. Iar atâta vreme cât ele vorbesc despre chestiuni general valabile pentru oameni, traversând timpurile și geografiile, cu atât mai mult artiștii vor reveni la fondul literaturii clasice.

Bibliografie:

Cărți:

Beckett, Samuel, *Teatru*, ediție îngrijită, cuvânt înainte, traducere și note de Anca Maniuciu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2007, p. 84

Molière, *Tartuffe*, în *Opere*, traducere de A. Toma, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, p. 319

Shakespeare, William, *Macbeth*, traducerea de Ion Vinea, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 5.

COLOCVII TEATRALE

PAGINI DIN STAGIUNE

COLOCVII TEATRALE

Gong 2014

Anca Doina CIOBOTARU*

Rezumat: O nouă generație își caută identitatea și Școala Ieșeană de Teatru se definește prin tot ceea ce ea împlinește, amestecând, cu neliniște, instinctul creator și rigoarea. Spectacolele lor te obligă te trezești, să îi admiri, dincolo de stângăcii și orgolii, să îi prețuiești și să speri că vor avea suficientă putere de a trăi sub semnul *Artei Spectacolului*.

Minodora Lungu a decis să își înfrunte spaima, să se caute și să își definească identitatea creatoare printr-un exercițiu regizoral provocator. *Noapte bună Alice* are menirea de a prinde spectatorul într-o plasă de imagini metaforice și de a-l trezi și a-l obliga să accepte realitatea riscantului balans între lumini și umbre pe care îl practicăm în adâncul conștiinței noastre.

Din **Tăcere!** un tânăr păpușar vrea să își facă propriul drum. Da, promoția 2014, specializarea „Artele spectacolului”, e plină de surprize; mi-e greu să aleg și alegerea e una subiectivă. Mă las prinsă de *Tăcere*. Iulian Lungu, dinamic, efervescent, rebel și nonconformist ne dezvăluie latura lui sensibilă - fără cuvinte, într-un discurs al gesturilor emoționante. Marionetistul și marioneta au pornit în lume, într-un one-man-show marcat de ritmul vibrant al nerostitului, și vin să ne spună o poveste despre iubire, artă și singurătate. Totul se întâmplă la vedere, fără secrete.

Cuvinte cheie: teatru dans, marionetă, sincretism

O nouă generație își caută identitatea și Școala Ieșeană de Teatru se definește prin tot ceea ce ea împlinește, amestecând, cu neliniște, instinctul creator și rigoarea. Spectacolele lor te obligă te trezești, să îi admiri, dincolo de stângăcii și orgolii, să îi prețuiești și să speri că vor avea suficientă putere de a trăi sub semnul *Artei Spectacolului*.

* Conferențiar universitar doctor habilitat, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

Noapte bună Alice ... Somn ușor!



Despre sinceritate, cu sinceritate, declar că vorbim mult prea puțin. De noi înșine ne-am înstrăinat și adevărul îl rostim, de cele mai multe ori, pe jumătate. Ne ferim de adevărul din noi, ne ferim să ne întâlnim cu propriul eu, să ne recunoștem identitatea. Și totuși ... Minodora Lungu a decis să își înfrunte spaimele, să se caute și să își definească identitatea creatoare printr-un exercițiu regizoral provocator. **Noapte bună Alice** are menirea de a prinde spectatorul într-o plasă de imagini metaforice și de a-l trezi și a-l obliga să accepte realitatea riscantului balans între lumini și umbre pe care îl practicăm în adâncul conștiinței noastre. Tânăra slujitoare a Thaliei ne oferă șansa, mărturisită, a unei călătorii „înspre propriul Eu;

Alice Tu, Alice Ea, Alice-individul care își caută propria umbră. Un cerc metaforic între pierderea identității și încercarea de a o (re)găsi – poate pentru prima dată. O reîntâlnire cu sinele, ce parcă se află în același loc, dar descoperi ceva diferit, ceva ce nu ai recunoscut până acum: *E oare posibil să fii absolut sincer măcar cu tine însuși și să nu-ți fie frică să rostești tot adevărul?*”

O lume în alb și negru, cu rare accente de culoare, în care suntem invitați să pătrundem prin ușița magică propusă de Lewis Carroll. În ritmuri imprimate de mișcări expresive, marcate de costume sugestive, cu replici condensate, personajele ne trec dincolo de concret și ne invită să ne întâlnim cu propriile umbre. Regina, Ducesa, Doica, Omida, Iepurele, Pălărierul Nebun, Doctorul, Femeia - Masă, Pisica, Corbul, Pasărea Flamingo, Moartea, Umbra - devin pretexte de înfruntare a rigorilor, absurdului și inocenței din noi. În egală măsură ne apropie și de punctul nenașterii, al unei umbrite lumi ... de dincolo.



Minodora Lungu își asumă riscul unui spectacol de teatru în care trama se conturează printr-o succesiune de imagini scenice, dinamice; o succesiune de video-rame animate încărcate de simboluri, ce își caută descifrarea. Pentru a genera și susține energia scenică necesară unui asemenea demers, ea intră în rolul umbrei protagonistei și – uitând de cuvinte – se retrage în lumea teatrului dans. De aici trimite mesaje întărite de video-proiecții inspirate, forme esențializate, cuvinte rezonante și atmosferă sonoră bine aleasă.



Fragilitatea aparentă a tinerei absolvente te poate păcăli; penița subțire, utilizată pentru a ne (sau, poate, să își...) descrie o lume ireală de reală, se transformă într-un instrument de activare a conștiinței. Detaliile tehnice au sens și sunt, în fiecare moment, parte a întregului. Are alături nu doar o distribuție destul de numerosă ce dă naștere personajelor și scenelor ca într-un caleidoscop mânuit de o forță nebănuită, de o energie greu de definit, ci, mai ales, o echipă de tineri ce s-au lăsat fascinați de povestea lui Alice și de experimentul teatral propus. Alice Oșlobanu, Cosmina Rusu, Alexandra Lupu, Alexandra Bandac, Cezara Damian, Răzvan Stanciu, Alexandra Ioana Cantemir, Adriana Bolca, Sonia Teodoriu, Andreea Olaru, Camelia Dubea Tudor Ciubotariu, Andu Ogodai, Dragoș Maftai, Emilian Andrei, Vasile Marin, Doru Călin dau viață personajelor asumându-și roluri ce implică efort, concentrare, mobilitate fizică, histrionism și inteligență, în egală măsură. Emoțiile trec rampa și determină spectatorii să uite de orice fisură tehnică, reținând doar exercițiul de căutare a identității.

Gândindu-mă la spectacol, îmi amintesc de modul în care Olga Tudorache definește relația dintre talent și disciplină: „Pentru a intra în lumea teatrului ai nevoie de talent, pentru a rămâne acolo, de ... disciplină”. Talent sau instinct, disciplină sau rigoare – oricum am apela la concepte esența rămâne aceeași: lumea scenei are forma, dimensiunea, lumina și energia pe care i le poți contura prin neliniște, căutare, sacrificiu; prin ceea ce dăruiești, prin puterea de a înmulți *talantul*.

La aplauze, premieră fiind, avem privilegiu de a saluta debutul de succes al surorilor Lungu, pentru că Mihaela Lungu este cea care a realizat costumele, prin intermediu cărora unele personajele capătă ceva din aerul stampelor japoneze. Cine știe, poate că se naște o nouă echipă regizor – scenograf, poate că e doar începutul unei povești de succes.

Tăcere!

Din „Tăcere!” un tânăr păpușar vrea să își facă propriul drum. Da, promoția 2014, specializarea „Artele spectacolului”, e plină de surprize; mi-e greu să aleg și alegerea e una subiectivă. Mă las prinsă de *Tăcere*. Iulian Lungu, dinamic, efervescent, rebel și nonconformist ne dezvăluie latura lui sensibilă - fără cuvinte, într-un discurs al gesturilor emoționante. Marionetistul și marioneta au pornit în lume, într-un one-man-show marcat de ritmul vibrant al nerostitului, și vin să ne spună o poveste despre iubire, artă și singurătate. Totul se întâmplă la vedere, fără secrete.



Artistul său (întruchipat de marionetă) își caută locul; histrion rătăcit la colțul străzii, cântă la vioară, își dăruie harul tuturor celor dispuși să îl asculte. Dar, vai, lumea e grăbită. Cine mai are timp să îi asculte pe artiști, mai ales pe cei fără scenă? Există, însă, o speranță: echipa păpușă - păpușar; împreună fac prestidigitație, baloane fermecate, glue-painting. Printre scene, putem intui zbuciumul specific începutului de drum, căutarea unei căi proprii prin care să poată trimite spectatorilor gândurile – lumini și umbre ale conștiinței sale. Asemeni strămoșilor din străvechea Asie, Iulian Lungu are alături o mică trupă care

interpretează muzica live, asumându-și, cu generozitatea rolul de umbre sonore ale emoțiilor protagoniștilor, dar și o asistentă (Mihaela Covrig) care a acceptat să dea viață unui personaj secundar, dar prin intermediul căruia protagonistul își dezvoltă nu doar conflictul, ci și profilul psihologic.

Dialogul fără cuvinte își extrage expresivitatea din tehnica de animare a sistemelor pe care le-a construit, cu migală și ingeniozitate, marionetistul. În fapt, tânărul păpușar ne demonstrează că aspiră la statutul de artist total, pentru care granițele dintre formele de expresie scenică își pierd consistența; tradiția și modernitatea îl atrag deopotrivă. Tăcerea întruchipată în forme și gesturi vibrează laolaltă cu muzica. Privindu-i m-am simțit fascinată și apăsată, în egală măsură; apoi am renunțat să mai înțeleg, să mai disec, și am păstrat emoția, starea, povestea artsitului care visează să iubească și să fie iubit.

Și dacă se întâmplă ca visul să nu devină realitate, atunci alege să se dăruiască, necondiționat, frust, în... *tăcere*.



Licență și masterate

Emil COȘERU*

Rezumat: Susținerea disertației de masterat 2013-2014, sesiunea de vară, a decurs normal, după părerea mea, cel căruia i-a revenit misiunea de a o duce la bun sfârșit. Să o numim o etapă de promovare a viitorilor actori, dornici de specializare în contextul prevederilor U.E.-3x2x3. Se impune acum, la sfârșit de drum, a discuta despre noțiunea de masterat în artele spectacolului. E un parcurs de doi ani, conform normelor în vigoare. Cum îl putem „acoperi”? E o problemă care ne preocupă pe toți.

Cuvinte cheie: examen, arta actorului, recital.

Primul an îl poți parcurge normal. Sunt 7-8 sau mai mulți masteranzi care și-au câștigat acest drept prin examenul dat. Poți să le propui spre studiu diferite teme spre aprofundarea fenomenului teatral, de la teatru antic la teatrul contemporan, sau de la commedia dell'arte la teatrul brechtian, sau aprofundarea tehnicilor vorbirii, sau teatrul dans ș.a. m.d. Lucrurile ar merge bine și în următorul an, cel terminal, dar apare o fractură. E vorba de ceea ce ne macină pe toți – Timpul.

Timpul de a încheia ceva, de a fructifica munca din primul an, de a prezenta un spectacol sau altceva, un proiect în faza finală, de disertație, un „produs” corect și trainic spre a fi prezentat în anul terminal. Acești viitori actori, după ce termină o licență, vor să joace, vor să se afirme, e o nevoie viscerală de a juca. Orice an pierdut, pentru un tânăr actor fără să aibă botezul scenei, e sinucidere, chiar dacă el vrea să continue cu masteratul. De ce acești absolvenți, mă rog, cei mai buni dintre ei, nu primesc un sprijin din partea unor teatre? Printr-un concurs, pentru un an, un concurs de probă, să-l numim cum vrem, să le acordăm un minimum de încredere, de certitudine a muncii și talentului lor. Un concurs onest care ar da o șansă fiecărui candidat. Nevoia de actori tineri într-un teatru e primordială și indiscutabilă.

Altceva... Ce facem cu actorii tineri care câștigă un concurs cum e HOP? Nici un teatru nu se îngheșuie să îi angajeze. Un concurs de anvergura celui de la Costinești ar trebui să inspire Ministerul Educației și Ministerul Culturii să inițieze un demers către toate teatrele, chiar dacă ele aparțin de Minister sau nu. Pentru orice se dă câte o ordonanță de guvern, în cultură nu am auzit. Nu vreau să divaghez. În concluzie, sute de actori se perindă prin

* Prof. univ. dr., Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

concursuri care, în ultimă instanță, nu au nici o finalitate. Nu ei sunt de vină, nici cei ce organizează concursuri, ci doar sistemul, care nu ar trebui să-i uite.

Cu alte cuvinte, vreau să spun, după această paranteză, că un factor important pentru buna desfășurare a unui masterat e liniștea cu care studenții vin la cursurile de masterat, nu alergătura în căutarea unui rol în teatru. Timpul de care am amintit mai devreme și-l împart între a găsi o colaborare cu un teatru și nevoia de a supraviețui. La masterat încep a veni din ce în ce mai rar, lipsesc, nu sunt toți, nu mai poți pregăti ceva solid. E păcat pentru ei și o frustrare pentru noi, profesorii.

Am început cu masteratul, voi continua cu el. Anul acesta am pregătit trei monodrame – *Medea Redux* de Neil LaBute, *Las' că vezi tu* de Helmut Peschina și *Femeia cu pipă* de Laurențiu Budău. Cel mai bun lucru ar fi să vorbească ei, foștii masteranzi, despre munca lor...

Ioana Iușcă: „Spectacolul *Medea Redux* a reprezentat pentru mine o experiență inedită. De fapt, autorul Neil LaBute propune o reinterpretare modernă a tragediei grecești *Medeea*, scrisă de Euripide, unde prezintă mărturiile unei femei suferinde, ajunsă la maturitate. Legătura amoroasă pe care a avut-o cu profesorul său, pe când era elevă, o marchează profund. Părăsită de profesor, însărcinată fiind, își va omorî mai târziu copilul, crezând că-și pedepsește în felul ăsta iubitul. Concentrarea atenției asupra unui singur personaj, pentru orice respirație în plus, pentru orice gest, pentru orice lucru spus, pune presiune pe trăirile acestuia, simțindu-se constrâns, inhibat, știindu-se atât de observat și taxat pentru faptele săvârșite. Pentru mine ca actriță a fost dificil să justific crima ei. Gestul femeii este imoral, mutilând simbolul feminității prin infanticid. Trăirile personajului sunt foarte complexe și pline de transparență, fiind un personaj ofertant, de care m-am bucurat jucându-l, fiindcă m-a făcut să cresc din punct de vedere profesional. În această muncă privind punerea în scenă și studiul asupra personajului am fost sprijinită de corecturile domnului prof. dr. Emil Coșeru, care mi-a coordonat pașii pentru un rezultat excepțional.”

Ana-Maria Moroșanu (*Las' că vezi tu* de Helmut Peschina): „În primul rând, vreau să-i mulțumesc mentorului și profesorului meu, domnul Emil Coșeru, pentru răbdarea, susținerea și încrederea acordate atunci când nici eu nu mai credeam în puterea de a mai face teatru. Experiența masterului în cadrul Universității de Arte, al Facultății de Teatru din Iași, a fost pentru mine una foarte dificilă din punct de vedere emoțional, deoarece a fost precedată de experiența anilor de licență. Masteratul în artele spectacolului mi-a redat încrederea de a urca pe scenă și a mă face auzită, de a mai dori să continui un drum anevoios, dar imperios necesar pentru dezvoltarea personală. Personajul Helene din piesa de teatru *Las'că vezi tu* de dramaturgul austriac Helmut Peschina a reprezentat cea mai mare provocare pentru mine. Este un rol solicitant din punct de vedere psihic, dar și fizic, consumul emoțional fiind

maxim. Am trăit prima oară experiența spectacolului de tip one-woman show. Am redescoperit pofta de joc și de joacă, dar și pofta de viață. Este o experiență fascinantă și unică, dar solicitantă. Helene a reprezentat pentru mine rolul ce m-a descătușat de temeri, eliberându-mă de complexe și frici scenice. M-a ajutat să mă cunosc mai bine și să-mi depășesc limitele.”

Lucrul pe text a fost mai mult decât folositor pentru masteranzi. Au fost texte diferite, abordări diferite, actori diferiți. I-am învățat să gândească singuri un text, să-și introspecteze personajul, să se „contrazică” cu autorul, să-și găsească, de multe ori singuri, modalități de abordare, să-și cunoască resorturile interioare pentru a ști să-și susțină singuri o partitură actoricească în fața publicului fără a „pierde” sala, să-și cunoască și să impună ritmul spectacolului. Să nu plictisească, să aibă suflul atletului de cursă lungă. Sunt convins că am reușit...

Am început prin a scrie despre masterat deoarece mi se pare că are o situație specială și sunt convins că se pot remedia multe lucruri. Ministerul Educației și Ministerul Culturii ar trebui să regândească programele de masterat și, de ce nu, parcursul unui proaspăt student absolvent, viitor actor, dornic de a se perfecționa.

Licența... Am fost un nefericit. Am avut o clasă compusă din opt fete și doi băieți. Unul dintre băieți s-a „pierdut” pe drum. Pentru fete am ales o piesă ofertantă: Robert Thomas – *Opt fetei*, coordonată de mine. Pentru singurul băiat rămas, o monodramă, *În fața ușii* de Wolfgang Borchert, coordonată de doamna profesor Monica Bordeianu. Dau cuvântul licențiatilor.

Cezara Fantu: „14 februarie 2014. La această dată se juca premiera piesei *Opt fetei*, ce avea să devină licența a opt fete, a promoției 2014, lucrată sub îndrumarea prof. univ. dr. Emil Coșeru, lect. univ. dr. Tatiana Ionesi, lect. univ. dr. Doru Aftanasiu și a lect. univ. dr. asoc. Monica Bordeianu, spectacol ce s-a jucat până în luna iunie, fiind prezent și în cadrul Festivalului EXCEPTIO, organizat de Teatrul Municipal Baia Mare, dar și la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău, bucurându-se de Consorțiul Universitar „Arte Moldova”. Oferind partituri actoricești excepționale, cu personaje complexe ce meditează la condiția lor, îl fac și pe spectator să mediteze, făcându-l să creadă că ce li se întâmplă lor, i se poate întâmpla și lui și că există o explicație pentru tot ceea ce se petrece, justificând acțiunile fiecărui personaj. Textul aduce caractere puternice, pline de energie, toate personajele fiind legate unul de altul și fiecare având un interes față de celălalt, o scuză și o acuză, fiecare fiind victimă și călău, acțiunea desfășurându-se cu ușile închise, aproape ca la Sartre. Care e limita acestei nebunii? Cât de umani suntem cu oamenii pe care îi iubim și cât de mult ne ascultăm unii pe alții? Cât de grea e povara viciului și câtă frică se poate strânge și se poate ascunde în spatele nostru?

Lucrând într-o atmosferă compusă din două elemente esențiale, din generozitate și energie, ne-am bucurat de o îndrumare corectă și de o evoluție

individuală determinate de cei trei ani de facultate. Ne-am însușit personajele cărora le-am dat viață cu sufletul, cu trupul, pictându-le în conștiința noastră. Ne-am lăsat modelați, în primul rând, de mâna unui profesor pe care, cu siguranță, niciunul dintre noi nu-l va uita vreodată, prof. univ. dr. Emil Coșeru, care, practic, ne-a ajutat să facem primul pas către maturizarea noastră ca actori și către pledoariile pe care aveam să le facem începând cu acea seară de februarie, pledoariile pentru adevăr, atât ale personajelor, ale celor opt femei, cât și ale actorilor în fața instanței, a publicului.”

Andreea Tatiana Grigore: „Lungul drum al actorului către personaj a avut un parcurs anevoios, deoarece Suzon a reprezentat o oglindă ce reflectă atât partea mea frumoasă, cât și urâtul. Mi-a luat ceva timp până mi-am acceptat personajul. Cred că și mai greu este să lupți cu rolul care ți se potrivește și să ieși din propriile tipare. Spectacolul *Opt femei* a reprezentat primul meu spectacol, un spectacol de suflet, pe care mi-l voi aminti cu drag.”

Piesa lui Robert Thomas, cum spun și licențiații, rămâne ofertantă. Sunt opt partituri feminine consistente, caractere puternice, răsturnări de situație. Lucrul pe text, subtilitatea personajelor, subtilitatea scriiturii, mișcarea scenică, talentul studenților, viitori actori, mi-au spus atunci, în acea seară de februarie, și îmi spun și acum, după un an, că alegerea a fost bună și munca noastră nu a fost în zadar.

Afară în fața ușii de Wolfgang Borchert, spectacolul lui Dragoș Călin, lucrat de doamna profesor Monica Bordeianu, a fost o mică bijuterie, o completare între student și profesor. Îl las pe protagonist să vorbească.

Dragoș Călin: „Eu am cunoscut un om. Îl voi uita peste 4-5 ani, poate, cunoscându-i pe alții, însă ceva din amprenta și esența lui va rămâne în mine mult mai multă vreme. Când aud de război, aud de Beckmann, care mi-a arătat ce înseamnă, de fapt, acest lucru și m-a avertizat să mă feresc și să încerc să-i feresc și pe alții de o astfel de viață și să lupt întotdeauna împotriva unei astfel de metode de a rezolva situațiile și problemele omenirii. Știe ce spune Beckmann, știe bine. La revedere subofițer Beckmann! Nu vei fi uitat.

14-05-2014 [dimineața] Emoții. Mă gândesc la ce va fi diseară, la ce va fi mâine, peste un an, doi, teatru.

21-06-2014. Festival Republica Moldova, solstițiul de vară. Spectacolul mai bun ca primele trei, dar nu la fel de bun ca cel de la Baia Mare. Aici, în schimb, pentru prima dată în carieră, am făcut doi spectatori să plângă. Mare mi-a fost bucuria.

29-06-2014. Aproape sfârșit de facultate. Nostalgia își ocupă locul. La revedere Beckmann.”

Am preferat să-i fac pe studenți să vorbească, cei care au fost implicați în actul de creație a spectacolului. Ei erau în mai mare măsură să simtă, chiar și după atâtea luni de la premieră, temperatura și cadența unei premiere. De fapt, și asta face parte din bucătăria unui spectacol, muncă pe care am împărțit-

o între profesori, asistenți și, mai ales, studenți. Am început lucrul la construirea și încheierea spectacolului spre sfârșitul anului doi, mai exact înainte de a prezenta examenul de specialitate, penultimul înainte de a intra în licență, înaintea anului trei, anul terminal. Pledez pentru montarea spectacolelor de licență încă din vară și prezentarea lor cât mai devreme pentru a avea timp ca, până la susținere, în vara anului următor, spectacolele să fie rulate. Studenții, viitorii profesioniști, au nevoie să se simtă actori, să aibă o anumită programare a spectacolelor, să se deprindă cu rutina scenică, în concluzie, să se simtă ca într-un teatru profesionist, unde sunt alte reguli, alte pretenții, alte ierarhii.

Pot doar să mai adaug faptul că munca pentru construirea licenței e o mare responsabilitate, deoarece atunci, în anul terminal, îi poți uni într-un tot, îi poți pregăti pentru a fi echipați complet pentru o altă etapă, mult mai grea. Primii doi ani, care sunt foarte puțini pentru aprofundarea unei meserii în care starea emoțională, ludicul, relațiile cu partenerii, pregătirea vocală, mentală sunt atât de importante, sunt ani de tatonare, de descoperire a lor înșiși, de consolidare a emoțiilor, de echilibrare a stărilor. Sunt foarte multe de făcut în primii doi ani, de cizelat personalități și caractere, de câștigat în „greutatea” fiecărui student, ca un atlet care trebuie să pună masă musculară, de a avea un stil propriu, de a nu fi toți otova. Sunt foarte multe de spus asupra faptului că s-au ales trei ani de studiu în loc de patru. Alții au decis pentru noi, alții care nici măcar nu se pricepeau la o asemenea specialitate. Dar asta e o altă discuție, alt articol...

Am avut, pot spune acum, la aproape un an de când m-am despărțit de promoția 2014, o echipă de nădejde lângă mine, opt fete de ispravă, opt actrițe formate, un actor deja angajat, trei masterande călitate în bătălia scenei, o promoție solidă de actori și masteranzi. Sunt sigur că mă voi mai întâlni cu ei, avându-i drept parteneri și colaboratori. Am mare încredere în cei pe care îi antrenez pentru cursa lungă a scenei, în cei pe care îi conduc prin labirintul sufletelor personajelor ce-i așteaptă să le dea viață. Sunt convins că vor fi angajați într-o bună zi, că vor juca mult, că vor face cinste nu numai teatrului unde vor debuta, dar și facultății care i-a pregătit. Răbdare!...

***Râzi, Paiată!* Un „spectacol-suflet” despre sine, despre viață, dar mai ales despre o profesie, o pasiune, o patimă**

Anca CIOFU*

Rezumat: Titlul spectacolului este o sintagmă dragă autoarei de mult timp, pentru că reușește să sintetizeze în două cuvinte un aspect important al profesiei noastre: indiferent de stare, de circumstanțe, de câtă tristețe sau melancolie poartă în suflet, pe scenă artistul trebuie să se bucure, să joace și să se joace, să râdă!... Împletind cele trei modalități de expresie pe care le stăpânește cu dibăcie: arta actorului, teatrul de umbre și marioneta, Ilinca Istrate reușește, în momente de pură poezie, să vorbească despre multiplele valențe pe care le poate avea relația (intimă, aș îndrăzni să afirm) dintre păpușă și păpușar, dintre mânuitor și cel (care se lasă) mânuit.

Cuvinte cheie: Ilinca Istrate, *Râzi, Paiată!*, one-woman-show, teatru de marionete.

Am știut de când am întâlnit-o pe Ilinca Istrate că destinul ei este iremediabil legat de scenă, de teatru. Frumoasă, cu ochi adânci și expresivi, talentată, preocupată de cultură, de artă în toate formele ei, dar mai ales muncitoare și devotată, mă tulbura uneori ardoarea cu care-și trăia profesia, a cărei frumusețe tainică încerca din greu să o împărtășească și altora. Pe Ilinca o găseai adesea pe holurile facultății cu câte o păpușă în (pe) mână sau cu câte o marionetă, al cărei mers îl exersa cu înverșunare până când reușea să îl stăpânească. Iar dacă aveai norocul să o întâlnești în tranvai, în parc sau prin vreo prăvălie cu aer de anticărie te puteai aștepta ca în orice clipă, din geanta elegantă a Ilincăi, să se ițască un cap neastâmpărat, o mână și apoi întregul corp al unui wayang. Spre surpriza – nu întotdeauna plăcută din pricina neobișnuitului – celor din jur, pe care arătarea ba îi saluta, ba îi apuca de mâini, îi mângâia sau chiar li se cocoța pe brațe. Dar ceea ce cu greu aș fi putut anticipa de la început este pasiunea, până la limita cu obsesia, cu care Ilinca avea să iubească un anumit tip de păpușă – marioneta.

* Lector universitar doctor, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași.



(foto Ioana Petcu)

Ideea de a-și construi propria marionetă pe care să o însuflețească într-un spectacol al lor, o lansez de ceva vreme tuturor studenților-păpușari la începutul celui de-al treilea an, în prag de licență. Mi se pare că abia acum sunt destul de maturi (din punct de vedere profesional) încât să poată transpune cu marioneta o preocupare, o dorință, o obsesie a vieții lor într-un recital – sau, mai nou folosită expresie, un *one-(wo)man-show* – pe care să-l poată lua în „lada de zestre” cu care îi trimitem în lume. De cele mai multe ori ne căznim preț de câteva întâlniri să aflăm acel *ceva* cu adevărat important pe care merită să îl urcăm pe scenă, care se cuvine să îi reprezinte și apoi să găsim modalitatea de a exprima aievea în limbaj păpușăresc ceea ce vrem să spunem.



Nici cu Ilinca discuțiile preliminare n-au fost mai sărace. Dar nu pentru că nu ar fi avut ceva de zis. Ba din contra! Părea că Ilinca ar fi așteptat „o viață întreagă” această oportunitate de a-și face glasul auzit, pentru că vroia să vorbească (deodată!) despre toate cele ce nu-i dădeau pace: despre viața ei și traumele

din copilărie ce-și pusese rămpăra asupra personalității ei înclinată spre frumos și creativ, despre dorința de a fi trăit în perioada Renașterii (care se regăsește într-un anumit *stil* al marionetistei Ilinca Istrate), despre crezul ei artistic și despre aspirația de a face păpușărie de performanță.



De altfel, însuși titlul spectacolului (*Râzi, Paiată!*) este o sintagmă dragă autoarei de mult timp (este și numele blogului ei personal), pentru că reușește să sintetizeze în două cuvinte un aspect important al profesiei noastre: indiferent de stare, de circumstanțe,

de câtă tristețe sau melancolie a adunat în suflet, pe scenă actorul trebuie să se bucure, să joace și să se joace, să râdă!... Sau, cum bine spunea George Topârceanu vorbind din prisma artistului în *Pagliaccio*: „[...] Durerea mea-i prilej de bucurie/Și cugetarea mea un lanț de glume. [...] Eu pretutindeni caut în viață/Prilej de răs la fiecare pas/Și-adesea plâng subțiră fardul de paiată/Dar când tristețea cearcă să mă prindă/Mă-ntorc atunci cu fața spre oglindă/Și râd, nebun, de propriul meu nas”.

Împletind cu dibăcie cele trei modalități de expresie dragi inimii ei: arta actorului, teatrul de umbre și marioneta, Ilinca reușește în momente de pură poezie să „vorbească” și despre multiplele valențe pe care le poate avea relația (intimă, aș îndrăzni să afirm) dintre păpușă și păpușar, dintre mânuitor și cel (care se lasă) mânuit. Pentru că, în viziunea Ilincăi, fiecare marionetă este

unică, are propriul destin, felul ei de a respira, de a merge, de a trăi, o personalitate aparte. Este poate și motivul pentru care, fascinant în lucrul cu Ilinca a fost să o urmăresc în afara prestației propriu-zise, în momentele de maximă concentrare în care i se mai încurcau firele bietului Pogany (acesta a fost numele cu care l-a botezat pe „actorul ei pe sfori”, pornind de la expresia plastică, figură atemporală măiestrit îmbrăcată în culoare de pictorul Manuel Mănăstireanu), atunci când remodela cu minuție câte un degețel al expresivelor lui mâini sau când îl înfășura ca pe propriul copil în mantia (din catifea roșie!) confecționată special pentru a-l putea transporta (fără accidente) dintr-un loc în altul. Căci Pogany a colindat holurile facultății, cafenele, piețe publice ba chiar și câte un ochi de pădure. A dansat, a cântat, a citit, s-a bucurat alături de toți românii de Ziua Națională.

Și acum vă invită să-l vedeți făcând ceea ce știe el mai bine, jucând împreună cu Ilinca Istrate la Teatrul Fix sau pe oriunde într-o reprezentație pe care Ioana Petcu a numit-o „un spectacol-suflet”, „[...] o invitație către noi înșine. Către noi cei care ne îndrăgostim, cădem, ne lovim un pic sau ne lovim de moarte. Dar ne ridicăm, privim împrejur și iar ne îndrăgostim. Naivi, stând în așteptare, clipind repede în fața ironiilor sorții. Plângând puțin... râzând puțin. Atrăși de lumină precum gâzele”.



(foto Ioana Petcu)



Cu marionetele nu-i de joacă... *O rază de soare* de Al. T. Popescu

Anca CIOFU*

Rezumat: Autoarele recitalului au optat, ca spațiu de joc pentru marionetele cu fire scurte, la clasicul paravan, imaginând pivnița unei familii de artiști. Textul bine scris capătă substanță prin punctările muzicale excelent alese și prin mișcarea și acțiunea țesută din atitudini expresive ale marionetelor. Decorul cu cărămizile în relief din loc în loc, fereastra care funcționează ca ecran pentru umbre (la momentul apariției pisicii feroase) nu fac decât să întregască atmosfera specială a spectacolui, îmbrăcat de lumina caldă, intimă a unui singur reflector.

Cuvinte cheie: *O rază de soare*, Al. T. Popescu, recital cu marionete

* Lector Universitar doctor, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași.

COLOCVII TEATRALE

Considerat de unii ca fiind „incontestabil, cel mai valoros dramaturg”¹ român al teatrului de păpuși, Al. T. Popescu este unul dintre autorii ale cărui lucrări și-au găsit de multe ori împlinirea scenică sub formă de recital (individual sau colectiv). După nenumărate montări în cele mai importante teatre de profil din țară în perioada comunismului, înțeleșurile îmbrăcate în metaforă ale scrierilor sale (nu toate, ce-i drept) continuă să fascineze și după 1989 slujitorii scenei de animație, fie ei regizori sau interpreți. Punând accent mai mult pe latura feerică a poveștii decât pe cea moralizatoare, întâmplarea dintre șoricel și balerina de porțelan din *O rază de soare* rămâne poate unul dintre cele mai des folosite (pre)texte pentru atestarea măiestriei profesionale a actorilor-marionetiști, relevând cu fiecare abordare o altă țesătură de sensuri și sugestii, rămânând mereu proaspătă și capabilă să rezoneze la nesfârșit cu sensibilitatea receptorului.

Iată, așadar, cum simpla alegere a unui text potrivit pentru Andra Burlacu și Cosmina Îmbrea (studente, pe atunci, la specializarea Arta actorului mânător de păpuși și marionete în ultimul an) pentru conceperea primului lor recital cu marionete avea să provoace mult entuziasm atât în rândul actrițelor-mânuitoare cât și în cel al profesorilor coordonatori (Anca Ciofu, Dumitriana Condurache, Mihaela Gârlea). Este adevărat însă că piesa nu a fost ușor de procurat. A intrat în posesia echipei prin bunăvoința Lilianeî Vârlan, actriță la Teatrul pentru Copii și Tineret „Luceafărul” din Iași, ea însăși o talentată marionetistă, interpretă a balerinei Pitt într-un spectacol de excepție din 2002 în care o avea ca parteneră de scenă pe înzestrata Doina Iarcuczewicz, în regia lui Toma Hoge, scenografia Axenti Marfa, muzica Anda Tăbăcaru-Hoge, versuri Ion Agachi, ultrapremiat la festivalurile de gen².



¹ Cristian Pepino, *Dicționarul teatrului de păpuși, marionete și animație din România*, îngrijirea ediției, revizia științifică, redactor: Mircea Ghițulescu, Galați, Editura Ghepardul, 1999, p. 134.

² Recitalul a fost apreciat cu Premiul pentru interpretare feminină Doinei Iarcuczewicz și Premiul pentru regie, Toma Hoge, la *Festivalul „Nisetul de aur”* de la Volgograd (Rusia) în 2007, cu Premiul pentru cea mai încântătoare reprezentație la *Festivalul Mondial al Artei*



Citind cu atenție piesa, autoarele recitalului nostru au optat, ca spațiu de joc pentru marionetele cu fire scurte, la clasicul paravan, imaginând pivnița unei familii de artiști. Elemente de decor (bine valorificate, de altfel) au fost o cutie din lemn în care dormea veselul Muf, o cutie de vioară îmbrăcată în catifea roșie din care se ridica/trezea melancolica Pitt, o scară la dimensiunea marionetelor, o claviatură de pian stricată și un uriaș borcan cu clei. Andra îl joacă pe Muf, un șoricel-băiat cu urechi uriașe și pantaloni scurți cu bretele, onest, cu suflet mare, a cărui singurătate este brusc spulberată de Pitt, o balerină diafană, complet albă, cu aer de zână puțin răsfățată, care plânge cu lacrimi de porțelan (animată de Cosmina), trimisă în pivniță pentru că a

devenit un obiect inutil în casă, din pricina piciorului spart.

Textul bine scris (și mai ales bine interpretat, îndrăznesc să adaug) capătă substanță prin punctările muzicale excelent alese și prin mișcarea și acțiunea țesută din atitudini expresive ale marionetelor. Recitalul impresionează deopotrivă copiii și părinții prin felul în care cele două încă studente trec prin filtrul afectivității și al inteligenței lor creatoare jocul și replicile personajelor, în mânuirea cărora dau întreagă măsura a științei și a talentului lor. Decorul cu cărămizile în relief din loc în loc (concepția Gavril Siriteanu și execuția Cosmin Iașesen), fereastra care funcționează ca ecran pentru umbre la momentul apariției pisicii feroase nu fac decât să întregască atmosfera specială a spectacolului, îmbrăcat de lumina caldă, intimă a unui singur reflector.

COLOCVII TEATRALE

De la romanul lui Cervantes la spectacolul păpușăresc *Ultimul Don Quijote*

Aurelian BĂLĂIȚĂ*

Rezumat: Pornind de la romanul *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha* scris de Miguel de Cervantes, am realizat spectacolul păpușăresc *Ultimul Don Quijote*. Am păstrat trăsăturile definitorii ale personajelor, scoțându-le din peisajul iberic și punându-le în felurite situații din zilele noastre, într-un drum imaginar în jurul lumii. Noile peripeții sunt puse în scenă prin combinarea mai multor tehnici ale teatrului de animație, între care mijloacele teatrului de umbre, mai puțin cunoscute, au ponderea principală. Construcția imaginii scenice s-a realizat prin utilizarea mai multor surse de lumină, de o parte și de alta a ecranului, între care cea a unui retroproiector. Acesta oferă o varietate de posibilitati. Jocul proporțiilor, culorile de fundal și de detaliu compun, împreună cu dinamica scenică, țesătura dramatică. Tehnica necesită atât studiul procedeeleor de transpunere scenică teatrală cât și a unor tehnici cinematografice. Cele patru actrițe care alcătuiesc o distribuție omogenă, de echipă, sunt puse în fața unui exercițiu de expresivitate scenică nonverbală, în dorința de dobândire a măiestriei în arta teatrului de animație.

Cuvinte-cheie: Cervantes, Don Quijote, Teatru de umbre, Păpuși, Teatru de animație.

Datorită multiplelor valori ale romanului *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha* scris de Miguel de Cervantes, publicat în cele două părți în 1605 și 1615, mitul Don Quijote reprezintă un loc central atât în literatura universală cât și în toate celelalte arte, între ele și teatrul de animație, care îl fructifică drept resursă mereu proaspătă.

În urmă cu ceva timp, mai exact primăvara anului 2009, Am avut privilegiul de a fi invitat, ca observator, la unul dintre cele mai importante festivaluri de teatru din Spania, Encuentro Teatralia, de dimensiuni internaționale, organizat de Comunitatea orașului Madrid la Alcalá de Henares, o localitate vecină cu capitala iberică unde, acum aproape 500 de ani, s-a născut Miguel de Cervantes, marele romancier. Alcalá de Henares este considerat patrimoniu mondial și este legat inseparabil de personalitatea lui Cervantes,

* Profesor universitar doctor abilitat, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași

COLOCVII TEATRALE

simbolul literaturii spaniole. Am fost fericit să locuiesc, pentru câteva zile, pe Calle Mayor la doar câteva zeci de metri de casa în care s-a născut Cervantes, un loc care a contribuit, poate, la inspirația din care s-au ivit, printre altele, personajele pitorești Don Quijote și Sancho Panza. M-au impresionat întâlnirile cu profesioniști ai artelor scenice din mai multe țări prezenți în festival, dar și orașul și Casa de Cervantes, muzeul care păstrează vibrațiile celebrului scriitor, așa încât mi-am propus atunci să montez un spectacol pornind de la cea mai cunoscută capodopera literară spaniolă.



Spectacolul nostru, *Ultimul Don Quijote*, realizat la finele anului 2013 cu studenții anului al III-lea de la Facultatea de Teatru din cadrul Universității de Arte "George Enescu" Iași, se adresează celor care cunosc romanul sau măcar știu câte ceva despre personajul Don Quijote, eroul medieval care se lupta cu morile de vânt. În mentalul colectiv al omenirii a rămas emblematică expresia "a te lupta cu morile de vânt" ca semn al eșecului previzibil, al degradării ori chiar al nebuniei. Iar *donquijotismul* a căpătat definiție de

dicționar, ca fiind „atitudine, purtare a unui om visător, care urmărește idealuri mărețe dar irealizabile, pentru care manifestă un eroism steril în luptă cu obstacole imaginare.”

Don Quijote este un om cu mintea rătăcită mai ales, așa după cum ne sugerează Cervantes, din pricina lecturii prea multor cărți de aventuri cavalești. Desigur că cititul nu strică, dimpotrivă. Însă este importantă calitatea lecturilor, ceea ce ne hrănește mintea prin intermediul lecturii. Translând situația în zilele noastre, ne-am întrebat ce este nociv pentru mintea unui om. Lipsa de discernământ în conectarea la informațiile oferite de mass-media poate avea efecte dezechilibrante pe fondul frustrărilor acumulate în afirmarea unei proprii identități. De aceea am preferat ca, în spectacolul nostru, Don Quijote să sufere devieri din cauza statului prea mult, încă din copilărie, în fața calculatorului sau televizorului, bombardamentului cu informații depresive repetate la nesfârșit. Așa că la bătrânețe ajunge să trăiască într-o lume a iluziilor cu care se identifică. El își pierde din ce în ce mai mult discernământul, părând pentru cei din jur din ce în ce mai degradat, cuprins de nebunie.

Chiar dacă am adaptat întâmplările din romanul lui Cervantes la situații contemporane și la spații din zielele noastre, am căutat să ne păstrăm în spiritul emanat de opera originală din punct de vedere al temei generale, a principalelor idei și al întruchipării caracterelor personajelor. Am deslușit, împreună cu studenții, structurile definitorii ale personajelor, pornind de la modul în care reacționează în situațiile pe care le parcurg. Studiind personajele ne-am pus mai întâi problema plasării lor într-un anume profil temperamental. Apoi am căutat să determinăm starea lor de fond, ceea ce le este specific lăuntric, ca urmare a acumulărilor prin experiențele de viață.

Așa după cum relevă și spectacolul nostru, *Ultimul Don Quijote*, eroul central este determinat de la început să caute în lumea ficțiunii, și nu în lumea reală, terenul de manifestare pentru ideile sale, dorințele de împlinire și recunoaștere. Ceea ce are la îndemână este însă lumea reală cu care se află în contrast și de aceea apar multiple neînțelegeri și fapte de arme absurde, de accidente, din care eroii scapă până la urmă cu fața curată.

Cât despre scutierul Sancho Panza, am reținut portretul facut de George Călinescu: „lacom, interesat, fricos, fără imaginație, șiret, plin de un bun-simț, cam pedestru, analfabet, turnându-și inteligența naturală în proverbe”³. În spectacol este cel care îl salvează de fiecare dată pe stăpânul său din încurcăturile în care acesta se auto-implică.

³ G. Călinescu, *Cervantes*, în Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, În românește de Ion Frunzetti și Edgar Papu, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. XXXV.

Modalitățile principale de expresie din *Ultimul Don Quijote* sunt cele specifice artei teatrului de umbre, realizate prin combinarea unor tehnici de manuire a figurilor plane sau volumetrice și de modelare a luminii. Aceste alegeri au mai multe justificări. Mai întâi că în roman se pune în mod pregnant problema raportului dintre ficțiune și realitate, iar teatrul de umbre ridică aceeași problemă, arătând că ceea ce ni se pare a fi viață este doar o reflectare, o iluzie. Credem că nu a fost încă îndeajuns de subliniat faptul că marele roman al lui Cervantes cuprinde și o prezentare a unui spectacol de teatru de păpuși, în capitolul „Unde urmează hazlia întâmplare cu păpușarul, dimpreună cu alte lucruri într-adevăr nostime cum nu se mai poate”. Reprezentația marionetelor e urmată de reacția specifică a eroului principal, Don Quijote, care se tulbură într-atât încât se repede cu spada pe scena păpușilor lui Ginés de Pasamonte. Realitatea și ficțiunea se suprapun în actul contemplării spectacolului. Acest raport este marcat de agresiunea Cavalerului Tristei Figuri, care confundă încă o dată realitatea obiectivă cu lumea închipuirii. Apoi ni se pare potrivit ca ceea ce ține de trecut, de imaterial, de vis, de mit, să fie sugerat scenic prin jocul umbrelor. Construcția imaginii scenice s-a realizat prin utilizarea mai multor surse de lumină, de o parte și de alta a ecranului, între care cea a unui retroproiector. Acesta oferă o varietate de posibilități: schimbarea decorurilor, animarea figurilor pe placa orizontală a retroproiectorului sau la diferite distanțe de ecranul vertical, pentru obținerea proporțiilor dorite și a perspectivei. Culorile de fundal și de detaliu compun, împreună cu dinamica scenică, țesătura dramatică. Tehnica necesită atât studiul procedeeleor de transpunere scenică teatrală cât și a unor tehnici cinematografice.

Am compus un joc al proporțiilor, urmărind obținerea unor efecte în crearea perspectivei. Am combinat mânuirea figurilor pe platanul retroproiectorului cu mânuirea figurilor pe ecran, sau imediata lui apropiere. Am combinat realizarea decorurilor prin folii desenate, amplasate pe retroproiector cu obiecte plasate direct pe ecran. Am utilizat obiecte și păpuși tridimensionale, sau, mai bine zis, obiecte și păpuși care se pot mișca în jurul propriului ax, pentru a oferi siluetelor o calitate tridimensională. Efectul obținut este că umbrele aruncate pe ecran au spațialitate și adâncime, perspectiva fiind în continuă schimbare. Astfel, pentru evoluțiile ca umbre și la paravan, fiecare dintre personaje a fost construit în mai multe exemplare de dimensiuni diferite, ca figuri de umbre și ca păpuși cu gabit.

În ceea ce privește timpul scenic, am controlat, prin alternarea spațiilor de joc, prin tempo-ul și durata acțiunilor, glisarea pe axa trecut – prezent – viitor. De-a lungul spectacolului prind viață întâmplări care sintetizează o posibilă existență de *donquijotism*, în care ne putem regăsi fiecare puncte comune, ori cel puțin ne conduce la câteva întrebări. Majoritatea conflictelor pe care le trăim în viața de zi cu zi sunt cauzate de născocirile minților noastre și nu de realitățile obiective. Interpretăm trecutul, evaluăm prezentul și

proiectăm viitorul într-un mod subiectiv, determinat de structurile noastre particulare unice, de calitățile cu care suntem înzestrați, de experiențele acumulate.

Elementele de limbaj scenic s-au împletit în mod sincretic, alcătuiind o reprezentare nonverbală de accesibilitate largă. Intriga preia tensiunea permanentei aventuri din romanul lui Cervantes, într-o succesiune de momente variate, susținute de muzică și de jocul alternativ la paravan și pe ecran, caută să suplinească replica vorbită, pentru că „ceea ce se poate dezvolta ca joc păpușăresc este mai interesant decât cuvintele”⁴ Un alt fapt esențial este utilizarea unor tehnici mixte, astfel că spectacolul etalează un evantai de mijloace, incitând la comentarii privitoare la modalitatea lor de asociere: teatru de umbre de tip wayang kulit, animație pe retroproiector, animație cu păpuși pe mână (bi-ba-bo) sau cu gabit. Am avut în vedere să răspundem unor reguli de bază ale artei păpușărești: să avem un scenariu clar, să existe o succesiune cinematografică de scene, cu treceri rapide de la un decor la altul, acțiunea fizică să fie preponderentă, personajele să aibă o evoluție pe toată durata piesei, să obținem cât mai multă expresivitate cu cât mai puține mijloace.

Interpretarea a fost susținută de cele patru actrițe ca un grup unitar, fiind vorba despre o mânăuire colectivă, solicitantă, pentru a asigura jocul la paravan, pentru proiecția pe ecran și pentru manevrarea obiectelor pe retroproiector. Ca regizor al spectacolului, pot afirma că ele au reușit să își mobilizeze resursele creative pentru a demonstra cu rafinament calități specifice ale măiestriei artistice.

Călin Ciobotari, unul dintre criticii prezenți la examenul studenților pe care i-am îndrumat construind acest spectacol, la Facultatea de Teatru a Universității de Arte ”George Enescu” din Iași, a făcut următoarele remarci:

„E de spus că ideea unui asemenea spectacol i-a fost furnizată profesorului-regizor, după cum singur o spune, dintr-o vizită făcută în orașul lui Cervantes, prilej de a trăi altfel, într-un mod subiectiv și direct, donquijotismul. Poate tocmai de aceea, întreaga montare poartă în sine o formidabilă căldură umană, aproape o tandrețe ce respiră în modul de decupare a personajelor și a story-ului propriu-zis. Pregnant, figura lui Cervantes intervine în narațiune. E un Cervantes în care coexistă semnele timpului său cu semnele timpului nostru, un Cervantes în fața unui laptop, înfățișându-ni-se la diferitele sale vârste, absorbit de patima creației, rupt de frământările lumii din jur, adunat cumva în el însuși, împachetare de geniu, har și fior. Raportul autorului cu personajele sale ia forme pirandelliene. Scena finală este profundă și de o duioșie remarcabilă: Don Quijote, personajul, se apropie și atinge mâna autorului mort. Pe ansamblu, dominanta spectacolului rămâne umorul: periplul

⁴ Prof. univ. dr. Cristian Pepino, Regia spectacolului de animație, București, Editura UNATC Press, 2007, p. 334

lui Don Quijote și al slujitorului său devotat ia proporții mondiale; îi găsim luptându-se prin deșerturi, înfruntându-se cu pinguinii de la Pol sau, culme a culmilor, descinzând taman pe plaiurile mioritic, unde pinguinii sunt înlocuiți cu o turmă de oi, iar beduinii cu ciobănașii autohtoni. Călare, pe mare sau pe uscat, cei doi sunt mereu energici, imprevizibili, dar și avizi de cunoaștere, deschiși către orizonturile noi ale căror succesiuni contaminatează privitorul. Cum spuneam, umorul e unul cald (relația între cei doi e delicioasă), permanent dublat de unde de melancolie ce transformă râsul în surâs, temerarele aventuri în tandre întoarceri către sine, iar cunoașterea lumii într-un discurs exemplar despre om și despre rosturile lui. Impresiile acestea sunt intensificate și de cromatica montării: culori calde se îmbină cu disoluțiile umbrelor, tonurile luminoase se diluează în spectralități bine organizate.

Marele merit al „Ultimului Don Quijote” constă, însă, cred, în tehnica de realizare: o foarte fină întrepătrundere între tehnicile păpușărești și cele cinematografice, cu accentul pus pe una dintre străvechile practici de gen: jocul de umbre. Concret, scena este construită pe două niveluri: unul să-i spunem clasic, unde evoluează păpușile pe mână, altul „cinematografic”, unde, pe un ecran, prin folosirea a diferite surse de lumină, se combină diverse tehnici de mânăuire a figurilor plane sau volumetrice, plus cele de modelare a luminii. Ceea ce încântă cel mai mult sunt momentele de interferență ale celor două planuri; efectele sunt de-a dreptul irezistibile. Avem de-a face așadar cu procedee spectacologice complexe, pentru care i-am cerut „asistență” lui Aurelian Bălăiță. Și nu fac un secret din faptul că eu însumi am avut șansa de a învăța câte ceva din acest spectacol-examen.

Studentii din distribuție (Ilinca Istrate, Andra Burlacu, Cosmina Imbrea și Ecaterina Crețu) se comportă profesionist. Foarte atenți la detalii, sincronizați și insuflând mișcărilor entuziasmul propriei lor tinereți, construiesc acest spectacol bine lucrat, în spatele căruia se simte muncă și talent. Să fie într-un ceas bun!”⁵

Spectacolul *Ultimul Don Quijote* a fost jucat în cadrul stagiunii de spectacole a Universității de Arte ”George Enescu” Iași la Sala Studio Teatru. De fiecare dată a fost apreciat de publicul spectator alcătuit din persoane de cele mai diferite vârste. Pentru calitățile sale a fost selectat să participe la câteva festivaluri de profil importante, între care:

- Concursul de artă păpușărească „Azi student, mâine actor”, Botoșani, 2013;
- Festivalul Internațional al Școlilor de Teatru CLASSFEST, 2014, Chișinău, Republica Moldova;

⁵ Călin Ciobotari, *TEATRU: Spectacol examen marca Aurelian Bălăiță*, <http://oradeiasi.oradestiri.ro/teatru-spectacol-examen-marca-aurelian-balaita/#.VL06tS55DpM>

- *Gala spectacolelor de licență „Tineri actori de pe ambele maluri ale Prutului în scena chișinăuiană”* – 19-23 iunie 2014, Chișinău, Republica Moldova;
- Festivalul Internațional de Teatru FITO Oradea, 2014.

Aceste experiențe au contribuit, prin diversitatea spațiilor de joc, prin întâlnirile cu diferite categorii de public și cu diverși specialiști din domeniul artelor spectacolului, la maturizarea artistică a studenților și la crearea unor legături profesionale la nivel instituțional precum și individual.

Iată și câteva păreri consemnate de criticul și pedagogul de teatru Ioana Petcu, în urma vizionării unui spectacol jucat în stagiunea universității noastre:

„... Pentru studenții anului al III-lea de la Arta actorului de păpuși și marionete și pentru profesorul lor coordonator, Aurelian Bălăiță, donquijotismul s-a preschimbat într-un pretext de reinvestigare și repunere în discuție a temei, care s-a conturat, în cele din urmă, în *Ultimul Don Quijote*, un spectacol de animație deopotrivă sensibil și ingenios.

Reținând cele mai importante repere din romanul scriitorului spaniol – întâlnirea cu Sancho Panza, bătălia cu morile de vânt, întâmplări de pe țărmuri exotice –, scenariul face și o deviere, pentru ca în lunga călătorie întreprinsă, Cavalerul tristei figuri se oprește și pe țărm mioritic. Fragmentul demonstrează revalorificarea simbolului în contexte distincte, căci morile de vânt se transformă în turme de oi, pe care Don Quijote le aleargă în „spațiul molcom vălurit”, Dulcinea ia chipul unei suave țărănuțe, apărută însă de viteji ciobănași care se distrează copios de străinul subțirel care le-a călcat hotarele. Pentru că e de apreciat că, pe lângă melancolia ideii de absolut irealizabil, regizorul Aurelian Bălăiță a dorit ca acțiunea să cadenteze între tonul meditativ și nota comică, binevenită în contrapunct. Aventura reprezintă, așadar, și plăcerea drumului și cunoașterea lumii, în frumusețea și diversitatea ei, înseamnă întâmplare și viață, înseamnă zâmbet și lacrimă.

Spectacolul oferă două planuri și, implicit, două tehnici de joc: varianta clasică a mânăuirii păpușii, la paravan, și animație cu figuri pe un ecran de proiectie. Cele două planuri delimitează și doi timpi: unul al întâmplărilor „fantastice”, în care se derulează episoadele din călătorie, și unul al intermezzo-urilor, când, înfrânt în veșnica sa luptă pentru dreptate și adevăr, Don Quijote vine în față, se uită către public și, încredințat de privirea micilor sau mai marilor spectatori, se pregătește pentru noi planuri de cucerire. Trecut în dimensiune universală, eroul lui Cervantes ia cunoștință de toate evenimentele nefaste ale prezentului, ceea ce determină ca, printre semne și simboluri, spectatorul să poată citi mesajul potrivit căruia fiecare dintre noi păstrează ceva din ipostaza protagonistului. Puțin naivi, însă cu atitudine și simț de răspundere, păstrând zâmbetul, dar și tristețea și, mai ales, visul sau credința în mai bine, suntem cu toții plămădiți din aceste frânturi atât de omenești. Spectacolul, prin intermediul imaginilor și al păpușilor, vorbește despre simplitate și umanitate – pentru că acesta a fost, în ochii mei, înțelesul

florii firave ce se ridică, la final, în dreptul eroului pe care-l știm căzut la pământ.

Pentru farmecul său, pentru ambiția și sintetizarea sa sugestivă, *Ultimul Don Quijote* a fost premiat în 2013 în cadrul Concursului „Azi student, mâine actor”, organizat de Teatrul de Păpuși „Vasilache” din Botoșani, cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național. Desemnată, în acest cadru, drept cel mai bun spectacol, producția Facultății de Teatru de la Universitatea de Arte din Iași este și rezultatul actorilor păpușari care au demonstrat precizie și o bună comunicare. După cum am considerat întotdeauna, actorul în teatrul de animație trebuie să aibe, în primul rând, darul preciziei – a mișcării, a vocii, a prezenței sale. Și asta au demonstrat **Ilinca Istrate, Cosmina Imbrea, Andra Burlacu** și **Ecaterina Crețu**, un grup de patru studențe atent vegheate de asistentul de regie **Anca Ciofu**. De partea cealaltă, precum un magician al cutiei scenei, **Aurelian Bălăiță** a lucrat compoziția muzicală, a desenat și construit apoi păpușile. În atelierul cu păpuși și figurine i-a stat alături și Ilinca Istrate care și-a descoperit, în ipostaza aceasta de discipol, pasiunea pentru scenografie în teatrul de animație. Prospero știe cum să-și apropie întotdeauna oamenii de Insula vrăjită.”⁶

Credem că spectacolul *Ultimul Don Quijote* a reușit să fie pentru studenții interpreți un prilej de perfecționare a tehnicilor de exprimare scenică, de cunoaștere artistică, dar și de dezvoltare umană.

Bibliografie:

OPERA

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha*, În românește de Ion Frunzetti și Edgar Papu, Cu un studiu introductiv de G. Călinescu, Tabel cronologic de Edgar Papu, vol. I-IV, București, Editura pentru Literatură, 1969.

CRITICĂ

BĂLĂIȚĂ, Aurelian, *Arta teatrului de umbre*, Iași, Editura Artes, 2007;

BUJOREANU, Raluca, *Autonomia limbajului păpușăresc*, Iași, Editura Artes, 2008;

CHEȘCU, Alexandra, „*Don Quijote de la Mancha – transformat în păpușă, la Gong*”, în „Tribuna”, Sibiu, 26 iunie 2013;

DĂNĂILĂ, Natalia, *Magia lumii de spectacol (măști, păpuși, actori, marionete)*, Iași, Editura Junimea, 2003;

⁶ Ioana Petcu, *Eternul Don Quijote pe mâna... păpușilor*, <http://www.altiasi.ro/teatru/eternul-don-quiote-pe-mana-papusilor>

COLOCVII TEATRALE

- GRIGORE, Rodica, *Don Quijote în oglinda criticii și dincolo de ea*, în "Vatra", nr. 9-10/2009, Târgu Mureș;
- PEPINO, Prof. univ. dr. Cristian, *Regia spectacolului de animație*, București, Editura UNATC Press, 2007;
- SPERANSKI, E., *Actorul teatrului de păpuși*, București, Casa Centrală a Creației Populare, 1970;
- OBRAZȚOV, Serghei, *Profesiunea mea*, București, Editura Cartea Rusă, 1952;
- UBERSFIELD, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Editura Institutul European, 1999;
- ZAMFIRESCU, Ion, *Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, București, Editura Eminescu, 1974.

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

RECENZII

COLOCVII TEATRALE

Lecturi obligatorii în colecția Yorick

Alexandra-Ioana CANTEMIR*

Rezumat: Orice reeditare a unei lucrări propune un proces de reevaluare, atât a materialului scris, cât și a ecourilor pe care acesta le trezește în conștiința cititorului. Reîntâlnirea cu un text care provoacă prin refuzul de a da răspunsuri definitive și general-valabile, creând, în schimb, nevoia de a (îți) pune mereu noi întrebări, și-ar pierde din semnificație în momentul instalării senzației că sensurile scrierii sunt deja cunoscute și stăpânite. Stanislavski, Grotowski și Brook sunt uniți de imboldul de a căuta și neputința de a se mulțumi cu răspunsurile găsite. Primul contact cu textele în care ei își expun sistemele de gândire asupra teatrului se datorează listelor de lecturi obligatorii ale oricărui institut de artă – reluarea lor este cu adevărat necesară.

Cuvinte cheie: Stanislavski, Grotowski, Brook



În cadrul ediției de anul acesta a Festivalului Național de Teatru, Editura Nemira a organizat o triplă lansare de carte, aducând în fața publicului de specialitate cele mai noi titluri adăugate colecției Yorick: volumul al doilea al lucrării *Munca actorului cu sine însuși*, de K.S. Stanislavski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, de Jerzy Grotowski și *Spațiul gol*, de Peter Brook.

Invitat să prezinte volumele în cadrul lansării-eveniment, George Banu a subliniat importanța momentului: „Textele se prezintă ca niște ghiduri pentru tinerii actori, tinerii creatori. Publicarea acestor trei texte împreună mi se pare un eveniment cu totul și cu totul semnificativ. De la Stanislavski la Grotowski și Brook se trasează această linie a încrederii în perfecționarea actorului și în faptul că împlinirea ca actor e legată și de împlinirea ca persoană umană.”¹

Lectura celui de-al doilea volum al operei stanislavskiene confirmă meritele traducătoarei (de altfel, Raluca Rădulescu a fost distinsă cu un premiu Uniter după lansarea de anul trecut a primului volum din *Munca actorului cu*

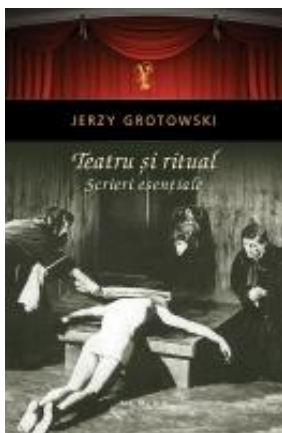
* Doctorand, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

¹ <http://yorick.ro/dupa-amiaza-cu-stanislavski-grotowski-brook/>



sine însuși). Limbajul este adus în contemporaneitate, termenii de specialitate sunt, de asemenea, actualizați, ceea ce ajută cititorul să urmărească expunerea principiilor „sistemului” cu o mai mare ușurință față de lectura traducerii din 1955, publicate de Editura de Stat pentru Literatură și Artă, care prezintă, inevitabil, ocazionalele tonuri ale limbii de lemn. Însă principala calitate a noii ediții este faptul că include fragmente traduse pentru prima oară în limba română, ceea ce face posibilă „finalizarea și publicarea celor două volume, așa cum au fost ele concepute de K.S. Stanislavski”, după cum notează însăși traducătoarea la începutul celui de-al doilea volum. Prin introducerea acestor fragmente, conținutul este îmbogățit în asemenea măsură încât părți de text care erau anterior alipite unor capitole devin capitole de sine stătătoare (*Succesiune logică, Etica și disciplina, Autocontrolul și finalizarea, Farmecul și atracția scenică*). Dar există și situația opusă, capitole din prima versiune devenind subcapitole în noua ediție.

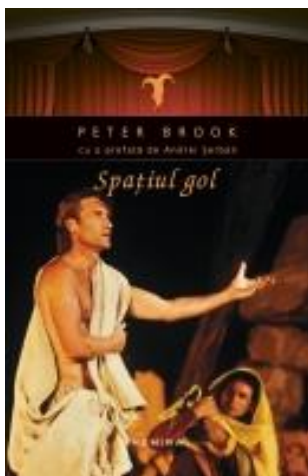
După textul pe care Stanislavski îl gândise pentru volumul al doilea, rămas neterminat din cauza decesului autorului, sunt anexate *Materiale suplimentare la volumul al treilea și Materiale pentru predarea „sistemului”* – preluate din manuscrisele pregătite de Stanislavski pentru volumele ce ar fi trebuit să fie dedicate „muncii asupra rolului”, respectiv „antrenamentului și disciplinei”. Din toate aceste notițe și capitole rămase la nivel de schițe transpare schimbarea majoră din gândirea teoreticianului, care mută accentul de pe „memoria afectivă” pe „metoda acțiunilor fizice” în creația actorului.



Volumul se încheie cu un text semnat de Jerzy Grotowski, *Răspuns lui Stanislavski* – un adevărat manifest, s-ar putea spune, în care regizorul polonez își prezintă o parte dintre principiile din prima perioadă de activitate artistică din perspectiva celui vinovat de „înantă trădare” față de „sistemul” în care fusese format ca actor, recunoscând, cu aparentă ironie: „nutresc pentru Stanislavski un mare, un adânc și multilateral respect”.

Același text se regăsește și în volumul *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, o carte fundamentală pentru întregirea portretului complex al creatorului „teatrului sărac”. O parte dintre textele semnate de Grotowski și reunite în acest volum sunt publicate în premieră în limba română (*Teatrul Laborator „13 Rânduri”, Teatru și ritual, Exerciții, Vocea, Performer*). Împreună cu mărturiile și criticile anexate, precum și impresionantul eseu al lui George Banu, *Grotowski*

sau lungul drum al nopții către zi, care prefătează această carte, ele constituie repere pentru înțelegerea amplorii figurii controversate a lui Grotowski și a traseului acestuia de la regizor, la teoretician, la cercetător ascetic, transformat în figură mitică a lumii teatrale a secolului XX după retragerea la Pontedera pentru continuarea experimentelor parateatrale spre care îi deschiseseră calea călătoriile în Haiti, Mexic și India.



Cititorul s-ar putea întreba, însă, ce aduce nou publicarea *Spațiului gol* de către Editura Nemira. Traducerea Monicăi Andronescu nu este diferită, în esență, de cea realizată de către Marian Popescu pentru Editura Unitext, în 1997 – singura modificare notabilă este alegerea formei „teatru fără viață” în locul variantei inițiale de a traduce sintagma *deadly theatre* prin „teatru mort”. Deci nu poate fi vorba decât despre mici schimbări de nuanțe și accente, iar nu despre tipul de reinterpretare a stilului pe care am întâlnit-o în cazul *Muncii actorului cu sine însuși*. Conținutul diferă doar din punctul de vedere al prefeței – în 1997, pentru Unitext, aceasta fusese scrisă de George Banu, în 2014, pentru Nemira, cuvintele introductive îi aparțin lui Andrei Șerban. Prin urmare, întrebarea despre publicarea cea mai recentă a *Spațiului gol* este perfect justificabilă. Până la un punct – cel în care ne dăm seama că ea ne păstrează pe teritoriul gândirii... „fără viață”.

Orice reeditare a unei lucrări, chiar dacă nu s-ar ridica la standardele impuse de colectivul colecției Yorick și chiar dacă nu prezintă decât modificări stilistice datorate unei noi traduceri, propune un proces de reevaluare, atât a materialului scris, cât și a ecourilor pe care acesta le trezește în conștiința cititorului. Reîntâlnirea cu un text care provoacă prin refuzul de a da răspunsuri definitive și general-valabile, creând, în schimb, nevoia de a (îți) pune mereu noi întrebări, și-ar pierde din semnificație în momentul instalării senzației că sensurile scrierii sunt deja cunoscute și stăpânite.

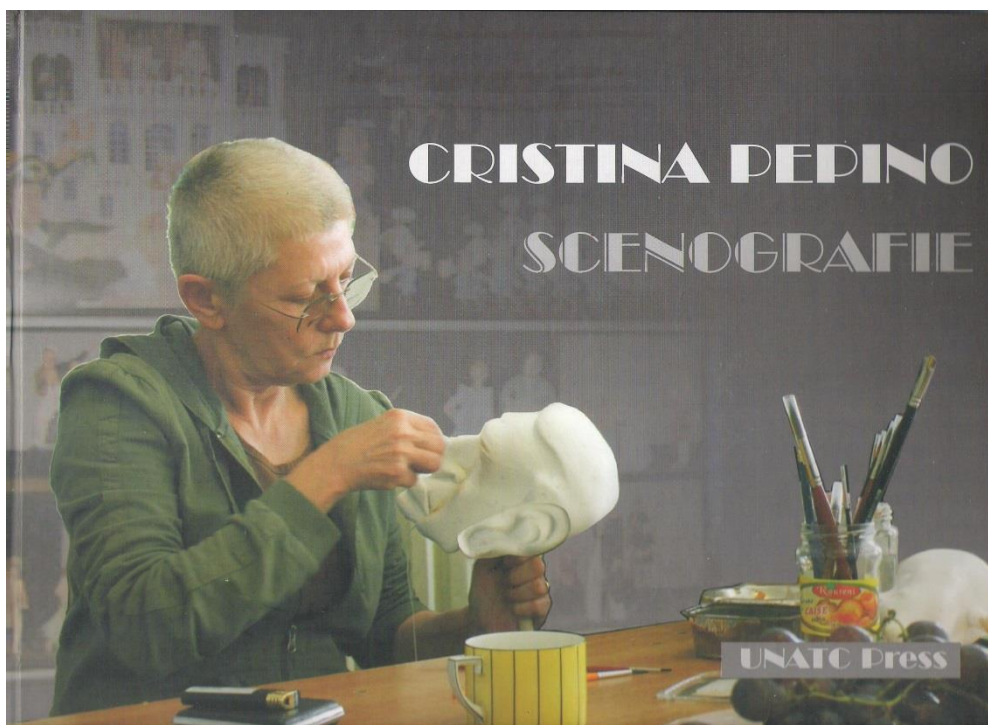
„La fel ca Stanislavski și Grotowski, Brook e și el un căutător. *Spațiul gol* e prima carte pe care a scris-o din nevoia de a se înțelege pe sine, de a pune întrebarea majoră și fără răspuns: de ce lucrăm în teatru?”, notează Andrei Șerban în prefața pe care a scris-o pentru *Spațiul gol*. Și, poate, aici descoperim încă una dintre semnificațiile triplei lansări de carte a Editurii Nemira. Stanislavski, Grotowski și Brook, prin activitatea lor practică, precum și prin cea teoretică, sunt uniți de imboldul de a căuta și neputința de a se mulțumi cu răspunsurile găsite, chiar dacă acestea le-au adus succesul și faima la nivel mondial. Primul contact cu textele în care ei își expun sistemele de gândire

COLOCVII TEATRALE

asupra teatrului se datorează, în general, listelor de lecturi obligatorii ale oricărui institut de artă – reluarea lor este cu adevărat necesară.

Cristina Pepino – Scenografie

Anca Doina CIOBOTARU



Se spune că o imagine face cât o mie de cuvinte. Albumul **Cristina Pepino - Scenografie** ne oferă, prin intermediul a 348 de imagini, șansa descifrării unei povești despre două destine ce s-au dăruit scenei teatrului de animație – fără limite, fără prejudecăți, doar cu multă iubire. Cristian și Cristina Pepino – un cuplu format dintr-un regizor și un scenograf, la prima vedere; în fapt, Divinitatea a îngăduit întâlnirea lor sub un triumvirat de stele - ale creativității, ludicului și erudiției, pentru a reda lumii talantul, înmîit. Cristian Pepino conturează, cu emoție și luciditate, în *Câteva cuvinte despre Cristina*, un portret expresiv: „Cristina a fost omul și artistul căruia îi datorez cel mai mult pentru cariera mea de regizor și pentru viața frumoasă pe care am trăit-o. Am lucrat cu mulți scenografi valoroși, dar cele mai novatoare spectacole ale mele, cele mai multe experimente, au fost realizate împreună cu ea. Era mereu alături de mine, discuta mereu cu mine ideile spectacolelor. Avea bun gust, cultură, umor, pe lângă marele ei talent de desenator, pictor, designer

vestimentar. Sculpta păpuși, făcea costume, mă ajuta, cu mult înainte de a semna scenografia spectacolelor, de a se dedica teatrului de animație și de a deveni o mare scenografă.”

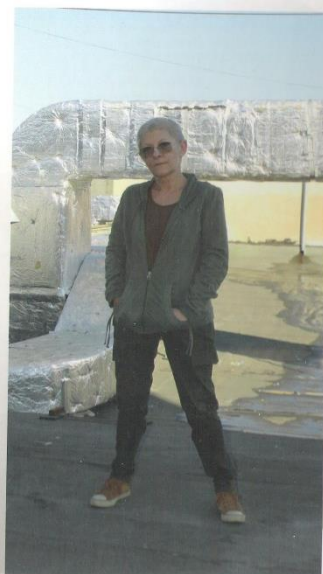
CRISTINA PEPINO SCENOGRAFIE

Moda în scenografia teatrului de păpuși este relativă. Certă e numai provocarea acestui gen de teatru pentru scenografii care i se dedică. Designer la bază, Cristina Pepino este vocea spațiului din teatrul de păpuși, prin care scenografia explodează în ecouri de culoare și fantezie, făcându-și din tehnica modernă un aliat și un instrument.

Cu un CV impresionant, care cuprinde zeci de spectacole, premii naționale și internaționale, talentată, directă, cu umor și sensibilitate, Cristina Pepino a fost și va rămâne un scenograf de referință în teatrul românesc, dar și peste hotare. Lucrările ei au încântat milioane de copii și adulți prin scenografiile pline de fantezie realizate în numeroasele teatre cu care a colaborat.

Adriana TEODORESCU

UNATC Press



Au călătorit printre poveștile lumii, crezând în puterea lor de a dărui spectatorilor poezie, emoție, zâmbet, neliniștea întrebărilor, aciditatea ironiei, infinitatea fantasticului. Forme, culori, ritmuri, cuvinte și necuvinte, static și dinamic, tradițional, clasic și modern, toate au fost cuprinse în zbuciumul realizării spectacolelor care, pentru cei doi, a căpătat dimensiunea faptului cotidian.

Cristina Pepino - Scenografie e mai mult decât un album; din el se pot naște discursuri universitare, povești despre teatrul de animație sau despre statutul unei profesii. Dincolo de toate acestea trebuie să facem o reverență în fața autorului pentru actul de generozitate de a ne coîmpărtăși jurnalul unei călătorii de o viață pe Golgota creativității.

Identitatea dansului teatral

Elena SAULEA,

Ligia GROZDAN •

Rezumat: Propunându-și optimizarea condiției profesionale a viitorului actor prin Dans, se analizează relația dintre dans și corporalitate, expresivitatea corporală în teatrul ritualic, pornind de la teatrul Antichității și ajungând la Artaud, Grotowsky și Barba. Se urmăresc cele mai importante momente din pedagogia teatrului modern, de la Stanislavski și Craig la Dalcroze și R. Wilson, cu accent pe Biomecanica teatrală a lui Meyerhold.

Cuvinte cheie: dans, limbaj non-verbal, biomecanică.



Obiectivul principal al cercetării este optimizarea procesului de modelare a expresivității corporale a viitorului actor – și a instrumentului acțiunii de modelare: Dansul pentru teatru. Se oferă, de asemenea, detalii despre termenul-cheie - dansul pentru teatru, numit și dansul teatral de K. S. Stanislavski. În Partea I, intitulată Despre dans și corporalitate, se insistă pe comentarea unor anumite secvențe din istoria dansului, semnificative pentru condiția asumată corporal, pe care se grefează manifestarea expresivității. În Partea a II-a (intitulată Lecția de dans în viziunea măștrilor pedagogiei teatrale), autoarea demonstrează că modelatorul – profesorul de Dans, Ritm și Mișcare – trebuie să studieze

(măcar) lecțiile fundamentale ale măștrilor pedagogiei teatrale, care au manifestat interes pentru contribuția dansului teatral la modelarea condiției

• Elena Saulea este Profesor universitar doctor la UNATC, București. Ligia Grozdan este lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, UAGE, Iași.

actorului tânăr. Autoarea găsește lucruri demne de reținut despre virtuțile modelatoare ale Dansului, folosite în lucrul cu actorii în formare, analizând cele mai importante momente din pedagogia teatrului modern, unde teatrul este legat de Dans.

„Cartea aduce o incursiune novatoare și minuțios documentată, ce evidențiază importanța dansului pentru teatru, formă specifică de creație, prezentând succint și la obiect pragmatismul vieții scenice și efectele benefice ale acestui joc superior asupra artei actorului în expresia sa corporală.

Se accentuează continua metamorfoză, permanenta emulație a vieții și a artei sau, mai bine zis, a impactului spectaculos pe care viața îl are asupra artei, apropierea dintre văzut și trăit, dintre credibil și vizionar, dintre speranța ca suport afectiv uman și manifestarea acesteia ca trăire ritmată în dans. Arta actorului, dialog între creația paradoxală și autenticul existențial, se definește aici prin autenticitatea actului creativ, unic și nerepetabil. Prin interioritatea sa vizualizată, actorul susține situația plurală a interpretării cunoscutului latent, dar și a inovării evenimentului lăuntric, pe care îl experimentează prin dansul realizării de sine.” (Elena Saulea, coperta a patra la Ligia Grozdan, *Identitatea dansului teatral*, Iași, Editura Artes, 2013)

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

**PERFORMANCE BETWEEN RIGOR
AND INSTINCT**

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

STUDIES

THEATRICAL COLLOQUIA

Rigor and Instinct in the Actor's Work

Monica BROOS*

Abstract: This is a personal reflection on the necessities and difficulties an actor might encounter in his/her work, especially concerning the detachment from one's own personality in the search for a truthful character, for a plausible, created psychology, other than one's own. It also touches some well-known methods proposed by celebrated theatre people and is, more than anything, an attempt to open a possible discussion. It had as a background the intention to dissolve a few prejudices or some too radical positions and to throw a new light on ideas and separations which have gotten a bit old and don't seem to be functional any longer. The relationship between rigor and instinct is seen from a personal point of view that was formed through practical confrontation with the creation of character. It is based on years of experience as an actress, playing in different languages and working with different methods, but it has also been written from the perspective of a passionate theatre spectator and of a reader of books of and on the theatre.

Keywords: truth, truthfulness, psychical, physical, memory, creative individuality.

Before I even try to express an opinion about anything or about the theatre, I can't help but emphasize how clear it is to me that that's a very personal opinion, rather preferring not to take for granted that we start from that assumption anyway. It simply isn't to be taken for granted and so many theatre chronicles are proving it, so many vehement voices uttering definitive and adamant truths are raising, especially in the Romanian press, that I feel the need to put it in a more relative perspective.

I hope we agree that there are not many taboos left regarding what's allowed or possible on stage. In as far as contents or modes of expression are concerned, I've seen quite a variety of theatrical productions on French, British, Italian, German, Romanian and Russian stages to be able to say that a great liberty is given to the theatre makers. Almost nothing from what's human remained untouched, and sometimes it's just this liberty which might prove to be dangerous. Because the only thing that won't ever be allowed is a theatre which has nothing to say. The absolute liberty may sometimes create repetition and banality, reiteration of themes which used to be less allowed but which are now turning into some kind of obsession. Given that one can see almost

* Actress, Doctoral Student, "George Enescu" University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

everything, I'm just asking myself what are then a critic's criteria, and that's why I find it important to be aware of the role the individual choices, conditionings and tastes certainly have in any judgment. Not pretending to have the truth in the pocket still doesn't at all mean one has no clear opinion or won't be able to defend it with arguments. On the contrary, it simply means being aware of the subjectivity of the matter, especially when that "matter" is a tremendous combination of extreme subjectivities, for what else is theatre if not bringing different visions and perceptions together in a more or less coherent whole? And it also means assuming any opinion as personal. I do think that all our opinions are so.

Now, just to take a step further, a performance, even if made up of the dramatist's, the director's, the stage designer's, the actors' and maybe even the musicians' visions, needs to be much more than the sum of these points of view. It needs to become something new, not only the sum or the puzzle of the components. If then the critic comes with the absolute truth about the result, that's the end of it, in my opinion. So, I assume everything I might say is just one possible, certainly conditioned opinion (most of our opinions cannot be otherwise, don't you agree?) and therefore I'll stick to the first person singular and avoid phrases like "it seems", "it had been said" or any other vague, even if maybe elegant, formulation. I have to add that I do like questions more than answers, just because the answers would be only mine or the quotation of already given ones. From questions, a dialogue might start, a reflection might open and evolve in unexpected directions, something new might come up in fortunate cases, and would be, again, more than the mere components. I've always appreciated maieutics as an exceptional method of discovery.

Hoping to have all this cleared, I have to start by a little discussion about the given theme and the way to put it, for it seems to me that we're again trapped by words, acknowledging their limitations and ambiguities. I won't be very keen, I must confess, about a performance which might find itself "between" something and something else, for what is there to be found in between? Even if those two elements were "rigor" and "instinct", or any other dichotomy, I very probably wouldn't be able to discern where does one end and where the other might begin. But I do understand what we're trying to discuss here by formulating the theme: "the performance between rigor and instinct", and I'm simply taking the challenge, just making it clear that any taking apart in "this" and its "opposite" is a simple way of organizing the matter and not a real principle, for no performance (or anything else for that matter) is neither one, nor the other and certainly not "in between".

Given, though, that we can't do without words, I'll look a little bit at those two: **rigor** and **instinct**, and at the way they may function in the theatre, starting from my experience as an actress, but even more as a spectator. So, let's see, what do I usually understand by **rigor** in performance? I'll have to

separate again, but I hope it's obvious that that's an artificial way of taking apart, meant to facilitate the dialogue. We might talk about rigor and instinct in acting, clearly including the relationship with the written text, rigor and instinct in directing, in scenography and in all technical aspects of a performance. What would one call "rigor" or "instinct" on each of these levels? I won't keep on repeating "in my opinion", but please take that for granted from now on. And because I favor the experienced things and not the deduced ones, my points of view are going to be mainly those mentioned above: from the stage and from the public. Even if I might imagine what rigor and instinct in directing might imply, I'll keep my questions for an interview with a **director**. I can't help but adding that an actor would feel the lack of rigor or of instinct in a director's indications as mostly painful and problematic, would experience the lack of both as a calamity and the presence of them both as bliss and inspiration, for nothing is more inspiring than a director who has vision and also rigor in turning it into existence.

Some might ask what gives me the authority of expressing opinions. And I'll answer: nothing. Expressing opinions remains a free activity. Once that settled, I'll try to put my experience into words and mention that I welcome unauthorized opinions, if heart-felt. Now, my heart-felt ones:

Rigor in acting is, to put it very simply, knowing exactly why and what one is doing on stage at all times, with absolutely no interruption or pause, with no uncertain passage. Instinct is getting there, following a clearly traced path, by keeping all the senses awake. It means absolute focus, total presence, no "private" thoughts or emotions, impeccable coherence and, as a result, a beautiful unity, something that lives through connection, something that "hangs" together. I dare say that it's exactly this coherence which would be instantly felt by the public, as the spectators would be caught and held by the plausible happenings taking place on stage and convinced by the "**truth**" of it, or better said by its **truthfulness**, no matter what the subject or the text might be or what the fantasy might propose as a vision. That's what, in the profession's jargon, might be called "a clean" or precise performance, which is always very pleasant, even if not evident, to bring to life and to look at, so far my experience allows me to assert. It implies minute work and needs some time to be achieved and, I can state that, it wouldn't be possible without a deep study of the character to be impersonated and a clear understanding of the dramatic text, before the actor "stands" or searches for possible behaviors, movements or ways of expressing. Then, it has to be sustained by a total clarity about the director's proposal and the chosen key of expression. Of course, there might not always be a **text** to be studied, experiments of **non-verbal** drama had been and will always be made, but I still believe the "creature" we give life to on stage is always a character. I have sometimes found the process of bringing into existence of this potential being quite similar to the mythical

THEATRICAL COLLOQUIA

creation of a Golem, made with human, limited means, but still a miracle. At the beginning, one has nothing but clay, even if sometimes it's precious clay, with diamond sparkles in it, if it has been put into our hands by some wide spirit. But it has to be worked with, experienced, looked at from uncountable possible angles, made malleable, warm, it has to be done and undone. And it's exactly during this time of trial that an actor needs rigor. The rigor to search, to try, to stay humble, to "clear" the channel, to serve, to keep on going. The rigor to let go of one's own **personality** and personal circumstances. I was astonished to see how often this research (called rehearsal) time is reduced, due to reasons which have very little to do with the theatrical performance itself, how hasty and therefore, of course, superficial it became, in far too many cases. There are, of course, actors who would conscientiously take their homework home and study on their own, but there is a great danger to detect here: that of isolation and of "acting alone" or, as I've too often heard, the danger of "saving one's skin", which is uninteresting for the performance and won't bring anything good, against all good will. And don't go thinking, not even for a second, that it won't be apparent for the public! This rupture between the actors on stage, this "first of the class" way of performing breaks the coherence and the very meaning, the significance of the performance, not being a sign of prowess or bravura, but of indifference, being almost a kind of blindness. It's simply not being able to function in a **context**, sometimes not even being aware of it.

It's just that rigor in acting goes even beyond this, far beyond, and meets an essential dilemma of the profession, tackled and discussed by many theatre people. But before getting there, it seems useful to return once more to the word "rigor" itself. It has to do with respecting, following, observing, having one form or another of discipline. The question is: in relation to what? To rules, norms, principles, ideas. Isn't it difficult to believe that, before Stanislavski, the rules of the actor's profession were not yet clearly stated in a unique system? There were no real methods meant to help the actor in his work or deal with the unexpected challenges along his way. The acting methods, as various as they might be, are not older than two centuries, at least in the Western world. Does it mean that before that it was all **instinct**? No, but dealing with the way of approaching and playing a role has been first theorized in organized systems in the nineteenth century, in different schools, following theories and tendencies and remaining active in the theatre to our days. As I've said before, I won't avoid repeating well-known things, for we might have become so used to them that we don't take them into consideration anymore, taking them for granted, and also because something might emerge, at a closer look, from apparently banal notions. I just used the term "instinct" with an often accepted meaning, but which won't be the meaning I'd choose to give it in this given context. I don't see instinct as acting without knowing why and

what, in some kind of trance, even if the stadium of ineffable **inspiration** has to be attained at some point in the **creation** of a character for the stage. I'll come back to it, but now again to the peculiarities of an actor's work.

The whole dilemma of the actor comes from his/her dual nature, or, even more simply put, from the fact that he (let's write masculine and hear feminine too) is his own **material**. One's own **emotions** are the very material of any actor, everybody agrees on that. The differences begin when we start to talk about the **way** to create or access these emotions, and about the degree of **implication** of the actor in his own emotions. An even more important issue is that of the quality of those emotions: are they the actor's or the character's and how is one supposed to operate that separation? On that ground, concerning the way to access the emotional field, there have been two main different theoretical streams: what we might call the **subjective** method, on one hand, and the **objective** one on the other. I guess we could roughly trace the origin of all the theories and schools of drama and acting into one of those two categories, but in practice it won't ever be that neat or that simple. In fact, no method will be (or ever was, for that matter) so radical as to completely separate the psychical from the physical work, even if there had been tendencies which stressed more the psychical or the physical approach. The ideal has, in fact, always been that of bringing the psyche and the body to work organically, for that's the most expressive possibility that humans ever had. What do I mean by "subjective method"? It's a relative term like any other, but I hope it will do for now. By the way, I've already used a term which, capitalized -**The Method**- has been applied to the theories of Stanislavski, as borrowed in order to be grown, developed and sometimes betrayed by many American actors and theatre teachers, among which Lee Strasberg (think of the Actor's Studio)¹, Michael Chekhov, Stella Adler or Sanford Meisner (well-known for the technique which bears his name)² or Robert Lewis (and the Group Theatre)³. Now, let's not forget that Stanislavski's theory evolved over the years, both in his own writings and ideas and in those of his pupils', out of which at least Vakhtangov, Meyerhold and Michael Chekhov need to be mentioned. Stanislavski himself was never content with the achievements and the tools he was giving the actor. In fact, he is the one who moves the accent

¹Lee Strasberg, founder of the Actors Studio, expresses his ideas in courses of dramatic art collected by Robert H. Hethmon in *The Work at the Actors Studio*, see bibliography.

²Sanford Meisner emphasizes the importance of reacting to the partner and one of the most well-known exercises is the one of repetition. He also emphasizes that no gesture should be made before the inner impulse urges the actor to undertake that action. It is a method based on the capacity to listen to the partner and to react to him/her, to "be in the moment" all the time and not preoccupied with oneself or with the cue for one's own reply. See bibliography.

³Robert Lewis is one of the founders of the Group Theatre in New York and is mainly saying in his book, *Method or Madness*, that many American users of The Method didn't really understand or they simplified Stanislavski's ideas. See Bibliography

from the realistic and naturalistic approaches – like, for example, that of the Meiningen School⁴ or of André Antoine’s “Théâtre Libre”⁵, which were really trying to bring a slice of life on stage – to the essence of the human nature, by going so deep into psychology that the individual disappears, what remains being the very vibration of various emotions, the **subconscious** or the **collective memory**, the **archetypal**. This liberation from the banal aspects of the daily life, from the limited circumstances of an actor’s existence is something that Michael Chekhov is talking about in his *To the Actor*⁶, proposing a completely imaginative technique, by creating an “**inner event**”, something that the actor would experience in the “here and now”, in the present moment or in real time, an emotional event which would have the truthfulness and freshness of something happening in the moment and not being the result of an “archeological” work of digging in the personal affective memory. The “**creative individuality**” is the feature of the actor who would imagine and create these inner events, the expression of which would be witnessed by the spectator, and this makes of the actor a creator, an artist. This idea exactly would have been an argument against, for example, Craig’s doubts in considering the actor to be an artist.

Stanislavski’s followers added many nuances or subtleties to his approach, some even turning against parts or aspects of it. At the very beginning, one thing was sure: the actor had to search for his material inside, his own psyche being his “painting-box”, and the way of getting to what he needed was by immersing himself in... himself, meaning that the accurate research of the affective memory was the key. It’s with this meaning too that I used the term “**subjective**”. But this idea became ever more relative and even Stanislavski started to reflect more on the function of the fantasy and less on the importance of the faithful emotional memory, more on the capacity of the body in **movement**, in action, to trigger emotion, and less on the personal “*vecu*”, more on the value of the archetypes, of the ego-free essence of the emotions. So, the distance between the maybe improperly called subjective and objective methods in getting to the essence of emotions diminished, and the variety and richness of the possible paths and approaches became obvious. Theories changed or evolved. I find that the body based ones landed, in their search, in the realm of the psyche and, the other way round, introspection rediscovered the body. I do have a personal opinion here, certainly influenced by the practice of different techniques meant to harmonize the improperly called inner and outer being: I think that no separation would ever be possible, the ideal would be to find the happy functioning together of the two, generally,

⁴ The German Court Theatre of Georg II of Sachsen Meiningen and of the director Ludwig Chronegk, representative of the naturalistic theatre. See bibliography.

⁵ André Antoine, founder of the “Théâtre Libre”. See bibliography.

⁶ Michael Chekhov, Stanislavski’s favorite pupil and follower. See bibliography

but most of all in an artistic, creative and expressive endeavor. How can one do that? How is an actor supposed to deal with it? As I've said, there are so many methods, I've mentioned a few and might say a word about a few others, and still there are much more, even if the basic principles remain the same. An actor would have to search, to experiment, to try and to choose. I'm not trying to suggest a method which would work wonders. Methods change. What has never changed is the actor's absolute need of a method in his attempt to turn emotion into artistic expression. That's neither an easy, nor a haphazard job. There are or must be rules to it, techniques, exercises, in one word: there is a discipline to be observed. Whatever method one may choose! I suppose everybody has inclinations and preferences with regard to the methods of work, and, of course, I have mine, but I won't impose them on anybody, not even express them here, something as personal as this being of no general interest, still not being a secret (and I'm ready to talk about it in a more appropriate context). Still, I find that one detail should be added, as it is confirmed by years of "seeing" theatre as a spectator: in a performance, it wouldn't be very inspired to leave every actor to his/her own method, because it really shows, and not in the most interesting way, not in the interest of the performance, breaking the unity of it all, being a lack of rigor and leading to a loss of attention on the spectator's side, to a dilution of conflict and to an eclectic image (not that eclectic would be "bad" in itself, but it becomes so when it occurs by chance, by default). I've been referring to the principle of coherence and of unity in a performance and I'm a firm believer in that. I could give an example here, starting from two performances of the same play in two different theatres, countries and languages: *God of Carnage* by Yasmina Reza, at The National Theatre of Iași, directed by Cristian Hadji-Culea, and at the Berliner Ensemble, directed by Jürgen Gosch. I'd be very careful about staying objective, still I have to say that the Romanian performance has a unity of vision, it remains "classical" but adequate on the level of scenography and concentrates on the actors' performance, on the rhythm of conflict and on relationship between the characters, having a style and standing for a vision. I was astonished by a German performance marked by ruptures which, and here is the problem, don't seem coherent and not really consciously intentional, on an empty stage in flat light – if one sees that as modern, I won't argue – but with realistic props and very realistic acting, which leads to forced situations, like pretending not to see the partner because there should be a door in between, an imaginary door on which one knocks, even if all the rest is a bourgeois comedy. And no, these clumsy moments were not supposed (or if they were, they didn't succeed) to create some significance, some allusion to a schizoid reality or to alienation, one might simply think that Brecht's theatre ran out of money for a setting. I don't mean that the convention should not be broken, it has been and will always be, to the point of thinking that breaking

the convention IS the convention. And, by the way, what is left of the theatrical convention? So, feel free to break it, but be coherent even in breaking it! All I think one needs is a consistent proposal. The method of work is something the director, too, should control and lead. And therefore he needs to have something to say, an idea and a vision. It might sound far too evident to be even mentioned, but I don't think anybody could pretend not to have seen performances without any vision. And so we come back to **rigor**. Back to the methods starting from the body, what could one call the "objective" modality? Here we have the idea that the emotion can and even should come from "outside", from the more obvious materiality, often from the body, meaning that it has to be triggered in another way than through introspection, namely through some kind of "mechanical" or even sort of artificial way, using something like a catalyst. Some found the emotionality of the actor quite dangerous and uncontrollable and proposed not only to switch his emotions from private, coming from personal experience, to general and essential, but to replace the actor himself with a puppet – and we all know we're talking about Gordon Craig⁷ – but even these radical opinions have changed over the years, in search for more predictable and reproducible emotional material, still keeping the poor actor on stage. In fact, what Gordon Craig reacted to was the star-centered, extremely personality-based Victorian stage on which the public went to see Macready or Kean or Terry or Irving⁸, and not Macbeth or Hamlet or whatever character was being impersonated. Of course we still have that, and I take the risk to affirm that this tendency in the relationship between the actors and the spectators is more obvious in Romanian or Russian theatres than in French, Italian, English or German ones. I've recently seen Robert Wilson's *Sonnets* at the Berliner Ensemble, a Shakespeare turned to musical and image performance, with Brechtian influences, a wonderful team work based on voice and visuality which would certainly deserve much more attention than this very context allows. The public applauded for twenty minutes, but remained seated and there was no star performer. Quite difficult to imagine the spectators not jumping to standing ovations in a Romanian or Russian theatre and we'd have to have a star. We had "bravos" in Berlin too, I have to say. There might be several dangers in this personal attachment to a performer, the spectator might be fascinated by the personality of an individual, charmed, seduced and, hence, less permeable to the significance of the performance as a whole, losing what we might call objectivity. Many have tried to go beyond this kind of private sympathy, based, in fact, on the need of affection on both sides, which is human, but needs, maybe, to be dealt with in a balanced and

⁷Gordon Craig, the article *The Actor and the Über-marionette*, in *On the Art of the Theatre*, pg.54. See bibliography

⁸Victorian actors: William Macready, Edmund and Charles Kean, Henry Irving and Ellen Terry

conscious way, if we're not ready to turn the actor into a rock-star. All the attempts of hiding the particular physical features of an actor, starting with the Greek tragedy, through Noh Theatre, to Craig's Über-marionette and to all masks ever used on stage, have something to do with this necessary distance and detachment. I do make a confession: I have always found it difficult to see actor friends on stage, having to admit that I'm projecting my personal sympathies (quite lucky to not have antipathies!) and recognizing the person, being in that way less reachable for the character. A great compliment, that I have made and a few times received, is that of not recognizing the "civil" person. Closing this parenthesis, I'd like to mention some of the attempts of developing a performance starting from the body towards the inner self.

And here we come to the modalities which, paradoxically, start from the touchable and see-able, from the materiality of the physical existence in trying to find the ineffable, the symbolic, the spiritual, the eternal. Meyerhold's **biomechanics**⁹ is what I find most representative and also extreme, concerning this way of creating emotion through a pattern of movement, starting from a **form** just to get access to a **content** or from the body in order to get to the emotion. It's a method which develops the skill of expressive movement, the kinesthetic vision or "mirroring", the "*raccoursi*" technique (foreshortening), the awareness of one's position in space and the controlling of it, the symphonic functioning in a group. In fact, I think it's more about finding the link between **psychical** and **physical**, which, in the end, is the main question and problem of the actor, no matter from what level or in what direction one might start, as I've already emphasized.

I'd also mention Artaud¹⁰, just because it's difficult not to talk about the suggestions one might find in his *Le Théâtre et son double* concerning the way of accessing emotions through **breathing**. I'm not going to talk about Artaud's ideas about performance which didn't mainly rely on a dramatic text or on any other imitation of reality and that it had to be a violent experience for the spectator; it's also not the right context to refer to cruelty used as catharsis, to the search of therapy in the theatrical performance, it's not relevant to deal here with the nature of the sought emotions, the exploration of the shadow being not the present subject either. But the idea of accessing moods and emotions, no matter of what precise nature, through **breathing**, is quite interesting and has a scientific basis. It also happens to come from Yoga and, after twenty years of experiencing the effects of pranayama, one might say that there's much truth in it.

Is then the "**soul**" the one to move the body through emotions? Or should one reach the soul through the body in its actions and movements with

⁹ Biomechanics, the method developed by V. Meyerhold. See bibliography

¹⁰ Antonin Artaud, in the essay *Un athlétisme affectif* in *Le théâtre et son double*, pg.199

all their components of tension-relaxation, balance, immobility, rhythm, relation with the space and with the possible others? Psychology or physiology? Could anyone ever really separate the two? I won't ever be convinced to avoid the word "soul", no matter how vague it might seem or rejected by some so-called scientific approaches, just because it still is the only word (at least in English, as far as I can find) which I have for designating both **thinking** and **feeling**, a word which is also an attempt among many others to give a name to the **ineffable** and the **miraculous**, things which an actor has more to do with than one might think.

It won't be possible to go into the details of any of these theories and it hasn't been the purpose anyway, but one little thing should still, I think, be said about the introspective or Stanislavskian method. Even in searching to recreate an emotion by remembering the one once felt, there remains a search for the **essential** and not for the **particular**. The actor still has to give himself up, or more clearly put, he has to take a distance from his ego (meaning personality). If we seek to find the emotion of sadness by going back to that moment when we've lost a dear one or if we search an old burst of laughter in the memory of our doggie hiding one of our favorite books in the fresh earth of the garden, and if we don't move from there to the essence of the feeling, if we don't crystallize and "purify" it of the private, we might as well talk about it to a friend, but certainly not to hundreds of spectators sitting in the shadow of a theatre, not to a public, for that would be an "accidental confession", as Craig would put it, and there is no place on stage for accidents. And, more than anything, that wouldn't have much to do with any character but our own, being a betrayal of all visions, from that of the author to that of the director. The principle of detachment is a basic one in all the theories, even where, at a superficial view, it might not seem to be. Stanislavski himself talks about non-identification with the character, for any identification might lead to unhealthy results, and someone like Robert Lewis¹¹ reacted to that confusion in *Method - or Madness*, stating very clearly that an actor has to prepare and train both **internally** and **externally**, not allowing disproportions and imbalances, not relying too heavily on one or the other. Stanislavski never said the contrary.

What I'm trying to emphasize through exaggeration is, in fact, that **instinct** has nothing to do with lack of **rigor** or of **method**, on the contrary: it is through rigor that the actor would trace his way to what's appropriate, to the expressive power, it is only through rigor that he would extract the essential from the particular, would liberate himself from any accidental confessions, from the boring exposure of egotism (exhibition of selfishness, the way Craig, again, would put it). How come, then, not a personal emotion, but the essence of the emotion? Well, that's the fascinating part of it: finding an emotion

¹¹ Robert Lewis, *Method - or Madness*, see bibliography

THEATRICAL COLLOQUIA

without a trigger in the actor's private existence, or at least liberating it from that initial trigger, finding the way it feels, without the circumstances, and so recreating and transferring it, that would be the challenge. Not an easy exercise and it certainly requires quite a lot of discipline and training! A balanced and concrete training, of which patience and observation would be a big part.

I might go as far as to say that rigor, which for me is synonymous with research, work, method, clarity and balance, has also to do with deep communication and respect with and for all other "human energies" involved in a performance, from that of the author, to that of the director, of the stage designer and of the other actors, in fact of everybody. Yes, one might say, that could only happen in an ideal world and in an ideal theatre, and I would agree. But leading ideals are great motivators!

No matter what method of self-research one actor chooses, from the inside towards the outside or the other way round, both at the same time or both consequently, or even if he/she develops a personal method which might combine several techniques, he has to be **consistent** and **disciplined** in following it, he has to be rigorous about it. The only method which doesn't convince me at all is: "I'll see what comes, I'll find something". It won't come if not helped with work. But also, it won't work if not sustained by instinct. It won't work for the actor and not at all for the spectator, the result being what we call "bad acting". Ask a spectator what "bad acting" is and most probably he won't be able to define it exactly and might say things like: "it's fake" or "I don't believe it", or "it's embarrassing in a way". What I could find out in many years is that it's simply emptiness. And I'm certainly not talking about the void of which creation can be the offspring, not of the egoless void made purposefully to create a space for inspiration, or, with an even more ambitious word, for epiphany. Bad acting is when nothing happens with the emotional energy, neither with the one of the actor, nor with that of the spectator, of course. In fact, there isn't any energy at all or it is of a limited nature, not of an artistic texture. No performance could exist with no energy at all, but the aim is to avoid even the flat or empty moments, the depressions, those "yawning" moments. Relying on a method in accessing the emotional energy and, with that material, constructing a character, is the only way to avoid lapses or breaks in acting. So, I believe there is no flight without roots as it had been said, no feeling without thinking in acting, no liberty without rules and no inspiration without construction, no grace without endeavor. Clarity and balance would not only help, but lead the way in the first stages of approaching a role, even if it were an unusual role, a text-less one, or whatever. I'm again using the word "role" in the sense of the creation of a possible or plausible being, other than the one of the actor as a person, but using the actor as vehicle. It would all be work: minute, disciplined, patient and precise. It's not by chance that Craig put

all his hopes in the “young race of athletic workers in all the theatres”¹², young as far as the amount of energy is concerned, or that Artaud talked about “*un athlétisme affectif*”, considering the actor to be “*un athlète du coeur*”.

In conclusion, no matter what the ideas about the role theatre should have for the individual or for the society, no matter what the particular aesthetics might be, it always has to do with human emotions. Whether conscious, un- or subconscious, primitive, contradictory, suppressed or expressed, belonging to a generally declared normality or on the edge of it (if not even beyond), everything, even being totally immobile and not uttering a word on stage, IS emotion. So much so, that the theatre can be said to be the exposure, the performance of the movements of the soul which I'd call emotions. It's not only about accessing the actor's emotions, the potential ones of the character, but also the ones of the spectator, for whom, in fact, the whole journey is meant. It's again not the right place to talk about what kind of emotions one could seek to generate, as they might cover the entire spectrum with endless variations of human feelings. The choice would depend on the information about the character and on the director's vision. That's how and why an actor needs rigor. Without it, the aleatory or profane waves of emotions would be uncontrollable and unpredictable (even if emotions might have a rhythm and an intrinsic coherence in their movements and flow, but that's something we cannot control or observe, unless we dedicate ourselves to a specific practice, like, for example, meditation, and even that could assist one in reaching an artistic task, still not being a method in itself). The incessant changing of the shades of personal emotion would annihilate any possibility of unity in a performance, any expressivity too, not to speak of communication with the partners on stage, it would all turn into chaos and a dialogue between deaf people. That's why an actor needs to be aware, deeply, thoroughly aware, in any moment on stage, with every breath. What a tremendous work of concentration! Not to slip back into the chatty mind! To be awake and still not tense, to be relaxed and still aware! I wish you, actors, lots of stamina for that! In a way, it has something of the quality of meditation, for it replaces the incessant inner chatting of thoughts with someone else's words and thoughts, with chosen emotions and psychical content and it also takes a distance from the ego.

But now to **instinct**. The way I see it, I might as well call it “talent”, just another controversial word. It's quite hard to define, as it belongs to the same family as “intuition”, “inspiration” and, in just one leap, we could even directly smack dab land into “enlightenment”, from which I beg the possible

¹² Edward Gordon Craig, in *The Artists of the Theatre of the Future*, “dedicated to the young race of athletic Workers in all the Theatres”, op. cit., see bibliography, pg.1

THEATRICAL COLLOQUIA

reader to keep a healthy distance. Still, there is the quite mysterious moment, after a hard, disciplined work, overcoming moments of hopelessness and doubt, when something happens and everything seems right, falls into place, rings the right bells, begins to flow, to exist, to come into being. Only an actor (or probably an artist, more generally) could understand what I'm talking about and know for sure that it's not some kind of exaltation but a precise moment, a deep change which happens suddenly, some kind of turning into existence of the character or the created existence. It might happen unexpectedly and in one breath, but I don't think it would ever happen without working the path to it. What I tend to call "instinct" is the capacity to recognize, to acknowledge, to feel that moment when everything becomes coherent, fluid, makes sense, and gives birth to something fresh and new and quite amazing. What follows is even more discipline and rigor to keep it alive and fresh, to keep it from getting flat or tired, from becoming a victim of routine and of lifeless reiteration. But no matter how consistent an actor were in that work of maintenance, a character, like any living creature, would die eventually. And instinct is again required, not only from the actor, but also from the director, for they have to seize or grasp the moment in which the life of a character comes to an end and then find the strength to let it exit the stage. Performances die, it's pathetic to hang on them long after they've spent their energy, but it happens in all theatres. The opposite happens too, and I find it even more pathetic to stop programming a performance which is still bursting of vitality, as also mirrored by the enthusiasm of the public, for obscure reasons. So, it seems that instinct has to be a feature of the theatre manager, too.

Instinct has much to do with artistic intuition and also with emotional intelligence and is, as far as I might be able to judge, of decisive importance in the group or team work. Without it, there would be no capacity to give and to take, to listen, to feel the others (even with a second of anticipation), no capacity to function as a part of the whole. But in that, too, the rigor of a method should be the principle of unity and of deep respect for the whole, as it has to do with the idea of "team" and organic structure. How about the one-actor performances? No matter the particulars, the theatre will always be a form of exchange, of dialogue. But, and here we're again jumping into the other term of the initial dichotomy, the instinct is essential in finding the appropriate degree, the measure of everything, the amount and the quality. Sad as it may sound, no method in the world, not even the most dedicated, and no hard work could guarantee that an actor would eventually come to the moment of birth of the character if he/she had not the gift of instinct. And that's something one has, or has not. It can be improved through exercise and experience, developed, grown and cultivated, but the seed has to be there from the very beginning. And sometimes it is not. To just bring it together once more: I believe in rigor and discipline, in sticking to a method of choice which would meet the

consensus of the whole team, a so-called technical method made of clear concrete steps, to simply lead the way to the less obvious energy which some may call inspiration and which can be found through rigor paired with instinct.

I didn't even take the time to talk about a common prejudice according to which actors might be separated into **cerebral** and **temperamental** ones, or rigorous and instinctive, one excluding the other. I consider it to be too much of a commonplace and it shouldn't need much time to be dealt with. A good functioning of the brain would help, yes! A subtle, rich and flexible heart would be needed too! Do take it as a joke, but yes, what we commonly call intelligence would be a nice help in the work of an actor, as it generally is in whatever one might do. But as "athletes of the heart" the actors need more (Craig calls it "fire"), something we called instinct in this context, but it may as well be called talent, inspiration, intuition, connection, another kind of intelligence, richness. Or, one could say: clarity of the mind and freedom of the heart. Pray God you'd be given both! (This, too, should be taken rather as a joke, even if it's not).

References:

- Antoine, André, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Éditions Arthème Fayard, Paris, 1921
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, Paris, 1964
- Bochow, Jörg, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Alexander Verlag, Berlin, 2010
- Chekhov, Michael, *Lektionen für den professionellen Schauspieler*, Alexander Verlag, Berlin, 2013
- Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991
- Craig, Gordon, *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, London, 1911
- Lewis, Robert, *Method – or Madness*, Samuel French, New York, Toronto, Hollywood, 1960
- Meisner, Sanford, Longwell, Dennis, *Sanford Meisner on Acting*, Vintage Editions, New York/Toronto 1987
- Osborne, John, *Die Meininger*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1980
- Stanislavski, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 1,2, translated by Raluca Rădulescu, Nemira Publishing, Bucharest 2013-14
- Strasberg, Lee, *Le travail à l'Actors Studio*, translated by Dominique Minot, Éditions Gallimard, 1965.

Do We Also Have Rigours... Or is it All Instincts?...

Laura BILIC*

Abstract: The new generation of theatre people is gaining nowadays more and more autonomy from the traditional institutionalized models. The artist that unfolds his/her activity in the new millennium is often a self-educated person who must acquire organisational skills, totally focus on his/her projects and see beyond his/her writing. Drama is nowadays deeply rooted in the present, but, somehow, we might witness cases when an excessive 'present' is harmful in our theatres (the performance *Rosia Montana from a physical and political point of view* at Hungarian State Theatre in Cluj, a collaboration with dramAcum, a text by Peca Ștefan, directed by Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean and Radu Apostol and the performance *A middle state of degradation* at Teatru Fix in Iași, a text by Peca Ștefan, directed by Ovidiu Caița). The drama of nowadays has given up its rigour of mystery, shall we witness a display of "instincts"?

Keywords: actual, present, manifesto, mystery

The 2000s are characterized by the blooming of new drama. Numerous actors or people coming off the stage begin to write. Eugen Radu Wohl asserts the fact that "the drama writers of 2000s are more and more aware of their roles as specialists. The play has gradually earned its role as a *dramatic skeleton*, an element that cannot and should not be imagined outside the stage".

The question of the preponderance of the playwright over the director is not a new one. In 1985 the director Lucian Giurchescu was asked about the relationship between text and directing; his answer was: "It depends on what every person sees out of that. For those who are in favour of literary drama this relationship is a violation of the written text. For those who are in favour of drama as an independent phenomenon this relationship is absolutely normal." Drama reaches nowadays new peaks of independence; therefore, there are more and more playwrights who become directors and the other way around. This change is nothing but a great step in the process of evolution, as Lucian Giurchescu states: "This discussion is a rather futile one; somehow, it resembles this situation: if we come to think about the superiority of carts over buses, there will be always people who will say that carts are better since they do not pollute the atmosphere. This assumption is true, but the environmental

* Asistant Teacher Ph.D. at Drama Department, George Enescu University of Arts, Iasi

issue we are confronting ourselves today is not going to be solved by going back into the past, but by taking new steps into the future.”

Therefore, the new generation of theatre people is gaining nowadays more and more autonomy from the traditional institutionalized models. The artist that unfolds his/her activity in the new millennium is often a self-educated person who must acquire organisational skills, totally focus on his/her projects and see beyond his/her writing. Miruna Rucan wrote in her study *Theatre Institutions after 1989* that was published in 2006: “The birth and evolution of the Romanian drama is hardly ever in debt to independent companies that promote performances all over the country; the state is the one that is seen as the father and financier of arts, The National Theatre being its social instrument of civic duty whose aim is to increase the level of culture in the community.”

One of the representatives of the stage *work in progress* that is obvious in today's drama is Peca Ștefan. The young playwright had improves his writing style in New York and London and by the time he returned to Romania he made the audience witness a drama that shocks by its use of slang and decadence of characters (his plays are integrally published on the site www.pecar.ro: Why John Lennon is supposed to die – 2001, A freak show...BLAcrobation -2002, I ♥ate Helen – 2003, COOLöri -2004, New York Fuckin' City – 2004, The complete truth about the life and death of kurt Cobain – 2005 etc). Mircea Ghitulescu appreciates that Peca Ștefan's plays are not real plays, but manifestos that have to be taken as such: “These are manifestos, the difference between plays and manifestos is quite clear: we are not talking about psychologies, but about ideologies.”

Peca Ștefan is together with the director Ana Mărgineanu the initiator of the project *Good things to be said about Romania* whose aim is that of discovering the legends, myths and the ordinary facts that make up the lives of the people inhabiting small cities. The project was materialized in four performances: *True stories completely invented in Baia Mare* (2008), *5 miraculous minutes in Piatra Neamt* (2009), *A toy of Targoviste* (2011), *The saint in Saint Gheorghe* (2014).

Peca Ștefan is definitely writing texts that are deeply rooted in present, but this thing might turn into something negative when it is excessively used. A relevant example of that is the text *Roșia Montană from a physical and political point of view* at Hungarian State Theatre in Cluj in collaboration with dramAcum (2010), directed by Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean and Radu Apostol. The critic Mircea Morariu draws attention on the project's lack of unity and on its main flaw, that is “the fact that the playwright has not clearly stated from the very beginning the state of facts. The project's initiators has taken for granted the fact that the audience was made up of connoisseurs. Their

optimistic beliefs have played a prank on them since more than half the audience has left the theatre in the middle of the performance.

If in 2010 we see lack of unity in certain plays that still have a subject, in 2014 it seems that even the subject is missing. The best proof of that is offered by the project *A middle state of degradation* that was put on stage at Teatru Fix in Iași, the author being the same Peca Ștefan and the director Ovidiu Caița. The performance seems to cover all aspects of life without conveying anything to the audience. The onset of the performance is rather pragmatic, the audience is informed about the cost of the representation. After the audience contributes to the downsizing of the expenses of the company the actual performance begins – we have a lot of things unfolding in front of our eyes so that **everybody** should be satisfied: some politics, a tint of humour, a local legend, some wrestling, some striptease, some names of famous directors, thanks offered to the City Hall for the financial support in putting this on stage. All these take place while the audience is constantly reminded of how tough the life of any independent artist is. However, the bowl in which the contribution from the audience is collected is almost empty.

The author of the text declared that his play is “a piece of writing that asks questions, a play on the value and costs of art and on the relevance of the artists’ work. It is a meditation about what the so much talked about independence is.” Still, we consider that displaying to the audience the sacrifices that the artists have to make in their endeavours is not necessarily the most fortunate prospective on what independence is. The intimate resorts by which a theatre functions or a play is put on stage should remain a mystery to the wide audience just as a puppet always remains in the shadow of the puppeteer. The present drama seems to give up its rigours of mystery more and more, displaying its instincts instead...

THEATRICAL COLLOQUIA

Theatre on Frontier. The Dialogue between Arts in Spectacular Contemporary Forms

Ioana PETCU*

Abstract: Revolutionary or not, but certainly having an intense and lasting effect, the innovative ideas from the start of XX century in the arts area meant very much for the present-day image of theatre. The rediscovery of Orient, the dialogue with other continents, then the appetency for experimental things, the explosion of all those “-isms” of European avant-garde are reasons for the stage to break up the barriers, to find a new type of actor and, after all, to define itself differently. The new theories produced the awareness about the fruitful encounter of arts: musical composition, choreography, fine arts. At the same time with a logistic explosion, with “adoption” of European artists by the galleries and stages in United States of America, simultaneous with the apparition of international theatrical research centers, of laboratories and workshops, real pots of ideas where techniques and tendencies retrieve themselves together, in this effervescent ensemble, the theatre exceeds the classical stencil and enters a zone of heteroclite, often becoming “element” in an ensemble of signs, and functioning only in this formation. Today the artists do not have a single orientation and, beside their primary instruction, they explore interfacing domains. The theatre transforms. This is how Marina Abramović works with Robert Wilson, Jan Fabre is not only a plastic artist, but also a script writer and director, Jan Lauwers is educated in plastic art, but also dedicated many years to theatre, and the examples could go on.

Keywords : performances, trans-diciplinarity, interdisciplinary, hyper-screen, Jan Fabre, Romeo Castellucci, Katie Mitchell.

Introduction. The Dwarves On Shoulders Of The Giants. The “New” Poetics Of Theatre

Claude Régy stated that theatre appears there where you won’t expect it to do. If there truly exists a reality in his words, then we may say, without any reservation, that this is the principle which governs many of today

* Ioana Petcu is Lecturer at Drama Department of George Enescu University of Arts, Iași.

productions. Reunited under the name of *post-dramatical theatre*¹, being preferred instead of term *postmodern*², spectacular forms of a great range abandoning the classic scene, find spaces close to the everyday individual (squares, plazas, streets) or available to a small public (galleries, independent halls, houses). And theatre arises where you won't expect, not only from the view of its location, but also from the view of context. The social and the politic are, as the experts noticed, two of the most important coordinates directly targeted by the new genres of theatre. Coming from the lane opened by Brecht and Piscator, the artists chose the activism and militancy, often in a radical manner (Belixio Calisto, Peter Sellars, Mike Pearson, Mike Brookes). Sometimes, the theatre transforms in a survey poll, the spectator being subjected to study. For instance, Ursula Martinez has a factual approach by her interview with a group of pensioners from Morcambe (Lancashire, England) to get conclusions about their status, to define a collectivity, but also distinctive personalities, returning finally to her own phobias and obsessive questions that give her restlessness.

The performance of Martinez, *O.A.P.* from 2005, places the interview next to a monologue in which the artist polls herself and interacts with the others, and the questions are somehow turned back to the audience, thus attracting an enlargement of the sphere of subjects and of probative answers. Some other performers sustain their political, sexual or religious views, the theatre becoming, at least, the vehicle allowing the message to get visible. The borderline of art and gratuitousness becomes more and more sensible, the critics having to ask as seriously as possible what still stays valid and what belongs to the ephemeral forms attired by the theatre in this era of diveristy, of schizy expressions and of bizarre structure often took by the artistic products.

If there are some words appearing often in interviews, conferences held by artists, then the most frequent of them are *identity* and *authenticity*. Between the two terms exists also a very certain determinative relation, because the

¹ Hans-Thies Lehmann is the first that proposes and puts in theory the concept of post-dramatic theatre, in his work about this subject – *Postdramatisches Theater* – bringing together in his definition many of the new forms of the stage after 1960 and coming to a reference about those who practice today a theatre of versatile forms, out of convention (Robert Wilson, Peter Sellars, Richard Schechner, The Wooster Group, Needcompany or Societas Raffaello Sanzio are just a few examples which he frequently uses). Lehmann states the term post-dramatic offers not just the diachronic sense of what happens after the era of dramatic, but especially the breach of the classical forms of dramatic, the Aristotelian schemes. Consequently, it is not only a term defining a historical period, but also delimitates a style, a new aesthetics.

² The term entered the specialty language in the 90s, but in the theatre, it lost space in time, being substituted by the more specific expression *post-dramatic* theatre. It remains used in dramatic literature domain, where it generally identifies the dramatic writing type, as those of Peter Handke, Heiner Müller, Frank Castorf, Rosalie Purvis, Sarah Kane, Rebecca Prichard, Arvind Gaur, Tom Stoppard, David Henry Hwang, Caryl Churchill or Sam Shepard.

perpetual interrogation over identity, maybe more acute due to the individual placement in a multi-cultural context, represents also the way to originality. The search of self, as distinct personality or as part of a community, crosses primary actual artistic manifests and comes to most unexpected or unhackneyed results. Such a love story is told by Marina Abramović and Ulay, when going on a trip alongside The Great Wall in China, each of them coming from a different side to meet together on the half distance, to say goodbye. Ulay came from the Gobi Desert, and Abramović from The Yellow Sea. Each one covers the distance in his or her own pace, depending on physical possibilities, each one focuses during the travel on certain moods and thoughts. Beyond the significance of an initiation road ending with a goodbye, the Journey alongside The Great Wall constituted also a return, a solitary comeback at self. Without a labeling of “pure” form, the act accomplished by Abramović and Ulay in 1989, getting famous at that time, has some aspects belonging to theatre (a script subjected to hazard, a situation, acting people weaving a mutual relationship) and aspects that would take it out of this label (there is no proper scene, not a convention of the theatrical, because the two do not aim to be actors, to play something). As a result, it can be considered a theatre situated *there where you won't expect*, a kind of expressing “at the frontier of theatre”. In like manner, having elements absorbed from theatre and plastic arts, Sydney Front Company had been realising, in 1989, a show bravely entitled *The Pornography of Performance* which did stake on the activation of inner senses, on breaking the still resisting tabus in a hypermodern society. Like in an exhibition (the technique will appear frequently and, partially from the same reasons, used by Romeo Castellucci), the people are invited to look through the narrow slots of some cylinders, like some would enter an obscure room. On the other side, the actors are performing, and the shocking actions and abusive nudity have an obvious part. Voided of possibility to escape, the spectator does not practice a simple act of seeing, but becomes, without his will, voyeur. The game of secret pleasures, the highlighting of subconscious “residues” are just as many possibilities of exploring the ego and of confrontation with the Other One, no matter if is the alter-ego, the actor ahead or the next spectator. Again, the theatre has a chumery with other arts and uses every extra-meaning which it can get through this manner.

The relation with the text modifies thus, and the solutions obtained are of the utmost oddity. Sometimes, when the canonical writers are revised, the initial work is cut-out, remoulded, transforming this way in a pretext (*Hamlet*, Wooster Theatre), or is rewritten from the point of view of a secondary character (*Miss Julia*, directed by Kathie Mitchell). An overview in this case would suggest that there are exercises based on classical writings, exercises that have, in fact, the role to refresh the authors which already entered in the

history of universal literature and, simultaneously, “bring them down” from the height of “the giants”, making them more addressable. The sight of the dwarves, now easily lifted up on their shoulders is free and can form a penetrating sight, liberated from any fear of “height”.

In other cases, the texts become improvisations, the artists building in scripts, then on the stage, their own thoughts, attitudes, quests or even dreamily states. Of course, nothing is new from the perspective of this approaching, from the surrealists Dalí and Buñuel, which worked this way *Le chien andalou* and *L'Âge d'or*. But the work with own notes and narrated experiences also leaves a real freedom in scenic enhancement of the spectacle.

Other scripts are even more unstrained and versatile, being built up with help from the audience. Partially catching up the method from the improvisation theatre, the performances of those who use it determine the uniqueness of texts and action. Every presentation has its own drive, its own pace, depending on public's performance. Following the theatre-forum genre, an activist theatre practiced in 70s and 80s by Augusto Boal, refusing the public's inertia and militating in favor of a theatre which would offer freedom, Jennifer S. Hartley enacts *SOLD* (Theatre Versus Oppression, 2013), a performance that discusses, together with the audience, the human traffic problem. *SOLD* is, on one hand, a four monologues chain, stories of life about traffic problem and abuses, and on the other hand, using from a certain point the interaction with the public, through direct questions, it becomes an educational act. The public can modify the stories at will, the idea of people from Theatre Versus Oppression being that of creating an awareness about the peril represented by this phenomenon, which is being kept secret by authorities in a certain degree. The project obtains even a bigger reply, because it does not limit on a single spectacle in Cardiff, where it was initially launched, but has a tour across entire Wales. In like manner, with scripts adapted for every group which will be met, the people from Cardboard Citizens – a British associations established in 1991 by Adrian Jackson – works performances aiming to educate and rehabilitate the homeless people. By the means of instruments offered by theatre, Cardboard Citizens activates in squats, aid centres or even on the streets, aiming to build a public conscience regarding the people without material resources.

The diversity underlined by the theatrical practice significantly enhances the modalities whereby are accomplished the mimesis, the communication with the public, the relationship with the text, the messages remaining generally universal.

Obsession Of The Visual. The Hyper-Screen

Beyond the multiple ways of expression for the artist, it is easy to notice that the sight remains, in theatre, one of the most important coordinates, and the visual element importance grows more as the actual society itself is subjected to videology. Some people characterize the XXI century as being “a hegemony of visual”³ (Lacoue-Labarthe, 1998: 32), other people use the larger term of “culture of visual”, talking about the contemporary individual as being the expression of *homo videns*⁴ (with its a little more depreciative *homo zapping*⁵), therefore we may conclude that we are aware, in almost any field, on all social levels, of how much space the image occupies in our existence and what power it might get. Terms such as *iconosphere* or *imagosphere* have been created by the transfer of the word *logosphere*, this one being obsolete, while the research studies about imaginary and imagology have considerable increased. Barry Sandywell makes a genuine parallel between *mythos* and *imago*, when he appreciates the substitution happening the *logos* of our century ; briefly, “Logos is now retreating before the new mythos of the *image*”⁶ (Sandywell, 2009: 4). The present society develops, as consequence, a real interest for spectacle. The ocularcentrism re-establishes the link with The Other, with the different one, transforming the latter in an analysis subject, a process made by the former for curiosity and, in the same measure, rapt by this encounter. Theatre is a bias environment for the eye to manifest in its relation with The Alterity, and there are questioned functions and possibilities of the very unexpected marks.

On global dimension, the director came to pass the theatrical language from the verbal signs to the non-verbal ones, whereof the visual signs prevail⁷. On the road to self, the artist explores the interiority by the meanings of image, which also has often a fascinating role. Even the word *director* today is not so proper for a good deal of creators. To mention just a few of the most famous names, we will tell that, for instance, Marina Abramović, Ulay, Jan Lauwers, Einar Schleef, Chris Burden have an education in fine arts. And practitioners like Anne Teresa de Keersmacker, Meg Stuart or Pina Bausch are choreographers which approached in different manners the dance-theatre and the performances situated on the borderline of arts.

³ Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: mimesis, philosophy, politics*, Redwood City, Stanford University Press, 1998, p. 32

⁴ Giovanni Sartori, *Homo videns: La sociedad teledirigida*, Ontario, Taurus, 2012

⁵ Gustavo Martinez Pandiani, *Homo Zapping: Politica, Mentiras y Video*, Grupo Ilhsa, 2004

⁶ Barry Sandywell, *Dictionary of Visual Discourse*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2009, p. 4

⁷ In *Paradiso*, Romeo Castellucci uses the text in the meaning of image, too. A parallel script with the scenic action is projected on a transparent screen which overlays on the acting of actors. The text does not have the function of explaining what happens on scene, rather it integrates in the general encasement, becoming, in fact, part of scenography.

The natural question we ask to ourselves regards the modalities wherethrough it can be attained the connection of image (painting, graphics, video etc) and theatre. We believe that it comes in certain cases at something that Gilles Deleuze called *image in motion*: “cinema does not give us an image to which movement is added, it immediately gives us a movement-image. It does give us a section, but a section which is mobile, not an immobile section + abstract movement”⁸ (Deleuze, 1997: 2). Speaking about cinematography, Deleuze comes to confer a more vast to this concept, extending it to the level of society, which in his opinion, is governed by this principle.

Images in motion practices, this time in theatre, Romeo Castellucci. The director expressed with a few occasions his preference for the cinematographic art⁹, but he does not belong to the type of artists that take advantages so much when meet the cinematography. His vision in *Divina commedia* (2008) brings, especially in *Inferno*, a representation by images in motion. Retaining from Dante just a scaffold of ideas and symbols, the director of Societas Raffaello Sanzio build up, on horizontal, an exhibition of images in motion speaking about suffering, as himself relieved the main clue of Dantesque writing. And about suffering, cruelty, mutilation, sacrifice he speaks in short episodes, remoulding, without interruption, the semantical sphere. In the vast “poem” he manages to create, the Italian director analyzes as inclusively as possible, the area of theme significance which he proposed to do, being aware of the fact the significance is floating. He starts from the physical suffering, which depends strictly on the body and its capacity to resist (the moment when the artist is attacked by dogs or the instance where Antoine Le Ménestrel climbs up, barehanded, the tall wall of Papal Palace from Avignon are probative stances), then observing the most subtle inner effects: nostalgia or silent concerns of the artist are to be found again in the whole episode dedicated to Andy Warhol, or in the inert circumstance, recalling obviously the photographic technique, where a piano burns in front of some immovable people; the individual suffering that migrates towards collectivity is analyzed in its part which we might call “Je t’aime. Où es tu?”; the suffering regarded in a sacred canvas, where good and evil coexist, is analyzed in sequences reminding of Saint John. The extreme suffering drifts into nightmare, and the black veil coming over the scene reminds of the devil’s wing or the image seeming to come from Hieronymus Bosch paintings depicting the Apocalypse, this time drawn on the dark walls of Papal Palace, whose windows have such lights that suggest they are burning up, these are moments which, like in an fragmented film, but with a pace imposed by their

⁸ Gilles Deleuze, *The Movement Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 2.

⁹ In an interview at Malta Festival Poznań (2012), Castellucci has spoken about his attraction for Sergei Parajanov, Ingmar Bergman or Andrei Tarkovski. Yet he refuses to ever make film.

sequencing, create terrifying states. The Inferno is within us, whoever we are, the Inferno are The Others – this is what Castellucci delivers in the images consecution, seemingly abrupt, but well jointed in their essence.

Images have even more meaning as they are in motion, as their sequencing (also on timeline) has logic. Even more astonishing is the result obtained by Castellucci when he transforms the scene in a sort of exhibition. In the performance *On the Concept of the Face, Regarding the Son of God* the simplicity of the script is striking, but the more gentle is the action line, the more diverse are the significances and implications gained by the message on the receiving level. Being situated on the crossing point between spectacle and exhibition, *On the Concept of the Face* is a double experiment, one wherethrough it is an interrogation over the meaning of exercise of seeing, and the other one regarding the spiritual aspect. Now the director opens the dialogue with theology and philosophy. On a minimalist conceived scene, depicting a large room, but seeming a sanatorium by its design, two characters perform – a young man from the middle class, obviously kept in the daily business, and an incontinent old man. We assist on a father to son relationship, exposed on its most intimate moments: the old man has amnesia moments, showing the degrading face of senescence, and the son changes his swaddle before going to his job. In connotative side, this presented relation gets inversed, because the father becomes child, and the son gets the attributes of a father nursing the person beside him. Age limitations disappear, provoking the inner imbalance. The play situation is however doubled by the vertical development of significance, because in the background, in central position, built on a colossal scale, is placed the portrait of Jesus, painted by Antonello da Messina. A sign of self-presence, “the character” is watching and, moreover, has a clear effect : his sight is unto spectator for all sixty minutes of the performance. It is a devastating sight, a look from which nobody in auditorium can escape, due to the dimensions of the portrait. Castellucci makes the relation of humility-incrimination the stake of his performance. That one who looks unto the stage (the space where the exposure is) is condemned to resist the things happening there and may be judged for his frailness, for his dare or for his ignorance. *To look* implies *to be exposed*. Over the performance, the face of Jesus seems to change, but the artist explains the fact that nothing happens with the portrait, but the mood of spectator is changing. Another episode has place in the same room (now the old man is motionless and crooked in his bed, an explicit position of humility), some children are throwing stones towards the huge Christ. The connexion with the biblical parable is easily identifiable. The stones impact over the painting surface has an enhanced effect, a strategy of using the sound often done by the director, working off its results at maximum. It is outlined this way a sound space of various rhythms and intensities, defining finally a weird, brutal music. On the

face of Jesus is projected a tear, then there appear wounds, more and more stronger, in the end they covering the whole portrait. The sacred is annihilated or it is hidden in darkness of the being. Beside valorizing the directions and possibilities of looking from audience to stage, and from stage to audience, Castellucci also aims a return to a theme concerning him and which is one of the recurrent themes of postmodernism: the presence of absence. The Son of God is the present absence whose sign is the huge painting, animated by the scars engraving on the face during the events and by the optical illusion by which the spectator's impression is that the mood of the character in the painting changes from a protective smile to an infinite sadness. Reality and pseudo-reality are the coordinates touched by the artist, in his goal to replace in discussion the art's meaning and even the results of the theatrical structures.

How genuine are still the words of Artaud, which dreamed at the beginning of XX century, a theatre that would be "a theatre of light, image, motion and shouts". The metaphors and visions spent by him in multiple restatements in the pages of *The Theatre and Its Double* embody what we see today under the signature of Jan Fabre, Società Raffaello Sanzio or Pippo Delbonno. Practicing the performance even from the years of studying at Municipal Institute of Decorative Arts and Royal Academy of Fine Arts in Anvers, Jan Fabre always falls back on Artaudian theory, emphasizing the meanings taken by this theory in practice of Jerzy Grotowski Laboratory. Likewise Castellucci, Fabre asks every time what is real in art and what are the multiple assets and the mechanisms to achieve the mimesis. Reaching always shocking results that are entailing some spectators to leave the hall, Fabre builds an extremely curdy intercession, with a humanist message that covers his entire work. Whether he expresses by sculpture, appliances, performance, spectacles or poetry, the artist is a dreamer in search of the essence hidden or ignored by the human person, in a corollary of his ideas the issue is about regaining the simplicity we have left after the civilizing process, which helped our phobias and angsts to become our way of existence. And simplicity consists in achieving the triad body-imagination-soul, elements which actual era nulifies throughout different means (politics, education, ethics etc). Jan Febre is an iconoclast going deep in the empire of visual, relentlessly exploring and speculating its multiple effects over beholder. Accessing the sensibility zones like the grotesque or the morbid, Fabre re-dimensions the stage as a huge painting canvas, where the forms are perpetually metamorphosing. Due to the fact his own mode to perceive the reality is one where the senses, words and actions solder together¹⁰, his spectacles offer, therefore, the image of a complete meeting of arts, having a spheric constitution.

¹⁰ In an interview with Lydie Toran, Jan Fabre plastic expressed: 'pour moi chaque mot est presque comme une sculpture. Chaque mot a une grande importance. Je prends chaque mot

The spectacles – which we would label as summations of performances – contrary to any assumptions, do not have a fragmentary feature, the passing from choreography to sculpture with humans, installations and acting play being done almost indistinguishable. *L'Histoire des larmes* (Festival of Avignon, 2005) is a Fabrian poetic art. The script escapes to the ordinary laws, where the action has a clear path to follow and the characters create mutual relations. The Grotowskian practice is recognisable, the actor is spoiled of psychologization, being reduced to a moving body and, detaching now from the theories of Laboratory from Wrocław, he becomes integral part of the vast frame that is relentlessly remodeling. It seems we have in front of us sometimes living paintings, some other times installations, Fabre drawing tales, frames with the scenographic instruments and with actors on stage, just like Pier Paolo Pasolini or Lech Majewski have done in film. Using simple objects, but changing their meaning everytime they go on the scene, the spectacle seems to be brought from the concept of poor theatre. A ladder is an ascension, but also a possibility of downfall, it is a crutch and also a wing; it is an absurd exercise with death or a road to nowhere. The tear – dominant symbol of the scenic act, around it gravitating the other signs – finds its synonyms sometime in despondency, sometimes in sadness, sometimes in shouting or in general hysteria. As a first significance, the tear is a secretion of human body glands, a badge of shame, of humiliation. Then it has as lyric correspondent the raindrop. It also discovers what is most fragile in human being. *History of the tears* is also a journey throughout the ages of man which, in his childhood cries with ease, whilst at maturity he finds in this mood a reason for self-censorship. The tear represents, finally, vulnerability as well.

If in *L'Histoire des larmes* Fabre sets an accent on general frame, the impression being of perfect grandeur, in *Je suis Sang* (2001), which has the same structure of a poem, on its body being built up images in motion, the long frames interchange with those of detail. Like the tear, the blood belongs to the physical and spiritual interiority of man, and it is a sign analyzed by the artist in all of its aspects, going from the scenes of anatomic theatre to scenes flooded by a sea of blood. For Fabre the stage is, as a matter of fact, a workshop. As the acts succeed in the spectacle, so the installations floats in front of the audience. The objects rebuild a system after another system, enormous frames and outlooks done on the sonorous background of a ritual composition. Sometimes slow as the religious canticles, sometimes ardent as the loose music of orgiastic Dionisiac celebration, the compositions are always performed on stage, with real or improvised instruments (huge drums, glass

dans ma bouche et je le goûtant de l'écrire. Dond tout est très construit. C'est la même chose quand vous lisez mes textes: le rythme, le nombre de fois où tel mot revient... je pourrais dire que je les conçois comme des installations' (M. Beauviche, L. Van Den Dries, *Jan Fabres l'Esthétique de paradoxe*, Paris, L'Hartmann, 2013, p 20).

cups). The voice of actors – also treated as a music instrument – integrates on this sonorous background reminding of carnivalesque atmosphere of Goya's paintings.

A regale of phantasy, where theatre with its attributes serves again as proper environment for sustaining the personal vision, *Preparatio Mortis*, a solo Dance, an One woman show from 2008 is a performance in which the morbid image is a pure iconoclast expression. Meditation about the death theme offers Fabre the opportunity to speak, for a few scores of minutes, about one of actual society's tabus – the corpse and embalmment. Using a baroque scenography (the performance takes place in a cathedral, on a catafalque on altar), the artist valorizes many of the Western symbols pertaining to the ritual of passing to the underworld and moves the frame from reality to oneiric. The composer and organist Bernard Foccroulle signs the musical composition for organ, a music for Annabelle Chambon as dancer. *Preparatio mortis* is living sculpture and painting. In the beginning, in a barely seen light, the immense catafalque covered with flowers "animates", because the flowers cover softly vibrates along with still covered dancer's breath. Then a hand rises and the dance makes the entire decor to move. About death, Fabre speaks through life. The body is symbol of perishable, of decay, but also of wonder of existing. The catafalque is covered, so Chambon can enter inside – the body integrates in the unseen space. Like in an aquarium, the dancer seems to float beyond the misty glass of catafalque, and like in a magic trick, on the glass surface appear drawings done with paint or by the effect of warm body touching the misty glass. Primal drawings, the forms that performer contours, remind us of relics buried in the soil and, this way, *Preparatio mortis* transforms itself in an essay about human transience, about devastation, but also conserving deed of time. Once again, the spectator is being brought in the cult of visual, by the enormous dimensions taken by images in front of him, but also by the romantic and uncommon aura they convey.

Because the iconoclasm belongs, as we easily may notice, to the dominant empire of visual, so the text is subjected to the same rule. In *L'Histoire des larmes*, for example, on the wall of Papal Palace in Avignon are written (using handkerchiefs hanged on the wall) the oversized letters SOS, which then transforms, by the actors that add other letters, in Save Our Souls – again, a message on impressive scale, showing thus its importance, but also the dismay of its emitter. Being constants in Fabre's work, violent lights, chromatic contrasts, immensity fulfilled on the stage by colours are all visual elements designed to impress the retina and they find sonorous counterparts in high-pitched notes, shouts and arduous rhythms.

Therefore, we may conclude so far, the arts meet in a dialogue having basically at stake the colossal, the shocking, the exhibitionism and the power of suggestion. In this dizzy game, having the main reason in affecting the

beholder, the signs – light, sound, word, gesture – suffer a process of melting and solidification, giving birth to a new body, a hybrid one, which would decompose, if it would be voided by one of its parts. Thereby, at perceiving level, it is a comeback to the principle of catharsis, achieved by the new poetics throughout a mixture of Aristotelian criteria of “dismember” and the senses revolt.

The film, more precisely the use of cameras and film technique are other ways by which the theatrical facets may be revised. The results are very sophisticated. It is a certain thing that the environment we live in day by day creates for us the necessary terms to be exposed and to see very easy. The screen that enchanted the audience in the beginning of the XX century is very close and affordable today. And if initially there were projected phantasy stories (*The Cabinet of Dr. Caligari*, *Metropolis*, *An Andalusian Dog*) or the great beauties have fascinated the public, the screen of today, sometimes of small dimension, sized for our pocket or palm, impels us to become the main heroes in a film shaped by the fragments of personal life. “In less than half a century, it was made the transition from spectacle-screen to communication-screen, from the unique screen to the omnipresent screen” states Gilles Lipovetsky and Jean Seroy in their study dedicated to the global cinematography¹¹. The sphere of intimacy is broken and our biography might be related in virtual, in media, in a more or less ambitious presentation. Everything is so boardable also because we are surrounded, invaded by the advanced technology which the “intelligent” screen surprisingly quick fumbled. We can notice, together with the mentioned authors, what power the cumulous has. “Is the age of global screen. The screen anywhere and anytime, from shops and airports, restaurants and pubs, subway stations, cars and aircrafts; screen of all sizes, flat screens, outdoor screens and mobile mini-screen ; screen to bearer and screen for indoor projections ; universal use screen, where you can see anything. ... the century that has just begun seems to be the century of omnipresent and multiform, planetary and multi-media screen”¹².

The consequences are multiple, the most complicated maybe being linked to the study of own image, a study which sometimes conceives theatrical aspects, superficial, aberrant, schizoid aspects.

Which would be the embodiment of this global screen in theatre? Going to an adventurous path, that of completing the stage with a cinematographic language, Katie Mitchell is successful in creating a stabile bridge across the two fields, theatre and cinematography having a gain by their apposition.

¹¹ Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, our translation after Romanian version *Ecranul global*, Iasi, Editura Politom, 2008, p. 8

¹² Idem

Coming in the team 59 Fifty Nine Productions, the British director works, mostly in collaboration with the designer Leo Warner, spectacles based on this image doubling. There is the scene where the characters move in silence, the stage is scarcely furnished, and there's the screen on which the camera is directed, shooting closely. The space is divided in two, spectator's attention having to be distributive. In this hybrid genre, Mitchell is strictly interested by the study of rendering through images of human interiority. Starting from this premise, there are selected texts with characters talking much, as in the case of novel by Virginia Woolf, *The Waves*, which she mounts in 2010 at National Theatre in London, where the text is made of monologues. Book's heroes narrate about themselves, the reader uncloaking their thoughts from soliloquies. The artist aims to show the moods, thoughts, the whole inner concern by the means of close-up, the most used technique in this kind of theatre. The hyper-screen is in front of public, taking advantage of its attention and demonstrating that we are more impressed by the image hugeness than the action that is developing below. How can be done the eloquence of image? On the background of the complex modality on which the spectacle is enacted, the relationship with the text is definitely changed. The text is revised for the new quests, it is modified without reservation, being reduced to the most important lines. The interpretations no longer take account of text, but respect the motion clues and the details of facial expressing, which are so important for the shot images. The director even asks not to follow the words spoken by the character, but only to follow mentally character's major features and to set up ideas and moods that depend on those features. The texts – or what is left from it – belonging to other actors is spoken by them from the stage's fringe. Knowing the text, but detached from it, focusing on how the productions are accomplished, the actors and director have studied before a large series of portrait-photos from the beginning of XX century, but also the shooting style of Andrei Tarkovski, one of the cineasts whose concept is the most close to proceedings embraced by 50 Fifty Nine Productions. Finally, four plans are shaped, plans that request the audience's attention to be distributed : the scenic action, the projection screen, the texts spoken from fringes, and the music (generally, live played).

Where goes the crossing of the four plans polyphony? The hyper-screen, having attached the effect of the off voices and that of "mise en abyme" is a game of illusion and it is the main instrument for opening the discussion about mimesis and illusion in art. An artificial territory is shaped, wherefrom significantly emerges the distance between reality and unreality. Mitchell goes even further with her experiment and, in an installation done at V&A Museum in 2011, belonging to the same project of 59 Fifty Nine Productions, achieves five experimental films where she analyzes the modalities of expressing the truth in art from the point of view of directing systems. The problem, in fact,

is doubled, because it is valid in theatre and also in film. The frames were projected on the exhibition chamber walls, presenting one by one, in variant of Stanislavski, Brecht, Brook, Artaud and Grotowski, the Ophelia's cues from act IV, scene 5, and her suicide. The system can be "read" with no effort, from the view of actors playing, but also from the shooting and editing technique. The realism and Stanislavskian psychologizing state are disclosed from verism of actress play, but also from the angles of film shooting. Songs and side-slips of character's role, as well as the frontal and descriptive frames, sustain the Brechtianism. The details define, too, in director's vision, the system of Peter Brook. The contortion of character's image and the unnatural accents taken by performer's voice limns a weird atmosphere, perfect to sustain Artaud's theories, and the shouts, motions, lights and shadows almost expressionist, and the foreshortenings entail the spectator to recognize Grotowski's seal inside the fragment dedicated to him.

Sometimes almost invasive, the cinematography is another environment used by theatre for its new aesthetic programs. Katie Mitchell uses the multi-media features in her research regarding "the reality" of stage, acting and director's tricks. A shooting in real time, in close up, reveals things unnoticeable from the distance for audience and, beside that, the multi-media effect augments the feeling of visual throng, of pervasive saturation.

New Perspectives Over The Old Patterns. Tragedy, Between Refreshment And Cancellation

"This theatre is not about suspense or psychological examination. It's not about fantasy or storyline. It's not about beautiful, touching scenes. This theatre is about astonishment", states Thomas Combret¹³ regarding *Tragedia Endogonia* (2002-2004) of Romeo Castellucci. The fact the Italian director has a primal goal in plenipotentiary image¹⁴ is already a well-known symptom and not few are the theoreticians, critics or artists confessing that exactly this aspect tempts them about the work of director from Società Raffaello Sanzio. Simple things are told in grandiose decors, with a blooming of symbols. But

¹³ Wouter Hillaert, Thomas Crombez, *Cruelty in the Theatre of the Società Raffaello Sanzio*, lecture delivered at the conference on 'Tragedy, the Tragic, and the Political', 24 March 2005, in Leuven.

¹⁴ The manner of creating the image in Romeo Castellucci's theatre sends us to two of categories defined by Gilles Lipovetsky and Jean Serroy, referring to the excess-image and abundance-image. Described by the force of impact, the two terms define the actual hyper-screen. Excess-image is also defined by a baroque of symbols, continually refreshed in semantics, an escalade of the extremes, a directing through pathologic, corporal or sexual excesses. The abundance-image manifests in the cumulous of forms and the phobia of minimal. (Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *Idem*, pp. 69-79).

beyond the super-effect imposed over the optical nerves, the artist searches personal modes of expression and innovates. The tragedy integrates better than any other genre to his visions, just because it is the species of predilection for terrible events and astonishing gestures. But the basic concepts of this species are reshaped. *Tragedia Endogonidia*, one of the most touching essays of the theme, is a sum of contradictions and synonymies of terms starting just from the very title. Starting from the idea of “I know nothing about tragedy”, Castellucci reaches fabulous results. He explores it, denies it, reinvents it. Those eleven episodes have to be seen in line of encountering of *tragos*, which implies suffering, the impossibility to get off the road of destiny and death, and *endogone*, referring to microbiologic organisms, that have male and female reproduction cells, which allow them to self-reproduce. As in the case of ancients, Castellucci’s *Tragedia* speaks about death and birth, but this time, through a long process of metamorphose, by which the *telos* redefines with its own elements, again and again.

Therefore, what happens with the structures of tragedy in the series of the eleven performances? Suffering (*talaipōria*) is the condition that regnant emerges from all of images in motion which the spectator assists. A modern Medea kills her baby and lives her endless nightmare; apparitions of martyrs (the image of Christ, image of Saint Sebastian) repeat continuously. But here the suffering, directly connected with the tragic hero, gets actual political connotations. It is worth to mention that every episode takes place in another town – the consecution is circular – starting from Cesena, followed by Avignon, Berlin, Bruxelles, Bergen, Paris, Rome, Strasbourg, London, Marseilles, and ending in Cesena again. But every town (each borough – polis) represents for director also a history and some distinctive political-social bench-marks, so the tragic heroes would be this time Mussolini, The Pope, Charles de Gaulle, pacifist militants etc. Contouring fantastic overviews, where the objects in impressive scale abound on stage, and are in continuous semantic change, from an apparition to another, Castellucci discusses in a personal manner the relationship of victims and executioners, generalizing it as an emblem of our all time condition. The world is full of victims and executioners, sometimes the positions inverting very easy (Episode IV, Bruxelles). Like in ancient tragedy, the victims come many times from the typology of stranger, with its variations, the misfit, the refugee, the exiled and so on. We recognize in *Tragedia Endogoniada* these profiles, too, but the director adapts them to the present context. The strangers are, in opposition with the appearances which the Occident tries to save, transvestites (Episode IV, Bruxelles), African rebels (Episode 8, Strasbourg), while the executioners are terrorists (Episode III, Berlin), tyrants (Episode VII, Rome), armed forces (Episode VI, Paris) or fantastic characters, a sort of Erinyes, which populate the subconsciousness of “heroes” (Episode III, Berlin or Episode V, Bergen).

The victim goes through a humiliation process, being evoked the Biblical sense of this term, but also the pagan one, the stage becoming often the altar of sacrifices. The lamb (Episode VI, Paris) or the goat (Episode V, Bergen) send whether to Christianity or to Dyonisian celebrations. Using the Brechtianism, Castellucci explicitly tells the spectator that the sacrifice is artificial (red paint, looking like blood, is spilt on victim's neck or chest from a bottle, and the hits, stabbings, beheadings are mimed). Nevertheless, the result is a contradictory one, because the lugubrious atmosphere and the bizarre sonorous background feel as a completed act. The same intention of aggressing the eye, we find again in all the sequences. Captive in super-installation of the spectacle, the beholder is liable to see, being speculated his or her unexpected corners of subconsciousness. The sacrificial rite – echoes of René Girard's theory being seen in some scenes – induces the humiliation, too. Its marks are recurrent – ropes, weapons, straps and belts strangling, balaclava helmets -, and the material is the human body, treated as a mash that can be moulded again and again, like the plasticine figures. With a nimbus of innocence, the victims wait to be hit and, moreover, are born having this comprehension. Humiliators and humble ones, the positions of spectators and actors are interchangeable. The actors are prey to the audience sights, but also the accusers and stimulants for those practicing, sometimes against the ethical habitudes, the act of seeing, especially regarding the scenes of onanism, extreme cruelty or infanticide.

The ontological question – “Who am I?” or “Who are you?” – is always on the characters' lips, finding its homonymy in the often repetead “Where are you?”. Contrasted to ancient writings, Castellucci has no answers, as Franz Rosenzweig does, and believes the art of tragedy is the art of quietness. The sphinx appearing in Episode VI signifies the question with no answer and is the symbol of absurd and tomblike silence. If Oedipus had answered once in Sophocles' text, now he is transfixed in his muteness. In this world where the logos is absent, the divine and the profane coexist, and the empire of evil and the sin are intrinsic, they grow and spawn in this phantasmagorical retrospective about life and death. Evoking *mise-en-scenes* of Tadeusz Kantor, the Italian artist brings strange objects with no less strange functions, all marks of death. These are sculptures in motion, they are mechanisms or robots that usually have the role to torture. Gigantic sceneries (like the ram head from Episode V, Bergen) seem brought from the dark dreams; some installation randomly rotates the letters, as in gambling electronic games, abolishing the alphabet and, implicitly, the language. The directing accounts on the spectator's bewilderment: three cars in natural scale fall down from the theatre's roof (Episode VI, Paris), a tank is driven uphill on a soil hump (Episode VIII, Strasbourg). A character wearing a crown of thorns on his head enters a motor vehicle, the director transforming by the means of this image

the old principle of ancient tragedies *deus ex machina* in a seal of his style, namely *deus in machina*.

Theatron – the place where something is shown, something is happening, in its ancient meaning – is for Castellucci the proper room to exhibit. An exhibition of a sensory epopee, where the main traveler is the spectator, continually called by something that always belonged to him or her: the tragic spirit, the fascination regarding the birth, the death, the unknown and the bizarre. Traveler through space and time, the beholder physically arrives in various towns, as in different rooms of the vast European museum, where he or she is displayed the history of present with instruments of two thousand years old.

While Castellucci's conception is dominated by tragic¹⁵ structures, Jan Fabre is not loyal to this genre, but he succeeds, when goes on this path, to reach unhackneyed solutions. The work of artist from Anvers has a paradoxical run¹⁶, as long as its avant-garde applies to canvas of art and universal literature. The culture of Middle Ages, of Renaissance or the principles of surrealism sustain the whirl of his ideas and, against any fugitive impressions, the creator does not cancel contact with the past, but communicates, use it as support and code in enunciation of his message. About Belgian director closing to tragedy, Hans-Ties Lehmann stated: "Fabre's work is essentially tragic - and modern tragedy borders of course on the grotesque, on satire, on the sinister. But whereas in traditional drama it used to matter what happened between bodies, in post-dramatic theater it matters what happens to the body itself. Fabre simply lets us feel and think the body as metaphysics. He himself conceives of the human body as the setting of a tragic conflict"¹⁷.

Prometheus Landscape II (production of 2011) represents artist's comeback to the myth. This approach make possible the crossing of Aeschylean tragedy, *Prometheus in chains*, Fabre poetry, Meyerholdian biomechanics and the whole extravagant arsenal wherewith the Troubleyn

¹⁵ Castellucci's creation is studded of titles marking the artist's unfinished appetite for tragedy: *Gilgamesh* (1990), *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992), *Le fatiche di Ercole* (1994), *Orestea (una commedia organica?)* (1995), *Giulio Cesare* (1997), *Ophelia* (1997), *Parsifal* (2011).

¹⁶ "Pour Fabre, la tradition est l'essence même du développement artistique. Elle pose les norms au sein d'une culture, mais c'est surtout par la voix de la tradition que s'exprime la maîtrise d'un style ou d'une période artistique spécifique. Il est bon d'engager le dialogue avec les maîtres non seulement pour en apprendre quelque chose en tant que nouvel étudiant en art, mais aussi pour les dépasser, afin que les combat mené contre le modèle du passé s'enrichisse d'une nouvelle étape dans ce processus du progress constant de l'art" (Beauviche, Van den Dries, 2013: 11).

¹⁷ Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre: Observations sur un processus de création*, Pars, L'Arche, 2005, p. 3

company used its public. A complex form in which, the scene is again a workshop of constructing some installations, a screen with images in motion and a scaffold where the poetry can be shout out like slogans, *Prometheus Landscapes II* brings again before audience, in a fast-moving choreography, the characters of myth. The bridge between the past of thousand years and present reseats the Aristotelian principles *eleos* and *fobos* (mercy and fear), launches conclusive messages, potentiating the major themes of tragic genre: “We need heroes now!” claims one of the actors. Central figure – a human sculpture – is Prometheus, heteronymous, because one is the great hero, symbol of physical and inner strength, in his vertical hypostasis, (Kurt Vandendriessche is suspended above stage with ropes, motionless for one hour and twenty minutes, as act goes); and the other Prometheus, the result of present times, is a fat man, naked, tied up on a chair (Lawrence Goldhuber). The second one is a victim of public opprobrium and insult, the actors mocking him, spiting or hiting him. Glory of the past, the irony and the buffoonery of present. Landscapes with Prometheus, tableaux vivants or installations where objects with uncommon uses appear, all speak about the suffering which, in Fabre’s vision, equates with sadism and masochism (dressed weird, Zeus - Cédric Charron – and Io – Annabelle Chambon – copulates on a fiendish tempo on stage), perversions (onanism and bondage). Every character or character group forms a statue or a statuary assembly, and seen separately, of an incontestable beauty, situated on a leaning very sensible with the grotesque, a beauty which amazes and frightens. The choreography emphasizes this acute condition, the spectacle deviating considerably, in the end, in a Dionisian orgiastic phantasmagoric ritual, where – like in an Artaudian script, the naked actors, prey to their trance, hurl to each other on a dance of flames. In the mythical “bestiary” also appears Pandora, which ends the spectacle speaking the following words which hold the “morale” of Fabre:

I am here to teach
This herd of men and women
That even in their darkest hour
They can choose
To become a victim
Or a hero.

Reinventing the grammar of visual, by drawing the volumetries composed by naked and tortured bodies of actors, the directors goes beyond the scenic scaffold and enters a “beyond” where the ideas are born. Due to turning back on basic principles of ancient thinking, terms as suffering, strength, madness in *Prometheus Landscapes II* gets larger significances, along with shaping them in new forms.

As result, this theatre situated at crossing of arts easily finds its levers in tragic expression, in its metaphysics, in grandiose and emphatic scaffolding which composes it. The main tragic themes – power, identity-alterity relation, vicissitude, sacrifice, *fatuum*, liberty – find their matches in the actual context and this helps the syntetic and plastic thinking of the artists. The new myths are founded on history's remnants, having the force of a clear echo from the past. Systems of terror, social oppressions, divided personality, lost in its own lack of understanding, are the many facets by which the tragic unveils itself.

Conclusions

Unto what goes this sprayed theatre which succeeded to find in any space a possibility for existence? Having often the aspect of a Wunderkammer, the scene in its actual experiences seduces and obeys the eye of beholder to the most unexpected exercises and probably will continue this uninterrupted game, taking advantage of the newest things in technology field. Being at anchor in social and political present, the theatre, whether is an iconoclast one or is shaped in the form of forum-theatre, a theatre of investigation, will always be in the hypostasis to reach the interes zone of audience. The risk, but the gain, too, remain that of representing a niche, being understood only by those who possess the information and methods of relieving the meanings. But in front of grandness, speed, abundance, the spectator would always be in a process of amazement and will have the curiosity to search for the purport of what sees and to search there for her or his self.

References :

- Beauviche, M.; Van den Dries, Luk, *Jan Fabre l'Esthétique du paradoxe*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Castellucci, Claudia; Kelleher, Joe; Ridout, Nicholas; Castellucci, Romeo; Guidi, Chiara, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London, Routledge, 2007.
- Castellucci, Romeo, *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- Deleuze, Gilles, *The Mouvement Image*, Translated by Hugh Tomlinson, and Barbara Habberjam, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Typography: mimesis, philosophy, politics*. Edited and translated by Christopher Fynsk, Redwood City, Stanford University Press, 1998.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, London, Routledge, 2006.

THEATRICAL COLLOQUIA

Sandywell, Barry, *Dictionary of Visual Discourse*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2009

Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, London, Routledge, 2006

Van den Dries, Luk, *Corpus Jan Fabre: Observations sur un processus de création*, Paris, L'Arche, 2005.

Walsh, Fintan, *Performance, Identity, and the Neo-Political Subject*, London, Routledge, 2013

THEATRICAL COLLOQUIA

Contemporary Dance, Non-Dance, *Nouvelle Danse*

Alba Simina STANCIU*

Abstract: Two movements which complete each other have appeared over the last decades in contemporary choreography, Non-dance and *Nouvelle danse*, two attitudes that are challenging traditionalism in dance. These are “products” of more artistic directions, the most important of which being the reform of the American Merce Cunningham and his influence on the French artistic territory starting with the ‘70s. Other sources – which bring their contribution to the process of consolidation of the new dance – come from the direction of the French mime tradition (Marcel Marceau, Étienne Decroux, Jacques Lecoq) and the German *tantztheater*. Choreographers combine these tendencies, the body with visual arts in the performance space. New names come forth, for instance Marin Maguy, Jean Claude Gallotta, Boris Charmatz, who create strange and provocative combinations of the body and multimedia performance.

Key words: contemporary choreography, multimedia performance, conceptual art, gesture, pantomime, clown, scenic movement, abstract art.

The French area has incessantly provoked the artistic universe of the last decades. In this artistic space, the contemporary dance centers propose unique theatrical languages and new rapports between performance, choreography and dance-theatre, which on the one hand appear as consequences of a century of reforms, and on the other hand impose nonconformist and creative solutions, new approaches on gesture, on corporeal combinations. There are included commonplace movements and attitudes (*every day*) who replace an important part of the “grammar” of scenic movement belonging to the performer trained after classical rules.

Non-dance starts from the recovery of the abstract features of movement, an attempt shown in the same manner as the reforms of the visual artists from the beginning of the 20th century, who militated in favor of radical changes concerning the reinvention of art, through new techniques and new materials. The same reforms contaminate the creative fantasies in the theatre arts, and especially in the choreographic art. From non-dance to *nouvelle danse*, the performer’s body is subjected to the strangest transformations. These currents include performer-dancers from marginalized categories (in terms of age, handicap, training), following both the essence of the human

*PhD, Lecturer at the Theatre Department of the “Lucian Blaga” University, Sibiu

THEATRICAL COLLOQUIA

universe in the metropolis and that of the insignificant human being (immigrants, people with vices, etc.), of man alone in the middle of people. It is a particularly major turn, dance becoming a philosophy more than a technique, overcoming the rigors of the traditional and limited perception on choreography.

The present phenomenon is the product of a series of influences from different areas of the corporeal arts. Merce Cunningham's style (the '60s) arrives in France in the '70s through artists like Susan Buirge (a graduate of the prestigious Juilliard School in New York, who will "impose" in France a mixed style between the two extremes, a both conceptual and narrative dance, with many influences from Asian ritual dance) or Carolyn Carson (creator of relations between body and architecture, placing the performer in spaces that contain artistic masterpieces, in old buildings or aquatic spaces), or coming from the French tradition of contemporary dance, Maurice Béjart and his *École Mudra*, promoting cultural mixtures welded in the "body" of classical ballet. It is pertinent to mention another source for contemporary dance (especially for the French dance-theatre of the last decade), that is the influence of the German *tanztheater* and the "infusion" of this "school" in the French area.

The French contemporary dance performance is in a continuous experimental phase, bringing interesting investments of spoken moments, establishing relationships with music or any type of sound support. It redirects the *tanztheater* style, tracing the basic elements of the movement *New French dance* (*Nouvelle danse français*), as an interesting dialogue between the concept of space and the performer's body, theatricality and music. The '90s in France were a continuation of the '80s avant-gardes. The formulas multiply, the choreographies made by Joseph Nadj and other performance creators "use" the *performance art*. The strangeness of the non-dance interferes. Non-dance is both an extension of what had happened a decade before, and a new direction for the performance. Non-dance estranges itself from any guideline of narrative choreography, it is continuously redefined by combinations with other arts, multimedia or visual arts (the creators of installations are most stimulated by this direction). The search for a "pure dance" develops in parallel with the process of eliminating the excess movement of the body, in favour of highlighting the visual aspect, which appears in the forefront of the performance and becomes the soloist material. The physical movement is no longer coordinated by dance, but by common activities. The performance includes dancers who militate in favor of anti-dance positions (Orazio Massaro who comes from the direction of experimental cinema and represents one of the theoretical "pillars" of the Non-dance movement, through the performance *Volare*), favoring a proper environment for the performances of Jerome Bel, Joseph Nadj, etc.

In the '90s, the Non-dance movement is explored from all possible directions, obviously by "forcing" the scenic texture towards *performance art*, *body art*, or the new visual art. The experiments amplify, new names appear such as Jan Fabre (theatre and theatricality obtained through visual arts), Xavier Le Roy (contemporary dance performances held in art galleries, with recoveries of the traditional movement techniques, reported to the abstract geometric environment and form), artists who open creative possibilities for the postmodern performance, directing the scenic movement towards a "conceptual" dance (the term is not yet accepted by most practitioners of dance). The choreographers who come from the domain of visual arts, approach their own productions as dance performances (the choreographer and stage director Wayn Traub, one of the pillars of this movement, combines vocal performance, installations and film, all of which his own productions, where dance is evoked as "experimental space").

The year 1989 is the possible beginning of an "era" marked by the performance created by the choreographer Jean Claude Gallotta, *Rei dom*, a moment of rollover of the effects of American dance on the French territory in the '70s. The contemporary dance will from now on focus on the interests of the European art, on the tendencies of mixing already existing sources in the French tradition regarding the performing body (the school of Jacques Lecoq) with the Asian style. Dance becomes a score of theatricality, with new dimensions of the rhythm and sound support. The purpose of performances is the absolute originality, the creation of a unique entity. The performance creators advance original methods of thinking the performance, formulas which recover – especially in France – the tradition of the performing body, the mime and the circus performer: Karine Saporta (Asian symbolism plus dehumanized mechanical body) or José Montalvo (combinations between choreography and scenography). The French circus has special features regarding the corporeal language (musical and visual), reckoning not only on expressivity but also on the scenic ability necessary for the genre. In the process of creating dance strategies, Gallotta is attracted by the style and technique of Marcel Marceau, Étienne Decroux, Jacques Lecoq.

The movement formulae (inspired by Boris Charmatz) include common activities, pop art images, transforming the performance in an experimental laboratory for mixing contemporary arts. By maintaining this route, another "character" from the forefront of the *New French Dance*, the choreographer Marin Maguy approaches not only classical styles of dance, but also the abstract style. She creates compositions oriented towards sculptural or architectural forms, using the stage plan and height, vivified through form, color, body, rhythm, sound. In many situations, she renounces compositions based only on abstract forms. The narratives are still present, creating correspondences with the contemporary dramaturgy. She relies on theatricality

in the manner of Beckett's universe, from which she recovers images, rhythm, form and sculptural expressions in order to put this universe on stage (*May B*).

Maguy relies on a vast experience at the dance company created by Maurice Bejart, *Ballet de XXe siècle*, offering another vision of the dance-theatre genre. Her choreographic poetics bears numerous changes of style, especially in the '80s, but ballet technique is the "searched" and recovered element in any context, and appears as a leitmotif. There are created relationships with musical dramaturgy, with the musical style of the chosen scores, from Schubert to rhythms or non-musical sound support provided by "noises" created by performers. The obsessive theme for Maguy is the postmodern human being, his impossibility to communicate, to be understood, to create profound relations. The mechanical world is explored in many aspects, through the vulnerable formula of Beckett types of characters (*May B*) until the dance's mechanization (*Cinderella*). The spectacular discourse is built from alternative moments of narrative lines and fragmentary structures. The choreographer explores the performer's position in the scenic space included in a group formula, through the correspondence of forms and relations, geometrical shapes and mechanical expressions (*May B*). There are involved not only dancers, but also actors coordinated through the techniques of choreography.

The performances *Cinderella* and *Grossland* seem to be in different "keys" of image, but they maintain congruencies of direction concept, in the sense of both keeping the expressive movement, the body's arabesques (typical for the classical ballet). The scenes are based on pantomime developed on non-musical moments, on compositions of serial elements, the body in the relationship with the sound support. *Cinderella* is the performance of a doll house, recovered in a constructivist manner, framing the naïve fantasies of childhood, with meticulous details. Every dramatic situation or action is created using the landmarks of a fantasy world, naïve and fragile. The performance is one of the few scenic creations where the theatrical discourse is thought in close relationship with the scenography (the choreographer prefers the scenic void, freed of any visual load, either decorative, or functional). The design is a construction of frames, with precise lines, which geometrically fragment the vertical space, as squares destined for the performance. The dramatic line of the "story" is correct and fluent and the characters are recognizable, the body functions as a transcript of music. The groups of characters are clearly outlined, particularized and individualized (from "broken" movements in sharp angles, with interferences of anti-dance reactions, to fluid and circular movement design) applied on the musical coherence. There are many "ruptures" in the sound discourse through investments of electronic effects or toys, which produce metallic sounds, as moments of escape from the romantic musical magnetism. Voices of children

interfere in this sound *corpus*, as well as laughter, passages that are apparently without dynamism, abandoned to the naïve games.

There are many performances created by Marin Maguy which have brought her international recognition : *Cendrillon*, *Babel – Babel* (the imbalance produced by civilization) or *Bit*, a performance which combines simplicity, nonconformity, commonplace aspects and tradition. *Bit* was put on stage following the style of dance named *farandole*, with the focus being on the balanced disposal of “human material” (three men and three women). This structure of the popular dance from Provence is combined with electronic music effects, with strident percussion. The dancing and the links between the sequences are placed on a reclined plan.

The performance *May B* from 1983 retrieves the “key” of Beckett’s theatre, outlining a strange correspondence between word and movement. The choreographer uses the captions of the play as basis, creating a stage direction “conditioned” by descriptive elements. The figure of the clown is dominant, the characters’ mimic (in unison) is directed by the consonances and dissonances of musical pulse. The theatricality is underlined by the “clay” make-up, which creates the outlines of anthropomorphic silhouettes as clay entities, half human characters who populate the theatre of Maguy beyond any temporal landmark. The performance relies on comic, created by the deformity of the face, the position of the body, and animal suggestions. The clown created by Marin Maguy is both monstrous and naïve, placed in a theatrical universe of rhythm, group maneuvers, and “choral” gestures.

The Non-dance phenomenon could be viewed especially through the creations of another choreographer, Jean-Claude Gallotta (Centre Choreographique of Grenoble), creator of a style of dance which bears his name, the “*gallotien*” (partially inspired from the “school” of Merce Cunningham) that appears in his most important performances : *Ulysses* (remade in many scenic versions, with movements extracted from the American avant-garde of the ‘60s), *Trois generations* (made with three groups of ages, from children to old people, in order to protest against the young age the dancer must leave the stage) and *L’Homme à tête de chou* (with music by Serge Gainsbourg). The new generation of choreographers aims for a theatricality resulting from the “conflict” between music and corporeal text, and on the other hand, from the introduction of the marginal artistic movements.

As in the case of many stage directors, Gallotta’s background is strongly influenced by visual arts. At the same time, he is a self-taught man with creative “liberties” which irreversibly reconfigure contemporary dance (*Ulysses*). He eliminates any useless or “impure” elements, fixating precise and mathematic “tracks”. The group means unity, precision and a unique image of comic, with gestural accidents meant to underline grotesque compositions. His

performances contain many elements linked to Tadeusz Kantor's theatre (the stage director in the interior and the exterior of performance, seeable creator of the performance) in the sense of the creative personality of the director, exposed through the performance.

The choreographer imposes a poetics through which he emphasizes previously taboo elements, gesture and the performer's age. He contests the gesture in dance and sometimes reduces it until suppression. Renouncing gesture (the essential and expressive way of human communication) is Gallotta's strongest message. The performance *Racheter la mort des gestes* is a real manifesto for the scenic exemplification of his own choreographic theory. He uses disabled dancers, experiencing a new dimension of grace and perfection, confronted with the greatest efforts of going beyond one's limits, of acceptance, dignity and interior force. At the same time, he makes worth of mature artists' corporeal expressiveness and authenticity. The performer's age becomes the axis of the production, the interesting and provoking element, which must not be an "obstacle" in contemporary dance.

Movement is explored in all its aspects. Another leitmotif of Gallotta's choreographies is the performance of mechanical objects. Gallotta creates a scenic universe which emphasizes the human dependency on mechanisms, and the existence in chaotic realities. Gallotta is involved as "movement trainer" in the centre destined to the corporeal studies for the Japanese art performer (*Noh, kabuki*) led by Tadashi Suzuki (*Shizuoka Performing Arts Centre*) at the end of the '90s. From this point on the director-choreographer will develop tendencies as a dialogue between the expressiveness of minimalism in the Japanese corporeal art and the European contemporary dance. His style also becomes consolidated as a result of collaborations with the German stage and film director Hans-Peter Cloos, inspiring Gallotta in creating corporeal combinations at the limit of scenic fight and contemporary dance (the National Theatre in Chaillot). Each collaboration with new artists, each new musical score (Kurt Weill, Bach, Serge Gainsbourg, Igor Stravinski, Manuel de Falla, Iannis Xenakis, Anton Webern), the new directors (Robert Carsen or Jacques Osinski), will gradually build his unique and unmistakable style.

In the first part of his career (the beginning of the '80s), Gallotta proposed choreographic concepts closely linked to the works of artists Leo Standard (sculptor) and Henri Torgue (musician). After the year 2000, he "aligns" to the tendencies of multimedia performance, the theatre dominated by projections and multiple plans, taking over from the "interior grammar" of the film, the montage, which will become the techniques for building the scenic discourse. He is interested in the drama of the mechanical human being, also in the complex contemporary landscape, the common human being, who lacks the possibility of escaping from the daily rhythmicity. Movements are limited. The insignificant details, almost imperceptible due to their banality, are

emphasized. They actually become priorities in the performances created by Gallotta because “the dance should be freed from choreography in the same way as music has been freed from harmony and painting from representation” (Martha Bremser, *Fifty Contemporary Choreographers*, p.117).

In the composition of postmodern choreographic performances from the last decade there is perceptible the tendency of cancelling dance function in the scenic space. In this direction, the choreographer Boris Charmatz has recently been proposing compositions meant to “attack” any kind of coherent formula, pulverizing the form in space, abolishing any gravity centre. Charmatz emerged on the dance scene from an unusual background, having previously been a tennis player and fencer, elements he has been bringing into contemporary choreography from the beginning of the ‘90s. More so, he operates in this domain with a complex professional formation (film maker, theorist), anticipating the directions of the performance arts. He “meets” the expectations of both the large and the expert public. His performance from 2002, *La chaise*, creates an apparently chaotic scenic situation, without a dramatic anchor, where the audience feels the need of a systematic structure. *La chaise* is – at the same time – a performance built under the guidelines of calculated image and sound, which raises questions regarding the quality of perception. The stage contains two characters, the first having his eyes covered and the second dancing for the first character. The dance becomes an art of feeling the air currents, of the accidental or intentional touch of the body. Charmatz’s creations have a tendency of following Rauschenberg’s ideas. For instance, the performance created in 1999, *Con forts fleuve*, is focused on the principles of conceptual art. Two characters, one from the stage, the other from the back of the audience, try to create connections in a performing space populated by the bodies of the performers, illogically disposed as obstacles.

The last decade is provoked by an attitude in performing arts which overcomes the relationship between choreography and dramaturgy, advancing toward new rapports between contemporary dance and neurosciences, brain studies, or between body and technology. It is also a challenge for the theoretical department (Scott de Lahunta and Phil Barnard), which doesn’t limit itself to its traditional analytical function, but proposes new ideas for the young stage directors and practitioners of the choreographic performance (Wayne McGregor and Ivar Hagendoorn).

The performing image of the last decades, the tendencies in directing, the experiments continue the process of artistic mixtures. The new movements no longer have any clear limits, but only fragile borders between tendencies. For instance, the *live art* performance could include elements of dance-theatre, *performance art*, and multimedia. The hybridization is continuously developing, absorbing investments from conceptual art, which transforms choreography in “conceptual dance” (the situation already existed in the

American dance of the '60s, marked by the intersection between the visual arts, *pop art* and the compositions of Merce Cunningham or Alwin Nikolais). In the last decades, the audience has no longer had the tendency of tracing coherent marks regarding the performance, but has rather accepted these images and body equations that are explainable either from the direction of sciences, multimedia or visual arts. The new corporeal "alphabet" is conjugated with scenic ideas inspired by various domains (from neurosciences or mathematics). Even the contemporary choreography which interferes with passages of pre-classical opera (Jose Montalvo) is used according to the same nonconformity of the "peripheral" stages, advancing strange images based on stylistic contrasts between the scenic expression and musical background. These insertions of the new gestural codes become elements which compel the critic towards new approaches, confronting him with the necessity of creating a new technique of systematization and a complex vocabulary, meant to establish "keys" of understanding, protecting the audience from confronting unintelligible compositions that are dependent on the explanations of the creator of performance, stage director or choreographer.

References:

- BREMSER, Martha, SANDERS, Lorna, *Fifty Contemporary Choreographers*, Routledge, 2005.
BURT, Ramsay, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*, Routledge, 2003.
BUTTERWORTH, Jo, WILDSCHUT, Liesbeth, *Contemporary Choreography*, Routledge, 2009.
GEHM, Sabine, HUSEMANN Pirkko, WILCKE, Katharina von, *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Verlag, 2007.

Textual Space and Scenic Space in *La nuit juste avant les forêts* by B. M. Koltès

Diana NECHIT*

Abstract: The present article seeks an interpretation of the textual perspective of the double stance of the theatre space: the space of representation and story, in a reference to the Koltesian drama, namely *La nuit juste avant les forêts*. The playwright and the textual core were chosen as an attempt to settle and shade these theoretical concepts, based on a text meant to be read rather than performed. The analysis is structured on three levels of interpretation: an historical perspective, the development of the theory of forms and theatrical techniques, as well as the continuous swinging between the textual and the dramatic supremacy; a second perspective that seeks dramatic space operation, namely, the indexes of spatial level concerning both the performance and the text behind the performance – or the spatial stage directions and a final perspective regarding the arrangements for the textual outline used for building the story. Starting from spatial analysis, we also approached a definition of the Koltesian character and of the narrative resort addressing its monologue in an emblematic Koltesian dramatic space: the tentacular and anguishing city that grinds its occupants. The character is seen as an outsider, a foreigner who gets lost in the urban night.

Keywords: Koltès, space, performance, text, urban.

Theatre is an art of space and time. As soon as it escapes the textual dimension to spill over into a show, in theatrical performance, it extends over an area enshrined within irreversible temporality aspects that disappear as soon as the performance ends. The theatrical text, in order to physically exist, needs the rigour of technical rules and of stage transposition, the instinctive force, that magical pulsation of acting and directing.

The present article is not intended to dissolve or to conclude the continuous swinging of the theatrical theory between the performing supremacy and the textual supremacy of dramatic text, instead, it tries to shade the specificity of the two concepts. Beyond the theoretical dimension which has value and importance in this effort of conceptual clarity, I will try to present this analysis within a practical dimension. As the corpus of data I have chosen to analyze the contemporary French playwright Bernard-Marie Koltès, known as one of the creators of the poetic drama, more specifically, I will work on

* Ph.D., Associate Professor, Theatrical Arts Department, Faculty of Letters and Arts, “Lucian Blaga” University, Sibiu.

one of the most difficult texts from the theatrical performance point of view, *La nuit juste avant les forêts*¹⁸ (*The night before the forests*), text written in the form of a long soliloquy, containing a spectacular alternation of verbal twists with a particular punctuation from which full stops are missing entirely, and in particular, expressing the involvement of dramatic character voices speaking to several people at once. All of these characteristics make the play more valuable for reading, rather than for performance. Compared to the previous epochs, the theatrical and dramatic stage of the twentieth century has become tolerant towards all textual theories and attempts, being recognized for spraying patterns, for a plurality and a crossbreeding of forms and techniques. If the theatre of the sixties had had “Brechtian” influences, the one of the seventies had “Artaudian” influences. It would be repetitive and tedious to evoke the historical patterns that have resumed, blended, kneaded and transformed through successive contamination. The real evolution of theatrical performance has brought changes in both theatrical aesthetics and in drama. With the development of festivals, tournaments, theatre became an internationalized act. We mustn’t forget the American influences through the Living Theatre, Bread and Puppet, Bob Wilson or the Polish experience of Grotowski and Kantor, or the practice of the German stage with Peter Stein, Grüber, Peter Zadek or the Italians Strehler and Ronconi etc. We can speak of a great European stage that touched all possible combinatory axes in an endless creative effort. The image that comes to our mind is that of a kaleidoscope where theatre was in the service of either the dramatic text, and had to recognize the superiority of theatre in repertory theatres, or in that of the theatrical performance of the directors. Stage directing used to be seen as an art of text valuing. Theatrical representation was not the final purpose, but a medium setting a smooth relationship between the text and the spectator. In the sixth decade, Roland Barthes calls the theory of absolute truth fragility hidden inside text and proclaims the textual polysemy of Jouvet’s¹⁹ great texts, and states at the same time the sacredness and the freedom of the creative director.

“Une seule chose importe [...] c’est ce moment, c’est ce point d’effusion ou les paroles avec aisance, et sécurité montent aux lèvres du comédien et lui font éprouver à son tour les sensations et les sentiments que le poète a lui-même vécus en écrivant les phrases de son texte. Tout le reste est littérature.”

With this theory we undoubtedly remain within the realm of a spiritualism where the text is that which brings the theatrical performance to “life”. The director is the one who, along with the actors, must find the seed of a singular textual breathe, a certain musicality.

¹⁸Bernard Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Editions de Minuit, Paris, 1988.

¹⁹Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, p. 11 – 12.

THEATRICAL COLLOQUIA

“Dans l’art du théâtre ou tout ce qui est matériel est destructible et corrompible, c’est l’immatériel qui commande et qui définit. Ce sont des éléments impalpables, c’est la subtile chimie des élans et des sensations de l’auteur qui donnent à la pièce sa durée et son retentissement et la rendent intangible.”²⁰

After the Brechtian experience of Epic theatre, this heads for a rupture of the surrounding actuality, and of a faded suffering.

“Le théâtre [...] doit rompre avec l’actualité, [...] son objet n’est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, des servir de champs de bataille à des passions morales, mais d’exprimer objectivement des mérites secrètes...”²¹

In Artaud’s formula, timeliness has to be seen as a structure force that would unify the spectators and take them to the stage. The theatre of the last few decades is under the director’s mark. Theorists and, in particular, those of the theatrical praxis speak of a “liberation” of the actor and the theatre. The theatre of tomorrow will be one of the communities of actors, recalling of Carmelo Bene, Dario Fo, Raymond Devos, or Philippe Caubière. The syncretic character of the theatrical forms of today is expressed through a spirit of freedom and tolerance which allows everyone to do whatever they want. Directors follow the same route as the playwrights and no one imposes any doctrine or organization models. If we try to define a contemporary model, we will talk about overlaps and crossbreeding, of a plurality of forms and techniques that include these heterogeneous elements.

We are witnessing a sort of postmodern theatre that embraces a temptation to “minimalism”, a return of theatre to its origins, an exploitation of its resources a priori and a restoration of the juvenile freshness that the wealth of the last decades has more or less assimilated.

In the light of these considerations, Koltès seems to be a safe choice. The universality of his themes, the alterity of the urban space, modern violence, ridiculous conflicts with tragic resolutions, his cultural profile and his personality make the author enroll within a theatrical universality beyond any affiliation to a language, a movement or dramatic typology. Her admiration for traditional and popular cultures like the African, Arab, or Rasta, her curiosity for aspects of modernity entitle Anne Ubersfeld to speak in *B.M. Koltès*²² about the playwright’s singularity: “il n’y ait pas d’œuvre contemporaine offrant au même degré à la fois une perspective actuelle sur l’univers qui nous entoure,

²⁰Ibidem, p. 15.

²¹Antonin Artaud, *Le théâtre et son double “Théâtre oriental et théâtre occidental”*, Éditions Gallimard, 1964, p.23.

²²Anne Ubersfeld, *Fortune du théâtre de Koltès* in B. M. Koltès, Editions Actes Sud, 1999, p. 187.

une présence immédiate, suffocante et la rigueur d'une écriture que l'on dirait de bronze si elle n'était si fluide. Ecriture de poète éternelle."

The theatrical environment and even the audiences perceive Koltès as the creator of a literary "theatre" and "language" in the French Theatre – and this quality includes, particularly, a special care for syntax, punctuation, word order, rhythm of the sentences, the mingle of the mythological with the mundane on the one hand, and on the other one that of poetic and metaphorical language, interchanged with the straightforward urban language.

Beyond its scenic representation, the first bet sparked by the Koltesian work is that of translating it. He remains the most translated contemporary French author in the world through his universality and through a certain textual "literacy" called by Roland Barthes "the dramatic material" of an author, the thing that lies beyond the agreed proper sentence and word, and which is transcribed through imaginary sensation²³.

"Si un texte est vraiment littéraire, il implique un rapport du corps de l'écrivain à la langue maternelle qui ne peut pas passer en traduction lorsque nous lisons des œuvres littéraires traduites, nous communiquons avec un certain univers, mais qui n'est pas l'univers essentiel de l'œuvre c'est-à-dire la langue."

Space is a constant problem of Koltesian text, beyond that of searching for a particular quality of writing and not only of that, for the dramatic analysis of the contents but also for the whole structure of his theatre, for the level of writing, and for the construction of the text and character.

The contemporary text implies a permanent and intimate joining of text and space, a space digestion produced by the text and vice versa.

On the level of content, the Koltesian writing seems to be constantly space related; ideas and emotions, the character's profile are expressed using multiple spatial notes, locations and trajectories. Koltès's originality was, unquestionably, the way he placed the issue of space in the middle of his dramatic writing topics and the manner he translated into theatre the most emblematic forms of space of the late 20th century: transit areas, enclaves, no man's land construction sites, hangars etc. Koltesian texts are suitable to this analysis of the functioning of dramatic space; some of them require an enclosed space, others annihilate any space related notion. Spatial references in Koltesian texts possess a great power of abstraction, of metaphorizing, implying oneiric and imaginary spaces difficult to perform on stage.

The discourse on the spatial indexes contains two levels: the initial stage is about registering everything related to the representation, and the second stage is about assuming a spatial poetics of a narrated space. Represented space is determined by stage indications and by the information

²³Roland Barthes, *Préface à littérature occidentale*, in *Œuvres complètes*, t. 3, (1974).

in the stage directions that allow us to determine the spatial conditions, specifying the spatial coordinates of the event but also the scenic conditions of the scenography. We're talking about those initial indications (stage specific devices or places) or those that are disseminated in the stage directions or within the lines. They may be presented as a default form (metonymies, metaphors, typographies or paginations) or a virtual form, their absence possibly being deliberate.

The narrative space is determined by the space of metaphorical speech and it is inserted in the text, in a state closely related to the content of the story, as is the case in this soliloquy. In an article titled "*Notes sur le bon usage des didascalies*", Pierre Larthomas remarked: "On s'apercevrait vite que pour définir le tempérament d'un auteur et son langage dramatique, ses didascalies, tantôt longues, tantôt précises, tantôt floues sont finalement aussi révélatrice que le texte lui-même qu'on a trop souvent l'habitude d'étudier comme s'il était."²⁴

Now we ask ourselves the following question about the status of theatrical stage directions: what criteria should be applied in order to draw a border between the text for the character (dialogue, setting, spoken), the spatial clues involved in intrigue for that scenes that don't occur but which are mentioned or debated by the character, and the text of dramatic resort (the stage directions) that is considered to be extra-diegetic. Anne Ubersfeld distinguishes two instances of enunciation (author and character) that lead towards two distinct textual layers²⁵.

The great textual challenge of Koltès' theatre is that it can be also tapped from a single perspective, namely that of the monologue. Thus, there appears the limited and open "space-cell" and that suggests a unique instance of privileged speech (the character's interior). We are witnessing the prevalence of the hors-scene and the opening to the invisible dimension.

"To soliloquize", in the drama of Koltès, defines a writing space, a place of speech that reinvents the "crystallization of the Self with the world". The monologue obtains, in this case, figurative meanings: its role is not to resume characters' psychology, but to maintain the craftsmanship between writing and space, to reinvent the figurative nature of the space for the one that doesn't have the textual support of the scenes.

The overview construction from one text to another, the presence of the city, as a dramatic constant – that is either setting or character and that gives it the role of a motif allowing us an association between theatre and topology. Theatre, similar to topology, determines each space in an original way. The

²⁴Pierre Larthomas, *Notes sur le bon usage des didascalies* in "*Travaux de linguistique et de littérature* ", XXV. 2, 1987, Strasbourg, p. 271 – 277.

²⁵Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1983, p. 84.

term “motif” is perceived in its figurative and architectural usage: “Le motif contribue à l’écriture son type et à l’espace qu’elle instruit son atmosphère”²⁶.

We can notice the presence of three motifs in the Koltesian theatre: the city, the reference to the secret name and to the mother tongue and the reference to Africa, found in all of his texts. Their function is intensive, and is used for putting the composition in motion and for assigning a suitable ambience. Urban space is the unifying motif of Koltesian texts and represents “an anthropological space” with at least three common characteristics: identity related, relational and historical. This space is thus structured through spatial information and through the characters’ speech or through their phantasms.

Modern theatre, as we have mentioned before, reached a departure of the dramatic text and author, which has led the dramatic authors to investing in new forms of dramatic writing. Text and performance have been emancipated from one another: writing rules and the means of scenic representation evolved.

The writing of stage directions in Koltès’ case is very rigorous, making it difficult for the theatre director, who is thus wedged between the artistic and material constraints and precise stage directions.

“Le lieu est très important. Je ne peux écrire une pièce, m’enfoncer dans des personnages que si j’ai trouvé le contenant. Un lieu que à lui seul, raconte a peu près tout”²⁷.

With Koltès, stage directions are non-theatrical and disseminate visual references that are difficult to represent, but which are nevertheless essential. These directions combine perceptions the simultaneous coverage of which cannot be obtained through other means than cinematographic ones.

An analysis of “the stage directions block” will prove that the old controversy which “opposes the theatrical text to the literary text is somewhat obsolete in the case of Koltès”²⁸.

If we apply the interpretive grid proposed above to the text *La nuit juste avant les forêts* we notice that, here, it takes the form of a urban wandering in the night and in the rain, a reversal in the city's night of a “foreigner” in search of an implausible dialogue. The text’s difficulties, such as addressing interchanging, tenses interchanging, punctuation and word order define the text as the space of a run. The actual space merges with the character’s starting point – a rainy street, a coffee shop, a hotel, spaces for nefarious or too short meetings.

²⁶Marie Paule Sébastien, *Bernard Marie Koltès et l’espace théâtral*, Paris, Le Harmattan, 2001, p. 152.

²⁷Interview with Anne Blancard, Radio France International.

²⁸Patricia Duquenet-Kramer, *Un théâtre de l’insolence poétique: le bloc didascalique dans les pièces de B. M. Koltès* in “B. M. Koltès au carrefour des écritures contemporaines”, *Études théâtrales*, 19/2000, p. 88 – 95.

The text values “the idea of non-possession of a place” that is in opposition to two spaces: the hotel room, which is the place of passing, of the ephemeral, and the house. The character is positioned defensively throughout the entire monologue, trying to convert an anonymous place (the hotel room) into a private space with references.

La nuit juste avant les forêts recounts the run in the night, running away without limits to the backside of the city: that space where appearances disappear from each individual’s reality. But behind the scenes, he cannot find anything other than the city:

“... J’ai cherché quelqu’un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t’aime, et le reste, de la bière, de la bière et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie”²⁹

There are no internal stage directions in the text *La nuit...*, but only the external ones, difficult to play because of the uncertainty of their status and their high level of abstraction.

Anyone will have to imagine how is the “*coin de la rue*” (the corner of the street), where so many things are going on: “Tu tournais le coin de la rue lorsque je t’ai vu...” (“You were just passing by the corner of the street, when I saw you”) (p. 7); “... pour que cette fois, tourne le coin...” (“because this time, once past the corner...”) (p. 12); “les courants d’air te faisaient disparaître au coin des rues...” (“air currents made you vanish from the corners of the streets”) (p. 33).

The lone character of *La nuit...* draws up the road with his own body, with his dreams, a road made up of errors, of back and forth, having a single purpose: to find the peace of mind, the peace in the imaginary space, metaphorically composed of several figurative metonymies: a place with grass and shadows of trees.

Jean-Pierre Sarrazac, in his study dedicated to the Koltesian drama, highlighted the importance of individual paths in a hostile context.

“La vision de Koltès dans *La nuit juste avant les forêts* a ceci de commun avec la vision expressionniste qu’elle nous montre l’extérieur, le monde comme un univers Carnivore toujours prêt à cerner et à phagocyter l’individu”.³⁰

The tentacular city is a space of oppression that enslaves the man attempting to escape by running away, through madness or through death. It is an “enfer urbain, l’impossible dire de la solitude contemporaine”³¹.

²⁹ B.M. Koltès, op. cit. p. 63.

³⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Résurgences de l’expressionnisme* in “Études théâtrales”, no. 7, 1995, p. 146.

³¹ Yves Ferry (comédien et metteur en scène, Koltès écrit pour lui la *Nuit juste avant les forêts*, pièce créée au Festival d’Avignon “off” en 1977).

From one hotel room to another, passing through a bar, on a street with curves and a cemetery there opens a path for walking, for returns or stops. Rarely, this space does not allow passing from one place to another, does not link the different spaces. Drawn, it is a space closed by itself. There is no intermediary space between two points, but a place self-contained.

The home is a recurring subject: in the first part it is almost idyllically described, it looks like a warm nest “de petite chaumière, comme dans les histoires au fond d’une forêt, avec de grosses poutres, une grosse cheminée, de gros meuble, jamais vu, cents mille ans de vieillesse”³², a harmonious evocation borrowed to the fairy tale, anyway, which is about to be destroyed by the character, in order to provide a pejorative connotation expressing disgust: “lorsque j’y entrais moi avec un rien du tout et en un rien de temps, je t’en fais une chambre comme celle des hôtels, où je me sente chez moi, je cache la cheminée derrière les meubles en tas, j’escamote les poutres, je change le goût de tout, je vire tous ces objets que l’on ne voit jamais et nulle part, sauf dans les histoires, et les odeurs spéciales, les odeurs de famille, et les vieilles pierres, et les cents mille ans de vieillesse qui ne peuvent jamais faire croire que l’on est tout-à-fait chez soi, je vire tout et la vieillesse avec, parce que [...] je n’aime pas ce qui nous rappelle que vous êtes étranger”³³.

In Koltès’ text, what elsewhere might seem “idyllic”, becomes obnoxious: the house is an empty space, fearful, ghostly, like a living space – receiving some expressionist strokes – powerful through what makes it immutable – its walls, grinders, and indoor objects – evergreen when human longevity becomes laughable.

The character is unable to live in one place, to create a place called “home” which, paradoxically, in the impersonal area that thing becomes hated and painful at the same time: non-possession of a dwelling-place, which would bear the traces of everyday life and personal privacy.

In order to escape, the character is positioned defensively, rejecting anything house related and comes to develop “the impersonal peak” that consists of making from an anonymous passing space, a reference area, because “...et si je rentre dans une chambre d’hôtel, c’est une si ancienne habitude, qu’en trois minutes j’en fais vraiment un chez moi par de petits riens, qui font comme si j’y avait vécu toujours, qui en font ma chambre habituelle, où je vis...”³⁴.

The character attempts to run away from what is socially perceived as “homologué “ (approved), from everything that prevents him from fighting against the cruel people, directing him towards his solitude “les appartements

³² B.M. Koltès, op. cit. p. 9.

³³ Ibidem, p. 9 – 10.

³⁴ Ibidem, p. 9.

ou il y a les familles” (the apartments where families live), guarded perimeters, institutional households, encoded, cocoon spaces, and the marks that stop the roving, full of intimate, flavour “... les zones de travail pour toute la semaine, les zones pour la moto et celles pour la drague, les zones de femmes, les zones d’homme, les zones de pédés, les zones de tristesse, les zones de bavardage, les zones de chagrin et celles du vendredi soir...”³⁵.

The metonymy related to “home” as a necrotic and necrotizing area, makes the character reject the familial order and in a broader sense, the social order.

Koltès defines a subtle blend of realistic and fantastic facts to evoke the quiet oasis in which his characters hope to find rest. They are all looking for a *different space*, for a *somewhere else* that is irreconcilable to the real. He is the creator of true literary utopias: the continuous nostalgia of the foreigner, of the sidelined who, in *The night...*, aspires to the calmness, to the blue of the sky and to the grass and the shadows of the trees, appears in all his texts.

The character invents a *different space*, an *ailleurs* (elsewhere), which has a different identity. It is a determined area that through the characters’ speech becomes imaginary, metaphorical. In the text of *The night...* it appears as the forests of Nicaragua, where “les colombes s’envolent au-dessus des forêts et les soldats les tirent”³⁶, but also as the bridges where he loved his Mother or the grass and the shadows of trees (“l’herbe et l’ombre des arbres”)³⁷.

In the text of *The night...* the motif of the city appears as an area located between the theatrical and the urban. In the city, everything is urgent and nothing is important. At the theatre, the actor speaks to justify his presence on stage and makes us forget that the play could have run differently.

Searching for a real life takes the form of a curse in the night, of a forceful beginning, of strong narrative intentions but never materialized. A night in the town, the narrator sees a young man and starts chasing him, in spite of the rain, the wet hair, the wet clothes. “The one who speaks” is a more correct phrase than the narrator, because we are not in front of a narration, but this is rather a subject of invocations. The man who speaks addresses to the young man he is chasing. He is a foreigner. Foreigner from the point of view of nationality in the first place: “à croire qu’ils sont tous aussi cons, les Français, incapable d’imaginer, parce qu’ils n’ont jamais vu qu’on se lave le zizi, alors que pour nous, c’est une ancienne habitude, mon père me l’a appris, cela se fait toujours chez nous”³⁸. Although we find ourselves in front of the reality of the text, we should avoid giving it a too social dimension. Translating

³⁵Ibidem, p. 45.

³⁶Ibidem, p. 63.

³⁷Ibidem, p. 51.

³⁸Ibidem, p. 15.

this text in order to have it performed, I'm hesitant about keeping an exact reference to a specific national identity that is obvious in the original text. For the French viewer and reader, both references are obvious and can have a strong social footprint. For someone of a different nationality, of greater interest would be the *foreigner*, the immigrant in his country of adoption, which may be random. The *foreigners'* motif should be understood in its social dimension. From this perspective, he is an "oddity", a strange thing, a disturbing factor, because he doesn't blend in with the masses, because he violates the norm, being an anomaly, an abnormality. This powerful feeling of inadaptability is doubled by the one of exclusion, to which is added a third, that of being hunted or fugitive. This stack of negative feelings appear because of the *state of strangeness*, not necessarily related to nationality, but seen as an inadequacy to the world, almost metaphysically, but shrouded by outward, specific, urban signs: this night life, when approved social life is in the daytime, a life lived outside of a dwelling and outside the perimeter of the institution of social security, outside of the family. These two elements act as a catalyst of consciousness and of the radicalism of strangeness.

In this perpetual chaos in which he is moving, there is a single person who can emit a state of trust. That is the young man he chases. He calls him "brother" and loves him: "...Ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime camarade, camarade"³⁹. We could imagine that this is about a love story that began on a rainy night. But this flush of the beginnings is misunderstood for a race that didn't achieve its purpose. The term that would make the meeting real, fulfilled, is conjured up repetitively throughout the character's tirade: "...Avec mes fringues mouillées, je resterai comme cela, jusqu'à être dans une chambre: dès qu'on sera installé quelque part, je m'enlèverai tout, c'est pour cela que je cherche une chambre"⁴⁰. The room appears as an indication for the motif of the city, a metonymy of it. The room does not belong to any specific place or time. It only has to establish a yet unconsumed relationship between two people. Finding a room becomes the purpose of this mad race that occurs in the night, the room is an attempt to escape from the anguish of the greedy desire.

Another difficulty and coercion of the Koltesian text is the temporary dimension: all characters are seeking for time; they're in a state of emergency, as if they had no more time to live, to act, to fill up the speck of time they had been given. This temporary anguish could be construed as an autobiographical confession "juste avant de mourir", but it is also the classic theatre legacy inherited from Racine, in particular. "[...] la contrainte du lieu et du temps. La

³⁹Ibidem, p. 63.

⁴⁰Ibidem.

contrainte du temps est la chose la plus importante. Il faut aller d'une affaire qui se noue à une solution, trouver de repères, jours, nuits, heures"⁴¹.

In Koltès' texts, one of the problems of the dramatic writing is that of fiction duration; the restriction has the consequence of fiction time expansion so that it exceeds representation time. Temporal information, related to time and duration abound in this text. Further, we will analyze the second dimension of the spatiality, namely *recounted space*, the speech space or the speakers' acts space, from a pragmalinguistic point of view. "L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs..."⁴².

The space belongs to the performance, to a visible doubled by the invisible it arouses. When the characters are talking to each other, a certain spatial investment is able to be concluded by the relation established between them. In the characters' speech, the syntax, the vocabulary, the metaphors and the rhetoric achieve a maximum level of perfection and style, when they are in a state crisis, when they threaten. In a gesture of self-denial, their rebellion is expressed through a representation of the self as an expression of a set of certainties in the world order as great as the anxiety marking it. The speaker in *The night...* establishes the contact using a paranoid political discourse "le syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts" contra "le clan des entubeurs, des tringleurs planques, des vicieux impunis, froids, calculateurs, techniques"⁴³.

If Koltesian characters talk too much, they don't do it because they are talkative, but because they try to build constant identity through language to mask inner turmoil or analgesia using complicated verbal architectures. In the monologue, the character is by himself, and his speech may be accompanied by physical actions that draw the space. Registered topographic indexes in the monologue draw a landscape that starts from the enunciation place, is performed on stage and is extended in many places spotted in the speech. The enunciation places are most often spaces of voluntary or involuntary enclosure, the evoked spaces are not quite numerous and place interiors – the city, the room, the family against the exterior – the street, the forest. The city becomes a fitting space for promiscuous actions, a dehumanized urban space, an open space enclosing like a cell. The street is a space for potential meetings, but also a metaphor of solitude. In *The night...* the outlines of the city are not visible and the coffee shop, the bridge or the street become passage spaces. The entire

⁴¹Interview made by Delphine Boudou, in *Gazette du Français*, nr. 15, aprilie 1986.

⁴²Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, édition de 1990, Gallimard, *Folio-Essais*, p. 173.

⁴³M. Koltès, op. cit. p. 17 – 19.

text has the shape of a soliloquy of a foreign youngster in the night, an outsider speaking to a man (whose presence on the stage is not mandatory), asking for a room over the night.

As we stated at the beginning of this analysis, what gives the text a particular flavour is the absence of the full stop. The text is formed of a singular long sentence that finds the only breaks in the actor's breathing.

The existence of the interlocutor could be just in the speaker's imagination: "Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu"⁴⁴. The character is speaking to someone else. The pronoun "tu" is replaced by the pronoun "moi" associated with a pejorative phrases "les cons d'ici" (losers from here), which opposes to "aux cons de là-bas" (losers out there), which designates a group, the membership of the exclusivist community. It is about a nameless man with strong verbal debut roaming without stopping in a context of geographical and emotional wandering.

His speech contains a certain number of precise facts. He is single, celibate, foreigner, accustomed to hotel rooms, but unable to get into the one that belongs to him. Why? Lack of money. He does not work and does not want to have to. There, in his speech, a singular volitive act, the demand presented in affirmative form: "je voudrais" (I would like), "donnez-moi" (give me), and in negative form: "non, je ne veux pas, je n'ai pas besoin". The character is in a coffee shop and renders scenes that have happened in cafes, on streets, around, as if he was drawing concentric circles, places that detach from the scenic area. The same method is resumed through his full of *fictitious elements* speech: stories, returns in the past, the story of the love affair with Mother, the meeting with the gang of thieves in the underground, reflections on the world, the cultural differences, ideas about an international syndicate, passionate motions of anger or lust, the urge to hit someone.

These locations evoked through hues calling for strong sensations crystallize around some objects and present stories which the memories being exposed are born of.

It's not about involuntary memory or about conscious flows. Outer space is the space of a community or a familiar cell collapsed. The crowd of the big cities incites him to flee; the character evokes a different space, Nicaragua, where communication would be of another nature. Each time, the character speaks in spite of the conditions that should prevent him from speaking. He exposes a retained violence and his speech becomes tragic, indicating the character's force to endure. The character keeps a secret world enclosed in his word: any encounter with the other can only be an unforeseen catastrophe, a phobic area without possible fusion.

⁴⁴Ibidem, p. 7.

THEATRICAL COLLOQUIA

The Koltesian text, in order to be discovered in all its substances, should be perceived and exploited in its unitary dimension: writing and performance, text and scenic image.

Koltès' plays, like those written by Shakespeare, Marivaux and Musset, Büchner or Kleist are hybrid plays: objects of representation and literary works that can be fully understood only through reading. The present study does not propose to conclude on the balance of perception to a dimension or another, it is an attempt to explain them sequentially, but also unitarily as a perfect, balanced, round product .

References:

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1964.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie du XXI^e siècle, Editions du Seuil, 1992.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957.

BANU, Georges, *Le théâtre: sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984.

BARTHES, Roland, *Préface à littérature occidentale*, in *Œuvres complètes*, t. 3, (1974).

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, édition de 1990, Gallimard, Folio-Essais.

DUQUENET-KRAMER, Patricia, *Un théâtre de l'insolence poétique: le bloc didascalique dans les pièces de B. M. Koltès* in "B. M. Koltès au carrefour des écritures contemporaines", *Études théâtrales*, 19/2000.

Interview with Anne Blancard, Radio France International.

Interview by Delphine Boudou, in "Gazette du Français", no. 15, April 1986.

JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952.

KOLTÈS, Bernard Marie, *La nuit juste avant les forêts*, Editions de Minuit, Paris, 1988.

LARTHOMAS, Pierre, *Notes sur le bon usage des didascalies* in "Travaux de linguistique et de littérature", XXV. 2, 1987, Strasbourg.

LARTHOMAS, Pierre, *Technique du théâtre*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1985.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Résurgences de l'expressionisme* in "Études théâtrales", no. 7, 1995.

SÉBASTIEN, Marie Paule, *Bernard Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, Le Harmattan, 2001.

UBERSFELD, Anne, *Fortune du théâtre de Koltès* in *B. M. Koltès*, Editions Actes Sud, 1999.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1983.

THEATRICAL COLLOQUIA

The Creator between Individual Coloratura and the Stage Architecture

Tamara CONSTANTINESCU*

Abstract: The staging of a classic is also an encounter of the present with fictitious characters and conducts, which have already been invented. Stage management includes the personal interpretation suggested by the text, whereas the coordination of the components of the show is dictated by the director's own aesthetics, who progressively becomes an artist with a particular style of expression. The director's task is to continuously reshape the play, in agreement with social dynamics, and thus he turns into an inventor of original stage laws. The creators' endeavors to keep the great dramatic past and the great plays alive have intermingled with the incessant search for new reinterpretations and new meanings in Chekhov's work. Stage practice has supported the assumption according to which only a bad play may be staged in a single manner, whereas a good play is able to give rise to endless interpretations. This is also the case with A. P. Chekhov's *Cherry Orchard*. One of the memorable interpretations of this play dates back to February 6, 1985, when the director György Harag came to the National Theater of Târgu Mureș to lay the foundations of his last directing job (he did not know that at the time!). In July 1985, while visiting Romania for a few days, Lucian Pintilie sees Harag's enactment, which he finds "absolutely fabulous". A few years later, more precisely in 1988, in his staging of the *Cherry Orchard* at Arena Stage in Washington, Pintilie gives (yet again!) the full measure of his unmistakable personal style, his own manner of staging classical plays in a mysteriously modern way.

Key words: Chekhov, *Cherry Orchard*, Giorgio Strehler, György Harag, Lucian Pintilie

It is thought that one's actions throughout their existence are part of a preset script, which one enriches with their experiences and feelings. For any show creator, each work is a self-sufficient universe and staging it means introducing the audience to that universe, suggesting that universe by a comprehensive plastic and musical vision. The staging of a classic is also an

* Actress at the "Fani Tardini" Dramatic Theatre in Galați
PhD, Associate Professor at the "George Enescu" University of Arts, Iași, editor of "Theatrical Colloquia"

encounter of the present with fictitious characters and conducts, which have already been invented. Yet, “drama should influence man’s concrete actions, since the stage is no longer the mere place of manifestation of the imagination. It alters or tends to alter humans and social practices”¹. The director may be the guide of the auditor’s memory, but also the actor’s guide to the latter’s own memory, while relying on the exploration of the collective and/or individual past, and at the same time being aware of one’s own memory and its reserves. Guide and performer, and also stalker. “Planchon’s idea: directing is gratifying only when working with the classics. In other words, not working with current topics, but with the memory of the plays. The memory of a nation. The memory of an art. The director ‘strolls around’ the hallways of the museum repertoire and, in his capacity of knowledgeable expert of labyrinths, sometimes stops before a work, however without disregarding any of the other works that surround it. He is familiar with the audience’s demands and also with his own art: he thus appears to achieve the rank of memory legatee, as his obligations include both presenting the works and preserving their topicality.”² In his turn, Grotowski often considered plays to be “the voices of our ancestors”, which the director should make audible, whereas the actor trains to discover the ancestor in himself, by deciphering echoes or archaic structures stored in his own body. Stanislavski guides the actor’s memory, who must use it in order to reach the expression of the truth-filled feeling.

Stage management includes that personal interpretation suggested by the text, whereas the coordination of the components of the show is dictated by the director’s own aesthetics, who progressively becomes an artist with a particular style of expression. The director’s task is to continuously reshape the play, in agreement with social dynamics, and thus he turns into an inventor of original stage laws. He projects into space what the playwright could only project into time. In time, stage management thus becomes a function shaping the artistic practice. “Having been set free of the obsession with truthfulness, the director may now analyze the work as an artistic universe. [...] Artistic practice cannot be mistaken for reality, and, on the contrary, it only exists on stage. Therefore, the director’s and performer’s task is to develop a new conventional form, supported by their joint efforts. Thus, the actor becomes the most important factor, as the very essence of drama is expressed through him.”³ In his work entitled *An Actor Prepares*, Stanislavski noted that the actor turns his work into an incessantly uncertain exploration, while considering the audience to be his expedition partner. Yet, this is possible only through the

¹ George Banu, *Reformeale teatrului în secolul reînnoirii*, Nemira Publishing, Bucharest, 2011, p. 200

² George Banu, *Teatrul Memoriei*, translated by Adriana Fianu, Univers Publishing, Bucharest, 1993, p. 21.

³ George Banu, *Reformeale teatrului în secolul reînnoirii*, ed. cit. , p. 99.

performer's biographic involvement, as he acts relying on his whole stock of subconscious and emotional memory resources. Stanislavski points out especially that one cannot distinguish actors according to their roles, but to their inner self. While on stage, any performer uses charm, grace, dignity, generosity and, last but not least, the quality of his instinct. To an actor, the performance becomes his life, and at the end of his life, he is the spectator of his own performance, just like in a theater hall. Paraphrasing Shakespeare, the actor is made of the very matter that dreams are made of, to which the actor's body gave birth and a memory.

Show creators' attraction to classics cannot be dissociated from their attraction to the presence of time and memory in drama. The value of comic, tragic or grotesque often matters less, as the emphasis is placed more on the interpretation inspired by tackling the topic. Shakespeare, Moliere, Chekhov or other classics have been staged in many other registers than the ones imagined by the authors. Simple dramatic metaphors have sometimes been turned into more complicated metaphors that are no longer understood by the audience. Yet, hermetic stagings are not necessarily lacking value; they may be more suited for another generation or context. Yet, by focusing on the symbolic components, the show may neglect the rootedness which is indispensable to any parable. The creators' endeavors to keep the great dramatic past and the great plays alive intermingled with the incessant search for new reinterpretations and new meanings in Chekhov's work. *The Cherry Orchard* is both tragic and comic, at the same time; choosing one over the other may be the equivalent of an attempt to amputate this couple of contrasting partners, depriving it of one of its terms. Opting is possible as far as highlights are concerned, meaning that either of them may be given priority over the other, the goal being to turn it into the main or secondary term of the contradiction, which contains them both anyway, as we witness here the downfall of values, which is specific to the tragic register, accompanied by the upsetting of values, which is a comic characteristic. Both must be enacted."⁴ Chekhov's last play is actually a parable of crisis. The orchard is the supporting point structuring a universe, and its fall will lead to its disintegration. It reveals to each of us as a secret buried within us, without becoming visible to the others. The four acts of the play urge us to ponder not on the orchard as a presence, but as an ineradicable mental hallmark. "Chekhov knows that he is working on a testamentary creation, on his last play. He ascribes this double vocation to the *Cherry Orchard*: summary of a writer's path and conclusion of a biography. We wonder, will the last word be 'nothing', the unmistakable proof that, here, death is not an ontological

⁴ George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru*, translated from French by Anca Măniuțiu, Nemira Publishing, Bucharest, 2011, p. 59.

perspective [...] but personal experience, which intermingles with the act of writing?”⁵

Stage practice has supported the assumption according to which only a bad play may be staged in a single manner, whereas a good play is able to give rise to endless interpretations. This is also the case with A. P. Chekhov's *Cherry Orchard*. One of the memorable interpretations of this play dates back to February 6, 1985, when the director György Harag came to the National Theater of Târgu Mureș to lay the foundations of his last directing job (he did not know that at the time!), to create that odd, dry, poetic and somewhat grotesque atmosphere of the *Cherry Orchard*. The stage design was signed by Romulus Feneș, the freshly appointed, at that time, and ambitious manager of the theater. “What matters now is to find that measure that will help me find, in addition to the idea of the show, the necessary passages, forms and situations exceeding the limits of psychological realism. And from there, a new direction in drama. Another step in time. But where do we stop? Let us take the show out of its earthly realism. The problem is more complex, the actor will have to perform on other strings than the ones he is used to. Aspects that have maybe remained untouched with this play.”⁶ – he used to say to the actors during rehearsals, as Cristian Ioan, the play's second director, pointed out in his book *Cehov „Livada de visini”, jurnal de repetiții*. Harag used to say about “this *Orchard*” that it is the very essence of drama and theater, as institution and building. Yet, paroxysm may sometimes be specific to drama and “breaking out from patterns” might not be a mistake. Harag argued that the audience was used to a specific type of shows. They know the convention beforehand. When it comes to extraordinary stagings, the audience is not familiar with the rule of the game beforehand, the surprises arise unexpectedly. Unless surprises occur, what is played on stage bears the hallmark of the actors' performance manner and no longer impresses the audience. He also urged the actors not to perform in a general manner, but to reach complexity while preserving the character's individual traits. There are no limits to the manners of creation, the director used to say, and his inexhaustible imagination searched for ways of synthesizing the best of a more essentialized and abstract dramatic expression. “The play would begin with a huge lace curtain. This is an extinct, worn and poor world, with only some remains of objects and monuments that trigger memories and underline the characters' continuous, slow but certain impoverishment. But not a nylon lace. It should have a both decorative and functional role – in act III, for the ball scene, we could divide the stage in two and something else may happen behind it. A

⁵ *Idem*, p. 57.

⁶ Cristian Ioan, *Cehov „Livada de visini” jurnal de repetiții*, Nico Publishing, Târgu-Mureș, 2012, p. 25.

stage or a poetic space and not a house may be depicted behind it. Let us be coherent with this line of set. I do not really want furniture behind it. In act I, we need a big wardrobe, a baby cradle, a longish low table and a few chairs. Behind the lace, there is a dim light. First, the odd old man, comes from behind holding a pair of opera glasses. There is a certain ease, naïve and innocent irresponsibility about everybody, except Lopakhin. Everything is like a rakish and natural death dance. The play will be full of games – games that occur at home and also in a theater hall, for instance.”⁷

When analyzing the changes that occur during rehearsals when passing from the writing desk to the stage, he relied on ideas that originated in the substance of the play and action. He thought act II of the *Orchard* to be very difficult to stage and, hence, very exciting. He found acts I and III to be filled with primary actions, and act IV to be the departure. Yet, act II, where nothing happens and the style is very different, calls for interesting finds in order to avoid being too philosophical or aesthetical. “I am thinking of act II, no scarf, no glasses, but something that would take us out of the text trap. The text ties us, forces us in a certain direction. There is a series of fixed dates that impose a certain discipline dictated by the anecdotes of the play in this act II. Regardless of what we do with the buckboard... this is not essential; the crux of the matter hides somewhere in the text, yet it is not apparent, but may be found in the subtext. The director should only rely on the personality of the actor. Something is missing that could depict more than these conversations, which will turn out nicely, after a sort. The text is so remarkable that it is almost poetic, that a mere vibration of adventure suffices to depict something. An idea that would include all these elements, and add something extra... this is the problem that I need to solve. [...] Man is a very peculiar creature, as in most cases man does not react naturally, according to the rules of certain social or psychological rules.”⁸

Harag often wondered how far one could go in directing a play or if there is a limit to imagination. Most of the times he quoted Giorgio Strehler, who was not a prisoner of the text, but tried to avoid its “traps”. Since, when performing, a line may kill or chain the actor, he used to find ways that would allow the play to emerge from other actions. Strehler’s *Orchard*, as György Harag noted, relied on extraordinary actor performances. The performance of the actress who had the main role (Strehler’s wife) was remarkable. The set included a pale blue circle, with backlighting, and only shadows could be seen for forty five minutes. The audience would only see silhouettes. A blue spotlight, a sort of halogen projected directly on the face of the actress, enlarged her face and exacerbated its expression. One could almost see the

⁷ *Idem*, p. 42.

⁸ *Idem*, p. 45.

pores in her skin. Everything was in full agreement. George Banu, in his book *Livada de vișini, teatrul nostrum*, makes similar comments on Strehler's show. "The Orchard will remain the most beautiful essay on white in drama. The perfect osmosis between costumes and set, here against a white background, makes the characters 'translucent, shadow-like', like Andrei Belîi used to oddly put it. An effect of mutual absorption brings about the unity that Chekhov had in mind when he wrote the famous letter that inspired Strehler: ladies dressed in white, in the white orchard. Nothing separates them. They are of the same essence."⁹ Or "Strehler turns this last play into the object of a theatrically sumptuous disappearance, when he places his staging under the sign of white [...] White keeps the eternal youthfulness of ruins, refuses the happy green of an agreed upon decline and lays on the thick walls of the rigid convulsive paleness of an unexpected death. *The Cherry Orchard* was Lopakhin's white whale."¹⁰ Another staging that Harag discussed is Peter Brook's. In the latter's *Orchard*, an enormous splendidly decorated rug was laid on the stage, an old rug, which was a reminder of the greatness and glamour of the now ruined house and world. The moving scene was also unprecedented, with pillows and other objects being thrown from the attic. This was an elegant staging, which did not have renowned actors, except for Michel Piccoli, who played Gaev, and who distinguished himself from the others.

The rehearsals supervised by György Harag had a fantastic influence on all the actors that he worked with, who were left with great memories and many of whom later became great actors thanks to him. The last rehearsal that the director attended was held in Târgu Mureș, on May 15, as noted in the book: "he sat on an armchair directly on the stage. [...] He had lost a lot of weight, but he still gave directions in a voice that used to be strong and which he was very proud of, but which now lacked strength... in fact, everybody treated him like extremely fragile china that one fears to touch. He would have wanted to see a rehearsal with all the important constituents of the set together – set, costumes, lights, music... but the creation of the set was very complicated and lasted more than any of them estimated. His blue eyes shined with excitement, one could tell he was extremely agitated and, in the end, his wife, who had accompanied him to the theater hall, took him home. Then the costumes, the set (which was astounding) began to take shape - Romulus Feneș had made the most inspired and the most fabulous set in his life...! The set was a 25m long tunnel, wider at the front of the stage and slightly narrower towards the back of the stage, made of fabric and fully hanging from cables hooked to the ceiling, which collapsed on the stage at the end, to depict 'the cutting of

⁹ George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostrum*, ed. cit., p. 114

¹⁰ *Idem*, p. 221.

the cherry orchard'. The mounting of the set suddenly raised the bar for all the actors in the play, who realized with fear and even despair that they were the witnesses of an extraordinary two-fold stage management and stage design performance, which meant that the third element, i.e. the actors' performance, should also rise to the occasion... As of that moment, it was as if a demon inhabited all the actors, the watchword was strictness and nobody spared any resources [...] 'tailing' completely disappeared in all the following rehearsals and an almost sacerdotal atmosphere was created."¹¹

In July 1985, while visiting Romania for a few days, Lucian Pintilie sees Harag's enactment, which he finds "absolutely fabulous", being also impressed by the fact that, through his death, Harag gave an infinite chance to his last work. A few years later, more precisely in 1988, in his staging of the *Cherry Orchard* at Arena Stage in Washington, Pintilie gives (yet again!) the full measure of his unmistakable personal style, his own manner of staging classical plays in a mysteriously modern way. He found new meanings behind the lines and he introduced characters that the text merely refers to. Thus, the *Orchard* began and ended with the image of a child that uncannily reminded the audience of the late Grisha. Peter Brook had suggested the meadow by using the rug. Pintilie, however, brought about an amazing set alteration. With Radu and Miruna Boruzescu, Pintilie imagined for the second act of the *Orchard* a whole wheat field, which also appeared in the end, in a sort of epilogue built on a visionary projection, as if the estate collapsed under the weight of the vegetation. During a pause, while the stage was in the dark, the children's room in the first act was unexpectedly replaced by a huge wheat field, suggestive of the future fate of the orchard. In this field, an unprecedented image depicted the characters and a scarecrow as a "material metaphor of the pulsation that makes Chekhov's heart pant". A past event had somehow forced this solution on the director. Several years before, Miron Radu Paraschivescu had hastily invited him to Sighișoara. But, in a curve a few kilometres before reaching the town, the car darted into the air and hovered: "then a blow, an electrocution of the car, over the hood, over the windshield, and an extremely violent rain started rattling, darkening my vision, thousands of fragile whips were whipping the car – harshly at first, then ever softer – the car had slowed down – until the end, until a murmur of grasshoppers – until nothing. The wheat, prostrate in the grass, killed by the stupid car, had absorbed the choc – like an infinitely delicate brake. The wheat had saved my life. The Wheat Ghost."¹² In his enactment, as he had guessed the frailness of the characters, which reached a somewhat dangerous limit in this second act, he felt the need for a sort of giant force, "a telluric force –

¹¹ Cristian Ioan, op. cit. , pp. 63-64.

¹² Lucian Pintilie, *Bricabrac*, Humanitas Publishing, Bucharest, 2003, p. 223.

coming from the magnetic and magical core of the Earth. When the Wheat appears, it should cover the whole set, a golden rectangle [...] This telluric force sublimated in wheat must be a miraculous occurrence – a fast transformation not exceeding *a long inbreathing* (15-20 seconds) which would literally – and you know I am no ham thirsty for applause – draw applause at any price.”¹³ And so it did, as the occurrence of the Wheat was truly breathtaking.

We would thus like to emphasize the fact that any creation involves a strong biographical component and, although well dissimulated, the presence of the self may still be detected. During their work, the individual coloratura of show creators cannot be dissociated from the stage architecture of the plays. And after all, as György Harag used to argue, with a little humor and the confidence of a genius-struck director, creation is a hard work – “That’s hard work, I tell you! That’s very hard work”!

References:

Banu, George, *Teatrul Memoriei*, translated by Adriana Fianu, Bucharest, Univers Publishing, 1993.

Banu, George, *Livada de vișini, teatrul nostru*, translated from French by Anca Măniuțiu, Bucharest, Nemira Publishing, 2011.

Banu, George, *Reformeale teatrului în secolul reînnoirii*, Bucharest, Nemira Publishing, 2011.

Ioan, Cristian, *Cehov „Livada de visini” jurnal de repetiții*, Târgu-Mureș, Nico Publishing, 2012.

Pintilie, Lucian, *Bricabrac*, Bucharest, Humanitas Publishing, 2003.

¹³ *Idem*, p. 222.

The Complexity of Theatrical Performance

Irina DABIJA, Elena CIORTESCU*

Abstract: Combining several individual arts such as poetry, dance, pantomime, painting and music, theatrical performance is undoubtedly one of the most complex cultural acts which involves the presence of actors and audience, being thus based on real-time action. Its complexity implies the presence of **authenticity** and **creativity** in the process of designing and achieving it; otherwise, their absence would trigger a lack in diversity and variety. Creativity appeals to and is, to a certain extent, based on every human being's instinct while rigour is primarily related to the written and unwritten rules, to the education and training provided by study, experience, traditions, nationality, culture, religion, social status. Authenticity stems from the uniqueness of theatrical performance, its singularity being given by the fact that no representation will be identical either to a previous or a subsequent one.

Key words: authenticity, complexity, creativity.

The complexity of the theatrical performance has been an appealing idea to many theatre critics and specialists; among them, Mihail Sebastian, in his article, *From Drama to Performance*, states that "the stage cannot remain isolated within three walls and limited by a curtain and a ramp. It is the audience which conquers it and takes it down, renews it and brings it back to life through music, dance, poetry and colour and not through cardboard and tirade".¹⁴ He also believes that theatre is more than a script, its purpose being to be set in order to create "bridges of understanding between ground and backstage"¹⁵ and a connection between the playwright who came up with the theme, the actors who bring it to life, the director who brings his personal perspective in text interpretation and the audience willing to empathise, to a certain extent, with the life situations, emotions, and feelings displayed on the stage. The greatest asset that the theatrical performance has to offer its

* Irina Dabija – First Degree Teacher at Palatul Copiilor Iasi, PhD in Philology, Associate Lecturer at the Faculty of Economics and Business Administration, "Al.I.Cuza" University, Iasi

Elena Ciortescu – Lecturer, PhD in Philology, Faculty of Economics and Business Administration, "Al. I. Cuza" University of Iasi.

¹⁴ Sebastian, Mihail – *De la dramă la spectacol* in *Arta teatrului*, by Tonitza-Iordache, Mihaela and Banu, George, Bucharest, Nemira Publishing House, 2004, p.373

¹⁵ Idem

audience is based on creativity, i.e. the playwright's, the director's, the actors', the audience's creativity. **Creativity** is a mental and social process which implies producing new ideas, concepts or creative mind associations between already existing ones; it is a multidimensional concept and can occur in various domains. However, the identification and quantification of creativity is difficult to attain. The creativity concept may be defined by various disciplines: psychology, social psychology, cognitive sciences, arts, artificial intelligence, philosophy, economics, management, etc. and therefore, at distinct levels: cognitive, intellectual, social, economic, artistic, literary etc. The main difficulty in defining creativity lies in its particular association with arts, in its complex nature and in the great variety of theories meant to explain it. Many people generally associate creativity with arts: music, theatre, dance, literature, etc. Nevertheless, creativity is not only related to arts, being fundamentally connected with progress in sciences, mathematics, technology, politics, business and various other domains of daily life.

Authenticity represents the act or quality of being authentic, original, being thus inherent to theatrical performance. Each representation is unique and its authenticity lies in the cumulative product of the playwright's, director's, actors', screenwriter's, scenographer's and choreographer's (more precisely, all the people involved in the process) experiences, studies, education, personality and culture.

Although creativity and authenticity are, to a certain extent, related to the instinctual part of a performance, the latter still requires rigour and established rules. Keir Elam considers that "Creating and understanding (or coding and decoding) messages can be achieved due to the *code*, a preliminary definition of what could follow: the set of rules, known by both the transmitter and the recipient, which describes a certain content (or significance) of a certain signal. In linguistic communication, the code enables the one who speaks and the one who listens to syntactically form and recognize accurate sequences of phonemes as well as to provide them with semantic content. The most elementary codes provide meaning to turning on the red, yellow, or green light, or opening/ closing a gate."¹⁶ The author also states that theatrical performance triggers the multiplication of communicative factors. The playwright, the play, which actually constitutes a pre-text and an element of the performance text, the director, whose decisions and indications largely determine the choice of transmission, the signals and message coding, as well as auxiliary influences such as the scenographer, light technicians, costume designer, composer, technicians and actors may all be regarded as sources of theatrical information. Thus, Keir Elam discusses the semantic side of theatre, the transmitters' (playwright, director, actors, scenographer, choreographer)

¹⁶ Keir, Elam – *Semiotica teatrului*, Bologna, Il Mulino Publishing House, 2002, p. 43

as well as the recipient's (the audience) need to acknowledge and accept a set of rules, a code. In the absence of such a consensus, theatre could not be performed or could not possibly reach its purpose.

In the same context of theatrical performance which must take into account certain pre-established rules, Jean Pierre Ryngaert¹⁷ considers that theatre is primarily a dialogue, the author's words being communicated and shared by various transmitters – the actors. These words and the transmitted message, respectively, constitute the essential element of fiction within the action between characters. Throughout the history of theatre, playwrights have often used the monologue. Jean Pierre Ryngaert also identifies the double valence of dialogue in theatrical performance: the dialogue between the actors on the stage and the one between actors and the audience. Nevertheless, the most important interlocutor playing the role of a silent companion for whom the show is performed is the audience. Sometimes, the literary creator may decide to directly address it by means of a line or more, of *apartés* or confessions uttered by a character. In those moments, the public is actively involved in the theatrical action although it is rarely given the possibility to reply. Short dialogues between actors and audience are quite frequent in performances for children who become involved easily and intensely feel the emotion stirred by the theatrical act; they often forget about theatrical conventions, i.e. lack of involvement in the action on the stage.

However, the question still prevails: is performance exclusively based on instinct or on rigour? We suppose that improvisational theatre could be considered a type of instinctual representation although its performance requires some fix elements, a minimum structure as well as some preliminary preparation. On the other hand, a rigorously conceived show, performed according to established rules would not be unusual. Through their attitude, the audience, as well as critics might have influenced the staging of plays. The need for novelty, originality, increased sensorial impact and excitement that dominates our times clearly marks theatre in all its forms and representations. The creativity of the people involved in its achievement contributes to all these aspects. Irrespective of current tendencies, theatre and theatrical performance constitute a moment of confrontation, sometimes a social lesson, a provider of sensations and emotions meant to make us happy, sad, to invite to reflection, to search for answers, to acknowledge certain types of behaviour, attitudes, messages; more importantly, theatrical performance has not lost its cathartic function able to set us free from our own fears and to help us find solutions to our problems through the emotion conveyed by watching bits and pieces of unknown people's lives – characters. Even when it transmits about things,

¹⁷ Ryngaert, Jean-Pierre – *Introduction à l'analyse du théâtre*, Liège, Nathan Publishing House, 2000, p.13

experiences, situations apparently unrelated to our lives, theatrical performance communicates about the unanswered questions within ourselves: who we are, where we are headed, why... Its educative and creative side materializes these questions and leads us towards positive catharsis which enables us to become familiarized with primary, essential anxieties in order to further acknowledge, understand and overcome them.

References:

Keir, Elam – *Semiotica teatrului*, Bologna, Il Mulino Publishing House, 2002

Ryngaert, Jean-Pierre – *Introduction a l'analyse du théâtre*, Liège, Nathan Publishing House, 2000

Sebastian, Mihail – *De la dramă la spectacol in Arta teatrului*, by Tonitza-Iordache, Mihaela and Banu, George, Bucharest, Nemira Publishing House, 2004

Symbol And Metamorphosis In The Visual Arts

Mihai – Cosmin IAȚEȘEN*

Abstract : The elaborate form whose content is structured through myth and symbol will endure in the dynamic context of development determined by the Space – Time unit. The research carried out has revealed the existence on the cultural level of a multitude of symbols in the artistic productions which started from the metamorphosis of form. In the workshop – the space of artistic rendition, volumes and the spectacular nature of visual expression are meant to support the implementation of the conclusions I reached, which is the concept of form metamorphosed three-dimensionally. Among the preliminary objectives I set out in my research of form metamorphosed in the visual arts, the following are essential: detailed observation of some aspects connected with visual metamorphosis of some elements of expressiveness in the 19th century and early 20th century; detailed interdisciplinary and transdisciplinary analysis of visual expression, of the spatial and temporal context in which it is metamorphosed by the creators, and of the concept of background; transgressive comparison of the change of aesthetic and stylistic benchmarks, starting right from the fundamental structuring of some elements of morphology which belong to the archetypes of form; highlighting the role and importance of myth in the construction of symbolic form; the assessment of the value of symbol in the transmission of visual message through the emblematic importance of form in a certain spatial and temporal context; looking into some reciprocities with regard to metamorphosis as a specific bivalent process determined by the stimulus of movement; vast approaches to visual metamorphoses of forms in the creations of some representatives of the trends and movements animated and supported by the artistic manifestations of the first half of the 20th century; adequate implementation and readaptation, through my own interpretation, of some consecrated sculptural concepts in the sphere of personal creation.

I developed the platform of the research content through a relation to some benchmarks in the history of art, which I deemed relevant to the theme of my research. The journey into the ancestral spaces of some *vanished* civilizations brings about topics related to myths, archetypes and symbols, these being the foundations upon which the creators developed metamorphosed forms of most striking visual expressiveness in world culture.

In the visual arts, metamorphosis implies a complex process. The concept manifesto, correlated with the surrealist view of language platforms

* PhD, Assistant Professor, “George Enescu” University of Arts, Iași

working in a manner adapted to visual art discourse: the knowledge of rendering the human figure, the landscape, the anatomic peculiarities of an animal or or the specifics of a building; transforming one form into another form; the transformation of the artist's personality, which is determining in the creation process; the involvement of temporality and spatiality; the reprise of concepts crystallized in the works of consecrated artists and relating them to the stylistic data of the contemporary historical context through functionality and aesthetic motivation; the symbolic, archetypal and ludic character of the ensemble, which is meant to give an atemporal value to the creation through delving into the ancestral fabulous and imaginary as an effect of primitivism in the 20th century; the valorization of mythology and legends, originary sources for the diversification of themes and the amplification of expressive force in building the visual message; looking into expressionism – at the border between abstract and figurative (with stressed deformations), through shedding light on the motif or generating cell, which developed towards *metamorphosed form*.

The remarkable importance of the sculpture which renewed the means of expression in the 20th century is a result of these multiple possibilities of expression given by the metamorphosis of form in space.

Key words: form; metamorphosis; symbol; sculpture; space.

Metamorphosis involves a complex process in the visual arts. Symbols and metamorphosis require a historical route through the function and significance of the form acquired from ancestral times and spaces. The journey to the ancestral spaces of lost civilizations brings into question myths, archetypes and symbols representing the foundations on which their creators have drawn the metamorphosed forms with one of the most surprising plastic expressiveness in universal culture. "In a primary, evolutionary stage, the forms were just dendromorphic, zoomorphic and, later, anthropomorphic representations"¹⁸. For an artist, "the visual reality"¹⁹ is the inspiration model, and the invisible one only the symbol. From a determinative and motivational point of view, purpose and function were certainly the cause for the multitude and diversity of form, of hybridization, and especially for its multiplication and spreading.

The multitude and diversity of myths and legends originate in the uncertainties and inexplicability of nature or of the rational, palpable world's

¹⁸Evseev, Ivan – *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Amarcord Publishing House, Timișoara, 1994

¹⁹Huyghe, René – *Dialog cu vizibilul*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1981

secrets. They were even present in the “Bestiary or Physiologist of the Middle Ages”²⁰, with greater chances of being known to the world under different plastic forms and to increase the messages sent through visual creations. Throughout the investigation we have identified some of these enthralling bestiaries, such as: *Buch der Natur*, made by Conrad of Magdenberg in the 14th century, which in the first printed form was illustrated with woodcuts, something specific to these writings; *Hortus Sanitaris*, written by Meydenbach in Mainz, in 1491, which was noted due to the imaginative interpretations of the 15th century; Guillaume Le Clerc’s *Devine Bestiary*, dating from the 15th century.

The subconscious human archetypes and visual experience gained gradually may be the main factors that influenced the process of the plastic metamorphosis of the form. At the beginning of the twentieth century, Nicolae Vaschide said that “deformation is the very essence of art. An artistic harmony may come, and it almost always comes, from one deformity or another”²¹. Leonardo da Vinci saw landscapes or portraits on shrivelled walls.

Prehistoric art, Greek and Roman antiquity, the Middle East and the Romanian Middle Ages are reverberations in time for the plastic metamorphoses of the twentieth century. The enrichment of the documentary fund through the multiplication of legends relating to animals, of literature and regal art through thematic or iconographic transfer are reflected abundantly by means of visual symbols with archetypal values, the semantics of which convey the meanings and connotations that the medieval man's spiritual life can carry, according to the language of expression specific to each artistic form.

In the late twentieth century, the repeating of some of the World War aftermaths has prompted some painful re-enactments through metamorphosis in the visual arts. Relating to historical perspective involves highlighting certain myths metamorphosed into images. Their regeneration through modern plastic expression is proof for man’s returning to some primordial values, preserved in different civilizations, especially beginning with Greek Antiquity. The line between Apollonian and Dionysian or the gruesome creatures, the hybrid beings that violate the laws of nature in the mythology of the Greeks overseas, is understood from the mythological composition, in which we will also find a narrative character. Under the aegis of *kalokagathia* – an ideal specific to the ancient Greek representations –, beauty, goodness, balance and harmony have merged. It is in the Middle Ages that it is amplified,

²⁰Simion, Victor – *Imagine și legendă – Motive animaliere în arta Evului Mediu românesc*, Meridiane Publishing House, 1983

²¹Șotropa, Adriana – *Visuri și himere – Ecouri simboliste în sculptura românească modernă*, Compania Publishing, Bucharest, 2009, op. cit., p. 39

gaining moralistic connotations that the form would submit. The effect was the excessive complication of the form adapted to this type of communication, carefully composed through message. Mystery and surreal characterized the representations of this “dark period of formation and deformation”²². The medieval art of the Latin West and the Byzantine East was heavily influenced by the wealth of images and symbols, myths and legends, creations also being the expression of the human spirit, a result of the types of relationship between man and the living environment in which he develops his personality, moving towards knowledge. The representation of grotesque with a moral meaning was meant to remind everyone, through pictures, about the imminence of death and to inspire a feeling of terror towards the torments of hell. “A world of expressive deformations, which wants to give a concrete form to thoughts ... created through the gradual assimilation of some suggestions brought from the East and North”²³. The form was therefore adapted to this general conception of humanity.

Throughout the series of symbols that have undergone metamorphosis over time, there frequently appear elements consisting of metamorphosed images in the Romanian heraldry. Be it either that they have a bi-dimensional character, or that they are presented three-dimensionally (in the reliefs of Trajan's Column or in *ronde-bosse*), these images have preserved their significant strength and sacred function and reason for which they had been invented. The plastic compositions with a documentary-historic role have contributed to the certification of training and continuity of the Romanian nation in the Illyrian-Carpathian-Danubian-Pontic space. This time, the form involves the reconsideration of some approaches towards the symbolic value and the complexity of its metamorphosis. An example that has generated much controversy between researchers in the field of archaeology is the main ancient initial Dacian symbol shown on Trajan's Column – the Dacian banner, also called *dracones* (the Dragon). Metamorphosed zoomorphic elements were included in the original composition of the Dacian banner, highlighting the symbolic and even sacred importance of the object.

The diversification of the documentary fund by the multiplication of legends regarding animals, of literature and art through a thematic or iconographic transfer was widely reflected through *plastic symbols*²⁴. The archetypal value has a semantic meaning which conveys the meanings and connotations that the spiritual life of the medieval man can carry, depending on the language specific to each artistic form. The interweaving of the

²²Baltrusaitis, Jurgis – *Evul mediu fantastic*, translated by V. Grigorescu, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1975

²³Grigorescu, Dan în Jurgis, Baltrusaitis – *Evul mediu fantastic*, translated by Valentina Grigorescu, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1975, p.7

²⁴Covătaru, Dan – *Simbol și obiect în sculptură*, Artes Publishing House, Iași, 2005

zoomorphic forms with the anthropomorphic and dendromorphic ones gathers a multitude of meanings, in which legend and image communicate intensively and the humane finds its existence, origins and spirit. Hero-type characters become the symbolic images of a community. The human ideal of the Greek citizen of the ancient city, of the polis, is embodied in the Greco-Roman eras by the cult and myth of the hero. The religious symbols of ancient societies reflect their form on the morphological-mythical background, which is spread across a vast area. "The ancestral myths can therefore change the character of the form, migrating from one area to a much wider space"²⁵. Through symbolic correspondences, they can suggest exceptional plastic similarities regarding the mythological metamorphosis. The teratomorphic fund, the fabulous and fantastic bestiary of the Western or Oriental Middle Ages, was developed upon a significant note of exoticism brought by Oriental and Islamic art. The hybridizations and morphological combinations of different kingdoms result in a fantastic metamorphosis of fantastic entities also generated by the antinomies of the human subconscious and conscious, as mentioned before (chthonic – celestial, beautiful – ugly, good – evil, positive – negative). "Its exotic and fabulous character was determined by the world of fantasy and the supernatural, the unknown or mystery, which inspires fear"²⁶. In the artistic field, centaurs are present in painting, sculpture or literature. In the literary field, the centaurs' image is very well depicted in the works of Homer, *Iliad* and *Odyssey*. The beginning of the twentieth century came with the attempt of presenting a detailed overview of these "fabulous creatures that are visually at the junction of the human and animal kingdom"²⁷. Alexius von Meinong (1853 - 1920) stated in his studies that "there are entities which do not exist". Even if the entities the author was referring to are matters of the impossible and the surreal, they have represented a very rich ground of inspiration for the transformation of forms in art history. The first documented metamorphoses are marked by the ancient philosophers' beliefs, like Plato's and Aristotle's, in using the *tragelaf* (the goat-deer), for instance, to also refer to the chimera (as it appears in Homer's *Iliad*). Plotinus stressed that the artist's aim was not the illustrative reproduction of the form, but the capturing of the soul into an image. Reconfigurations of these metamorphoses have reflected in the art of the twentieth century in different plastic topics and approaches resumed by some artists in cycles of chimeras or tauromachia, if we were to refer only to Dimitrie Paciurea, Pablo Picasso or Salvador Dalí, for example.

²⁵Eliade, Mircea – *Aspecte ale mitului*, Univers Publishing House, Bucharest, 1978 in *Mitologie românească în pictură*, Dimitrie Gavrillean, Artes Publishing House, Iași, 2006

²⁶De Solier, René – *Arta și imaginarul*, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1978

²⁷Padgett, J. Michael – *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art*, Yale Univ. Press 2003

“Picasso does not record dreams, but he builds images”²⁸. In this sense, the hybrid figurations and their freedom of interpretation enable us to admit that the metamorphoses period of Picasso’s third decade of creation gave him the availability and ease to adhere to various currents and “develop their aesthetic programs, to detach himself from the creationist formulas as soon as these orientations took shape”²⁹. There is a new figuration, *hybridization*, suggested by the movement led by André Breton – as an anticipation of futuristic works to be resumed during the twentieth century.

According to the ancient context, concept and execution belong to the mystical and morality, dwelling the mind. They shape the sensorial data, transforming the appearance of things. René Huyghe claimed that “*the represented object will only be a symbol, a rebound to the physical world*”. The relation obtained by means of the spiritualized form of the era, through the repertoire of features defining the spirit of the portrayed subject, is also a plastic metamorphosis of the ideal of the time in eternity. In the twentieth century, through the filtration of and emphasis on the interpretations of reality, visual arts aim to overcome nothingness, to actually defeat... time. The process of rapid transformation of the society corresponds, on an artistic-plastic level, to an intuitive evolution in the metamorphosis of such data related to the appearance that form shall take on in the future, over decades and centuries. Therefore, human connection to artistic creation is established by identifying our personalities within human archetypes.

The metamorphoses of the anthropomorphic form in the works of artists from different eras, such as those of Lorenzo Ghiberti, Gian-Lorenzo Bernini, Auguste Rodin, or Aristide Maillol, mark their own plastic transfiguration methods of forms with anthropomorphic character. Among the works that have an artistically developed form of universal mark, Henri Focillon mentioned the work of the Florentine sculptor Lorenzo Ghiberti (1378 - 1455) – *The Gate of Paradise*, set in the Baptistry in Florence.

In the Baroque era, Gian-Lorenzo Bernini promotes energy and diversity, introducing a new sculptural aesthetic, the anthropomorphic metamorphoses – *Apollo and Daphne* being an emblematic work in this regard. His compositions included various topics of Greek mythological origin, rendering movement multi-axially and with structures that show an evolution in space revealing the artist’s preference for polychromy. The scenographic layout of the composition and the maximum capitalization of the dramatic potential of light in a sculptural assembly mark a true revolution for

²⁸Sabartés, J. and Boeck, Wilhelmin Walter, Zanini – *Tendențele sculpturii moderne*, translated by Roxana Eminescu, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1977, op. cit. p. 127

²⁹Prut, Constantin – *Dicționar de Artă modernă și contemporană*, Univers Enciclopedic Publishing, Bucharest, 2002, op. cit. p. 402

the three-dimensional arts. An outstanding example for this point and for the amazing ability to relate the spirit form to the stylistic era as well is *The Ecstasy of St. Teresa* (1652), a sculpture by Gian Lorenzo Bernini. It reflects the dynamism and meaning of the form, the materiality and surprise of the three-dimensional space also suggested by the synthesis of the Baroque's means of expression.

Since the nineteenth century, Auguste Rodin has greatly contributed to rendering the human truth through: movement, instantaneity, the suggestion of the show of life, the net detachment from academic clichés, the dynamic principle or the illusion of life, drama and inner tensions, communicating the character's mood. The passionate concern to render the pulsation of life through the sculpture dominates the creation of the one who glossed exceptionally transposing the forms of relief to *ronde-bosse*, in a time when the interest for movement, for the instantaneous, for the accurate recording of the sensations of the show of life led to the appearance of the Impressionist painting. Rodin was an influence, to a lesser or greater extent, on the style of sculptors such as: Antoine Bourdelle, Charles Despiau, Aristide Maillol, but also Constantin Brâncuși, in his beginning years. *The Gates of Hell*, *The Bourgeois of Calais*, *Monument to Balzac*, *The Kiss*, *Spring*, *Eve* or *The Thinker* and many states or situations in which the human hands are depicted (*The Cathedral*, *The Hand of God*) are characteristic for Rodin's morphological and stylistic features, announcing the forms' purges from later metamorphoses.

By stabilizing the human body, Antoine Bourdelle meant to connect the usage of strong volumes to the net highlighted stable construction and architecture's sober lines to a geometrical styling of forms.

The merits of the sculptor Aristide Maillol to the evolution of form in the first half of the twentieth century come down to: the blending of heterogeneous elements of plastic language – binding the flat linearity specific to Puvis de Chavannes to the bright palette and the chromatic delicacy of Renoir; his predisposition for the cult of anthropocentrism and his attraction to the ancient sculptures of pre-classical Mediterranean cultures that made him value the inspiration sources of the ancient Greeks in a topic often addressed in his creation, rediscovering the beauty of the human body – the female nude. He thus brings forth the ancient Greek concepts (dating as back as the fifth century B.C.), taking a stand against Rodin's fluid forms; the elimination of decorative accessories and the purification of the form through curved lines reveal the beauty of the Art Nouveau style; simplified classicism proposed by Maillol became an international style during the interwar period, sometimes associated with fascism, because, as the artistic production of the genre proves, it also formed Arno Breker (1900-1991), a leading sculptor in Nazi Germany.

Among the metamorphoses of the form, we can emphasize the importance of the works of two Romanian artists: Constantin Brâncuși and Dimitrie Paciurea, for deciphering the simplicity of some representation messages through plastic symbols arising from their own stylistic solutions. Through the revolution of sculpture's language, the thematic reanimation and the topics approached, the two sculptors have emphasized the manner of the metamorphosis process, through the polysemantic spatial form and the multitude of variants included in different creation periods.

Constantin Brâncuși's opera, designed in cycles or series, illustrates very well the abstraction process, the abstract-symbolic metamorphoses of the original forms. The variants show us the motif from material to non-figurative. The form fits the style of a cycle of approaches, such as *The Cycle of Birds*, dated 1909-1910, on the theme of *flying*, starting with *The Bird in Space*. The morphological-stylistic synthesis specific to the work of an artist who scholars to as *the father of modern sculpture* presents, in its entirety, the deeply renewed conception of sculpture, the unity of sensitive and spiritual and the sacred dimension of reality by combining myths with the magical function of Romanian folk art, having been developed in the context of the Parisian avant-garde sophistication of the first half of the twentieth century.

In Brâncuși's creation, symbol and metamorphosis seem to reveal in an obvious way the ability to essentialize the form, to produce and reproduce new effects in a given ambient or space through the archetypal values at its core. On the grounds of important morphological accumulation of topics that have established the figurative since the beginning of his artistic career, based on a content of simplicity generated effects, strengthening the visual experience and the technical plastic abilities, the Romanian sculptor Constantin Brâncuși has plastically metamorphosed the primordial forms of the human universe. The results reflected stylistically were transmitted to the later creations of many young artists of the twentieth century. *The Sculptural Ensemble at Târgu-Jiu* remains Brâncuși's most valuable creation due to the original environment of metamorphosis of form integrated into the ambient. The transformation of the environment of the sacred space, the crossing of the soul into eternity are brought to light by works as *The Table of Silence*, *The Gate of the Kiss* and *The Endless Column*. "The contingencies, the semantic, symbolic and mythological functional relations find their consistency and synthesis in the tree of life, because the mythical representations cohabitate impurely"³⁰. Each piece of the Ensemble contributes along with the others to restoring an initiation journey of the human spirit, of the *Great Transitions*, to *Beyond*.

³⁰Pogorilovschi, Ion – *Viziunea axială a lumii – De la fenomenul stâlpnic tradițional la Brâncuși*, Bucharest, Vremea Publishing House, 2001, op. cit. p. 24

In the creation of the Romanian sculptor Dimitrie Paciurea, symbol and metamorphosis intertwine in a harmonic and favourable manner for the insertion of form in space. The symbolist-expressionist repetition of plastic transfiguration of forms through the metamorphosed representations and the transfer of volumes with a figurative-symbolic character have different areas and kingdoms as sources of inspiration, and, as temporal setting, the dark Middle Ages. The detachment towards the vertical rise, towards the celestial space, characteristic for *The Chimera of the Sky*, can be categorized, by its own stylistic and morphological principles, within the metamorphic structural scheme of form, in the material universe and the human spirit.

Thus, a number of questions arise regarding artistic creation: the topics in terms of sources of inspiration, the origin of approaches at its debut of the influence of some French predecessors, as Auguste Rodin, or Italian ones, such as Medardo Rosso, on the Impressionist style, the adaptation of the aesthetic traits of the sculptor to his own manner of working and the promotion of a personal morphology, all resulting, in the end, in the path of symbol and metamorphosis. For the chimera cycles, Paciurea's artistic experience was the result of a stylized interpretation, based directly on the metamorphosis and combination of zoomorphic elements with the symbolic-anthropomorphic ones.

Therefore, Constantin Brâncuși marks the starting point for creations belonging to artists such as Hans-Jean Arp, **Etienne Hajdu, Emil Gilioli, Maurice Lipsi, Antoine Poncet** or Wilhelm Lehmbruck and Barbara Hapworth. Among the artistic movements and trends occurring within the currents that took Brâncuși's vision of renewing the plastic form on the newly based aesthetic language as their model, there are: optical-art, Cubism, constructivism, synthetism or minimalism.

With the help of light and the Impressionist modeling technique, Dimitrie Paciurea sculpts fantastic subjects that seem to belong to the telluric area of the chthonian space. Constantin Brâncuși brings the concept of simplified form into an archetypal contingency and takes the finishing of its surface to a higher level, which is difficult to achieve using the typical means of the first half of the twentieth century.

From anthropomorphic ~ dendromorphic ~ zoomorphic to constructivism and abstract art, the creations of artists such as Alberto Giacometti, Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz and Henry Moore exude the characteristics of a symbiosis of surrealist ~ cubist and symbolist features of form. The metamorphosis of the human figure through a surreal vision highlights the inner and outer expressiveness in which the created forms actually translate the enigmatic character of the infinite space they stand for.

Contemporary sculptors from the early 20th century valued the importance and benefits of documentation done in Italy, a mix of culture and

civilization important for their formation. The major academic art centres in Rome, Paris, Vienna, Munich or Dresden had to offer each of their fine arts graduates the spark that ignited, through common principles and values, the innovative force in their creative process.

In addressing the theme of symbol and metamorphosis of form in visual arts, of high interest can be both the study of the stylistic and morphological affinities and that of the specific traits of the following sculptors' creation – Alberto Giacometti, Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz, Henry Moore – and the analysis of some remarkable works that fall in the spectrum of surrealist, cubist and symbolic merged traits of form, from anthropomorphic ~ dendromorphic ~ zoomorphic to abstract symbolism.

Interpreting the artistic message of any creation in an exaggerated manner can be harmful. This excessive approach can drift us away even from the intrinsic meanings originally proposed by the author, thus polarising some considerations.

In order for us to be able of realizing what form and stylistic metamorphosis meant for Pablo Picasso, what are the dimension and multicultural importance of his work in the 20th century, we shall always have to remember the drawings, paintings, sculptures, engravings, ceramics, book illustrations, even sets for shows in which the artist has left his genius trademark of a unique plastic vision characterized by the force of suggestion and the high level of expressiveness of metamorphoses in the last stage of his creation. "The Minotaur was the first reference point around which the complex figure of Poseidon was created"³¹. This entity appears in Picasso's work in the taumachic theme, the so called "art of fighting bulls on canvases". But what could the general feature of Pablo Picasso's creation be? This is, too, a premise for approaching the issue being studied. Through his work, Pablo Picasso became the promoter of many "tendencies and currents in the modern arts of the twentieth century"³², alongside sculptor Constantin Brâncuși, due to their new visions on expression of form and its metamorphosis. The spatial structuring of the tangible as three-dimensional determined in Picasso's creation a closeness increasingly accentuated by the form's sculpturality.

Constantin Brâncuși's creation stimulated the constructivist orientations of forms intensively through the expression channels of innovative concepts. The artists of the first half of the twentieth century had

³¹Santarcangeli, Paolo – *Cartea labirinturilor – Istoria unui mit și a unui simbol*, translated by Crișan Toescu, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1974, op. cit. p. 37.

³²Pierre Courthion – *Curențe și tendințe în arta sec. X – privire generală asupra artei internaționale de la 1900 până în zilele noastre*, translated by Maria Carpov, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1973, op. cit. p. 36

different attitudes, sometimes opposing ones, towards the nuclei established upon the manifestos of critics, literates and theorist-artists. Julio Gonzales, Pablo Gargallo, Marcel Duchamp, Alexander Archipenko, Alexander Calder represent a part of the sculptors that used and developed the novelties of this visual expression language.

The artistic model represented by Picasso can be seen as a mold for artists in the first half of the twentieth century. Pablo Picasso had an influence on Max Ernst, Julio Gonzales, Osip Zadkin and Jacques Lipchitz. Their contributions to the renewal of the technical and expressive means of using form through metamorphosis are edifying. The sculptor Julio Gonzales worked with Picasso on transposing compositions made by him or by Picasso himself into the finished material (brass or steel).

An artist who had constant contact with the group *Els Quatre Gats*, Pablo Gargallo was quick in assimilating the morphological principles of plastic metamorphosis of form established by Alexander Archipenko. Both the concavity and convexity alteration methods and the insertion of gaps into volume are proving to be valuable criteria for the successors' approaches. Through the direct transposition of oxyacetylene technique and the modelling of *hot* metal, he had secured from the very beginning his status of predecessor of this technology in twentieth century modern sculpture. The constructivist structure of form in space needed such trans-disciplinary technological advancements so that artists could explore with new expressions within the three-dimensional. Having an obvious abstracting ability of the plastic message, Marcel Duchamp perceives these abstracted forms in the defined space of a metal plate. Causing a total freeing from and a rejection of excessively used standards or methods, Marcel Duchamp has determined the emergence and development of surrealism, Dadaism and pop art. Through Alexander Calder's work, the processes of burning forms in the oven, the fitting, tightening, chaining or gripping techniques had been based on observations and principles determined by the laws of nature (organic growth). The reassembly of form after the artistically interpreted reality of the spirit of nature led to new results in the relationship of form with space. The motion stimulus was activated by the air and currents involved in an almost engineering manner in the indoor or outdoor ambient spaces with the air and involving currents of the motion stimulus. Natural structures suggesting dynamism, the interrelationship of primordial elements – water in streams or waterfalls, trees – in the arborescent structures, based on applying the laws of physics, find their analogues through ingenious plastic metamorphoses of volumes in the works of the sculptor Calder.

The atmosphere in the artistic circles of the era was one of true spiritual emulation, attracting intellectual personalities to the major cultural centres in Europe and America. A great part of the established artists from the first half

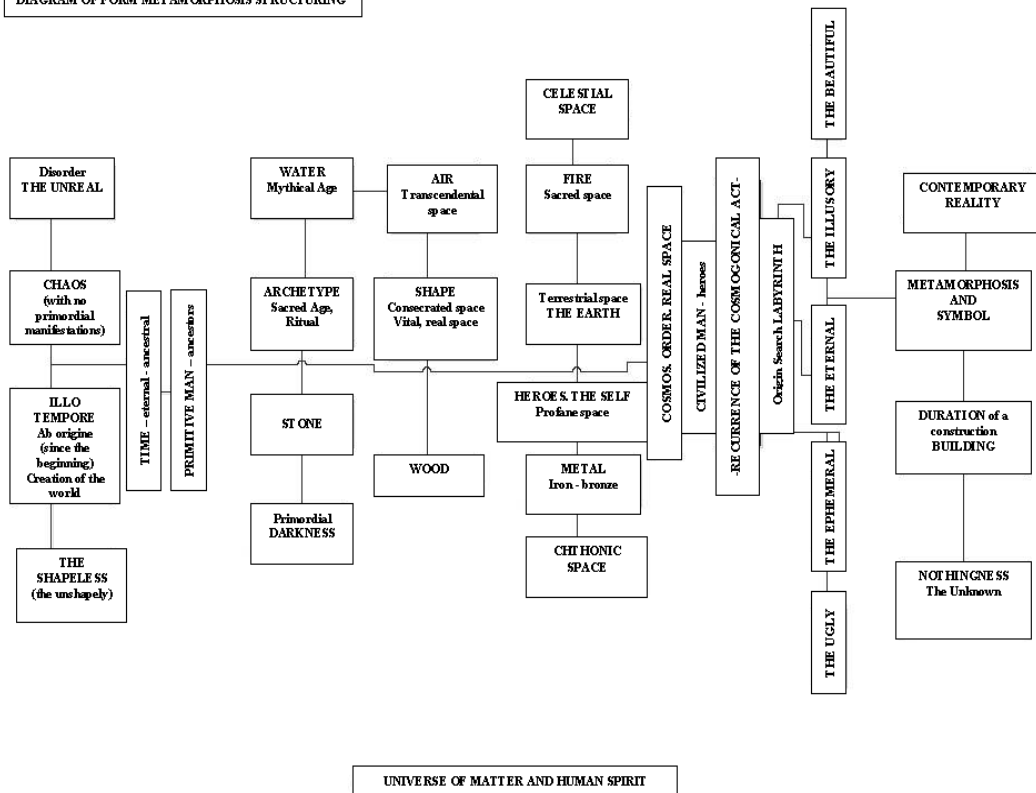
of the twentieth century had antinomic attitudes towards the concept of form with which they struggled in meetings and in the contacts on the picture rails. Not infrequently, there were dissensions concerning the concepts of ideas between artistic circles, based on interdisciplinary rivalries. Umberto Mastroianni and Umberto Boccioni are also among the twentieth century sculptors who preferred the metamorphosis based on the relationship between movement and volume, an unstable balance of composition and a mere intuition of relations between creation and environment in an Italian futurist form.

By exposing works in various galleries and museums in Paris, Munich or other European cities, or later, in America, in time, the personality and stylistic value of each of them was increasingly more pronounced. The exchange of expression methods contributed to the renewal of the semantic values of form.

THEATRICAL COLLOQUIA

Through the cosmogonic power coming from the junction of the four primordial elements (water, air, fire, earth), the plastic form and the human character that accompanies it in its invention are drafted and spiritualized through a continuous reference to the stylistic context in which both the author and the elevated public are part of, towards which it shall reveal newer and newer visions in the extensive process of metamorphosis.

DIAGRAM OF FORM METAMORPHOSIS STRUCTURING



Iateşen Mihai – Cosmin, *Diagram of Form Metamorphosis Structuring*

CONCLUSIONS

The polyphonies of plastic metamorphoses of three-dimensional form, in the Romanian space, entail the symbolic speech based on Neo-Byzantine and surreal accents, with rich similarities in regard with the myths and legends of ancient Romanian creations.

The outstanding importance sculpture was of in the matter of the renewal of the means of expression in the twentieth century is due to the multiple possibilities of expression conferred by the metamorphosis of form which clearly resulted from the progress in science and technique.

In the last century, visual arts, through the filtration and emphasis of the interpretations of reality aim to overcome nothingness, to actually defeat... time. The rapid transformation process of society corresponds on an artistic - plastic level to the intuitive metamorphosis evolution of such data related to the appearance that the form shall have in the future.

Through a detailed discussion on the issue of metamorphoses we have drafted... a so-called *manifesto*. The concept's own manifesto, in conjunction with the surreal vision of the language platforms that operate in a manner adapted to the plastic speech can be summed up to the following ideas: the science of rendering the human figure, the landscape, the anatomical peculiarities of a specific animal or a building; the conversion of form into another form; the transformation of the determinative personality of the artist for the process of creation; the involvement of temporality and spatiality; the repetition of crystallized concepts within the works of established artists and putting them in agreement with the stylistic details of the contemporary historical context through aesthetic functionality and motivation; the playful, archetypal and symbolic character of the ensemble, designed to make the creation timeless by probing the fabulous subconscious of the ancestral, as an effect of primitivism in the 20th century; capitalizing mythology and legends, original sources for the diversification of themes and the amplification of the expressive force proposed through the construction of the plastic message; probing expressionism at the boundary between abstract and figurative (with accentuated distortions), by highlighting the motif or generative cell which has evolved to the *metamorphosed form*.

References:

- Baltrusaitis, Jurgis – *Evul mediu fantastic*, translated by V. Grigorescu, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1975
Covătaru, Dan – *Simbol și obiect în sculptură*, Iași, Artes Publishing House, 2005

- Courthion, Pierre – *Curente și tendințe în arta sec. X – privire generală asupra artei internaționale de la 1900 până în zilele noastre*, translated by Maria Carpov, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1973
- De Solier, René – *Arta și imaginarul*, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1978
- Eliade, Mircea – *Aspecte ale mitului*, Bucharest, Univers Publishing House, 1978
- Evseev, Ivan – *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Amarcord Publishing House, 1994
- Gavrilean, Dimitrie – *Mitologie românească în pictură*, Iași, Artes Publishing House, 2006
- Grigorescu, Dan in Jurgis Baltrusaitis – *Evul mediu fantastic*, translated by Valentina Grigorescu, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1975
- Huyghe, René – *Dialog cu vizibilul*, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1981
- Padgett, J. Michael – *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art*, New Haven, Chicago S.U.A., Yale Univ. Press 2003
- Pogorilovschi, Ion – *Viziunea axială a lumii – De la fenomenul stâlpnic tradițional la Brâncuși*, Bucharest, Vremea Publishing House, 2001
- Prut, Constantin – *Dicționar de Artă modernă și contemporană*, Bucharest, Univers Enciclopedic Publishing House, 2002
- Sabartés, J. and Boeck, WilhelminWalter, Zanini – *Tendențele sculpturii*
- Simion, Victor – *Imagine și legendă – Motive animaliere în arta Evului Mediu românesc*, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1983
- Santarcangeli, Paolo – *Cartea labirinturilor – Istoria unui mit și a unui simbol*, translated by Crișan Toescu, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1974
- Șotropa, Adriana – *Visuri și himere – Ecouri simboliste în sculptura românească modernă*, Bucharest, Compania Publishing House, 2009
- moderne*, translated by Roxana Eminescu, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1977

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

Start.research@UAGE

THEATRICAL COLLOQUIA

Narativity in Theatre

Adrian BULIGA*

Abstract: Narrative is important in art and one person show; either going on writing version, whether it deals with non-verbal way, the show is a story and the actor tells a story. There is an opinion stating that a story to be compelling must give birth to mental images. If recently the one person show took a so large scale on the world stage, this may be due to the fact that modern man feels the essential feelings call, far from any antics and virtuositities. Theatre cannot be accepted from this wave and is forced to acquire the specific language because it is not sufficient the expression of disparate images. Picture narrative professionals designed a set of proposals towards better communication of a message. Based on the concept of scriptwriting, the actor or director develops individual characters, creating a world stage with its own rules and causal relationships. Light in the performance needs fluency, mystery. The light should not only reveal, but rather to know what and how to hide. Theatrical space thus becomes a world with its own rules (graphics, compositional, mechanical); we develop spaces and spatial rhythms with light. The supreme goal is the ability to print light's status of a character.

Key words: narativity, one person performance, light, space.

Storytelling

Narrative (we use the term originated in the American branch of *storytelling* in order to better emphasize the link between theater and storytelling technique) is important in stage art and in recital. Whether it goes verbalization or in a non-verbal manner, the show is a story and the actor is a storyteller. The story belongs to humanity, it is a manifestation way back from the dawn of civilization, which some researchers attest in the cave paintings and recognize the myths (some preserved today) circulate in some traditional tribes³³. Today, the story has become facets of the newest: we speak of

* Associated Professor - George Enescu University of Arts Iasi, Faculty of Theatre

³³ Several widely recognized value studies on subjects stories / myths and their symbolism in perpetuating the traditions of the natives: George Frazer, *The Golden Bough*, translated by Octavian Nistor, Bucharest, Minerva, 1980; Gilbert Durand, *Anthropological structures of the imaginary*, translated by Marcel joined Bucharest, Edit. Univers Encyclopedic, 1998; Marie Battista, *Indigenous Knowledge and Pedagogy in First Nations Education: A Literature Review with Recommendations*, Ottawa, Indian and Northern Affairs, 2002; Jeff Corntassel,

multimedia story, digitized (digital books, interactive) story readers or viewers can directly intervene (shows with public participation, *gaming*), the story without author speaks Roland Barthes (*La mort de l' auteur*, "Aspen" no.5-6 / 1967). French essayist also refers to a multitude of types of narrative, which implies positive aspects (unity in diversity, cultural reporting) and some less positive (mixture of shapes and themes that can lose the narrative thread), saying that the story matters less in shape but rather as meaning (sense).

Dramatic theory studies agree that in order to create narrative, the main elements are plot, character (or characters), developing an action and, not least, the power to shape the mental images (text specific criterion, but so important further in the process of the scene). Looking over the centuries different trends, we easily grasp how substantive narrative structures are preserved.

In his *Poetics*, Aristotle starts from the examples of the great storytellers: Homer, Aeschylus, Sophocles. He then builds the theory that state until the twentieth century avant-gardes to revolt and then reconsidering postmodern based on dramatic writing and thinking. The *mythos* (story in Aristotelian vocabulary) requires, firstly, action and characters available in a chosen form (verse and nourished language). Then the Stagirite adds the other ingredients: recognition (understood in the sense of mimesis and effect - the viewer to recognize itself in the characters, to see the resemblance between story and reality), the proportion and order³⁴ (three units formula), universality, situation reverse. Of great importance are the effects for stage and talking about them in the context of Aristotle's catharsis: "So, viewer's soul, fear and pity can be aroused by fireworks stage; can be aroused and simple concatenation of the facts"³⁵. And if there is something to cap a dramatic poem, then it is" clear speech "which" falls in common"-authenticity, as we would say today. Over the centuries were asked the same structures, from Nicolas Boileau, D. Diderot and G.E. Lessing.

Regardless of the fact that it bears the name of *mythos*, fable (Boris Tomashevski, Umberto Eco), story (E. M. Forster), the story surprises us every

Chaw-win-is T'lakwadzi, *Indigenous Storytelling, Truth-telling, and Community Approaches to Reconciliation*, ESC: English Studies in Canada, 2009.

³⁴ Aristotle speaks of beauty of the text, opening tracks for what would be centuries as a separate area: Aesthetics. He speaks of proportion and order as imperative requirements in terms of building subject: "Being or thing of any kind, beautiful as to merit the name, must not only have a part in order, but be endowed with a certain size. Indeed, beauty is in the size and order, which explains why a small creature out of the way could not be found beautiful (performed in a time imperceptible, the vision would remain hazy) - and none of way apart from large (if that vision would not realize at once, and the viewer would lose the feeling of unity and integrity of the object, as before a big beast, ten thousand furlongs) ".

(*Poetics*, translated by D.M. Pippidi Bucharest: Iri, 1998, Chapter VI, 1451, p. 75).

³⁵ Idem, p.82.

time because it talks about us. Recent studies show how close is the relationship between the literature of every nation (great anthology of stories) and the identity aspect. We are defined by stories, from our ancestors with their tribes, to the most modern forms of expression (beat poetry, poetry online, storytellers on the street³⁶). Recently, the storytellers became real performers accompanied by specific instruments from their country of origin, singing and taking an image of some bards. From here to acting the distance is not so great. We see, therefore, the effective and useful interpenetration of old (aeda, troubadours, minstrels) and new forms (storytellers, performers).

The American theorist Kenneth Duva Burke inspired defined story like the quality of the equipment made to live. Owen Flanagan, Duke University says: "Against the background with obvious samples, we can conclude that people of all cultures, ultimately hypostasise their own identities in various forms of narrative³⁷". Both positions agree, actually. Storytelling says something about you: who you are, where you are, how you are.

For these aspects of identity, the list of ingredients to building the story is different and holds the style. Robert McKee is the one who made the idea that "a good story is a good well told story" is a recipe for success. By the story term, we must understand, in this case, the script. In his book "Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting", the author puts near to the central idea, and other principles, which it considers worthy of following³⁸:

9. The Story is built around principles, not rules.
10. The Story is about eternal, universal subjects, not formulas.
11. The Story builds up on archetypes, not on stereotypes.
12. The Story is about thoroughness, not shortcuts.
13. The Story is about the reality, not about the mysteries of writing.
14. The story is about mastering the art, not second-guessing the market.
15. The Story is about respect, not disdain, for the audience.
16. The Story is about originality, not duplication.

³⁶ Street narrators phenomenon is widespread in the West. In Saint John (Churchill Square, UK) there is a street festival of traditional storytellers already. Likewise, an international festival of short stories takes place at the Saint Louis (USA) yearly. Other storytellers became famous because of their actions street: Tejumola Ologboni, Kim & Reggie Harris and Beth Horner et. al.

³⁷ Owen Flanagan, *Consciousness Reconsidered*, Cambridge, Bradford Books, 1993, p. 198.

³⁸ Robert McKee, *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York, Regan Books, 1997, pp. 3-11.

All of these issues find their origin in the germ views- part Aristotel's *Poetics* because, if you look carefully, the same criteria shall be submitted for discussion: universality, unity, and uniqueness.

Many links in the same direction of the *Poetics*, we note the presence in the Romanian space of Dumitru Carabăţ, the identity of the innovative spirit in the film writing study, which offers us a series of 5 beats called **ritmeme** that are the guide part to **the red thread** of the narrative..

The 5 ritmemas are shown on the narrative structure of *The Bicycle Thieves* (script I: Cesare Zavattini, directing: Vittorio de Sica) in Dumitru Carabăţ's book, *Spre o poetică a scenariului cinematografic* :

Ritmema 1 - The lack. In a balanced world, the imbalance appears (Ricci's bike is stolen and it causes maintenance his job and material existence).

Ritmema 2 – The road. The Hero is the only one taking attitude (Ricci with help from his son and some friends are looking unsuccessfully for the bicycle and the thieves).

Ritmema 3 – The fight-victory, fight-defeat (Ricci finds the thieves but is unable to retrieve the bicycle).

Ritmema 4 – The un(un)passing the hard test (Ricci wants to steal a bike himself but gets caught).

Ritmema 5 – The removing of the lack or replacing it with a larger one (although forgiven, Ricci stands alone, only with his son, incriminated by everybody).

Changes and improvements made to structures, fundamentals determine mainly the style of the writers. Some focused to force on visual induced narrative form. This process, the visual can have convincing results. After Bruce Block, narrativity should produce the image, otherwise gets itself cancelled: „Understanding the visual structures allows [the author] to report status and emotions, gives unity and individuality of the products and, in particular, finds communication is the most important between narrative and visual structure”³⁹. The visual part consists of several levels: space, line, shape, tone, color, movement and rhythm.

We know the view through which the story is gripping, must born mental images. And remember that the narrator, as Ion Creangă only through the visual ability of his texts it attracted the attention and reaction of their receptors. Many of audiobooks today are looking for not only recitative easily recognizable voice, flawless (Andrei Pleşu, Gabriel Liiceanu, Radu Beligan), but the lyrics, which cause the film in the eye of the mind (*Don Quijote*, *About the beauty of forgotten lives*, *What we do with the black horse*). Roland Barthes discusses, in turn, about the possibility of converting text into the image and

³⁹ Bruce Block, *The Visual Story. Creating the Visual Structure on Film, TV, and Digital Media*, Introduction, Oxford, Elsevier Imc. Focal Press, 2008, p. XII.

choose if Eisenstein did note that none of the images has to be boring⁴⁰, requesting that, if the message text is transferred well in the pictures, the viewer will understand, of each frame is the basic idea, without meaning to make can be found through a comparison of several scenes. Transpose the right picture is the one in which the message is easily separated.

Roads multiply when discussing new models of storytelling implementation. At the same time, and today, after centuries of development, the human fund seems to have remained the same. American writer of Spanish origin Isabele Allende, in the framework of the conference at TED (Technology entertainment and Design), Monterey, California, issued that passion is the secret ingredient that must be added to build a good story. Her speech, in the end, stated: the audience (readers) need to recognize themselves in the described action. American screenwriter Andrew Stanton, specialist in animation film, lists some formulas, which, throughout his career, found himself: good topic, in order to face should cause that to make you care for, something to achieve, need to work on the level of consciousness. In addition, changes in rhythm, the reverse of the situation have a meaning to them, as the author and the spectator, and the main character should be like, for you to awaken interest. However, what seems to Andrew Stanton fundamentally is that in the script to get the effects and the text to be really good the sincerity is necessary. You need to create topics, from those you know from what you have learned, you, as a story to be inspired by their own experiences.

In Romania, theoretical issues in relation to dramatic structures of fairy tales, the proposed audience emerged only after a 90's. Thus, were released several new styles in the construction of texts for theatre and for film. One of the most pregnant voices is Alina Nelega's, the author with drama awards⁴¹ and skilled critic concepts of dramatic writing. In her work devoted to the scope *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, she focuses mainly on the energy of the text.

From the beginning, the author makes the following remark, which will take place the entire volume: "I should note that when we talk about words that contribute to the drafting of the show theatre, we often mean their energy, pace and power, or poetry, which represents the engine of internal. Is their relationship, car - contents ideatic or rationally, in short, their meaning seems to be most often a secondary factor"⁴². Thus, based on the micro-structure of the text (words) and investing them with meaning and power, the actions, characters, verbal clothes in that they dress completely, become meaningful.

⁴⁰ Roland Barthes, op.cit., p.69.

⁴¹ Alina Nelega: The UNITER prize for The Play of The Year 2000 (pentru www.nonstop.ro în 2000), The European Author Prize Heidelberg Teatrestueckemarkt (2007).

⁴² Alina Nelega, *Structures and compositional forms in the dramatic text*, Cluj Napoca, Eikon, 2010, p. 9.

Alina Nelega follows the path of pragmatics and tints action, as this scenic: "We understand, through dramatic action, conversion of the situation stage, carried out in this scenic. This is not the action stage nothing of what has already happened, and it somehow told or caused in the course of the situation. "The action onstage is the scenic present time"⁴³. The dramatic action is sharp, which Alina Nelega considers the basic idea can be developed on the model of the movies. Alina Nelega states the direct connection method, theatre and film, knowing that she used, and that they have a real success in the rhythm and flow of the text in a contemporary style. In her book, the author notes: "The writing methods vary depending on the sequence and mode of separation episodes, scenes, pictures or actions, the ability to work or not with the layers, returns in time or in the genre of cinema editing. Can be reached by creating thrill either by mapping or by linking narrative episodes"⁴⁴. By the way, it should be noted that the mix of different techniques from different genres are the trademark of this post-dramatic writing. On stage, the actual completion of the performance, they can generate surprises that are welcome, some with new, novelty, air and others that only cause curiosity.

A director who wants to build a show-recital caliber, will definitely be looking for texts (or, may be, will be to write even he is one) that will meet many needs. On the other hand, the actor want to believe in fairy tales, to determine with (and to love, why not) the character. Recognition will have a crucial role. In order to be reliable, actor want to feel comfortable in the skin of the character, while the message of the text, with the exploits of austerity, it will be determined by the Director to choose the music which resonates better.

All this contributes to the process of persuading the public: both the text and the presence of the actor, blocking talent and, last but not least, the trained audience. Not a few cases, when the audience is not able to resonate with the sense more deeply the message of the play. The actor, in performance, will persuade, will not be a leader, the owner of the hall in the face. A good storyteller invites the audience on a journey, there will not force on those around to join him.

If, lately, the performance, the show, a concert, and its numerous derivatives, took so overall on the world stage, this may be due to the fact that modern man feels the calling of feeling important, from any jester like and virtual things. We, as needed in Ancient times, the people who related to Aristotle, emotions (strong), the truths, associate them with ease on the stage in the hall. We now need emulations which we all feel and who must be convinced of.

⁴³ Idem, p. 20.

⁴⁴ Idem, p. 27.

Storytelling video

In modernity, is becoming more open the case, take the view that *homo ludens* became *homo videns*. The bombardment of information multisource determines us the way of thinking and expression. The theatre could not make an exception on this wave and was forced to learn this language specifically because it is not enough express itself through separate pictures. We recall narration, which is a syntactic formula applicable to formulated language, audio or visual. We appeal to the idea of the syntax is not as at a given time or as to the formula, sine qua non, but as a way of narration, illustration history. Meaning links, the essentialisation are attributes of the language formulated in addition to transmission and reception of messages sharply. The initiator of the project type of performance, we could say, has the duty of the development of visual language and juxtaposition of the stage or movie pictures.

It is not news that the performance of theatrical and cinematographic equipment intertwined and even reinforces each other. We don't just call on the video projections in the theatre, but also in the possibility of formulating messages clear associating several beautiful images. It is, therefore, training in coordination of the creator of the show and the viewer. We can say that the assimilation of passive and active information affects the receptors. If the masses are always assaulted by information allover, is becoming more diverse and even more subversive, sometimes unwillingly, the creator of the show should be very familiar with the specific tools they work with and their impact on the audience. However, we limit only to develop the concept of editing images; it can then be extrapolated to the study of directing theatre.

In his *Postdramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann clarifies that one of the features of post dramatic theatre is narration. We can say that it has always existed, but it's better than the story refers to the basis of evergreen, deeply human themes. However, the literally language has a combatant for maintaining the communicational priority in theatre – the visual. From this point of view, we consider it to be vital the knowledge and understanding of the vocabulary of visual storytelling, namely the juxtaposing.

We use the concept of editing, when we mean in the sense obtained by combining two images. It is, therefore, a mental process, as the Creator sees reality, once or fiction needed, but always psychologically true. As an illustration, we will pay attention experiment Lev Vladimirovich Kuleshov⁴⁵, known in the film world through the act of its innovative over the editing.

⁴⁵ Lev Vladimirovici Kuleshov - russian director who used editing technique known as " Kuleshov effect " . Although such innovations in installation such as *crosscutting* site were used by Hollywood directors before him, Kuleshov was the first to use in Russia.

Kuleshov thought about it and realized the following **experiment** that became a classic: he put on the same close up of a neutral actor Mojuskin on another plane, like this:

- 1) Close up of Mojuskin next to a shot of a hot, steamy bowl of soup;
- 2) Exactly the same shot of Mojuskin followed by a coffin of a deceased;
- 3) The same Close up of Mojuskin next to a child playing.

When screening oh this short film, it created the same reaction on all the spectators: they said that they were smitten by high capacity "internalising" of the actor, whose face expressed with subtlety, appetite at the table prepared, with pity at the sight of the deceased and joy at the sight of the child, which will play (Photo1, Appendix).

Through various experiments, Sergei Mikhailovich Eisenstein⁴⁶, another milestone in cinematography, showed that two of the film plane adjacent resembles not so much with the amount, but with their **new sense** that it acquires.

The picture editing specialists have developed a number of proposals as orientation line for communicating messages. It is important to note that, as we said, mental process of "assembling" depends on how subjectively every viewer can see in his own mind. We can even say that he develops on another movie of the same event, depending on how many spectators are. This fact determines, moreover, the creator of the visual material, has to be so very familiar with the material and direct it. The public does not have access to all the information available to the director, and, consequently, find themselves trapped to the choice of the creator. American cinematographer Walter Murch, in his *In the Blink of an Eye*, pays attention to the six directions, through which the material can be represented more accurately and more meaningful:

- 7) **The Emotion** – the video material, including the cut must ensure the emotion of the moment;
- 8) **The Story** – the cut ensures the continuity of the story advancing it to the next dramatic beat.;
- 9) **The Rithm** – it keeps the rithm of the story but is able to generate it's own tempo depending on the director's choice;
- 10) **Directing the eye** – assures the the focus of the viewer based upon the importance of the moment and the point of interest;
- 11) **Bi-dimensionality of the picture** – is about the careful corelation of the x,y axes in compositng the shot and editing the shots;

⁴⁶ Serghei Mihailovici Eisenstein - russian film director and theorist with roots in theater , an innovator in the theory and practice of editing. He is noted especially for silent films *Battleship Potemkin* (1925) and *October* (1928) and the historical epic *Alexander Nevsky* (1938) and *Ivan the Terrible* (1944 , 1958) . He worked as a set designer in theater productions and signed by Vsevolod Meyerhold.

- 12) **Tri-dimensionality** – is about the z ax because the theatre is a 3D space, therefor the necessity of composing the stage pictures in depth. It is important to underline the importance of the layers onstage.

We consider necessary to mention that the video environment is the subject of a much larger study, but we stick to the theme of this paper and to report functional aesthetic of the theater and video projection. In this context, we take into consideration the possibility of supporting the idea of narrative in video projection, and a non-narrative in the one person show.

We refer of course to the representational factor discernible through temporal and causal sequence of plans and features. As an example, we discuss *Histoire d'une vie* performance, directed by Bernard Levy, performed by Thierry Bosc and a video concept signed by Romain Vuillet. In this show, played at the theater La Passerelle Saint Briec (France) in 2014, the only set on the stage was a chair. The rest of "animation" stage was provided by stage lighting and video projection. The projected universe had three layers of manifestation. Two side walls, like the walls of a room, and the background illustrated symbolically the world of thought of the main character. Interestingly, there was no pleonasm in the proposal stage. This case is, we believe, the embodiment of non- narrative films that show signed by Bernard Levy, auto-biographical text was not explained or competed by the picture. Thus, the image adds information to the text. Chaining images in sequence, the causal link between sequences projected on separate plans lead, however, to a different conclusion, namely that narrative cinema did not completely miss in this show. Given this *mélange*, the notion that we can join the project, to be on the entirely non-narrative must be non-representational⁴⁷. This journey would be quite complicated to follow, if not utopian, because the viewer would not understand anything from the image, or any syntactic or temporal relation from those shown. We refer to representation as associating it with the concept of naturalistic illustration and narrative tools that make use of clear, concrete to show a causal sequence of events representational role.

Stage light in storytelling

The spectacular identity of a performer is proof of his way upward to its maturation as a dramatic artist. Based on the textual concept, the actor or director develop characters universe, creating a world onstage with its own rules and causal relationships. As mentioned above, the dramatic writing needs

⁴⁷ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Film Aesthetics*, Idea Design & Print, Cluj, 2007, p.72.

a template, by a mental process to highlight the kind of character and type of textual fluency. If we were to expand the functional and the visual component of the show, we deduce the parallelism born here. It is not enough, however, to just limit us to the visual identity of a one person show. Light in the show needs fluency, mystery. The light should not only reveal, but rather to know what and how to hide.

We have to get used to the idea that theater is not only a spectacular convergence⁴⁸ characterized by a series of still images, variable in time. The impressionist painting, note intended to illustrate the passing of time, while the futurists rallied around the concept of **time of action**. One of the main pawns of futurism in sculpture, Umberto Boccioni, claimed that "there is nothing still in our modern insight on life". All of these ideas sustain themselves as a preamble to **light dramaturgy**. As a character has his destiny, especially theatrical, it is necessary to look for spectacular uniqueness of each component. Attitude of the actor, speech, nuances, walking, relationship to objects in the scene, stage design, set, costumes are just a few factors under the scope of dynamic factor in the theater. We could advance the idea of **kinetic present moment of time and space in theater**.

From the exposition, plot, conflict, climax and end we can extrapolate to a territory which, we believe, needs a basic lexicon in dramatic communication. Motion vector of the technological advances is generating, therefore, a mandatory report virtuosity use specific language. Today, the lack of know-how can backfire to the theatre-maker, making the creation of time no more than a lottery.

Dramaturgy of stage light speaks about conceptual identity within stage lighting dramatic language. Bruce Block demonstrates in his *The Visual Story, Creating the visual structure for Film, TV , and Digital Media*, an possible approach about concrete graphic identity in relation to the textual factor. The author proposes an image function alongside the text. On story axes of intensity and duration, Bruce Block notes a "visual" text. The exposition would be one in which we determine the components for the show and, especially, how they would help the story. Light components, we could say, is presented here because the public needs to decode the language that later para-textual messages transmitted through the language of light. The choice of beam angles, intensity, color, space exploitation, give the one person show type rhythm and, we believe, not just visual style, unity and structure.

Type of light beam is a key decision in choosing "your look" of the show. The light designer has the hard-edge instruments (PAR cans, ellipsoidal, follow spots, moving head etc.) and their alternative, the soft beam Fresnel reflectors, Plano Convex, wash or flood (Photo 3, Appendix). Depending on

⁴⁸ See Virgil Petrovici, *Light and color in the performance*, Albatros, București, 1979, p.140.

the type of production or characterization of character associated with different types of fixtures, the designer chooses which considers that will support and boost performance. When we speak of angles, we call the principle of contrast in the show picture. The **contrast** creates visual intensity. Reported to angles, that would mean that the sharp angles of the light source and the subject of lighting enhance the drama. If the scene is lit foremost an angle of incidence below 35-40 degrees, the picture will arise a flat and lacks contrast. Similarly, we can address the subject to the contrast between light sources and beams. We can create a contrast only with two components, a hard edged spot beam and a soft beam source as fill light. Knowing the **light intensity** in light scene is still a constituent of the visual vocabulary of theater. Knowing what needs to be shown in the stage area, at the appropriate time and in what degree of brightness, here is a theme for directors or actors willing to design a one person show. The number of lumens that they "invest" in revealing the character or set, we send the non-textual importance that the public should accord them. This is, of course, a counterpoint process of preparing a surprise effect, if that is intended.

A lot of works were written about color, but we're going to stick to specify that in the light design, we can use seven types of contrast, according to Johannes Itten⁴⁹:

- 1: **Nuances contrast** - the most intense undiluted color brightness;
- 2: **Light-dark contrast** – using black and white;
- 3: **Hot-cold contrast** - the difference between color temperatures;
- 4: **Complementary contrast** – in the color wheel, the opposite colors are complementary (eg. yellow-violet, blue-orange);
- 5: **Contrast by simultaneity** - refers to the fact that the eye needs, for each color, of its complement, and if not there, the mind "generate" it automatically;
- 6: **Contrast by saturation** - refers to the degree of purity of color;
- 7: **Contrast by extension** - refers to the contrast between two or more areas of color. It's the contrast between a lot – little, big – small.

In theatre, **the space** has dramatic value only if defined⁵⁰. We believe it should be treated as a universe itself, related to other spectacular elements. Theatrical space thus becomes a world with its own rules (graphics, compositional, mechanical) which has the advantage of depth of the scene. Unlike cinematography, which makes technological efforts to reduce the "distance" imposed by the film convention, the theater had and will have the

⁴⁹ Johannes Itten – German painter invited by Walter Gropius to teach at Bauhaus in 1919. He is known for his studies concentrated on color and contrast.

⁵⁰ See Oren Parker, Craig Wolf, Dick Wolf, *Scene Design and Stage Lighting*, Thomson Wadsworth, Belmont, 2003, p.40.

space as ally. The space is enhanced by light; it is the ideal medium for its manifestation. Light needs a concrete barrier, physical, a surface which allows it to manifest and which can be capitalized. What happens, however, if we don't have a predefined space, or it's too expensive to build? Our answer would be THE LIGHT. During the training courses in the Netherlands, at iLO, I've experienced such a space in which I reproduced a forest at dusk only by light, thereby eluding the need of a concrete stage decor (Photo 1, Appendix). In the same spirit, technology can help us develop spaces and space rhythms through light sources (Photo 2, Appendix). The ultimate bet, we believe, is the ability to print out the light as character.

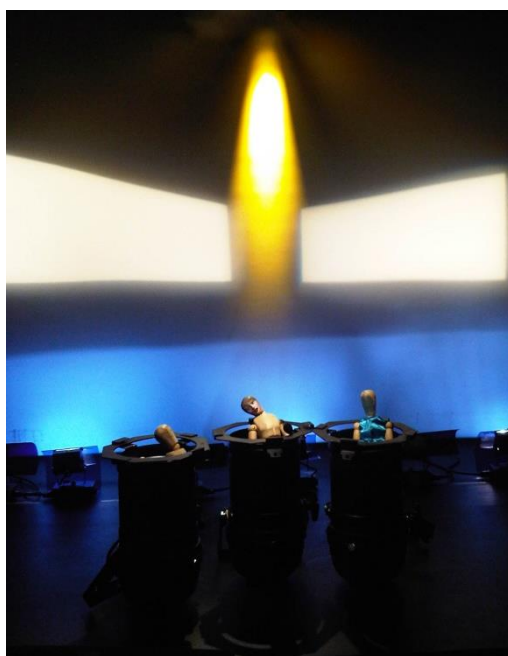
References:

- Aristotel, *Poetica*, Bucharest, Iri Publishing, 1998, Capitolul VI, 1451 a,
Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., *Film Aesthetics, Idea Design & Print*, Cluj, 2007, p.72.
Battiste, Marie, *Indigenous Knowledge and Pedagogy in First Nations Education: A Literature Review with Recommendations*, Ottawa, Indian and Northern Affairs, 2002
Block, Bruce, *The Visual Story. Creating the Visual Structure on Film, TV, and Digital Media*, Introduction, Oxford, Elsevier Imc. Focal Press, 2008,
Corntassel, Jeff, Chaw-win-is T'lakwadzi. *Indigenous Storytelling, Truth-telling, and Community Approaches to Reconciliation*, ESC: English Studies in Canada, 2009
Durand, Gilbert, *Anthropological Structures of the Imaginary*, Bucharest, Univers Enciclopedic Publishing, 1998
Flanagan, Owen, *Consciousness Reconsidered*, Cambridge, Bradford Books, 1993,
Frazer, George, *The Golden Bough*, Bucharest, Publishing Minerva, 1980
McKee, Robert, *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York, Regan Books, 1997,
Nelega, Alina, *Structures and compositional forms in the dramatic text*, Cluj Napoca, Publishing Eikon, 2010,
Petrovici, Vilgil, *Light and color in the performance*, Publishing Albatros, București, 1979.

APPENDIX



1: Stage set made only with light in *Macbeth* by W. Shakespeare, at iLo, Amsterdam, light design: Adrian Buliga.



2: Rithm exercises for *Play* by Samuel Beckett at iLo, Amsterdam, light design: Adrian Buliga.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATER BEYOND STAGE

THEATRICAL COLLOQUIA

The Premises for the Formation of Educational Theatre in Great Britain (1900-1940)

Mirela NISTOR*

Abstract: In order to adapt to the requirements of a modern society, starting with the 20th Century theatre has crossed all conventional borders: it moved outside the formal theatrical background, it emerged into new artistic fields, giving birth to new forms of art. The concept of Educational Theatre appeared for the first time in Great Britain in 1960, but the premises for the formation of Educational Theatre can be identified as back as the late 19th, when Henrik Ibsen and George Bernard Shaw had brought back the educational part of theatre to attention. Educational Theatre owes its existence to the revolutionary pedagogy of Political Theatre. Erwin Piscator and Bertolt Brecht considered that theatre cannot and should not exist just as a superficial form of entertainment, but that it has an important social and educational mission to fulfil .

Key words: “Educational Theatre”, “Agitprop”, “Erwin Piscator”, “Bertolt Brecht”, “Anthony Jackson”.

Theatre has existed for twenty six centuries. It owes its existence to its amazing skill of continuously adapting according to the needs of an ever changing society. Theatrical art, proved to be a living organism, has greatly opposed to any form of change that could alter its essence. In order to adapt to the requirements of a modern society, starting with the 20th century theatre has crossed all conventional borders: it moved outside the formal theatrical background, it emerged into new artistic fields, giving birth to new forms of art.

In the history of universal theatre, the most important transformations of theatrical art took place during the fruitful 20th century. All its changes, modifications and revisions of the theatrical field took place on different levels, according to the aesthetical, psychological, social and political sphere which sought change. Therefore, we can refer to three forms of theatrical reform that took place during the 20th century: *reforms in regard with the scenic forms of expression* (which led to the birth of Visual Theatre and Dance

*Doctoral Student, The Faculty of Theatre, George Enescu University of Arts, Iași

Theatre), *reforms that suggest alterations of the content of dramatic act* (dramatic text) and *reforms that focus on the role of theatre within society*.

The third way of reform, which has put the role of theatre in society into question, is what we are interested of as it represents the starting point of Educational Theatre. Our research begins with the question which has intrigued both the Ancient Greece philosophers and the modern 20th century man: what is the role of theatre in our society? One of the possible answers is pointed at by director Richard Schechner, who identifies a list of interconnected functions of performance (applicable to theatre), clearly stating that, when it comes to an artistic act, one can identify at least two functions: “to entertain, to make something that is beautiful, to mark or change identity, to make or foster community, to heal, to teach, persuade or convince, to deal with the sacred and/or the demonic.”⁵¹ The logic question that follows his ideas is: which one of these functions can be applied to Educational Theatre? The first thing one would do is confining this theatrical genre to its “teach, persuade and convince” limits. But this way, one would make a terrible mistake. Educational Theatre is a complex theatre genre, which courageously doubted the relation between actor and audience, between playwright and actor, between theatre and common wealth and even between theatre and propaganda.

What can one understand by “Educational Theatre”? The most valuable written piece about this form of theatre is called *Theatre, Education and the Making of Meanings*. Its author, Anthony Jackson defines it as a variety of theatre forms that have been deployed for explicit education ends, aiming to effect a transformation in people’s lives, whether by the activation of a process of attitudinal or behavioural change, or by raising questions regarding certain matters.

The concept of Educational Theatre appeared for the first time in Great Britain in 1960. Although it developed during this period, and it combines education and pedagogy with theatre, it cannot be considered a novelty of the 20th century. The educational possibilities of theatre have been taken into account since Ancient times and this particular component of scenic act had played a key role in the spectacular development of theatrical art in Ancient Greece. In spite of this, the true connection between theatre and school didn’t take place until the 20th century. Educational Theatre has managed to make its vengeance on time and has emerged, in less than fifty years, into a multitude of forms, such as: *Theatre of the Oppressed*, *Theatre in Education*, *Theatre in Health Education*, *Outreach Theatre*, *Museum Theatre*, *Theatre in Prison*,

⁵¹Schechner, Richard – *Performance Studies – an Introduction*, 2002, London: Routledge, p. 37.

Theatre for Development, Theatre for Liberation, Agitprop, Applied Theatre, Social Theatre and Interventionist Theatre.

The beginning of Educational Theatre (1900-1930)

As I have previously stated, the idea of Educational Theatre is not an innovation of the 20th century, though it developed during the first decades of this century. The premises of the formation of Educational Theatre can be identified during the late 19th century, a time of revolutions, of reforms and discoveries, when the society was divided into an opulent class of wealthy people and a degrading, poor and overcrowded class of labourers. In this context, playwrights, directors and critics considered that theatre had the aim of revealing inequality, injustice and hypocrisy existing in a society where the moral principles were only set by the wealthy and powerful. Their attempts of settling the role that theatre could play in the awakening of the society and its adaptation towards a better form, along with the energies endowed in the transformation of theatrical practice, formed the context needed for Educational Theatre to be debated, explored and tested.

Henrik Ibsen and George Bernard Shaw are two playwrights who, through their subject matters, have brought the educational part of theatre back into attention. Their fundamental influence on the changing of 20th century British scene has been acknowledged by all British historians. Ibsen highlighted, in the early 20th century, the idea of theatre as a moral institution. In his plays, he condemned slackness, hypocrisy and lies, on which modern society had been built. He revealed the profoundly destructive effects they had on the ones that falling in their trap. Ibsen's dramatic writings had a grand contribution to the rising debates about the true purpose of theatre, which were taking place at the turn of the 20th century. George Bernard Shaw (1856-1950) was concerned about a theatre which would tackle the problems of the present-day society. In his view, theatre had a key role in changing the world, it had moral, political and ideological lessons to give and, in his opinion, there was nothing that could stop it from saying the truth.

In spite of the essential influences of Shaw and Ibsen, the development of English theatre and of the ideas regarding the aim and utility of theatrical art did not grow individually, but rather on the background of great cultural, social and political changes. According to Anthony Jackson, the reforms of English theatre during 1890-1914 emerged as a result of social, cultural and economic factors. At a cultural level, Ibsen's impact on the London scene played a key role in the formation of small experimental drama companies, which found inspiration in Andre Antoine's Théâtre Libre (like The Independent Theatre and Society Scene), and also on the emergence of new British playwrights, like Shaw, Harley Granville-Baker and John Galsworthy.

Theatre, Education and/or Propaganda (1930-1940)

In the history of universal theatre, the 1930s are well-known as the turning point of Political Theatre. The impulse of this theatrical genre proved to be beneficial for the development of the whole category of Social Theatre with all the theatrical means that follow. Educational theatre, the field that concerns us, owns its existence to the revolutionary pedagogy of Political Theatre.

Theatrical art has always been a good way of expressing modern society's aims, dissatisfactions or discomfort. The birth of Political Theatre during this difficult times in human history is not a random fact. We are referring to the 1920s, when Europe was still recovering after the catastrophes of the First World War and was driving towards the Second World War.

In *Dictionary of the Theatre: Concepts and Analysis*⁵², Political Theatre is defined as a complex theatrical genre, from which the following forms of theatre emerge: *Agitprop*, *Popular Theatre*, *Epic Theatre* (Brecht), *Documentary Theatre*, *Mass Theatre*, *Theatre of the Oppressed* (Augusto Boal). They all have in common the establishment of a belief, a theory or a philosophy. Unlike the traditional artistic forms familiar to the European audience, the appearance of this type of theatre is subordinated to political ideology to the point where the theatrical form is simplified in a substantial manner, whereas the spectacle becomes, according to Patrice Pavis, "a debate of ideas".

Agitprop was one form of Political Theatre with the biggest impact. The origins of Agitprop lie in the activity of small companies from the Soviet Union, which formed after the Bolshevik Revolution. Its purpose was to explain the current events and the governmental policy in a clear, fun way to an illiterate public which mostly came from the rural area. Agitprop comes from the Russian word "агитпроп", which is connected to a large theatrical genre, which embodies plays, pamphlets and any other forms of art with a clear political message. This type of theatre has aroused a real interest among historians, critics and people working in the theatre area. Nowadays, there are a great number of studies (unfortunately, not translated into Romanian), which look into the purpose, features and impact of Agitprop. One of the most important characteristics of this theatrical genre is optimism, an essential part not just for Agitprop, but also for all the forms belonging to Political Theatre. The labourers, formed of both the audience and actors, had to be inspired and not overwhelmed by the artistic and defeatist representation of their own

⁵² Pavis, Patrice – *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, University of Toronto Press Inc., 1998, pg 277.

oppressions. Regardless the spread of suppression, regardless the harshness of the work conditions or the unemployment conditions, regardless how far freedom was, the message at the foundation of all dramatic expressions was that collectivism meant power, that people could change the world and that labourer's fate could be changed.

Erwin Piscator saw in Agitprop, more than anyone else, an educational and dialogical potential (rather than instructive). He rolled his sleeves up and tried to convert it into scenic reality. His influence in this field was clearly superior to Bertold Brecht's, who admitted Piscator's achievements in rethinking theatre as an instructive tool: "Every single one (of his experiments) was aimed to increase theatre's value as education"⁵³. Piscator thought that the world can be transformed through theatrical art. Therefore, all his work served this high aim. I believe that the turnover of the world is an aim that cannot be reached (at least not during the 20th or 21st century) through art. However, Piscator didn't keep the image of an idealist. The reaction to his plays was so strong that it went beyond the scene and the thick walls of theatres, into people's minds and consciences. Although Piscator didn't reach his great aim, he managed to transform and influence nowadays society. The Piscatorial ideas went beyond German boundaries, influencing all European and North American (where he immigrated in 1938) theatrical activity. Through his activity, he created a proper context for the birth of Educational Theatre.

Inspired by Piscatorial Theatre, Brecht (director, playwright and theoretician) considered that theatre cannot and should not exist just as a superficial form of entertainment, but it has to fulfil an important social and educational mission. In this way, he proposes a new theatrical tendency: "There cannot be a new art without a new purpose. The newest purpose is pedagogy"⁵⁴. Despite the educational purpose it had, Brechtian theatre did not aim towards an emotional impact among the audience. Moreover, it aimed to a rational impact. No element of the spectacle was allowed to enchant or to render the audience sensitive, who instead had to watch the play as impartially as possible. The actors' task wasn't to "feel" the play, but to "tell", as all these approaches led to development of Brechtian Theatre, also called Epic theatre. Unlike Piscator, who showed the attitude of "the old teacher who knows the answer and guides his students to the already-known truth"⁵⁵, Brecht shows the audience the great questions, after which everyone has to find their own answers. The Brechtian ideas turned out to have an essential importance for the artists that practiced theatrical forms with political motivations. One of the

⁵³ Apud Jackson, Anthony - *Theatre, Education and the Making of Meanings. Art or Instrument?*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2007, p. 72.

⁵⁴ Apud George Banu - *Reforme teatralului în secolul reînnoirii*, Nemira Publishing, Bucharest, 2011, p. 244.

⁵⁵ Idem, p.247.

personalities who were powerfully influenced by Brecht was Augusto Boal, the founder of Applied Theatre.

During the years before the Second World War, at the same time radical companies were beginning their activity, a large research regarding the purpose and function of theatre began. Through it, its founders wanted to legitimate propaganda, educational and artistic innovation, the reestablishment of the relation between the scene and the audience and, last but not least, they wanted to attract new categories of audience. Between 1930 and 1940, a monumental change concerning the way theatrical art was perceived took place. Starting with this point, theatre was no longer seen as a tool for propaganda, but rather as a way of communicating ideas and sensitizing the audience. At the end of the 1930s, John Allen⁵⁶ said that theatre was one of the best ways to educate the population: "Few forms of activity can surpass the theatre for combining learning with entertainment and instruction with fun."⁵⁷

All these theatrical approaches were, however, stopped by the biggest combat in the 20th century: the Second World War.

References:

- Allain, Paul and Harvie, Jen – *Ghidul Routledge de teatru și performance*, translated by Cristina Modreanu, Nemira Publishing, Bucharest, 2012;
Banu, George – *Reformele teatrului în secolul înnoirii*, Nemira Publishing, Bucharest, 2011;
Farthing, Stephen – *Istoria artei de la pictura rupestră la arta urbană*, translated by Graal Soft, RAO Publishing Group, Bucharest, 2011;
Innes, C.D. – *Erwin Piscator's Political Theatre: the Development of Modern German Drama*, Cambridge University Press, Great Britain, 1972;
Jackson, Anthony – *Theatre, Education and the Making of Meanings. Art or instrument?*, Manchester University Press, Manchester, 1984;
Pavis, Patrice- *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, University of Toronto Press Incorporated, 1998;
Piscator, Erwin – *Teatru politic*, preface by Radu Beligan, The Political Publishing House, Bucharest, 1966;
Schechner, Richard – *Performance Studies – an Introduction*, Routledge, London, 2002;

⁵⁶ He was an important supporter of social theatre during the middle 1930s in Great Britain. After the war, John Allen was a theatrical producer, governmental inspector and headmaster of the Central School of Speech and Drama.

⁵⁷ Apud Anthony Jackson – *Theatre, Education and the Making of Meanings. Art or Instrument?*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2007, p. 67.

THEATRICAL COLLOQUIA

Clurman, Harold- *Fervent Years. The Groupe Theatre & the 30's*, Hill & Wang, New York, 1957;

Van de Water, Manon – *Theatre, Youth and Culture: A Critical and Historical Exploration*, Palgrave Macmillan, New York, 20

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

MEETINGS. INTERVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

An Unfinished Interview with Artist Nic Ularu

Ioana PETCU*

Abstract: On an island vested with trees, in the central zone of Iași city, but hidden by the blocks on Cuza Vodă Street, we met a man “freshly” came out from rehearsals in the National Theatre, and he had the grace to answer affirmatively to our invitation to stay an hour or two for a dialogue with the “Theatrical Colloquia” magazine. About theatre, film, visual arts or dramaturgy we have talked with Nic Ularu, melting the moments on voice recorder and in lemonade jugs. Our interlocution – feeble interlacing of ideas – tried to depict an *entre deux* (continents) or *entre plusieurs* (passions) artist, who practices the scenic act or the literary one as a challenging sport, as a lithe poetry.

Keywords: intercontinental dialogue, OBIE award, Hieronymus, National Theatre in Iași, scenography, pluridisciplinarity.

Nic Ularu is a professor at the Theatre and Dance Department of South Carolina University, in the United States of America. He is the holder of an OBIE award for extraordinary merits in Off-Broadway theatre in New York (2003) and a Scenography Prize granted by the Plastic Artists Union from Romania (1992). He activates in the United States of America, Romania and besides, he has staged spectacles in Sweden and Northern Ireland as well. He was the main scenographer of the National Theatre In Bucharest and a board member of the European League of Arts Institutes (ELIA) in Amsterdam, Netherlands. He has taught scenography and theatre costumes classes in Romania, Germany, Sweden, England, Italy, Denmark, New Zealand and Hong Kong. He has taught at Smith College, at the National School of Theatre in Denmark and at the National Theatre and Cinematography University of Bucharest. In 1998, 2003 and 2007 the works of Nic Ularu were exposed in national exhibitions in the U.S.A, belonging to the International Quadrennial of Scenography in Prague. In 2007, the artist was curator for national exhibition of U.S.A. and of the World Exhibit of Scenography in Toronto, Canada, in 2005. He is a member of the Institute for Theatre Technology in the United States of America, the International Organization of Scenographers, Theatre Architects and Technicians and of the International Association of Plastic Arts.

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

“I feel like pending between two cultures”

Ioana Petcu: I am going to begin by a statement, an axiom which I would like to keep as background, for now. And this would be, you might have heard it before, *Nic Ularu – an artist as talented, as modest*. But I would not like to comment right now on this subject. Instead, I wish to ask, as if we ate the cake from its middle, what exactly entailed you to leave the country, in 1994. You had been working in theatre, you were an artist with a mature career. On the other hand, the majority of Romanians were still hanging onto the euphoria of a new beginning. Many people were feeling the exit from communism as an opportunity, and *freedom of speech* was a common phrase on our lips, of all of us. When Andrei Șerban or Matei Vișniec were returning on the Romanian stage, you decided to step ahead to Europe (Copenhagen). And then, in 1997, you moved to America.

Nic Ularu: I think part of my motivation was personal, meaning that my family was decomposing. At the same time, in Romania I had reached some points that seemed to be a limit for me. In 1992 I had been awarded the Grand Award of the Union of Visual Artists. But one of the very beautiful days of my life was in 1990, just after the Revolution, when somebody knocked on my workshop's door. When I opened the door, I saw there was a delegation of students, led by Buhagiar, who invited me to be teacher of a Scenography class. The 1980s represented the successful period of my career in Romania. I had worked at every theatre in Bucharest, with the most important directors of the times: Cătălina Buzoianu, Dan Micu, Alexandru Tocilescu, Horea Popescu and others. I had signed dozens of scenographies for television and for four films directed by Dan Pița and Malvina Urșianu. I believe so much in the saying “When life shuts a door in front of you, God opens a window”; there is always a way and there's always another path. When I departed, I was the Scenography headman at the National Theatre in Bucharest, I was a lecturer at UNATC – where I had taught scenography to a series of cineastes who are very well known now – Cristi Mungiu, Oleg Mutu, Radu Muntean or Călin Netzer, and I had my own scenography class at the University of Arts.

I.P.: Yes, and that's why it seems amazing to me that a man at the top of his career firmly said “I want something else.”

N.U.: Yes, indeed, it was a lesson of life in humility to me, because you have the feeling for an instance that you are important, that you are somebody. The problem is, related to another system, when you realize that you are nobody and you mean nothing, and practically you have to start again



Nic Ularu was a guest speaker at the conferences held during the Perform Theatre Festival (June 2014, Iași)

from zero. So many artists think about themselves that they're very important here, where they are the chiefs of the village, but they have never confronted the big city beyond. I think that the reference to another system, with other values and benchmarks, to a system in which you have to successfully survive, should be an exercise of courage for any serious artist.

I.P.: I also think that this should be the essential requisite of an artist – to be able to

juggle with spaces, with different references in front of various spectators. Avoiding to get stuck... Of course, it is very nice to be flexible, although you exist in the same place.

N.U.: The big risk is to become a landlord in your village. Yet, the reason I love theatre and art, generally speaking, is also the fact that you reinvent yourself at every project. No matter how much you might know about the specific domain, from a project to another you meet another team, another idea, another moment. It does not matter how good you are, you should know that you might do a silly thing at every step.

I.P.: You somehow awaken my affective-cultural memory, which would bring into discussion the metaphor/character of *the traveler* – and that is defining for us in theatre, and many have identified themselves with it.

N.U.: That's true, it characterizes me. I couldn't have stayed too long in a single place because I was feeling suffocated. For instance, I got really hard in college, when the competition was acerbic. I failed in the first year, but I got hired at television as a painter manufacturer. I could have stayed there, as many of my colleagues did. I abode: I failed for another three years. But afterwards I became scenographer at the Romanian Television. And this did not satisfy me, either. I wanted to do theatre, I wanted to make film, as well. And I have done theatre and film. And I left TVR in 1988, in times when it

was extremely difficult. But I did not feel fulfilled. Back then there were two hours of TV programs every evening and thirty-five scenographers. I hadn't felt creative in television and I wasn't allowed to make film, so I had quit, turning my family against me. Then the Revolution came and the 1990s were some awesome years, when we also gained the freedom of circulation, with all humiliations implied by obtaining visas. Those years were furious – I had recognition. On national ground, I couldn't wish for more. There was a less pleasant part, too: I have had to be in three places simultaneously. This fact ruined my personal life. Then there was the great detachment. My friends made bets that I will return, but it wouldn't be so. In Copenhagen I worked at the National Theatre School, then by conjuncture, I reached America.

I.P.: America – the American dream or the beneficial energies of a place where the artists have understood what the meaning of curatorship, of cultural management is?

N.U.: For me, the American dream exists, I have experienced it. There is an open society where the liberty you have is not connected to your origin. In Copenhagen, for two years I couldn't work with professionals, but to be honest, I've felt as an Eastern citizen across the whole Europe. In America, I didn't. I started with a scenography, set and costumes, for a spectacle. My works were exposed at the National Exhibition of United States, organized by the United States Institute for Theater Technology and were chosen to represent the U.S.A. at the Prague Quadrennial. So in 1998 [just one year after his settlement in the U.S.A, our note] there were written in alphabetical order, in the exhibition catalogue, Julie Taymor, Nic Ularu and Robert Wilson. I have to point out that I was not an American citizen yet. I worked there and the specialists cherished my work. In 2007, the United States Institute for Theater Technology appointed me as main designer and curator of the U.S.A. national exhibition. And there is one more thing that seems extraordinary to me. Mihai Măniuțiu called me to Cluj (where I directed my play – *The Cherry Orchard – A Continuation*), then I mounted a spectacle (directing and scenography) which gained the grand award for the best spectacle at the International Theatre Festival of Slavija, in Belgrade – well, what I want to say is that all the chronicles in Romania begin with the phrase “the Romanian scenographer”, like they put a label on me. “Look, a scenographer that also makes directing” – seem to say our reviewers – and this shows we have a cult of paper, a cult of diploma. It is ridiculous. If Peter Greenaway, Julie Taymor, Robert Wilson, Ridley Scott and many other scenographers or visual artists turned directors lived in Romania, they probably never would have gotten to direct or to be taken seriously, because our society is still very multi-layered from this point of view. You are what your diploma says you are and that's all.

THEATRICAL COLLOQUIA

I.P.: But what you say is an inherited problem of ex-communist countries, because it is a known fact that here you couldn't do something (directing, film, anything) unless you had graduated the specific faculty. And nowadays it is quite the same situation.

N.U.: In America what is considered is the product. Where you come from and what you have studied are irrelevant facts. What you can do matters. This means an open society. In Romania you cannot teach in the academic system, if you don't have a doctorate diploma. And I am a tenured professor in United States, due to my works, my awards. Why does an artist need the doctorate? The doctorate is intended for researchers, but a practitioner is not necessarily gifted for research.

I.P.: This thing implies, after all, that the term doctorate lapses somewhere.

N.U.: Yes. Why mix people that have a predilection and are gifted for prospection, with those that don't have such a call, just for the sake of compulsoriness? It seems very dangerous to me. There are invented things because we have chaotically absorbed an academic system.

I.P.: In the United States there are famous cases of artists without studies in the area they activate or who have no academic studies at all. Woody Allen is just an example, one of the most renowned.

N.U.: I know many such theatre people, too. The know-how must be stolen sometimes.

I.P.: That is true, but let's get back on the way left behind. The profiles of artists, of people of culture who departed from Romania to the Occident is fascinating. Cioran who was living the memory of the Rășinari in Paris. Monica Lovinescu and Virgil Ierunca being in a permanent connection to Romania, from beyond its borders. Then Vișniec, who said once that he feels comfortable neither at home, nor in France, but on the airplane, above the clouds, between the two places, or George Banu who stated that his native language at home is Romanian and his academic language is French. How do you experience this distance between the two cities of Ithaca (Romania and the U.S.A.)?

N.U.: I feel like pending between two cultures. You can imagine how difficult it is to leave your country after you have lived here for forty years. I believe that we all are under a specific constellation for the place we have lived. I was born Romanian and I shall die so. And the fact that you are pending between two territories could be beneficial: you can see the good and the evil from both sides. I cannot lose my identity, but at the same time, your identity is under attack, in some degree. I am stunned about the state of Romanian language and, probably, staying here you don't see how much it has been vulgarized. But coming from outside, everything emerges clearer. The street slang invaded the true language and there are many worthless phrases. Albeit

THEATRICAL COLLOQUIA

I come almost every year in Romania, I have the feeling that society develops in parallel to me, and it is a sensation of alienation. And when I arrive to Bucharest, I look for the familiar and beloved places, but I have to admit that there is a nostalgic Bucharest that only exists in my mind. And I live the emotion of wistfulness for the city I was born in when I am away, but when I'm back to this much desired city, I don't feel that way anymore. If I stay in Bucharest more than two weeks, I go crazy. I do even find my friends as they were once. They have changed, they have got prematurely older, due to insignificant concerns. I strongly feel how Romania is under an invasion of the "Coca-Cola civilization", with all of its ugliest parts.

I.P.: Then is it not our duty, I mean that of the people of culture, to be more present, more involved?



N.U.: Obviously, yet I hold back somehow. I have watched "the Pleșu phenomenon" and "the Patapievici phenomenon". I have experienced all affronts against Corina Șuteu in New York. I was deeply struck. You might hardly believe how this people can so easily stain and self-flagellate itself. Eventually, there comes in the feeling of loathing or vainness, which overwhelms you when you find out that you actually tilt to fight windmills. What happened and continues to happen is aberrant and reminds me of the proletarian cult period. In a society in which Becali is a nice and beneficial character, and Pleșu or Patapievici are anti-Romanians, which would be the duty of the intellectualist? That of martyrdom? I have said it before – I did not depart because I wanted smoother toilet paper, I left because I wanted to relate to another system. The mindset of a mere emigrant is that of exceeding his financial situation. Whereas the intellectualist who leaves his Ithaca has some entirely different wishes, visions and expectations.

I.P.: You have stated, in an interview, that since you moved to America, the Romanians have begun to forget you (“Jurnalul Național”, July 21st, 2011). After the death of aforementioned Monica Lovinescu, Gabriel Liiceanu said that: “She died in Romanian style; surrounded by our ignorance, indifference and oblivion. In her last years of life, when she literally was bed-ridden, the phone had almost ceased ringing, and her memorable books published meanwhile were subjected to a mediocre interest.” Is, in your opinion, amnesia one of our features, the Romanians’?

N.U.: I remember the communist era, when those who had gone away were still being chased and it was known what they were doing abroad. Andrei Șerban, Lucian Pintilie, the Boruzescu family – legends were born about them. Now the situation is totally changed. In the communist era, there was a stagnant society looking over the fence and “beyond” seemed fascinating. A few generations have passed by since then and, in a way, it is normal that they do not remember. In the 1990s I was unrecognizable, now I am the father of Ana Ularu, because her name is more pin-pointed in youth’s world. There are generations that do not know what communism was in Romania, and there are people with no desire to be bored with this subject any longer.

I.P.: From my own experience, I can confess that my students tell me with candor: “Well, you tell us again about Romania during the communist period?! But we are not interested. We didn’t grow up in those times, at least!” And they are right, because they were born after 1989.

N.U.: And they are the generation living with the impression that money grow up in the trees, and freedom has grown in the fridge.

I.P.: I confess that the first time I heard of you was after seeing the film *Hotel de lux* – Dan Pița is an old collaborator of yours –, when I saw the scenography was signed by you. When I have the opportunity, I speak about and show sequences from this film to my theatre students, in classes. Awarded with Leone d’Argento at Venice festival in the same year, having a remarkable cast – and I can’t help myself to name it every time: Irina Petrescu, Ștefan Iordache, Valentin Popescu, Lamia Beligan, Irina Movilă, Constatin Cotimanis – *Hotel de lux* has been registered in post-Revolution cinematography. It has agglomerated the symbols and it has coagulated a vision that belonged to generations practicing dissent before the 1990s. What did *Hotel de lux* mean to you back then?

N.U.: With all modesty, I had a significant part in the creation of the film *Hotel de lux*. The Hotel’s laundry had to be an aseptic place – it was written in the screenplay like this. Meanwhile, I had found a fabulous place which was the tannery Dâmbovița, where there were some machines used in furs manufacturing. Starting from that spot, all the film’s screenplay and aesthetics got another turn. We entered the Jilava jail to shoot and Pița didn’t know how to get this story off. We were going to the prison at 7 a.m. and

THEATRICAL COLLOQUIA

getting out at 10-11 in the evening... I was beginning to smell like inmates... The movie has a very Romanian history. At that time, the European Cultural Board invested about four million dollars in the movie, stipulating that the film must have a European cast that included stars. Michelle Pfeiffer should have played... The screenplay had been given to Petru Popescu, a famous scenarist in Hollywood, who sent it back in Romania in a perfect form. Obviously, there were various inadvertences, demands and ambitions, so I started the work as I could, without those European money. *Hotel de lux*, I think, is a metaphor which actually doesn't have a strong grasp on Romanian people anymore. I am curious whether the youth nowadays would have enough patience to see Polanski's *Knife In The Water*.

I.P.: Alright, but the Romanian film of today is not made on commercial criteria, either. It is minimal, firmly social, it contains the ingredients of art cinematography.

N.U.: That is true, but in our country, just as elsewhere, snobbism is working well and we go ahead or sustain today's artists just because such a thing looks good, especially if they are recognized with awards. We must be proud of Romanian film and its fame in the world.

“Our life, artists' life, is painful and sublime, at the same time. And it is not for everybody.”

I.P.: Cinematography, theatre, plastic arts – three domains where you shaped your activity. What unites them? How do they work? Where do they split up, if they do?

N.U.: For me, the older I get, the better I am at explaining to myself why so many visual artists have ended by making film. Terry Gilliam, Peter Greenaway are just a couple of famous examples. A few days ago, I met Helmut Stürmer – the scenographer – which told me he has a libretto. So, what happens with this migration from one area of expression to another? When you start to make connections, you notice that the law of composition is universal. I, for instance, have had the fortune to meet Kurt Vonnegut. I had been teaching at Smith College, in Massachusetts, and he had his New York apartment burnt. Having been invited to teach at Smith College, I tackled him one day, I told him about my admiration for him, that I am from Romania and I would like to meet him. He firmly replied that if he met all of his fans, he wouldn't have time left for anything, but if I had some work done I could send it to him, to tell me his opinion. Back then I was “hidden” in writing, so I insinuated two plays beneath his office door. After two weeks I received a phone call. We met and became friends in no time. We had enough common topics; he had been penciling for a lifetime and he liked Romanian food. I

helped him shape an exhibition. He interposed me the two texts, encouraging me to continue writing, to follow my dreams and to try mounting my plays. I started writing and directing in America, in moments of frustration and longing for European theatre, attempting to invent for myself what was lacking to me. I would encourage all artists to express themselves, no matter the form or the method, if they had something to say. There are some shy people, standing all their life inside the limits written on their diploma, being afraid of failure, but this is just a self-limitation. If you do not try, you won't know what lies within yourself. I was also lucky, if I think how many literary men could be out there with dramatic texts that never get on a stage. Yet I had the immediate disclosure.

I.P.: And the text should be prepared for the scene, it should contain those elements that make it stage-worthy. Europeans have a specific mode of conceiving theatre, Americans have their own recipes.

N.U.: When I arrived in America I worked a scenic adaptation for *In the Penal Colony*. But initially I had to find a company willing to mount my proposal. The advantage was that I managed, in time, to make experiments and have them shown to the public. I enjoyed chronicles in *New York Times*, *Variety* and in printed or online media in New York. I also did a political music-hall in which I was interested about the theatre man's condition in America. So, in this cultural/theatrical consumerism, the artist needs a little bit of good luck, as well.

I.P.: Connected to the zone of scripts and writing, generally speaking, I want to bring into discussion the fact that I know you work on many workshops and you have organized conferences, as well, throughout your career. There came to my notice a workshop from the International Quadrennial of Scenography in Prague – *Workshop from Image to Text*. We have more of a culture of the text, and in our school of theatre we rather talk about the transition of text to image.

N.U.: In my case, it works very organically. I have been collaborating for more than fifteen years with Talking Band, a famous theatre company from New York, which has continued the concept of Open Theatre promoted in the 1970s by Joe Chaykin, who devised his spectacles on a collectively created script. We used to gather all together – director, actors, scenographer, costume designer – and discuss a theme, and the debated ideas would be selected and then they would incrementally coagulate the future spectacle. The last experimental spectacle I made at ICR NY, *The Window/ Fereastra*, with Ana Mărgineanu (directing) was conceived depending on available space. I created an installation inspired by an art gallery, and the dramatist Samuel D. Hunter wrote the script influenced by the image of my installation. This transition from image to text is an exercise I often do with my students: I let them choose

THEATRICAL COLLOQUIA

a picture and then they have to tell the story. Both ways are extremely important – from image to text and from text to image, as well.

I.P.: As we talk about students, I know you were a Scenography teacher in Romania, and you are a professor at the University of South Carolina, U.S.A. What do you tell your students about the profession of scenographer when they begin and then finish their studies?

N.U.: When they begin, I tell them money are not in the scenography, but elsewhere; that they have entered and they prepare for a profession of “freaks”, which in ordinary life has not its place. Because in the artistic career you do not go home after eight hours of work and ask: “Honey, is dinner ready?”, read the newspaper and watch TV. It is a profession in which you almost never have leisure time, as you wake up in the dead of night, haunted by the spectacle you’re working on. Our life, as artists, is grievous and sublime at the same time. And it is not for everyone. I tell my students that they must expect some difficulties and they have to think well if they’re ready to take the leap. At least, in the Master program I conduct, the students have no personal life. For three years, we “marry” each other and so there is created a “one to one” relationship, extremely intense and, finally, extremely intimate. The moment I chose them meant that I trusted them. I also remind them that, like any educational process, this one is based on frustrations, and this fact has its importance, because you cannot beat your limits if you’re not frustrated by the moment’s impotence. And all along the way, not just when they finish, I tell them this is a fugacious period of their life. That they are in a phase when they must absorb like sponges, to get advantage of it. That afterwards, they will enter a jungle where it is difficult to survive and gain a place, if you do not have the vocations and skills to outlast. No matter how much talent you have, it is worth nothing if you do not sustain and fructify it. I would do the same thing, were I to turn back time, with all experienced sacrifices and accomplishments.

I.P.: The pedagogical valences came as complementary in the artist’s universe?

N.U.: What happened after the revolution: the students invited the best professionals in the field to the scenography department. Still, not everybody has the pedagogic gift. You can be a wonderful artist, yet unable to diffuse this thing to the youth. I think that pedagogy depends on communication, first of all. I couldn’t teach in front of fifty people, but maximum ten. I need time, closeness and many other ingredients to open one person’s mind. And the creation process is more intimate than sex. How can you make people believe in you while you uncover in front of them? Without them inhibiting, without them getting stiff. How to make them understand that they are allowed to say baloney? It is essential to think freely. Art is such a realm. Picasso said that he needed thirty years to become a child again. So, how can you become a child

again? It's important: a teacher can crush you like an insect, or they can elevate you. In art, too, it's so easy to cross the line that can mean failure or evolution. Every young artist has a certain type of sensitivity and understanding, and it is important to me, as a teacher, to try to adapt my teaching method depending on every student's features, to determine him or her to develop their specific skills and to form as an artist. After all, all the techniques and all the rules learned in any school of art are made to be destroyed. But you must know them, in order to break them afterwards.

“But the artist is an extremely vulnerable individual trying to express”



UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE TEATRU

MASTER
CLASS
ATELIER
De la text la imagine
INVITAT



Nic Ularu
Profesor - University of South Carolina,
Department of Theatre and Dance
Head of the MFA Program in Design
Director Graduate Studies

Sala: Studio de Teatru

Perioada: 2 - 3 octombrie 2014, orele 13.00 - 16.00

Coordonator: Conf. univ. dr. Octavian Jighirgiu

ADRESA: STR. COSTACHE NEGRUZZI (fosta HORIA) NR. 7-9, IAȘI, Email: enescu@arteiasi.ro; www.arteiasi.ro

At the Conferences of the Faculty of Theatre in Iași, the artist Nic Ularu spoke to the students, in a friendly environment, on the topic of the text's path to becoming image ("George Enescu" University of Arts, October 2014)

I.P.: I would like to enter the home stretch for the finish line. In Iași, a challenge – *Hieronymus*. An atypical spectacle for our public – a public who, I believe, has a deficiency of visual culture. You created this show two years ago in America, at La MaMa Theatre, as a biography of the fascinating Netherlander painter – Hieronymus Bosch. You bring back this enactment, adapting it for the Cube Hall, with a cast of actors from Iași. Why *Hieronymus*? Why this choice?

N.U.: I have worked before in Iași. Hieronymus has had a longer adventure. It should have been in Iași, then there appeared the option for Târgu Mureș, and finally I got back to

the first choice. Iași has very good actors and I knew for whom I come. Then

the theatre here has the Cube Hall, which allows a very different approach to the spectacle. Turning back in time a little, in 1993 I worked with the Toneelgroep Amsterdam theatre company, resident in Stadsschouwburg, which has a classic stage that didn't fit at all to the type of theatre practiced by that company. I made a project for them, transforming an old industrial building in Amsterdam in a flexible theatrical room, perfectly befitted to their style. The Italian stage prevails the theatrical architecture, but the evolution of contemporary theatre requires a different kind of contact with the public and another type of perception of theatrical act. In Romania there are very few stages of the "black box" type. I regretfully heard that this Cube is likely to disappear and, from my point of view, this would be an aberration. It is a perfect space and very bidding for experiments, for another theatrical pursue, which you cannot make on a big stage. Then there is a wish of mine, acute in recent times, of making spectacles in my home language. I worked with my students and with a group of actors on a show that I took to Cardiff, at the Richard Burton Company (Royal Welsh College), and I will re-engage it also at La MaMa, but only in 2016. So, my international status does not stagnate. But, on the other hand, I feel the need to come home. To work in my native language. And to re-discover the spectacle, because the new space, the new actors, will bring back to me another *Hieronymus*. And in this conditions, I hope that the new *Hieronymus* would be better than the one two years ago.

I.P.: Another play of yours, *Cealaltă moarte a Ioanei d'Arc* (*The Other Death of Joan of Arc*), at the National Theatre in Cluj, a prize winning spectacle in Serbia, under your direction, focuses on the image of another medieval hero – Jeanne d'Arc, *Ciocârlia* (*The Lark*)... The image of the Middle Ages haunts you. To what degree do you think that the present needs heroes from the stories – some of them funambulist – of the Middle Ages?

N.U.: I do not believe the period or periods of time are significant, but *The Other Death of Joan of Arc*, written by Stefan Tsanev, or my plays, *Hieronymus*, or *The Cherry Orchard Sequel*, are in fact interpretations of history or a reading between the lines of Chekhov's play. I have always loved *reading between the lines of the Bible*. Because in scenography you have to bring forth the image from the word and, in this case, such a reading helps. Back in the days, I made a spectacle with Leopoldina Bălănuță – *Elisabeta, din întâmplare o femeie* (*Elizabeth, Almost by Chance a Woman*) by Dario Fo. It was the queen's story and that of her condition as a woman. From the whole text, one line underlined to me, her answer to another character's question, who wanted to know how she feels in those Elizabethan tight-laced dresses. And she simply replies: "Like in a cage. If you, men, wore these dresses, there would never be any wars." And all the plastic universe I conceived has been a cage. Woman was caged in her own image encasing. I always liked Thomas Mann, Stefan Zweig. And one of my favorite books is *The King David Report*,

written by Stefan Heym. It belongs to those novels that go towards biblical reinterpretation. This thing got me close to *The Other Death of Joan of Arc*, where Stefan Tsanev assumes a historical fact, at least as bizarre and evasive as Bosch's, and weaves a story around reality. I myself have an unfinished play, entitled *Filosofii (The Philosophers)*, inspired by the biographies of Greek philosophers by Diogenes Laertius. It is fascinating to discover every time that there is nothing new under the sun. If you read Lucian of Samosata, you find out that we are the same as more than two thousand years ago, with our good and bad things. The societies transform, but the human nature is the same.

I.P.: Well then, in this tumult of a world sometimes fantastic, sometimes hyper-real/rational, in which God is “an old, thin, tattered and deplorable man”, Nic Ularu – an artist as talented, as modest – where is he, where does he retrieve himself?

N.U.: The artist always asks himself where does he situate, who is he or she, why he does certain things. Existential questions I have had since I started the way I am on to this day. I think every true artist has fundamental questions, constantly, at every crossroad of his career. Any artist can be easily offended, has his or her hyper-sensitivity. In art, you can collect frustrations just as a sponge does, and it's a perpetual fight against yourself to detach of them, to leave behind the difficult moments. In all the history of plastic arts or of performance art, there have always been, from one end to the other, people that searched, found out, abandoned and found again and so on. On this line, I always give two examples to my students: Salvador Dali and Pablo Picasso – two geniuses with very different personalities. Dali stood constantly in the same area, fascinating, but always marching on the same coordinates. Picasso did not; he had different periods, with different styles. He discovered cubism, reoriented after a few years, leaving the cubists to endlessly play with geometrizing the universe and the broken line. Picasso reinvented himself every time. An artist always has inquiries, fears, incertitude, sometimes a little haughtiness – all of them are natural. But the artist is an extremely vulnerable individual trying to express himself. At home I have rather few things made by myself, things I've exposed one way or another. Because I consider many of them unvarnished. Sometimes I find projects I would like to remake, to fulfill them...

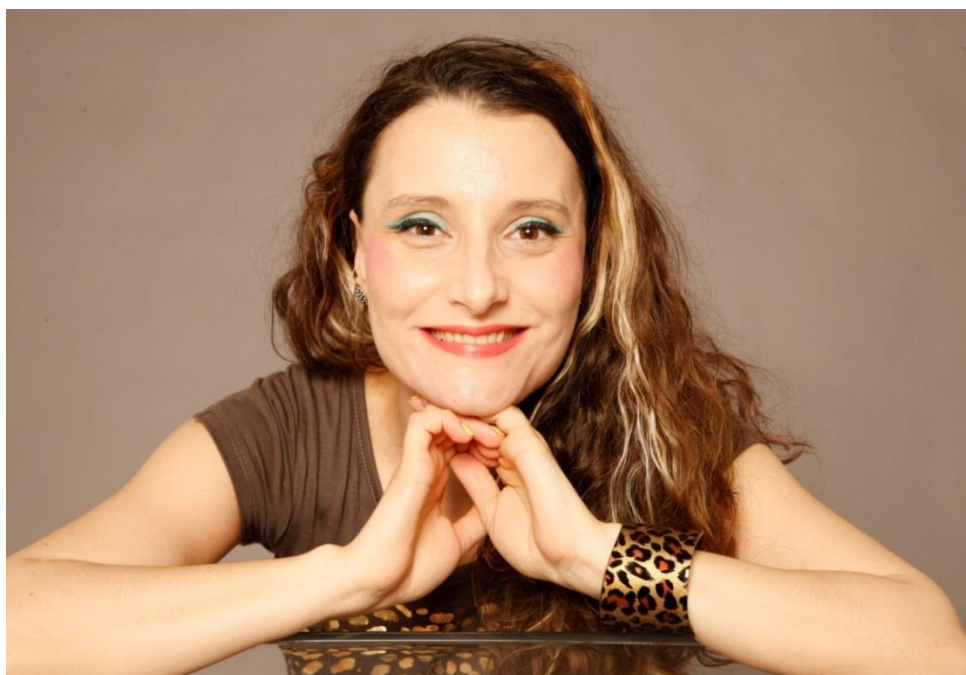
I.P.: Thanking you for the pleasure of this dialogue and for accepting to positively answer the invitation of “Theatrical Colloquia” magazine, I propose we leave this discussion unfinished, as it were one of your things at home. Ever perfectible and always unfulfilled.

THEATRICAL COLLOQUIA

“Games... essential in life!”

Irina SCUTARIU*

Interview with lecturer Mihaela Bețiu, PhD



Abstract: I propose you to make acquaintance with Mrs. Mihaela Bețiu, PhD, actress, lecturer at the Acting Department of the “I.L. Caragiale” National University of Theatre and Film Bucharest (UNTAC) where she is also manager of the Research Department and editor coordinator of the CONCEPT journal and more. In 2011-2012 she was Pro Dean of the Faculty of Theatre. But there would be many other things to add. In 2008, she presented her Ph.D. thesis, entitled *The Actor and Performance between Norm and Deviation*, scientific coordinator Adriana Marina Popovici, PhD, Professor, the paper not being published yet because of the author’s eagerness to move on to new projects. A sure thing is the fact that in the year 2000 she became a member of the teaching staff of UNATC, where she enthusiastically teaches theatrical pedagogy at the class coordinated by Professor Adrian Titieni.

* Lecturer Ph.D. at Drama Department, George Enescu University of Iași

Key words: acting, CONCEPT magazine, learning process.

Monica Bețiu's artistic activity is also diverse:

Ion Creangă Theatre (1998-present): lead actress in the plays: *Noddy* (director: Attila Vizauer), *Când jucăriile spun pa / When Toys Bid Farewell* (director: Attila Vizauer), *Pinocchio* (director: Cornel Todea), *A Midsummer Night's Dream* (director: Alexandru Măzgăreanu), *Moș Crăciun e o poveste / Santa Claus Is a Fairytale* (director: Cornel Todea), *David Copperfield* (director: Cornel Todea), *Prince and Beggar* (director: Constantin Dicu).

C.I. Nottara Theatre: actress in the musical: *Miresele căpitanului / The Captain's Brides* (director: Petre Bokor, 2003-2006)

Film roles: 2007: Maria – leading part in the short film *O zi bună / A Fine Day* produced by Casaro Film, director: Cătălin Apostol; 2007: *La drumul mare / Life's Hard*, directed by Gabriel Sârbu; secondary roles in the films of the master Nicolae Mărgineanu: 2008 *Schimb valutar / Exchange*, 2002 *Fii binecuvântată, închisoare! / Bless You, Prison!*; 2006: Irina Dobrescu – lead actress in two episodes (446 & 447) of the British film series *The Bill*, Purple Unit, director Rob Knights, producer: Sylvie Boden, Fiona Black/MediaPro Pictures, casting Florin Kevorkian; dubbing of animation films – *Finding Nemo* and *Shrek*.

She loves performing in theatre and film. She is dedicated to her teaching career. But you will find out more from her answers.

Irina Scutariu: You are both an actress and a professor. Over the year, you have many days in which you teach in the morning and act in the evening. How do you combine or separate the two professions?

Mihaela Bețiu: Dear Irina, now I am more skilled at shifting from one thing to the other. I remember when I was younger – a 3rd year student and, if I had both rehearsals and shootings the same day, it would happen that at the rehearsals I spoke in very low voice and at the shootings I would be warned of speaking too loudly or too harshly. With the passage of time and moreover with the experience that it brings along, you adjust, adapt and fit in better. I remember very well that in the years right after graduation, I would have a representation at the “Ion Creangă” Theatre in the morning, in the afternoon I would go to school – I was an assistant at UNATC, and in the evening I would play at Nottara. I think this is the type of day that used to make me happiest. Nonetheless, it was stressful when there were rehearsals in both places, especially since I didn't like to skip school. In time, I started refusing theatre projects and focusing more on school. Gradually, I realized that this was my true calling and I felt something that few people in the theatre know (I refer to those who are just actors) – theatre pedagogy is more creative than theatre.

Naturally, the act of creation does not end when you finish rehearsing, but at school, the creative process is an ongoing one because you have to constantly identify the next moment, the next step for every group of students you work with and for each student individually. In other words, your activity as a professor is to constantly diagnose the group's needs and its members' needs and to create, methodically, the next stage. But, returning to the theatre – in this moment I act at the “Ion Creangă” Theatre where every day I have the pleasure of meeting child spectators. I have learnt very much from them, I have learnt what they like, I have learnt to control them (which is very difficult) and this exercise with them has strengthened me, paradoxically, for the interaction with adult students – and here I don't refer to the students from the Theatre University, but to the master students from Ped-ArtE (a collaboration between UNATC and the University of Bucharest), graduates of various faculties, of different ages, up to 60 year olds, who are just as difficult as children, at least until you find their strong and weak points.

I.S.: Consequently, we may say you are a radiologist of the audience of all ages. I gather your last love is pedagogy, in spite of the fact that you have never stopped acting. These two arts are inseparable for you. At the foundation of their studying there's the game, done consciously, with theme and message. But I'll let you tell us more about this game.

M.B.: The game... essential in life! Process of learning and recovery. I have always told my adult students that I hope adult education will receive greater attention in the future. The concept that once you've graduated you no longer need to learn is completely wrong. There's that famous line belonging to Mrs. Cucu: “Well, is this why you are a professor, Mr. Miroiu, to learn?”... Yes... there's also a famous quote from John Dewey saying: “Education is not preparation for life, education is life itself.” This is the truth. As a matter of fact, my passion for education comes from the strong belief that it is this nation's single resource for a better future. Our potential can be used only by developing education. I tell my students about lifelong learning to encourage them to do all they can for the education of children, teenagers, youth and also for their own education, the education of adults that is so much neglected in Romania.

I.S.: We must admit that this type of education, of re-educating the wide public, is in the attention of those who organize improvisation workshops leaving the doors open for everyone interested.

M.B.: In the past years, progress has been definitely made, but, compared to society's needs, our movement is still shy. We should have community centres, a few in every sector, where we could go to better ourselves, to relax by playing, to regain the acuity of our senses, our memory, the capacity to interact through theatre games and improvisation exercises, dance, painting (correlated with expressing our emotions) and any other

activity and type of art therapy that implies adult interaction and their use of psychical, physical and emotional abilities. We very often need our mothers only so they cook something for us. The age you begin to be neglected by society is very low, in Romania, in my opinion. The adults' visits to the pharmacy would be less frequent in other conditions. At the same time, all professional communities need recovery. Theatre games and exercises can be adjusted and they can have positive effects on groups of corporatists but also on groups of physicians, teachers, supermarket cashiers and also on groups of mixed professions. Moreover, they provide what many adults miss today – spaces to interact. For children, on the other hand, theatre games represent the ideal learning method. The development of all abilities is essential for having a happy life both in childhood and adulthood. Let's think of the fact that games develop the possibility for the main thinking processes and that, through theatre games, using the thought-motion-sound combination (cerebral process – physicality – verbalization) a higher number of synapses are created than by pure theoretical learning. Theatre games teach us another extremely precious thing: the methodology of innovation, so to say. The term may seem pretentious, but that's exactly what it is: through games we learn to adjust to new situations/scenarios and to develop a playful approach of reality, trying to solve the problems it brings along in a creative manner, diminishing, as much as possible, the traumas that, why not admit it, are more than enough in the adult life of this century's individual.

I.S.: Not only do I agree with you, but I wish to speak about this remedy for the soul to others and help in making this method known so it becomes useful to more individuals. It is true there are drawbacks in the parent-child relationship or in the perception of the teacher-student relationship, not to mention the interaction errors between professors and students. You are a pawn, if I may say so, a very active one in the process of implementing this way of training us for life. From my experience as a parent, I admit I cannot say I know everything or that I have used games with the little ones in such a manner that it developed their entire capacity of expression, attention and understanding, but only after having got in touch with practicing this way of playing. I know you are involved in initiating a promising project of reviving the society, of returning to ourselves. What are the next steps?

M. B.: Yes, indeed, I'm glad you mentioned this. The theatre games method has the power of opening our mind to the multitude of situations we get in touch with every day, and more precisely, the characteristics of the relationships of these situations. In other words, mastering the games method, having the capacity to improvise, offers you spontaneity in your personal life, unlooses your creativity (which in certain periods decreases dramatically, even dries out!), makes you see every situation as an exercise that can be corrected, helps you continue to look for solutions where there is no more hope or to give

up, learning that loosing is part of life and to try to diminish your frustration by saying: “Now it is the moment for someone else to win, I will win when the time comes!”. Viola Spolin’s method excels, compared to the other game based methods, due to its philosophy on theatre, cooperation, game and life.

I.S.: It is necessary, for the readers of the “Theatrical Colloquia” magazine, to mention that you are the one who in 2008, translated, edited and published the latest edition of the manual *Improvisation for the Theatre* by Viola Spolin, edited by Unatc Press. The volume includes improvisation exercises and it is dedicated especially to the art students.

M.B.: Yes, as far as I’m concerned, I am known more as a promoter of the Spolin method – and indeed, having known the benefits of the method in class, at the theatre, in life, I wanted to share with others what I had discovered... But they are not only mine!!! Our great professors - Ion Cojar, Adriana Popovici, Gelu Colceag, Nicolae Manda, Adrian Titieni, Florin Zamfirescu, Doru Ana – they were all inspired by the Spolin method in different stages. Practically, it was from Viola Spolin that it came to me that, in essence, theatre is **“education for cooperation”** and, the moment I understood this, I widened my area of interest – if prior to that moment I had been working only for the theatre, I had been interested only in forming actors, from that moment on, with the impulse that my mentor, Adriana Popovici, gave me, I started being interested in making this method popular in all possible environments – preschools, elementary schools, secondary schools, high-schools, special schools, teachers, corporatists... and what good would this method do to parents, physicians (especially paediatricians!), priests (especially to those without diction) or politicians! I have worked with politicians, but insufficiently, they wouldn’t open toward us as the pre-university teachers did, for example. In fact, what made me pursue this in the last years was the extraordinary feedback I have received from the teachers I worked with in the project “Communication competencies. Performance in Education”, coordinated by Adrian Titieni, the fact that afterward we’ve kept in touch, that they have called me to their schools to help them organize workshops, even festivals. For example, I found as very fructuous the meeting with the manager of the “Ferdinand I” grade school – Violeta Dascălu or the one with Elena Fântâneru, from “Regina Maria” School in Vintileasa – Vrancea. We will continue making projects together and, who knows, maybe one day we will even obtain more financial resources for our work. Do you realize how important it is for theatre games to make their way into townships where children don’t have too many educational alternatives, where the road ends (the forest begins)? But it is equally important to work with children in cities. At a workshop organized last year, children were brought from Focsani by bus – in the break they all took junk food out of their backpacks. We also do this type of education – what you should eat, what is the right posture to be

THEATRICAL COLLOQUIA

healthy, what is normal walking etc..... Because it is not enough to tell children: “Don’t do that!”, you must propose them something that replaces their destructive habits. Word-based education is extremely important, but it is dedicated only to reason, while non – verbal education that theatre games provide is dedicated to the body, which has an intelligence of its own, and sets out intuition – the only resource of certainty. If you hear something, you can still doubt it, but if something inside of you senses that thing as true, you believe it... and this belief alone sets off the inner truth.

I.S.: Speaking of the people who have inspired you, you mentioned Mr. Nicu Manda...

M.B.: Yes, he is one of the people who closely know the advantages of the Spolin method and, once again, the faith in Viola’s principles is what reunites us. Nicu inspires you, he is very creative and always preoccupied of the next step. I admit, I feel the need to strengthen the step made, but not he, he wants to go ahead. He is part of the small team together with the rector of UNATC, Adrian Titieni, and Sylvia Rotter, from the Viennese Children’s Theatre, who initiated the project of introducing theatre in the optional curricula. There, these generations who no longer get to play because they have too much homework to do, or they spend too much time at the computer or because their mother keeps them indoor (I know some cases! Including the case of a mother whose child is in the 10th grade and she doesn’t let her child do his backpack so she can do it “better” and to “make it easier” for the child!)... these generations, digitally native, will be able to get back the most beautiful part of life – childhood! This is the latest project I work at together with Mr. Nicu Manda.

I.S.: The adults need this method from the very same reasons, even more, because they are a reference point for the new generation in terms of attitude, evolution level, behaviour. An individual’s character can be shaped or distorted, depending on the emotional factor.

M.B.: Exactly! For those adults who had traumatising episodes in childhood, the theatre games method is recovering. For us all, on the other hand, it keeps the child within us awake. We were capable of so much empathy when we were children! How much I used to cry for pity of Apolodor the penguin or when a film character died! How creative we were! How many more synapses our brain did back then! Now we take stress supplements, memory supplements, sleep supplements... But theatre games, out-door workshops could solve many of our problems. For example, there is a game that took theatre techniques over and which can be played at home in the evening, during the weekend or on holiday – “Activity!” you can find it in stores (there are even two variants: “Activity original” and “Activity – Everything is possible!”). Those who created the game took over elements from the theatre games “Mime” and the “Drawing game” – we find them both

in Viola Spolin (as a matter of fact, I have students who put their hands on Viola's book only after I had played Activity with them). The game is like this: on a card you find one or more written words and you must make your partner understand what it is about and say the word (or expression) in 3 ways: by verbalizing, by gestures (with or without interjections, depending on the chosen variant), by drawing. It is an extremely active game which uses the mind, but also the body, which is very important because the association sound-motion-gesture creates new synapses. I won't tell you more; I'll let you try it.

I.S.: You have done remarkable things with this method of theatre games and you have managed to adapt it to different age categories and perceptions. Since we've talked about cards, I want you to tell me something about what is behind this simple game.

M.B.: The cards, yes... We were talking one day about how useful they are in the conversations a teacher (including school councillors) can have with a child about a frustrating (even traumatizing) situation. I recommended to those from the Ped-ArtE Master whose dissertation papers I coordinate to adopt this investigation method instead of the simple interview. For example, for a paper that focused on offering practical solutions to improve teachers' relational intelligence, person to person communication, I suggested to the author that he found out what the pupils felt in four different situations: their first day at school, the first 10 minutes of a certain class (one with communication problems), a conflict with a teacher, a moment when one changes colleagues and teachers, like when they pass from one level of education to the other. At the beginning of the interview, he could put on the table some cards that might be a starting point for discussions – because it is not at all easy to talk about things that hurt! On the cards it might be written: joy, fear, displeasure, interest/lack of interest in teachers/colleagues/subject, careless, eager, curiosity, passivity etc.... There must also be chosen an appropriate background for the cards – some colours and/or representative images, but which should not become more powerful by themselves than the word-emotion, because, if so, work can be done without words, only with images. Expressing emotions should not be neglected because it has an extraordinary impact on the individual's life. During a game, the individual manifests completely, totally, organically, expressing continuously what he feels and continuously reacting to the surrounding emotional stimuli, which make the individual emotionally, psychologically and bodily healthier.

I.S.: In the ending, I am curious to find out what your work method is. Each professor collects a lot of information, experiments a lot and when things mature in his own creation laboratory, he often provides interesting prospects.

M.B.: As far as I'm concerned, I have learnt many exercises from others – part from my professors, my colleagues, but most of the exercises I

THEATRICAL COLLOQUIA

have seen at international workshops, from where you can import what you don't have at home. But I have applied them all according to the Spolin method – this is where her geniality comes from. She offered us the work methodology! Some professors apply the exercises in the wrong manner and when I say this, I'm referring also to some of the people I have taken some ideas from. For a game not to be just a game, it needs to be structured: to have rules (feasible, some transmitted by the professor at the beginning of the game, and others, established by the group to make it more effective, for variation, and upgrading), to have a focus point made clear from the beginning (that is to have the ball to play with), to have successive stages (that is the coordinator should apply it in stages, from simple to complex, this is the only way to achieve high difficulty levels!), to have a Purpose (that must be achieved during the game – you don't play a game just to see how difficult it is – as I saw some of our PhD students do, saying: it is not important to “get it right”... I remember that, when I was a child, I wanted to “get it right”! Young teachers who give this type of indications do it with the best of intentions: when students get to the scenes, they don't want them to be preoccupied with the result, “just get it right”. Their precaution is correct, but you must want to get the game right, to not be eliminated, to become champion, just like in a scene you definitely want to get money from your partner/character. Consequently, the pursuit of the Purpose, gives you the Stake – intense desire to fulfil it). As far as the Objectives of the theatre game are concerned (different from Purposes) they are related to developing abilities (transversal competences, as they are called in academic language): coordination, creativity, spontaneity, communication, imagination, intuition, etc.

I.S: So, one might say that you have seen the benefits of the Spolin method and sublimated them by creating your own method.

M.B.: That is right... I have developed my own set of exercises, inspired by joining Viola Spolin's methodology, philosophy and exercises – which I have used as a foundation – with the characteristics and the needs of the group I deal with at a given time. This is how many new exercises have appeared and I am sure this is how all modern acting techniques have developed, since Stanislavski's times on, through the combination of tradition and innovation. There is this trend now which I don't believe in: the abnegation of predecessors. Meaning: this is my method. Really? And didn't you have teachers too? And haven't you too read a book? And haven't you ever seen a movie? And hasn't anything happened to you, your entire life? Because the ultimate teacher is life, the surrounding reality... this is why Viola Spolin said that we ought to reconsider our definition of talent: talent is a greater capacity of grasping your surroundings. Isn't it beautiful?

Proposals for Mise-en-scène on Texts by Shakespeare, Molière, Beckett. iLO Experience

Adrian BULIGA*

Abstract: We chose three undisputed classics names of European theater for several reasons: meeting of the classical text with new technologies in the theater is one of the biggest stakes; in front of a multitude of original experiments, we intended to pursue what remains and what is lost in the remake of these texts. The investigation of image functions related to the text was another topic that we focused on. Some important ideas have emerged from these exercises: simplicity helps a lot in multimedia projections; a too complicated proposal may cumber the staging, and no longer achieve the original goals. A stronger contrast in light design increases the dramatic nature of a framework. An open attitude to the news is important for the designer and artist, otherwise we risk not to move forward in our creations or to recopy us. Even if puppets or projections are used, the characters retain the major features that come from the analysis of the basic text. This can be done using colors, tones that the light fixtures change, shapes that they project. For the same pieces of text we could find other solutions, over some time, which could maintain the style in which the fragment was written and which can arouse the viewer impressions. Precisely because of this versatility that the stage directing gives us, the texts will never get tired.

Keywords: experiment, image, light design, projection.

Taking directing techniques such as those set by Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold and taking into account the main elements of narrative, we have built our own artistic concepts for the staging of texts by Shakespeare, Molière and Beckett.

Motivations for the triad Shakespeare, Molière and Beckett

We chose three undisputed classics names of European theater for several reasons:

* Assistant Professor - Faculty of Theatre, George Enescu University of Arts Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

1. Meeting of the classic text, whether Renaissance, belonging to the eighteenth century or the twentieth century, with the new offers of theater technologies, it is one of the most important stakes. In front of the original experiments, the use of the Divine Comedy as a pretext to direct Romeo Castellucci's homonym, from staging some text belonging to the European theater thesaurus (Heraclids, Don Giovanni, Othello) in Brechtian method, with the strictly political approach by Peter Sellars, we intend to pursue what remains and what it is lost in the remake process of these texts.
2. We do not perceive the universality of the texts as something axiomatic, it is not, in our view, a valid matter anytime and anywhere. What are the limits and what the rigor of universality? What are the items in which the generality feature is read easily and which are the dramatic structures that the classical texts message are mainly based upon?
3. The differences of origin of the three playwrights raised the question whether there is however, both geographically and temporally, a common core. What's common, but also which are the characteristics of each of the three playwright's specificities? - This is a question equally banal as legitimate in front of each artistic movement appeared on the horizon of contemporaneity. In the versatility of its forms, current theater risks to forget to question of the uniqueness of each author, making them seem all just excuses. Our exercises concentrated over these particular issues, which is never too late to go back to. Place near each other, the encyclopedic Shakespeare, the humorous Molière and the philosopher Beckett makes a living structure in which the points of contact are obvious, and those who are making the differences form a resistant and fascinating cloth. On it we read tones and shades, lines of thought on which we focused and helped us in our research.
4. Investigation of the functions of image in relation to the text was another topic to focus to, due to the attention that we paid to the transposition of the text in stage reality.
5. A matter of background, but no less important, was the one related to the valences that the the experiment take today. If Richard Schechner was working with the notion of corporality related to a space that lacks of theatricality, if Robert Wilson introduced the experiment (regarding the mechanical issue, physicality and strength of the actor) in the rigors of classical theater (unit, visualism, stage *à l'italienne*, etc.), we wanted to see how the photography/film/multimedia technology can structure in such a way that the picture editing in order to find and to transmit theatricality and to represent each dramatic author individually.

The experience at the Instituut Lichtontwerpen, Amsterdam (ILO)

Macbeth by William Shakespeare

Witches scene in *Macbeth* was in the spotlight of many theater and film directors who had reached the most unusual solutions, the more so as the scene of the first act of the tragedy lies under a big sign of question: what is happening in front of us is real or they are just the first signs of protagonist madness. Artists do not stop in giving answers.

In the 1971 film version Roman Polanski focuses on atmosphere and on schizoid image (universe reflection in the water mirror); Rob Ashford and Kenneth Branagh found adequate that the witches appear in the porch of a Catholic cathedral altar, without moving and behaving like hideous puppets (Park Avenue Armory and Manchester International Festival, 2014). Pawel Szkotak place the scene in a sand arena, the witches being some strange visions, whose huge and monstrous proportions are suggested by the stilts game (Teatr Biuro Podrozy production, Poland, 2007). Rupert Goold moves the scene in a hospital, in which the witches are nurses who calm the agonizing *Macbeth*, exceptionally played by Patrick Stewart (film made in 2010, Illuminations Films).

The more we look, the more we see how different are the directors choices in shaping an atmosphere, a distinct plan in which reality and dream intersect to confusion, to illustrate the grotesque, which for some can be a conceptualized, minimalist, picture and for others is a reason for reach imaging and technicity. In our research we left from some lyrics that we have used as principal motor and from some images that we considered important for our motivations.

The following block of lyrics, which opens the tragedy, guided us in resolving the scene of the first act:

“First Witch: When shall we three meet again
In thunder, lightning, or in rain?

Second Witch: When the hurlyburly's done,
When the battle's lost and won.

Third Witch: That will be ere the set of sun”¹.

Place and time are determined here (chronotope) and also the mood of the character which will soon enter in the stage. Shakespeare's tempest is often equivalent to mixed, ravishing feelings of the characters. *Macbeth* is haunted by the dreams of power; he is harassed by the trouble that makes him think to the throne which may belong to him. The storm of his thoughts is like a witch's song, a dangerous wish interlacing which shows the most hideous thoughts.

¹ <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>

THEATRICAL COLLOQUIA

At first, the principal concern was to create the space: how to shape the idea of sunset the image of a meadow where the mystery and landscape duality (real and unreal) are well represented. We used a platform made of a reflecting material (mirror) to induce the idea of water and the bi-dimensionality. Vertically, we used a projection (a macro effect photo, reduced clarity, which may suggest the idea of thicket). Then, using incandescent fixtures (intense red and orange) we drew the sunset. Again, the contours were ambiguous in order to give the impression of lack of precision - lack of precision that comes from inside the protagonist.



Also in the beginning we limited the number of witches from three to one, and even that was represented by a shadow, as Macbeth's conscience was only one voice, strange, distant, and heard only by the protagonist. We used the importance of shadows, drawing, thus, the invisible world. The subconscious was also played through these shadows, loomed winding (using background light) horizontally and vertically. Witches disappearance meant the return in a state of calm of the character. Long shadows melt, color spots close, leaving the space in one full light, suggesting a consciousness returned to normality. The storm ends and the natural landscape is restored.

After I tried several versions, I found another interesting solution in which the text finally served as a pretext. Naturalistic original version (with expressionist accents) turned into a minimalist plans game. We returned to the number of three "evil sisters" – marionettes with which choreography can be

THEATRICAL COLLOQUIA

realized when they entered the stage, a macabre dance relevant for their chant invoking the forces of nature. To create the atmosphere, this time I preferred the line of conceptualism and I used a composition of geometric shapes.

Parallel to the stage line, focal lands fixtures were used for the light plot; vertically i used suspended, small, asymmetric video-projections. In this way, the space had become very dynamic and the dizziness, mystery and magic resulted from the combination of puppets movements and light effects.

In the first version, the text transposition in non-verbal language was made by puppet movement in the space and by the lights "choreography". For the stage-lighting, a special attention was paid to colors (complementary and contrasting) used in the stage "painting". The puppet I used as representation of Macbeth was a modular one and helped me shaping the archetype in which we wanted to frame the story.

Tartuffe by Molière

In Tartuffe I translated again the characters into puppets, dramatizing stage III of Act III. Having to deal with a classical writing, in which we can easily pursue the relationships between characters, in which the comic has serious meanings sometimes, we found out that this fragment was not as malleable thought when you try to pass it from the written form to a visual one, especially when you desire to preserve the features of authorial style.



THEATRICAL COLLOQUIA

First, we focused on the major symbols the piece gives us: the contrast between truth and lie, between freedom and punishment, between moral and immoral. The discussion between Elmira and the false priest, nestled in Orgon's house, turned into a more dynamic scene using, again, the stage-lighting. It forms a space of light that gradually allows to the text to be "read".

We chose for Tartuffe a larger puppet, while Elmira was represented by a smaller, to emphasize the opposition of two worlds: the evil imposture has grandeur and wishes to conquer and, moreover, to subjugate others, and the beings who strive hard to resist, to stay in normality and rational. The stature of the two figures highlights and marks the contradictions in the dialogue, becoming obvious to the audience.

The time and the place were also on this occasion the main objectives followed. In the first version, the scene takes place into a room (I preferred the minimalist direction, without charging by furniture or other details the performance platform) left it in the dark to get a major effect by the light that loomed through the window. Now the light is equipped with double meaning: it is both the gleam of a clean conscience (yellow, warm shades) and the emblem of sin (slight shift towards red). Similar into Shakespearean text performance, the red light helped us to emphasize the character's evil side. Wickedness, insidious character of Tartuffe do not decipher on his face, but in "translating" the effects of light and shading. As the situation worsens, horrifying become clearer and clearer in the story told using light fixtures.

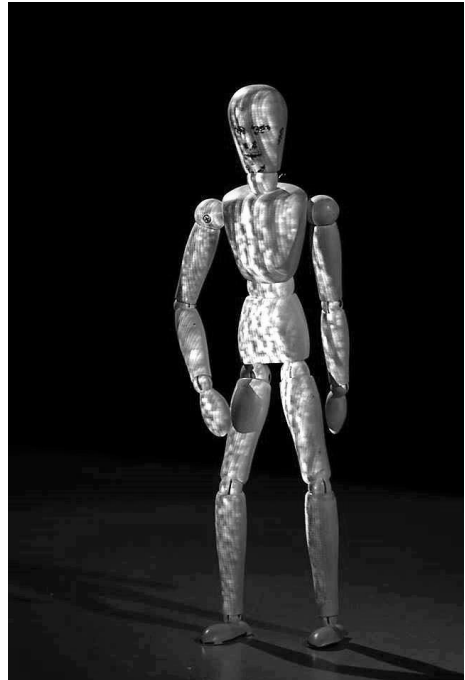
In the first phase of work I managed to keep an accent of lyricism, somewhat pathetic, from the original text. The lyrics are hiding behind melody and chosen words a conspirator spirit, devoid of any scruples, vile and lustful, reach indecency and verbal delirium:

“Though pious, I am none the less a man;
And when a man beholds your heavenly charms,
The heart surrenders, and can think no more.
I know such words seem strange, coming from me;
But, madam, I'm no angel, after all;
If you condemn my frankly made avowal
You only have your charming self to blame.
Soon as I saw your more than human beauty,
You were thenceforth the sovereign of my soul;
Sweetness ineffable was in your eyes,
That took by storm my still resisting heart,
And conquered everything, fasts, prayers, and tears,
And turned my worship wholly to yourself!”²

² Wilbur, Richard, *The Misanthrope and Tartuffe*, by Moliere, First Harvest Edition, 1965

THEATRICAL COLLOQUIA

The words above have suggested the image of a spider web, in which Elmira is drawn against her will. I drew from *contre jour* this "spider web", which I found so suggestive. Angles, cross shape drawn using spotlight, highlighting the bed in a lighted cone, but singular, are elements we used to shape the mindset of the characters. We structured a picture in which I gradually changed the contours and colors and the text signs underwent transition into image.



If something was lost in this first part of the experiment, it is the comic side, on which Molière insisted a lot. The truth is, on the other hand, the scene itself has nothing comical per se, being an act that defies the rules of morality. But it's hard to imagine that in a realistic version the areas of humor in the text would not be speculated, without which the French author would be unthinkable.

The final version was quite different from the starting point. I used video projections because we wanted to recover, during the whole scene, what we believe was missing: the comic. Not a slapstick comedy, but rather a grotesque one. So, using images, both vertically and horizontally, we were able to induce the idea of depth, of an aristocratic room (I projected some images of

THEATRICAL COLLOQUIA

Versailles palace), and a vivant space. Due to changing projections, the inner character had a symbolic aspect.

To show the real character of Tartuffe, behind the words he perorate before Elmira, we inspired from some cinema frames of Méliès (especially *Voyage dans la lune*). Inspired by the forms that combine animation, tricks and fantastic of the silent movie, we were able to transmit a humorous state, grotesque accents, in which the protagonist places himself driven by lust, but wasting affectation in a speech in which words come to lose their meaning. I noticed that the phenomenon of loss of meaning, words without inner coating, can be played via projections.

For the animated moments, video projections enriched the semantic area; they came themselves signs of theatricality, with descriptive function, symbolic and aesthetic. The final version, in which Tartuffe was removed from realism and was no longer a priority in shaping relations between the protagonists, won both the artifact impression and the mixture (Moliere-like in our opinion) of caricature and grotesque.

Play by Samuel Beckett

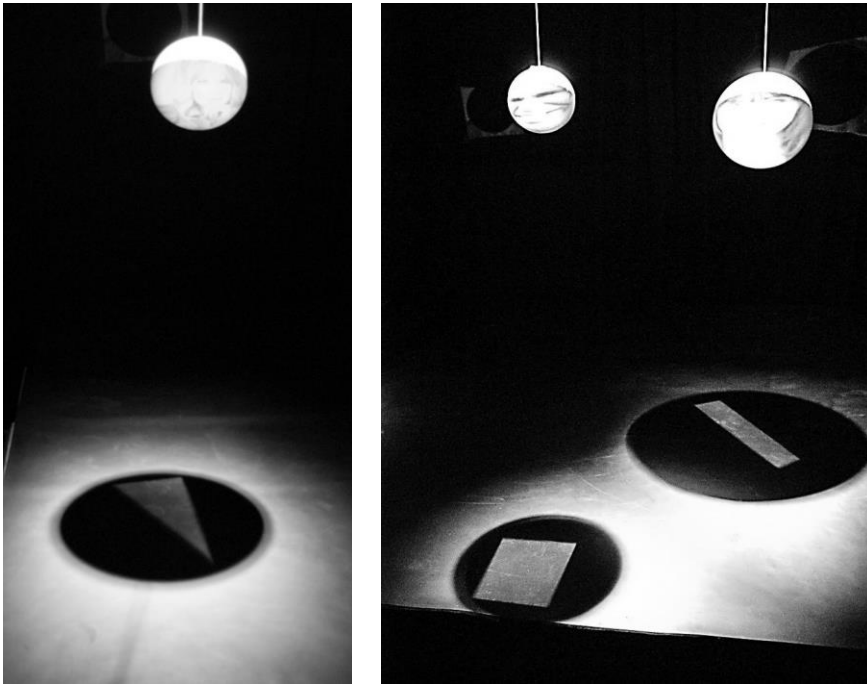
Beckett's text was really an interesting experience because, on the one hand is structurally different from the classical patterns and, secondly, because it is one of the few texts that make light a character itself. *Play* was rather a text that allowed us to explore, so we come to an unexpected result.

Shortly, the text, little known to our audience, is a story strangely tacks of lines of the three characters, between which we realize that, over time, there was a love triangle. Except the three fragmented narratives, which lead to the conclusion that the two women and the man had love relationships, no other gesture or movement betrays another relationship between characters in the present. The events are recounted with verbs in the past. The author places the characters inside of three urns, of which only the heads remain free, restricting almost completely their possibilities of moving. The only dynamic element on stage is a spotlight (we used several) that turns on and off on each character, thus giving them the right of reply. As they sit in darkness they are inert, as soon as the spotlight is turned on their words seem to clutter their lips. It's almost like in the case of Lucky in *Waiting for Godot*.

The spotlight "take decisions" alone, like being handled by a providence, that we can guess in other texts of Beckett too (*Act without words*, *Waiting for Godot*) and giving the impression that there is a demiurge playing tricks to the characters, causing them to improvise or cutting them lines. The spotlight that is switched on and off for longer periods or for fractions of a minute become an entity itself and decides for the characters on stage, gives

THEATRICAL COLLOQUIA

an amazing rhythm to the entire construction, giving the impression that *he* directs from the distance.



In the urns, the three talking heads are "fossilized", deconstructed and the only thing attesting their existence is thought materialized in words. Finally, in this open space, but paradoxically suffocating, the reduction is maximum (as in *Not I*, when the character is only a mouth) and is limited to the kook. The character is no longer anything but a look, not flesh and bones, is immaterial and the only relationship is the reflection in the eyes (or eye, rather) of the other.

The lines that guided our study of color and light were these:

"W2: I doubt it.

[Pause]

W2: Peel of wild low laughter [cut short]

[spot from W2 to W1]

W1: Yes, and the whole thing there, all there, staring you in the face. You will see it. Get off me. Or weary.

[Spot from W 1 to M]

THEATRICAL COLLOQUIA

M: And now, that you are . . . mere eye. Just looking. At my face. On and off.³

We understand the text as a minimalist structure. We started by searching for the best choice in terms of achieving the light spot – active character itself in Beckett's space. I tried several solutions, but ultimately I worked with different light spots, using their composition possibility.

We dropped the urns and realized the characters using projections on round surfaces. Only the faces of the actors could be seen; we chose physiognomy close to what the text leaves us to understand. The man is quite confused between the two feminine presence, a Don Juan suffocated, caught in the net of his own "game". F1 and F2 were created somehow in opposition from the need to highlight their features - one is a blonde woman, gentle and smiling, the other is brunette and less astounding. The individuality of characters was speculated by lighting possibilities. The color of spotlight, the shapes that fit were designed to show encoded the internal state of each protagonist at different times. In this way, the text was translated into color and geometry of space.

A question arises: what is the role of the actor when he is replaced by the projection? One possible answer from the director's perspective is that the most important thing is the offer, because the actor is photographed or filmed and then projected. So his talent will not be annulated in front of the camera, the text based work and the character's study remain certainties. The difference is that the actor stays in the "laboratory" of the show, only his image leaving out on the scene. We do not believe that such a vision would improve the artistic act, but we believe it is a possible way of expression in contemporary artistic multiform experiments.

The form and the strictness with which the playwright harnesses the stage action, determined us to come to this interpretation, in which multimedia tools would replace the voice of the carefully coordinating all Didascalía.

Practical conclusions from the proposed moments:

Technic:

- It is more practical to use no more than two colors to get the rainbow effect or circus atmosphere. Instead of using three colors, graphic codes may be involved (gobos, composed rays etc.), non-colors (white, black, correction gels) or different shades of the same colors (hues, saturation, angle, ray pattern).

³ Beckett, Samuel, *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, London, Faber and Faber, 1984.

THEATRICAL COLLOQUIA

- It is preferable to use no more than three graphic codes (geometric spheres of light) so the scene does not introduce confusion to the audience and to give a clearer sense to the picture.
- Using different light angles gives the impression of more features of the same character, more sides of his personality.
- Phrasing with light – the way different indices are interrelated seem to construct a nice phrase, logical, opposite to a babbling nonsense. Moving from one clue to another means to outline a logical understanding, harmonious and unitary. In this way, the light is dynamic, generated a priori and leading to the next stage image.
- It should be remembered the order of scenic plans, angles of light, geometric patterns and colors, the proportion of light counterpoint effects (at a given time the key light become backlight, and in another moment the front light is the key light).
- In a theater stage, the actor is a priority, he must be seen. If directorial concept is founded on atmosphere, sound, scenario or video projection, the light should assist the actor through this entire environment that it creates.

Artistic:

- Simplicity helps a lot in multimedia projections; a too complicated proposal may cumber the work process, making, ultimately, to no longer reach the initial goals.
- A stronger contrast in light design increases the dramatic nature of a framework.
- Video and comic elements are perceived differently; they create a contrasting message that does not help the comic effect.
- An open attitude to the news is important for the designer and artist, otherwise we risk not to move forward in our creations or to recopy us, which derives, undoubtedly, to the mannerism.
- Even if treated as puppets or projections, the characters retain the major features that come from the analysis of the basic text. This can be done using colors, tones that the light fixtures change, shapes that they project.
- The importance of the actor is not minimized, whether is a voice over, whether only helps in the filming process, he's still crucial in achieving the performance, needing to calculate well his expression, persuasion and naturalness.

We are aware that for the same pieces of text we could find other solutions, over some time, which could maintain the style in which the fragment was written and which can arouse the viewer impressions. Precisely because of this versatility that the stage directing gives us, the texts will never

THEATRICAL COLLOQUIA

get tired. And as long as they talk about general issues concerning people across time and geography, the more artists will return to classical literature background.

Bibliography:

Books:

Beckett, Samuel, *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, London, Faber and Faber, 1984.

Wilbur, Richard, *The Misanthrope and Tartuffe*, by Moliere, First Harvest Edition, 1965

Web resources:

<http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>

THEATRICAL COLLOQUIA

STAGE REVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

Gong 2014

Anca Doina CIOBOTARU*

Abstract: A new generation searches for its identity and the Iasi School of Theatre defines itself through all it does, combining restlessly the creative instinct and rigour. Their performances force you to wake up, admire them, beyond clumsiness and pride, value them and hope that they will have enough strength to live under the sign of the *Art of Performance*. Minodora Lungu decided to face her fears, search for herself and define her creative identity in a challenging exercise as a director. ***Good Night Alice*** is designed to catch the viewer in a web of metaphorical images and persuade him in accepting the reality of a risky balance between worlds and shades that we experience in the depths of our soul. From „Silence!” a young puppeteer wants to carve his own way. Yes, the 2014, class in „Performing Arts” is full of surprises; it is hard to choose and the choice is subjective. I let myself be caught by the *silence*. Iulian Lungu, dynamic, effervescent, rebel and non-conformist reveals his sensitive side - without words, in a moving speech of gestures. The puppeteer and the puppet started their journey into the world with an one-man-show marked by the vibrant pace of the unsaid, and they come to tell us a story about love, art and loneliness. Everything happens openly, no secrets.

Key words: dance theatre, marionette, syncretism.

* Associate Professor Ph.D. at the Drama Departement, George Enescu University of Arts, Iași, author of many articles and studies, puppeteer.

Good Night Alice ... Sweet Dreams!



About sincerity, with sincerity, I declare that we talk way too little. We have alienated from ourselves and we often tell half-truth. We avoid truth in ourselves and meeting with our inner self, recognizing our identity. And still... Minodora Lungu decided to face her fears, search for herself and define her creative identity in a challenging exercise as a director. **Good Night Alice** is designed to catch the viewer in a web of metaphorical images and persuade him in accepting the reality of a risky balance between worlds and shades that we experience in the depths of our soul. The young servant of Thalia offers us a confession, a journey towards her own Self; Alice You, Alice She, Alice-the person looking for her own shade. A metaphorical circle

between loss of identity and an attempt to find it – maybe for the first time. A reunion with the Self that seems to be in the same place but you discover something different, something you have never known before: *Is it even possible to be absolutely honest with yourself and do not be afraid to speak the whole truth?*”

A world in black and white with rare color accents, in which we are invited to enter through the magic door suggested by Lewis Carroll. The printed rhythms of expressive movements, emphasized by suggestive costumes with condensed lines, the characters move us beyond the concrete and invite us to meet our own shadows. The Queen, the Duchess, the Nurse, the Caterpillar, the Rabbit, the Mad Hatter, the Doctor, the Table-Woman, the Cat, the Crow, the Flamingo, Death, Shadow - become pretexts to face rigor,

THEATRICAL COLLOQUIA

absurdity and innocence inside us. Equally, these are getting us closer to the point of not being born, a shady world ... the world beyond.



Lungu Minodora assumes the risk of a theater performance where the texture is outlined by a succession of dynamic stage images; a sequence of animated video frames loaded with symbols that seek to be deciphered. To generate and sustain stage energy for such an approach, she enters into the role



THEATRICAL COLLOQUIA

of character's shadow - forgetting about words – and withdraws into the world of dancetheater.

The apparent fragility of a young graduate can fool you; the thin pen used to describe for us (or maybe for herself ...) a surreal world that she turns into a tool of consciousness activation. The technical details are meaningful and at all times refer to the whole. She not only has quite a numerous distribution bringing to life characters and scenes like in a kaleidoscope handled by an unexpected force, an energy that is hard to define, but rather a team of young people who were left fascinated by the story of Alice and the theatrical experiment. Alice Oşlobanu, Cosmina Rusu, Alexandra Lupu, Alexandra Bandac, Cezara Damian, Răzvan Stanciu, Alexandra Ioana Cantemir, Adriana Bolca, Sonia Teodoriu, Andreea Olaru, Camelia Dubea, Tudor Ciubotariu, Andu Ogodai, Dragoş Maftei, Emilian Andrei, Vasile Marin, Doru Călin give life to characters assuming roles that involve the same level of effort, concentration, physical mobility, histrionics and intelligence. Emotions pass the ramp and make viewers forget about any technical flaws, retaining only the exercise of identity search.

Thinking about the performance, I remember the way in which Olga Tudorache defines the relationship between talent and discipline: “To enter the world of theater you need talent to stay there ... you need discipline”. Talent or instinct, discipline or rigor - whatever we call it, the core concept remains the same: the world of stage has the shape, size, light and energy that can be described by means of anxiety, search, sacrifice; by what you give, by the power to multiply *talent*.

At applause, as this is the premiere, we have the privilege to welcome the successful debut of Lungu sisters as Mihaela, the one who made the costumes, through which some characters get something from the air of Japanese prints. Who knows, maybe a new team is born, a director - scenographer, maybe it is just the beginning of a success story.

Silence!

From “Silence!” a young puppeteer wants to carve his own way. Yes, the 2014, class in “Performing Arts” is full of surprises; it is hard to choose and the choice is subjective. I let myself be caught by the *silence*. Iulian Lungu,

THEATRICAL COLLOQUIA

dynamic, effervescent, rebel and non-conformist reveals his sensitive side - without words, in a moving speech of gestures. The puppeteer and the puppet started their journey into the world with an one-man-show marked by the vibrant pace of the unsaid, and they come to tell us a story about love, art and loneliness. Everything happens openly, no secrets.



The artist or (embodied by the puppet) looks for its place; lost histrionic at the street corner, playing the violin, he gives out his talent to all those willing to listen to him. But, alas, the world is in a hurry. Who has time to listen to artists, especially those on stage? But there is hope: the team made up of doll - puppet; together are conjuring, magic balloons, glue-painting. Among the scenes, we can infer turmoil specific to beginning of the road, looking for a personal way through which they can send

their thoughts to the audience - lights and shadows of his consciousness. Similar to ancient ancestors in Asia, Iulian Lungu has a small band that plays live music, taking up generously the role of sound shadows of emotions as protagonists, and he also has an assistant (Mihaela Covrig) who agreed to give life to a secondary character, but through which the protagonist develops not only his conflict but also his psychological profile.

Speechless dialogue derives its expressiveness from the animation technique of systems built elaborately and with ingenuity by the puppeteer. In fact, the young puppeteer shows that he aspires to the position of a total artist, for whom the boundaries between forms of scenic expression lose their consistency; he is attracted by both tradition and modernity. Silence embodied in forms and gestures



THEATRICAL COLLOQUIA

vibrate together with music. Watching them I felt fascinated and sad at the same time; then I quit understanding, dissecting, and I kept the emotion, state, the story of the artist who dreams of love and to be loved.

And if it happens that the dream does not become reality, then he chooses to bestow himself unconditionally, rough, in ... *silence*.

Bachelor of Arts and Master's Degrees

Emil COȘERU*

Abstract: The 2014 Master of Arts examination, summer session, went off accordingly from the point of view of the one who had undertaken the task to assure its successful conclusion. Let's call it a stage of promotion for the future actors who are willing to specialize in the context of the E.U.-3x2x3 regulations. Now, at a road's end, one ought to discuss the notion of a Master's study in Performing Arts. It is a two year stage, according to the norms in force. How can we "cover" it? It is a matter we are all preoccupied with.

Keywords: exam, acting, one man (woman) show.

The first year can be undergone normally. There are 7-8 or more students in the Master's program who have earned their right through an examination. You can propose different in-depth study themes on the theatrical phenomenon, from antic theatre to contemporary theatre, or from commedia dell'arte to Brecht's theatre, or the advanced study of vocal techniques, or dance theatre etc. Everything would go on satisfyingly in the next year, the final one, as well, were it not for a fracture. It is the same thing that grinds us all – Time.

Time for creating something, for reaping the results of the first year's work, for presenting a show or something else, a project in its final form, ready for the examination, a suitable and sturdy "product" to be presented in the last year. After completing their BA studies, these future actors want to perform, to break through, they have an urge to act. Every wasted year, for a young actor without the baptism of the stage, is pure suicide, even if they want to pursue their MA studies. Why do these graduates, or at least the best ones, have no support from any theatre? Through a contest, for a year, a probation year, call it as you will, we could give them a minimum of trust, of certitude of their work and talent. An honest contest that would give a chance to each candidate. The need for young actors in theatres is primary and beyond any doubt.

Furthermore... What do we do for the young actors who win contests like HOP? There are no theatres battling for their hiring. A contest the

* Professor, PhD, George Enescu University of Arts, Iași

amplitude of the one held in Costinești should be an inspiration for the Ministry of Education and the Ministry of Culture in initiating intercessions within all theatres, be them in the Ministry's suborder or not. There is a governmental bill passed for anything, I haven't heard of any referring to culture. I do not intend to ramble. Therefore, there are hundreds of actors wandering through various contests that, finally, are of no avail. It is neither their fault, nor the contests' organizers', but the system's, which should not forget about them.

In other words, after closing this parenthesis, I want to say that of high importance for the proper carrying out of the Master studies is the calmness with which the students come to classes, not their chase for parts to play in a theatre. They divide the time I have mentioned earlier between finding a collaboration with a theatre and the need to survive. They start to scarcely come to classes, then skip classes, there isn't a complete attendance, so you cannot prepare something solid. It is a pity for them and a frustration for us, their teachers.

I started my discourse with the Master's degree, I shall continue with it. This year we have prepared three monodramas – *Medea Redux* by Neil Labute, *You'll See* by Helmut Peschina and *The Woman with a Pipe* by Laurențiu Budău. It would be best that they speak, the former students, now Masters of Arts...

Ioana Iușcă: "*Medea Redux* was a unique experience for me. As a matter of fact, the writer, Neil LaBute, offers a reinterpretation of the Greek tragedy *Medea*, written by Euripides, presenting the confession of a mature suffering woman. The love affair she had with her teacher while his student has a deep impact on her. Abandoned by the teacher, bearing a child, she will later on murder her offspring and think she is punishing her estranged lover. The focus on a single character, on every new breath, on every move, on every uttering puts pressure on her emotions, making her feel constrained, inhibited by knowing she is observed to such an extent and punished for her deeds. It was hard for me as an actress to give a reason for her crime. The woman's action is immoral, a mutilation of the symbol of womanhood through infanticide. The character's emotions are very complex and transparent, making for a yielding part which I have enjoyed playing, as it has helped me grow professionally. In my work on staging the play and the study on character I have received the support of my professor, Emil Coșeru's emends, being guided by him toward an exceptional result."

Ana-Maria Moroșanu (*You'll See* by Helmut Peschina): "First of all, I want to express my gratitude for my mentor and professor, Mr Emil Coșeru, for the patience, support and trust he's offered me when I myself had no more faith in my power to perform. The experience of the Master's studies in the University of Arts, the Faculty of Theatre in Iași, has been a very difficult one for me, emotionally, being preceded by the BA studies. The Master in

Performing Arts has given me back the confidence to go on stage and make myself heard, to keep wanting to go on this toilsome, but highly necessary path for self-improvement. The character Helene from the Austrian playwright Helmut Peschina's play *You'll See* has been the greatest challenge for me so far. It is a demanding part, both emotionally and physically, coming with a maximum emotional draining. This was my first experience within the one-woman show genre. I have rediscovered my love of play and playing, but also my love of life. It is a fascinating, unique, but challenging experience. Helene is the role that has released me from my fears, freeing me of complexes and stage frights. This part has helped me to better know myself and go beyond my limits."

Working on the texts has been more than useful for the students. There were different texts, different approaches, different actors. I have taught them how to think of a text on their own, how to introspect their characters, how to "argue" with the author, how to find, many times by themselves, approaches, how to know their inner springs so that they know how to address the audience without "losing" them, to know and dictate the rhythm of the performance. Not to bore, to have the long distance runner's stamina. I am sure I have succeeded...

I started writing of the Master's studies because I believe they have a special situation and I am certain there is room for improvement in many aspects. The Ministry of Education and the Ministry of Culture should reconsider the Master's program and, why not, the evolution of a recent BA, of a future actor who is willing to improve.

The Bachelor of Arts examination... I was miserable. I had eight girls and two boys in my class. One of the boys "got lost" on the road. I chose a yielding play for the girls: Robert Thomas' *Eight Women*, under my guidance. For the one remaining boy, a monodrama, *The Man Outside* by Wolfgang Borchert, under the guidance of Mrs. Monica Bordeianu. I give the floor to the Bachelors of Arts.

Cezara Fantu: "February 14th, 2014. It was the date of the premiere of *Eight Women*, which was to become the BA exam performance of eight girls, the class of 2014, under the guidance of professor Emil Coșeru, PhD, lecturer Tatiana Ionesi, PhD, lecturer Doru Aftanasiu, PhD, and associate lecturer Monica Bordeianu, PhD, a show that we have played in until June, also present in the EXCEPTIO Festival, organized by the Municipal Theatre in Baia Mare, and at the "Luceafărul" Theatre in Chisinau, through the University Consortium "Arte Moldova". Having exceptional acting parts to offer, with complex characters who reflect upon their state of being, they also make the audience reflect, convincing him that what happens to them might also happen to him and that there is an explanation for everything that happens, giving reason for each character's actions. The play brings forth strong

energetic characters, all of whom are intertwined, all having an interest with one another, an excuse and an accusation, each of them being both victim and executioner, the action taking place behind closed doors, almost like in Sartre's meaning. What is the limit to this madness? How humane are the people we love and how much do we hide from one another? How heavy is the burden of vice and how much fear can creep and hide underneath? Working in an environment based upon two essential elements, generosity and energy, we benefited from a fair guidance and an individual evolution determined by the previous three years of study. We assumed the characters we gave life with our body and soul, engraving them in our conscience. We let ourselves be moulded, first of all, by the hands of a teacher whom we will certainly never forget, professor Emil Coşeru, PhD, who has essentially helped us make the first step on our way to growing as actors and to the pleas we were to give starting with that February evening, the pleas for truth belonging to the characters, the eight women, as much as to the actors in front of the court, the audience."

Andreea Tatiana Grigore: "The actor's long journey into character has unwound roughly because Suzon stood for a mirror reflecting both my fair side and the ugliness. It took me quite a while to accept my character. I believe it is hardest to fight with a part that suits you and to break your own patterns. *Eight Women* was my first spectacle, a close to heart one that I will dearly remember."

Just like the Bachelors of Art refer to it, Robert Thomas's play is yielding. There are eight dense female dramatic parts, strong characters, turnarounds. Working on the text, the characters' subtlety, the writing's subtlety, the stage movement, the actors to be students' talent proved to me, that February evening, and still do, after one year, that the choice had been a good one and that our work hadn't been in vain.

Wolfgang Borchert's *The Man Outside*, Dragoş Călin's one-man show wrought by Mrs. Monica Bordeianu was a little jewel, a complement of student and teacher. I shall let the protagonist speak.

Dragoş Călin: "I have met a person. Maybe I will forget him in 4-5 years, meeting others, but something of his touch and essence will linger on me for a far greater while. When I hear of war, I hear of Beckmann who has shown me what it truly stands for and has warned me to stay away and try to protect others from this kind of life and to always fight against this way of addressing situations and humanity's problems. Beckmann knows what he says, he knows it well. Farewell, subordinate officer Beckmann! You shall not be forgotten.

5.14.2014 [morning] Nervousness. I'm thinking of what will be tonight, in one-two years time, theatre.

THEATRICAL COLLOQUIA

6.21.2014. Festival in the Republic of Moldova, summer solstice. The performance better than the first three, but not as good as the one in Baia Mare. On the other hand, it is here that I have, for the first time in my career, made two spectators cry. Great joy.

6.29.2014. Almost college ending. Nostalgia takes it place. Farewell Beckmann.”

I chose to let the students speak, the ones involved in the creating process. They were more capable of feeling the temperature and the beat of a premiere, even after all the months that have since passed. Actually, this too is part of a performance’s laboratory, a task that was shared by professors, assistants and students, especially. We had begun working on building and binding the production near the end of the sophomore year, right before they presented the Major examination, the penultimate one before the Bachelor’s degree examination, before entering the third year, the final one. I plead for staging the BA productions in summertime and presenting them as early as possible so that they have the time to have ran long enough until the examination the next summer. The students, future professionals, need to feel as actors, to have a certain schedule of the shows, to get into the stage rut, all in all, to feel like in a professional theatre, where there are different rules, different expectations to be met, different hierarchies.

I can only add that working on the BA performance comes with great responsibility because it is then, in the final year, that you can bind them, prepare them to be fully equipped for a different, much more difficult step. The first two years, that are insufficient for the in-depth study of a profession for which the emotional state, playfulness, relationships with stage partners, vocal and mental training are so important, are tapping years, for discovering themselves, strengthening emotions, balancing moods. There are plenty to be done in these two years, refining personalities and characters, each student having to gain “weight”, like an athlete who has to build muscle mass, to have a style of their own, to prevent uniformity. There are plenty to be said on the choice of a three year studies program instead of four. Others have decided for us, others who have no knowledge of this field. But this is another topic, another article...

I can state now, after almost an entire year has come to pass since I parted with the class of 2014, that I have had a solid team, eight girls of the right sort of timber, eight formed actresses, an already hired actor, three Master students wrought in battling the stage, a solid generation of actors and Masters. I am sure I shall meet with them again, as partners and collaborators. I have great faith in those I train for the long race of the stage, the ones that I lead through the maze of the souls of the characters waiting for them. I am certain there will come a day they will be hired, that they will act considerably, that

THEATRICAL COLLOQUIA

they will honour not only the theatre where they will have their debut, but also the college that has trained them. Patience!...

Ridi Pagliaccio! A Performance about One's Soul, Life, Profession and Ardent Passion

Anca CIOFU*

Abstract: *Ridi Pagliaccio!*, as the show was called, is a syntagm very dear to her as it is the quintessence of our profession: no matter how you feel, how sad or depressed you are, you, the actor, should always be happy and playful on stage!... Ilinca managed to bring together in a very skilfull manner the three main acting characteristics: the art of acting, of shadow puppetry and marionette manipulation. She also expressed poetically the (intimate, I may say!) relationship between the puppeteer and the puppet, the manipulator and the object that is being manipulated.

Key words: Ilinca Istrate, *Ridi Pagliaccio!*, one-woman-show, marionette manipulation

I knew from the very first meeting that Ilinca Istrate's destiny was to perform on stage. She was beautiful, with large expressive eyes, talented and deeply interested in cultural manifestations, in art in all its forms, hardworking and devoted, with such passion for her work that puzzled me at times and whose beauty she tried to share with those around her. You would often meet her in the university halls carrying a puppet or a marionette that she would stubbornly work with until making it walk properly. Or in a tram, a park or an antiquity shop where a wayang puppet's hand, head or entire body would sometimes pop out of her fancy bag and puzzle if not scare those that it greeted, shook hands with, caressed or jumped in their lap. Yet one thing I did not suspect from this very first meeting: her passion that often became obsession for one particular type of puppet, the marionette.

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



(photo by Ioana Petcu)

I have often urged my final year students to make marionettes of their own they can perform with in their diploma presentation. Supposedly they have acquired at this point enough stage experience to present a what is contemporarily called a *one-(wo)man-show* which should express their interest, need or obsession for a specific life aspect and that would become the fundament of their future career. As a teacher I aim at finding together with them that particular thing that characterizes each of them and that is worth presenting on stage and then discover the animation means by which they can embody it.



I had long debates with Ilinca on this matter. And she had many things to say on that. She was more than eager to talk about some of her life moments that were still tormenting her: her childhood traumas which her inclination for beautiful and

creative aspects was deeply rooted in, her wish to have belonged to the Renaissance period (that she would express in her manner of marionette manipulation), her artistic creed and her need to perfect her manipulation skills.



*Ridi
Pagliaccio!*, as the show was called, is a syntagm very dear to her as it is the quintessence of our profession: no matter how you feel, how sad or depressed you are, you, the actor, should

always be happy and playful on stage! Or as Romanian poet George Topârceanu put it referring to the main character in *Pagliaccio*: “The pain I feel should make me glad/And sadness I should turn to laughter/And every day I try to make merry/But often I do cry under my mask/When I am filled with sadness/I look myself into the mirror/And laugh like crazy at my own nose”.

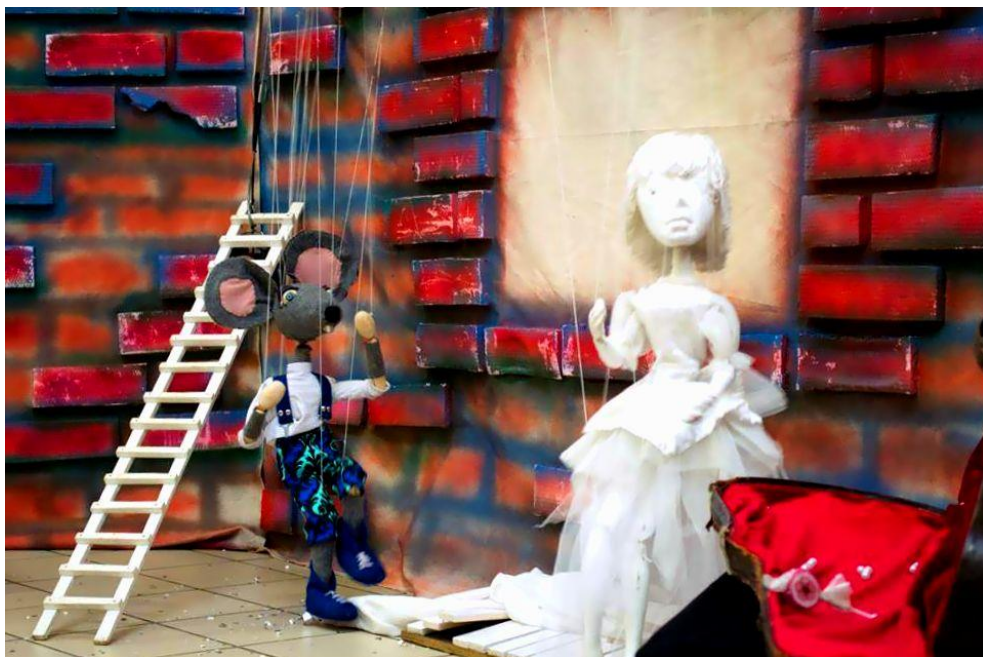
Ilinca managed to bring together in a very skilfull manner the three main acting characteristics: the art of acting, of shadow puppetry and marionette manipulation. She also expressed poetically the (intimate, I may

THEATRICAL COLLOQUIA

say!) relationship between the puppeteer and the puppet, the manipulator and the object that is being manipulated. In Ilinca's view every puppet was unique, with a unique destiny, with its own breathing, walking, living and personality. This was certainly one of the main reasons I enjoyed watching Ilinca at work for instance when she was deeply involved with her poor Pogany character whose strings would get tangled at times (she named her "string actor" after painter Manuel Mănăstireanu's unique character) or when she would reshape its little expressive fingers or wrap it in its red cape she had carefully sewn to safely carry it from one place to another. Her Pogany marionette was famous in the university halls, in cafeterias, in public markets and many other places. It danced, it sang, it read and even enjoyed the celebration of our National Day. You can see it at present with Ilinca Istrate at the Fix Theatre or any other place it is invited to during performances "about one's soul" as Ioan Petcu put it: „These are invitations for our souls, for us that love, that have good or bad times. But then we rise again, love again and live again. Innocent and always expecting new things to happen, overcoming all hardships. We cry a little, we laugh a little. But we are always attracted to light like insects”.



(photo by Ioana Petcu)



No joking with marionettes... *The Sunshine* by Al. T. Popescu

Anca CIOFU*

Abstract: The creators of the recital have chosen the classic screen for their short wired marionettes staging, imagining the basement belonging to a family of artists. The well written text is given depth by the excellently chosen musical highlights and by the movement and action created through the expressive attitudes of the marionettes. The setting, with occasional embossed bricks, the window which acts as a shadow screen (in the scene the scary cat appears) can only fill the performance's special atmosphere under the warm, intimate light of a single projector.

Key words: *O rază de soare*, Al. T. Popescu, marionette recital

*PhD, Lecturer, The Faculty of Theatre, "George Enescu" University of Arts, Iași

Deemed by some as “the undoubtedly most valuable playwright”¹ of Romanian descent in the puppet theatre, Al. T. Popescu is one of the authors whose plays have often been staged as recitals (either individual or collective ones). After countless stagings in the most important puppet theatres in our country during communism, the metaphor shielded meanings of his writings (though not all of them, to be fair) have continued to magnetize the servants of the puppet-stage, be them directors or performers, after 1989 too. Having a greater emphasis on the dreamlike side of the story than on its moralizing one, the adventure of the mouse and the china ballerina in *The Sunshine* is probably one of the most frequently used (pre)texts for the certification of the puppeteer-actors’ mastery of their profession, revealing with each new approach a different level of meanings and suggestions, remaining forever fresh and able of vibrating with the audience’s sensitivity.

Therefore, this is how simply choosing a suitable text for Andra Burlacu and Cosmina Imbrea (at that time, senior students majoring in The Art of the Puppeteer and Marionette Handler Actor) to base their first marionette recital upon was to become the source of great enthusiasm for both the actresses and the professors guiding them (Anca Ciofu, Dumitriana Condurache, Mihaela Gârlea). It is true, though, that the play was not easily obtained. The team has got into its possession through the goodwill of Liliana Vârlan, a talented marionette handler herself, actress at “Luceafărul” Theatre for Children and Youth in Iași and interpreter of the role of Pitt the ballerina in an exceptional staging of the play in 2002, in which her partner had been the gifted Doina Iarcuczewicz, under the stage direction of Toma Hoge, with a set design by Axenti Marfa, music by Anda Tăbăcaru-Hoge, lyrics by Ion Agachi, a multi-awarded performance at puppet theatre festivals².



¹ Cristian Pepino, *Dicționarul teatrului de păpuși, marionete și animație din România*, edited and reviewed by Mircea Ghițulescu, Galați, Ghepardul Publishing House, 1999, p. 134.

² The recital has received the Prize for Best Female Performance, granted to Doina Iarcuczewicz, and the Prize for Stage Direction, given to Toma Hoge, at the 2007 “Golden Sturgeon” Festival in Volgograd (Russia), the Prize for the Most Delightful Performance at



Having carefully read the play, the creators of our recital have chosen the classic screen for their short wired marionettes staging, imagining the basement belonging to a family of artists. The (well used) props were a wooden box the happy Muf would sleep in, a red-velvet covered violin case the melancholic Pitt would rise from, a marionette-size adapted ladder, a broken piano keyboard and a giant clay jar. Andra plays the part of Muf, an honest boy-mouse with a golden heart, enormous ears and short pants with braces, whose loneliness is suddenly dashed away by Pitt, a graceful ballerina (handled by Cosmina), white from head to toes, with the air of a little spoiled fairy who cries porcelain tears and has been confined to the cellar, having become a useless object due to her broken leg.

The well-written (and well-played, dare I add) text is given depth by the excellently chosen musical highlights and by the movement and action based on the expressive attitudes of the marionettes. The recital has an impression on children and their parents, too, due to the way the too (still) students use the filter of their emotionality and creative intelligence for the acting and lines of their characters, the handling of which gives the full measure of their skills and talent. The setting (designed by Gavril Siriteanu and done by Cosmin Iațesen) with occasional embossed bricks, the window which acts as a shadow screen (in the scene the scary cat appears) can only fill the performance's special atmosphere under the warm, intimate light of a single projector.

the 2008 edition of the *International Festival of Marionette Art* in Prague and the 3rd prize at "The Podolia Doll" Festival held in Vinnytsia (Ukraine).

From Cervantes' Novel to the Puppet Show *The Last Don Quijote*

Aurelian BĂLĂIȚĂ•

Abstract: Based on the novel *The Skilful Hidalgo Don Quijote of la Mancha* written by Miguel de Cervantes, we have done the puppet show *The Last Don Quijote*. I have maintained the main features of the characters, taking them out of the Iberian landscape and placing them in various contemporary situations, on an imaginary way around the world. The new adventures are set on stage by combining several techniques of the animation theatre, among which the means of the shadow theatre, less known, with the main quantity. The construction of the scenic image was done by using several sources of light, on both sides of the screen, among which an overhead projector. It offers a variety of possibilities. The play of proportions, the colours of the background and the details form, together with the scenic dynamics, the dramatic tissue. The technique requires both the study of the procedures of theatre scenic transposition, and some cinema techniques. The four actresses who form a homogenous cast, a team, are facing an exercise of non-verbal scenic expressiveness, in order to gain the mastery in the art of the animation theatre.

Key words: Cervantes, Don Quijote, shadow theatre, puppets, animation theatre.

Because of the many values of the novel *The Skilful Hidalgo Don Quijote of la Mancha* written by Miguel de Cervantes, published in the two parties in 1605 and 1615, the myth Don Quijote represents a central place both in the international literature and in all the other arts, among which the animation theatre, which uses it as an ever fresh resource.

Some while ago, more precisely in spring 2009, I had the privilege to be invited, as observer, to one of the most important festivals of theatre in Spain, Encuentro Teatralia, at international scale, organised by the community of the city Madrid in Alcalá de Henares, a locality in the neighbourhood of the Iberian capital city where, almost 500 years ago, Miguel de Cervantes was born, the great novelist. Alcalá de Henares is considered world patrimony and

• University PhD Profesor, University of Arts George Enescu Iasi

THEATRICAL COLLOQUIA

it inseparably related to the personality of Cervantes, the symbol of the Spanish literature. I was happy to live, for a few days, on Calle Mayor, only a few tens of metres from the house where Cervantes was born, a place which contributed maybe to the inspiration from which appeared, among others, the picturesque characters Don Quijote and Sancho Panza. I was impressed with the meetings with professionals of the scenic arts in several countries that participated in the festival, and also with the town and house of Cervantes, a museum which preserves the vibrations of the famous writer, so I decided then to make a show based on the most known masterpiece of the Spanish literature.



Our show, *The Last Don Quijote*, realised at the end of 2013 with the students of the 3rd year of the Faculty of Theatre at the University of Arts “George Enescu” in Iasi, addressed those who know the novel or at least know something about the character Don Quijote, the medieval hero who fought the windmills. In the collective mental of the humankind it remained as a slogan the phrase “to fight the windmills” as a sign of predictable failure, degrading

and even madness. And the *donquijotism* got an entry in the dictionary, as “attitude, behaviour of a dreamer, who follows great ideals but impossible to be done, for which he manifest sterile heroism while fighting imaginary obstacles.”

Don Quijote is a man with wandering mind especially, as Cervantes suggests, because of having read too many books of knight adventures. Of course reading is harmless, on the contrary. But it is important the quality of the reads, which feeds the mind by means of readings. By translating the situation to our days, we wondered what is harmful for a man's mind. The lack of judgement in connecting with the information offered by the media can have unbalancing effects on the background of frustrations accumulating while stating one's own identity. That is why we preferred that in our show, Don Quijote suffered deviations because of having spent too much time in his childhood in front of the computer or TV, a lot of depressive information repeated endlessly. So in old age he comes to live in a world of illusions, which he identifies with. He loses more and more his judgment, seeming to the others more and more degraded, wrapped in madness.

Even though we adapted the events in the novel by Cervantes to contemporary situations and the spaces nowadays, we tried to maintain ourselves in the spirit of the original work from the point of view of the general topic, the main ideas and the presentation of the characters' character. We deciphered, together with the students, the main structures of the characters, starting with the way in which they react in the situations met. On studying the characters, we first wondered about their location in a certain temperamental profile. Then we wanted to determine their mood, which is inner specific to them, after the accumulations by life experiences.

As mentioned also in our show, *The Last Don Quijote*, the main hero is determined from the very beginning to search in the world of fiction, and not in the real world, the field of manifestation for his ideas, wishes to fulfil and recognition. But what he has available is the real world, with which he is in opposition, and hence the multiple misunderstanding and absurd facts of weapons that appear, accidents, which the heroes eventually escape safely.

As for the henchman Sancho Panza, we maintained the portrait made by George Călinescu: “greedy, interested, coward, without imagination, shrewd, with a lot of common sense, a bit hidebound, illiterate, pouring his natural intelligence in proverbs.”³ In the show there is the one who saves his master every time from the mess in which the latter gets involved himself.

³ G. Călinescu, *Cervantes*, in Miguel de Cervantes Saavedra, *The skilful hidalgo Don Quijote of la Mancha*, in Romanian by Ion Frunzetti and Edgar Papu, vol. I, Bucharest, Editura pentru Literatură, 1969, p. XXXV.

The main means of expression in *The Last Don Quijote* are those specific to the art of shadow theatre, done by combining some techniques of handling the flat or volume puppets and light modelling. These choices have several justifications. First of all, in the novel there is very much the problem of the proportion between fiction and reality, and the shadow theatre involves the same problem, showing that what we feel like life is merely a reflection, an illusion. We believe that it was not enough underlined the fact that the great novel by Cervantes comprises also a presentation of a show of puppet theatre in the chapter “Where follows the funny event with the puppet handler, together with other things really funny, beyond reality.” The puppet representation is followed by the specific reaction of the mean hero, Don Quijote, who is so troubled that he rushes with his spade on the stage of the puppets of Ginés de Pasamonte. Reality and fiction overlap in the act of contemplation of the sow. This proportion is marked by the aggressiveness of the Knight of Sad Figure, who mistakes once again the objective reality with the world of fantasy. It then feels appropriate to us as belonging to the past, immaterial, dream, myth, to be suggested on the stage by the play of shadows. The construction of the scenic image was done by using several sources of light, on both sides of the screen, among which also an overhead projector. It offers a variety of possibilities: changing the décor, animation of puppets on the horizontal board of the overhead projector or at various distances from the vertical screen, to obtain the desired proportions and perspective. The background colours and the details form, together with the scenic dynamics, the dramatic story. The technique requires both the study of the procedure of scenic transposition in the theatre and some cinema techniques.

We formed a game of proportions, aiming to obtain some effects in creating the perspective. We combined the handling of puppets on the board of the overhead projector with handling the figures on the screen or its immediate vicinity. We combined the realization of décors by drawn foils, placed on the overhead projector, with objects placed directly on the screen. We used 3D objects and puppets or, better said, objects and puppets that can move around their own axis, to offer the silhouettes a 3D quality. The effect obtained is that the shadows thrown on the screen has spatiality and depth, the perspective being in continuous change. Thus, for the evolutions like shadows and screen, each character was built in several samples of various dimensions, as figures of shadows and puppets with volume.

As for the scenic time, we controlled, by alternating the spaces of game, by the tempo and duration of the actions, the sliding on the axis past-present-future. During the show we can see events coming to life, synthesis of a possible existence of *donquijotism*, where we can all find common points or at least they lead us to some questions. Most of the conflicts that we live daily are caused by the illusions of our minds and not the objective realities. We

interpret the past, evaluate the present and project the future in an objective way, determined by our structures, unique and specific, the qualities we have, the experiences had.

The elements of scenic language were mixed in syncretism, forming a nonverbal representation of large accessibility. The plot takes the tension of the permanent adventure in the novel by Cervantes, in a succession of various moments, sustained by music and the alternative game on the board and the screen, trying to compensate for the spoken retort, because “what can be developed as puppet game is more interesting than words.”⁴ Another essential fact is using some mixed techniques, thus the show presents several means, inciting to comments regarding the way of association: theatre of shadows of wayang kulit type, animation on overhead projector, animation with puppets on hand (bi-ba-bo) or with gabita. We took into consideration to respond to some basic rules of the puppet art: have a clear scenario, a cinematographic succession of scenes, with rapid change from one décor to another, the physical action to be more, the characters to have an evolution for the whole duration of the play, to obtain as much expressiveness as possible with less means.

The interpretation was supported by the four actresses as a unitary group, since it was collective handling, demanding, to assure the play on the board, for the projection on the screen and to handle the objects on the overhead projector. As the director of the show, I can say that they manage to use their creative resources to prove with refinement specific qualities of the artistic mastery.

Călin Ciobotari, one of the critics present at the students’ exam, the students whom I coordinated by building this show, at the Faculty of Theatre of the University of Arts “George Enescu” in Iasi, made the following statements:

“It is worth saying that such a show was offered to the professor-director, as he says, in a visit made in the town of Cervantes, opportunity to live in a different way, subjective and direct, donquijotism. Maybe that is why the whole assembling carries a lot of human warmth, almost tenderness breathing in the way of cutting the characters and the story. Cervantes’s figure comes alive in the narration. It is a Cervantes with the signs of his time mixed with the signs of our time, a Cervantes in front of a laptop, at different ages, absorbed by the passion of creation, broken by the troubles of the world around, somehow gathered inside himself, wrapped in genius, talent and emotion. The relation of the author with his characters takes Pirandelli-like forms. The final scene is profound and remarkably nostalgic: Don Quijote, the

⁴ Prof. PhD Cristian Pepino, Direction of animation show, Bucharest, Editura UNATC Press, 2007, p. 334

character, comes near and touches the hand of the dead author. On the whole, the main idea of the show remains the humour: the journey of Don Quijote and his devoted servant takes universal proportions; we find them fighting in deserts, facing penguins at the Pole or, the most incredible of all, reaching Romania, where penguins are replaced by a flock of sheep, and the nomads by local shepherds. Riding, at sea or on land, the two are always full of energy, unpredictable, and also want to learn more, open towards new horizons with successions contaminating the viewer. As I was saying, the humour is warm (the relation between the two is delicious), permanently doubled by melancholy transforming the laughter into smile, the brave adventures into tender returns towards the self, and the knowledge of the world into an exemplary discourse between man and his meaning. These impressions are intensified also by the chromatic of the assembling: warm colours combined with the dissolutions of the shadows, the luminous tones are diluted in spectres well organized.

The biggest quality of *The Last Don Quijote* is, I believe, the technique of realization: a very fine mixture of puppet techniques and cinematography elements, with stress on one of the old practices in the field: the play of shadows. That is, the scene is built on two levels: one classic, where the puppets perform on the hand, and another one “cinematographic” where, on a screen, by using different sources of light, are combined various techniques to handle the flat or 3D figures, plus those of modelling the light. What charms the most are the moments of interference of the two planes; the effects are irresistible. There are complex procedures of show, for which I asked the “assistance” of Aurelian Bălăiță. And it is not a secret the fact that I had the chance to learn some new things from this show-exam.

The students in the cast (Ilinca Istrate, Andra Burlacu, Cosmina Imbrea, and Ecaterina Crețu) behave professionally. Very attentive to details, synchronization and giving the movement their own enthusiasm age-related, they build this show well worked, behind which work and talent are felt. We wish them good luck in the future!”⁵

The show *The Last Don Quijote* was played during the show season of the University of Arts “George Enescu” Iasi in the Hall Studio Theatre. It was appreciated every time by the audience formed of people of all ages. For its qualities, it was selected to participate to some important festivals in the field, among which:

- Contest of puppet art “Today a student, tomorrow an actor”, Botoșani, 2013;

⁵ Călin Ciobotari, *TEATRU: Spectacol examen marca Aurelian Bălăiță*, <http://oradeiasi.oradestiri.ro/teatru-spectacol-examen-marca-aurelian-balaita/#.VL06tS55DpM>

THEATRICAL COLLOQUIA

- International Festival of the Schools of Theatre CLASSFEST, 2014, Kishinev, Republic of Moldova;
- *Gala of graduation shows "Young actors on both shores of the Prut on the Kishinev stage"* – 19-23 June 2014, Kishinev, Republic of Moldova;
- International Festival of Theatre FITO Oradea, 2014.

These experiences contributed, by the diversity of the play spaces, the meetings with the various categories of audience and various specialists in the field of show arts, to the artistic growth of the students and the creation of some professional relations at institutional level, as well as individual.

Here are some opinions mentioned by the critic and teacher of theatre Ioana Petcu, after watching a show played in the season of our university:

"... For the students in the 3rd year in Art of the puppet actor and for their coordinating professor, Aurelian Bălăiță, donquijotism was transformed into a pretext to reinvestigate and replace in discussion the topic, which found an outline eventually in *The Last Don Quijote*, an animation show both sensitive and creative.

Maintaining the most important marks in the novel of the Spanish writer – the meeting with Sancho Panza, the battle with the windmills, events in exotic lands –, the scenario has also a deviation, because during the long journey, the Knight of the sad figure also stops in Romania. The fragment proves the revaluation of the symbol in different contexts, since the windmills turn into flocks of sheep, which Don Quijote chases "in the smooth space with waves," Dulcinea is a suave peasant girl, defended by brave shepherds who amuse themselves over the thin stranger who comes to their land. Because it is to be appreciated that, apart from the melancholy of the idea of absolutely unrealisable, the director Aurelian Bălăiță wanted the action to balance between the meditative tone and the comic note, welcome in counterpoint. The adventure represents, thus, also the pleasure of the journey and the knowledge of the world, in its beauty and diversity, it is event and life, smile and tears.

The show offers two planes and, implicitly, two techniques of play: the classic variant of handling the puppet, on the board, and animation with figures on the projection screen. The two planes delimit also two times: one of the "fantastic" events, with the episodes of the journey, and one of the intermezzos, when, defeated in his eternal fight for justice and truth, Don Quijote comes in front, looks at the public and, sure that the audience of all ages is paying attention, gets ready for new plans of conquer. Moved to a universal dimension, the hero of Cervantes finds out about all the unhappy events of the present, which determines that, by signs and symbols, the spectator can read the appropriate message according to which, each of us keeps something of the character's situation. A bit naïve, but with attitude and sense of responsibility, maintaining the smile, but also the sadness and especially the dream or faith in better, we are all made of these human

fragments. The show, by means of images and puppets, talks about simplicity and humanity – because it was, in my opinion, the meaning of the fragile flower raised, in the end, in front of the hero that we know fallen down.

For its charm, for the ambition and its suggestive synthesis, *The Last Don Quijote* was awarded in 2013 during the Contest “Today a student, tomorrow an actor,” organised by the Puppet theatre “Vasilache” in Botoşani, with the help of the Administration of the National Cultural Foundation, as the best show, the production of the Faculty of Theatre at the University of Arts in Iaşi, it is also the result of the puppet actors who proved precision and good communication. As I have always considered, the actor in the animation theatre must have, first of all, precision – of movement, voice, presence. And it was proven by **Ilinca Istrate, Cosmina Imbrea, Andra Burlacu** and **Ecaterina Creţu**, a group of four students attentively coordinated by the director assistant **Anca Ciofu**. On the other hand, like a magician of the stage box, **Aurelian Bălăiţă** worked the musical composition, drew and built the puppets. In the puppet and figurine workshop he was accompanied by Ilinca Istrate, who discovered, as disciple, the passion for scenography in the animation theatre. Prospero knows how to always approach the people on the Magic island.”⁶

We believe that the show *The Last Don Quijote* succeeded in being for the students actors an opportunity to improve the techniques of scenic expression, but also the human development.

References:

WORK

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *The skilful hidalgo don Quijote of la Mancha*, in Romanian by Ion Frunzetti and Edgar Papu, with introduction by G. Călinescu, chronological table by Edgar Papu, vol. I-IV, Bucharest, Editura pentru Literatură, 1969.

CRITICS

BĂLĂIŢĂ, Aurelian, *Arta teatrului de umbre*, Iaşi, Editura Artes, 2007;
BUJOREANU, Raluca, *Autonomia limbajului păpuşăresc*, Iaşi, Artes Publishing, 2008;
CHEŞCU, Alexandra, “*Don Quijote de la Mancha – transformat în păpuşă, la Gong*”, în “*Tribuna*”, Sibiu, 26 iunie 2013;

⁶ Ioana Petcu, *Eternul Don Quijote pe mâna... păpuşilor*, <http://www.altiasi.ro/teatru/eternul-don-quijote-pe-mana-papusilor>

THEATRICAL COLLOQUIA

- DĂNĂILĂ, Natalia, *Magia lumii de spectacol (măști, păpuși, actori, marionete)*, Iași, Junimea Publishing, 2003;
- GRIGORE, Rodica, *Don Quijote în oglinda criticii și dincolo de ea*, în "Vatra", no. 9-10/2009, Târgu Mureș;
- PEPINO, Prof. univ. dr. Cristian, *Regia spectacolului de animație*, Bucharest, UNATC Press, 2007;
- SPERANSKI, E., *Actorul teatrului de păpuși*, Bucharest, Casa Centrală a Creației Populare, 1970;
- OBRAZȚOV, Serghei, *Profesiunea mea*, Bucharest, Cartea Rusă Publishing, 1952;
- UBERSFIELD, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European Press, 1999;
- ZAMFIRESCU, Ion, *Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, Bucharest, Eminescu Publishing, 1974.

REVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

Compulsory Readings in the Yorick Collection

Alexandra-Ioana CANTEMIR*

Summary: Any revisiting of a piece of writing holds forth a process of reevaluation of both the written material and the echoes it has in the reader's conscience. The second meeting with a text that is challenging through its denial of finite, one-fits-all answers, but rather creates one's need to ask (themselves) new questions would be rendered less significant the moment one has the feeling of having already come upon and grasped the meanings of said writing. Stanislavski, Grotowski and Brook are bound by their urge to search and the inability to be content with the answers they came upon. One's first contact with the texts in which they describe their thoughts on theatre is usually due to the compulsory readings lists of every theatre academy – their rereading is truly necessary.

Key words: Stanislavski, Grotowski, Brook



In this year's edition of the National Theatre Festival, Nemira Publishing House organized a triple book release, presenting the specialized public its most recent titles from the Yorick collection: the second volume of *An Actor Prepares*, by K.S. Stanislavski, Jerzy Grotowski's *Theatre and Ritual. Essential Writings* and *The Empty Space*, by Peter Brook.

Having been invited to present the volumes at the event, George Banu highlighted the importance of the moment: "These texts come forth as guides for the young actors, for the young creators. Their being published together seems to me an extremely meaningful event. From Stanislavski to Grotowski and Brook there is drawn a line of believing in the improvement of the actor and in the fact that one's accomplishment as an actor is linked to their accomplishment as a human being."⁷

* Doctoral student, „George Enescu” University of Arts, Iași

⁷ <http://yorick.ro/dupa-amiaza-cu-stanislavski-grotowski-brook/>



Reading the second volume of Stanislavski's book confirms the translator's merits (as a matter of fact, Raluca Rădulescu was given a Uniter award after last year's release of the first volume of *An Actor Prepares*). The language is actualized, the specialty terminology as well, thus helping the reader to more easily follow the exposition of the "system's" principles than in the case of the 1955 Romanian translation, which was brought by the State's Publishing House for Literature and Art and which occasionally slipped the inevitable wooden language tones. However, the utmost quality of the present edition is the inclusion of fragments that have never been translated into Romanian before, thus making possible "completing and publishing the two volumes in the form they were thought out by K.S. Stanislavski", as the translator herself states in the beginning of the second volume. Through the presence of these fragments, the content is enriched to such an extent that parts of the text that have previously been joined to some chapters become stand-alone chapters themselves (*The Logic Sequence, Ethic and Discipline, Self-Control and Finalization, Charm and Stage Attraction*). There is also the opposite situation, having previous chapters from the first edition become subchapters in the new one.

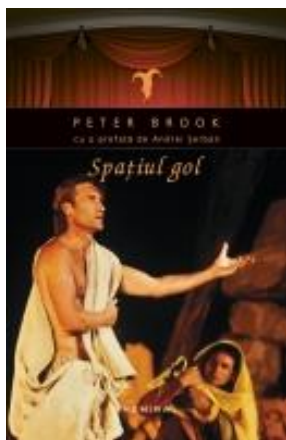
Following the text meant by Stanislavski to represent the second volume of his work, which has been left unfinished because of the author's death, there are several texts in the appendix, *Additional Material for the Third Volume* and *Material for Teaching the "System"* – taken from Stanislavski's manuscripts of the volumes meant to focus on "creating a role" and "training and discipline". Throughout all these notes and chapters' drafts one can follow the major shift in the theoretician's focus from the "emotional memory" to the "physical action method" approach on acting.

THEATRICAL COLLOQUIA



The volume ends with a text belonging to Jerzy Grotowski, *Answer to Stanislavski* – a true manifesto, one might say, in which the Polish director describes some of his guiding principles of his first artistic period from the point of view of one made guilty of “high treason” to the “system” in which he had previously been trained as an actor, and acknowledges, seemingly ironically: “I hold Stanislavski in a great, a high and multilateral reverence”.

The same text is also present in *Theatre and Ritual. Essential Writings*, a fundamental book for sketching the complex portrait of the creator of the “poor theatre”. Some of Grotowski’s texts from this volume are at their first Romanian translation (*Laboratory Theatre of 13 Rows, Theatre and Ritual, Exercises, The Voice, Performer*). Along with the appendix of accounts and reviews and George Banu’s impressive essay, *Grotowski or the Long Night’s Journey into Day*, which prefaces the book, they are landmarks for comprehending the magnitude of Grotowski’s controversial image and that of his path from director, to theoretician, to ascetic researcher, turned to mythical figure of the 20th century theatre after his retreat to Pontedera in order to continue his para-theatre experiments, the road for which had been paved ever since his travels to Haiti, Mexico and India.



The reader might wonder, however, what is the new contribution in the case of the edition of *The Empty Space* from Nemira Publishing House. Monica Andronescu’s translation is not essentially different from that made by Marian Popescu for the 1997 Unitext edition – the only notable modification might be ruling *teatru fără viață* over *teatru mort* as the Romanian form for translating the collocation “deadly theatre”. Therefore, only slight changes in terms of nuances and accents, and not the type of style revisiting that was used in the case of *An Actor Prepares*. The content is different only in regard to the book’s preface – in the 1997 Unitext edition, the preface had been written by George Banu, whereas the introductory words for the Nemira version belong to Andrei Șerban. Hence, the question about the most recent edition of *The Empty Space* renders itself perfectly justifiable. Up to one point – the one where one realizes that it keeps us trapped in the realm of... “deadly” thinking.

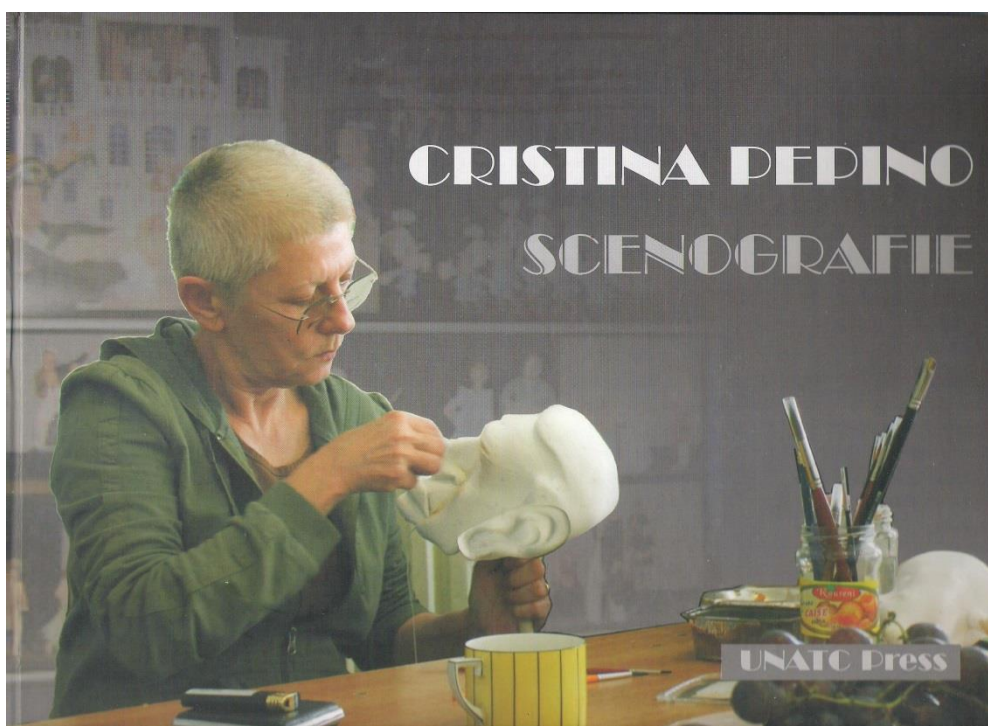
Any revisiting of a piece of writing holds forth a process of reevaluation of both the written material and the echoes it has in the reader's conscience, even without standing up to the standards imposed by the staff of the Yorick collection or presenting any other adjustments other than the stylistic ones brought upon by a new translation. The second meeting with a text that is challenging through its denial of finite, one-fits-all answers, but rather creates one's need to ask (themselves) new questions would be rendered less significant the moment one has the feeling of having already come upon and grasped the meanings of said writing.

Andrei Șerban wrote the following in his preface of *The Empty Space*: "Like Stanislavski and Grotowski, Brook is a searcher. *The Empty Space* is the first book he wrote out of his need of understanding himself, of asking the most important question without an answer: why do we work in the theatre?" And maybe herein lies another meaning of the triple book release organized by Nemira Publishing House. In both their practical and their theoretical activity, Stanislavski, Grotowski and Brook are bound by their urge to search and the inability to be content with the answers they came upon, even if they brought them worldwide success and acknowledgement. One's first contact with the texts in which they describe their thoughts on theatre is usually due to the compulsory readings lists of every theatre academy – their rereading is truly necessary.

Cristina Pepino - Scenography

Anca Doina CIOBOTARU*

They say a picture is worth a thousand words. **Cristina Pepino's Album - Scenography** offers us by means of 348 images, the chance of deciphering a story of two destinies that dedicated themselves to animation theater - completely, without prejudices, just with more love. Cristian and Cristina Pepino - a couple consisting of a director and a scenographer at first sight; in fact, Divinity allowed their meeting under a triumvirate of stars, creativity, play and erudition to give to the world their thousand fold talent.



Cristian Pepino portrays with emotion and lucidity in *Few Words about Cristina*, an expressive portrait „Cristina was the person and the artist to whom I owe most of my career as a director and the beautiful life that I had lived. I worked with many important scenographers but most of my innovative performances and experiments were carried out together with her. „She was always with me, she always discussed with me the ideas of performances. She

* Associate Professor Ph.D. at the Drama Departement, George Enescu University of Arts, Iași, author of many articles and studies, puppeteer.

had good taste, culture, humor, besides her great talent as a drawer, painter, fashion designer. She carved dolls, made costumes, helped me well before signing the scenography of performances, dedicating herself to animation theater and becoming a great scenographer.”



They traveled through the world stories, believing in their power to give viewers poetry, emotion, smile, anxiety of questions, irony, infinity of fantasy. Shapes, colors, rhythms, words and non-words, static and dynamic, traditional, classic and modern, all were included in the turmoil of performance production that for the two of them became a daily routine.

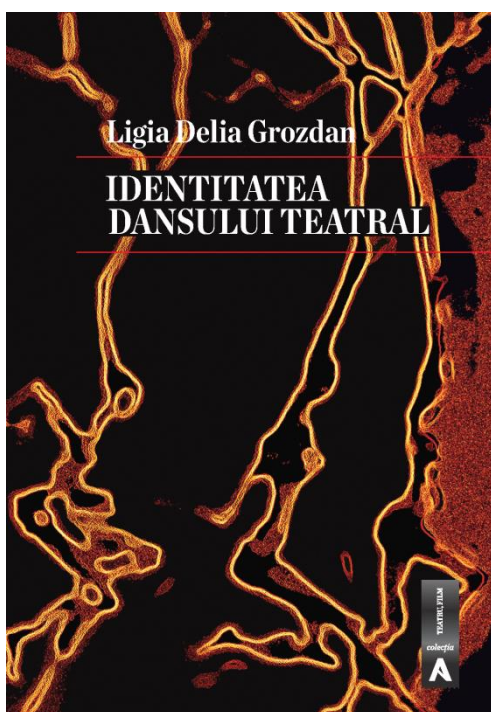
Cristina Pepino - The Scenography is more than an album; it can generate academic discourses, stories about animation theatre or about the status of a profession. Above all, we have to make a reverence to the author for the act of generosity to share with us a life-long travel diary on the Golgotha of Creativity.

The Identity of Theatrical Dance

Ligia GROZDAN, Elena SAULEA*

Abstract: Aiming optimization of the future professional dance actor, we explore the relationship between dance and physicality, expressive body ritual theater, theater from Antiquity and reaching Artaud, Grotowsky and men. We follow the most important moments in modern theater pedagogy from Stanislavski and Craig R. Wilson Dalcroze and with a focus on Biomechanics Meyerhold's theater.

Key words: dance, nonverbal communication, biomechanics.



The main object of this research is to optimize the process of shaping the future actor's corporal expressiveness – and that of the instrument used in the action of shaping: **Dance for theatre**. There are also offered details about the key term – dance for theatre, also called **theatrical dance** by K. S. Stanislavski. In Part I, entitled *On Dance and Corporeality*, there is an emphasis on commenting certain sequences from the history of dance which are relevant for the **corporally** assumed condition on which the manifestation of expressiveness is grafted. In Part II (entitled *The Dance Lesson in the View of the Masters of Theatre Pedagogy*), the author argues that the shaper – the professor of

Dance, Rhythm and Movement – must study (at the very least) the fundamental lessons taught by the masters of theatre pedagogy who have had

* Elena Saulea was PhD, Professor at I.L.Caragiale National University of Theatre and Film Bucharest

Ligia Grozdan is Ph.D., Lecturer at Drama Department at George Enescu University of Arts, Iași

an interest in the contribution of theatrical dance in the shaping of the young actor's condition. The author comes upon worthy of remembering findings on the shaping virtues of Dance, used in working with actors in training, while analysing the most important moments of modern theatre pedagogy, wherein theatre is bound with Dance.

“The book holds forth a minutely documented innovating foray that puts an emphasis on the importance of dance for theatre, a particular form of creation, while presenting briefly and to the point the pragmatism of stage life and the beneficial effects of this superior form of playing on the corporeal expression of acting.

There is a stress laid on the continuous metamorphosis, the permanent emulation of life and of art or, better said, of the spectacular impact life has on art, of the rapprochement between seen and lived, between credible and visionary, between hope as a human affective support and its manifesting as a rhythmic emotion through dance. Acting, dialogue between the paradoxical creation and the existential authenticity, is defined here by the authenticity of the unique and unrepeatable creative act. Through his visualised interiority, the actor carries the plural situation of interpreting the latent known, but also of renewing the inner event he experiences through the dance of self achievement” (Elena Saulea, backcover of Ligia Grozdan, *Identitatea dansului teatral*, Arte Publishing House 2013).

THEATRICAL COLLOQUIA

CUPRINS

SPECTACOLUL ÎNTRE RIGOARE ȘI INSTINCT	3
STUDII	5
Rigoare și instinct în munca actorului	
Monica BROOS	7
Avem <i>și</i> rigori... sau doar instincte?	
Laura BILIC	23
Teatrul la frontieră. Dialogul dintre arte în formele spectaculare contemporane	
Ioana PETCU	27
Dans contemporan, Non-danse, Nouvelle-dance	
Alba Simina STANCIU	45
Spațiul textual și spațiul scenic în <i>La nuit juste avant les forêts</i> de B. M. Koltès	
Diana NECHIT	53
Creatorul între coloratura individuală și țesătura scenică	
Tamara CONSTANTINESCU	67
Complexitatea spectacolului teatral	
Irina DABIJA, Elena CIORTESCU	75
Simbol și metamorfoză în artele vizuale	
Mihai-Cosmin IATEȘEN	79
Start.cercetare@UAGE	93
Narativitatea în teatru	
Adrian BULIGA	95
TEATRUL DINCOLO DE SCENĂ	109
Premisele apariției Teatrului Educațional în Marea Britanie (1930-1940)	
Mirela NISTOR	111
DRAMATURGIE LA TIMPUL PREZENT	119
SCHIMBAREA	
Nic ULARU	121
ÎNTÂLNIRI. INTERVIURI	143

THEATRICAL COLLOQUIA

Un interviu neterminat cu artistul Nic Ularu	
Ioana PETCU	145
„Jocul... esențial în viață!”	
Irina SCUTARIU	159
Propuneri de mise-en-scène pe texte de Shakespeare, Molière, Beckett.	
Experiența iLO	
Adrian BULIGA	167
PAGINI DIN STAGIUNE	179
Gong 2014	
Anca Doina CIOBOTARU	181
Licență și masterate	
Emil COȘERU	186
<i>Râzi, Paiată!</i> Un „spectacol-suflet” despre sine, despre viață, dar mai ales despre o profesie, o pasiune, o patimă	
Anca CIOFU	191
Cu marionetele nu-i de joacă... <i>O rază de soare</i> de Al. T. Popescu	
Anca CIOFU	195
De la romanul lui Cervantes la spectacolul păpușăresc <i>Ultimul Don Quijote</i>	
Aurelian BĂLĂIȚĂ	199
RECENZII	209
Lecturi obligatorii în colecția Yorick	
Alexandra-Ioana CANTEMIR	211
Cristina Pepino – Scenografie	
Anca Doina CIOBOTARU	215
Identitatea dansului teatral	
Elena SAULEA,	217
Ligia GROZDAN	217
THEATRICAL COLLOQUIA	219
PERFORMANCE BETWEEN RIGOR AND INSTINCT	219
STUDIES	221

THEATRICAL COLLOQUIA

Rigor and Instinct in the Actor's Work	
Monica BROOS	223
Do We Also Have Rigours... Or is it All Instincts?	
Laura BILIC	237
Theatre on Frontier. The Dialogue between Arts in Spectacular Contemporary Forms	
Ioana PETCU	241
Contemporary Dance, Non-Dance, <i>Nouvelle Danse</i>	
Alba Simina STANCIU	261
Textual Space and Scenic Space in <i>La nuit juste avant les forêts</i> by B. M. Koltès	
Diana NECHIT	269
The Creator between Individual Coloratura and the Stage Architecture	
Tamara CONSTANTINESCU.....	283
The Complexity of Theatrical Performance	
Irina DABIJA, Elena CIORTESCU	291
Symbol And Metamorphosis In The Visual Arts	
Mihai – Cosmin IAȚEȘEN.....	295
Start.research@UAGE.....	311
Narativity in Theatre	
Adrian BULIGA	313
THEATER BEYOND STAGE.....	327
The Premises for the Formation of Educational Theatre in Great Britain (1900-1940)	
Mirela NISTOR	329
MEETINGS. INTERVIEWS.....	337
An Unfinished Interview with Artist Nic Ularu	
Ioana PETCU	339
“Games... essential in life!”	
Irina SCUTARIU	353
Proposals for Mise-en-scène on Texts by Shakespeare, Molière, Beckett. iLO Experience	

THEATRICAL COLLOQUIA

Adrian BULIGA	361
STAGE REVIEWS.....	373
Gong 2014	
Anca Doina CIOBOTARU	375
Bachelor of Arts and Master's Degrees	
Emil COȘERU	381
<i>Ridi Pagliaccio! A Performance about One's Soul, Life, Profession and Ardent Passion</i>	
Anca CIOFU	387
No joking with marionettes... <i>The Sunshine</i> by Al. T. Popescu	
Anca CIOFU	391
From Cervantes' Novel to the Puppet Show <i>The Last Don Quijote</i>	
Aurelian BĂLĂIȚĂ	394
REVIEWS	403
Compulsory Readings in the Yorick Collection	
Alexandra-Ioana CANTEMIR.....	405
Cristina Pepino - Scenography	
Anca Doina CIOBOTARU	409
The Identity of Theatrical Dance	
Ligia GROZDAN, Elena SAULEA.....	411