



DE GRUYTER
OPEN

COLOCVII TEATRALE

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

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI –
STUDIU ȘI CREAȚIE”

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

NR. 24 / 2017

EDITURA „ARTES”, IAȘI



DE GRUYTER
OPEN

COLOCVII TEATRALE

Colectivul de redacție:

Redactor coordonator - UNAGE Iași
Prof. univ. dr. habil. Anca-Doina CIOBOTARU
Secretar de redacție - UNAGE Iași
Lect. univ. dr. Ioana PETCU

Redactori

Asist. univ. dr. Ioana BUJOREANU - UNAGE Iași
Dr. Tamara CONSTANTINESCU - UNAGE Iași
Dr. Alexandra Ioana CANTEMIR
Drd. Emanuel VASILIU
Drd. Laura TERENTE
Dr. Irina DABIJA - Redactor traducător autorizat extern
Drd. Carmen ANTOCHI - Tehnoredactare și tipărire - Editura „Artes”

Membri externi:

Andreas ENGLHART – Departmentul de Stiințe ale Artei al Ludwig-Maximilians-Universität München
Nic ULARU – University of South Carolina, College of Arts and Sciences Theatre and Dance
Matei VIȘNIEC - RFI - Franța

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 și este inclusă în baze de date internaționale precum SCPIO, EBSCO, ICI Journals Master List și CEEOL. Este publicată în parteneriat cu platforma editorială internațională De Gruyter Open, articolele în limba engleză având DOI

Editura „Artes”, Iași

2017

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”.

**MIT ȘI MITIZARE IN ARTELE
SPECTACOLULUI
CONTEMPORAN**

**MYTH AND MYTHICIZING IN
CONTEMPORARY
PERFORMANCE ARTS**

STUDII

Entertainmentul și nostalgia valorii

Visarion ALEXA*

Rezumat: Fie că vorbim de teatrul trăirii al lui Stanislavski, de metoda biomecanică a lui Meyerhold (actorul excentric capabil să răspundă celor mai neașteptate solicitări psihice și fizice) sau despre teatrul de reprezentare, de detașare gândit de Brecht, de cel psihologic atent la comportamentul personajului, susținut de unele descoperiri ale școlii behavioriste americane, ei bine, toate la urma urmei duc către un singur punct esențial care, desigur, nu este atras de altceva decât de imaginea falsă sau adevărată a omului contemporan în viul scenei. Cred că marile realizări actricești nu cunosc ruptura dintre emoție și idee, nici antagonismul iluzoriu dintre conștient și subconștient, sau, între inteligență și sensibilitate.

Cuvinte cheie: entertainment, show-business, K. Stanislavski, Răzvan Vasilescu

„Eu caut să văd în om gestul, gestul care caracterizează starea lui sufletească.

El îmi va sugera verbul, care apoi îmi va da mișcarea, care la rândul ei îmi va dezvălui psihologia.

Caut întotdeauna mișcarea, pentru ca personajele mele să vorbească singure despre ele prin limbajul gesturilor. ” – L. N. Tolstoi

Fie că vorbim de teatrul trăirii al lui Stanislavski, de metoda biomecanică a lui Meyerhold (actorul excentric capabil să răspundă celor mai neașteptate solicitări psihice și fizice) sau despre teatrul de reprezentare, de detașare gândit de Brecht, de cel psihologic atent la comportamentul personajului, susținut de unele descoperiri ale școlii behavioriste americane, ei bine, toate la urma urmei duc către un singur punct esențial care, desigur, nu este atras de altceva decât de imaginea falsă sau adevărată a omului contemporan în viul scenei.

* Profesor universitar doctor, U.N.A.T.C, București
membru al Școlii Doctorale a Facultății de Teatru, UNAGE Iași

COLOCVII TEATRALE

Cred că marile realizări actoricești nu cunosc ruptura dintre emoție și idee, nici antagonismul iluzoriu dintre conștient și subconștient, sau, între inteligență și sensibilitate.

Stanislavski, de altfel, combătea la un moment dat discuțiile prelungite care fac să ai mintea îmbâcsită și sufletul gol.

Multe din aceste teorii sunt fără îndoială extrem de utile dar, probabil, supuse mereu mistificărilor.

„*Teatrul se face, nu se discută!*”, spunea Jovet. Actorul moare fără să fi atins perfecțiunea. El oferă publicului rodul unei căutări continue, dar această explorare, în momentul când își vede propriul țel atins, e depășită, caducă...e amintire.

„*Încearcă să intri în scenă* - spunea Eduardo De Filippo în cartea sa, *Lesson du theatre - și să interesezi publicul cu personajul tău fără să scoți un cuvânt. Dacă după 30 de secunde, un minut, o voce din sală zice: „Și ce-i cu asta?” atunci schimbă-ti profesia.*”

Și continua: „*Judecați-mă, spuneți-mi ce părere aveți de munca mea? Când eram tânăr, nimeni nu mi-a spus niciodată: „Ai fost bun în seara asta? Niciodată.*”

În teza sa de doctorat, pe care am avut plăcerea să o coordonez, Răzvan Vasilescu povestește: „*Îmi tot amintesc de acel biet muritor care își pusese în cap să afle și el care este filosofia vieții și pentru asta trebui să îndure, în lunga călătorie, sete și foame, arșiță și furtuni până ajunse, în sfârșit, istovit peste măsură, la un renumit înțelept careși găsisese adăpost pentru meditație într-un colțișor la capătul lumii. Și muritorul, întâlnindu-l îl întrebă, normal „Care este filosofia vieții?”. Și înțeleptul îi răspunde: „Viața este ca o supă de pui”. „Pentru asta am bătut eu atâta drum, înțeleptule? Să-mi spui că viața e ca o supă de pui?” Și înțeleptul răspunde: „Vrei să spui că nu e ca o supă de pui?”.*

Ce poate fi mai ciudat (și nostim și trist dacă vreți) în arta actorului decât că - Charlie Chaplin s-a dus și el la un concurs de imitatori de „Charlot”. Concurs în toată regula, cu comisie de specialiști și o mulțime de candidați. N-a fost, se vede, ziua lui cea mai bună! A ieșit pe locul al 13-lea!...

Adică, am putea trage concluzia (permiteți-mi, sună mai bine în original): „*Do not direct a natural!*”.

Ajunși aici, aș vrea să vă rog să analizăm și alte aspecte ale artei actorului.

„*Totus mundus agit histrionem*”, încheie Razvan Vasilescu.

COLOCVII TEATRALE

Rang în arta actorului nu presupune neapărat ceea ce faci, într-o bună măsură, se definește și prin ceea ce nu faci sau te ferești să faci, sau, mai decis, n-ai face în ruptul capului!

Diva și emblematicul divism născut la Hollywood este ceea ce psihologii numesc „o stare de mulțime”, un fel de febrile momente de nebunie colectivă. Exaltarea este gândită și întreținută de instituții cu tenacitate de instituții de profil, comerciale, care prin publicitate, uniformizează.

Din acest amestec de autoritate gălăgioasă, comerț și ipocrizie un curios sentiment se răspândește: statutul minciunii, acceptarea falsului în numele profitului, credința oarbă în tot ce inventează publicitatea, certitudinea că toate prezentările trucate sunt adevăr. Acest crede și nu cerceta adaugă și el un supliment de ceremonial religios fenomenului. Ceea ce dă statut decisiv acestuia este că în centrul vârtejului de sentimente și emoții, de trăiri și exaltări este însuși Actorul. Actoria e profesie și stare sufletească, mentalitate distinctă și destin individual.

Nu este oare curios că grecii, care au inventat și cultul eroilor și meseria de actor tragic, n-au cunoscut vedetismul?

Da, actorul grec nu avea portret, căci nu avea chip. Fața lui era, în timpul jocului, în spatele unei măști impersonale. Zeii lor aveau, totuși, toate trăsăturile vedetei. Erau adorați pentru calitățile lor de frumusețe, de curaj, de putere... Întocmai ca actorii...

Actorul tragediei antice nu făcea decât să transmită *mesajul*. El era vocea gândului lui Eschil, Sofocle, Euripide sau Aristofan. Pe aceștia din urmă îi aclama publicul.

Actor și vedetă sunt două înțelesuri diferite ale artei interpretative.

Actorul strălucește în personajul care se întrupează cu chipul și firea lui... și de aici poate începe o selecție adevărată a starurilor. Grație șablonizării repertoriului, un actor poate deveni vedetă, icoană, la care publicul devastat de *puținul recognoscibil* se închină.

Starul e interpretul unui singur rol, așa cum zeul antic era stăpânul unor atribute limitate și fixe.

Când un actor se avântă spre artă, el, uneori, își barează singur drumul la vedetism. Căci prea multele personaje pe care le întruchipează cu o egală măiestrie dezorientează prin substanța lor privitorii.

Ceea ce spectacolul, clar în sens și limitat în expresie propune, e delectarea, care transformă problemele și neliniștile existenței în uitare. Deci ENTERTAINMENT.

COLOCVII TEATRALE

Cam asta ar însemna cu adevărat când numim ENTERTAINMENT - escapist. Etimologia cuvântului ENTERTAINMENT derivă din latină inter (între) - tenere (a ține) și a ajuns să însemne o formă de servitute, furnizarea unui suport mistificator.

Arta promite EKSTASIS – „o stare psihică de mare intensitate caracterizată prin suspendarea aparentă a contactului cu lumea înconjurătoare; scăderea controlului asupra propriei persoane” să ofere perspectivă și gând.

Entertainmentul provoacă tocmai inversul, neagă perspectiva prin gândire, lucrează cu publicul ca masă, ca statistică, fără identitate.

El neagă gustul personal, sensibilitatea sau inteligența. Deci, arta era direcționată către o persoană, Entertainmentul către un cât mai mare număr de oameni.

Arta este invențională și entertainmentul convențional.

Tot Răzvan Vasilescu, în studiul său, ne spune că „Majoritatea celor care merg acolo, nu merg să caute plăcerile minții, ci, intensele emoții ale inimii. (Tocqville) Cu alte cuvinte, întâmplări rară idei, efecte rară cauză.” Să compari viața cu un film nu înseamnă, conform clișeului, că viața imită arta, deși, desigur, există adevăr în această afirmație. Nici că viața își are propriile metode artistice și astfel a inversat procesul - arta imită viața - deși și asta e adevărat (cum vedem din numărul de romane, filme, programe TV inspirate din realitate). Mai degrabă ar însemna că viața a devenit artă - cele două sunt acum greu de distins una față de cealaltă. „ Lumea nu există să sfârșească într-o carte; când viața este mediul - cărțile există să sfârșească într-o lume.” - (Mallarme).

Convertirea vieții într-un mediu al entertainmentului nu ar fi avut succes dacă cei care slujesc filmul vieții sau viața ca film, n-ar fi descoperit ceea ce primii producători inventaseră la timp: publicul are nevoie de ceva cu care să se identifice... și s-au creat starurile... celebritatea.

Politicieni, avocați, modele, coafori, bicicliști, intelectuali, afaceriști, jurnaliști, criminali, orice apare - cât de fugar - în radarul mass-mediei este scos din masa anonimă și rejectat celebrității. Singura obligație și certitudine este publicitatea. Aceste staruri - foarte multe și foarte solicitate, să recunoaștem, sunt protagoniștii știrilor, mai mult, deținătorii valorilor zilelor noastre.

Pe vremuri stăteam într-o sală de cinema visând la lumea starurilor. Acum trăim într-un film visând la celebritate.

COLOCVII TEATRALE

În ceea ce privește conceptul, acesta ar fi cea mai pătrunzătoare și dominantă idee a secolului XX, deși, nimeni nu pare a ști cu exactitate când și unde a apărut, decât că avem de-a face cu o apariție recentă.

Jurnalistul Richard Schickell ne spune că termenul „celebritate” „era aproape nefolosit în scris, în conversație, în orice formă de discurs mai mult sau mai puțin oficial. Cei mai mulți despre care oamenii citeau sau auzeau aveau succes sau erau faimoși. Acestea erau adjectivele folosite. Tradiționalul - faimă - era legat, oricât de liber, de o abilitate, sau realizare, sau funcție.”

Celebritatea pare să se sinchisească mai puțin de aceste lucruri și este mult mai preocupată, în schimb, cu felul în care cineva este perceput.

Cum spune Daniel Boorstin în faimoasa sa formulare tautologică: „*Celebritatea este o persoană cunoscută pentru faptul că e bine cunoscută, făcând suprema realizare a celebrității faptul recunoașterii sale publice*”. Cu cât mai mare recunoașterea, cu atât mai mare celebritatea.

Pe măsură ce cultura cedează tiraniei entertainmentului și viața e un spectacol, societatea devine o cultură de carnaval, o cultură fără valoare unde totul este pe tarabă, vulgarizat, trivializat, unde ipocritul este identificat că învingător, înlăturându-l pe cel care merită cu adevărat.

O lume nouă și ciudată este lumea post-realității în care trăim. Nu mai există nici un „ism”, ci doar Entertainment, care a devenit cea mai pătrunzătoare, puternică și vitală forță a timpului nostru, atât de copleșitoare că s-a metamorfozat în viață dominatoare.

Noul entertainment popular are ca scop distracția, satisfacția imediată, evadarea din instruirea morală și acceptul consumului ca ideal.

Arta cerea efort pentru a fi apreciată, adică efort de gândire. Entertainmentul *nu cere nimic și oferă totul*. Umberto Eco e de părere că „*trebuie să începem din nou de la început, întrebându-ne unul pe celălalt, ce se întâmplă?*”.

„*Este cumplitul adevăr că sufletul mediocru, mintea comună, știind că sunt mediocre, au tupeul să-și revendice dreptul la mediocritate și caută să se impună oriunde pot*”, sublinia Ortega y Gasset.

Entertainmentul impune o temă sigură: triumful simțurilor asupra minții, a emoției asupra rațiunii, a haosului asupra ordinii, a abandonului Dionisiac asupra armoniei Apolloniene.

COLOCVII TEATRALE

Entertainmentul detronează raționalul și impune senzaționalul făcând astfel din minoritatea intelectuală o categorie supusă unei majorități anonime.

Aici se afla pericolul și disperarea cea mai mare a artiștilor. Ei știu că în final, după toate cuceririle entertainmentului, cultura poate fi înlocuită cu distracția.

Într-o societate a senzaționalul, toată arta devine apoteoza acestuia.

În cartea sa „The Image” Boorstin folosește termenul de „pseudo-eveniment” pentru a descrie cele inventate de public-relation ca să atragă atenția mass-media. Premiere de teatru și film, lansări editoriale, conferințe de presă, decernare de premii, demonstrații și greve ale foamei (doar câteva exemple) nu ar fi existat dacă cineva nu ar fi căutat publicitate și dacă media nu ar fi căutat ceva cu care să umple paginile sau undele, de preferință ceva entertaining.

Rezultatul este să faci din societatea modernă ceva unde mass-media nu raportează exact ce fac oamenii, ci transmite ce au făcut aceștia ca să primească atenția publică.

De la Revoluția Grafică încoace, mult din gândirea noastră despre măreția omului s-a schimbat totuși.

Cu două secole în urmă, când un om mare apărea, oamenii căutau scopul lui Dumnezeu cu acel om, astăzi se uită după agentul de presă.

Englezul Thomas Carlyle în cartea sa „Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History” sugera că Napoleon era „*ultimul nostru mare om*”.

Această credință în declinul măreției exprimă simplul fapt social că măreția nu e altceva decât faimă.

Exersăm în mijloace de a fabrica bine-cunoscutul. De a ne umple mințile cu tot mai multe nume mari, într-o lume de revelații artificiale.

Normal, nu ne place să credem că admirația noastră se canalizează în mare parte pe un produs sintetic. Modelele umane sunt mult mai vii și mai convingătoare decât ordinele morale explicite. Putem într-adevăr face o celebritate, dar nu vom putea niciodată face un erou. Într-un sens, aproape uitat, toți eroii sunt self-made.

Venerația eroului și a celebrității nu trebuie confundată. Deși, asta facem zilnic, și făcând asta, ne apropiem periculos de propria noastră privire de modelele reale. Ne apropiem tot mai mult de degradarea faimei în notorietate.

Experiența noastră tinde tot mai mult să devină tautologică - o repetiție inutilă a acelorași indiferente imagini și cuvinte.

COLOCVII TEATRALE

Poate că ce ne doare, de fapt, nu e atâta viciul cât nimicul.

Înainte de Revoluția Grafică era un semn de solidă distincție pentru un om sau pentru o familie să se ferească de a apărea în „știri”. O doamnă cu pretenții aristocratice apărea în ziare de 3 ori - când se năștea, când se mărita și când murea.

Acum familiile care reprezintă societatea sunt prin definiție numai acelea care apar în media. Celebritatea nu e cu nimic mai mult decât o versiune a noastră, stearpă, dar publicizată.

Imitând-o, încercând să ne îmbrăcăm ca ea, să gândim ca ea. nu facem decât să ne imităm pe noi. Nu ne place să mărturisim că ne uităm într-o oglindă, Ne uităm după modele și vedem propria noastră imagine.

Politicianul a devenit o formă de star, procesul politic o formă de spectacol și televiziunea cea mai bună scenă (nici o formă de entertainment nu ar fi putut teatraliza politica mai mult ca televiziunea).

Cu Kennedy în minte a spus Norman Mailer în 1960: „*Politica Americii va fi de acum și pentru totdeauna filmul favorit al Americii*”.

Candidații sunt prezumtive staruri, campania este o audiție, alegerea este selecția starului, restul fiind scenariști, regizori etc. Cineva a dat o nouă denumire: „Politainment”.

Cel care a înțeles, însă, cel mai bine afinitatea dintre politică și actori, a fost Ronald Reagan. „*Au fost multe dăți în acest birou oval când mă întrebam cum ar fi rezolvat cineva treaba dacă nu era actor.*”

Dar dacă Reagan se gândea la el ca politician actor - se mai gândea, de asemenea, și la președinție ca la un film în care deținea rolul principal.

Consilierii lui învățaseră să folosească terminologia Hollywood-ului ca să comunice cu el.

Și astfel arta n-a mai putut rezista cântecului de sirenă al show-businessului.

„*Cineva nu poate decât să se bucure sau să sufere pentru distracția celorlalți*” scria Goethe.

Dar mai merită citit? Dar mai știm cine e Goethe?

COLOCVII TEATRALE

Despre seducție în spectacolul de teatru sau (im)posibilitatea unei demitizări

Alin-Daniel PIROȘCA•

Rezumat: Seducția nu are neapărat de-a face cu dragostea. De fapt, ea nu este relaționată nicidecum în mod direct dragostei, ci așa cum o spune și etimologia sa, este un act intelectual ce înseamnă "a duce pe o cărare" ori "a corupe". Plecând de la acest punct și punând în corespondență spectacolul de teatru și spectatorul, ceea ce ne propunem în acest articol este să identificăm elementele participante la o presupusă relație de seducție în aria spectacolului de teatru, dar și definirea fiecărui rol în parte. Vom face o serie de apropieri la nivel teoretic, implicând exerciții de natură semiotică, în încercarea de a reformula relația dintre spectacol și spectator. Articolul nostru susține faptul că spectacolul este seducătorul iar spectatorul cel sedus, dar și faptul că există un secret implicat în această relație ce depășește prin noțiunile de dorință și intimitate, orizontul estetic al spectacolului de teatru.

Cuvinte cheie: seducție, secret, spectator, intimitate, spectacol de teatru

Titlul pe care l-am ales poate induce în eroare din cel puțin două motive. În primul rând, ni se poate reproșa faptul că seducția este în mod frecvent asociată dragostei și erotismului, ceea ce ar conduce la o critică ce privește neadecvarea temei prin aplicabilitatea la spectacolul de teatru. În al doilea rând, suntem astăzi martorii unui fenomen ce primește din ce în ce mai multe abordări în studierea sa, teatrului revendicându-se o serie întreagă de teme ce păreau, din nou, neadecvate în trecut.

Apropierea față de subiectul seducției în relație cu spectacolul de teatru se va produce din perspectiva filosofică, fără însă a articula mai mult

• Autorul este în prezent asistent drd. la Facultatea de Arte - Universitatea „Ovidius” din Constanța, absolvent al Facultății de Filosofie, Universitatea din București, deține o diplomă MA în Antropologia spațiului sacru la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” din București.

COLOCVII TEATRALE

decât este necesar demersul. Prin urmare nu vom ”filosofa” asupra seducției, ci ne vom limita la a restrânge semnificațiile acestei noțiuni în corespondență cu spectacolul și vom așeza premisele în vederea aruncării sale în joc, adică teritorializarea sa în spectacolul de teatru. Însi tocmai această punere în discurs a seducției în registrul artelor spectacolului, ne duce cu gândul la un sens primar al acestui concept, acela de act intelectual. E momentul să clarificăm terminologia acestei noțiuni, prin urmare vom determina acest perimetru pe filiera latinescului *seduco*, care înseamnă ”a lua deoparte”, ”a trage într-o parte”, ”a duce pe o cărare”.

Izolată la nivel estetic față de receptor, spectacolul de teatru se postulează în cadrul fix al unui loc, al *teritoriului* care invită la călătorie. Iar în acest moment lansăm interogația asupra căreia ne vom roti în discuția noastră: cine are rolul de seducător- spectacolul sau spectatorul? Reformulată întrebarea noastră urmărește identificarea unui seducător, a celui seducător ce preia rolul spectacolului sau spectatorului.

Tema seducției se constituie ca o problemă complexă. Ecartată față de chestiunea iubirii, seducția pornită spre cucerire amoroasă, și transferată în acest perimetru al spectacolului, și mai mult decât atât al spectaculosului, seducția revendică de la bun început regimul unui limitativ. Oricare ar fi seducătorul dintre cei doi- spectacolul sau spectatorul, rămânem în spatele actului seducției, rămânem într-o suprafață a lucrurilor ce nu permite accesul, deci nu oferă posibilitatea călătoriei. Baudrillard teoretiza această suprafață prin afirmația: ”(...) *Seducția nu este posibilă decât prin acest vertij de reversibilitate (pe care îl găsim și în anagramă) care anulează orice profunzime, orice operare de sens în profunzime: vertij superficial, abis superficial*”¹.

Prin urmare nu ne rămâne decât identificarea unui loc în această suprafață, a unei continuități a intențiilor noastre în acest ”spațiu al seducției”. Acum intervine în discuție spectacolul de teatru, loc comun al reflecțiilor despre sens și semnificație. Mai întâi vom spune că spectacolul se relaționează

¹ Cf. Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, traducere de Ciprian Mihali, editura Casa Cărții de Știință, 1997, p. 48.

COLOCVII TEATRALE

în mod direct publicului, dar adaugă în această relație combinatorie un al treilea- acțiunea. Nu este doar o relație alcătuită în regimul alterității, o conjugare a unui sine, element definitoriu spectaculosului ca esență efervescentă cu rol generator al semnificațiilor unui celălat. Publicul în sine poate fi gândit ca sumă a unor individualități. Considerăm că spectacolul de teatru este dependent de instaurarea unei acțiuni gândite, produse într-un mod intelectualizat încă din stadiul intenționalității. Doar acest lucru face posibilă apariția seducției, înțeleasă, așa cum spuneam la început, ca un act intelectual.

Seducția devine stăpână peste regimul aparenței, iar posibilitatea unei strategii face ca lucrurile să fie aduse în acest regim al aparentului, al suprafeței și să fie păstrate astfel. Însă spectacolul de teatru este cadrul ce *produce* spectaculosul, și o dată cu acesta și lucrurile ce aduse publicului în regimul sensului. Tocmai această producere sau producție a spectaculosului face posibilă manifestarea unui joc al aparențelor în fața spectatorilor.

Dacă ar fi să gândim relația spectacol-spectator în termenii unei relații de seducție declanșată de către cel dintâi, ne putem întreba care sunt modalitățile prin care se desfășoară această seducție. Mai întâi, ne putem gândi la un întreg ansamblu estetizant pe care spectacolul de teatru îl deține și îl oferă spectatorului asemeni unui ready-made. Însă, dacă vorbim despre seducție, trebuie să existe un seducător iar acesta nu este unul inert, plasat în sfera unei incapacități de acțiune. Seducătorul este cel ce declanșează cu tact acțiunile sale și face ca seducția să se întâmple.

Ne putem întreba dacă teatrul, în etapizarea sa evolutivă și racordarea conștientă la stadiile sociale în care s-a situat, nu a păstrat ca forță interioară doar expresia unei realități și a dus la o stratificare volatilă a misteriosului. Vorbim aici de o stratificare în sensul unei rarefieri apropiate unei excluderi, unei eliminări. Însă a elimina misteriosul din seria de elemente constitutive ale teatrului, poate conduce la ideea că teatrul seduce de dragul seducției. Seducere pentru că își propune să seducă. Dar, chiar și dacă înaintăm în acțiunea noastră de a gândi seducția în relație cu teatrul în acest mod, ecuației noastre îi lipsește un element esențial ce este asociat seducției, anume secretul.

Secretul se constituie ca un element esențial în relația seducătorului cu cel sedus. În absența acestuia, vom considera bun doar ceea ce se află la

COLOCVII TEATRALE

suprafață², doar acea aparență a lucrurilor. Însă a elimina secretul din spectacolul de teatru înseamnă a desfășura jocul ce are loc pe scenă *doar* într-o multitudine de sensuri. Nu e nimic greșit în această acțiune, se poate constata cu ușurință că pretutindeni astăzi se caută să se producă sens. Dar Baudrillard atrăgea atenția asupra unui alt pericol, conexas acestei dorințe generalizate de a produce sens, anume acela de a ne sufoca din pricina sensului și în final de a muri din cauza lui³.

De-abia în acest moment premisa noastră de lucru începe să prindă contur și decelează ideea că seducția, în interiorul spectacolului de teatru, plasează spectatorul (adică pe cel sedus) în rolul unui decodificator al unor aparențe. Dar chiar și în aceste condiții, putem spune că aparențele sunt cele ce reușesc să camufleze și să voaleze cel mai bine un secret⁴.

Ajunși în acest punct, ne vom permite să identificăm, cel puțin în economia acestui stadiu al excursului nostru, relația spectacol-spectator ca fiind una egalitară, uniformă și plană. Singura diferență majoră este că unul este seducătorul, iar acesta este spectacolul, iar celălalt este cel sedus-spectatorul. Dacă ar fi să ne debarasăm de acel ansamblu estetizant despre care vorbeam la început ce se anturează spectacolului de teatru, ne vom afla în fața unei situații ce permite dintr-o dată transferul. Cu alte cuvinte, dacă spectacolul de teatru nu ar afișa în fața spectatorului pleiada de simboluri aranjate în cheie estetizantă, spectatorul ar fi martorul unui act cu nimic diferit de *spectacolul vieții*. Însă ceea ce iese la o suprafață semnificantă a lucrurilor, identificând astfel un loc comun reflecțiilor și impresiilor față de spectacolul de teatru este chiar modalitatea de gândire a spectacolului de către spectator. Iar pentru a adecva această relație în termenii discursului nostru, ceea ce se

² *Idem*, p. 48, sqq

³ „(...) Pretutindeni se caută să se producă sens. Dar pericolul ce ne amenință nu este lipsa de sens, ci dimpotrivă, sufocarea cu sens și moartea din cauza lui. Tot mai multe lucruri au căzut în prăpastia sensului și tot mai puține lucruri au păstrat farmecul aparenței.” *Idem*, p. 49

⁴ „(...) Există ceva secret în aparențe, tocmai pentru că ele nu se pretează la interpretare. Ele rămân insolubile și indescifrabile. Strategia inversă, cea a întregii mișcări moderne, este cea a *eliberării* sensului și a distrugerii aparențelor. A veni de hac aparențelor a fost întotdeauna travaliul esențial al revoluțiilor. Nu-mi exprim aici vreo nostalgie reacționară. Încerc pur și simplu să regăsesc un spațiu al secretului, seducția nefiind decât ceea ce face să circule și să se miște aparența ca secret.” *Idem*, p. 49

COLOCVII TEATRALE

exteriorizează relației spectacol-spectator se poate extrapola în modalitatea de practicare a seducției de către seducător asupra celui sedus.

În absența unei intenții inițiale, demersul nostru a ajuns într-un punct de cotitură. Pentru a depăși acest moment, e nevoie de clarificări ca și cum e nevoie de o cale pentru a ieși din desișul unei păduri ce-și ascunde cărarea. Dacă mai sus am afirmat că în acest joc al aparențelor pe care l-am enunțat la un moment dat, regăsim modalitatea de gândire a spectacolului de către spectator, nu același lucru îl putem spune despre rolurile indicate (și asumate) ale celor plasați în relație, întrucât cel sedus-spectatorul se află sub ”imperiu” unei intenționalități decisive a seducătorului. Cum ar fi posibil ca sedusul să practice seducția? Rolul său este bine determinat, el trebuie să fie cel sedus, ca extensie a unei corespondențe, suntem tentați să credem că bănuiește că cineva încearcă să-l seducă, că cineva e pe urmele lui.

Putem vorbi despre spectacolul de teatru ca având o putere a seducției. Acest tip de putere poate fi multiplu și multiplicat cu fiecare spectacol. Putem distinge între o putere simbolică și o putere estetică⁵ ce se exercită asupra spectatorului, pe care acesta din urmă, așa cum am afirmat mai sus, o intuiește și pare că o simte (și îi place!). Puterea seducătorului, adică a spectacolului asupra spectatorului, e necesar să fie cât mai bine articulată și să lase urme. Relația pe care o întemeiază, în perimetrul dialogului spectacol-spectator actul seducției este *urmată* de reflecția ulterioară a celui din urmă asupra primului.

Totul se consumă în acest joc al ideilor desfășurat de spectator ce se continuă într-un *după* al spectacolului, într-un orizont aposterioric nedefinit. Spectatorul va căuta să dezlege secretul spectacolului, iar această căutare pare să înceapă cu adevărat în momentul în care spectacolul se va fi încheiat. Cu toate acestea, seducătorul își desăvârșește opera- cel sedus păstrează și poartă cu el urma seducătorului. Această amprentă, ale cărei reverberații sunt de-a

⁵ Referitor la tema seducției, Soren Kierkegaard îi transferă acestui subiect determinații estetice clar definite. Astfel, în *Jurnalul seducătorului*, filosoful danez vorbește despre puterea estetică ca fiind atributul seducției și mijlocul prin care seducția se poate realiza. Dar și în alt studiu, *Stadiile erotice nemijlocite sau erotismul muzical*, Kierkegaard găsește tot esteticul mijlocitorul în determinarea unei stări erotice, ce anulează seducția. A se vedea în acest sens Soren Kierkegaard, *Opere*. Vol I, traducere din daneză, introducere și note de Ana-Stanca Tabarasi, editura Humanitas, București, 2008.

COLOCVII TEATRALE

dreptul determinante pentru spectator (cel sedus), fac ca acesta să continue ideea spectacolului (a seducătorului) mai departe. Urma în sine este greu de şters, este de fapt de neşters. Ea va ocupa locul unui indecidabil derridean sau a unui inefabil ce va căuta mereu să se explice şi să explice la rândul său.

Postularea secretului în vârtejul seducţiei, ne conduce la ideea că seducătorul acţionează asupra celui sedus cu avantajul acestei abandonări, a unei inevitabile lăsări în urmă. Spectacolul de teatru atrage într-o primă instanţă la nivelul aparenţelor. În mod indubitabil, chiar şi copiii sunt atraşi de ideea de spectacol în sine, chiar fără să cunoască în prealabil acţiunea şi să aibă conexat actul cultural pe care acesta îl implică. Raportarea se face la un anumit nivel amplificat al acestei aparenţe, o armă redutabilă a seducătorului. Însă pe urmă, ceea ce va acapara atenţia şi va produce plăcerea de a privi spectacolul de teatru constă în atragerea spectatorului în mrejele acestei seducţii, pe care acesta din urmă nici nu o bănuia. Fără să ştie, spectatorul este purtat pe o altă cărare, în mod subtil şi plăcut, acesta fiind, aşa cum spuneam la început, un sens prim al seducţiei. Conduc pe această cărare, în sensul unei călătorii neaşteptate, spectatorului îi revin surprizele şi întrebările, însă acestea nu sunt racordate unui imediat, ci aşteaptă momentul abandonării, a acelei dispariţii ce apare din nou, pe neaşteptate.

Această relaţie a spectacolului cu spectatorul este fracturată de momentul dispariţiei, însă doar temporar. Fractura nu este definitivă şi nu va duce, în niciun caz la o pierdere absolută. Ca orice seducător, aruncarea în vârtej a celui sedus este iscusit acţionată şi ea este menită a produce dorinţa de a se lăsa sedus. Spectatorul nu va ieşi curând din acest teritoriu al unei seducţii permanente din partea spectacolului. Revenind la exemplul copiilor care, deşi nu sunt conectaţi unui act cultural menit să susţină actul lor de înţelegere în totalitate, un anumit grad de parţialitate fiind implicat de la bun început în dialogul cu acest tip de public, putem decela ipoteza că "ideea" de spectacol începe încă de-atunci să crească şi să stârnească acţiunea sa de seducţie, ce va "maturiza", la un moment dat relaţia sa cu spectatorul.

Mai devreme am ajuns la un alt concept esenţial pentru tema seducţiei, şi anume dorinţa. Dorinţa este devalorizată şi chiar anulată de seducţie. Deşi, hiperuzanţa lui „*a veni la teatru din plăcere*” o cunoaştem şi nu vom recurge

COLOCVII TEATRALE

aici la o extensie de semnificație a acesteia, aduce în prim plan, voalat dorința. Dar chiar dorința este cea care ar trebui să lipsească din relația seducător-sedus. În niciun caz nu putem vorbi despre o juxtapunere de sensuri sau o sinonimie a dorinței cu seducția. Baudrillard surprinde această distincție într-un mod foarte clar⁶.

Seducătorul cunoaște foarte bine că acțiunea sa nu este dorință. De aceea am putea spune că, revenind la analogia noastră, spectacolul nu este acel factor care dispune doar de anumite forme estetizante menite să producă plăcerea spectatorului, căreia îi corespunde în altă parte dorința (de a reveni). *Dorința* spectacolului nu este ceea ce se valorizează în orice moment în relația cu receptorul. Esteticul este important, chiar esențial în măsura în care îmbracă această relație și îi fixează teritoriul de desfășurare. Acest teritoriu, astfel configurat, poate dispune de o serie întreagă de forme și modalități de exprimare ce stau în intenția de a spune *ceva*, de a comunica spectatorului *ceva*. Dar chiar acest proces este fracturat în interioritatea sa, nu este desăvârșit și de aceea nu va spune tot, nu epuizează.

Spectatorului îi revine problematica restului. El rămâne angajat într-o relație în care absența, eschiva, metamorfoza sunt plasate într-o adevărată strategie. Fără să știe, spectatorul este pândit la orice pas și este derutat în instrinsecul propriilor semnificații pe care le oferă spectacolului. Revenind la Baudrillard, seducția este o „(...) *strategie a absenței, a eschivei, a metamorfozei. Virtualitate de substituie nelimitată, de înlănțuire fără referință. A deruta, a pune capcane care risipesc evidențele, care strică*

⁶ „(...) Seducția nu este dorință, ea este ceea ce se joacă cu dorința și se joacă de-a dorința. Ceea ce eclipsează dorința, ceea ce o face să apară și să dispară, ceea ce ridică aparențele în fața ei pentru a o grăbi către propriul ei sfârșit. Brahma a creat la început, din propria sa substanță imaculată, o zeiță cunoscută sub numele de Sharatuya. Când văzu acea superbă față născută din propriul său corp, Brahma se îndrăgosti de ea. Sharatuya (cea cu o sută de forme) se îndepărtă spre dreapta pentru a-i evita privirea, dar în acea parte apărură imediat un cap pe trupul zeului. Iar când Sharatuya se întoarse către stânga și trecu în spatele lui, alte două capete apărură. Ea se înălță spre cer: un al cincilea cap se formă. Brhma zise atunci fiicei sale: ” Să dăm naștere la tot felul de creaturi însuflețite, de oameni, de surăs, de asurăs.” Auzind aceste cuvinte, Sharatuya reveni pe pământ. Brahma o luă de soție și se retrăsese într-un loc secret unde au rămas amândoi vreme de o sută de ani divini.” Cf. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 52, sqq

COLOCVII TEATRALE

*ordinea lucrurilor și ordinea realului, care strică ordinea dorinței. A depăși ușor aparențele pentru a atinge miezul gol și strategic al lucrurilor.*⁷

Relația întemeiată a spectacolului de teatru cu spectatorul se centrează pe ocuparea unor roluri bine definite ale căror corespondențe dinamice implică un anumit tip de ordine în acțiune. Seducătorul declanșează cel dintâi acțiunea sa, iar cel sedus e mult timp absent în această acțiune. El este sedus și nu se poate opune acestui fapt. Însă, atât pentru seducător cât și pentru cel sedus, chestiunea dorinței devine practica unei filosofii a exteriorului. Niciunul dintre cei doi nu va proiecta în intenția sa dorința, atât seducătorul cât și cel sedus știu că acest lucru va conduce la pierdere⁸. Prin urmare, ordinea acțiunilor fiind definită, este important să nu se caute, să nu se aventureze dorința în relația spectacol-spectator.

Seducția, în mod inevitabil se leagă și de un alt aspect conex, anume intimitatea. Spectacolul se transferă în factualitatea totalizantă a intimității. Dar și această intimitate își revendică propriul teritoriu de acțiune ce surprinde spectatorul și îl înlocuiește în propria absență. O dată sustras spectacolului cotidian, spectatorului îi este oferit un cadru de asamblare pentru elementele proprii unei alte realități construite pe axele acestei intimități generate. Cu toate acestea, el este în afara seducției, este pus în fața unor semne estetizante ce trezesc posibilitatea ireversibilității. Doar gândind ireversibilul, spectatorul are proiecția unei intimități a spectacolului. De aici începe căutarea spectatorului, a celui sedus, care dorește de-acum înainte primultimitatea.

⁷ *Idem*, p. 53

⁸ „(...) La fel și cu dorința în seducție: să nu iei niciodată inițiativa dorinței, după cum nici cea a atacului. Cel care atacă primul este pierdut, cel care dorește primul este pierdut. Să nu opui niciodată dorința ta dorinței celuilalt, ci să ți-ntrești alături, în ciuda aparențelor, sau să-l prinzi în propria capcană. Pentru seducție, dorința nu există. Ca și hazardul pentru jucător. El este, cel mult, ceea ce face posibil jocul: o miză. El este ceea ce trebuie să fie sedus, la fel ca toate celelalte, ca Dumnezeu, ca legea, ca adevărul, ca inconștientul, ca realul. Toate aceste lucruri nu există decât în acel scurt moment în care le conjurăm să existe, ele nu există decât prin sfidarea pe care le-o adresăm, prin seducție adică, cea care deschide în fața lor această prăpastie sublimă, în care ele se vor prăbuși neîncetat, într-o ultimă licărire de realitate.” *Ibidem*, p. 53, sqq.

COLOCVII TEATRALE

Vom face aici din nou o analogie și ne vom referi la nota teoretică de o deosebită fințe a lui Jankelevitch⁹.

Intimul și extimul sunt prinși pe același plan în momentul de început al spectacolului. O dată acțiunea declanșată, extimul dispare, lăsând loc jocului seducției ce exclude acest *în afară*. Exteriorizării intimului i se opune exacerbarea extimului. O întreagă experiență a spectatorului se va restrânge pe fundamentul unei amplificări interioare a "stării" afective a spectacolului. Spectacolul devine deopotrivă locul acțiunii în care are loc seducția dar și rolul de sine al seducătorului.

În final ne oprim asupra unui alt aspect ce privește statutul spectatorului, adică a celui sedus înainte de a fi sedus. Sala de spectacol este unul dintre instrumentele de seducție ale seducătorului, iar fără să știe, spectatorul, sau cel-ce-va-urma-să-fie spectator, este transferat în această geografie de urmărire. Toate acțiunile ce vor fi declanșate de către seducător vor fi ațintite asupra lui și îl vor aduce în scenă asemeni unui personaj. În fond se întemeiază o relație de dublă necesitate- pe de-a parte seducătorul (spectacolul) are nevoie de victima sa (spectatorul) în angrenajul teritoriului său, iar pe altă parte, cel sedus e necesar a fi prezent acolo pentru a empatiza cu calitățile aceluia teritoriu.

Seducția este pusă în discuție în acest caz ca un fapt ce duce, poate într-un mod inevitabil și implacabil, la o pierdere identitară a rolului social al individului. O pierdere jucată pe firmamentul unei disoluții temporare. Actul

⁹ „(...) Dacă numai o experiență oarecare, una singură, s-ar putea reproduce literalmente în durată noastră trăită, am putea conchide că devenirea, cel puțin în clipa acestei experiențe, a încetat să devină și a început să revină, că trecutul, pentru o dată, a reînviat ca un alt prezent, - nu ca o imagine onirică suprainprimată peste realitatea prezentă sau disimulată pe dedesubt în inconștient, ci ca o trăire primă amestecată inextricabil cu a doua în masa polifonică a trecutului-prezent și care ar transpărea prin culorile superficiale ale actualității; asta ar mai însemna că un om, undeva în lumea de aici, a cunoscut miracolul inefabil de *a fi* și de *a fi fost* laolaltă, și de a trăi de două ori în același timp. Dacă cel puțin, fie imediat, fie după un interval mai mult sau mai puțin lung, ceea ce a fost deja trăit ar putea să revină pentru noi în carne și oase, ne-ar fi dată speranța de a disjunge temporalitatea și ireversibilitatea. E de-ajuns ca un singur eveniment să se repete în istorie o singură dată, numai o dată, o singură și unică dată! „Cf. Vladimir Jankelevitch, *Ireversibilul și nostalgia*, traducere de Vasile Tonoiu, postfață de Cornel Mihai Ionescu, editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 36 sqq

COLOCVII TEATRALE

seducției este atât de amplificat încât simpla exercitare duce la ineluctabilitatea sa, pe când acele forme estetizante juxtapuse unui instrumentar al seducătorului, în acest caz sala de spectacol, vor fi cele victorioase și vor asigura plăcerea celui sedus, adică a spectatorului.

Încercând să identificăm rolurile de seducător și sedus, în corespondență cu noțiunile de „spectacol” și „spectator”, am determinat finalitățile presupuse ale actului seducției pe care îl observăm ca fiind inevitabil în această relație. Conchidem afirmând că relația dintre spectacolul de teatru și spectator implică, într-un cadru al analogiei, relația seducătorului cu cel sedus, recuperând astfel ideea unei strategii complexe ce se sprijină pe funcțiile unor elemente ce aparțin seducătorului, asemeni unor arme redutabile gata oricând să înceapă cucerirea.

Bibliografie

- Banu, George, *Le théâtre ou l'instant habité: exercice et essais*, Editions de l'Herne, Académie Expérimentale des Théâtres, 1993
- Baudrillard, Jean *Celălalt prin sine însuși*, traducere de Ciprian Mihali, editura Casa Cărții de Știință, 1997
- Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, traducere de Felicia Sicoie, editura Polirom, Iași, 1996
- Debord, Guy, *Societatea spectacolului. Comentarii la societatea spectacolului*, traducere și note de Ciprian Mihali și Radu Stoenescu. Prefață de Radu Stoenescu, București, Institutul Francez, 2009
- Esslin, Martin, *Reflections. Essays on Modern Theatre*, New York, Garden City, Doubleday & Comp., Inc., 1969
- Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, translated by Bogdan Ghiu and Mircea Vasilescu, Rao Publishing House, București, 2008
- Jankelevitch, Vladimir, *Ireversibilul și nostalgia*, translated by Vasile Tonoiu, Afterword by Cornel Mihai Ionescu, Univers Enciclopedic Publishing House, Bucharest, 1998
- Liiceanu, Gabriel *Despre seducție*, editura Humanitas, București, 2010
- Rykwert, Joseph, *The seduction of place: The City in the Twenty-first Century*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2000

COLOCVII TEATRALE

Winkin, Yves, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, nouvelle édition, Paris, Editions du Seuil, 2000

*** *Seduction et sociétés: Approches historiques*, (coord. Cécile Dauphin/Arlette Farge), Paris, Éditions de Seuil, 2001

*** *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume IV (ed. Philip Auslander), London and New York, Routledge, 2003

Web articles

<http://www.studentnewspaper.org/the-seduction-of-theatre-what-is-it-that-makes-the-act-of-theatre-going-so-special/> (consulted on 10th of November 2017, 12:49 a.m)

<http://ctr.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/ctr.168.013> (consulted on 10th of November 2017, 12:49 a.m)

COLOCVII TEATRALE

Antiteatru și orizont mitic

Radu TEAMPĂU*

Rezumat : Lucrarea de față pornește în analiză de la încercarea de a identifica eventuale legături dintre universul mitic și textul piesei *Scaunele* de Eugène Ionesco. Constatând că definirea teatrului ionescian ca un teatru al absurdului este depășită și se propun deja concepte alternative precum drama parabolică, cercetăm teatralitatea ionesciană din prisma antiteatrului. În virtutea definirii teatrului ca ritual, din perspectiva reprezentanților teatrului politic, facem câteva considerații asupra antiteatrului ionescian ca antiritual. Apoi, evaluând diferitele definiții ale mitului și concluzionând că definirea sa este încă în curs de articulare, încercăm să extragem câteva argumente pentru o privire, prin prisma mitului, asupra piesei ionesciene sus-numite. Astfel, observăm că nu se poate identifica un anumit mit care să stea la baza piesei, însă putem identifica și argumenta că această piesă de teatru are un orizont mitic. În același timp, ne raportăm și la experiența personală pe care am avut-o montând această piesă. Prin urmare, susținem că raportarea la un orizont mitic trebuie implicată în interpretarea scenică a piesei *Scaunele* de Eugène Ionesco.

Cuvinte cheie : teatru, antiteatru, mit, echilibru, proporționalitate

Termenul de mit are înțelesuri diverse. Uneori, înseamnă basm, alteori, basmă. Uneori, desemnează un zvon, alteori, o fabulă. Uneori, e o simplă poveste, alteori, e o poveste sacră. Dacă invocăm acest termen în conjuncție cu teatrul, ambiguitatea sa crește exponențial.

Însă, înainte de a proceda la o analiză detaliată a întâlnirii dintre teatru și mit, ne vom opri, pentru câteva momente, asupra unui „mit” care bânuie teatrul occidental de circa o jumătate de secol. Și anume existența unui așa-zis

* Asistent universitar doctor la Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Teatru și Televiziune

COLOCVII TEATRALE

teatru al absurdului. Desigur, sensul pe care îl înțelegem aici pentru termenul de mit este acela de zvon. În pofida faptului că reprezentanții de vârf ai acestui presupus teatru al absurdului au respins includerea lor în rândul creatorilor de teatru al absurdului, precum Beckett sau Ionesco, astăzi, toată lumea știe de acest teatru al absurdului. Conceptul, lansat de Martin Esslin, după cum este cunoscut în lumea spectacolului Pereszlenyi Gyula Márton¹, chiar dacă este contestat cu argumente solide în lumea științifică, pare să fie folosit cu încăpățănare. Controversatul concept esslinian, devenit astăzi inacceptabil, nu mai poate fi salvat nici în numele pretenției că piesele de teatru scrise în Europa la jumătatea secolului trecut au fost primite cu ostilitate și era nevoie de o explicație teoretică pe care publicul să o primească pentru a putea consuma actul artistic.

Ne îndoim profund că așa-zisa ‘ostilitate’ cu care au fost primite unele dintre piesele lui Ionesco s-a datorat faptului că acestea au încălcat regulile dramatice aflate în uz în acea perioadă. Prin urmare, considerăm ca fiind nefondată observația lui Keir Elam: “New and often loosely articulated secondary rules are constantly arising in the theatre, so that audience may be aware of emerging patterns without being able to identify or formulate them. This was the case, for example, in the 1950’s with the work of such dramatists as Beckett, Ionesco, Adamov and Pinter and the innovations in performance which their texts provoked. At first this work was greeted with hostility as an aberrant *breaking* of established dramatic rules. Only later, when certain (fairly loose) common characteristics had been discerned and a general name – ‘theatre of the absurd’ – had been rightly or wrongly applied to the entire corpus in question, were audiences at large able to accept this mode of theatre”².

¹ vezi Higgins Charlotte, *This new noise: the extraordinary birth and troubled life of the BBC*, London: Guardian Books, 2015

² Elam Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Routledge, 2002, p. 48, trad. noastră: „Mereu apar în teatru reguli noi și, de cele mai multe ori, vag articulate, astfel încât publicul poate conștientiza modelele emergente fără a putea să le identifice sau să le formuleze. Acesta a fost cazul, de exemplu, în anii 1950, cu lucrările unor dramaturgi precum Beckett, Ionesco, Adamov și Pinter și cu inovațiile în spectacol pe care aceste texte le-au provocat. La început aceste opere au fost întâmpinate cu ostilitate datorită aberantei spargerii

COLOCVII TEATRALE

Succesul de public al acestor piese s-a datorat, probabil, mai degrabă, accesului la spectacol și text al unui număr tot mai mare de spectatori care s-au bucurat de expunerea personală la experiența de a intra în contact cu universul acestor piese și care nu aveau o idee preconcepțuită despre cum trebuie să fie structurată o piesă de teatru și nici asupra regulilor stricte de desfășurare a acțiunii.

Relevanța pe care o atribuim în parametrii lucrării de față este aceea că, la modul empiric, odată ce regizorul și actorii au conștiința faptului că montează un text absurd, grila de interpretare scenică alterează sensul intenționat de autor. Acest fenomen poate fi ușor observat în cazul montărilor pieselor lui Ionesco. Autorul, nu de puține ori, a atras atenția regizorului asupra denaturării sensului interpretării pe care l-a avut în vedere.

Popularitatea, chiar și astăzi, 2017, în creștere, a operelor ionesciene se sprijină, mai ales, pe rostirea cuvintelor, separată de contextul scenic interpretativ. Și, mai adăugăm că, din punctul nostru de vedere, tratarea ca teatru al absurdului aduce oralității ionesciene nedorite accente melodramatice.

De aceea considerăm că orice prilej ar trebui folosit pentru demontarea publică a acestui mit fals. Ori dacă aceasta este o țintă prea dificilă măcar să ne putem referi la Eugène Ionesco fără etichetarea sa automată ca fiind un dramaturg al teatrului așa-zis absurd. Amintim aici, în sprijinul acestei idei, observațiile lui Michael Y. Bennett: “I want to be clear here: when I reference the plays of the Theatre of the Absurd (or ‘these plays’), I am referencing the plays that Esslin characterized as absurd. I argue that Esslin based his understanding of the plays he characterized as absurd on two significant misreadings: 1) Esslin mistranslates and miscontextualizes a quote by Eugène Ionesco, which Esslin uses to define the absurd, and 2) Esslin misread Albert Camus as an existentialist. As such, Esslin posits that the Theatre of the Absurd contemplates the ‘metaphysical anguish of the absurdity of the human

a regulilor dramatice consacrate. Abia, mai târziu, când anumite caracteristici comune (destul de slabe) au fost observate și o denumire generală – teatru al absurdului - a fost pusă, în mod corect sau în mod eronat, întregului corpus în cauză, publicul a fost în măsură să accepte acest mod de teatru.”

COLOCVII TEATRALE

condition.’ I will suggest, instead, that these texts, rather, revolt against existentialism and are ethical parables that force the audience to make life meaningful. Ultimately, I argue that the limiting thematic label of Theatre of the Absurd can be replaced with an alternative, more structural term, ‘parabolic drama’”³.

Desigur, alternativa propusă, de a înlocui conceptul de teatru al absurdului cu acela de dramă parabolică, are unele avantaje. De pildă, un avantaj ar fi că, din punctul de vedere al receptării, parabola, chiar dacă se adresează tuturor, are diferite grade de înțelegere/percepere, în funcție de orizontul cultural al fiecăruia. Am putea spune că Eugène Ionesco este conștient de acest lucru dacă luăm în considerare refuzul său programatic de a își explica piesele. Astfel întâlnirea cu textele sale dramatice poate crea senzația cititorului sau spectatorului că se află în fața unei ghicitori și nu doar în fața unei piese de teatru. De asemenea, înțelegerea acestor texte ca dramă parabolică ar putea funcționa și în sensul geometric al termenului, ca loc geometric al punctelor dintr-un plan care au un raport de distanță egală față de centru. Adică în interpretarea acestor piese trebuie să identificăm focarul și dreapta fixă directoare, în calitate de constantă imuabilă la care se raportează conceptual toate elementele componente ale piesei de pe poziții relativ egale.

Și, totuși, credem că efortul de conceptualizare teoretică nu este definitiv și ar putea continua. Adoptăm, deocamdată, aici, definiția de dramă parabolică a textelor dramatice ionesciene. Însă notăm apăsător că Ionesco s-a concentrat nu pe valența de text dramatic, dramă, ci pe aceea de rostire, oralitate

³ Bennett Michael Y., *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 2, trad. noastră: „Vreau să fiu clar aici: când menționez piesele Teatrului Absurdului (sau *aceste piese*), mă refer la piesele pe care Esslin le-a caracterizat drept absurde. Eu susțin că Esslin și-a bazat înțelegerea asupra pieselor pe care le-a caracterizat drept absurde pe două interpretări greșite: 1) Esslin traduce greșit și micro-contextualizează greșit un citat al lui Eugène Ionesco, pe care Esslin îl folosește pentru a defini absurdul și 2) Esslin interpretează greșit pe Albert Camus ca existențialist. Ca atare, Esslin susține că Teatrul Absurdului contemplă *angoasa metafizică a absurdității condiției umane*. În schimb, voi sugera că aceste texte se răzvrătesc, mai degrabă, împotriva existențialismului și sunt parabole etice care forțează publicul să dea un sens vieții. În cele din urmă, susțin că eticheta tematică limitată a Teatrului Absurdului poate fi înlocuită cu un alt termen, mult mai structurant, *drama parabolică*.”

COLOCVII TEATRALE

a textului, și poziționare a verbalizării în contextualitatea spectacolului de teatru.

Din perspectiva dramei parabolice, vom încerca să privim piesa *Scaunele* de Eugène Ionesco încercând să evidențiem importanța citirii acestei piese prin raportarea la universul mitului. Desigur, adeseori, conținutul mitic capătă forme de exprimare fericite prin intermediul unei parabole. Totuși, nu susținem că piesa *Scaunele* este o parabolă în sensul clasic al genului literar. Nu este. Însă putem identifica raportarea la un element focalizator față de care se relaționează toate celelalte elemente în mod egal. Acest focalizator este absența. În același timp, această absență se instalează, într-un mod înșelător, pe un orizont pe care l-am putea numi ca fiind mitic. Vorbim despre mitica absență a personajelor exemplare.

Desigur, Ionesco a avut în vedere dimensiunea mitică: „Am avea nevoie de un teatru mitic: acela ar fi universal”⁴. Iar sensul de universal îl înțelegem ca fiind acea validitate a expunerii unei experiențe umane în care să se regăsească nu doar un grup, ci orice ființă umană. Nu putem spune, cu certitudine, că Ionesco a scris piesa *Scaunele*, de care ne vom ocupa în această lucrare, ca pe un mit. Însă, cu certitudine, putem decela anumite arome mitice în această piesă.

Relevant în traseul pe care îl propunem considerăm a fi faptul că Ionesco s-a definit și a fost definit, chiar și cu o ușoară emfază, de criticii săi, ca fiind autor de antiteatru: „Eu sunt pentru un antiteatru...”⁵; după propriile cuvinte sau după cuvintele lui Kenneth Tynan: “...el era avocatul antiteatrului...”⁶. Antiteatrul lui Eugène Ionesco trebuie să fi fost radical diferit de Anti-teatrul lui Rainer Werner Fassbinder: “... Action Theatre was reorganised under his control as *Anti-Theatre* in 1968. *Anti-Theatre* was identified by the company as socialist theatre and Fassbinder’s theatre work, from 1967 to 1974, was inspired and informed by the marxist political activism

⁴ Ionesco Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvînt introductiv Ion Pop, București: Humanitas, 1992, p. 227

⁵ Ibidem, p. 226

⁶ Tynan Kenneth, *Ionesco, man of destiny?*, Observer, London, 22 June 1958, apud Martin Esslin, *Teatrul Absurdului*, traducere de Alina Nelega, București: Unitext, 2009, p. 115

COLOCVII TEATRALE

of the 1960's and 1970's"⁷. Ceea ce Ionesco a numit ca fiind antiteatrul său nu este un teatru al activismului politic.

Și dacă nu ne rezumăm să citim acest antiteatru ionescian ca fiind un sinonim pentru avangardă și luăm în considerare afirmația sa: "Nicio societate n-a putut desființa tristețea omenească, niciun sistem politic nu ne poate elibera de durerea de a trăi, de teama de a muri, de setea noastră de absolut. Condiția umană e cea care guvernează condiția socială, nu invers"⁸, putem găsi că antiteatrul său are implicații neașteptate.

În data de 19 decembrie 1982, la Roma, Living Theatre își lansează Manifestul în care teatrul este recunoscut ca ritual. Prin urmare, teatrul este ritual, din perspectiva acestui manifest teatral. Ar fi logic să considerăm că, în acest caz, antiteatrul este antiritual. Un antiritual fiindcă, spre deosebire de teatrul politic revoluționar care se identifică ca ritual, singura revoluție avută în vedere este: "Revoluția înseamnă schimbarea mentalității"⁹. Nu putem afirma, cu certitudine, așa cum a făcut-o Esslin: "Ionesco își afirmă convingerea că societatea în sine este o barieră între oameni, căci adevărata comunitate umană e mai vastă decât societatea"¹⁰, însă pare că interacțiunile dintre ființele umane devin, în ochii lui Ionesco, în mod inevitabil recurent, precum în *Rinocerii*, tot mai lipsite de echilibru și armonie. Căci ce este rinocerul ionescian altceva decât o atitudine mentală? O atitudine mentală care, odată însușită, duce la fracturarea organică a ritualului rinocerizării.

Dar dacă ajungem la concluzia că antiteatrul ionescian dezvoltă contururi antiritualice, nu se poate presupune, din start, că are și o dimensiune antimitică? Și atunci orice discuție despre mit referitoare la piesele ionesciene

⁷ Mercier John and Martin Shingler, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, New York: Columbia University Press, 2004, p. 69, trad. noastră: „... Action Theatre a fost reorganizat sub controlul său ca Anti-Theatre în 1968. Anti-Teatrul a fost identificat de societari ca teatru socialist și munca teatrală a lui Fassbinder, din 1967 până în 1974, a fost inspirată de activismul marxist politic din anii 1960 și 1970 și cunoscută ca atare.”

⁸ Ionesco Eugène, *The playwright's role*, Observer, London, 29 June 1958, apud Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, traducere de Alina Nelega, București: Unitext, 2009, p. 116-117

⁹ Ionesco Eugène apud Martin Esslin, *Teatrul Absurdului*, traducere de Alina Nelega, București: Unitext, 2009, p. 119

¹⁰ Martin Esslin, *Teatrul Absurdului*, traducere de Alina Nelega, București: Unitext, 2009, p. 116

COLOCVII TEATRALE

este lovită de nulitate. Posibil. Însă vom continua analiza raportându-ne la următoarea observație: “Mythology can exist with or without ritual; ritual has even been found in some cultures without an extensive mythology”¹¹.

Dacă, în cazul lui Ionesco, raportarea la mit funcționează în absența ritualului am putea face, pentru început, următoarea remarcă: piesa *Scaunele*, luând în considerare aplecarea lui Ionesco spre farsă, joc și ironie, sub toate formele lor, poate fi considerată ca fiind o reacție a acestuia față de *Mitul lui Sisif* al lui Albert Camus. O reacție, o luare în derâdere a seriozității care îl face pe Camus să găsească o relație de cauzalitate între sentimentul absurdului existenței umane și sinucidere. Bătrânul și Bătrâna din *Scaunele* se aruncă în apă din vârful turnului pentru că orice încercare a lor de a introduce inteligibilitate în relațiile sociale pe care le-au trăit este sortită eșecului.

În debutul cărții sale, Camus susține: „Subiectul eseului de față este tocmai raportul dintre absurd și sinucidere, măsura exactă în care sinuciderea este o soluție împotriva absurdului. Se poate stabili ca principiu că acțiunile unui om care nu trișează trebuie să fie comandate de ceea ce el socotește a fi adevărul. Credința în absurditatea existenței trebuie deci să-i hotărască purtarea. E legitimă curiozitatea de a ne întreba limpede și fără false patetisme, dacă o concluzie de acest ordin impune părăsirea cât mai grabnică a unei condiții de neînțeles. Vorbesc aici, desigur, de oamenii dispuși să se pună de acord cu ei înșiși”¹².

Armonia individului cu sine însuși nu poate fi atinsă în realitatea socială, pare să observe Ionesco spre deosebire de Camus, și aceasta pentru că societatea, ca lume, se extinde în psihismul omului. Orice încercare de armonizare cu sine însuși fără încercarea de armonizare cu celălalt este un obiectiv irealizabil și produce, din perspectiva lui Ionesco, doar un răs homeric. Pe de altă parte, când vorbim de patos, nimic nu poate fi mai fals decât credința că putem evita falsitatea patetismului. Un patetism fals asumat

¹¹ Kuritz Paul, *The Making of Theatre History*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1988, p. 4, trad. noastră: „Mitologia poate exista cu sau fără ritual; ritualul a fost identificat chiar în unele culturi fără o mitologie extinsă.”

¹² Camus Albert, *Fața și Reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, traduceri de Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, București: RAO, 2006, p. 115

COLOCVII TEATRALE

și conștientizat ne vindecă de iluzia faptului că suntem capabili să nu ne înșelăm pe noi înșine în timp ce căutăm mereu să îi înșelăm pe alții. Sau cum să nu ne înșelăm când îi înșelăm pe ceilalți, când putem doar să nu îi înșelăm, când ne dăm seama că ne-am înșelat. Faptul că ducem o existență absurdă, pentru Ionesco, nu este o scuză pentru sinucidere. Este un motiv de celebrare a existenței. Căci bucuria de a râde de propriile limite îi fac pe cei doi bătrâni din *Scaunele* să uite deseori că au promis să se arunce în valuri la sfârșitul piesei. De aceea, dacă aleg totuși să dispară o fac pentru a se ține de cuvânt și nu pentru că îi mai apasă, în vreun fel, absurdul propriei existențe. Distanța dintre existența pe care și-au dorit-o și existența de fapt îi fac să se țină de cuvânt. Pare că li s-a promis, cândva, într-un vis din copilărie, paradisul pe pământ și nimeni nu și-a ținut promisiunea. Drept răzbunare cei doi din *Scaunele* aleg să se țină de cuvânt. E absolut rizibil. E o farsă. E Ionesco. Ionesco care procedează, sub acest aspect, la demitizarea camusianului mit al lui Sisif. Însă orice demitizare este susceptibilă de o remitizare, o instaurare a unui nou mit pe ruinele celui vechi. Și, atunci, înainte de a ne obliga la o descriere a presupusului nou mit statornicit de Ionesco în piesa sa *Scaunele*, am dori să aruncăm o privire asupra a ceea ce este un mit.

Cu toții suntem degrabă doritori să ne angajăm în descrierea unui mit sau al altuia, însă, de cele mai multe ori, nu băgăm de seamă că am descris cu totul altceva decât un mit. În fapt, referințele mitice sunt întotdeauna evazive. “There are not theories of myth itself, for there is no discipline of myth in itself. [...] There is no study of myth as myth”¹³. Și, cu toate astea, în absența unei definiții universal acceptate ne regăsim în fața unui șir lung de definiri care, uneori, în salturi logice intempestive, par să vorbească despre același înțeles în varii formulări și, astfel, avem de a face cu: „... universalistic theories like those of the nineteenth-century nature-myth school (all myths are allegories of natural processes), or of Andrew Lang (they are primarily aetiological), or Malinowski (they are not aetiological, but are confirmations or ‘charters’ of social facts and beliefs), or Jane Harrison developing

¹³ Segal Robert A., *Myth: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2004, p. 2, trad. noastră: „Nu există teorii ale însuși mitului, deoarece nu există o disciplină a mitului în sine. [...] Nu există niciun studiu despre mit ca mit.”

COLOCVII TEATRALE

Robertson Smith and J. G. Frazer (all myths arise out of the misunderstanding of rituals), or Freud (they are reflections of unconscious fears and desires, as are dreams), or Kluckhohn developing Freud and Durkheim (they are parallel to rituals as ‘adjustive responses’ to anxiety), or Jung (they are expressions of collective unconscious and are determined by archetipal patterns of thought and symbol), or Ernst Cassirer (they are excited responses to special aspects of the world), or Readcliffe-Brown developing Malinowski (they are mechanisms of the social order), or Lévi-Strauss (all myths reproduce a common structure of mind and society), or Eliade developing Malinowski (their function is temporarily to reinstate the creative past), or V. W. Turner developing Durkheim and van Gennep (myths achieve a liberating restructuring of normal life)”¹⁴.

În consecință, observând “... the malleability of myth¹⁵”, putem constata că mitul pare a fi un concept aflat în plină definire, acum, în actualitate, și care nu a ajuns la o definiție finală. În sprijinul acestei observații, îl amintim pe Andrew Von Hendy care constată că mitul este luat în considerare de lumea intelectuală relativ recent în timpul istoric: “The linguistic shift from ‘fable’ to ‘myth’ in the 1760’s marks, then, the outbreak of a revolution in Western conception of fantasy and storytelling in some ways

¹⁴ Kirk G. S., *On Defining Myths*, in Alan Dundes (Editor), *Sacred Narrative – Readings in the Theory of Myth*, Berkley: University of California Press, 1984, p. 54, trad. noastră: „... teoriile universaliste ca cele ale școlii din secolul al XIX-lea ale mitului-natural (toate miturile sunt alegorii ale proceselor naturale) sau ale lui Andrew Lang (ele sunt în primul rând etiologice) sau Malinowski (nu sunt etiologice, ci sunt confirmări sau *privilegii* ale credințelor și realităților sociale) sau Jane Harrison care a dus mai departe pe Robertson Smith și JG Frazer (toate miturile apar din neînțelegerea ritualurilor), sau Freud (ele sunt reflecții ale temerilor și dorințelor inconștiente, așa cum sunt visele) sau Kluckhohn care a dus mai departe pe Freud și Durkheim (sunt paralele cu ritualurile ca răspunsuri adjuvante la anxietate) sau Jung (sunt expresii ale inconștientului colectiv și sunt determinate de modele arhetipale de gândire și simbol) sau Ernst Cassirer (sunt răspunsuri emoționale la unele aspecte deosebite ale lumii), sau Readcliffe-Brown care a dus mai departe pe Malinowski (sunt mecanisme ale ordinii sociale) sau Lévi-Strauss (toate miturile reproduc o structură comună a minții și a societății) sau Eliade care a dus mai departe pe Malinowski (funcția lor este de a restabili temporar trecutul creativ) sau V. W. Turner care a dus mai departe pe Durkheim și van Gennep (miturile realizează o restructurare eliberatoare a vieții normale).”

¹⁵ Segal Robert A., op. cit., p. 7, trad noastră: „... maleabilitatea mitului...”

COLOCVII TEATRALE

comparable, as the poets were quick to note, to the contemporary political revolutions in America and France”¹⁶.

Desigur, am putea trata mitul și din următoarea perspectivă: “Mythology” is not a body of stories, but the scholarly science of allegorically reading; ‘to mythologize’ means, not to invent or relay a *mythos*, but to engage in that kind of interpretative practice”¹⁷, și atunci ne-am putea rezuma la o analiză a piesei *Scaunele* și, astfel, demonstra, cu ușurință, existența unor referințe mitice. Pe de altă parte, ne-am putea raporta la o altă observație: “When we realize that the myth is the plot of the *δρῶμενον* we no longer wonder that the plot of a drama is called its ‘myth’”¹⁸, în care termenul *δρῶμενον* este, probabil, înțeles ca eveniment, întâmplare sau acțiune, și în acest caz am întreprinde o analiză a întreteserii acțiunilor care se regăsesc în piesă și am înțelege mitul ca fiind doar o interpretare semantică. Ne-am bloca astfel într-o schemă interpretativă, n-am mai reuși să echivalăm transpunerea în contextul scenic a replicilor piesei și am pierde din interpretare raportarea la faptul că „E nevoie de multe gesturi, aproape de o pantomimă, de lumini, de sunet, de obiecte în mișcare, de uși ce se deschid și se închid și se deschid iarăși, pentru a crea acest gol, pentru ca el să crească și să erodeze totul: nu poți crea absența decât prin opoziție față de niște prezențe. Și toate acestea n-ar dăuna mișcării, toate obiectele dinamice sînt mișcarea însăși a piesei...”¹⁹. Căci *Scaunele* pune o problemă de interpretare scenică care constă practic în integrarea cuvintelor rostite în: „Mulțimea compactă a celor care nu există [și

¹⁶ Hendy Andrew Von, *The Modern Construction of Myth*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 3, trad. noastră: „Trecerea lingvistică de la *fabulă* la *mit* în anii 1760 marchează, apoi, izbucnirea unei revoluții în concepția occidentală despre fantezie și povestire într-o oarecare măsură comparabilă, așa cum au arătat rapid poezii, revoluțiilor politice contemporane din America și Franța.”

¹⁷ Ibidem, p. 2, trad. noastră: „*Mitologia* nu este o colecție de povești, ci știința academică a citirii alegorice; a *mitologiza* înseamnă să nu inventăm sau să transmitem un *mit*, ci să ne angajăm în acest tip de practică interpretativă.”

¹⁸ Harrison Jane Ellen, *Themis – A Study of The Origins of Greek Religion*, Cambridge: University Press, 1912, p. 331, trad. noastră: „Când ne dăm seama că mitul este urzeala *δρῶμενον*-ului, nu ne mai mirăm de faptul că urzeala/intriga dramei se numește *mit*.”

¹⁹ Ionesco Eugène, 1992, p. 199

COLOCVII TEATRALE

care] trebuie să capete o existență cu totul obiectivă”²⁰. Această raportare la „mulțimea celor care nu există”, la „prezențele absențelor” din *Scaunele* face trimitere la instrumentarul mitic de organizare a percepțiilor. Însă orizontul mitului nu este doar o creație „subiectivă și arbitrară a minții noastre”²¹, ci este o împărtășire a „minții noastre [...] nu a minții mele”²². Și spre deosebire de Lévi-Strauss despre care Jonathan Culler spune: “is trying to teach himself and his readers a language of myth, which as yet has no native speakers”²³, Ionesco descoperă că se află în următoarea ipostază: „Eu cred că inventez o limbă și îmi dau seama că o vorbește toată lumea”²⁴. Dar această limbă pare să fie înțeleasă de toată lumea exact în măsura în care nimeni altcineva în afară de Orator nu o vorbește. Stadiu paradoxal al ambiguității care se datorează, probabil, faptului că “All linguistic denotation is essentially ambiguous – and in this ambiguity, this ‘paronymia’ of words lies the source of all myths”²⁵.

Și totuși, *Scaunele* lui Ionesco are aroma mitului doar pentru simplul fapt că este scrisă într-un fel plin de ambiguități? Fără îndoială, nu. Însă contingența cu mitul mai enumeră și alte aspecte în cazul acestei piese. De exemplu, dacă luăm afirmația următoare: “Mythology teaches you what’s behind literature and the arts, it teaches you about your own life”²⁶, găsim că există o mare posibilitate ca *Scaunele* să producă în spectator același efect. Dar nu în mod automat, doar prin citirea textului. Pentru a ajunge aici este nevoie de contextualizarea limbajului într-o, să îi spunem, mașinărie de existat

²⁰ Ibidem, p. 200

²¹ Ibidem, p. 202

²² Ibidem

²³ Culler Jonathan, *Structuralist Poetics – Structuralism, Linguistics and the study of literature*, New York: Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 51, trad. noastră: „... încearcă să învețe și să-i învețe pe cititorii săi limba mitului, care deocamdată nu are vorbitori de limbă maternă...”

²⁴ Ionesco Eugène, 1992, p. 202

²⁵ Cassirer Ernst, *Language and Myth*, translated in English by Susanne K. Langer, New York: Dover Publications, 1953, p. 4, trad. noastră: „Toate denotațiile lingvistice sunt în esență ambigue – și în această ambiguitate, această *paronimie* a cuvintelor stă sursa tuturor miturilor.”

²⁶ Campbell Joseph with Bill Moyers, *The Power of Myth*, New York: Anchor Books, 1991, p. 14, trad. noastră: „Mitologia te învață ce stă în spatele literaturii și a artelor, te învață despre propria ta viață.”

COLOCVII TEATRALE

în lume. Ceea ce amintește de următoarea constatare: “We admit that language necessarily reacts on thought, and we see in this reaction, in this refraction of the ray of language, the real solution of the old riddle of mythology”²⁷. Acest orizont mitic la care ne raportăm este compus din diverse orizonturi culturale.

Să luăm, de exemplu, următoarea replică: “Nu te mai apleca, să nu cazi în apă. Știi ce i s-a întâmplat lui Francisc I”²⁸. Alăturarea celor două propoziții ne-ar putea face să credem că Francisc I-ul a căzut în apă. Astfel ne raportăm la un orizont absurd. Asta a pățit Francisc I-ul: a căzut în apă și s-a udat. După ce s-a udat fie a ieșit din apă și s-a uscat, fie s-a înecat. Rămânem astfel în plin orizont absurd. Nu este nimic mitic în această citire. Însă dacă luăm în considerare istoria Franței, vedem că în timpul Revoluției franceze mormântul lui Francisc I-ul ar fi fost profanat și resturile sale pământești au fost aruncate în latrină. Aici ne aflăm sub un alt orizont decât cel al absurdului. Acum, dacă nu suntem un cetățean francez care a învățat în cursul școlarizării despre această întâmplare, sau un istoric, ci un simplu spectator, această referință are mari șanse să ne lipsească din bagajul cultural. Dacă replica nu va fi însoțită de gesticulație și va fi spusă ca atare ne vom focaliza doar pe înțelesul cuvintelor. Dacă însă replica va fi însoțită de o serie de gesturi de uscare a hainelor ude, de ștergere a feței și, eventual, de o ușoară și elegantă prindere de nas cu două degete, atunci atenția spectatorului se va focaliza pe aceste două nivele de comunicare. Din îngemănarea lor, chiar dacă nu vom comunica faptul că Francisc I-ul al Franței a făcut, cumva, cunoștință cu o latrină, spectatorul va avea acces la o situație conceptuală care iese din dimensiunea absurdului primind raportarea la un orizont de înțelegere care devine explicit. Această explicitare devine paradoxală, precum răspunsul corect la o ghicitoare care pentru a fi formulat trebuie să se concentreze, focalizeze atât pe nivelul deictic al comunicării cât și pe substanța comunicării. Sub acest aspect am

²⁷ Müller Max, *On Language, Mythology and Religion*, Edited by Jon R. Stone, New York: Palgrave Macmillan, 2002, p. 152, trad. noastră: „Recunoaștem că acest limbaj reacționează în mod necesar la gândire și vedem în această reacție, în această refracție a razei limbajului, soluția reală a vechii ghicitori a mitologiei.”

²⁸ Ionesco Eugène, *Scaunele în Teatru*, vol. I, traduceri de Marcel Aderca, Dinu Bondi, Radu Popescu, Elena Vianu, studiu introductiv de B. Elvin, București: Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 145

COLOCVII TEATRALE

putea nota că *Scaunele* pare să țină seama de faptul că: “Herein lies the basic paradox of myth: the paradox of the dual focus”²⁹.

Și, totuși, *Scaunele* nu poate fi chiar o piesă mitică pentru că putem constata prezența în text a trimiterilor către o multitudine de frânturi de mituri cunoscute, dar desprinse din context fără a se reconfigura într-un nou context mitic unitar, însă Ionesco probabil nu s-a putut abține să nu se joace de-a mitul. *Scaunele* nu poate fi chiar o piesă antimitică deoarece nu respinge cu totul dimensionarea prezenței mitului ca acea gândire a primitivului care stă la pândă sub straturile succesive de borangic a civilității declarative.

Subtila sugestie de tratare a prezenței celor două personaje, Bătrânul și Bătrâna, pare să trezească în spectator senzația că cei doi sunt eroi. Și, totuși, nu sunt. Nu putem spune cu certitudine că sunt. Atunci sunt doi antieroi. Dar nici aceasta nu putem spune cu certitudine. Și-ar dori să fi fost eroi, însă par a fi două personaje comune. Scriitura ionesciană ne conduce cu abilitate pe muchia subțire care separă eroul de antierou. Uneori, pe fragmente temporale, sunt cu certitudine eroi și în altele sunt cu certitudine antieroi. De ce este importantă precizarea aceasta? Deoarece, conform observației pe care Mircea Eliade o preia din lucrarea lui H. Munro Chadwick și Nora K. Chadwick, mitul este ultima etapă a devenirii unui erou³⁰.

Pe de altă parte, *Scaunele* se desfășoară pe parcursul unui eveniment social care durează o zi la care sunt prezenți oameni de vază ai societății pentru a îi celebra pe cei doi bătrâni. Numai că acești stâlpi ai societății sunt prezenți în absența lor. Seara se sfârșește într-un triumf. Dacă aceasta este paradigma în care trebuie citită piesa atunci ar trebui să ne raportăm la următoarea observație: “... men who are participating in great social movements always picture their coming action in the form of images of battle in which their cause

²⁹ Campbell Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Novano: New World Library, 2008, p. 246, trad. noastră: „În asta stă paradoxul fundamental al mitului: paradoxul dublei centrări.”

³⁰ Eliade Mircea, *Eseuri; Mitul eternei reîntoarceri; Mituri, vise și mistere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București: Editura Științifică, 1991, p. 41

COLOCVII TEATRALE

is certain to triumph. I proposed to give the name of ‘myths’ to these constructions, knowledge of which is so important for historians”³¹.

Oare momentul de triumf nu aduce cu sine trecerea de la o stare socială inferioară la o stare socială superioară? În principiu, așa ar trebui, după cum remarcă Victor Turner: “The passage from one social status to another is often accompanied by a parallel passage in space, a geographical movement from one place to another”³². Putem recunoaște în finalul piesei această deplasare „geografică”? Oare momentul în care bătrânii se aruncă în valuri poate fi o astfel de mișcare geografică? Ironia ionesciană este mușcătoare în acest caz.

Luând în considerare discursurile pseudobiografice ale celor două personaje ionesciene, putem găsi o intenție a acestora de a convoca atât spectatorii piesei cât și personajele absente, intenție întărită și de „angajarea” unui orator pentru evenimentul unde se așteaptă ca invitații, spectatorii și absențele, să devină cei care „... asistă într-un anumit fel la metamorfoza unui personaj istoric în erou mitic”³³. Însă această metamorfoză nu se petrece. Sau, dacă se petrece, nu putem asista la ea. Pentru că, probabil, cei doi oameni obișnuiți care se visează figuri istorice nu au cum să devină figuri mitice din moment ce nu au trecut prin stadiul de figuri istorice.

Dar, oare, privind cu ironie și cruzime comică ionesciană, este cineva cu adevărat o figură istorică? Poate fi cineva o figură istorică pentru sine însuși și nu doar pentru ceilalți? Și, atunci, figurile noastre comune pot fi ele capabile de progresul spre stadiul de figură mitică din moment ce între cele două maluri, figura comună și figura mitică, nu este aruncat decât un vis firav, ca o punte care se prăbușește inevitabil sub greutatea noastră atunci când încercăm

³¹ Sorel Georges, *Reflection on Violence*, edited by Jeremy Jennings, Cambridge: University Press, 2004, p. 20, trad. noastră: „... oamenii care participă la mari mișcări sociale întotdeauna își imaginează acțiunea lor viitoare ca imagini ale unei bătălii în care cauza lor va triumfa cu certitudine. Propun ca aceste construcții să fie numite *mituri* a căror cunoaștere este extrem de importantă pentru istorici.”

³² Turner Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness Play*, New York: PAJ Publications, 1982, p. 25, trad. noastră: „Trecerea de la un statut social la altul este adesea însoțită de o trecere concomitentă prin spațiu, o deplasare geografică dintr-un loc în altul.”

³³ Eliade Mircea, op. cit., p. 40

COLOCVII TEATRALE

să o trecem; acea figură istorică despre care nu pot depune mărturie decât ceilalți? Dar ceilalți pot minți.

Astfel, putem spune că în piesa *Scaunele* distanța dintre expresie și înțeles nu mai este o referință, devine inutilă, dar nu pentru că nu există distanță între expresie și înțeles, ci pentru că, în pofida oricărei flexiuni expresive, în pofida jocului oricât de elaborat dintre expresie și înțeles, înțelesul rămâne să fie un echilibru inflexibil al părților care alcătuiesc expresia. Proportionalitățile din cadrul unității expresive sunt imuabile. Acesta poate fi considerat ca fiind aspectul mitic al scriiturii ionesciene.

În 1993, am montat această piesă, la început ca un examen de semestru, în timpul studenției. Montarea a devenit spectacol și s-a jucat până în 1995. Privind retrospectiv putem spune astăzi că ne găsim în situația de a fi fost vinovat de un orgoliu³⁴ regizoral. Și, cu toate acestea, în încercarea de a înțelege înainte de a interpreta, a monta piesa, ținând cont de indicațiile autorului, am descoperit împreună cu actorii care au jucat cele două personaje centrale ale piesei, despre care s-a spus: „Diana Cozma și Adrian Matic fac roluri de zile mari.”³⁵, că există în *Scaunele* un echilibru și o armonie a părților care se păstrează de la o reprezentație la alta dincolo de condiționările date de un decor fix sau o schemă fixă de mișcare. Astfel impresia făcută asupra spectatorilor este relativ identică în ciuda modificărilor de la o reprezentație la alta.

Dintr-o eroare am descoperit faptul că în *Scaunele* putem discuta despre un orizont mitic și nu de o structură ritualică fixă. Așadar, după ce am identificat subnarațiunile cheie din piesă și mare parte (nu am reușit să le identificăm pe toate) din referințele culturale, împreună cu cei doi actori, expresia scenică putea varia în funcție de spațiul de joc. A fost o montare în care jocul actorilor se adapta la spațiul de joc care se schimba în funcție de locul în care se desfășura spectacolul. Din distribuție a mai făcut parte Ioan Isaiu în rolul Oratorului. Însă chiar și rolul Oratorului a suferit modificări, fiind interpretat când de un flautist, când de mai multe personaje Orator ca apariții

³⁴ vezi Ionesco Eugène, 1992, p. 198

³⁵ Afrim Radu, *Cu Scaunele la spinare*, revista Dilema nr. 6, București, 1994

COLOCVII TEATRALE

identice în formă, un cor al oratorilor condus de un așa-zis Orator-șef. Ce dorim să evidențiem este că aceste modificări intenționate, o regizare nedefinitivă, în mișcare continuă, au fost observate: „... schimbările care apar la fiecare reprezentație...”³⁶ sau „... redimensionarea propriei montări...”³⁷, însă variațiunile nu au afectat mizanscena deoarece echilibrele para-mitice, construite de Ionesco, au făcut ca spectacolul să aibă un impact identic în spectatori care asistau, practic, la reprezentații diferite. Regia astfel nu a fost doar la nivelul construcției de imagini scenice, ci s-a concentrat pe identificarea raporturilor de proporționalitate dintre părțile întregului. Osvaldo Guerrieri a fost criticul care a sesizat faptul că: “... i due vecchi sono giovanissimi e, anziché scambiarsi vezzezzeggiativi, si affrontano con una violenza da duellanti. I passaggi canonici di Ionesco sono rispettati, ma la tenerezza che intride l’assurdo della situazione è volta in barbaro agonismo, con una forza espressiva a volte sconvolgente”³⁸.

În concluzie, afirmăm că în piesa *Scaunele* de Eugène Ionesco se poate identifica nu un mit, ci un orizont mitic care furnizează spectatorului un model conceptual ce își păstrează coerența sub condiția de a fi identificat cu cât mai mare acuratețe de regizor și actori.

³⁶ Pavel Laura, *Eugenionește*, revista Apostrof nr. 7, Cluj, 1994

³⁷ Afrim Radu, op. cit.

³⁸ Guerrieri Osvaldo, *Uno Ionesco tutto muscoli: Via le tenerezze, resta un duello*, La Stampa 23 Marzo, Torino, 1994, trad. noastră: „... cei doi bătrâni sunt foarte tineri și, în loc să se mângâie unul pe altul, se înfruntă cu violența unor dueliști. Pasajele canonice ale lui Ionesco sunt respectate, dar duioșia care domolește absurdul situației este împinsă într-o competiție barbară, cu o forță expresivă, uneori, impresionantă.”

Mitul și muzica - amplificatori ai echilibrului. Între tradiție și modernitate

Luminița MILEA*

Rezumat: Alături de literatură, muzica prin sugestivitatea mijloacelor de expresie reușește să redea în diferite forme și genuri componistice atmosfera și trăsăturile proprii ale universului mitic. Creația muzicală românească s-a afirmat dinamic și într-un mod original de-a lungul timpului, prin diversificarea mijloacelor artistice și o adaptare permanentă a limbajului muzical la cerințele estetice ale fiecărei perioade componistice. Mănuind cu multă măiestrie procedee ale limbajului muzical modern, compozitorii George Enescu, Aurel Stroe și Cornel Țăranu au adus în fața publicului contemporan capodopere artistice care impresionează prin modul personal de transpunere în modernitate a mesajului transcendent al miturilor lui *Oedipe* și *Oreste*. Bogăția mijloacelor componistice, la care recurg cei trei, creează punți între antic și modern, între universul imaginar și universul real.

Cuvinte cheie: mit, creație artistică, echilibru, tradiție, contemporan.

La o simplă investigație privind aplecarea spre temele mitice în literatură și artele spectacolului, ajungem cu siguranță la epopeea antică, ale cărei scrieri sunt asociate indiscutabil mitului, ca formă a istoriei adevărate. Începând cu evocările mitice ale poezilor greci, încărcate de semnificații și apoi oprindu-ne pe fiecare treaptă a istoriei, regăsim aceleași teme, în noi forme, ancorate spațiului și timpului. Asociat cu *timpul prezentului etern*, spiritul mitic „tinde să integreze lumea concretă”¹ și „își plăsmuiește viziunea revelatoare din elemente care țin de experiența vitalizată a omului”², după cum

* Asistent universitar dr. Facultatea de Teatru și Televiziune, UBB, Cluj - Napoca

¹Lucian, Blaga, *Despre mituri*, în: *Opere, vol.9, Trilogia Culturii*, București, Editura Minerva, 1985, p. 373

²*Ibidem* p.372

COLOCVII TEATRALE

sublinia Lucian Blaga. Așadar, mitul se transformă, permanent, acționând într-un cadru al contemporaneității cu noi valențe.

Apropierea mitului de creația artistică este asociată fenomenului desacralizării, a îndepărtării acestuia de modelul original. Apar astfel, reinterpretări ale mitului, purtând amprenta autorului creației într-o simbolică având noi imagini și noi dimensiuni.

Strâns legată sau chiar amestecată la începuturile ei cu mitul, arta ca și limbajul, de altfel, se detașează în timp „de țărâna materiala a mitului”³, iar „unitatea lor spirituală și ideală se reconstituie la o nouă scară.”⁴ Parcursul cristalizării formelor din antichitate până astăzi cunoaște diferite raporturi între cele trei elemente: mit – limbaj - artă, care „formează mai întâi o unitate concretă încă indiviză, care nu se desface decât progresiv într-o triadă de moduri de figurare spirituale și independente,”⁵ ce crează relația între cele două universuri, unul real și unul imaginar.

Urmărind evoluția în timp a evocărilor mitice, putem spune că secolul al XIX-lea marchează un moment de referință prin explozia lucrărilor literare pe teme mitice, motiv pentru care începând cu această perioadă și continuând până în zilele noastre, ideea miturilor constituie o continuă provocare pentru critici și cercetători din domeniile filozofiei, psihologiei, antropologiei, psihanalizei și literaturii. Este perioada în care iau naștere teorii asociate mitului și se cristalizează adevărate *școli mitologice*⁶. În plan artistic, pagini ale literaturii universale își găsesc întruchiparea în diferite forme, structuri și genuri artistice.

Alături de literatură, muzica prin sugestivitatea mijloacelor de expresie, reușește să redea în diferite forme și genuri componistice atmosfera și trăsăturile proprii ale universului mitic. În această perioadă, creația muzicală românească, domeniu ce s-a afirmat într-un mod original și dinamic în cultura și arta poporului român, cunoaște o diversificare a mijloacelor artistice

³Ernst, Cassirer, *Limbaj și mit*, în „Secolul 20”, București, Uniunea Scriitorilor din România, vol. 325-327, nr.1-3, p. 240

⁴ *Idem*

⁵ *Idem*

⁶ Vezi școala mitocritică de la Cambridge

COLOCVII TEATRALE

utilizate, a formelor și a componentelor limbajului muzical, răspunzând unor concepte moderne, în spiritul esteticii timpului și a cerințelor din ce în ce mai sofisticate. Apelând la simbolurile pe care le oferă mitologia elenă, prin sugestivitatea muzicii lor, compozitorii reușesc de fiecare dată să redea într-un mod cât mai veridic sentimentele umane, trăsăturile specifice și conținutul de idei al miturilor. În multitudinea argumentelor ce pot fi aduse, prin exemple, sunt creațiile artistice ale lui George Enescu, ale compozitorilor generației sale și cele ale generațiilor următoare. „Istoria muzicii moderne românești confirmă pe deplin, prin readucerea repetată pe prim plan a miturilor *Oedip* și *Oreste*, forța magică a transcenderilor și regândirii legendelor de altă dată”⁷. Referindu-se la mitul lui *Oedipe*, Sorana Coroamă-Stanca, afirma într-un interviu: „Cred că nu există un mit mai fertilizator al civilizației noastre decât acest mit al lui Oedip, care vine din antichitatea elină.”⁸

George Enescu (1881-1955), cel care înscrie școala muzicală românească pe orbita universalității, este considerat pe drept cuvânt promotorul compozițiilor românești al căror filon artistic aduce în contemporaneitate mitul lui *Oedipe*. Forța și substanța mitului *Oedipe* pe muzica lui Enescu are noi dimensiuni astfel încât „un mit care părea rămas în lumea lui Sofocle - Oedip rege, Oedip la Colona- să ajungă atât de modern, atât de actual, atât de înnoitor”⁹.

Formula libretului îmbrățișată de compozitor, de unire a celor două tragedii ale lui Sofocle, ne permite să avem imaginea întregii vieți a lui *Oedipe*, o imagine unică asupra vieții aflată permanent sub forța destinului, de la culmea gloriei, la prăbușire și în final la mântuire.

Partitura muzicală a operei, reunește într-o construcție sonoră remarcabilă orchestra responsabilă de părțile active ale dramaturgiei, cu corul - personaj principal purtător de emoții, și cu eroi înzestrați cu calități

⁷ Ștefan, Angi, Cornel Tăranu. *Mărturisiri mozaicate, studii și eseuri*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2014, p.150

⁸ Laura Manolache, *Enescu în conștiința prezentului. Masă rotundă cu Sorana Coroamă, David Ohanesia și Viorel Cosma-1984*, în: *Tribuna Musicologică*, București, Editura Muzicală, vol.2, 1988, p.24)

⁹ *Idem*

COLOCVII TEATRALE

individuale de excepție, invitând la meditație asupra tragismului condiției umane. Și astfel, într-o uniune a ritualurilor, a folclorului românesc, a acordurilor bizantine și a construcțiilor sonore moderne, incluse fiecare cu mare măiestrie în discursul dramaturgic, muzica lui Enescu în opera *Oedipe* „reușește să depășească și secolul XX. Ea intră victorioasă în secolul XXI, menținându-și aceeași actualitate”¹⁰.

Structurată în patru acte, tragedia lirică *Oedip* a lui Enescu, asupra căreia compozitorul s-a aplecat timp de peste douăzeci de ani (1910-1931) a avut premiera absolută la Opera Mare din Paris la 13 martie 1936. După mai mult de douăzeci de ani, mai precis în anul 1958 la prima ediție a Festivalului Internațional George Enescu, are loc premiera bucureșteană la Opera Romană în regia lui Jean Rânzescu, cu o distribuție de excepție, avându-l la pupitru pe maestrul Constantin Silvestri, cel care distribuindu-l în rolul principal „i-a daruit tânărului- pe atunci – David Ohanesian- rolul vieții sale, și nouă tradiția enesciană de interpretare a partiturii.”¹¹ Plină de substanță, muzica lui Enescu din opera *Oedipe* a răsunat pe marile scene ale lumii la Paris, Sofia, Atena, Lucerna, Weimer, Berlin, Viena, Stockholm, Lausanne..., în concepții interpretative ce au reunit întotdeauna regizori, orchestre, dirijiri, soliști și coruri de excepție.

Despre *Oedip*-ul lui Enescu s-au scris și se vor scrie în continuare pagini întregi, subiectul fiind mereu de actualitate, având prin densitatea informațiilor cuprinse în text, muzică și dramaturgie un caracter unic „în întreaga istorie a liricii”¹² după cum sublinia dirijorul Cristian Mandeal. Creația muzicală românească a dus mai departe ideea miturilor eline, în forme noi conceptuale, cu noi sonorități și mijloace artistice. Mănuind procedeele de limbaj contemporan pe fundalul străvechii culturi elene, maeștrii Aurel Stroe și mai târziu Cornel Țăranu au dat dovadă de mult curaj, multă măiestrie

¹⁰ *Idem*

¹¹ Ada Brumar, *Constantin Silvestri, după 20 de ani, în Grădina sunetelor. Eseuri despre muzică*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Romania, 1991, p. 317

¹² http://www.romlit.ro/de_zece_ori_oedipe

COLOCVII TEATRALE

artistică, inventivitate și spontaneitate, dar și de o mare capacitate de concentrare asupra esențialului poeziei mistico-religioase a poetilor greci.

Aurel Stroe (1932-2008), reprezentant al „Generației de Aur” a compozitorilor post-enescieni, fascinează prin modul inedit de a transpune în modernitate mesajul transcendent al mitului lui *Oreste*, de a crea legătura între antic și modern într-una din cele mai mărețe creații componistice inspirată de trilogia *Orestia* a lui Eschil¹³.

Orestiile sau *Trilogia Cetății Închise*, compusă în perioada 1973-1988 cuprinde trei opere cunoscute și ca *Cele trei Orestii*. Posesor al unei vaste culturi enciclopedice și având înclinații spre analiza minuțioasă, este lesne de înțeles că aceste calități ale compozitorului i-au însoțit din umbră creația. Este cunoscut, de altfel, din însemnările și interviurile compozitorului, că *Cele trei Orestii* reprezintă o comunicare personală a sa cu creația lui Eschil, dar, într-o formă aparte. Punând și așteptând răspunsuri, răstălmăcind ideile lui Nietzsche privind legătura între filozofii presocratici și trilogia greacă sau apelând la relațiile dintre fizică și filozofie ajunge la legile termodinamicii și analiza sistemelor închise. În acest tumult al ideilor și întrebărilor, compozitorul își dă răspunsul cu privire la soarta cetăților vechi, a cetăților izolate, ce nu comunică cu exteriorul și care probabil cunosc „în mod inevitabil și momente în care se stabilește comunicarea cu mediul înconjurător. În aceste momente privilegiate schimbul de informații poate produce, în interior fluctuații care să se constituie la un nivel macroscopic.”¹⁴ În viziunea compozitorului acestea pot fi descendente și duc la prăbușirea bruscă a ordinii interioare dar pot fi și ascendente, „ridicând gradul de organizare al sistemului pentru o perioadă care poate fi îndelungată”¹⁵ În final, concluzia este că se poate crea „o istorie interioară a fluctuațiilor caracterizată prin faptul că o fluctuație ascendentă generează o nouă fluctuație ascendentă și apoi acestea se

¹³Pentru libretul operei compozitorul s-a folosit de traducerea lui George Murmu a trilogiei eschiliene, fără a recurge la transformări sau reinterpretări, singurele modificări constând în comprimări ale textului impuse probabil de soluția artistică.

¹⁴ Ada, Brumaru, *Orestia în timp și peste timp*, în: *op.cit.*, p. 43

¹⁵ *Idem*

COLOCVII TEATRALE

compun într-un lanț ascendent, astfel încât tendința de degradare inerenta a sistemului să dispară pentru un timp îndelungat.”¹⁶

Am insistat asupra acestor însemnări ale compozitorului pentru a înțelege mai bine ideile și filozofia ce au precedat și, mai apoi, au însoțit creația artistică a lui Aurel Stroe. *Trilogia Cetății Închise* este, așadar, o meditație profundă a compozitorului asupra conceptului de „cetate închisă” și o analiză a fluctuațiilor ce au loc în perimetrul claustrat, cu influențele lor la nivel individual și la nivelul sistemelor deschise. Jocul fluctuațiilor însoțește întreaga creație componistică, împărțirea în trei lucrări putând fi asociată modului în care au loc aceste fluctuații.

În viziunea componistică a lui Aurel Stroe, cetatea închisă a Argosului este stăpânită de o demoralizare lentă și „teama de locul închis unde moartea pune stăpânire lent, [...] unde inițiativa este paralizată, unde visurile de cotropire, agresivitatea capătă contururi neobișnuite”¹⁷. Aceasta este imaginea sonoră creată în prima lucrare *Agamemnon* sau *Orestia I* (1973). Paisprezece canoane, grupate după modul de realizare a materialului sonor întrețin atmosfera de cetate închisă. Primele nouă canoane curg fără întrerupere, într-o unitate, întreținând atmosfera religioasă, ca apoi, prin intrarea în scenă a soliștilor, aceasta unitate să fie *ruptă* cu fiecare intervenție solistică. Pătrunderea unei forțe din exterior este asociată *rupturii* și declanșează tragedia. Cei veniți din afara perimetrului, Agamemnon și prezicătoarea Cassandra, vor muri, ca apoi în cetatea închisă să se instaleze starea inițială. *Ruptura* apare periodic pe parcursul întregii trilogii fiind unul din motivele de meditație ale compozitorului asociat *ruperilor muzicale* produse de textele literare în anumite momente. Realizată într-o formulă redusă cu doar opt instrumentiști, patru soliști și doi actori, lucrarea se încadrează genului *opera de camera*. Această primă lucrare în trei acte a trilogiei, a beneficiat de o înregistrare radiofonică în prima audiție în anul 1983 sub bagheta dirijorului Ludovic Bacs.

¹⁶ *Idem*

¹⁷ *Ibidem*, p. 44

COLOCVII TEATRALE

Motivul *cetății închise* se regăsește și în cea de-a doua operă în două acte, *Choephorele* (1973- 1988). Întoarcerea lui *Oreste* împreună cu prietenul său Pilade este asociată pătrunderii forțelor din exterior, ce vor determina răzbunarea, mai precis pieirea celor din interior. Este momentul introducerii în scenă a Eriniilor, zeițele răzbunării matricidului și patricidului. Partitura acestei părți este caracterizată de un grad ridicat de dificultate, fiind adusă din nou în prim plan *ruptura* în formele ei de manifestare prin mijloace componistice specifice. Tragedia *Choephorele* se constituie așadar în tragedia unei rupturi. Mijloacele sonore la care apelează compozitorul aduc împreună folclorul românesc și cel asiatic¹⁸, ceea ce crează „un inframelos sintetic”¹⁹, după cum mărturisea compozitorul. Ca o soluție artistică pentru unele comprimări întâlnim elemente de teatru instrumental, respectiv trombonul - personaj de sine stătător, cu o prezență scenică permanentă. Efectele corale concluzionează iar soliștii trebuie să facă față unor pasaje pline de complexitate. Prima audiție a avut loc la București în anul 1978 iar în 1979 o nouă reprezentație la Avignon, în regia lui Lucian Pintilie, montare care a influențat în final această operă. După finalizarea lucrării o premieră națională a avut loc la Bușteni²⁰ la festivalul ce poartă numele compozitorului.

Eumenidele (1988), cea de-a treia *Orestie*, operă într-un singur act, este o invitație la meditație asupra conceptelor judecății, iertării, și supremației îngăduinței în fața cruzimii, redată componistic într-o partitură specială. Saxofonul este instrument și element teatral prin susținerea întregii partituri, fiind totodată responsabil de unitatea imaginii sonore. Corul este prezent și de această dată, în intervenții cântate sau discursive, ce rup sau se alătură vocilor personajelor. Prin prezența saxofonistului evoluând la mai multe instrumente, având rolul de om orchestră, compozitorul încununează în această ultimă lucrare ideea muzicianului plurivalent, sugerată prin numărul redus de instrumentiști în toate cele trei opere. Prima audiție a lucrării a avut loc în 1990 la București

¹⁸ Este vorba de un cântec de seceră din județul Sibiu și un fragment al unei melodii mongole.

¹⁹ *Ibidem*, p.49

²⁰ Este locul în care a fost compusă trilogia.

COLOCVII TEATRALE

Complexitatea partiturii și gradul înalt de dificultate a unor pasaje, introducerea unor noi concepte componistice²¹ și mijloace de exprimare artistică dau *Orestiilor* o valoare de excepție Măreția lor, însă, vine din măiestria cu care compozitorul a reușit să înglobeze și să transpună în muzică rezultatele analizelor și meditațiilor sale.

Înzestrat cu harul puterii de creație, maestrul **Cornel Țăranu** (n.1934), într-o abordare extrem de curajoasă, duce mai departe mitul lui *Oedipe*. Rezultat al colaborării cu poetul francez Olivier Apert, semnatul libretului, opera *Oreste & Oedip* (1999-2001) se înscrie genului opera de cameră și este structurată în patru acte. Grație întâlnirilor dintre cei doi, „procesul de creație a început, practic, simultan. Cornel Țăranu compunea, pe măsură ce Olivier Apert îi trimetea actele libretului.”²². Subtilitatea și rigurozitatea regizorului Mihai Măniuțiu, prezent de multe ori la întâlnirile celor doi, aduc un plus de valoare procesului creativ. Această formulă de trei, este cea care trasează cadrul poetic și sonor în care cele două mituri *Oreste* și *Oedipe* se vor întâlni.

Întâlnirea fictivă dintre cei doi eroi care „fac un fel de bilanț al vieții lor, având o serie de confruntări mai mult de natură filosofică decât la nivelul acțiunii”²³ și utilizarea celor două instrumente artistice: similitudinea și inversiunea, imprimă lucrării un caracter unic. Este o *aventură artistică* de așezare în oglindă a celor două simboluri ale tragediei elene, materializată într-o nouă formulă creativă, „o a treia ipostază estetică a redescoperirii și reeliberării energiei mitice ce-și trăiește latentă existența în unitatea sa sincretică plină de tensiune.”²⁴ Abătându-se de la litera tragediei antice, Olivier Apert dă și un alt sens rolului Sfinxului, care, acceptând să moară șopteste dezlegarea enigmei.

Opera aduce în prim plan un *Oedipe* orgolios și ambițios și un *Oreste* mai sceptic și mai sensibil, fiecare cu istoria și păcatele lui. Opuși în

²¹ Cum ar fi teoria muzicii morfogenetice, preferința pentru contraste sau înlocuirea vocii cu instrumentul pentru a realiza trecerile de la stilul armonic la cel modern.

²² Apert Olivier, *Oreste&Oedipe, opera-teatru* ediție bilingvă, trad. Anca Măniuțiu, Éditions Mihály, Biblioteca Apostrof, Cluj - Gennevilliers, 2000, p.101

²³ Ștefan, Angi, *Op. cit.*, p.147

²⁴ *Ibidem*, p.152

COLOCVII TEATRALE

concepțiile lor despre lume cei doi sunt înconjuțați fiecare de eroi cu caractere și concepții în opoziție. Întâlnim, așadar, alături de *Oedipe* pe Iocasta (sensibilă, blândă și victimă) iar alături de *Oreste* pe Clitemnestra (crudă, ambițioasă și ucigașă). Mediatoarele celor doi, Sfinxa²⁵ și Electra, au de asemenea calități opuse, care însă se vor inversa în urma întâlnirii lor cu cel pe care îl așteaptă. Urmând legile zeilor, cei doi înfaptuiesc păcatul într-un moment de răătăire, iar împlinirea destinului aduce pentru ei pedepse similare.

Două concepte diferite despre lume, *meditația* și *voința* sunt evidențiate cu ajutorul efectelor corale. Corul, comentator al întâlnirii *Oedipe* - *Oreste* este „un bun cunoscător al istoriei”, care pe parcursul întâlnirii celor doi devine „spectator” și „nuanțator” al replicilor dintre ei. Cele doua forme ale pasiunii: *înduioșarea*, ce caracterizează dialogul *Electra* - *Oreste* și *înfrișarea* caracteristică dialogului *Oedipe* – *Sfinxa*, sunt accentuate tot cu ajutorul corului. Inversările de comportament ale Electrei și Sfinxei impun și o inversare a intervenției corului pentru a puncta mai profund schimbarea. Discursurile recitative poartă amprenta expresiei sentimentelor lăuntrice ale eroilor și îmbracă diverse mijloace de exprimare sonoră. Ultima întâlnire dintre *Oreste* și *Oedipe* aduce față în față doua ființe „transformate de ceea ce li s-a revelat. Copleșit de propria sa « nebunie », fiecare rămâne surd la discursul celuilalt, nemaiputându-se auzi decât pe sine.”²⁶

Primele reprezentații au avut loc la Cluj, București, Paris și Bruxelles în varianta concertistică, în interpretarea ansamblului „Ars Nova” avându-l la pupitru chiar pe maestru. Figură proeminentă a vieții muzicale românești, ce s-a aplecat ani de-a rândul asupra creațiilor enesciene, Cornel Țăranu are onoarea de a fi invitat în anul 2003 la cea de a-XVI-a ediție a Festivalului Internațional George Enescu pentru a pune în lumina reflectoarelor noua sa creație componistică. În ultima zi de festival pe scena Ateneului Român, are loc, așadar, o nouă reprezentație a variantei concertistice a lucrării *Oreste&Oedip*, în aceeași formulă orchestrală, interpretativă și dirijorală.

²⁵În libret s-a optat pentru genul feminin- Sfinxa

²⁶ Apert Olivier, *op.cit.* p.139

COLOCVII TEATRALE

Premiera absolută în versiunea scenică a avut loc la Cluj-Napoca în aprilie 2007 pe scena sălii mari a Operei Naționale Române, la închiderea celei de-a VII-a ediții a festivalului Cluj Modern în interpretarea ansamblului „Ars Nova” la pupitrul căruia s-a aflat maestrul Constantin Țăranu și soliști de excepție ai scenei lirice clujene²⁷. Regia lui Rareș Trifan și scenografia Carmencitei Brojboiu au adus un plus de valoare spectacolului.

Având în vedere disponibilitatea operei de a fi prezentată atât concertistic cât și scenic trebuie subliniat că din punctul de vedere al formei de manifestare artistică, lucrarea își păstrează valoarea în ambele forme. Plasticitatea imaginilor sonore reprezintă centrul de greutate al lucrării în varianta concertistică, substratul sonor fiind purtătorul mesajului, ce îmbracă cele mai variate aspecte și momente dramatice. În forma scenică, ilustrarea sonoră cuprinsă în partitură se îmbină cu mijloacele artistice specifice artei teatrale, astfel încât spațiul, decorul, luminile, costumele, expresivitatea corporală și mișcarea scenică nuanțează mesajul și tragismul partiturii și al textului.

Cornel Țăranu pendulează cu grație între tradiție și inovație, fantezia și inteligența sa punându-și amprenta pe întreaga operă. Figură emblematică a Clujului el este fondator și director artistic al Festivalului Cluj Modern, o poartă deschisă tinerilor compozitori, soliștilor și publicului iubitor de muzică contemporană.

Evocările mitice ale celor trei compozitori, în lucrări atât de diferite din punctul de vedere al concepțiilor artistice și mai ales al celor filozofice, se înscriu definitiv în repertoriul bogat al culturii prezente și viitoare. Iar mitul purtător de metafore și stil ce a însoțit omul de-a lungul istoriei va inspira și în viitor creația artistică pentru că, “oricât omul modern a găsit că trebuie să se

²⁷ Tenorul Marius Vlad Budoiu în rolul lui Oreste, bas-baritonul Gheorghe Roșu în rolul lui Oedip, soprana Lavinia Cherecheș în rolul Sfinxului²⁷, mezzosoprana Iulia Merca în rolul Electrei, soprana Irina Săndulescu Bălan în rolul Iocastei, soprana Mihaela Maxim în rolul Clitemnestra, actorul Cornel Răileanu în rolul Tiresias. Din componența corului redus la patru persoane au făcut parte Carmen Băcila, Luminița Milea, Flavius Trif și Cristian Hodrea.

COLOCVII TEATRALE

dezbare de mituri ca de un balast inutil, el continuă, fără să-și dea seama, să traiască pasionat într-o permanentă atmosferă mitică.”²⁸

Bibliografie

- Angi, Ștefan, *Cornel Țăranu. Mărturisiri mozaicate, studii și eseuri*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014
- Apert, Olivier, *Oreste & Oedipe, operă-teatru*, editie bilingva, trad: Anca Măniuțiu, Éditions Mihály, Biblioteca Apostrof, Cluj - Gennevilliers, 2000. *operă-teatru*,.
- Blaga, Lucian, *Despre mituri*, în *Opere* vol. 9, *Trilogia Culturii*, București, Editura Minerva, 1985.
- Brumaru, Ada, *Orestia în timp și peste timp*, în: *Grădina sunetelor. Eseuri despre muzică*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1991
- Brumaru, Ada, *Constantin Silvestri, după 20 de ani*, în: *Grădina sunetelor. Eseuri despre muzică*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Romania, 1991.
- Cassirer, Ernst, *Limba și mit*, în: Revista “*Secolul 20*”, București, Editată de Uniunea Scriitorilor din România, vol. 325-327/nr. 1-3/1988.
- Manolache, Laura, *Enescu în conștiința prezentului. Masă rotundă cu: Sorana Coroamă, David Ohanesian și Viorel Cosma-1984*, în “*Tribuna Musicologica*”, București, Editura Muzicală, vol.2, 1988.
- Sandu- Dedi, Valentina, *În căutarea consonanțelor*, București, Editura Humanitas, 2017
- Brumaru, Ada, *Festivalul George Enescu. De zece ori Oedipe*, www.romlit.ro, nr.41/2001, http://www.romlit.ro/de_zece_ori_oedipe ; accesat la 01. Noiembrie 2017
- Pop, Ion, *Armonii româno-franceze*, www.romlit.ro, nr.2, 2001, http://www.romlit.ro/armonii_romno-franceze, accesat la 27 octombrie 2017

²⁸ Blaga Lucian, *Op. cit.* p. 376

Imaginea tricefalică a timpului în *Macbeth* de William Shakespeare

Lia Codrina CONȚIU*

Rezumat: Influențat de curentul umanist, Shakespeare este preocupat de timp, ilustrându-l în lirica și în dramaturgia sa. Dacă în comedii timpul are un caracter regenerativ, în tragediile shakespeareiene „ceasul” bate în continuu, este coloana sonoră care împlinește destinul personajului. Iar piesa *Macbeth* este, poate, cel mai bun exemplu în acest sens. Macbeth este hipnotizat și bântuit de timp. Hipnotizat de imaginația unui viitor posibil și bântuit de un trecut plin de sânge și crime. Eroul trăiește între imaginație și amintire, iar catalizatorul principal al piesei este interacțiunea tragică dintre Macbeth și timp, cu toate tensiunile psihice și fizice care derivă de aici. Impactul principal al timpului asupra eroilor tragici shakespeareieni se realizează prin acțiunile propriu zise ale timpului care expun și amplifică defectele tragice ale eroilor (în cazul lui Macbeth – ambiția). Cum în Renaștere miturile, imaginile, semnele erau folosite în poetică și literatură pentru a indica o învățătură, o morală, Shakespeare include în opera sa simboluri preluate din iconografia și mitografia disponibilă în acea perioadă, așa cum este imaginea tricefalică a timpului în jurul căreia este „țesută” piesa *Macbeth*.

Cuvinte cheie: timp, tragic, simbol, mitografie, iconografie

Introducere

Viața omului este „prinsă” în timp: ne amintim trecutul, planificăm viitorul și încercăm să trăim prezentul, sub o imensă presiune a unui timp care zboară, fuge de om și care îl împinge cu o furie nemiloasă înspre moarte. „Timpul este cel mai profund și mai tragic subiect la care se poate gândi omul. Toate tragediile pe care le putem imagina se rezumă în final la o singură tragedie: trecerea timpului și inabilitatea omului de a-l controla.”¹

* Lector univ. dr. la Universitatea „Petru Maior” din Tîrgu-Mureș, doctorandă în teatru și artele spectacolului la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași.

¹ Simone Weil, *Lectures in Philosophy*. Hugh Price, trans. Cambridge: Cambridge UP, 1978, p. 197.

COLOCVII TEATRALE

În perioada Evului Mediu, omul percepea viața ca fiind o pregătire pentru trecerea dincolo, în viața de apoi, această etapă fiind mai importantă decât însăși viața de pe pământ, iar timpul nu era perceput ca dușman deoarece moartea îi era companion. La mijlocul secolului al XIII-lea apar discuții legate de timp, iar *Fizica (Physica)* lui Aristotel este tradusă și predată în școli. Thomas de Aquinas, în încercarea de a defini timpul și eternitatea, descrie momentul prezent ca fiind doar o limită între trecut și viitor. Timpul nu este văzut ca un proces, ci ca o măsură a tuturor proceselor.² Iar „diagramele cosmice medievale, care evocau relația dintre o personificare cosmică sau o zeităte și dimensiunile universale ale timpului și spațiului, demonstrează eforturile inițiale de a organiza ideile creștine de dominare temporală, durată și periodicitate într-o structură universală.”³

Zorii Renașterii au adus cu ei o preocupare mai mare în ceea ce privește timpul. Luisa Guj susține că oamenii au descoperit atunci că „pământul era locul în care omul își putea afirma puterea, dându-și seama de potențialul său inerent.”⁴ Interesul reînnoit vine din redescoperirea textelor clasice și ieșirea de sub dogmatismul bisericii, prin înflorirea curentului umanist. Dar, odată cu această aplecare tot mai accentuată asupra temporalității vine și recunoașterea că „Omul era neputincios în fața timpului”⁵, viața avea o finalitate, iar timpul era mai puternic decât omul. Eric P. Levy dezvoltă această idee, adăugând că „persoana renescentistă era temporar nesigură, exprimând adesea o preocupare asupra calității saturniene a timpului, interpretată în termeni de activitate amenințătoare și distructivă, analogă cu cea a unui Saturn (Cronos) mitologic, zeul care și-a consumat proprii săi descendenți.”⁶ David Scott Kastan elaborează acest aspect al conștiinței temporale a omului renescentist:

² Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, European History and Culture E-Books Online, Collection 2014-II, Brill's Studies in Intellectual History Online, Supplement 2014, Volume: 228/6, p. 47.

³ *Ibidem*, p. 54.

⁴ Luisa Guj, „Macbeth and the Seeds of Time” *Shakespeare Studies* 18 (1986): 175-188. MLA International Bibliography. EBSCO, p. 175.

⁵ *Ibidem*, p. 175.

⁶ Eric P. Levy, „The Mimesis of Time in Hamlet” In *Detaining Time, Temporal Resistance in Literature from Shakespeare to McEwan*, Bloomsbury, 2016, p. 28.

COLOCVII TEATRALE

„Lumea sa este una în care fluxul unidirecțional și ireversibil al timpului aduce un sentiment intensificat al fragilității și precarității ființei.”⁷

Petrarca, în *Trionfo del tempo* (Triumful timpului), vorbește despre timpul în fața căruia omul devine neputincios: distruge frumusețea tinereții și toate realizările sale sunt sortite uitării: „ce repede zboară timpul în fața ochilor mei, fugind după soarele care nu stă niciodată”. Viața este scurtă: „în dimineața aceasta eram un copil, iar acum sunt bătrân”, nu este mai mult decât o singură zi „înnorată, scurtă și rece și plină de tristețe.”⁸

Vicenzo Cartari, în 1571, în *Le imagini de i Dei de gli Antichi* (Imaginea zeilor antichității), îl descrie pe zeul egiptean Serapis, având în dreapta sa o imagine cu trei capete, corpul fiind ascuns de un șarpe încolăcit. În mijloc se afla capul unui leu puternic, în dreapta capul unui câine agreabil, și în stânga capul unui lup rapace.⁹ Originile acestui monstru cu trei capete le găsim în Egiptul îndepărtat, Serapis fiind un zeu egiptean care la început avea conexiuni cu lumea de apoi, existând similitudini cu Cerberul lui Hades. Pentru cultura greacă semnificația acestui monstru nu este foarte clară, în schimb, pentru cultura romană, explicația o găsim în *Saturnalia* lui Macrobius (filozof, scriitor și funcționar roman din secolul al IV-V-lea), pe care îl pomeneste și Vincenzo Cartrari. Macrobius consideră acest monstru ca fiind simbolul timpului, leul reprezintă prezentul, câinele agreabil e viitorul plin de speranțe, și lupul rapace ilustrează trecutul, punându-se, astfel, accentul pe caracterul tripartit al timpului.¹⁰

⁷ David Scott Kastan, *Shakespeare after theory*, Routledge, 1999 citat de Eric P. Levy, *Detaining Time, Temporal Resistance in Literature from Shakespeare to McEwan*, Bloomsbury, 2016, p. 28.

⁸ „Ché quant' io vidi il Tempo andar leggero dopo la guida sua che mai non posa”; „stamani era un fanciullo ed ora sono vecchio”; „Nubil' e brev' e freddo e pien di noia”; Francesco Petrarca, *Trionfi in vita ed in morte di Madonna Laura, Trionfo del tempo*, in Parnaso classico italiano pubblicato per cura di Angelo Sicca direttore della Tipografia della Minerva in Padova, 1827, pp. 84-85.

⁹ Vincenzo Cartari, *Le imagini de i Dei de gli Antichi*, Padova, 1608, pp. 72-74.

¹⁰ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Anchor Books, 1955, pp. 152-155.

COLOCVII TEATRALE

În cartea a treia din *Africa*, Petrarca¹¹ descrie castelul regelui Syphax din Numidia în care apar semnele zodiacului, Jupiter, Saturn cu secera în mână, Neptun, eroi și zeități mai mici, apoi Apollo care e întruchipat în trei ipostaze: ca un băiat, apoi un tânăr și nu după mult timp un bătrân, iar la picioarele sale stă un monstru cu trei capete, la dreapta un câine, la stânga un lup flămând, iar în mijloc un leu, iar capetele sunt prinse pe un corp de șarpe spiralat. Ceea ce captează atenția este apariția lui Apollo în trei ipostaze și a monstrului cu trei capete, simbol al timpului care zboară. Petrarca îl înlocuiește pe Serapis cu Apollo, prin aceasta punând accentul pe importanța soarelui în alternanța zilelor și a nopților, în curgerea timpului.

Pierio Valeriano, în *Hieroglyphica* din 1556, bazată pe tratatul lui Horapolo (secolul al V-lea), menționează zeul Serapis de două ori: prima dată sub titlul de „Sol”, fiind citat și Macrobius, iar zeul soarelui este descris ca fiind egiptean, purtând cele trei capete pe umerii propriului corp nud. A doua oară Valeriano îl amintește sub titulatura de „Prudentia”, care „nu doar că investighează prezentul, ci reflectează asupra trecutului și a viitorului.” Aceste trei forme de timp sunt hieroglifice exprimate prin imaginea unui monstru cu trei capete.¹²

În tradiția romană și creștină se considera că amintirea, inteligența și previziunea formau baza virtuții numite prudența (*prudentia*).¹³ Artă medievală și renescentistă a găsit multe modalități de exprimare a caracterului tripartit al prudenței prin reprezentări vizuale. Prudența apare, astfel, și sub chipul acelor Trinități, zeități păgâne care nu au fost acceptate de către biserică dar care nu și-au pierdut popularitatea, o figură cu trei capete care prezintă, pe lângă o față de vârstă mijlocie, în mijloc, care simbolizează prezentul, una tânără și una bătrână, în profil, în stânga și în dreapta, care simbolizează, respectiv, viitorul și trecutul.¹⁴

¹¹ Petrarch, *Africa I-IV: A Translation and Commentary* by Erik Z. D. Ellis, B.A., Thesis, 2007, pp. 45-46.

¹² Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Frankfurt edition, 1678, p. 384, apud Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Anchor Books, 1955, p. 161.

¹³ Luisa Guj, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴ *Ibidem*, p.150; Această reprezentare a Prudenței cu trei capete apare, de exemplu, într-un basorelief din perioada Renașterii timpurii (Muzeul Victoria și Albert din Londra), atribuită

COLOCVII TEATRALE

În 1593, Caesare Ripa publică *Iconologia*. Conștient de faptul că ideea prudenței, care înglobează memoria, inteligența și previziunea, se bazează pe o definiție pre-platonice a „sfatului înțelept”, Ripa include în cartea sa monstrul cu trei capete ca atribut al alegoriei „Sfatului Bun” (*Buon Consiglio*), preluând imaginea tripartită de la Pierio Valeriano. Ripa menționează că această triadă reprezintă cele trei forme ale timpului, fiind simbolul prudenței, care, așa cum afirmă Aristotel, este baza unei vieți înțelepte și fericite.¹⁵

În opera lui Tițian, „Alegoria Prudenței” (*Allegoria della Prudenza*, 1565-1570), apare monstrul cu trei capete, deasupra lor fiind plasate trei capete omenești în ipostaze diferite: un copil, un tânăr și un bătrân, cele trei etape ale existenței umane, precum și o inscripție: „Din experiența trecutului, prezentul acționează prudent, pentru a nu periclita acțiunile viitoare.”¹⁶ Animalele reprezintă cele trei „fețe” ale timpului, sugestiv corelate cu prudența care încorporează trei valențe psihologice: amintirea care ne ajută să ne aducem aminte lucrurile și să învățăm din ele, reprezentând trecutul; inteligența, care judecă lucrurile și ne face să acționăm, ilustrând prezentul; și previziunea, care anticipează și ne ajută să întâmpinăm lucrurile, baza viitorului. Dar, imaginea monstrului tricefalic poate fi înșelătoare. Cartari, în *Le immagini de i Dei de gli Antichi* (Imaginea zeilor antichității), descrie monstrul cu trei capete, în care leul, prezentul, este cel mai puternic, câinele, viitorul, e agreabil și ne ispitește cu speranțe, pe când lupul, trecutul, îndepărtează și devorează totul, astfel încât nu lasă amintirea multor lucruri.¹⁷

Prudența, în concepția lui Ripa, constă într-o reamintire a trecutului care ordonează prezentul și previne faptele viitoare. Dacă trecutul nu mai poate fi un sfătuitor bun pentru prezent, iar viitorul ne amăgește cu speranțe deșarte, imaginea monstrului tricefalic este mai mult un avertisment pentru omul prudent și o amenințare pentru cel imprudent. Această imagine a

acum școlii lui Rossellino; și pe pardoseala Catedralei din Siena, la sfârșitul secolului al XIV-lea, în care, pe lângă semnificația tricefalică, apare și șarpele, cu atributul tradițional al înțelepciunii.

¹⁵ Erwin Panofsky, *op. cit.*, pp. 163-164.

¹⁶ *Ibidem*, p. 149.

¹⁷ Vincenzo Cartari, *op. cit.*, p. 74.

COLOCVII TEATRALE

timpului apare și în piesa shakespeareană *Macbeth*, în care eroul, bântuit de un trecut plin de crime, încearcă să șteargă amintirea lucrurilor trecute, dar dorind să mențină un prezent continuu și nebazându-se pe inteligența omului prudent, distruge viitorul, astfel, periclitând însăși lumea în care trăiește și propria ființă.

Efectul nimicitor al timpului în *Macbeth*

„William Shakespeare a scris despre jocul oamenilor – numit viață. Jocul este un semn al destinului intraductibil dar capabil să provoace și să întrețină o stare a individului, o stare a existenței, și o stare a lumii. William Shakespeare s-a jucat de-a timpul dimensionându-i incertitudinea și veșnicia, s-a jucat de-a istoria, de-a țările, de-a dragostea, de-a moartea chiar, lăsându-ne liberi și fascinați de Tot.”¹⁸

Influențat de curentul umanist, Shakespeare este preocupat de timp, ilustrându-l în lirica și în dramaturgia sa. În *Sonete (Sonnets)*, tot ceea ce este frumos, atât în om cât și în natură, este distrus sub acțiunea timpului nimicitor. Se poate scăpa de sub tirania timpului prin două căi: una accesibilă tuturor - căsătorie și copii, iar cealaltă accesibilă doar celor talentați – poezia și faima. Timpul apare și în comedii, dar joacă un rol diferit, este zeul Aion înaripat, care vindecă răni, permite adevărului să se dezvăluie și repară trecutul prin forța sa regenerativă.¹⁹

Tragediile reiau perspectiva pesimistă din sonete asupra timpului, timpul fiind inevitabil iar finalitatea sa este expirarea vieții umane. În tragediile shakespeareane „ceasul” bate în continuu, este coloana sonoră care împlinește destinul personajului. Iar piesa *Macbeth* este, poate, cel mai bun exemplu în acest sens. Macbeth este hipnotizat și bântuit de timp. Hipnotizat de imaginația unui viitor posibil și bântuit de un trecut plin de sânge și crime. Eroul trăiește între imaginație și amintire, iar catalizatorul principal al piesei este interacțiunea tragică dintre Macbeth și timp, cu toate tensiunile psihice și fizice care derivă de aici. Impactul principal al timpului asupra eroilor tragici

¹⁸ Alexa Visarion, *Spectacolul ascuns*, Editura Buna Vestire, Blaj, 2010, p. 9.

¹⁹ Luisa Guj, *op. cit.*, p.176.

COLOCVII TEATRALE

shakespearieni se realizează prin acțiunile propriu zise ale timpului care expun și amplifică defectele tragice ale eroilor (în cazul lui Macbeth – ambiția).

Încă de la începutul piesei este instaurată o ordine cronologică a destinului lui Macbeth prin vocea vrăjitoarelor, care reprezintă mesagerile destinului.²⁰ Avem aici trecutul – than de Glamis, deși Macbeth încă nu știe acest lucru, prezentul – than de Cawdor și viitorul – regele Scoției.²¹

În Renaștere, arta, poezia și teatrul erau impregnate de semne și imagini simbolice, o iconografie cu care publicul renescentist era obișnuit. Cele trei surori ciudate (traducerile moderne se referă la cuvântul *wyrd* ca având înțelesul de *ciudat*, dar înțelesul original al cuvântului *wyrd* sau *weyard* era „cei/cele care controlează soarta”²²), nu numai că reprezintă zeițele destinului, dar ele îngemănează contrariile: soarta și tentația răului. De aceea în lumea lor „Fair is foul and foul is fair” („Slut, frumos, tot una pare”), tot ceea ce pentru ele este frumos, pentru om este urât și invers, iar Macbeth cade în această capcană. Hipnotizat de propunerea pe care viitorul o are pentru el, încearcă să grăbească timpul, să treacă etapele prezise de către vrăjitoare. Și, astfel, nu lasă natura să își urmeze cursul, ci crede că poate să dicteze timpului și comite o crimă: își ucide regele, Duncan, pentru a-i lua locul. Începe să aibă o fixație față de timp, vrea să îl stăpânească, dar tot ceea ce face duce la haos.

²⁰ Parcele, în mitologia romană (sau Moirele în cea grecească), erau cele care stabileau destinul muritorilor dar și al zeilor. Existau trei Parce: Nona (la greci *Clotho*) care țesea firul vieții – reprezentată cu un fuor, Decima (*Lachesis*) care măsura lungimea firului țesut de sora sa – reprezentată cu un băț gradat, și Morta (*Atropos*) cea care tăia firul – reprezentată cu o foarfecă. Ele sunt întruchipate în trei ipostaze: una tânără, care are grijă de om de la naștere, alta în floarea vârstei, care învârtte firul vieții pe fus, și una în vârstă, care taie firul vieții omenești, reprezentând, de fapt, ipostazele timpului: trecut, prezent și viitor. v. Irina Nemeti, „Parcae – Ursitoare. Studiu de mitologie contrastivă”, *Revista Bistriței XII-XIII*, 1999, pp. 213-218.

²¹ Luisa Guj, *op. cit.*, p. 179.

²² Nornele erau Moirele mitologiei nordice. În Scandinavia, vikingii credeau că surorile Norne dau forma destinului și înregistrează viața fiecărei persoane. Trei Norne foarte puternice și foarte frumoase trăiau în misterioasa fântână a destinului – Urd. Locația ei era chiar între rădăcinile gigantului copac Yggdrasil (Arborele Lumii). Acesta forma o coloană unind tărâmul zeilor, omenirea, giganzii și morții din lumea de dedesubt. Aceste rădăcini au fost numite Urd, în timp ce celelalte purtau numele de Verdandi (‘ființa’) și Skuld (‘necesitate’). Daniel McCoy, „Yggdrasil and the Well of Urd”, *Norse Mythology for Smart People*.

COLOCVII TEATRALE

În acest moment și viața lui, chiar și întreaga lume intră într-un proces de distrugere și teroare.²³

După ce îl ucide pe Duncan, devenit rege, Macbeth nu mai dorește să grăbească timpul, din contră, încearcă să îl încetinească deoarece gândul că urmașii lui Banquo vor ajunge regi declanșează frica și teroarea. Dar o crimă atrage după sine alte crime: Banquo și Fleance, fiul său, trebuie să moară pentru ca „istoria” să își încetinească ritmul. Macbeth dorește să mențină prezentul pentru totdeauna, ceea ce ar face să dispară timpul, deoarece dacă există doar un continuum al prezentului, atunci apare eternitatea. Sf. Augustin, în „Confesiuni” vorbește despre percepția timpului și descrie foarte sugestiv distincția dintre timp și eternitate: „dacă nimic nu s-ar fi petrecut, nu ar exista timpul trecut, dacă nimic nu ar fi pe cale să se petreacă, nu ar exista timpul viitor, și dacă nimic nu se petrece, nu ar exista timpul prezent. [...] Dacă ar fi întotdeauna prezent și nu s-ar scurge în trecut, atunci el nu ar mai fi timp, ci eternitate.”²⁴

Dacă la început refuzase titlul de than de Cawdor, ca fiind „veștminte de împrumut”, mai apoi chiar aceste veștminte îl fac să se gândească mai departe, iar gândul omorului începe să îl bânuie:

„Gândul meu, în care-omoru-i doar o nălucire, / Îmi zdruncină-ntr-atât de rău făptura / Că mi se-ntunecă simțirea toată, / Și tot ce nu-i, e-aevea pentru ea! [...] Ce-o fi să fie! / Timp și ceas de-odată, Se duc cu ziua cea mai ne-ndurată!” (Actul I, Scena 3)²⁵

Prin profețiile vrăjitoarelor și prin împlinirea celei dintâi dintre acestea, Macbeth începe să simtă că are dreptul și puterea să controleze timpul, că poate să sfideze ordinea naturală, iar această aroganță îl aruncă spre haos și distrugere sigură. Încercările sale de a se sustrage tensiunilor psihologice și fizice ale interacțiunii cu timpul, în momentul cântăririi consecințelor uciderii

²³ Caitlynn Lowe, „Problems with Time and the Future in Hamlet and Macbeth”, Published on Nov 28, 2010.

²⁴ Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Ediție bilingvă latină-română, Traducere din limba latină, introducere și note de Eugen Munteanu, Editura Nemira, 2006, p. 258.

²⁵ William Shakespeare, *Macbeth*, trad. Ion Vineanu, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957, pp. 21-22.

COLOCVII TEATRALE

lui Duncan, îl fac să spună, sperând că nu va fi nevoit să își mânjească mâinile cu sângele actualului rege:

„Și dacă soarta mă vrea rege, soarta / Mă poate-ncorona și fără mine!” (Actul I, Scena 3)²⁶.

Dar are semne de întrebare în ceea ce privește viteza cu care timpul așterne ordinea naturală a împlinirii unui viitor prefigurat:

„Un Camberland e-un prag într-adevăr, / De care sau mă-mpiedic, sau îl săr! / Că-mi stă în drum! V-ascundeți focul, stele, / Nu luminați în bezna poștei mele / Ce face brațul, ochiul să nu știe. / S-ar îngrozi văzând ce va să fie!” (Actul I, Scena 4)²⁷.

Exigența timpului care se dezvoltă într-un crescendo și pe care o simte eroul este ilustrată de monologul următor²⁸:

„De s-ar sfârși când s-a făcut, atunci / Mai bine-i cât mai grabnic să se facă... / De-ar fi scutit omorul de urmări / Și, săvârșit, izbânda și-ar păstra-o; / De-ar fi această lovitură totul, / Și-aici i-ar fi începutul și-ncheierea, / Pe-acest al vremilor liman și vad, / Mi-aș pune-n joc și viața de apoi.” (Actul I, Scena 7)²⁹

Monologul din Actul II în care pumnalul reprezintă mobilul crimei și imaginea care îl va bântui, amintindu-i crima pe care a făcut-o, este un exemplu al tensiunii cu care se confruntă eroul: timpul îi va oferi șansa de a ajunge rege sau va fi nevoit să comită o crimă și să grăbească desfășurarea evenimentelor? Totul se întâmplă sub presiunea unui ceas care bate și care îl zorește pe erou, sub protecția nopții.

Mai mult decât dorința lui Macbeth de a controla timpul este aroganța sa în ceea ce privește viitorul, se simte în siguranță, de neînfrânt, chiar vrăjitoarele i-au prezis acest lucru:

„Fii crud și dârz. De om, fii ne-nfricat! / Să-nvingă pe Macbeth, nu-i este dat / Nici unui ins născut dintr-o femeie [...] Macbeth nu va fi-nvins decât când fi-

²⁶ *Ibidem*, p. 22.

²⁷ *Ibidem*, pp. 25-27.

²⁸ Bryan Apt, *A Wave of Destruction: Time's Inexorable Effects in Hamlet and Macbeth*. Master's thesis, Harvard Extension School, 2015, p. 25.

²⁹ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 35.

COLOCVII TEATRALE

va / Pornit din Birman, codrul, împotriva / Colinei nalte de la Dunsinane.” (Actul IV, Scena 1)³⁰.

Dar prin tot ceea ce face Macbeth el dezechilibrează lumea și ordinea naturală, iar ceea ce părea imposibil înainte se materializează, iar eroul este înfrânt și ucis, astfel fiind restaurat echilibrul unei lumi care a intrat în haos și distrugere. Dorința arzătoare a lui Macbeth de a trăi într-un prezent continuu, de a stopa trecerea timpului (mai ales după viziunea pe care o are cu un șir lung de regi, care nu sunt urmașii săi), este oprită prin uciderea eroului de către Macduff. Și astfel timpul poate să își reia curgerea obișnuită, spre înainte.

Dar nu numai Macbeth încearcă să gestioneze viteza timpului, chiar și Lady Macbeth, Duncan, Macduff și Malcom se confruntă cu presiunea timpului. Lady Macbeth, după citirea scrisorii trimise de soțul ei, este cuprinsă de nerăbdare și vrea ca totul să se întâmple cât mai repede. De aceea, imaginea nopții, a întinericului, care ascunde faptele și pare să ascundă și timpul, devine tot mai frecvent pomenită. Este plăsmuită o lume a beznei, în care firea este siluită, în care duhurile sunt chemate pentru a veghea la crima plină de cruzime, duhuri care o transformă pe Lady Macbeth din femeie într-o persoană care pare să nu aibă sex și care este capabilă de fapte fără milă. Și Lady Macbeth dorește să schimbe ordinea firească a lucrurilor căci spune „și-n clipa asta, Eu simt ce va să vie!”, și își închipuie timpul ca pe ceva pe care poți să îl înșeli: „O, soarele, nicidecum, / Să nu zărească-această zi de mâine! [...] Și las pe mine treaba-acestei nopți. / Ea, zi și nopți în șir ce vor să vie, / Putere ne aduce și domnie.” (Actul I, Scena 5)³¹.

Chiar Lady Macbeth recunoaște importanța și presiunea timpului: „N-aveai atunci nici timp nici loc prielnic / Dar vrei să ții le faci!”, iar Macbeth, hotărât să își croiască propriul destin prin crimă spune: „Sunt hotărât, și tind din răspuțeri / Spre fapta mea cumplită. Vino deci! / Înșeală-ți veacul, mândru port arată-i, / Și-un chip viclean s-ascundă cât mai bine / Ce inima vicleană știe-n sine.” (Actul I, Scena 7).³²

³⁰ *Ibidem*, pp. 111-112.

³¹ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 31.

³² *Ibidem*, pp. 38-40.

COLOCVII TEATRALE

În actul III, aceeași presiune a timpului, care a făcut-o pe Lady Macbeth să grăbească desfășurarea evenimentelor, îl împinge acum pe Macbeth spre o nouă crimă, aceea a lui Banquo. Simte că dacă nu acționează acum totul este pierdut³³:

„Frica mea de Banquo este-adânc întemeiată. / În firea lui regească stăpânește / Tot ce-i mai de temut [...] Cunună fără rod mi-au pus pe creștet, / Și-n pumn un sceptu sterp, ce-mi va fi smuls / De-un braț străin.” (Actul III, Scena 1)³⁴
Vorbind cu ucigașii plătiți ai lui Banquo, Macbeth se referă din nou la timp: „Voința-n voi străluce. Într-o oră, / Veți știi și locul unde să v-ațineți, / Și-al pândeii ceas, și clipa loviturii. / Deci facă-se-n această noapte totuși.” (Actul III, Scena 1)³⁵.

Totul se întâmplă sub „acoperământul” nopții, iar Macbeth încearcă să se apere de consecințe prin bezna care pare să șteargă orice urmă. Dumnezeu este singurul care este omniprezent și percepe timpul simultan, iar el a creat lumina. Macbeth și Lady Macbeth prin dejucarea planului lui Dumnezeu și prin haosul în care au aruncat lumea au adus noaptea continuă:

„Te-apropie șoimar al nopții, leagă / Sfioșii ochi ai zilei milostive, / Cu nevăzuta, crâncena ta mână, / Să smulgi, să spulberi, legământul care / Mă face să pâlesc. Lumina moare, / Și corbul, iată-l zborul își întinde / Spre codrul plin de ciori. Adorm pe rând / Făpturile plăpânde ale zilei, / Iar solii nopții, cei întunecați, / Prădalnic se trezesc. Ce spun, te miră, / Dar fii pe pace: toate cele rele / Cu relele se sprijină-ntre ele.” (Actul III, Scena 2)³⁶.

În actul IV, cea mai puternică presiune psihologică și fizică pe care o exercită timpul asupra lui Macbeth îl face pe acesta să nu mai fie mulțumit de uciderea lui Duncan și Banquo, ci dorește să îl ucidă pe Macduff și toată familia acestuia³⁷:

„O, timp, zădărnicești / Cumplitele-mi isprăvi. Un scop fugar / Se-ndeplinește doar în pas cu fapta. / Deci fie, de-astăzi, rodul minții mele / Și-al brațului meu

³³ Apt, Bryan, *op. cit.*, p. 30.

³⁴ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 74.

³⁵ *Ibidem*, p. 79.

³⁶ *Ibidem*, p. 84.

³⁷ Apt, Bryan, *op. cit.*, p. 31.

COLOCVII TEATRALE

rod. Și chiar acum, / Ca să-ncunun cu fapta gându-mi – fie / Zis și făcut: lovesc fără de veste / Castelul lui Maduff.” (Actul IV, Scena1)³⁸.

Presiunea teribilă pe care o exercită timpul asupra lui Macbeth îi amplifică ambiția și egoul într-atât încât nu mai gândește rațional, pentru el timpul istoric s-a oprit, el trăiește într-un prezent continuu pe care are ambiția și aroganța de a-l controla și stăpâni. Chiar și în finalul piesei, când este ucis și se restaurează ordinea firească a lucrurilor, eroul nu se resemnează, cu toate că știe că totul este în van și istoria își va urma firul, așa cum au prezis vrăjitoarele:

„Eu nu mă dau! Cu fruntea-n colb la gleznele lui Malcolm, / Hulit de-al gloatelor blestem, să fiu! / Deși-i la Dunsinane pădurea Birnam, / Și-mi stai potrivnic, tu, cel nenăscut / De-o femeie, tot îmi cerc norocul. / În fața mea, războinic scut împlânt; / Macduff, lovește! Fii blestemat / Cel care strigă-ntâi: destul! m-am dat!” (Actul V, Scena 8)³⁹.

De-a lungul întregii piese, Macbeth este confruntat cu imensa presiune pe care o are timpul asupra sa, frământându-se între a comite crima care pare să îi rezolve toate problemele și remușcărilor de a ucide un rege care are calități remarcabile și care este reprezentarea lui Dumnezeu pe pământ. Nu e de neglijat rolul pe care îl are Lady Macbeth în a-l convinge pe soțul său să își omoare regele, iar cuvintele „De s-ar sfârși când s-a făcut” semnifică tocmai acest tăvălug care este declanșat de dorința lui Macbeth de a controla timpul.⁴⁰ Monologul din finalul piesei, când află că soția sa a murit, este un exemplu strălucit al experienței lui Macbeth în ceea ce privește influența timpului asupra destinului său, înțelegând greșit semnificația timpului: nu este o scurgere fără rost a unui mâine etern, ci este un timp al dezvoltării și regenerării, a restaurării ordinii, așa cum au prezis vrăjitoarele prin imaginea copilului încoronat, cu un copac în mână.

„O, de-ar fi fost să moară mai târziu, / Aveam răgaz de-un astfel de cuvânt, / Dar mâine, mereu mâine, mereu mâine, / cu pas mărunț se-alungă zi de zi, / Spre cel din urmă semn din cartea vremii, / Și fiecare ‘ieri’ a luminat /

³⁸ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 117.

³⁹ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁰ Apt, Bryan, *op. cit.*, p. 36.

COLOCVII TEATRALE

Nerozilor, pe-al morții drum de colb. / Te stinge dar, tu candelă de-o clipă, / Că viața-i doar o umbră călătoare, / Un biet actor ce se frământă-n scenă, / În ceasul lui, și-apoi l-ai și uitat: / Un basm de zbucium plin, spus de-un nebun / Și fără nici un rost!”(Actul V, Scena 5)⁴¹.

În acest monolog, Macbeth subliniază inutilitatea vieții, lipsa ei de sens, nu numai cea de *zi de zi* dar și cea care trece spre eternitate – *cartea vremii*. Toate amintirile, experiențele, faptele acelui *ieri*, care simbolizează viața oamenilor, sunt fără rost, deoarece aceasta durează doar o clipă, atât cât arde *candela* vieții, și totul se sfârșește în moarte. Macbeth compară viața cu zbuciumul unui biet actor pe o scenă de teatru, o oră de tumult care apoi se termină și nimeni nu mai pomenește de el. Imaginea este foarte grăitoare, încărcată de o profundă filozofie asupra vieții, la fel cum sunt vorbele lui Ross din Actul II, scena 4, când vorbește de lipsa de sens și durerea unei vieți care a sfidat ordinea naturală a firii și care a adus noaptea peste lume: „Moșnege, Tu vezi că cerul, parcă tulburat, / De fapta omului, îi amenință / Locașu-nsângerat; pe ceas e ziuă / Dar facla călătoare-i sugrumată / De-o noapte neagră. E izbânda nopții, / Sau ziua rușinatu-s-a că bezna / Învăluie al lumii chip menit / Lumina vie numai să-l sărute?”⁴².

Concluzii

Păcatul capital al lui Macbeth este încercarea de a submina realizarea planului lui Dumnezeu pe pământ. Macbeth, prin interferența lui cu trecutul și viitorul, instaurează un prezent etern care își bate joc de eternitatea lui Dumnezeu. Cu toate că vrăjitoarele l-au avertizat că ceea ce pare nu este și real în această lume, Macbeth rămâne insensibil la semne și obstrucționează timpul regenerativ. Moralitatea și spiritualitatea personajelor din piesă este dată de atitudinea lor în ceea ce privește timpul. Față de Macbeth și Lady Macbeth, Banquo vede timpul ca un proces de dezvoltare și regenerare („Și-acolo de-am să cresc / al tău e rodul”, Actul I, scena 4, în discuția acestuia cu Duncan, care îi spune „Eu te-am sădit și-am să te cresc din plin”⁴³).

⁴¹ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 159.

⁴² *Ibidem*, p. 66.

⁴³ *Ibidem*, p. 25.

COLOCVII TEATRALE

Circularitatea timpului este ilustrată de Duncan, Malcom și mai ales de Banquo care este tatăl unui șir lung de regi (mai exact opt, fiind strămoșul regelui Iacob I) și care ne duce cu gândul la imaginea șarpelui care își înghite coada și care sugerează imaginea imortalității în sine. Copiii reprezintă în opera lui Shakespeare o formă de regenerare a vieții care se distruge în timp. Cuvântul *timp* este folosit de patruzeci și cinci de ori în piesă⁴⁴, iar în final Macduff rostește: „Privește l-al despotului cap. E slobod veacul! (*time is free*)”⁴⁵, făcând legătura dintre actele lui Macbeth care au dus lumea în haos și timpul pe care acesta a vrut să îl controleze și să îl încremenească într-un prezent continuu. Ultimul discurs al lui Malcom, în finalul piesei, în care cuvântul *timp* apare de trei ori, are calitatea de a restaura ordinea universală și de a repune timpul pe făgașul său.

Cum în Renaștere miturile, imaginile, semnele, erau folosite în poetică și literatură pentru a indica o învățătură, o morală, Shakespeare include în poezia și dramaturgia sa numeroase simboluri preluate din iconografia și mitografia disponibilă în acea perioadă, așa cum este imaginea tricefalică a timpului în jurul căreia este „țesută” piesa *Macbeth*. Simbol cu semnificație creștină, numărul *trei* este folosit de către Shakespeare ca un instrument vizual foarte puternic⁴⁶: sunt trei preziceri ale vrăjitoarelor, găsim cuvinte care sunt repetate de trei ori, vrăjile sunt rostite de trei ori, avem trei vrăjitoare, Hecate are trei fețe, sunt trei apariții, Macbeth cheamă vrăjitoarele de trei ori, și cele trei apariții (un cap încoifat, un copil însângerat, un copil încoronat cu un copac în mână), prin realizarea lor, îl duc pe Macbeth la pieire. Iar caracterul tripartit al timpului, trecut-prezent-viitor, își găsește corespondența iconografică în imaginea monstrului cu trei capete, prezent în Egiptul îndepărtat și readus la viață de curentul umanist.

Un simbol intrigant al piesei, care se leagă de numărul trei, este cel al lui Hecate, care este invocată de către Macbeth înainte de omorul lui Duncan. Zeiță a lumii de dincolo și a răului, așa cum apare în mitologie, ea este

⁴⁴ apud Luisa Guj, *op. cit.*, pp. 186-187, Shakespeare's *Macbeth*, Oxford Shakespeare Concordances, edit. T.H. Howard-Hill, Oxford: Clarendon Press, 1971, pp. 219-220.

⁴⁵ William Shakespeare, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁶ Luisa Guj, *op. cit.*, p. 186.

COLOCVII TEATRALE

întruchipată ca o regină a întunericului cu trei fețe, fiind numită Luna, în cer, Diana, pe pământ și Hecate, în Hades.⁴⁷ Imaginea celor trei fețe sugerează în piesa Macbeth ideea unei lumi a întunericului, a magiei, a timpului. În momentul în care Duncan este omorât, se produce un regicid care perturbă ordinea divinei ierarhii, Scoția, lăsată fără rege, este aruncată în haos și întuneric. Conform ordinii naturale (*scala naturae*) din epoca medievală și Renaștere, regele este pe pământ ceea ce este soarele în cer, iar moartea regelui este din punct de vedere metaforic cauza dispariției „lămpii călătoare.”⁴⁸

Dacă luăm în considerare mitologia germanică⁴⁹, mai ales cea nordică (a vikingilor), destinul (în engleza veche – *Wyrd*) este privit dintr-o perspectivă unică, simbolul lui Yggdrasil (Arborele lumii) și a fântânii lui Urd fiind unul definitoriu. Locuitorii din Fântâna lui Urd, Nornele, proiectează cea mai timpurie formă a destinului tuturor ființelor care trăiesc în cele nouă lumi ale lui Yggdrasil, de la om la animale, zei și giganți și lumea de dincolo.

Fântâna lui Urd corespunde timpului trecut. Este rezervorul de acțiuni finalizate sau în curs de desfășurare care hrănesc copacul și influențează creșterea acestuia. Yggdrasil, la rândul său, corespunde momentului prezent, ceea ce este actualizat aici și acum. Aceasta este apa care realizează imaginea ciclicității timpului, curge din fântână în copac, picură din frunzele copacului ca rouă și se întoarce în fântână, care, mai apoi, se întoarce la copac. Aici, timpul este mai degrabă ciclic decât liniar. Prezentul se întoarce în trecut, unde schimbă retroactiv trecutul. „Noul” trecut, la rândul lui, este reabsorbit într-un nou prezent, a cărui originalitate este rezultatul relației dăruire-primire, dintre apele fântânii și apele copacului.

Spre deosebire de conceptul grecesc al sorții, în mitologia germanică toate ființele care sunt supuse destinului au un anumit grad de acțiune în modelarea propriului destin și a destinelor celorlalți - aceasta este roua care cade înapoi în fântână din ramurile arborelui, reconfigurând trecutul și influența acestuia asupra prezentului. Toate ființele fac acest lucru pasiv; doar cei care practică magia o fac activ (se poate spune că în societățile antice

⁴⁷ Vincenzo Cartari, *op. cit.*, pp. 108-118.

⁴⁸ Luisa Guj, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁹ Daniel McCoy, „Yggdrasil and the Well of Urd”, *Norse Mythology for Smart People*.

COLOCVII TEATRALE

germane magia era privită ca fiind tocmai procesul de obținere a unui grad mai mare de control asupra destinului). Dar nu există nici o voință absolut liberă, la fel cum nu există o soartă absolut inalterabilă; în schimb, viața se află undeva între cele două extreme.⁵⁰

Și Macbeth încearcă să își croiască destinul, dar uită că prezentul se reîntoarce în trecut, modificându-l, prin aceasta refăcând prezentul, în care imaginația și memoria se întrepătrund. Puterea deplină asupra destinului o au doar Nornele, acele vrăjitoare care apar din ceață și dispar la fel cum au apărut și care stăpânesc destinul prin magie.

Folosind simboluri și imagini preluate din mitologia și iconografia egipteană și clasică, redescoperită în perioada Renașterii, piesa *Macbeth* ilustrează efectul nimicitor al timpului, care nu poate fi oprit și care îngenunchează omul. Shakespeare reiterează aici caracterul liniar al timpului (trecut-prezent-viitor) și, în același timp, ciclic prin manifestările sale regenerative. Simbolul monstrului tricefalic, care se ascunde sub corpul unui șarpe, ilustrează foarte bine acest caracter dual al timpului: liniar prin cele trei fețe ale monstrului și ciclic prin șarpele încolăcit, reminiscență a imaginii șarpelui care își înghite coada. Iar Macbeth, prin acțiunile sale, nu numai că încearcă să dezechilibreze curgerea liniară a timpului, menținând un prezent continuu, ci, prin uciderea lui Banquo și încercarea de a-l omorî pe Fleance, obstrucționează timpul regenerativ. Macbeth, căzând în capcana vrăjitoarelor, nu înțelege diferența dintre Providență, planul lui Dumnezeu, și destin, manifestarea acestuia în timp. Obstrucționând timpul, Macbeth se substituie lui Dumnezeu, prin aceasta aducând noaptea și haosul în lumea sa, iar restaurarea ordinii nu se poate face decât prin uciderea celui care a provocat dezechilibrul.

Bibliografie

Alexa, Visarion, *Spectacolul ascuns*, Editura Buna Vestire, Blaj, 2010.
Apt, Bryan, *A Wave of Destruction: Time's Inexorable Effects in Hamlet and Macbeth*. Master's thesis, Harvard Extension School, 2015.
Cartari, Vincenzo, *Le immagini de i Dei de gli Antichi*, Padova, 1608.

⁵⁰ *Ibidem*.

COLOCVII TEATRALE

Cohen, Simona, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, European History and Culture E-Books Online, Collection 2014-II, Brill's Studies in Intellectual History Online, Supplement 2014, Volume: 228/6.

Eric P. Levy, *Detaining Time, Temporal Resistance in Literature from Shakespeare to McEwan*, Bloomsbury, 2016.

Guj, Luisa, „Macbeth and the Seeds of Time”, *Shakespeare Studies* 18 (1986): 175-188. MLA International Bibliography. EBSCO.

<http://norse-mythology.org/cosmology/yggdrasil-and-the-well-of-urd/>,

Daniel McCoy, „Yggdrasil and the Well of Urd”, Norse Mythology for Smart People, [accesat în 19.04.2017].

<https://literature-classics.knoji.com/problems-with-time-and-the-future-in-hamlet-and-macbeth/>, Caitlynn Lowe, Nov 28, 2010, „Problems with Time and the Future in Hamlet and Macbeth”, Knoji, [accesat în 23.03.2017].

Kastan, David Scott, *Shakespeare after theory*, Routledge, 1999.

Levy, Eric P. „The Mimesis of Time in Hamlet”, *Philological Quarterly* 86.4, pp. 365-392. MLA International Bibliography. EBSCO, 2007.

Nemeti, Irina, „Parcae – Ursitoare. Studiu de mitologie contrastivă”, *Revista Bistriței XII-XIII*, 1999.

Petrarca, Francesco, *Triumfo del tempo*, in Parnaso classico italiano pubblicato per cura di Angelo Sicca direttore della Tipografia della Minerva in Padova, 1827.

Petrarch, *Africa I-IV: A Translation and Commentary* by Erik Z. D. Ellis, B.A., Thesis, 2007.

Shakespeare, William, *Macbeth*, trad. Ion Vineanu, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957.

Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Ediție bilingvă latină-română, Traducere din limba latină, introducere și note de Eugen Munteanu, Editura Nemira, 2006.

Weil, Simone. *Lectures in Philosophy*. Hugh Price, trans. Cambridge: Cambridge UP, 1978.

Regia de teatru în românia. Perspectiva postdramatică

Gelu BADEA*

MOTTO: „N-ar trebui oare să ne cuprindă bănuiala că de fapt n-am descoperit încă desfătările caracteristice, amuzamentul specific propriului nostru ev?”

Bertolt Brecht

Rezumat: Ultimii cincizeci de ani de teatru ne-au apropiat de una dintre realitățile cele mai spectaculoase pe care le cunoaște această artă: fiecare generație de realizatori ai spectacolului a reușit – nu știm dacă a ajuns la acest act în mod programatic – să-și alcătuiască nu nou repertoriu bazat pe propria realitate. Mai bine zis, fiecare nou val de regizori a pretins de la autorii dramatici definirea unei noi formule a textului destinat scenei și invers. Această nouă realitate a influențat și revizitarea textului clasic sau a celui modern considerat clasic.

Cuvinte cheie: regizor, postdramatic, realitate, Hans-Thies Lehman.

Nu ne hazardăm aici să facem aprecieri asupra pretențiilor publicurilor, căci discuția ar trebui să se întindă pe mult prea multe pagini.

La sfârșitul anilor nouăzeci, apare la Frankfurt pe Main, la una dintre cele mai prestigioase edituri, Verlag der Autoren, o lucrare care reușește să sintetizeze în eseurile publicate, plecând de la practica regizorilor în special, dar și a autorilor dramatici și a dramaturgilor, una dintre noțiunile care tulbură teatrul de atunci și până în acest moment: „Postdramatisches Theater: Essey”¹. Autorul ei, un aminent profesor la „Institut für Theater, Film und Medienwissenschaft”, este Hans-Thies Lehmann. Pentru a nu lungi prea mult această introducere, vom spune pe scurt ce consideră autorul german că definește teatrul postdramatic. El afirmă că ne găsim în situația unui teatru care operează dincolo de dramă: „Teatrul postdramatic cuprinde așadar

* Lector universitar doctor la Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Teatru și Televiziune

¹ Volumul este republicat în anul 2005. În România el apare la Editura Unitext a Uniunii Teatrale din România în traducerea lui Victor Scoradeț.

COLOCVII TEATRALE

prezentul/reluarea/acțiunea continuă a unor estetici mai vechi, așadar, care își luaseră mai demult rămas bun de la ideea dramatică în planul textului sau în acela al teatrului.”² Sigur că discuția ar trebui să stârnească intervenții multiple. Dar o parte din cei la care face referire Lehmann în eseurile sale nu mai pot să contribuie la dialogul necesar, iar altă parte nu dorește să o facă. Aceștia din urmă se mulțumesc doar cu rolul de nuclee catalizatoare ale unui nou concept. Dacă teatrul postmodern, de după anul 1970, poate fi caracterizat prin pluralism de coduri, ambiguitate, non-textualitate, deformare, actorul ca temă și personaj principal, deconstrucție, textul folosit ca material pentru fundație sau, din contră, textul considerat ca autoritar și arhaic, teatrul postdramatic se caracterizează prin fragmentarea narațiunii, eterogenitatea stilistică, introducerea elementelor hipnuraliste, grotești uneori și neoexpresioniste. Dar aceste trăsături, credem noi, au aparținut teatrului, ca spectacol, întotdeauna. Trăvialiul în teatru, maieutica complexă a spectacolului, cea care aduce împreună actorul, regizorul, scenograful, coregraful și compozitorul, cărora li se pot adăuga cei care realizează munca auxiliară celei de pe scenă, a impus atât soluțiile postmoderne cât și cele așezate sub semnul postdramaticului.

În teatrul românesc, de-a lungul ultimilor cincizeci de ani se pot recunoaște semnele postmodernismului și ale postdramaticului, spunem noi, foarte clar. De cele mai multe ori, la noi s-a ajuns la o înnoire prin simplul fapt al copierii. Puțini regizori și mai puțini autori dramatice – căci despre dramaturgi nu putem să vorbim – au reușit să ajungă singuri la formule noi de spectacol sau de text. Reteatralizarea, fenomen unic în mișcarea teatrală din România, a fost un fapt, un proces care a pornit de la două materiale programatice publicate de Liviu Ciulei³ și de Radu Stanca⁴. Importanța reteatralizării nu mai trebuie comentată aici. Ne facem doar datoria de a aminti câteva nume care s-au situat în mijlocul acțiunii teatrale ale acelor timpuri: Liviu Ciulei, Horea Popescu, Sorana Coroamă-Stanca, Mihail Raicu, Radu

² Hans-Thies Lehmann. *Teatrul postdramatic*. București: Unitext: 2009. pag. 22. Traducerea Victor Scoradeț.

³ Liviu Ciulei. „Teatralizarea picturii de teatru”. *Teatrul*. Anul I. Nr. 2. Iunie 1956.

⁴ Radu Stanca. „Reteatralizarea teatrului”. *Teatrul*. Anul I. Nr. 4. Septembrie 1956.

COLOCVII TEATRALE

Stanca⁵. Aceștia se situau în imediata vecinătate a restrânsului grup format din Ion Sava, Soare Z. Soare și Ion Aurel Maican, cei care, dispăruți mult prea devreme, au deschis, spunem noi, drumul spre ceea ce este teatrul nostru astăzi. Numim aceste două grupuri „primul val”. El este urmat de ceea ce, credem noi, reprezintă cel mai important moment din teatrul românesc, o adevărată clipă astrală. „Al doilea val”, așa cum am mai arătat și în altă parte⁶, este alcătuit din cartelul Lucian Pintilie, David Esrig, Gheorghe Harag și Radu Penciulescu. Cel din urmă se delimitează clar de reteatralizare și face într-un material publicat în revista „Ateneu”, în anul 1971, câteva afirmații care prefigurează conceptul lui Lehmann:

„Dar vremea caracterului constituit, în sensul în care Balzac și Ibsen ni-l propuneau a trecut de mult în literatură. Noul roman și noul teatru ne poartă până în pragul dispariției caracterului. Acesta se pulverizează sau explodează. Putem deci să mai considerăm eficientă o explorare a personajului, folosind logica comportamentului? Nu ajung acțiunile fizice pentru a putea investiga abisul tulbure pe care ni l-a revelat psihanaliza? Și chiar miezul metodei, îndemnul ei de a descoperi structura intimă a personajului cu ajutorul unui lanț de acțiuni fizice caracterizante mai poate fi preluat întocmai într-o lume supusă unui proces de alienare, în care deci conștiința nu se mai recunoaște în actele, în gesturile sale? Desigur că nu.”⁷

Credem că aceste rânduri amintesc, cu aproape trei decenii înainte de teatrul postdramatic definit de profesorul Lehmann. Dar ce stă mărturie și susține afirmațiile noastre, este tocmai formula spectaculară la care profesorul Penciulescu ajunge. Sigur, spectacolele pier cu fiecare reprezentație, iar efectul lui aici și acum nu este resimțit atât de puternic în cazul înregistrării pe peliculă. S-au păstrat de la acest regizor european, prin importanță și carieră,

⁵ Această enumerare nu este una limitativă.

⁶ Gelu Badea. *Prințul minor. Radu Penciulescu – pedagogie și creație*. Cluj-Napoca: Eikon. 2013.

⁷ Radu Penciulescu. „Tentativă în definirea conceptului de teatru, azi”. *Ateneu*. Nr. 2. Februarie 1971.

COLOCVII TEATRALE

câteva spectacole filmate. Cel mai edificator dintre acestea este „Vicarul” de R. Hochuth, spectacol montat în anul 1972 la Teatrul „L.S. Bulandra” din București și preluat de Televiziunea Română. Ne imaginăm, vizionând acest spectacol, mirarea spectatorului român în fața propunerii ansamblului municipalului bucureștean. De fapt, spectatorii sunt și ei filmați în timpul reprezentației, iar participarea acestora la actul scenic este una mai mult decât plenară: ei devin martori, dar și participanți la faptul care se petrece în fața lor. Penciulescu spune în același articol: „Schimbarea condiției de spectator în participant îmi pare a fi evenimentul cel mai de seamă cu repercusiuni încă incalculabile asupra dramei, asupra artei spectacolului, asupra arhitecturii teatrale și a locului de joc.” Nimic mai simplu: teatrul postdramatic se cerea scos la lumină prin însăși prezența lui nedevoalată încă. Trebuie să mai arătăm că spectacolul pune problema responsabilității în fața unor fapte care avuseseră loc recent. În mijlocul lor se găsea conducătorul bisericii romano-catolice din timpul celui de-al doilea război mondial. Penciulescu a propus pentru desfășurarea acțiunii un loc de joc împățit în subspații care primeau acțiunile. Eliminând pereții despărțitori, regizorul dezvăluia spectatorului, care se afla foarte aproape de actor, acțiunile care aveau loc simultan. Camerele desenate pe podeaua scenei și definite prin elemente simple, uneori unice, de decor, nu făceau decât să introducă participantul în acel ceva care în mod normal – adică într-o structură dramatică – se presupunea doar: nimic nu mai era doar posibil, totul era văzut, iar desfășurarea poveștii nu mai era percepută cu logica ei internă ci doar prin perceperea unor energii prin intermediul senzațiilor. Spuneam că pe chipul spectatorilor se putea citi uimirea în fața acestei noi posibilități: să vezi în același timp ce este necesar să vezi, dar și ce te ajută să înțelegi. Pe tot parcursul reprezentației, un personaj nedefinit sorta valize mutându-le dintr-o parte în alta și golindu-le de conținut. Inventarul valizelor, inventarul vieților despre care se vorbea, față în față cu responsabilitatea noastră: ce ar fi trebuit să facem și ce am realizat? Întrebări care îl transforma pe spectator în participant. Trebuia doar să alegi tabăra în care să participi. Despre acest teatru energetic, despre acest teatru al intensităților și al afectelor, Jean François Lyotard scrie în 1982 în „Estetica afirmativă” (Affirmative Ästhetik), volum apărut la Berlin. Despre acesta

COLOCVII TEATRALE

vorbea și profesorul Radu Penciulescu cu mai mult de un deceniu înainte, iar spectacolul său stă drept dovadă: teatrul este postdramatic și dramatic în același timp.

Al doilea val a fost măturat de sistemul politic ce guverna țara noastră atunci. Peste el a apărut unul nou, unul care a fost nevoit să recurgă la un teatru al codurilor, un teatru care ascundea semnificații și care, de multe ori oferea și calea spre decodificare. „Al treilea val” a avut nume importante Alexa Visarion, Dan Micu, Aureliu Manea, Anca Ovanez și acei regizori care nu au recurs la exil. Printre aceștia îi amintim pe Valeriu Moisesescu, Dinu Cernescu, Ion Cojar, Sanda Manu. Din nou, enumerarea nu este limitativă. Să faci teatru în acea perioadă era un act de curaj în primul rând. Perioada nu este lipsită de realizări importante, dar este marcată mai curând de recurgerea la poveste și limitarea la aceasta: orice nouă încercare, orice formulă înnoitoare era taxată și eliminată.

Membrii celui de-al „patrulea val” se instruiesc și încep să lucreze în același timp cu al treilea val. Esteticile lor sunt rareori identice, dar se supun acelorași cerințe cauzate de sistemul politic. Din acest grup fac parte Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Tompa Gabor, Victor Ioan Frunză, Alexandru Darie, pentru puțin timp Iulian Vișa, Mona Chirilă și lista ar putea continua. Ei vor face legătura cu „al cincilea val” prin implicarea în actul pedagogic, fiecare pentru perioade mai lungi sau mai scurte și în universități diferite. Tot ei au și cea mai mare capacitate de a se adapta la noile tendințe și de a adopta definitiv, sau mimat, modelul postdramatic. Pentru acest grup, fără să scădem din meritele sale, funcționează cel mai bine acțiunea programatică și programată de a schimba ceva la propria modalitate de a face teatru. Dintre toți, Silviu Purcărete se desprinde printr-o carieră internațională de excepție și care, credem noi, este legată organic de fenomenul postulat de profesorul Lehmann.

Facem în acest mod trecerea spre „al șaselea val” singurul care își propune de la început să lase în urmă amprenta dramatică și care plonjează în fluviul postdramatic fără să aibă nicio rezervă. E de înțeles acest fapt. Aceștia preiau de gata experiența din teatrul românesc și reușesc, prin deschiderea care are loc după 1989, să asimileze fără nicio barieră și multiplele formule teatrale

COLOCVII TEATRALE

din occident. Universitățile – cel puțin în ultimii zece ani – sparg zidurile cunoașterii și oferă tot mai mult posibilitatea de a alege calea pregătirii regizorului, a actorului și a viitorului dramaturg.

Ne facem în acest moment datoria de a prezenta câteva nume de regizori tineri și foarte tineri. Aceștia au fost cu toții studenții noștri și lucrează în acest moment în teatrul românesc, în teatre publice sau independente⁸: Marius Costache, Muriel Manea, Andrei Măjeri, Cosmin Matei, Vlad Popescu, Cătălin Mardale, Adina Lazăr. Am coordonat până în acest moment șase generații de regizori și avem bucuria ca din peste douăzeci de absolvenți, câțiva să lucreze constant.

Marius Costache a absolvit în anul 2008. El este în acest moment coordonatorul Teatrului „Podul” din București, unde desfășoară un foarte articulat program de promovare a tinerilor creatori din teatru, dar și un serios proiect personal de montare a textelor clasice sau extrem contemporane. Deși a lucrat și lucrează în teatre de stat spectacole considerate clasice, Costache se remarcă nu atât prin lecturile regizorale foarte personale, dar mai ales prin soluții regizorale care renunță la formula clasicizată în favoarea uneia ce se circumscrie teatrului postdramatic. Preocuparea sa pentru teatrul pentru copii a făcut ca cele trei montări cu „Micul prinț” – două în teatre de stat și una într-un teatru independent – să-i permită explorarea unei lumi destinate adultului și transferarea acesteia într-un nou cod, destinat copilului, fără a codifica greoi și lipsit de claritate. Definirea locurilor de joc și posibilitatea de a detecta, acolo unde există, a energiei unificatoare prin joc sunt atuurile sale. Atenția pentru lucrul cu actorul este depășită doar de exigența sa pentru împlinirea tehnică a spectacolului.

Andrei Măjeri este absolvent al promoției 2012. Este deja un regizor cunoscut și care a montat în teatrele naționale din București, Cluj Napoca și Craiova, dar și în teatre independente. Montările sale de la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj napoca au fost prezente în festivaluri unde au primit premii. Preocuparea sa pentru teatrul antic și valorificarea energiilor acestuia

⁸ Credem că teatrele independente sunt cele care, în acest moment, permit exprimarea deplină a formulei postdramatice în România.

COLOCVII TEATRALE

este una de natură a-i determina acțiunea teatrală la rigoare și, uneori, la o supralicitare intelectuală. Dar spațiul larg în care se mișcă Măjeri îi permite de fiecare dată să realizeze acea dezlănțuire de energie și emoție atât de necesară unui spectacol. Montările sale de la Cluj se recomandă prin întrepătrunderea stărilor interne și externe, așa cum spune și Lehmann despre teatrul postdramatic, și realizează, în același timp, pentru spectator un traseu de cunoaștere mediat în mod rațional, dar și instinctual.

Am lăsat la urmă un regizor căruia nu vreau să-i atașez în acest moment niciun epitet. Cormin Matei este unul dintre regizorii care lucrează în mod imperativ cu un dramaturg. De altfel, cele mai importante montări ale sale sunt legate de dramatizări și sunt realizate în limba maghiară. Această calitate este una care în aliniază practicii postdramatice. Spectacolul său „Reacting Chernobyl”, – după texte de Svetlana Alexievici (Dezastrul de la Cernobil. Mărturii ale supraviețuitorilor) și Wladimir Tchertkoff (The Crime of Chernobyl: The Nuclear Gulag) – spectacol realizat pe o dramatizare a Ralucăi Sas-Marinescu, este un foarte bun exemplu de teatru care aparține spațiului postdramatic. Acesta nu urmărește sub niciun aspect crearea unui spațiu în care povestea să se așeze pentru a fi înțeleasă. Ne aflăm pe toată durata spectacolului sub asediul unor stări generate de energii găsite în timpul repetițiilor și care sunt amplificate de fiecare dată în fața spectatorilor. Ne situăm și sub acest aspect în calitatea dublă de spectator și participant, căci actorul se relaționează direct cu noi și ne scoate din confortul întinericului sălii. Pe parcursul reprezentației am fost obligați să ne întrebăm de mai multe ori: de ce trebuie să asistăm la așa ceva? În mod normal ar fi trebuit să părăsim sala. Dar ceva ne făcea să rămânem și acest ceva nu era curiozitatea fostului profesor: am rămas până la final pentru că memoria noastră se lupta cu amintirea acelui eveniment resimțit și la noi în țară și care, chiar dacă nu ne oferea senzații plăcute, ne dădea posibilitatea de a accesa alte evenimente – personale – legate de timpul acela când a avut loc catastrofa. Pentru noi, reprezentația a avut gustul unei stări pe care am consumat-o demult și care ne-a oferit posibilitatea de a fi din nou într-un acolo uitat: iată de ce a trebuit să asistăm până la finalul spectacolului.

COLOCVII TEATRALE

Musicalul – artă totală cu actori totali

Tamara CONSTANTINESCU*

Rezumat: Spectacolul teatral este o aventură comună, rezultatul „înfruntării” mai multor creatori, care, fiecare din perspectiva specializării sale, se întâlnesc pentru a desluși piesa de teatru, cu scopul reprezentării ei scenice. Musicalul satisface nevoia de noutate și dinamism a publicului contemporan, datorită caracteristicii sale principale aceea de a reuni artele: teatrul – prin jocul actorilor, literatura – prin libret, muzica – prin partitură și arta vocal-interpretativă, dansul și pictura – prin scenografie. Cea de-a XIII-a ediție a Festivalului organizat de Teatrul „George Ciprian” din Buzău, Gala Vedetelor – VedeTEatru, 2016, a avut ca principală vedetă – MUZICA. Au fost prezentate publicului unele dintre cele mai reușite spectacole de teatru-dans, teatru-concert, musicaluri, cum ar fi: *ActOrchestra*, în regia lui Horia Suru, *Zic Zac*, al tinerilor creatori Andrea Gavrilu și Ștefan Lupu, sau *West Side Story* creație a coregrafului și regizorului Răzvan Mazilu.

Cuvinte cheie: musical, Gala Vedetelor – VedeTEatru, *ActOrchestra*, *Zic-Zac*, *West Side Story*

Spectacolul teatral este o aventură comună, la care participă oameni cu personalități distincte, cu specializări diferite și capacități diferite de reprezentare a ideii de teatru. În construcția reprezentației scenice se disting două „entități”: textul, partea scrisă, imaginată de dramaturg și audio-vizualul, spectacolul teatral, imaginat de un real complex de creatori. Accentuarea importanței dramaturgului față de cea a regizorului, plămăditor și coordonator al viziunii pe care o transmite publicului, sau a scenografului care, prin reprezentare plastică crează spațiul de joc, sau a actorului care, prin forța de sugestie și dinamica gestual-corporală și sonoră figurează personajul, nu ar fi corectă, deoarece împreună participă la structurarea imaginii întregului.

* Teatrul Dramatic „Fani Tardini” Galați - actriță

Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași – dr., cadru didactic asociat, redactor al revistei „Colocvii teatrale”.

COLOCVII TEATRALE

Spectacolul devine rezultatul „înfrentării” dintre acești artiști, care, fiecare din perspectiva specializării sale, se întâlnesc pentru a desluși piesa de teatru cu scopul reprezentării ei scenice, și dorința ca publicul să înțeleagă mesajul lor.

În prezent extrema dezvoltare pe care o cunoaște tehnica dă posibilitate tuturor „consumatorilor” de a lua contact cu arta. Produsul artistic poate fi înregistrat, filmat, multiplicat și distribuit către receptorii din „satul global”, cu o rezeșiciune aproape fantastică. Imaginile și sunetele se derulează rapid, iar montajul alert din videoclipurile muzicale sau spoturile publicitare face, într-o oarecare măsură, legea în arta contemporană. Criticul de teatru Maria Zărnescu, notează în lucrarea *Muzici și muze: de la piesa de teatru la musical*, că mutațiile apărute în sfera culturii secolului XXI obligă la instaurarea unei noi dinamici spirituale și în oferta artistică. „Consumatorul modern simte nevoia unui produs (teatral) care să îi satisfacă necesitățile imediate, produs pe care îl putem identifica într-un tip de spectacol vechi de când lumea, dar definit astfel de-abia în secolul al XVIII-lea în America: musicalul. [...] Ca formă populară de spectacol teatral (nu numai în Statele Unite unde s-a dezvoltat, devenind gen național, ci și în multe alte țări din întreaga lume), musicalul satisface nevoia de noutate și dinamism a publicului contemporan, datorită caracteristicii sale principale de a reuni artele: teatrul – prin jocul actorilor, dar și literatura – prin libret, muzica – prin partitură și arta vocal-interpretativă, dansul și pictura – prin scenografie (decoruri și costume).”¹

Această îmbinare dintre muzică, dans, joc actoricesc, decoruri și costume spectaculoase și un libret bine realizat, poate fi o reșeră de succes pentru a fi pe placul unui public cu gusturi cât mai diferite. Rezultă astfel o artă totală, care se poate folosi, în egală măsură, de literatură dramatică, muzică, dans sau pictură într-un tot unitar. Interpreții de musicaluri trebuie să fie, la rândul lor, adevărați actori totali, cu multiple disponibilități: să joace, să cânte, să danseze, să aibă umor și farmec, să cunoască diferite instrumente muzicale. Apoi, trebuie amintită și specificitatea producției unui musical, la care participă o mulțime de artiști. „Lista e foarte lungă și în creștere, odată cu

¹ Maria Zărnescu, *Muzici și muze: de la piesa de teatru la musical*, București, Editura Nemira, 2016, pp. 6-7, volum lansat în cadrul Galei Vedetelor, VedeTEatru, Ediția a XIII-a, Buzău, 2016. (n.a.)

COLOCVII TEATRALE

evoluția genului: scenarist, compozitor, versificator, producător, regizor, actori, cântăreți, dansatori, comici, performeri speciali (iluzioniști, prestidigitatori, acrobați), coregraf, regizor muzical, dirijor, orchestrator, aranjor, corepetitor, orchestră, scenograf, light-designer, costumier, sunetist, diverși asistenți, tehnicieni, mașiniști.” - afirmă în aceeași carte Maria Zărnescu.² Însuși Peter Brook mărturisea în *Spațiul gol* despre muzical, că poate fi, atunci când e bine realizat, adevăratul loc de întâlnire al artelor. Iar a concepe viziunea regizorală pentru un musical este o experiență mai plăcută decât oricare altă formă de teatru. Ceea ce demonstrează faptul că musicalul este perceput ca o expresie accesibilă și apreciată de spectacol teatral, nu numai în Statele Unite, unde a luat naștere, ci și în multe alte țări.

În spațiul românesc, un spațiu cu tradiție în comedie, mai ales prin umorul lui Caragiale, musicalul răspunde, printr-o caracteristică importantă a sa - autoironia, acestei „înclinații specifice a neamului românesc”. Musicalul, prin capacitatea lui de autopersiflare poate împlini dorința de comedie a publicului român. Poate și acesta a fost unul dintre motivele pentru care cea de-a XIII-a ediție a Festivalului organizat de Teatrul „George Ciprian” din Buzău, Gala Vedetelor – VedeTEatru, 2016, a avut ca principală vedetă – MUZICA - „Personaj, magie, emoție, inspirație și, mai ales, limbaj universal al spiritului.”³ Au fost prezentate publicului, așadar, unele dintre cele mai reușite spectacole de teatru-dans, teatru-concert, musicaluri, atât pentru cei maturi, cât și pentru copii (în secțiunea special rezervată lor!).

Marele Premiu al Secțiunii Oficiale a fost obținut ex-aequo de două dintre cele mai spectaculoase montări ale momentului, prezentate de altfel și la alte festivaluri: *ActOrchestra* (căreia i s-a decernat și Premiul Publicului), în regia lui Horia Suru, spectacol aflat în repertoriul Teatrului Național, I. L. Caragiale din București și *Zic Zac*, al tinerilor creatori Andrea Gavrilu și Ștefan Lupu, o producție a UNATC, „I.L. Caragiale” și GODOT Cafe-Teatru, București. De asemenea, s-a acordat și un Premiu de Excelență coregrafului și

² Idem, p. 19.

³ *Muzica – vedetă*, extras din caietul program - Gala Vedetelor, VedeTEatru, Ediția a XIII-a, Buzău, 2016.

COLOCVII TEATRALE

regizorului Răzvan Mazilu și trupei West Side Story, pentru susținerea și promovarea spectacolului muzical.

Muzica este un element extrem de important în orice spectacol - fie ca simplă ilustrație muzicală, fie ca muzică originală sau, mai mult, muzică live. Așa cum afirmă și regizorul Horia Suru, potențialul muzicii într-o reprezentație scenică este extrem de mare, uneori doar un sunet poate duce povestea mai departe, construiește sau colorează atmosfera și devine unul dintre elementele principale ale actoriei. Interpreții *ActOrchestra-ei* au pornit la lucru pentru a „clădi”, după cum își amintesc, un spectacol muzical pe un dublu concept, muzică și comedie, teatru și muzică, în care limbajul verbal să fie înlocuit de cel muzical, iar comedia potențată prin muzică. Despre *ActOrchestra* s-a spus că nu este nici concert, nici teatru muzical, nici măcar improvizație muzicală. „Este mai mult decât un exercițiu de actorie. [...] Este puțin din fiecare într-un joc la care se râde...serios, cu 3 actori și încă 20 de parteneri... sau instrumente muzicale. Orchestra de la TNB transformă concertul într-un spectacol de teatru, unde instrumentele o iau razna, iar artiștii devin o prelungire a sunetelor. Într-o luptă comică, dar purtată pe viață și pe moarte, între trei muzicieni, pentru supremația pe scenă, tinerii actori Emilian Mârnea, Petre Ancuța, Florin Călbăjos jonglează cu mijloace teatrale dintre cele mai surprinzătoare. Un concert împachetat scenic într-o poveste veselă, sonoră, ritmată.”⁴

Unicitatea spectacolului printre celelalte creații ale acestui moment teatral, este dată și de originalitatea montării - o comedie unde replica este înlocuită de dialog muzical. Criticul Ileana Lucaciu remarcă totodată și că actorii: „«vorbesc» prin muzica devenită partener, prin intermediul a peste zece instrumente, luate drept mijloc pentru a susține «conflictul» dintre ei, dorința fiecăruia de a comunica și domina scena, de a cuceri publicul. Și reușesc această performanță. [...] *ActOrchestra* dezvoltă spectaculos o comedie specială pe un scenariu ingenios. [...] Cei trei actori parcurg dezinvolt trecerea prin multiple motive muzicale celebre, selectate pornind de la muzica clasică, până la rock, folosind o sumedenie de instrumente, ca și capacitățile lor vocale.

⁴ <https://yorick.ro/actorchestra-in-premiera-la-tnb/> , Yorich. ro.

COLOCVII TEATRALE

Fiecare actor schițează expresiv tipologia unui personaj implicat în «conflictul» luptei pentru afirmare în compania instrumentului partener [...] dovedesc stăpânirea artei muzicale și a compunerii originale a personajelor prin ținută, gest și mișcare.”⁵

Andrea Gavrilu, principala creatoare a întâlnirii inedite dintre mișcare, cuvint și muzică, pe care a numit-o, cu aceeași inteligență creativă, *Zic Zac* (cel de-al doilea spectacol care a obținut Marele Premiu!), a încercat să îmbine în spectacol, mai ales, munca actorului cu pasiunea ei pentru dans, considerând că cea mai potrivită formulă de „definire” a ceea ce a imaginat, împreună cu partenerul său de scenă, Ștefan Lupu, ar fi de - „teatru-fizic”. Cei doi desenează, prin gesturi și pași de dans, imagini care se îmbină permanent cu sunetele muzicale și puținele cuvinte, într-un adevărat iureș ritmat al trupurilor, care se arcuiesc, se zbat, se caută, se găsesc, pentru ca mai apoi, să se alunge, într-un perpetuum al simțurilor, al fragmentelor muzicale, ce, alături de dans dețin „rolul principal”. Un spectacol în care principala „unealtă” nu este un text dramatic, ci trupul în mișcare, în dans, acompaniat de sugestive sonorități. Criticul de teatru Oltița Cîntec punctează despre spectacol că: „Totul e firesc, fluid, spumos și, mai ales, atât de viu! E o joacă, dar o joacă serioasă, în care nimic nu e la voia întâmplării. Scenariul coregrafic urmărește doi tineri de azi în ipostaze firești pentru vârsta și preocupările lor. Cadrul e interiorul unui club, în care un DJ extravagant mixează secvență după secvență momente caracteristice oricărui june contemporan: job, clubbing, iubire, dezamăgire, absurd. Parcursul e dinamic, perfect controlat de cei doi dansatori, e animat și surprinzător pe fiecare cadru privit. Imaginat și executat impecabil de doi artiști.”⁶

Dar spectacolele care aparțin genului „musical”, se sprijină, se inspiră, de cele mai multe ori, dintr-un text dramatic pentru realizarea libretului. Cele mai potrivite exemple, în acest sens, ar putea fi: *My Fair Lady*, care are la bază piesa *Pygmalion* de George Bernard Show sau *West Side Story*, având ca

⁵ <http://ileanalucaciu.blogspot.ro/2014/09/artorchestra-teatrul-national.html>
Ileana Lucaciu, 2014, *Un spectacol al tinerilor, admirabil*, Spectator.

⁶ <http://agenda.liternet.ro/articol/21186/Oltita-Cintec/De-vazut-si-revazut-Zic-Zac.html>
Oltița Cîntec, 2014, *De văzut și revăzut- Zic Zac*, LiterNet. ro.

COLOCVII TEATRALE

sursă binecunoscutul text shakespearian *Romeo și Julieta*. *West Side Story* are o partitură complicată, pe un text ofertant și mereu actual, chiar dacă a avut prima reprezentare în 1957, la 26 septembrie, pe Broadway. Înfruntarea bandelor rivale de portoricani și americani din New York-ul anilor '50, transformă trista poveste de dragoste dintre cei doi tineri, un Romeo și o Julietă a zilelor noastre, într-un adevărat „mit” contemporan. Montarea coregrafului și regizorului, Răzvan Mazilu, adaptează „Story-ul”, ținând cont de realitatea secolului XXI. Traducerea versurilor lui Stephen Sondheim respectă însă spiritul epocii și locul imaginat de libretistul Arthur Laurents. Spectacolul *West Side Story* este o producție a Festivalului Național de Teatru 2014 și a UNITER, după o idee a directorului festivalului, Marina Constantinescu. „O echipă de actori tineri încearcă să demonstreze că teatrul și dansul transcend problemele și ne unesc. Mai încearcă să arate că aceste lucruri nu sunt doar clișee, nu sunt doar vorbe mari, și întotdeauna, chiar dacă teatrul nu schimbă imediat o întreagă lume, măcar adună oamenii laolaltă și îi face să mediteze preț de două ore, cât durează un spectacol, la condiția și la problemele lor”⁷ – mărturisește Răzvan Mazilu, în conferința de presă ce a avut loc la premiera spectacolului.

Pe o scenă goală, mobilată cu precădere prin cromatică luminii, fără decoruri sau suporturi vizuale impresionante, spectacolul reliefează, astfel, puterea jocului tinerilor actori și a muzicii. Designul luminii pune corpul în valoare, creează emoții, înobilează sau comentează întâmplarea scenică. Regizorul, prin concepția sa, lasă la latitudinea spectatorului să aleagă ce dorește din multitudinea de nuanțe și sunete care i se înfățișează. Este binecunoscut faptul că dansul contribuie la forța vizuală a oricărui musical. El poate comenta acțiunea sau prin dinamica expresivității corpului, poate duce mai departe intriga. În această montare, scenele de dans capătă funcție dramatică propriu-zisă. „*West Side Story* este coagularea tuturor energiilor incandescente cu care câteva zeci de tineri vin pe scenă, gata să dea totul și

⁷ <http://www.uniter.ro/razvan-mazilu-explica-de-ce-este-west-side-story-manifestul-unei-generatii/>

Uniter, 2015, *Răzvan Mazilu explică de ce este „West Side Story” manifestul unei generații*, UNITER.

COLOCVII TEATRALE

doritori să primească totul. Un spectacol prin care acești proaspăt absolvenți de teatru au nu atât șansa de a se afirma, cât șansa de a-nvăța, pe cont propriu, ce trebuie temperat și ce trebuie intensificat cu fiecare trecere a lor prin scenă. O lecție vitală.”⁸

Musicalul, această benefică întâlnire dintre teatru, muzică și dans, în principal, este, din păcate, destul de rar prezent în programul stagiunilor teatrelor de dramă, atât al celor „de repertoriu”, cât și în al celor „de proiect”. Poate actorii nu au întotdeauna antrenamentul necesar pentru o asemenea montare, sau, poate cei care concep repertoriul nu au prea multă deschidere spre astfel de creații... Cu timpul însă, cine știe, este posibil ca noile generații de creatori să își schimbe percepția față de acest gen de spectacol, iar publicului să îi fie oferite mai des montări de succes, ca cele pe care tocmai le-am amintit.

Bibliografie:

- Brook, Peter, *Spațiul Gol*, București, Editura Nemira, 2014..
- Caietulul program - Gala Vedetelor, VedeTEatru, Ediția a XIII-a, Buzău, 2016.
- Zărnescu, Maria, *Muzici și muze: de la piesa de teatru la musical*, București, Editura Nemira, 2016.
- <http://agenda.liternet.ro/articol/21186/Oltila-Cintec/De-vazut-si-revazut-Zic-Zac.html>
- Cîntec, Oltila, 2014, *De văzut și revăzut – Zic Zac*, LiterNet. ro.
- <http://agenda.liternet.ro/articol/19252/Beatrice-Lapadat/West-Side-Story-si-Cabaret-de-Razvan-Mazilu-in-FNT-2014.html>
- Lăpădat, Beatrice, 2014, *West Side Story și Cabaret de Răzvan Mazilu în FNT, 2014*, LiterNet. ro.

⁸ <http://agenda.liternet.ro/articol/19252/Beatrice-Lapadat/West-Side-Story-si-Cabaret-de-Razvan-Mazilu-in-FNT-2014.html>
Beatrice Lăpădat, 2014, *West Side Story și Cabaret de Răzvan Mazilu în FNT, 2014*, LiterNet. ro.

COLOCVII TEATRALE

- <http://ileanalucaciu.blogspot.ro/2014/09/actorchestra-teatrul-national.html>

Lucaciu, Ileana, 2014, *Un spectacol al tinerilor, admirabil*, Spectator.

-<http://www.uniter.ro/razvan-mazilu-explica-de-ce-este-west-side-story-manifestul-unei-generatii/>

Uniter, 2015, *Răzvan Mazilu explică de ce este „West Side Story“ manifestul unei generații*, UNITER.

- <https://yorick.ro/actorchestra-in-premiera-la-tnb/> , Yorich. ro.

COLOCVII TEATRALE

Mijloace artistice ale rostirii cuvântului într-un *one-man show*

Irina SCUTARIU*

Rezumat : Spectacolul de tip *one-man show* este un proiect teatral, realizat împreună cu actorul Alexandru Dobinciuc, în calitatea lui de masterand la UAGE, Facultatea de Teatru, în ultimul an de studii. Ne propunem să descriem atât evoluția specifică unui personaj de *one-man show*, cât și maniera de abordare a acestui tip de spectacol, cu mijloace tehnice care țin de scenografie, costum, inserții muzicale și proiecții video. Cel din urmă element face ca un astfel de spectacol să devină incitant; din punct de vedere strict tehnic, spectacolul prezintă și avantajul de a fi ușor de transportat.

Actorul din ziua de azi are nevoie de un astfel de exercițiu al creației artistice : actorul trebuie să dețină în portofoliul personal genul acesta de spectacol, pentru a-și putea demonstra măiestria artistică. Ne folosim de metafora *Dialogul artelor în teatrul contemporan*, pentru a veni în ajutorul facultăților de specialitate, dar și al tinerilor actori, care, în peisajul cultural instituționalizat, nu mai pot beneficia de angajări pe durată nelimitată. (Subiectul arhi-cunoscut despre locurile vacante din teatre nu face parte din investigația noastră.)

Menționez că actorul cu care am lucrat la acest proiect face parte dintre puținii tineri absolvenți, care și-au găsit locul într-o instituție teatrală. El este angajat la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani.

Cuvinte cheie: *one-man show, master, teatru, cuvânt, vorbire*

Prezent de mult timp în spațiul teatral românesc, spectacolul tip *one-man show* capătă în rândul actorilor o importanță deosebită fiind un mijloc sigur de a pune în valoare talentul actoricesc. Acest model l-a atras și pe actorul Alexandu Dobinciuc din dorința sa de a se remarca. Proiectul a pornit cu o analiză amplă a dramaturgiei existente în acest sens pe plan național și internațional. Cunoscutul dramaturg contemporan, Mihai Ignat, este pentru

* Lector univ. dr., UAGE, Iași, Facultatea de teatru

COLOCVII TEATRALE

noi o plăcută surpriză din punctul de vedere a creației sale literare. Specializarea sa? Monodrama. L-am cunoscut la Festivalul de teatru organizat de Teatrul din Bacău, intitulat *Gala Star* axat pe spectacole de one man/woman show. Tânărul actor Cristian Iorga a prezentat atunci recitalul intitulat *Colateral, Oedip*, în regia Laurei Moldovan cu care a fost premiat pentru "Cel mai bun one man show". Impresionată de acest moment am ținut să-l punctez și în revista noastră *Colocvii Teatrale* și așa am realizat un scurt dialog cu dramaturgul Mihai Ignat. Acest interviu este prezent în articolul intitulat *Talent la iveală. Performanță artistică*.¹

Spectacolul la care ne referim, în acest articol, este un colaj realizat, de către actorul-interpret, din trei monodrame pe care autorul nu le-a publicat încă. Ele sunt intitulate: *Corp străin*, *Toate mi se-ntâmplă numai mie* și *Rituri de tăcere*. În desfășurarea lor ne este prezentată suferința unui individ care știe de existența unei boli incurabile a prietenului său, pe nume Mitu. Pentru a nu anticipa și rezuma această dramă am ales ca personajul principal să se destăinuie spectatorilor ca la o ședință cu propriul său psiholog. Am ales acest loc de desfășurare a acțiunii deoarece în zilele noastre este absolut indispensabil să participi la astfel de întâlniri.

Construcția unui astfel de spectacol trebuie gândită cu o foarte mare precizie pentru că scena aparține unui singur actor în dialog cu el însuși sau cu publicul din sală. Celelalte personaje pot fi, eventual, imagine, sub forma unor manechine, sau proiectate în imagini mișcate. Pe parcursul repetițiilor am apelat și la această formulă teatrală, care presupunea prezența unor umerase îmbrăcate, dar ni s-a părut mai firescă adresarea directă, către spectatori. Maniera contemporană de abordare a one man show-lui suportă acest personaj format din auditoriu. Și astfel cei din sală devin un personaj colectiv.

Personajul pe care l-am născut din realizarea colajului traversează diverse stări care îl ajută să întârzie momentul destăinuirii traumei prin care trece. În chiar debutul monologului său acesta se adresează direct "Am venit la dumneavoastră, domnule doctor, să vorbim despre ... ", face o pauză și trece la amintirea unui moment din copilăria sa, fapt care subliniază greutatea cu

¹ *Colocvii Teatrale*, nr. 17, p. 111

COLOCVII TEATRALE

care este dispus să vorbească despre adevărata sa suferință. Apoi, întreg colajul este alcătuit din povestiri succesive care reprezintă frânturi din experiențele deja trăite și interpretate astfel încât să îi descoperim nuanțe ale emoțiilor personale. Trecherile de la o povestire la alta au fost gândite ca prelungiri ale neliniștii lui.

Fiecare destăinuire are ceva nostim ca mesaj și, în interpretarea actorului Alexandru Dobinciuc, acestea capătă un farmec special. Întâmplările prin care trece personajul sunt, de altfel, momente triste cum ar fi cea de-a patra în care acesta povestește cum de a ajuns cu niște crampe stomacale teribile să fie închis într-o bibliotecă fără posibilitatea de a ajunge să se ușureze și cum declanșarea lor s-a produs în acel spațiu. În realitate aceste simptome sunt greu de suportat, pe teatru evocarea lor cu ajutorul grimaselor provoacă ilaritate. Nu numai în acest caz interpretarea rolului s-a dovedit a fi credibilă. Evoluția personajului este riguros construită și analizată.

Amintirea mottou-lui, care ține loc de titlu, *Toate mi se-ntâmplă numai mie*, nu este deloc întâmplătoare, ba chiar are rolul de a accentua starea de neliniște datorată iminenței amintirii finale cea a maladii prietenului său și toate trecherile de la o povestire la alta sunt secondate de bucuria personajului că a găsit ceva nou de spus. Sunt treisprezece momente care preced descrierea stării prin care trece personajul până la, adevărata și cea mai dureroasă dintre ele, cea a prezentării bolii prietenului său pe nume Mitu. Pentru fiecare dintre ele trebuia găsită o ieșire și intrare care a presupus atât maniera de a transmite emoție prin expresia vorbirii cât și prin atitudinea corpului. Acest procedeu sugerat spre abordare interpretului este cel care crează porțițe pentru el, traduse ca etape de lucru sau ca necesare condiții de creație artistică cu ajutorul cărora se fabrică elementul surpriză. Actorul este în ipostaza în care joacă, la o intensitate redusă, starea de spaimă că a terminat un pasaj de rostit și faptul că încă nu are curajul sau, mai bine zis, nu este încă pregătit să exprime durerea cu care trăiește drama prietenului său. Continua neliniște nu trebuie să se realizeze la indigo, tocmai aici intervine talentul actorului de a putea fi credibil, cu scopul de a reține interesul spectatorului treaz. Aceste pasaje de trecere sunt, de multe ori, în teatrul contemporan, ajutate de noua tehnică a proiecțiilor video care realizează foarte repede un alt decor.

COLOCVII TEATRALE

În realizarea decorului am fost ajutați de către un profesionist, în persoana lectorului universitar doctor Andrei Cozlac, video design, coleg cu noi la U.N.A.G.E. și cu care am colaborat tocmai pe motivul că interpretările sale scenografice crează un efect special.

Integrarea proiecțiilor video au meritul de a ușura transportarea unui spectacol. În cazul spectacolului descris de către noi are un dublu rol: de decor și personaj. Într-un dialog cu actorul, pe parcursul repetițiilor am primit un răspuns pe care îl așteptam acela că proiecțiile îi oferă un anumit suport emoțional. Cu alte cuvinte spus, faptul că se vorbește despre o întâmplare petrecută într-o piață și că acea piață apare, în toate splendoarea sa, pe întreaga scenă, îl ajută pe actor să realizeze scena cu foarte mare credință. Acest cadru incită inclusiv pe spectator, așezându-l și pe el în decor.

Îl vom ruga, în cele ce urmează pe Andrei Cozlac să ne vorbească despre implicarea sa creativă în acest spectacol:

Caracterul vizual imersiv al artelor new media prezent în practicile artistice contemporane au fost integrate rapid și eficient în practica scenografică sau performativă a teatrului contemporan, care combină participarea activă a publicului cu contemplarea poetică. Distanța dintre scenă și public s-a redus prin folosirea tehnicilor digitale de proiecție și interactivitate. Termenul de „imersie” reprezintă acea stare de apartenență conștientă la o acțiune sau situație, în care publicul se distanțează de ceea ce i se arată și începe să investească, să se implice în ceea ce se întâmplă. Această formă de explorare a unor alternative ale realității înscenate, de simulare a unor prezențe actricești, am putea spune chiar de dematerializare a scenei și o reconstrucție a ei în parametri senzoriali și optici, crează narațiuni noi care oferă complexitate și crește progresiv tensiunea.

Video-ul, la fel ca filmul, este un vehicul narativ², și chiar și atunci când scenariul imaginilor nu este unul liniar, aranjamentul spațial, sculptural al proiecțiilor video dezvoltă o atenție cognitivă care operează cu convenții.

Atât artele vizuale, muzica, performance-ul, cât și teatrul se amestecă, de câțiva ani, cu mediile digitale, creând punți noi, metode noi de exprimare,

² Vezi, Graham Coulter-Smith - *Deconstructing installation art*, 2006 Casiad Publishing

COLOCVII TEATRALE

dar care transformă elementul împrumutat. Capacitatea fiecărui mediu (performance, teatru, sunet, film, dans etc) de a capta la un anumit nivel atenția privitorului, devine o variabilă discutabilă în această ecuație unde însumarea lor nu duce întotdeauna la o amplificare a percepției umane, ci din contră, pot să se anuleze reciproc. Echilibrarea acestui proces de lucru poate rezulta într-o manifestare imersivă a produsului artistic, unde spectatorul nu mai experimentează prin descriptiv, ci prin sugestii puternice asupra propriei realități.

Video designul are rolul de a echilibra raportul dintre tehnologiile și limbajul specific imaginii în mișcare și spațiul scenic, text, actor specifice teatrului.

În one man show-ul lui Alexandru Dobinciuc „Toate mi se-ntâmplă numai mie”, regizat de lector univ. dr. Irina Scutariu, intervenția video are multiple roluri. Odată satisface nevoia de localizare a acțiunii într-un anumit spațiu. Neutralitatea spațiului scenografic permite videou-lui să localizeze spațiile în care personajul își consumă acțiunile, emoțiile, etc. Cu alte cuvinte vorbim de un tip de scenografie virtuală a cărei vibrație și stare materială se schimbă în funcție de parcusul spectacolului. Marcarea spațiilor nu se face doar la modul expozitiv printr-o derulare de imagini, ci urmărește o defragmentare a spațiului în spațiu, trecerile dintre scene realizându-se printr-o transformare graduală, alterarea realității imediate și anticiparea momentului viitor, situații simultane și spații hibride. Spațiul virtual reacționează la prezența actorului în scenă, răspunde întrebărilor și conflictelor acestuia, și capătă rolul de personaj în interacțiunea cu acesta. Revolta interioară a personajului și conflictul interior generat de moartea prietenului său, este evidențiată sau construită în contrapunct chiar pe corpul actorului care manifestă în imagine și volum corporal ce nu spune publicului. Divinitatea îi răspunde acestuia prin semne indirecte, translate din prisma spațiului care comunică prin simbolică, dar care nu poate fi percepută de personaj.

Un alt element care crează atmosferă este muzica pusă nu întâmplător ci cu scopul de a realiza o atmosferă conformă cu starea personajului. Ambianța spațiului de joc trebuie să fie un ansamblu de elemente menite a

COLOCVII TEATRALE

oferi starea de confort a actorului iar pentru un acest spectacol ea este indispensabilă. Muzica nu este auzită decât atunci când se marchează o trăire a actorului sau un moment de pauză. Accentul muzicii, care intervine cu rost, devine concurent al cuvântului. Oferă o stare care poate declanșa în mintea spectatorului gânduri, emoție.

Un element specific spectacolului de tip one man show este acela al pauzei artistice, care nu trebuie înlăturat. Fiind conștient că va fi singur pe scenă, actorul are tendința de a turui textul încă de la primele lecturi și intră într-o stare de teamă. Acest sentiment trebuie să dispară iar textul, maniera de a-l exprima trebuie să capete nuanțe care fac obiectul expresiei vocale. Fiind vorba de paisprezece întâmplări nu înseamnă că sunt tot atâtea personaje. Tonurile vocii vor identifica trăirile personajului, vor exprima bucuria, dezamăgirea, revolta precum și altele pe care le traversează de-a lungul monologului. Situațiile în care apar enumerări sunt



Actorul Alexandru Dobinciuc la premiera spectacolului *Toate mi se-ntâmplă numai mie*

COLOCVII TEATRALE

Tehnica de lucru pe un astfel de text, cu o miză clară, cea de a rămâne constant în atenția publicului, are nevoie de un studiu amănunțit. Într-o etapă nu prea avansată de lucru ne-am propus stabilirea pasajelor care sunt menite chiar din scriitură să realizeze pragurile emoționale prin care trece actorul în interpretarea rolului. Aceste au atras fixarea modului de a modela vocea pentru a se putea surprinde neliniștea, apoi teama și în cele din urmă tristețea că ajunge să declare adevărata supărare a personajului.

Un astfel de spectacol are nevoie de un actor experimentat deoarece, în funcție de locul unde se desfășoară, ne putem aștepta la interactivitatea cu publicul. Chiar dacă un actor este deprins cu vorbitul în public, încă din perioada pregătirii sale profesionale, pentru susținerea unui astfel de spectacol ai nevoie de spontaneitate sporită. Actorii joacă în diverse spații neconvenționale unde cei prezenți în sală provin din medii total deferite. Dar maniera de a ține publicul în frâu este calitatea actorului care se înhamă la o astfel de sarcină scenică, iar inventivitatea este asul din mânecă. Cu alte cuvinte mijloacele tehnice ale rostirii cuvântului sunt stabilite pe parcursul repetițiilor cu precizarea că adaptarea lor este modalitatea prin care actorul se pliază pe spațiul scenic și pe calitatea spectatorilor.

Întregul monolog devine un discurs care capătă valențe actricești dacă respectă principiile pe care le găsim în primele studii din acest domeniu: „Orice discurs constă din ideile exprimate și din mijloacele de exprimare, adică din fond și din cuvinte. Iscușința vorbirii depinde de natură, artă și exercițiu; unii adaugă o a patra, imitația, pe care eu o includ în artă.”³ Quintilian, maestru în arta discursului, vorbește în acest aliniat despre un motor foarte important al monologului, pe care noi îl numim și discurs, acela al prezenței mesajului fără de care orice text devine lipsit de interes. Raportând totul la spectacolul despre care vorbim ne vom referi și la monologul interior care se derulează pe tot parcursul interpretării artistice, dar în special pe momentele în care actorul are nevoie de a se încălca cu sentimentul tulburător, prezent spre finalul spectacolului când își pierde prietenul.

³ Quintilianus, M. Fabius, *Arta oratorică*, Editura Minerva, 1974, pg. 242

Bibliografie:

Quintilianus, M. Fabius, *Arta oratorică*, Editura Minerva, 1974

Graham Coulter-Smith, *Deconstructing installation art*, 2006 Casiad Publishing

Start.cercetare@UNAGE.ro

COLOCVII TEATRALE

Euripide – concepția dramatică, inovație și stil

Ionuț DULGHERIU*

Rezumat: Putem afirma că tragedia greacă euripideică situează încă de la început omul la limita sa extremă, la granița unde începe divinul. Orice tragedie semnifică și stimulează energia eroului de a se depăși printr-un act incredibil de curaj, să dea o nouă măsură măreției sale în fața obstacolelor, a necunoscutului cu care face cunoștință în lume și în societatea timpului său. Tragedia ne arată că în însuși faptul existenței umane există o provocare sau paradox, aceasta ne spune că uneori aspirațiile omului vin în contradicție cu forțe inexplicabile și distructive care se află dincolo și totuși foarte aproape de noi.

Poetul și filozoful Euripide se dovedește a fi un mare umanist, el îi iubește și îi compătimește pe oameni, dând a înțelege că prin naștere suntem toți egali.

Cuvinte cheie: Tragedia greacă, Evoluție, Conflict dramatic, Euripide.

Tragedia greacă a cunoscut numeroase serii de poeți și încercări de lucrări dramatice, însă calitatea de inventator a tragediei este atribuită lui Thespis, despre care se presupune că a fost în deplină maturitate literară către jumătatea secolului al VI-lea î.e.n. Acesta a avut inițiativa de a introduce prologul și bucățile recitate în cântecele corului, separarea rolurilor atribuite actorului de cele ale corului și întâia folosire a măștii. Deși Thespis este cel mai important reprezentant al generației sale, lucrările lui nu s-au păstrat, nici măcar fragmente. Același lucru s-a întâmplat și cu succesorii săi: Choirilos, Pratinos și Frinichos. Însă datorită acestora, tragedia a reușit să iasă din faza embrionară pentru a deveni un gen stabil, cristalizându-se și devenind instituție publică.

* Cadru didactic asociat la Facultatea de Arte și doctorand la Științe umaniste, domeniul Filologie, Universitatea „Ovidius” din Constanța.

COLOCVII TEATRALE

„Ne aflăm pe pragurile mării tragedii; ideea acesteia s-a produs; procesul a început; copilăria genului apare acum ca un fapt împlinit. Poezia lirică va rămâne acum și mai departe, cu statutul ei bine definit; din ea, însă, s-a desprins un gen nou, cu o personalitate proprie, cu autonomia lui de necontestat: tragedia. Toate premisele sunt date pentru ca o mare evoluție să înceapă, ducând astfel la maturitate una din formele cele mai substanțiale în care conștiința omenească și-a exprimat vreodată problemele, luptele și aspirațiile.”¹

În secolul V î.Hr. Grecia este recunoscută ca fiind una dintre cele mai importante centre economice, politice și culturale. A început prin a fi o manifestare liturgică în ceremoniile vieții obștești și ale cultului; era marea sărbătoare a zeului Dionysos Bacchos, zeul vinului și al desfrânării. Toate manifestările erau în cinstea acestui zeu, spectacolul desfășurându-se astfel: un cor ce povestea cântat soarta eroului, melodia fiind întreruptă decât de replicile unui singur actor mascat. Pe măsură ce conținutul de idei al tragediilor oglindește tot mai mult viața oamenilor, conflicte sociale, motive etice sau drame psihologice, spectacolul evoluează modificându-se și sub raport structural. Rolul corului devine minor, acțiunea sprijinindu-se pe jocul actorilor, pe dialog. Dacă la început actorul completa povestirea cântată, treptat el se transformă în însuși personajul a cărui soartă era prezentată. Această evoluție a determinat apariția actorilor de profesie (în operele unor înaintași ai tragediei grecești, autorul însuși susținea scenă, acțiunea, dând replici corul). Astfel, Eschil introduce al doilea actor, iar Sofocle pe cel de-al treilea, corul se restrânge iar versul cântat devine dialog. Această evoluție se desăvârșește în tragediile lui Euripide, în care acțiunea dramatică are o structură mai complicată decât la înaintașii săi, iar analiză psihologică a personajelor e mai profundă, datorită inovației pe care el o aduce în tehnica dramatică, și anume dilema interioară din conștiința oscilatorie a personajelor, adică folosirea unor argumente pro și contra, ceea ce duce la sporirea tensiunii conflictului dramatic.

¹ Ion Zamfirescu, *Panorama dramaturgiei universale*, București, Editura Enciclopedică Română, 1973, p. 22.

COLOCVII TEATRALE

Euripide manifestă în arta sa mai multă libertate de creație decât mentorii săi, atât prin modificarea acțiunii în sine, cât și prin tratarea scenică a acesteia. Aduce în scenă acte de jertfă de înalt devotament. Eroii săi au o viață activă aflându-se într-o luptă continuă, dar nu cu zeii (la Euripide zeii își păstrează voința superioară, dar nu mai au puterea de a pedepsi), ci cu ei înșiși, cu natura lor umană. Dacă la Eschil și Sofocle se pune accent pe măreția sufletului, drama înfățișând destine omenști lovite pe nedrept, la Euripide se păstrează pe mai departe esența legendelor consacrate, punându-se accent pe drama cotidiană, cu intensitățile și variațiile ei de sentimente:

„Euripide apare ca un maestru deosebit de abil și de ingenios în a ne reda pateticul situațiilor aduse pe scenă. Știe cum să pună în lumină pasiunile mari, cum să zugrăvească tulburările și furtunile inimii, cum să trezească sentimente adânci de compătimire pentru suferințele eroilor săi, cum să-și emoționeze spectatorii, cum să inspire milă și teroare, în sfârșit, cum să gradeze efectele până la producerea unor incomparabile lovituri de teatru.”²

Prin urmare, ceea ce Euripide urmărește este transpunerea caracterului dramatic al subiectelor, cu precădere situațiile violente și pasiunile mari. Numele acordate personajelor sale nu au menirea de a evoca un conținut istoric, ceea ce interesează este modalitatea prin care personajele în sine produc lacrimi, suferințe, tulburări profunde.

Așadar, Euripide vorbește despre aspirații, legi morale, eroism, introduce respectul între soți; aduce în scenă tot ce poate impresiona sau răvăși ființa umană: iubire, ură, gelozie, răzbunare, beție, mândrie. Până la Euripide, nimeni nu a pus accent și nu a scos în evidență atât de bine pasiunile omenști, multe din personajele lui fiind caractere pline de vicii șirăuțate. Tot el este cel care introduce pledoaria, meditația, replicile îndrăznețe și folosește prologul pentru inițierea spectacolului. Euripide, prin arta sa, dă valoare omenescului, recurge la mituri, concentrându-se asupra fatalității. Face trecerea către un teatru modern, unde nu toți eroii au dimesiuni legendare,

² Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol. I, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 101.

COLOCVII TEATRALE

restrânge în continuare rolul corului și aduce, alături de elementele tragice, și elemente comice, prevestind astfel drama. A introdus în compoziția tragediei intriga, peripeția, recunoașterea, prologul și așa-numitul „deus ex machina”, necesar pentru dezlegarea nodului acțiunii:

„Euripide poate fi socotit drept primul deschizător de drumuri înspre o formă dramatică nouă, înspre ceea ce putem numi drama modernă. Aceasta va deschide teatrului universal o perspectivă nesfârșită: perspectiva vieții, cu implicarea largă a sufletului omenesc, a frământării pasionale.”³

Într-adevăr, teatrul lui Euripide este mai puțin viguros decât al lui Eschil, mai puțin nobil decât al lui Sofocle, dar creatorul unor personaje ca Medeea, Fedra și Alcesta, a fost, fără îndoială, un mare poet. Destul de puțin gustat de contemporani, Euripide va deveni pentru generațiile următoare, unul din clasicii cei mai renumiți, după Homer. Euripide a inspirat mari scriitori ca Racine, Corneille, Voltaire, Lessing, Goethe ș.a. În limba română, piesele lui Euripide au început să fie jucate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în traduceri semnate de Panait Ioanide și Petre Dulfu.

Acțiunea tragediilor lui Eschil, Sofocle și Euripide se împletește în jurul unui erou principal, a cărui soartă tragică este zugrăvită cu mijloace de înaltă tensiune și expresivitate. Intervenția fugitivă a unor personaje nu face decât să dezvăluie mai profund toată gama situațiilor tragice, care se succed în mod implacabil în viața eroului principal. În tragediile lui Eschil sunt exprimate ideile politice ale dramaturgului. Frumusețea unică a tragediei lui Sofocle stă în contrastul dintre ardoarea trăirii, între multitudinea de daruri care au făcut din om cea mai minunată făptură a firii și amenințarea unei divinități ce nu înțelege și nu iartă, stă în cântarea elanului frânt, a singurătății neîmpărtășite. Sofocle desăvârșește construcția dramatică a pieselor, pe care o începuse. În crearea tragediilor, Sofocle se inspiră din aceleași izvoare ca și Eschil, ca și înaintașul său, el face apel la cunoscutele legende și eroi mitologici, tematică unora dintre tragediile sale fiind asemănătoare cu a

³Ibidem, p. 110.

COLOCVII TEATRALE

pieselor lui Eschil sau continua temă abordată de acesta (de pildă, în *Antigona*, Sofocle pornește de la momentul final al tragediei *Cei șapte contra Tebei*).

Astfel, dacă Sofocle e poetul măreției pe care nenorocirea n-o înfrânge, Euripide este poetul slăbiciunii omenești. Eroii săi sunt spirite tari, robite unei singure porniri. Deplina dăruire, tăria de sentiment, mărinimia pe care nimic nu o abate se dovedesc a fi esența poeziei lui. Această poezie este tristă, dar contemplarea suferinței nu-i întotdeauna disperare; omul poate găsi în el, în noblețea și bărbăția lui, alinare împotriva sorții.

Caracteristice teatrului lui Euripide sunt trei: realismul (în accepția de apropiere de aspectele familiare ale vieții), retorica (înclinarea spre virtuoizismul verbal) și filozofia, înțeleasă nu ca expresie a unei concepții despre lume, ci ca o predilecție manifestată a dezbaterilor de idei. Spre deosebire de Eschil și Sofocle, Euripide folosește mitul nu pentru a-l susține și a-i da o structură fie interioară, fie realistă, ci drept materie primă pentru gustul formal al spectacolului, al loviturii de teatru, al unei armonii încredințate versului sau chiar muzicii, al unei lucrări lirice și al unei caracterizări psihologice (făcută într-un mod care vizează comedia de moravuri). În piesele lui Euripide, există o așteptare tragică care se transformă într-un deznodământ fericit.

Spre deosebire de înaintașii săi, Euripide procedează în arta sa dramatică cu mai multă libertate. Aceasta privește atât concepția în sine a acțiunii, cât și tratarea ei scenică. Eroii săi au o viață agitată, luptă tot timpul însă nu mai luptă cu zeii sau cu o voință ideală a acestora, ci cu ei înșiși. Altfel spus, eroii luptă cu porniri din natura lor omenească. Eschil și Sofocle s-au preocupat să ofere sufletului omenesc măreție și înălțime, expunând drama unor destine omenești lovite pe nedrept, în mod implacabil. Spre deosebire de aceștia, Euripide nu mai relaționează durerea cu voințele fatale și superioare, ci o privește direct în realitatea ei umană, în formele și manifestările ei capabile să urce de la simple înfiorări până la zguduiri ultime. De asemenea, este păstrat conținutul legendelor consacrate însă Euripide pune accent pe desprinderea din aceste legende a dramei comune vieții, cu intensitatea și variația ei de sentimente: „de aceea, sentimentele puse în scena nu plutesc într-o atmosfera hieratica sau faticida; ele ne vorbesc cu glasul naturii, acela cu

COLOCVII TEATRALE

care orice spectator se poate identifica, prin propria lui experienta sufleteasca.”⁴

Poet al durerii, Euripide reușește să pună în lumină întocmai puterea și frumusețea lacrimilor, fiind atras de suferința omenească. Această trăsătură definitorie nu este introdusă în mod voit în operele sale, ci demonstrează capacitatea de dispoziție psihologică naturală. Momentele de pe scenă surprind sentimentul durerii umane în toată întinderea, adâncimea și variațiile ei intime, indiferent de proveniență (slăbiciune, durere, ignoranță, suferință, răutate, rătăcire). Pasiunile sunt zugrăvite de către Euripide ca niște „dușmani intimi”, pe care orice om îi poartă în sinele său, „nimeni nu a făcut un studiu mai viu, mai real și mai aprofundat al pasiunilor”⁵. Prin urmare, dacă în judecarea oamenilor și a situațiilor omenești, Euripide a simțit nevoia să introducă o jonglare de umbre și îngândurări, aspectul esențial urmărit a fost de a sublinia prețul plătit pentru cucerirea luminii și a frumuseții morale.

În arta euripideică pot fi observate tendința spre sentimentele instinctive, acelea care izvorăsc din ordinea naturală a vieții, poetul înregistrând, cuprinzând, înțelegând, transpunând și interpretând în scenele sale sentimente de pe toată scara simțirii omenești. Privind din acest registru, umanul la Euripide nu mai cunoaște solemnitatea tragediei cu regi și regine, latura umană fiind mai apropiată de spiritul popular. Astfel, regii și reginele nu mai fac parte dintr-o umanitatea aparte, ci sunt înzestrați cu gânduri, sentimente, porniri și reacții specifice oamenilor obișnuiți. Deși abordează conținutul popular al vieții, Euripide împrumută personajelor sale o superioritate naturală, realizată din sinceritatea afectivă a manifestării lor în fața diferitelor circumstanțe pe care li le rezervă viața, fără a-și vulgariza arta.

O altă tentă personală a lui Euripide constă și în surprinderea și exprimarea luptelor de sentimente contrarii care se manifestă în sufletul omenesc. Aceste sentimente nu sunt atribuite ostil unul față de celălalt „ca două forțe ce trebuie să se anuleze una pe cealaltă”⁶, ci înglobate în mod spontan și grațios, reușind să comunice mișcarea sufletului care le resimte.

⁴ Ibidem, p. 101.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, p. 102.

COLOCVII TEATRALE

În privința reprezentării scenelor de devotari eroice, Euripide păstrează în personajele sale umanitatea, oricâtă gravitate și forță dramatică ar exista în manifestarea lor. Eroismul personajelor euripidiene nu se sprijină pe principii sau pe dogme, nu provine din tradiții și practici morale constrângătoare și nu ține să fie situat pe înălțimi reci și solemne. Acest eroism este înfățișat simplu și generos, realizat din elanuri și din bunătate, pentru care nu este nevoie de predestinări superioare sau misterioase.

Multe din personajele pe care Euripide le-a pus în scenă sunt pline de vicii sau răutăți. Criticii consideră că acestea reprezintă excесе care puteau să lipsească însă, în zugrăvirea lor, Euripide nu a fost influențat de porniri temperamentale, ci s-a lăsat condus după realități și imagini contemporane. Pentru a constitui trăsături ale naturii umane obișnuite, poetul a fost interesat de viața curentă, cu freamătul, cu zgomotele și cu aspectele ei variate. Având un fin spirit de observație, Euripide a asimilat date pentru a-și construi materialul tragic, astfel el așezând premise pentru constituirea dramei, în sensul modern al cuvântului.

În întreaga creație a lui Euripide este, de asemenea, constatată și o notă de elocință care este pusă în legătură cu linia dramatică a dezvoltărilor sale, iar prin utilizarea resurselor naturale ale elocinței, poetul dă dovadă de calități deosebite de orator:

„Opera sa e plină de pledoarii, de discuții ample, de invocații și lamentații tulburătoare, de replici îndrăznețe și ingenioase, de pasaje calde și vibrante, de dialoguri puternice. Uneori, acestea devin excesive. Sub revărsarea lor de cuvinte, se întâmplă ca acțiunea să rămână în umbră și ca Euripide, cu toată știința lui de autor dramatic, să uite că în scenă pasiunile trebuie să trăiască prin acțiuni, mai mult decât prin vorbe.”⁷

Ca sistem, drama euripideică are mai puțin arhitectura și mai puțină strictețe decât drama marilor Eschil și Sofocle. Această lipsă în cadrul sistemului dramei este pusă pe seama faptului că bogăția pasională pusă în scenă, ca și firea capricioasă a poetului, nu se puteau împăca ușor cu rigoarea

⁷ Ibidem, p. 104.

COLOCVII TEATRALE

regulilor tradiționale și a metodei fixe. Nu înseamnă, însă, că dramele nu au un unitate sau că ar fi lipsite de organizare interioară. În schimb, unitatea, în loc să permită descinderea dintr-un subiect tragic în însăși structură lui, această rezultă din alăturarea de scene dramatice pline de patos, pe care autorul le-a concentrat în același spațiu, în același timp și în aceeași gradare emotivă.

Pentru producerea efectelor dramatice pe care le urmărea Euripide, autorul inventează combinații de natură pentru a se putea realiza constituirea intrigii. Aceste inițiative au fost denumite de către Aristofan drept niște simple expediente. Atmosfera plină de hazard se manifestă din plin la Euripide, cu precădere în situații variate, dintre care unele se apropie de stratagemele ori surprizele folosite în dramele moderne. În această privință, autorul face alegerea de a utiliza o inovație capabilă să producă lovituri de teatru, depășind tradiția care impunea o strictețe a scriiturii. Prin urmare, poetul își îngăduie să folosească legendele cu libertate, să combine elementele lor în mod inedit, să-și ordoneze în așa fel datele încât acestea să culmineze în efecte dramatice neașteptate.

Bogăția emoțională reușește să se fractureze unitatea pieselor euripidiene în interiorul lor, însă, urmând totuși regulile, aceste piese păstrează încă o deplină unitate dramatică. Mijloacele prin care autorul reușește să obțină această unitate, sunt menționate în *Istoria universală a teatrului*: prologurile și deznodămintele. Prologurile împlinesc o funcție multiplă, și anume, acestea inițiază pe spectator în diferitele episoade ce preced evenimentele din centrul propriu-zis al dramei, oferă indicații esențiale asupra acțiunii, dirijează atenția spectatorului înspre centrul acesteia și pregătesc deznodământul încă de la primele mișcări ale spectacolului. În deznodăminte, Euripide plasează uneori un zeu care coboară din cer, rezolvă situațiile dificile și confirmă cu autoritate divină fapte îndeplinite. Apar însă supoziții asupra motivelor care au putut determina subtilitatea autorului de a recurge la aceste mijloace, dintre care două ipoteze sunt remarcate. Pe de o parte, o ipoteză ar fi nevoia poetului de a corecta printr-o implicare divină nota prea laică a conflictelor și pasiunilor puse în scenă. Pe de altă parte, cealaltă ipoteză ar fi scopul de a se da unitate diferitelor episoade ale acțiunii, prin raportarea lor și la o voință superioară, dotată cu putere de predestinare.

COLOCVII TEATRALE

Gradarea efectelor este o ipostază destul de importantă în creația euripidiana. În acest scop, Euripide recurge la mijloace diferite, unele mai ingenioase decât altele, intriga fiind presărată cu incidente capabile să stârnească atât emoția cât și curiozitatea spectatorilor. În continuare, peripețiile la care ne face să asistăm se adresează, deopotrivă, simțurilor ca și judecății iar constrastele sunt mânuite cu abilitate, expunând oamenii în situații de decrepitudine fizică și morală, pradă halucinației și nebuniei sau înfățișând oamenii în toată strălucirea și frumusețea tinereții lor. Astfel, în majoritatea piesei la Euripide este configurată o unitate a stărilor emotive, a lamentațiilor, a descrierilor de suferințe și stări de teamă, pentru a lăsa acțiunea propriu-zisă să apară în mod concentrat și răscolitor doar în ultimul moment. În alte piese, sentimentele hotărâte, capabile să dea o dezlegare pregnantă conflictului, nu apar decât mai târziu, după ce mai întâi autorul ne-a dezvăluit înfiorarea și tulburarea sufletească prin mulțimi întregi de indecizii dramatice. Prin acestea, Euripide încearcă să-și definească un sistem precis, neaplicand reguli fixe, luând ca măsură fiecare subiect în parte și încercând să extragă din situațiile specifice cât mai mult conținut emotiv.

Continuând tradiția tragică, Euripide se manifestă și ca poet liric, însă lirismul autorului nu poate fi pus alături de acela al lui Eschil sau al lui Sofocle. Această nu se datorează unei inferiorități artistice a poetului, ci concepției lui dramatice. În măsura în care acțiunea dramatică devenea mai plină, mai complexă, elementul liric scade în intensitate și în importanță. Aceste observații sunt reliefate cu precădere în rolul scăzut al corului. În tragediile lui Eschil și Sofocle, intervențiile corului se confundau cu fondul acțiunii, aducând în ele ecouri ale conștiinței publice, interpretând sentimentele de vinovăție și de aprobare ale spectatorilor și formulând în mod poetic sfaturile pe care aceștia ar fi fost înclinați să le dea personajelor. La Euripide, aceste intervenții sunt prezentate ca niște episoade, legătură acestora cu acțiunea se reduce la simple incidente, pretexte sau chiar capricii ale muzei lirice sau alteori, intervențiile dezvoltă unele reflecții filozofice și morale ale poetului sau fac aluzii la evenimente contemporane. Așadar, nu mai este încadrat entuziasmul pur și de acel elan plin de presimțirile înălțimilor divine și umane, care confereau corurilor lui Eschil și Sofocle maiestatea acestora lirică.

COLOCVII TEATRALE

Corurile lui Euripide nu cunosc o asemenea măreție și solemnitate, existând chiar momente în care cântecele acestor coruri par mai degrabă niște divertismente agreabile, niște librete făcute din repetări, din sonorități uneori lipsite de înțeles și din fraze de efect. Păstrarea acestor coruri, totuși, face parte din necesitățile dramatice și lirice conferite de tragedia tradițională.

Stilul întrebuițat de Euripide se află în strânsă legătură cu concepția sa dramatică. Vorbirea acestuia, mai puțin sintetică și concentrată decât aceea a lui Sofocle, are în schimb mai multă naturalețe și ușurință, ceea ce o apropie de vorbirea obișnuită, în proză. În privința aceasta, o deosebită calitate o reprezintă dialogul euripidian, care conduce și dă viață personajelor. Schimburile de idei se petrec prompt, ingenios, cu împletituri măiestre de accente subtile sau de replici usturătoare, cu jocuri făcute din aluzii fine sau din antiteze sesizante. Frazele își modelează mișcarea după natura situațiilor, regenerandu-și neîntrerupt inițiativele și mijloacele de expresie. Uneori, schimbul de replici devine prea subtil, procedeele lui Euripide ne reamintesc de arta sofștilor. Stilul poetului mai excelează și în argumentările pasionale. Pentru a reda frământările intime sufletești, Euripide își variază concomitent registrele vorbirii, devenind aspru și tumultuos, cald și insinuant, iar uneori ironic sau violent. Elementele stilistice euripidiene sunt observate și atunci când autorul consideră necesar a-și exprima mânia, cu contradicțiile ei morale și cu zbuciumul tulburător pornind din adâncimile umane. La fel se poate afirma și despre modul de utilizare al limbajului durerii, suferinței, panicii și al teroarei, al situațiilor de decădere omenească, prin urmare, al faptelor capabile să trezească în sufletele spectatorilor un sentiment statornic de milă.

Mai mult decât atât, pe lângă nenumăratele mobilități capabile să ofere un colorit liric și strălucire dramatică pieselor, Euripide dobândește posibilitatea de a sugera și existența tacită a unor fonduri de gândire, a unor implicații de viziune filozofică asupra lumii și asupra vieții. Prin această trăsătură, Euripide se dovedește un continuator al tradiției tragice, tradiție în cuprinsul căreia frumusețea literară se leagă în mod integrant cu înălțimea unei gândiri filozofice. Chiar și atunci când Euripide se complăce în înfățișarea dramei suferințelor și tulburărilor sufletești într-o notă pesimistă, autorul dezvăluie influențele filozofice ale sofștilor. În această privință, observăm la

COLOCVII TEATRALE

Euripide forma în care pune în discuție realitatea vechilor tradiții eroice sau religioase. Diferitele apariții mitologice precum lebăda din Leda, Eumenidele cu șerpilor lor, copiii care se nasc din pământ, sunt niște apariții sub formă de fabule născute din imaginația poezilor. Astfel, Euripide concepe divinitatea ca un eter, făcând din aceasta o necesitate atât a naturii cât și a nevoii de cunoaștere a oamenilor, iar această îndoială este pusă înaintea spiritului de respect. Prin îndoială, autorul ia inițiative, recurge la formulări îndrăznețe, își desfășoară reflecțiile personale, iar uneori actorul se depărtează de personajul propriu-zis pe care îl interpretează, prin intermediul lui vorbind mai degrabă poetul filozof care își înfățișează propriile sale credințe.

Bibliografie:

Radu Hincu, în volumul *Lucian, Scrieri alese*, „Cum trebuie scrisa istoria”, București, ESPLA, 1959.

Tragicii greci, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958.

Zamfirescu I., *Istoria universală a teatrului*, vol. I, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958.

Zamfirescu I., *Panorama dramaturgiei universale*, București, Editura Enciclopedică Română, 1973.

Aspecte ale comicului în spectacolul pentru copii

Clara GHIUVELICHIAN*

Rezumat: În lucrarea de față am vrut să demonstrez că umorul, personajele amuzante și atrăgătoare, cum ar fi personajele animaliere, muzica, trebuie să îl încante pe copil, iar tot ceea ce se creează pentru el trebuie să se situeze la un nivel artistic cât mai înalt. Acestea ar fi caracteristicile unui bun spectacol pentru copii.

Cuvinte cheie : umor, copil, personaj animalier, teatru.

Comicul, umorul, sunt termeni despre care s-a scris foarte mult. Încă din Antichitate filozofii și-au dat seama de importanța umorului, a comicului, în evoluția spirituală a omului. Una dintre primele definiții ale comicului a fost dată de către Aristotel, care se referea la forma clasică a comediei din vremea sa: "comedia e imitația unor oameni neciopliți, nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului. Ridicolul se poate dar defini ca un cusur și o urăenie de un anumit fel, ce nu aduce durere, nici vătămare, așa cum masca actorilor comici e urâtă și frământată, dar nu până la suferință"¹.

Râsul ca formă de manifestare a superiorității față de obiectul râsului este prezent și la copii. Copilul de peste trei ani va râde de exemplu de "inferioritatea" unui copil de un an care învață să meargă, sau de un sugar. Pe de altă parte, comportamentul inferior, necivilizat, "greșit" va fi subiect de amuzament pentru copilul de peste 4-5 ani odată ce respectarea regulilor jocului devine preocuparea sa principală în această perioadă, numită de către Jean Piaget "stadiul juridiciar", în care copilul este atent la respectarea regulilor jocului, și reacționează intens dacă observă că nu sunt respectate. Grădinița și școala primară îl va învăța pe copil să râdă de cei care le sunt "inferiori", fie

* Lector.univ.dr. din Facultatea de Arte, Universitatea „Ovidius” din Constanța.

¹ Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei 1965, pg. 127

COLOCVII TEATRALE

că nu reușesc să execute sarcinile date de educatoare sau învățător, că dau raspunsuri greșite, fie ca au particularități fizice care îi pun în inferioritate față de ceilalți. E un răs crud, care n-ar trebui cultivat în spectacolul pentru copii. Victimizarea unui personaj gras de exemplu este o sursă sigură de umor, dar e și consecința unei inclinații din nefericire naturale către umorul sadic. Rasismul este din păcate și el o sursă de umor de același tip, cultivat încă începând din mediul familial, și care ar trebui și el contracarat prin educație și prin artă.

Unii teoreticieni, cum ar fi Konrad Lorenz², susțin că umorul derivă dintr-un comportament agresiv. Dar la rădăcina acestei agresivități stă teama de a nu fi victima grupului, de a nu fi batjocorit și izolat de ceilalți. De aceea este atât de greu de contracarat această tendință negativă, râsul agresiv, și de asemenea atât de ușor de provocat. Bergson vedea în răs un comportament social care este corectiv, cu rol pozitiv în societate, care elimina comportamentele indezirabile prin „teamă pe care le inspiră”³. Funcția aceasta formativă, pozitivă a râsului, exprimată și în dictonul latin "ridendo castigat mores" (prin răs se îndreaptă moravurile) trebuie utilizată cu precauție, cu măsură, mai ales când avem de-a face cu copii, pentru a nu cultiva tendința spre agresiune și spre intoleranță.

Superioritatea față de animale poate fi o sursă de comic atunci când personajul animalier „nu respectă regulile omenești de comportament”. Copilul râde de exemplu de un personaj ca porcul atunci când acesta nu respectă regulile de igienă și se tăvăleşte prin noroi.

Pe de altă parte, râsul este o manifestare a eliberării de spaimă, oricare ar fi natura ei. Râdem de ceea ce ne-a înfricoșat, fie că este vorba de o nălucire care apare în întuneric, sau de o persoană de care ne temem și care se dovedește că nu este invulnerabilă, și că poate fi și ea înfrântă sau are alte slăbiciuni omenești. Se râde de autoritățile care se poartă rău cu populația, de cei care sunt prea aspri, prea violenți și prea exigenți cu oamenii din jurul lor.

² Konrad Lorenz, *On Aggression*, Routledge, London, 1996, pg. 253

³ Henri Bergson, *Laughter: An Essay On The Meaning Of The Comic*, Macmillan, New York, 1911, pg. 20

COLOCVII TEATRALE

Râsul ca eliberare de spaimă apare într-o alta ipostază încă în primele jocuri ale părintelui cu copilul său. În unul dintre ele, părintele se ascunde. Copilul este mai întâi intrigat de această dispariție, chiar ușor speriat, dar reapariția părintelui îl încântă și îl face să râdă, și imediat va imita cu plăcere această joacă. Un alt joc este cel în care este simulată „mâncarea” copilului de către părintele care „joacă rolul” unui lup înfometat. Jocul nu are nimic terifiant, el nu îl va speria pe copilul care are toată încrederea în părintele său, sau, dacă îl va speria pe moment, va fi urmat de râs.

Această răsturnare de situație se poate observa și în altă situație. Copiii sunt încântați de poveștile în care un uriaș terifiant se dovedește că este de fapt blând sau plângăreț, sau este înfrânt de un erou minuscul. Este o schemă situațională care apare în multe spectacole pentru copii. Copilul, ca și adultul, se identifică cu personajul mic și agil, cu un *trickster* – care nu este de fapt decât un personaj extrem de vulnerabil care îi păcălește pe ceilalți fie prin istețime, fie pur și simplu ajutat de noroc. Așa sunt de pildă poveștile amerindiene care au ca personaj central Coyotul, sau cele africane în care apare păianjenul Anansi, sau în basmele clasice *Croitorașul cel viteaz*, *Prâslea cel voinic și merele de aur*, *Cocoșul din Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, sau *Pepelea* ori *Păcală*.

Adulții autoritari, mama vitregă, constituie o categorie importantă de personaje care se tinde să fie tratate la modul comic, caricatural sau grotesc în dramaturgia și spectacolul pentru copii. Uneori ei sunt identificați de către copii în piesele cu personaje animaliere.

Orice lucru poate fi spus într-un mod serios sau în unul comic, jucăuș. Eficiența educativă este mai mare atunci când se apelează la comic, fie că acesta înseamnă o persiflare a unor apucături rele, o ridiculizare a unor ifose, o remarcă ironică. Brecht spunea că orice fel de teatru educă, dar numai cel bun și încântă. Teamă de nu fi ridiculizat de către ceilalți, cultivată prin ironie, prin persiflare, reprezintă o cenzură importantă care modelează comportamentul social al oamenilor.

Personajul animalier provoacă râsul și pentru că psihologia sa este foarte simplă și acțiunile sale sunt ușor de prevăzut. Din acest punct de vedere, el se aseamănă cu un mecanism, iar simplificarea, după cum a arătat Bergson,

COLOCVII TEATRALE

este prin excelență comică („mecanica aplicată viului” - în acest fel definea Bergson umorul). De multe ori avem de-a face cu personaje animaliere extrem de simple, al căror comportament se reduce la câteva acțiuni întotdeauna previzibile. Un câine dă din coadă sau latră sau ia poziția de "rugămintă" ori doarme ori se pune cu burta în sus ca să fie scărpinat. Copilul recunoaște cu bucurie acest comportament simplu, și din aceste simple acțiuni se poate ajunge la situații comice prin interferarea cu alte personaje, fie la fel de simple, fie mai complexe.

Fabulele lui Esop, *Panchatantra*, *Le roman du Renart*, *Fabulele* lui La Fontaine, ale lui Krâlov, istorioarele cu animale ale lui Tolstoi, *Capra cu trei iezi* a lui Ion Creangă, *Ferma animalelor* de Orwell, sunt numai câteva exemple de creații în care apar personaje animaliere cu comportament simplu, cu psihologie simplificată. Tipurile acestor creații sunt variate, dar personajul animalier este de fapt peste tot o reprezentare a omului, fie grotescă (porcul, vaca, lupul, măgarul, etc.) fie sublimă (rândunica, ciocârlia, lebăda, calul). Dar reducerea la câteva reacții previzibile este de obicei creatoare de umor.

În creația marelui artist care a fost Jim Henson se întâlnesc personaje animaliere memorabile, atât grotești ori caricaturale (ca Miss Piggy, Broscoiul Kermit, etc.) cât și sublime (căprioarele care apar într-un dans plin de grație într-una din emisiunile sale, de exemplu). Se crede că Jim Henson a inventat de fapt piesa cu personaje animaliere pentru adulți, desi la noi Valentin Silvestru scria deja în 1964 un text plin de haz care avea în centru un fel de prototip al lui Miss Piggy, *Suferintele Haralambinei*.

Dar prima piesa cu animale este mult mai veche. Într-un text din 1780 al compozitorului Charles Dibdin, *Reasonable Animals*, scris pentru teatrul de păpuși, animalele reprezintă diferite trăsături de caracter ale oamenilor. Structura piesei e cea a revistei – e de fapt o suită de cuplete ce fac parte din piesa *Pasquin`s Budget*.

În foarte multe tradiții personajele animaliere sunt *tricksters* (personaje care îi păcălesc pe ceilalți și care au uneori un rol civilizator). În tradițiile indienilor nord americani, Coyotul, Iepurele și Corbul joacă acest rol. Coyotul este chiar un personaj diabolic, amuzându-se prin provocarea răului, dar el e privit ca un rău necesar, care face parte din viață. În Africa de vest Tricksters

COLOCVII TEATRALE

sunt broasca țestoasă, Anansi – păianjenul, Zomo – iepurele. În Europa și America centrală și de sud *tricksters* sunt vulpea și lupul. Un rol aparte îl are ariciul în unele legende bogomilice care îi atribuie o atât de mare înțelepciune încât îi dă sfaturi bune chiar lui Dumnezeu. Viteazul și încăpățânatul cocoș din *Punguța cu doi bani* este de asemenea un personaj memorabil.

În foarte multe basme apar animalele recunoscătoare (pestisorul de aur, țânțarul, albița, furnica) care îl salvează la rândul lor pe erou din situații dificile. Calul este în *Harap Alb* un sfătuitoare înțelept mult mai inteligent decât stăpanul său, ca și Motanul încălțat din povestea lui Charles Perrault, și ambele personaje fac remarci ironice la adresa personajului principal. Adeseori, animalele, peștii sau insectele recunoscătoare sunt apariții comice, burlești, cum ar fi micul țânțar din *Făt-Frumos din lacrimă* de Mihai Eminescu. Aceste situații folosesc și ele proporția dintre personaje ca efect comic, și în plus răsturnarea de „forțe” transpusă în planul intelectului: personajul mic este mai inteligent decât cel mare, animalul e mai deștept decât omul, puiul de animal sau animalul minuscule îl învață pe om ce să facă.

Frecventă este în cazul piesei cu personaje animaliere tema personajului minuscule, slab, pașnic, amenințat de un altul mare, puternic și fioros care este în cele din urmă învins prin istețime de cel mic și neajutorat. Majoritatea pieselor animaliere scrise pentru teatrul de păpuși exploatează instinctul parental, reacția instinctivă a oricărui om normal care se manifestă nu numai în ceea ce privește copiii, dar și asupra oricărui pui de animal. Spectacolul cu personaje animaliere de acest tip creează o lume pe care spectatorul de orice vârstă o privește cu duioșie.

În același timp, raporturile dintre personajul de mari dimensiuni și cel mic sunt o reprezentare a raportului dintre copil și adulții din lumea înconjurătoare. Potențiala frică a copilului față de adult poate proveni din teama de forță fizică a celor mari în raport cu cea a micului individ. Orice personaj mare va evoca pentru orice spectator această teamă, iar păcălirea gigantului, înfrangerea sa, va fi privită cu bucurie. De acest lucru trebuie să țină seama în primul rând scenograful când își concepe personajele.

Micul spectator are o reacție pozitivă și extrem de puternică la piesele cu personaje animaliere, mai ales între 3 și 6 ani. Nu numai că recunoaște cu

COLOCVII TEATRALE

mare bucurie animalul respectiv, dar recunoașterea caracteristicilor principale ale personajului animalier (mersul caracteristic, lătratul, mieunatul etc.) este trăită intens de către copil. Adeseori putem vedea pe micii spectatori că imită în timpul spectacolului mișcările și sunetele personajului animalier pe care îl vede pe scenă. Pe de altă parte, până pe la 3, 4 ani, copilul imită oricum animalele în jocurile sale solitare, și se identifică adeseori cu unul sau altul. Nu este deci de mirare că în repertoriul pentru cei mai mici copii predomină piesele cu animale, atât în teatrul dramatic cât și în teatrul de animație sau în filmul de animație ori în cinematografie.

Umorul, personajele amuzante și atrăgătoare, cum ar fi personajele animaliere, muzica, trebuie să îl încânte pe copil, iar tot ceea ce facem trebuie să se situeze la un nivel artistic cât mai înalt. Acestea ar fi caracteristicile unui spectacol bun pentru copii. Vorbind despre literatura pentru copii, Vistian Goia constată: „...Operele valoroase din acest sector au ceva în comun: conțin o anumită generozitate părintească, emană prietenie dacă nu camaraderie, apelează la procedee artistice precum: fascinantul, umorul, grațiosul, patetismul, tandrețea, parabola, paradoxul, vitalismul, epica densă, ș.a.”⁴.

Umorul este deci o caracteristică a majorității creațiilor destinate copiilor. Aceasta nu înseamnă că toate elementele unui spectacol, toate personajele sau toate episoadele unei narațiuni sunt comice, deși și acest lucru este posibil, așa cum se întâmplă în parodie sau în creațiile predominant ironice. Spectatorul însă, indiferent de vârsta lui are nevoie și de dramatism, de conflicte puternice, de personaje complexe, fără de care comedia riscă să devină un joc superficial și fără un impact deosebit asupra spectatorului.

Bibliografie:

Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei 1965, pg. 127.

Henri Bergson, *Laughter: An Essay On The Meaning Of The Comic*, Macmillan, New York, 1911, pag. 20.

Konrad Lorenz, *On Aggression*, Routledge, London, 1996, pg. 253.

⁴ Vistian Goia, *Literatura pentru copii și tineret*, Cluj-Napoca, Ed. Napoca Star, 2000, p.12



COLOCVII TEATRALE

Vistian Goia, *Literatura pentru copii și tineret*, Cluj-Napoca, Ed. Napoca Star, 2000, pg 12

COLOCVII TEATRALE

Dansul teatrului în note

Alice-Maria SAFTA*

Rezumat: Fuziunea artelor îmbogățește într-un cadru spectacular totalitatea trăirilor umane. Teatrul din artă și arta din teatru, această sublimă contopire de puritate și mister, a spus adevăruri marcante. Scândura teatrelor actuale se bucură de piesele dramatice clasice, dar și de montările experiment, care, în opinia mea, sunt o reală necesitate pentru întreaga dezvoltarea a spiritului uman creator. Motivația detășării de ceea ce înseamnă clasic, este chiar nevoia de a te lăsa liber în expresie și exprimare.

Cele mai noi tendințe în arta dansului modern sunt reprezentate de revenirea la expresie și teatralitate, la genul narativ, la prezentarea cronologică a desfășurării acțiunii, la reintroducerea intervențiilor vorbite sau cântate, la recuperarea conceptului de artă completă. Această nevoie a omului de a se simți înțeles, a creat și creionat spectacole-experiment de mare anvergură.

Cuvinte cheie: Contopirea artelor, Rădăcinile spectacolului, Arta modernă, Mussic-hall-ul și Jazz-ul, Dansul primitiv și actual.

Fuziunea artelor îmbogățește într-un cadru spectacular totalitatea trăirilor umane. Spectatorul parcurge cu repeziciune, dar și cu emoție, diviziuni din propria viață. Frământările, angoasele, bucuria și extazul clocotesc în trupurile interpreților care prin devotamentul lor pentru actul creator, transmit energiile dozate în amintiri. Fraparea prin clișeele unui teatru al inovației și al etalării fără rețineri sau cenzură, conduce și marchează publicul către senzații modelatoare ale timpurilor trecute și prezente. Multitudinea imaginilor și accentuarea realității prin mișcările, cuvintele și nearmonizarea sunetelor, evidențiază libertatea și dezinvoltura proiectelor, spectacolelor sau a experimentelor, care își fac apariția cu entuziasm și determinare.

* Cadru didactic asociat, Facultatea de Arte, docotrand în Științe umaniste, domeniul Filologie, Universitatea „Ovidius” din Constanța.

COLOCVII TEATRALE

Omul și natura, o contopire de forță și extaz încă din epoca neolitică. Atât instinctul de apărare, cât și cel de fecundare al omului primitiv, au fost descifrate în desenele de pe pereții peșterilor. Silueta unui bărbat gol, înconjurat de dansul unui grup de femei, imagine expresivă ce s-a descoperit la Cogul, în Spania.

Ritualurile și lupta cu natura pe diferite ritmuri create din palme, picioare sau pietre, sunt primele forme de manifestare ale omului neolitic în cautarea sensului creator. Se spune în mitologia indiană că zeul Siva, reprezentantul tenebrelor, a dansat și a conceput lumea. Imitarea animalelor a fost un punct de plecare în dezvoltarea expresivității corporale. Soarele și luna au inspirat forme de ritualuri, iar kolo, dans de origine paleolitică, a rămas un obicei la slavii și ilarii din apropierea Mării Adriatice. Primitivii au început să simtă prin dans plăcere și bucurie, iar în timp, femeilor și copiilor le-a fost permis să privească și să acompanieze cu bătăile extremităților, manifestările estetice.

Mai târziu, odată cu apariția diferențelor dintre oameni, individul sclavagist era pontonul de legătură către satisfacerea dorințelor față de stăpânire, indiferent ce haine purta acesta: conducător de comunitate, faraon sau zeu. Dacă până atunci dansurile erau executate în interiorul cercului, mișcările corporale își schimbă punctul către spectatori. Au apărut școli speciale în care sclavele erau învățate ritualuri dedicate zeilor sau pentru a primi invitații în cadrul serbărilor regale.

Euripde descrie dansul menadelor lui Dionysos ca fiind o euforie emblematică în care expresivitatea corpului marchează sugestiv dorința arzătoare de a dansa „în orele de noapte”¹.

Împletirea dintre dans, muzică și vers își are rădăcinile în poezia corală a lui Thaletas. Dansul popular a ritmitizat textul, iar apariția cuvântului cor provine din grecescul choros care înseamnă dans. Poeții își dansau și mimau creațiile în cadrul ceremoniilor oficiale și al sărbătorilor particulare. Flautul și chitara susțineau armonios manifestările estetice. Ulterior, poeții, printre care Pindar, se ocupau personal de cor, costume și dans. Orchestrica este termenul

¹ Euripide, Menadele, tr. St. Bezdechi, act III

COLOCVII TEATRALE

care definea muzica, poezia, dansul și pantomima, iar până la vârsta de șaisprezece ani, în Atena sau Sparta, copiii trebuiau să studieze această formă totalitară de exprimare.

Improvisațiile dionysiace au prins alt contur, iar satirii au dat forma primilor actori. Treptat, dansul a devenit un segment al unui spectacol, împletindu-se armonios cu celălalte arte, și astfel, a apărut tragedia. Calitățile poezilor erau acelea de a fi dansatori și muzicieni, iar poetul Frinicus, folosea mișcările corporale ca principal mod de exprimare. În Roma, pantomima s-a bucurat de un real succes, în defavoarea dansului care a fost acceptat și susținut, mai târziu. Stagnarea acestor forme de spectacol s-a produs odată cu apariția creștinismului, dar, ulterior, pentru răspândirea religiei, au fost introduse în biserică, manifestări artistice.

Dansul, poezia, mima, pantomima, ca și alte arte, își au rădăcina în sufletul omului. Pentru suflet, nu există primitivism. Prima academie de dans care a reunit dansul, poezia și muzica a fost înființată de către poetul Jean-Antoine de Baif, în anii 1571, cu aprobarea lui Carol al-IX-lea.

Baif credea că, plecând de la echivalența duratei pașilor și notelor, este posibil să fie transpuse în dansul modern ritmurile cele mai variate ale metricii grecești și a se pune în armonie gesturile și pașii dansatorilor cu corurile pe care le cântau².

După o scurtă incursiune în istoria artelor menționate mai sus, descoperim că această formă totalitară de exprimare a împletit armonios trupul și sufletul, cântul și graiul, încă din perioada în care omul încerca să se descopere pe sine. În timp, dansul și muzica s-au cizelat, au apărut stiluri și forme diverse, iar teatrul, în măreția sa, s-a strecurat pe cele mai înalte culmi ale creației. Chiar dacă de-a lungul veacurilor au fost contestate, sublimul artelor a câștigat prin noblețe și frumos, tot ceea ce noi numim astăzi, spectacol. Încă din neolitic, artele neșlefuite au dialogat și au contopit omul cu natura. Cel care a avut o viziune amplă asupra legăturii dintre muzică, teatru, dans și balet a fost Jean-Baptiste Poquelin Molière, care, în colaborare cu Jean-

² Urseanu, T., Ion, I., Ionescu, L., *Istoria Baletului*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.

COLOCVII TEATRALE

Baptiste Lully, compozitor de origine italiană, a pus în scenă comediile-balet, atât de actuale și în zilele de astăzi. Fastuozitatea montărilor din acea vreme, au avut scopul de a ridiculiza, prin umor, abuzurile sociale.

Ce este arta modernă? În teatru, ne-am întors la origini, iar marii dramaturgi au folosit pensula sufletului, angoasele și frustrările umane ca o baghetă magică în legătura lor cu spectatorul. Într-o formă sau alta, odată cu apariția avangardei, intuiția perfectă dezvoltată în piesele dramatice de către scriitorul suedez, August Strindberg, și Frank Wedekind, german, au marcat cu succes expresionismul în: „Dansul morții”, „Sonata spectrelor” și „Lulu-tragodie”. Reîntoarcerea la temele mitologice, ritualurile, dar și renunțarea la tradiție, nonconformismul a condus la noi controverse, iar lipsa de cenzură, la sancțiuni, potrivit societății încorsetate a anilor 1900.

Totodată, relatarea obscurității umane, teama, deznădejdea, lupta cu sinele, moartea și singurătatea au pus monopol pe rândurile dramaturgilor care evidențiau adevărurile destinului uman. Teatrul din artă și arta din teatru, această sublimă contopire de puritate și mister, a spus adevăruri marcante. Scândura teatrelor actuale se bucură de piesele dramatice clasice, dar și de montările experiment, care, în opinia mea, sunt o reală necesitate pentru întreaga dezvoltarea a spiritului uman creator.

Se pune accent pe transmiterea emoțiilor și a trăirilor interioare prin intermediul mișcării, subiectele spectacolelor reflectă contemporaneitatea: teme sociale și politice, dansul devine teatral ca expresie și trăire, costumul este transformat, se dansează în picioarele goale, în spații neconvenționale, se împrumută principii de creație din muzică, pictură, cinematografie. La baza dansului modern stau în special originea și motivația mișcării, primele cercetări pentru crearea unui dans modern merg pe alternanța echilibru versus dezechilibru, pe alternările tensiune versus relaxare, pe variațiile ritmice care pot ilustra și prelungi pulsul primar al mișcării.

Cele mai noi tendințe în arta dansului modern sunt reprezentate de revenirea la expresie și teatralitate, la genul narativ, la prezentarea cronologică a desfășurării acțiunii, la reintroducerea intervențiilor vorbite sau cântate, la recuperarea conceptului de artă completă.

COLOCVII TEATRALE

Preocuparea pentru dezbaterile problemelor actuale ale coregrafiei a determinat în anul 1960 organizarea unui interesant Festival al *Baletului contemporan* la care au fost invitați coregrafi și alți oameni de artă din multe țări. Avînd ca temă „Baletul și actualitatea”, la această întîlnire s-a discutat despre muzica genului, despre moștenirea baletului clasic care ridică probleme interesante, în ceea ce privește montarea și interpretarea, despre tematica și limbajul baletului contemporan, despre problema dirijorilor specializați în muzică de balet, etc.³

În prezent, patina timpului, etalează în piramida de conglomerate artistice, diverse structuri și imixtiuni care evidențiază cu succes fiecare creație aparent individualistă, dar care se topește în spectacole de interludiu.

Ca formă de divertisment, Music-hall-ul, s-a dezvoltat în anii 1830 și a avut un real succes între anii 1860-1950. Primele manifestări au avut loc în case și baruri, unde s-a construit câte o scenă mică pe care urcau actorii și cântăreții. Datorită numărului mare de vânzare a băuturii și a țigărilor, patronii, au demolat construcția inițială și au construit spații mai mari. Apărut în Anglia, Music-hall-ul, a stîrnit atenția americanilor care au promovat această formă de spectacol, sub denumirea de Concert Saloon, iar mai apoi, în anii 1880-1930, Vaudeville.

În SUA, această ultimă denumire avea caracter de divertisment – Burlesque. Conterbury Music-hall din Londra a fost cea mai faimoasă sală pentru spectacole de acest gen. A fost renovată de trei ori, iar în urma unui bombardament din anul 1942, din parte Germaniei, nu s-a reconstruit. Șlagărele „Champagne Charlie” (1867) și ”Glorious beer” (1895), au concretizat identitatea genului. „Pub song” este o altă denumire atribuită genului, iar între 1890-1920, apar influențe de Ragtime Jazz. Cei mai importanți actori care s-au lansat cu succes în acest gen de spectacol: Gracie Fields⁴, George Formby⁵ și Max Miller⁶.

³ Urseanu, T., Ion, I., Ionescu, L., *Istoria Baletului*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.

⁴ (n. 9 ianuarie 1898 – d. 27 septembrie 1979) Actriță, cântăreață, star de televiziune.

⁵ (n. 26 mai 1906 – d. 6 martie 1961) Actor, muzician, compozitor, comediant.

⁶ (21 noiembrie 1894 – d. 7 mai 1963) Comediant, actor, producător, compozitor.

COLOCVII TEATRALE

Mussic-Hall-ul a rezistat și după război, dar numărul spectatorilor a scăzut drastic. Apariția teatrelor de varietăți și interzicerea consumului de alcool și țigări în sălile mari de spectacole, au contribuit la declinului spectacolelor de Music-Hall.

Multe surse susțin că dansul jazz a apărut în America, însă, în realitate, adevărul istoric este cu totul altul. Prima formă de manifestație a stilului de dans jazz a apărut în Africa și a pornit de la sclavii, care, fiind subjugăți, erau obligați să se mențină *în formă*. Așa au apărut primele mișcări de jazz, la sfârșitul anilor 1800. Comercianții de sclavi, le-au permis în timpul călătoriilor în America, să danseze.

Primul dansator de jazz recunoscut oficial, a fost Joe Frisco⁷, în anii 1910. America a ajutat la dezvoltarea acestui stil de dans, iar africanii continuau să își cizele mișcările pe plantațiile pe care munciau. Europeanii au împrumutat eleganța tehnicii. După ce și-a câștigat o popularitate remarcabilă prin baruri și cluburi de noapte, jazz-ul a început să fie predat în studiouri. În 1940, cererile de predare ale acestui stil de dans în studiouri au avut o creștere remarcabilă, ajungând să concureze cu baletul classic. Aceste acte de vodevil, s-au extins în comediile muzicale și în spectacolele de pe Broadway. Jazz-ul modern a fost dezvoltat de nume sonore din lumea coregrafiei, de exemplu, Bob Fosse⁸.

Pentru o predare mai eficientă, mulți profesori apelează la tehnica baletului clasic, care îți permite să îți dezvolti armonios corpul. O altă caracteristică importantă este nivelul crescut de improvizație care permite dansatorilor să adapteze mișcările în funcție de personalitatea fiecăruia. Trebuie acceptat faptul că, odată cu trecerea timpului, s-au pierdut adevăratele origini ale acestui stil de dans, adaptându-se după cerințele spectatorilor. Se confundă, deseori, în zilele noastre, jazz-ul pur cu dansul contemporan modern și lyric. Pentru a păstra autenticitatea fiecărui stil de dans nu trebuie să fie derivate din alte genuri. Așa cum folclorul românesc trebuie să își păstreze rădăcinile istorice, ar trebui să respectăm fiecare tehnică, a fiecărui popor, care

⁷ (n. 4 noiembrie 1889 – d. 12 februarie 1958) Dansator, actor, cântăreț și comediant american.

⁸ (n. 23 iunie 1927 - d. 23 septembrie 1987) Regizor de film, actor de film, coregraf, scenarist și actor american.

COLOCVII TEATRALE

și-a dezvoltat tehnica de dans. Plin de energie, dar și emoționant, jazz-ul, s-a răspândit cu o rapiditate uimitoare. În zilele de astăzi este una dintre cele mai utilizate tehnici de dans din studiouri.

Motivația detășării de ceea ce înseamnă clasic, este chiar nevoia de a te lăsa liber în expresie și exprimare. Condimentarea rădăcinilor artistice cu formele grotești, amare, ale actualității, au chemat publicul la spectacole în spații neconvenționale. În prezent, de admirat este faptul că proiectele se pot viziona în baruri, cafenele, parcuri, restaurante, metrou și chiar în plină stradă. Această nevoie a omului de a se simți înțeles, a creat și creionat spectacole-experiment de mare anvergură.

În urmă cu câțiva ani, cu prilejul spectacolului de licență, am încercat să transpun ideile și sentimentele acumulate, într-un proiect-experiment, care să combine cu succes, teatrul, dansul, muzica și proiecțiile cinematografice. Așa cum am specificat mai sus, principalul motor de creație, a fost, societatea actuală și poveștile de viață care ne marchează existența. Vă voi prezenta, pe scurt, libretul spectacolului, „Dezbracă-te de trecut”, o poveste, plină cu povești.

Creația coregrafică „Dezbracă-te de trecut” este o poveste inspirată din realitatea cotidiană, o poveste care surprinde metamorfoza pe care o suportă personajele principale, pe parcursul desfășurării conceptului dramaturgic.

Încă din expozițiune facem cunoștință cu personajele principale, doi copii care-și petrec cea mai inocentă etapă a vieții într-un spital, marcați de o suferință puternică, dar înconjurați de puritatea vârstei, a trăirilor intense, a sentimentelor lipsite de duplicitate, toate aceste caracteristici fiind sugerate metaforic de prezența ca un lait motiv a ursulețului din pluș și a pianului care scoate sunete disonante...sunete care evidențiază durerea, suferința supliciul la care sunt supuși fără voia lor în acest joc al sorții. Dar... inevitabilul se întâmplă, odată cu trecerea timpului, ajung în lumea mult prea crudă, care le demontează standardele morale, pendulează între bine și rău, între moral și imoral, între inocența copilăriei și duplicitatea adolescenței, între puterea de a învinge sau de a fi învins... adolescența reușește să evadeze din acest păienjeniș al vieții, simbolul maternității – copilul care urmează să se nască îi dă puterea să se rupă de trecut, să înfrunte cu demnitate viața. Prezentul ni-l

COLOCVII TEATRALE

înfățișează pe bărbatul ajuns la maturitate într-o perspectivă sumbră, un om al canalelor, fără intimitate sufletească, fără trăiri, dominat de porniri violente, de răutatea amprentată pe chipul și modul său de a se manifesta. Interacționează, trăiește și sfârșește alături de o necunoscută, care întruchipează aceeași tipologie a omului străzii...

Finalul, la fel ca întreg conceptul dramaturgic coregrafic oscilează între bine și rău, între forța destinului și puterea de a învinge, între moarte și simbolul vieții – copilul care se plimbă cu ursulețul de pluș în brațe, ținându-și de mână doar mama. Rămâne o întrebare... va putea fetița să-și înfrunte destinul?!

Totul începe cu provocarea primei mișcări, cu momentul în care întreaga construcție mentală trebuie să-și găsească consistența materială, estetică și expresivă, atunci când toată logica și rațiunea sunt nevoite să cedeze într-o zonă de compromis, instinctul și plăcerea de a dansa, de a transmite, deoarece finalmente dansul trebuie să rămână expresia unei manifestări a spontaneității corporale. Prin contopirea artelor, vibrația și energia conceptului, poate parcurge, în călătoria creației, culmi nebănuite. Subtilitatea și finețea prin care se poate dezvălui spectacolul, publicului, îi sunt infinite și dezbracă cu modestie, realități și adevăruri nespuse. Aceste spectacole-experiment, vor scrie istorie și vor deschide orizonturi spre libertatea creatoare. Dincolo de concept, dansul teatrului în note, se împletește și se armonizează într-o forță de luptă care a dăinuit din cele mai străvechi timpuri.

Substanța generatoare de platforme artistice este însuși sufletul uman, legat cu reacția copleșitoare a naturii dezlănțuite. Privativismul în scheletul partizan al vocilor creatoare de cuvânt, ambalează colecții de expresie în simțurile corporale. Coeziunea dansului și teatrului în pregnantă unduirea a vâslelor de portativ, a scâltat, de-a lungul timpului, concepte salvatoare de cotidian. Furnizoare de emoții, au parcurs secole de războaie și pace, dezvoltând cu rafinament, colaje spirituale, embleme ale purității sufletului născător de freamăte interioare.

COLOCVII TEATRALE

Bibliografie:

- Adler, Alfred, *Cunoașterea omului*, Editura Științifică, București., 1991 sau IRI, București, 1996
- Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Editura Polirom, București, 2006
- Jean M. A., *La Danse naissance d un mouvement de la pensee*, Armand Colin, Paris, 1998
- Urseanu, T., Ion, I., Ionescu, L., *Istoria Baletului*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967
- Zamfirescu, V.D. *Filosofia inconștientului* (2 vol.) Editura Trei, București, 2001

INTERVIURI

COLOCVII TEATRALE

Răspunsuri cu fire

Anca Doina CIOBOTARU*

Rezumat: Carles Cannelas este un marionetist bun cunoscător al *meștegului*, un artist format în spiritul creativității specifice artelor plastice, a pasiunii pentru formă și mecanism. Experiența sa îl ajută să dinamizeze sculptura, să își controleze emoțiile și să gestioneze situațiile de criză – accidentele scenice. Privirea supraveghează atent starea marionetei, degetele sale se plimbă printre fire cu mișcări ferme, dar delicate. Își iubește personajul născut din experiența celor patruzeci de ani de activitate scenică care ar putea fi sintetizați astfel: turnee pe trei continente, în șaptesprezece țări, invitat în două sute cincizeci și unu festivaluri. Călătoria sa prin lumea teatrului i-a creat o aura mitică; într-un anume fel, în jurul său plutește aerul legendei.

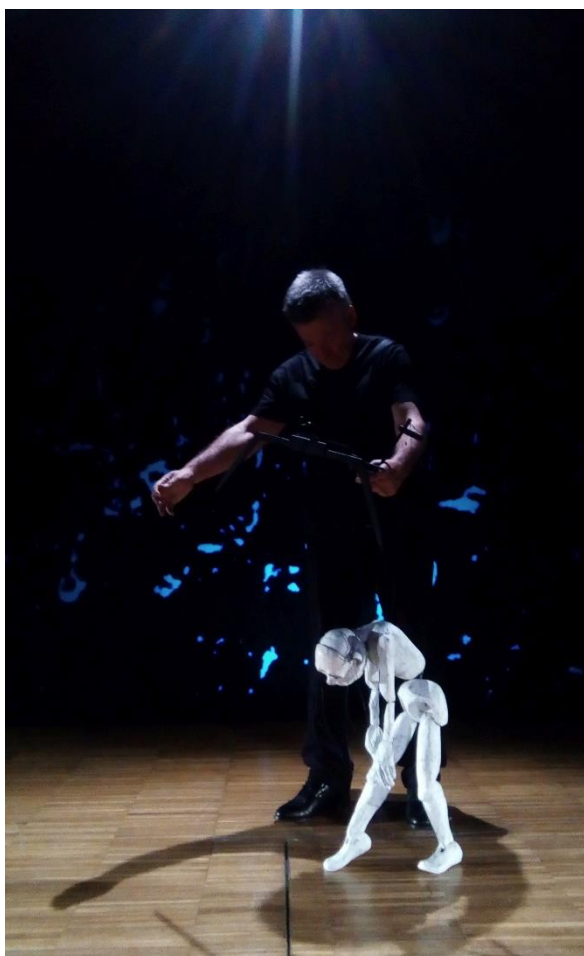
Cuvinte cheie: Carles Cannelas, marionetă, mit, Teatrul „Luceafărul” din Iași

©<http://www.rocamorateatre.com/>

* Prof. univ. dr. habil. la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași – autor a numeroase articole, studii și volume din domeniul artelor spectacolului; păpușar și realizator de spectacole pentru copii.

COLOCVII TEATRALE

Am profitat de prezența sa în cadrul celei de-a X-a ediții a *Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr* - organizat de Teatrul Luceafărul din Iași - și l-am invitat să îmi răspundă la câteva întrebări. Chiar dacă răspunsurile sale scrise sunt scurte, parcimonioase, adevărurile sale mi-au fost relevante de discursul său din timpul workshop-ului susținut în același context. În el a fost cuprinsă metafizica marionetei, căutarea esenței – materializată în corpul animat al marionetei, din care se naște personajul. Ochii au o lumină aparte atunci când declară: „În munca mea, întotdeauna, am crezut că păpușa cu fire nu are limite, poate face orice!”



©<http://www.rocamorateatre.com/>

Îi poți înțelege, cu adevărat, pasiunea doar privindu-l pe scenă sau ascultându-i povestea celui mai recent personaj, alături de care a plecat să cucerească publicul: „Am căutat un spectacol de o oră și m-am apropiat de dansul contemporan; ca și el, arta marionetei e mișcare sau ... nimic. Când dansezi cu fire, riști mult; ești ca și cum ai face echilibristică pe sârmă. Partenera mea a realizat coregrafia și mi-a oferit multe mișcări – trei sute. Și cele șase măști mă ajută, alături de atitudinile corporale. Muzica electronică aparține unui compozitor de cincisprezece ani.”

COLOCVII TEATRALE

Și - totuși, care este secretul unei cariere de patruzeci de ani? Găsesc răspunsul în aceeași demonstrație – confesiune: „Calm și control sunt cele două cuvinte din mintea mea. Păpușa și păpușarul joacă în același timp; publicul înțelege că se pot întâmpla accidente. Când totul devine normal, energia curge prin fire, către public. Un păpușar trebuie să își respecte păpușa. Limitele păpușarului vin din... fire și inabilitatea marionetistului”.

Am plecat de la acea întâlnire nu doar cu promisiunea unui interviu, ci cu energia pe care doar pasiunea unui artist, care și-a transformat arta într-un mod de viață, ți-o poate da. Carles Cannelas e un om care îți dă răspunsurile prin intermediul firelor; cuvintele sunt prea sărace.



©<http://www.rocamorateatre.com/>

Anca Ciobotaru: Ce înseamnă, pentru tine, a fi „păpușar”?

Carles Cannelas: Un păpușar este un actor care mănuieste pe scenă un instrument dramatic numit marionetă, ceea ce presupune trei elemente: control, sfori și păpușa articulată.

A.C.: Care este secretul unei cariere de succes în lumea păpușarilor?

COLOCVII TEATRALE

C.C.: Depinde de ceea ce înseamnă pentru tine o carieră de succes. În cazul meu, nu consider că am avut o carieră de succes, ci o carieră lungă, în care am experimentat cu forme diferite de expresie dramatică în fiecare dintre spectacolele mele.



©<http://www.rocamorateatre.com/>

A.C.: Care sunt calitățile păpușii/ marionetei ideale?

C.C.: Păpușa sau marioneta ideală trebuie să fie capabilă să exprime ceea ce a intenționat creatorul ei.

A.C.: Ce i-ar putea fi util păpușarului la început de drum?

C.C.: Să-și aducă o valiză mare, în care să poată încăpea tot ceea ce va învăța de-a lungul drumului său.

A.C.: Ce ar trebui să evite?

C.C.: Impresia că știe tot.

A.C.: Cine / ce ți-a influențat cariera?

COLOCVII TEATRALE

C.C.: Nu este ceva sau cineva despre care să pot spune că mi-a influențat decisiv cariera. Sunt, în primul rând, un autodidact. Nu am făcut niciodată studii de teatru. Mi-am bazat întotdeauna munca pe intuiție și pe dorința mea de a învăța și a experimenta în tot ceea ce fac.

A.C.: Care sunt cele mai importante trei valori ale tale?

C.C.: Inteligența, perseverența și nonconformismul.

A.C.: Care a fost prețul drumului tău profesional și al notorietății?

C.C.: Când îți alegi o carieră pe care ți-o dorești pentru că îți place, atunci e de neprețuit. Evident, aceasta este o profesie grea și solicitantă, la fel ca multe alte discipline artistice. Mai mult decât atât, la fel ca în toate domeniile artistice, notorietatea nu are niciun sens. Cel mai important câștig este satisfacția personală. Acesta trebuie să fie scopul principal.

COLOCVII TEATRALE



©<http://www.rocamorateatre.com/>

COLOCVII TEATRALE

„Lui Bach nu i-au lipsit niciodată violoniștii, și nici lui Peter păpușarii” – interviu cu Bread and Puppet Theater

Interviu realizat de Ioana PETCU*

Rezumat: Compania Bread and Puppet din Statele Unite ale Americii, înființată și coordonată de Peter Schumann, a fost invitată în România la Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr, de la Iași, aflat la cea de-a zecea ediție, evenimentul constituind un Prolog, așa cum l-au numit organizatorii, pe 30 septembrie. Am ajuns la Teatrul Luceafărul în timpul repetiției dinaintea spectacolului cu care s-au prezentat - *basic byebye cantastoria extravaganza*. Am avut ocazia să-i văd pe actori adaptându-și jocul scenic și vocile la noile condiții, cu pasiune și răbdare. În pauză, până la spectacol, am rămas cu trei dintre aceștia – așa i-am cunoscut pe tinerii artiști Esteli Kitchen, Joe Therrien și Josh Krugman, degajați, plini de energie și încălzindu-se treptat în dialog, pe care au avut grijă să-l asezoneze cu idei anarhice și un strop de umor.

Cuvinte cheie: Bread and Puppet, Peter Schumann, Esteli Kitchen, Josh Krugman, Joe Therrien, basic bye bye cantastoria extravaganza.

Ioana Petcu: Încep prin a-l cita pe Peter Schumann: „Arta e mâncare, nu poți s-o mănânci, dar trebuie să te hrănească. Arta trebuie să fie ieftină și accesibilă tuturor. Trebuie să fie pretutindeni pentru că e înlăuntrul lumii” – e un fragment din *Cheap Art Manifesto*. Frumoase cuvinte. În opinia lui Peter Schumann și a voastră, arta trebuie să aibă un scop foarte precis: acela de a hrăni, hrana fiind una dintre necesitățile primare ale omului. Așadar, cu ce hrăniți publicul? În afară de pâine.

Esteli Kitchen: Le dăm pâine care durează un pic până o mesteci și păpuși care durează un pic până le înțelegi. Hrănim mintea, inima și stomacul.

* Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, U.N.A.G.E., Iași

COLOCVII TEATRALE

I.P.: Cum ne hrănește arta deopotrivă nivelul primar și cel superior?

E.K.: Poate c-ar trebui să privim întrebarea invers: arta nu e doar pentru bogați și privilegiați, ci pentru toți, în funcție de cunoștințele acumulate. Așa că încercăm să facem artă și într-o manieră complicată – care nu privește doar latura emoțională, ceva ce nu e doar amuzant când privim – și deopotrivă să se adreseze creierului și care să-i atragă pe toți.



©Teatrul „Luceafărul” Iași

I.P.: Atunci când ești la un spectacol Bread and Puppet și vezi măștile, bufoneriile actorilor, ai putea conchide, oarecum simplist, că e pentru copii. În România o bună perioadă de timp a funcționat mentalitatea generală că spectacolele cu păpuși sunt făcute pentru copii.

E.K.: Pentru noi păpușile sunt doar o altă formă de a reprezenta realitatea. Vorbim adesea despre realitatea figurilor de carton. E o formă de ieșire din tărâmul emoțiilor. Când te uiți la o emisiune TV sau la un spectacol clasic, îl vezi pe eroul principal și nutrești sentimente pentru el. Îl îndrăgești sau nu.

COLOCVII TEATRALE

Păpușa vorbește în bună parte despre reprezentarea realității figurilor de carton și mai puțin despre emoțiile pe care le trăiești prin ea. E capabilă să se separe un pic de răspunsurile emoționale și să creeze acolo o distanță; sau ar putea să apeleze la minte care să interpreteze mai departe.

Joe Therrien: Într-un fel păpușile sunt inerent alienante, ca și cum ai ține păpușa și ai realiza chiar atunci că nu e o persoană. Peter Schumann e viziunea generalizatoare. Uneori știe foarte bine ce are de făcut și-ți spune să acopri cu papier maché ceva ce-a început, alteori va spune „mergi și fă-mi un cal, orice tip de cal”, și-atunci o să vezi niște oameni alergând să construiască ceva. În funcție de relația pe care o are cu tine îți va spune să creezi ceva, apoi să te întorci la el. Peter pictează tot și sculptează aproape toate obiectele, așa că stilul vizual e doar al lui, dar de-a lungul anilor, feluriți artiști au lucrat cu Bread and Puppet. Cum ne propunem să subminăm imperiul Statelor Unite, suntem mulțumiți că uneori păpușile sunt și aici înțelese ca fiind dedicate copiilor, căci asta ne permite să facem afirmații curajoase pe care lumea nu le prea ia în serios. Cred că avem mai multă libertate tocmai pentru că suntem un teatru de păpuși în sensul bun, sensul pe care-l urmărim tot timpul.

Josh Krugman: Ne documentăm adesea din cărțile rusești pentru copii. E mai multă libertate politică în cărțile pentru copii. Altfel, în romane sau în poezie, cenzorii s-ar aștepta să găsească conținut politic.

I.P.: Unele dintre păpușile și măștile uriașe și deopotrivă cărțile cu figurine în relief, desenele sau grafica lui Peter Schumann amintesc de arta expresionistă. Și cum el s-a născut în Germania venirii la putere a Partidului Fascist, mă înreb dacă există o legătură între revoluția a ceea ce naziștii au numit „artă degenerată” și activismul actual îndreptat împotriva războaielor și a problemelor politice globale?

J. K.: Peter e foarte influențat de dansul expresionist. Amestecăm și influențe dadaiste care refuză potențialul artei și îmbrățișează degenerescența. Chiar materialele din care ne construim păpușile sunt literalmente degenerate, se descompun, hârtia poate fi mâncată de șoareci și poate să mucegăiască. Iar noi acceptăm acest proces, îl sărbătorim chiar.

I.P.: Unul dintre criteriile artei este frumusețea – impusă de la Aristotel prin toată estetica teatrului clasic. Dar Bread and Puppet ajunge să creeze un alt tip

COLOCVII TEATRALE

de frumusețe – porniți de la o idee, luați niște materiale reciclabile, faceți niște schițe grotești și plecați cu produsul rezultat pe stradă sau în natură. Cum ați descrie frumusețea artei voastre?

E.K.: Dat fiindcă teatrul nostru a împlinit cincizeci și patru de ani de existență, avem atâtea stiluri de păpuși și de spectacole, astfel că, de exemplu, la ciroul nostru putem face un anumit tip de act, cu un cal, un dans frumos al cărui scop e doar frumusețea. Gândesc că pentru noi expresia frumuseții poate fi și foarte politică. Ideea frumuseții naturii poate fi un act politic fiindcă a fost distrusă, dar cred că există frumusețe și în grotesc. Când începe să lucreze la ceva, Peter nu pleacă de la ideea că trebuie să iasă ceva frumos, ci cu dorința de a răspândi ideii despre ceea ce ar putea fi frumos.

J.T.: Cred că urmărim să creăm imagini puternice și nu ne gândim dacă sunt neapărat frumoase sau grotești sau dacă sunt puternice... ci imaginea de ansamblu trebuie să fie convingătoare și puternică.

E.K.: Arta noastră e pentru bine și împotriva răului.

I.P.: În general spunem că o forță incredibilă o au cuvintele: ele te pot răni, însănătoși, cuvintele iscă războaie sau le pot pune capăt. Însă în spectacolele voastre cuvintele sunt uneori dominate de imagini. Cum ar fi cea a unei păpuși enorme, a unui grup de actori, a unei instalații. Considerați că se face o translație dinspre cuvinte spre imagini?

E.K.: Unele din spectacolele noastre nu au text, altele folosesc doar imagini puternice. Stilul în care scrie Peter e foarte particular, complex și foarte dens. E posibil ca publicul să preia lucruri diferite din text. Unele le vor înțelege, pe altele nu, dar stilul *Cantastoria* îmbină textul cu imaginea. În spectacolul acesta lucrăm cu interacțiunea dintre cele două noțiuni.

J.T.: Și cred că în multe din scrierile lui Peter există tema principală potrivit căreia limbajul nu e capabil să transmită ceea ce vrem noi să transmitem. Cred, mai degrabă, că vorbim despre deconstrucția limbajului și într-un fel despre absurditatea și limitele lui. Miezul e o imagine, însă de multe ori textul o ascunde. Textul aduce imaginea într-un context, pe care sperăm ca publicul să-l înțeleagă și să-l urmeze.

I.P.: Pentru că tot vorbim despre legătura dintre corpul actorului și cel al publicului – care-i calea prin care ajungeți la ea? Am văzut câteva fragmente

COLOCVII TEATRALE

din *Gates of Hell*, unde spectatorii sunt departe de spectacol, se formează o distanță între locul acțiunii și privitor. În același timp, în cazul spectacolelor de stradă, distanța se reduce. Și cum resimte actorul diferențele de distanță în spectacol?



©Teatrul „Luceafărul” Iași

J.T.: Spectacolul pe care-l prezentăm aici (*basic byebye cantastoria extravaganza*, la Teatrul Luceafărul n.n.), îl facem adesea pe stradă, deci suntem de obicei aproape de oameni. E un gen care apelează la forța *Cantasoria*, în vreme ce reprezentațiile de la fermă, pe care le numim ceremonii publice de angajare, unde utilizăm un câmp imens, unde păpușile se mișcă la o distanță de treizeci sau o sută de metri prin tot peisajul - acolo distanța e hotărâtoare, în fața ta e toată panorama. Peisajul este scena și există o energie foarte specială în acea distanță, iar când publicul e cu tine, o simți la modul cel mai concret.

J.K.: Uneori mutăm spectacolele din clădirea cercului într-un amfiteatru în aer liber, și dacă plouă mergem din nou înăuntru. Îi înghisim pe oameni, deși

COLOCVII TEATRALE

stăteau pe pături, sub umbrele... Când suntem în turneu, jucăm în spații neconvenționale: în biserici, în centre comunitare, parcuri, în depozite sau în poduri. Încercăm să fim foarte flexibili ca și spectacolele noastre. Întotdeauna ne adaptăm vocea și alte câteva elemente de joc.

J.T.: Uneori e stresant, dar de obicei e amuzant.

E.K.: Când lucrezi la Bread and Puppet trebuie să fii adapabil și flexibil. Ne mândrim cu faptul că învățăm să muncim în oricare situație.

J.K.: Asta face parte din moștenirea teatrului de stradă. Uneori nu avem culise, așa că punem păpușile cu fața la perete, iar când le întoarcem, înseamnă că sunt prezente în scenă.

J.T.: Înainte să ajung la Bread and Puppet, am studiat la universitate și am mai lucrat cu câteva teatre, dar aici flexibilitatea, lucrurile care se schimbă foarte repede m-au provocat inițial, iar acum tot ele au devenit cea mai atractivă fațetă a teatrului: să întri în spațiu și să găsești soluții cum să-l faci să funcționeze. Nu fusesem antrenat să fiu așa flexibil, într-o secundă să refaci totul... dar acum mă bucur de asta pur și simplu.

E.K.: Avem puțin timp la dispoziție să pregătim un spectacol.

J.T.: Eram odată la un festival de teatru pentru păpuși în Franța și am întrebat acolo cât timp la ia să construiască un spectacol – mi s-a răspuns că-n șase săptămâni... Iar eu mă gândeam „O, Doamne, așa mult?!”. În teatrele americane e la fel, dar pentru noi totul se petrece mult mai rapid, fiindcă evenimentele politice se derulează unele după altele, așa că și noi trebuie să fim la curent și să creăm noi spectacole.

E.K.: Când montăm ceva nou și trebuie să includem și voluntari, perioada generală de repetiții e de trei zile. Și când suntem în turneu se întâmplă așa.

J.T.: Și-am făcut spectacole și-n mai puțin timp.

E.K.: Da...

J.T.: Într-o singură zi.

J.K.: Uneori ajungem undeva unde sunt paisprezece sau poate chiar cincizeci voluntari, în reprezentațiile în care e nevoie de participarea lor, așa că repetăm cu ei patru ore, dormim, repetăm a doua zi, ne punem costumele, repetiție și ieșim la public. Așa se întâmplă când suntem în turneu.

I.P.: Cum vă simțiți ca făcând parte din Bread and Puppet?

COLOCVII TEATRALE

J.T.: Îmi place tare, tare mult. Teatrul nostru a făcut cincizeci și patru de ani de când păpușarii și artiștii lucrează în această furtună semi-orizontală, anarhică, haotică de creativitate. Peter întotdeauna s-a ocupat de regie, însă alți mulți artiști și-au vărsat pasiunea aici de-a lungul timpului, iar acum, după cincizeci și patru de ani, încă mai sunt păpușari care se întorc și fac spectacole cu noi, așa că există un adevărat spirit de familie. Oamenii mai în vârstă care revin și ne povestesc cum era când mergeau ei prin Europa, în anii '80. În State suntem cumva o instituție unică, nu există în America o instituție independentă cu mai bine de cincizeci de ani de experiență în care să intri. E minunat. Și copiii vor să lucreze cu noi, în comunitatea din Vermont, copii în jur de șaisprezece ani vor să ni se alăture. Iubesc latura asta a Bread and Puppet și că fac parte din ea.

J.K.: În primăvara trecută, am fost într-un turneu cu un băiețel de vreo zece ani, cu mama și cu fratele lui. A fost foarte fain.

J.T.: În timpul verii vin la noi mulți oameni foarte diferiți, din țări diferite, de peste tot din State, iar dorința noastră e mereu aceea de a crește diversitatea. Există un program de formare și vin atunci mulți oameni tineri, însă în prezent diversitatea în America e un subiect extrem de sensibil. S-a format o dezbatere de proporții despre diversitatea claselor și a raselor. Noi tot încercăm să dezvoltăm asta, fiindcă rasismul e așa de împământenit în sistem, încât trebuie să luptăm împotriva lui, ca să creăm oportunități și să descoperim cele mai puternice idei cu putință, deci vorbim despre asta în mod activ. Întotdeauna ne e foame de diversitate.

I.P.: Diversitatea e hrană pentru Teatrul Bread and Puppet?

J.T.: (*râde*)... Diversitatea e ca doza de mirodenii pe care-o pui în felurite mâncăruri.

I.P.: Când deschizi prima pagină de la site-ul oficial Bread and Puppet, primele cuvinte care răsar sunt cele ale lui Peter despre binele pe care teatrul îl aduce. Sună oarecum utopic.

J.K.: Mai întâi de toate ne dorim să facem teatru, să-l facem într-un anumit mod astfel încât să se alinieze politiciii, așa că încercăm să nu pierdem nimic, de fapt folosim ceea ce alții pierd, de aceea avem așa mult carton presat, în loc să avem materiale scumpe, dar pe asta îl găsești mereu la gunoi. În Vermont

COLOCVII TEATRALE

ne creștem singuri produsele pentru mâncare. Așa că mai degrabă decât utopici, vrem să facem teatru în strânsă legătură cu politica și trebuie să ne dăm seama cum se face, cine spală vasele, cine aduce banii, și-apoi cum funcționează mai bine. Nu numim asta *lucrul mareț*. O numim *cum funcționează mai bine*.

J.T.: Suntem foarte imperfecti. Sistemul în care trăim e așa de putred și de scump acum, că-i foarte greu să vezi mai departe de el, să vedem spre lumea în care am putea trăi într-o viziune post-apocaliptică, dar știm că e ceva acolo mai bun decât ceea ce avem, așa că încercăm să ne uităm împrejur și să găsim sensul a ceea ce cu toții putem împărtăși, gătind și cântând împreună, acestea fiind întotdeauna lucrurile care te fac să te simți bine. Încercăm să adunăm ce se poate din ceața furtunii de fulgere haotice a capitalismului. Pentru asta ne luptăm și cred că exisă o viziune mai importantă decât cea pe care o putem concepe acum.

J.K.: Credem că acum limbajul e mai degrabă cel al posibilităților, decât să construiești o viziune programatică, cum ar fi de pildă marxismul. E ceva mai anarhic: acestea sunt posibilități cu care să experimentezi. Sunt lucruri pe care să le urmezi într-un fel sau altul.

J.T.: Nu e ceva prescris. E inspirațional. Dar nu e ca și cum doar asta e calea. E ca o interogație haotică despre ceea ce-ar fi posibil, prezentă în spectacolele noastre; este și ceea ce e posibil pe scenă – imaginea înțeleaptă, frumusețea înțeleaptă, realitatea înțeleaptă pe care le putem crea -, dar și ceea ce e posibil în viața reală, cum să o facem bună pentru fiecare dintre noi și pentru toți, după putințele noastre.

I.P.: Peter Schumann amestecă adesea în discursurile lui noțiuni precum carnaval, circ, spectacole pentru mase. Dacă mai adăugăm aici și surse de inspirație precum Bruegel, Dürer sau Rodin, Brecht și Bach, vedem cum stilul de la Bread and Puppet e desul de eclectic. Teatrul vostru mi se pare ca un muzeu în mișcare al miturilor, al poveștilor antice, al parabolilor biblice, dar și al imaginarului actual. În opinia voastră, vorbiți despre miturile din străvechime sau și despre noile mituri?

J.T.: Căutăm imagini puternice și nu facem discriminări. Există încă imagini antice care rezonează în întregime cu creația noastră, așa că le vom folosi, dar

COLOCVII TEATRALE

vom prelua rapid și ceva ce apare într-un articol de ziar, fără a adăuga vreun Shakespeare, vreo tragedie greacă sau vreun basm. Se întâmplă într-o secundă, repede, fără a fi pre-conceput. Vom fura de la oricare dintre perioadele istorice, dacă asta ne ajută cumva în acea clipă.

J.K.: Bread and Puppet lucrează, de obicei, comparând o figură mitică cu una contemporană. De pildă, într-un spectacol intitulat *The Station of the Cross*, Iisus era o femeie din Vietnam. Asta declanșează sentimentele pe care spectatorii le nutresc pentru Iisus ca fiind figura suferinței. Și supraimpune atracția pentru aceste sentimente din partea oamenilor prezentului, deschizând o nouă dimensiune, o nouă forță metaforică. Nu cred că miturile religioase sunt simple. Cam de mulțor n-am mai montat un spectacol despre Naștere, unul pascal sau despre crucificare, poate din pricina faptului că Peter a încetat a mai vrea să exploateze moștenirea sentimentelor și a metaforelor religioase. E suspicios în privința asta și de modul în care e folosită. Acum câțiva ani, am realizat o versiune la opera lui Monteverdi, *Întoarcerea lui Ulise*, și am lucrat într-un mod asemănător.

I.P.: Credeți că refugiatul e în secolul XXI o nouă figură mitică? Sau am rămas și azi tot cu vechile mituri?

J.T.: Peter s-a interesat mereu despre refugiați, în timpul celui de-al doilea război mondial fiind chiar el refugiat, și cred că unii refugiați sunt creați acum, iar Statele Unite sunt atât de responsabile de acest fenomen, adică direct responsabile, astfel că faptul de a nu-i primi la noi a devenit, în ultimii ani, o problemă și mai urgentă. Cred că a fost folosită la noi imaginea refugiatului cu atâta emfază și am taxat-o, ca acum America să fie pusă în fața obligațiilor sale morale. E mai prezentă acum din pricina a ceea ce se întâmplă în lume, și nu doar în privința refugiaților sirieni, dar și a celor care mor pe bărcile ce eșuează pe malul Mediteranei. Tocmai mergem în Amsterdam unde vom lucra cu cincisprezece-douăzeci dintre aceștia. Oricând se poate, facem asta. Și-n Berlin am lucrat așa. În Vermont am făcut un spectacol cu refugiați de-acolo. Când găsim oportunitatea, facem. E mai greu în New England, pe coasta de Nord-Est a Americii, fiindcă acolo nu sunt așa mulți refugiați, nu prea sunt acceptați, însă când ni se oferă șansa să facem astfel de proiecte, ne implicăm.

COLOCVII TEATRALE

J.K.: Mie refugiații nu mi se pare c-ar fi așa mitici. Mai degrabă mentalitatea și închipuirea publică le acordă această dimensiune, și mi se pare că din punct de vedere metaforic, nu funcționează la fel, căci nu poți afirma că nu există altceva comparabil cu refugiații. Dacă ar fi funcționat ca Iisus, atunci am fi putut spune că ceva e asemănător cu refugiații. Dar de fapt, refugiații în sine sunt un lucru, așa încât trebuie să arătăm refugiatul dintr-o altă perspectivă: să arătăm pe scenă cât mai bine experiența lor.



©Teatrul „Luceafărul” Iași

I.P.: Bread and Puppet este, în Statele Unite, una dintre cele mai longevive companii. Există vreo rețetă pentru longevitatea voastră în câmpul efemer al teatrului independent american?

J.K.: Un rol important îl are energia și carisma lui Peter Schumann. Elka Schumann este și ea o persoană extraordinară și un fel de mamă a tuturor, care realmente susține comunitatea păpușarilor cum numai ea știe. S-a constituit o

COLOCVII TEATRALE

cultură foarte puternică, suficientă pentru a fi susținute impulsurile creatoare și inspiraționale ale lui Peter. Întotdeauna au existat destui oameni care să dorească să lucreze cu el și să-i ducă mai departe creația. Poate că un răspuns precum „Ia-ți un Peter” sau „Fii un Peter” nu par satisfăcătoare pentru cineva care vrea să afle cheia artei noastre. E ca la Bach... Lui Bach nu i-au lipsit niciodată violoniștii, și nici lui Peter păpușarii. Și-apoi nu facem compromisuri. Nu facem spectacole pentru că publicul asta ar vrea să vadă. Facem spectacole pe care considerăm că publicul trebuie să le vadă. Nu ne dorim să jucăm în teatre la modă sau să fim recenzați de ziare la modă. Vrem să jucăm peste tot. Decât să repetăm cinci zile și-n a șasea să apărem într-un teatru cunoscut, preferăm să jucăm șase zile în șase locații diferite: într-un liceu, într-o biserică, într-un parc... S-ar putea s-ajungem și la un teatru foarte cunoscut, într-o sâmbătă dimineată, și să montăm acolo. Sau poate că nu. Cel mai important e să faci cunoscute spectacolele în lume, cât mai mult, ca mai apoi să le abandonezi și să faci altele noi. E bine să produci mult și să nu-ți pese prea tare de locul în care performezi. Precum Bach – știi mă gândesc mult la Peter și Bach – întotdeauna să faci ceva și să continui să o faci.

PAGINI DIN STAGIUNE

COLOCVII TEATRALE

Lepage și noul mit al tehnologiei

Călin CIOBOTARI*

Rezumat: Plecând de la spectacolul *Hamlet*, de R. Lepage, văzut în FNT 2017, ne propunem să formulăm o serie de observații pe marginea a ceea ce considerăm a fi o nouă „mitologie” în teatru: mitul tehnologiei.

Cuvinte cheie: *Hamlet*, Robert Lepage, Festivalul Național de Teatru.

Sunt spectacole care își refuză cronică. Amploarea lor face ca actul critic să caute noi moduri de a le descrie, analiza. Ele impun, pentru cei ce vor să le „povestească”, mai degrabă un ton eseistic decât unul publicistic. În cele ce urmează, rezumativ, îmi propun să deschid câteva subiecte de discuție pe marginea neobișnuitului *Hamlet* al lui Robert Lepage, adus și prezentat în Festivalul Național de Teatru de anul acesta. Fiecare din secțiunile ce urmează este doar un draft de idei ce nu are pretenția de a epuiza interpretativ subiectul pe care îl abordează.

Reinventarea teatrului și sacralitatea tehnică

E riscant să cauți mesajul spectacolului prin intermediul lui Shakespeare, întrebându-te ce vrea să ne transmită *acest Hamlet*. În definitiv, nu este nimic nou în reducția întregii acțiuni a textului la lumea interioară a unui singur personaj, monologând întregul univers al piesei. Robert Wilson, bunăoară, gândise un *Hamlet* oarecum similar, propunând (re)cunoașterea celorlalte personaje prin unul singur (1995).

Mesajul nu vine așadar atât din conținutul spectacolului, ci din forma lui. Aproape că devine irelevant ce este pus în scenă; ceea ce contează cu adevărat este forma punerii în scenă. Lepage pare că vrea să reinventeze teatrul, ambiție uriașă, egalată poate doar de nebuneștiile planuri ale lui Artaud.

* Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, U.N.A.G.E. Iași

COLOCVII TEATRALE

Totul a evoluat în jurul nostru, tehnologia ne însoțește în fiecare clipă de viață. Dacă teatrul își propune să oglindească în continuare lumea, trebuie să oglindească și această evoluție. Aparent, revoluția lui Lepage vizează doar scenografia, pe care o digitalizează, transferând-o la marginile iluziei și ale magiei. O dematerializează prin volatilizarea materiei scenice. Nu complet, căci semi-cubul-scenă rămâne ceva concret, la fel cum concret rămâne și instrumentarul obiectual de care actorul, concret și el, se servește. Suficient de mult, însă, încât vechile percepții asupra scenei de teatru să intre în panică, amenințate de senzații noi, greu clasificabile, fluxuri de vizualitate familiare și, totuși, stranii.

Dincolo de scenografie, revoluția pe care, aproape programatic, o anunță acest spectacol vizează și straturi mai profunde ale teatrului. Unul dintre ele: relația scenică extremă a corpului viu cu tehnologicul. Cine pe cine domină în această relație? Poate deveni tehnologia însăși un personaj? Cum funcționează această coabitare și ce tip de emoții generează ea?

Atunci când definea teatrul sacru, Peter Brook vorbea despre cei care încă mai cred că scena e un loc în care Invizibilul poate deveni vizibil. Trecând peste metafora implicată într-un asemenea enunț, Lepage pare că și-l asumă într-un sens cât se poate de propriu: să facem Invizibilul vizibil, da, servindu-ne, însă, de marile victorii tehnologice ale secolului XXI. E în *Hamletul* acesta un fel de sacralitate tehnică, un sacru ce nu se mai află dincolo de lume, ci dincoace de ea, de lucrurile și ființele acestei lumi. Sunt zeii noștri moderni, hologramați, imateriali, dar vizibili, hrănind ochiul cu formele lor spectaculoase și policrome.

Mesajul lui Lepage vizează o meditație violentă asupra condiției teatralui, iar spectacolul său este unul în care „the time is out of joint” e înlocuit cu „the time of theatre is out of joint”. În aventura aceasta, Lepage nu e singur: ia cel mai important text al umanității și pe unul dintre marii ei actori pentru a-i servi de martori.

Spațiul scenic și „împrejurimile” lui

Spațiul scenic din spectacolul lui Lepage este un semi-cub. Discuția despre absența celui de-al patrulea perete ține, astfel, de un timp ce ni se pare

COLOCVII TEATRALE

nespus de îndepărtat, un fel de preistorie teatrală despre care aproape avem impresia că nu ne mai privește. Din cubul în care ni se înfățișează lumile lui Hamlet lipsesc trei fețe, suficient cât raportul închis-deschis să fie mereu pe muchie de cuțit. Pe fiecare dintre fețele existente, în fiecare minut, se nasc noi și noi lumi. Privirea este invitată la un mare banchet al iluziilor optice. Ți se propun perspective caleidoscopice cu realități convenționale modelându-se acum și aici.

Semi-cubul este rotativ, ceea ce deschide spre infinit posibilitățile de manifestare ale iluziei și propune o forțare a legilor fizice. Trape ce se închid și se deschid, corpuri de mobilier ce apar și dispar, false tridimensionalități, verticalitatea unui corp ce se topește în orizontalitatea lui, jocul permanent cu înclinațiile și schimbările de unghiuri – toate acestea fac din scena propusă de la Lepage o adevărată cutie magică, iar din spectatori copii predați definitiv unui joc nou apărut.

Ce rămâne din scena mare, cea clasică, cea „adevărată”, pe care, totuși, cubul lui Lepage se sprijină? Regizorul, într-o secvență nu lipsită de ironie, ne-o indică sub formă de mormânt. Unicul moment în care Mironov își părăsește cubul este cel în care coboară în mormântul Ofeliei, adică tocmai aici, pe scena tradițională. O trapă se închide cu putere în urma lui, anunțând că o a doua opțiune nu mai este cu putință. În spatele scenei-cub e întunericul. Dens, impenetrabil, aproape traductibil în vid, însă integrat în spectacol atunci când, sub cerul înstelat, de pe piscurile cubului său, Hamlet își rostește monologul despre „a fi sau a nu fi”.

Este o organizare a scenei pe cât de spectaculoasă, pe atât de distanțată de un spectator abandonat ca în fața unei plasmă. Efectul de ecran este, de altfel, cultivat de Lepage: la începutul spectacolului, proiecții pe pereții cubului ne furnizează, filmic, informații tehnice: autorii spectacolului, distribuție etc.

Actorie și virtuozitate. Stanislavski în 3 D

Una dintre întrebările majore pe care le propune spectacolul este cea legată de posibilitățile actoriei în universul tehnologic. Altfel spus: mai au vreun sens tomurile lui Stanislavski în decorurile acestea digitalizate în care

COLOCVII TEATRALE

psihologia actorului are frecvent de înfruntat o psihologie a materiei ce se descompune și se recompune caleidoscopic? Există vreun sacrificiu pe care actorul trebuie să-l facă pentru a se integra unui peisaj nu atât al stărilor sufletești, ci al formelor în continuă prefacere? Dincolo de cortegiul necondiționat al elogiilor la adresa lui Mironov, trebuie remarcată o anume hibridizare a jocului actoricesc. Sunt, și nu puține, secvențe în care, oricât de departe ai sta de scenă, ajunge la tine respirația unui mare actor, așa cum obișnuim să definim, în mod tradițional, acest termen (îndeosebi ca interpretare psihologizantă a unui personaj). În multe altele, însă, actoria este înlocuită de virtuozitate, de acea abilitate de a manevra cât mai rapid și cât mai exact obiecte, costume, accesorii, pentru a putea face posibilă iluzia, noul „adevăr” scenic pe care îl generează acum nu doar actorul, ci tot conglomeratul acesta de linii, proiecții, schimbări de planuri, ignorări ale gravitației. În câteva rânduri, artistul se retrage lăsând loc unui strălucit meșteșugar care, la rândul său, trece rapid în uitare la o nouă apariție a artistului.

E un spectacol ce se poate juca doar în săli mari de teatru. Într-un spațiu intim, trucurile ar părea prea numeroase și prea evidente. Într-un spațiu intim, acest Hamlet și-ar pierde „adevărurile”. Iluzioniștii se tem de spațiile mici...

Actorul servit și actorii ascunși

Pe parcursul celor 140 de minute, Evgeny Mironov este aproape complet singur. „Aproape” pentru că, din când în când, i se alătură Vladimir Malyugin. În fapt, însă, distribuția este mult mai mare: în nevăzutul cubului, dedesubtul și în spatele lui, alți „actori”-servanți contribuie la crearea acestei iluzii a singurătății scenice. Parteneriatul nu se mai consumă pe scenă, la vedere, prin intermediul instituției replicii. Este această echipă nevăzută (ea apare doar la aplauze) o echipă tehnică sau artistică? Ni-i putem reprezenta ca pe un personaj colectiv secundar sau oamenii aceia rămân în zona „personajului auxiliar” scenei? Greu de spus! Cert este că Mironov depinde de ei mai mult decât ar fi depins într-o montare clasică a lui *Hamlet*. Sunt zeci de momente în care succesiunea imediată a scenelor sau viteza intrărilor și ieșirilor din personaj nu ar fi posibilă fără contribuția echipei.

COLOCVII TEATRALE

Regizorul la persoana întâi?

În mod curios, deși propunerea unui nou teatru este evidentă, funcția regiei rămâne cea din teatrul tradițional. Cel puțin în acest spectacol, Lepage revine la responsabilitățile clasice: lectura și interpretarea unui text, lucrul cu unul sau mai mulți actori, organizarea unei lumi, cea a spectacolului, asumată explicit. Chiar dacă, aparent, Lepage pare că renunță la acel „teatru la persoana întâi” (a se vedea excelentul eseu pe care Octavian Saiu i-l dedică marelui creator canadian), în fapt, prin omniprezența regizorală din spectacol, îl reafirmă, însă nuanțat: nu în sensul că îl conține integral, ci în sensul acela în care vorbea Craig despre regizor, ca stăpân absolut al unei lumi de care dispune după bunul plac.

Regizorul este, aici, nu doar un practician, ci și un teoretician. El elaborează un concept și urmărește transpunerea scenică a acestui concept. Ce aduce nou, totuși, *Hamletul* lui Lepage? Pretenția regizorului de a depăși granițele fizice ale teatrului, voința sa de a urgenta totul, proiectând prezentul nostru teatral într-un teatru al viitorului. Spre deosebire de Treplev, cel ce tânjea la forme noi ale teatrului, Lepage le identifică posibilitățile, le reproduce scenic și ni le arată. În această lumină, vechile funcții ale regizorului devin simple pretexte.

„Rezolvări” pe textul clasic

Ipoteza nebuniei lui Hamlet ne permite, afirmă Lepage, să citim piesa lui Shakespeare ca pe un vast monolog polifonic rostit de un om suferind. Personalitățile multiple ce îl traversează întrupează, rând pe rând, personajele din text. Ni se propune un peisaj temporal al anilor 60, perioadă istorică pe care regizorul o consideră potrivită temelor sondate.

În scena monologului despre a fi sau a nu fi, în camera igrasiată a lui Hamlet, un corp de chiuvetă își face apariția pe unul dintre pereți. Hamlet își începe dialogul ținând o lamă deasupra venelor și îl termină pe vârful cubului, privind un cer înstelat ce evocă acea spusă a lui Kant despre „cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine”.

Craniul lui Yorick e unul ...arhivabil. Imaginea de computer tomograf care îl conține este așezată de personaj într-un dispozitiv ce ne face vizibil un

COLOCVII TEATRALE

craniu luminos. Efectul emoțional al întregii scene este nul. Participarea publicului la ironia regizorală este, în schimb, considerabilă.

Duhul tatălui își face apariția și la Lepage. În locul clasicului echipament, e îmbrăcat acum în uniformă albă, de ofițer din marină.

Unul dintre momentele cele mai intense vizual este cel în care o Ofelie (nu foarte inteligentă) naște, își ucide pruncul și dispare în vârtejul râului. O vedem mai întâi alunecând în hău, apoi vedem, „din interior”, hăul albastru ce a înghițit-o și trupul ei legănat în adâncuri. Cubul se transformă în spațiu subacvatic.

Exploatând metafora privirii care, în textul clasic, pândește („scena supravegheată”), Lepage dezvoltă o viguroasă temă a spionajului, făcându-l prim responsabil cu asta pe Polonius, personaj ridicol, cu alură de detectiv caricaturizat, dotat cu aparatură audio-video, și cu un ceas deșteptător ce îl anunță orele la care să-și ia medicația; ceasul, de altfel, îi va trăda prezența în scena uciderii sale de către Hamlet. În mod ironic, sunetul de ceas deșteptător îi va acompania, secunde bune, moartea.

Primul contact dintre Hamlet și actori se consumă în fața televizorului demodat, alb-negru, fals elogiul pentru străvechiul teatru de televiziune. Contactarea trupei protagonistul o va face telefonic.

Scena duelului este rezolvată cu ajutorul umbrelor. Umbrele lui Lepage necesită o discuție aparte; ele sunt luminoase, dubluri hologramate ale ființei umane, un fel de mai-mult-decât-umbra, reprezentări materiale ale sufletului.

Diferența dintre planul real al lui Hamlet și planul imaginarului, cel în care se întrupează personajele fantasmaticice, este frecvent subliniată de modificări ale vocilor, ușoare alterări ale unor fragmente verbale.

Finalul, cumva grăbit, ni-l re-arată pe Hamlet în ipostaza de la început, cu cămașă de forță, întors beckettian către perete și reamintindu-ne că „restul e tăcere”.

Convenție și teatralitate

Dincolo de toată revărsarea de tehnologii, o teatralitate simplă traversează spectacolul, apărând, de regulă, în scenele cele mai „sărace”

COLOCVII TEATRALE

tehnologic: atunci când Claudius și Hamlet își vorbesc, la cină, atunci când ni se propune să acceptăm că spatele gol al unui bărbat este trupul Ofeliei sau când Polonius ne vorbește despre „danezii din Paris”. Convențională este însăși raportarea lui Lepage la textul lui Shakespeare pe care îl reorganizează sub forma unui „colaj”.

Emoție versus senzație

Hamletul lui Lepage este, mai mult decât orice, un spectacol rece. El nu reușește sau nu își propune să activeze acele emoții intense pe care mulți dintre spectatori încă le mai caută în teatru/ teatre. Cele câteva frânturi de emoție apar fugitiv doar atunci când Mironov face actorie pură. O gamă foarte variată de senzații suplinește absența emoției, principalul destinatar rămânând ochiul, văzul. Episodic, îți este solicitat auzul, fie prin fragmente sonore dispartate, fie, în câteva rânduri, recognoscibile (song-uri familiare ale anilor 60-70), fie acele alterări ale vocii de care pomeneam mai sus, fie tehnici de sunet surround (ca în rugăciunea lui Claudius, în care, brusc, unele cuvinte ajunge foarte aproape de noi).

Suntem pregătiți pentru așa ceva?

Spectacolul nu mi se pare important atât prin propunerea pe care ne-o face asupra lui Hamlet, cât prin discursul secund pe care îl conține: acela despre teatru și noile sale forme. Cred că întrebarea despre cum „citește” Lepage textul lui Shakespeare ar trebui amânată în favoarea unei alte întrebări, mult mai urgente: suntem sau încă nu pregătiți pentru un asemenea spectacol? Interesante, din acest punct de vedere, sunt și reacțiile publicului de la Sala Mare a Teatrului Național București, un public alcătuit în mare parte de oameni români de teatru sau, oricum, foarte apropiați teatrului. Dincolo de accesile colective de tuse și de eternele ring tonuri, mi s-a părut un public indecis, refuzând o poziționare explicită și aplaudând, la final, în special evoluția lui Mironov, pe care, pesemne, o socotea familiară. „Spectacolul” a continuat la ieșire unde circa o mie de oameni, în grupuri mai mici sau mai mari, vorbeau despre ceea ce tocmai văzuseră, neîndurându-se să-și ducă nelămurirea acasă.

COLOCVII TEATRALE

N-ar trebui să păstrăm tăcerea asupra acestei neobișnuite întâmplări teatrale. *Hamlet*-ul lui Lepage este unul al generației noastre, ni se adresează direct cerându-ne să ne întoarcem privirea dinspre trecut și să-l ascultăm. E un spectacol ce se cere comentat, dezbătut. Nu înțeles, nu acceptat, ci pus în discuție.

Teatrul Națiunilor din Moscova - Hamlet/ Collage, după Wiliam Shakespeare. Traducerea în limba rusă: Mihail Lozinski și Boris Pasternak. Regia: Robert Lepage. Scenografia: Carl Fillion. Costume: François St-Aubin. Sunetul și muzica: Josué Beaucage. Video: Lionel Arnould. Interpretează - Evghenyi Mironov, cu participarea extraordinară a lui Vladimir Malyugin. Data reprezentației: 20 octombrie 2017. Spectacol vizionat în cadrul FNT.

THEATRICAL COLLOQUIA

**MYTH AND MYTHICIZING IN
CONTEMPORARY
PERFORMANCE ARTS**

STUDIES

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0016

Entertainment and the Nostalgia of Values

Alexa VISARION*

Abstract: Whether we talk of Stanislavski's theatre of living, or Meyerhold's biomechanics (through which the eccentric actor can respond to the most unexpected emotional or physical requests), or Brecht's theatre of alienation of representation, or psychological theatre, which pays attention to the character's conduct, inspired by some of the discoveries of American behaviourists, in all these instances there is a certain common essential point, which, of course, is directly reached through nothing other than the false or truthful image of the contemporary man on the living stage. I believe that great achievements in acting are beyond the split between emotion and idea, or the illusory antagonism of conscious and unconscious, intelligence and sensitivity.

Key words: entertainment, show-business, K. Stanislavski, Răzvan Vasilescu.

"I try to see in a man the gesture, that certain gesture which characterizes his emotional state.

It will lead me to the verb, which will then show me the movement, which in turn will reveal the psychology.

I always search for movement, so that my characters talk about themselves through the language of gestures." – L.N. Tolstoy

Whether we talk of Stanislavski's theatre of living, or Meyerhold's biomechanics (through which the eccentric actor can respond to the most unexpected emotional or physical requests), or Brecht's theatre of alienation of representation, or psychological theatre, which pays attention to the character's conduct, inspired by some of the discoveries of American

* Professor, PhD, UNATC Bucharest
member of Drama Doctoral Department of George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

behaviourists, in all these instances there is a certain common essential point, which, of course, is directly reached through nothing other than the false or truthful image of contemporary man on the living stage.

I believe that great achievements in acting are beyond the split between emotion and idea, or the illusory antagonism of conscious and unconscious, intelligence and sensitivity.

Stanislavski, nevertheless, was against the never-ending discussions that lead to a cloggy mind and an empty soul.

Without a doubt, many of these theories are extremely useful, but they are also probably subject to mystification.

Jouvet would say that *“Theatre is for making, not discussing!”* The actor *dies* without reaching perfection. He presents audiences with the result of his continuous searches, but as soon as this exploration reaches its goal, it becomes outdated, perishable... a memory.

In *Lesson du théâtre*, Eduardo de Filippo wrote: *“Try to go on stage and keep the audience interested without uttering a single word. If after 30 seconds, or a minute, there is anyone who asks ‘So what?’, then you should change your profession.”*

He went on: *“Judge and tell me what do you think of my work? When I was young, nobody ever told me ‘You were good this evening.’ Not once.”*

In his doctoral thesis, which I had the pleasure to supervise, Răzvan Vasilescu wrote the following: *“I keep remembering that poor soul who wanted to find out the philosophy of life, for which purpose he went on a long journey, enduring thirst and hunger, drought and storms, until he finally reached a renowned wise man, whose refuge for meditation was on the rim of the world. Meeting him, our man asked ‘What is the philosophy of life?’ to which the wise man replied: ‘Life is like chicken soup.’ ‘Did I come all this way for this, wise man? So that I’m told life is like chicken soup?’ And the wise man said: ‘Do you mean it isn’t?’*

What can be stranger (and funnier, or sadder, if you may) about acting than this – Charlie Chaplin participated in a ‘Charlot’ imitating contest. A real contest, with a commission of specialists and lots of competitors. Apparently, it wasn’t his day! He only came out the 13th!...

THEATRICAL COLLOQUIA

What we can take out of this: 'Do not direct a natural!'

From this point on, I would like for us to analyse several other aspects of acting.

Totus mundus agit histrionem."

The quality of your acting is not necessarily determined by what you do, but, to a certain extent, by what you do not do, or what you keep from doing, or, more precisely, what you would never do!

The celebrity and the staple Hollywood celebrity cult is what psychologists call "a herd behaviour", a sort of feverish state of collective madness. This exaltation is conceived and maintained by tenacious, profile-specific or commercial institutions, whose advertising strategies lead to uniformity.

Out of this mixture of loud-mouthed authority, marketing and hypocrisy, we can see a peculiar state spreading: the statute of lying, the acceptance of falsehoods in the name of profit, the blind faith in whatever is being advertised, the belief that all these phony representations are in fact true. This attitude of "believe and do not question" is also required for an added feeling of religious ceremony. What decidedly endorses this phenomenon is the presence of the Actor in the middle of this cocktail of feelings, emotions, madness and exaltation. Acting is a profession and an emotional state, a specific mentality and an individual destiny.

Isn't it strange that the Greeks did not have a celebrity cult, they who had invented both the cult of the heroes and the profession of tragedian?

It is true, the Greek actor didn't have a portrait, because he had no face. During his performances, his face would be hidden by an impersonal mask. However, their Gods did have the qualities of celebrities. They were beloved for their qualities, their beauty, their courage, their power... Just like the actors'...

The antic tragedian did nothing more than transmitting the *message*. He voiced the thoughts belonging to Aeschylus, Sophocles, Euripides, or Aristophanes. They were the ones the audience cheered.

Actor and celebrity are two different sides of the interpretative art.

THEATRICAL COLLOQUIA

The actor shines by playing a character whom he gives an image and a nature... and this is the starting point for a genuine selection of stars. Because of the standardization of repertoires, an actor can become a star, an icon to be adored by an audience devastated by the *recognizable bits* it is given.

The star only plays one part, just like the ancient gods were masters of very clear, fixed attributes.

When an actor truly heads toward art, he can sometimes cut the road to stardom himself. This happens because his equal skill in interpreting too many characters is confusing for the audience.

A performance that has a clear message, conveyed through limited expression, can only bring forth a sort of amusement that makes one forget the problems and restlessness of existence. Therefore, ENTERTAINMENT.

This is what we truly mean when we say ENTERTAINMENT – escapism. The etymology of ENTERTAINMENT comes from the Latin *inter*(within)-*tenere*(to hold), and it has come to mean a sort of constraint, realized through mystifying means.

Art promises EKSTASIS – “*a highly intense emotional state that is characterized by the apparent interruption of contact with the outside world; a reduced control of oneself*”, which offers perspective and thought.

Entertainment causes the exact opposite of this, it denies perspective and thinking, it considers the audience a mass, a statistic with no identity.

It denies personal taste, sensitivity or intelligence. Therefore, art is directed toward the individual, entertainment toward a crowd, as large as possible.

Art is invention, entertainment is convention.

In his dissertation, Răzvan Vasilescu also says that “*Most of those who go there don’t look for the pleasure of the mind, but for the intense emotions of the heart. (Tocqueville) In other words, events but rarely ideas, effects but rarely causes.*” Comparing life to a movie doesn’t mean that life imitates art, as the saying goes, although there certainly is truth to be found in these words. It also doesn’t mean that life has its own artistic devices and has therefore inversed the process – art imitates life –, although this also holds true (just

THEATRICAL COLLOQUIA

look at the number of reality-inspired novels, movies and TV programs). It rather means that life has become art – it is hard to distinguish between the two. *“The world doesn’t exist so that it ends up in a book; when life is the medium – the books exist so that they end up in the world.”* (Mallarmé)

Turning life into a medium for entertainment couldn’t have been successful if those who serve the movie of life, or life as movie hadn’t discovered what the first producers had invented just in time: the audience needed something to identify with... thus, celebrities were invented... stardom...

Politicians, lawyers, models, hair stylists, cyclists, intellectuals, businessmen, journalists, criminals, whoever appears – no matter how briefly – in the spotlight of the media, is set apart from the anonymous crowds and thrown to stardom. The only obligation and the only certainty is advertising. These celebrities – who, let’s admit, are plenty and greatly required – are the main characters of the news, and the keepers of the values of the present.

We used to sit in a movie theatre dreaming of the stars’ world. Now we live in a movie, dreaming of stardom.

In regard to this concept, it might just be the deepest dominant idea of the 20th century, although nobody can say for sure when and where it appeared, except for the fact that it is rather recent.

Journalist Richard Schickell says that the term “celebrity” *“was almost never used in writing, or in conversations, in any type of speech, whether more or less official. Most of the people you read or heard about were successful or famous. Those were the adjectives in use. The more traditional ‘fame’ was tied, no matter how loosely, to an ability, an achievement, or a function.”*

Celebrity seems far less preoccupied with this sort of things and, instead, it deals more with the way someone is perceived.

As Daniel Boorstin put it in his famous tautology: *“A celebrity is a person who is known for his well-knownness, and that public recognition is the supreme realization of celebrity.”* The greater the recognition, the greater the celebrity.

As culture gives in to the tyranny of entertainment and life becomes a show, society grows into a carnival culture, which lacks values, where

THEATRICAL COLLOQUIA

everything is on for sale, vulgarized, trivialized, and the hypocrite is deemed a winner, taking the place of the worthy.

It is a strange new world, this post-reality of ours. There are no more “-isms”, there is only Entertainment, which has become the most powerful, penetrating, vital force of our time, so overwhelming that it has morphed into domineering life.

The new popular entertainment aims at fun, instant gratification, escaping moral education, and promoting consumerism as an ideal.

Art would require effort in order to be appreciated, an effort of the thinking mind. Entertainment “*asks for nothing and gives everything in return.*” Umberto Eco stated that “*we must go again to the starting point, asking each other what is going on?*”

Ortega y Gasset stressed that “*It is terribly true that the mediocre soul, the common mind, being aware of their mediocrity, have the nerve to claim their right to mediocrity and try to impose themselves wherever they can.*”

Entertainment plays upon a sure theme: the triumph of the senses over the mind, of emotion over reason, of chaos over order, of Dionysian abandonment over Apollonian harmony.

Entertainment overthrows reason and imposes the sensational, turning the intellectual minority into a category that must obey the anonymous majority.

Here lies the danger and the artists’ biggest reason for despair. They know that, eventually, after all that entertainment has won, culture can be replaced by amusement.

In the society of the sensational, all art becomes its apotheosis.

In *The Image*, Boorstin coins the term “pseudo-event” in order to describe Public-Relation invented events which are meant to garner media attention. Theatre and cinema first-nights, publishing events, press conferences, award ceremonies, demonstrations and hunger strikes (to name a few) wouldn’t have existed unless someone needed advertisement and the media something to fill its pages, or its waves, preferably of the entertaining variety.

THEATRICAL COLLOQUIA

The result is that modern society doesn't witness media's reports on exactly what people do, but what they have done in order to gain public attention.

Since the Graffice Revolution, there have been many changes to how we think of the greatness of men.

Two centuries ago, when a great man appeared, people would look for God's plan for that man; nowadays, they look for his press agent.

In *Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, Englishman Thomas Carlyle suggested that Napoleon was "*our last great man.*"

This belief in the decline of greatness conveys the basic social fact that greatness is nothing other than fame.

We improve our means of producing the well-known. Filling our heads with more and more great names, in a world of artificial revelations.

Naturally, we don't like believing that our admiration is mostly drawn by a synthetic product. Human models are more vivid and convincing than explicit moral orders. We can actually create a celebrity, but we could never create a hero. In an almost forgotten way, all heroes are self-made.

Hero-worship and celebrity-worship must not be mistaken. However, we do it on a daily basis, and, in doing so, we draw closer to a world without real models. We are closer and closer to the decline of fame to notoriety.

Our experiences tend to become increasingly more tautological – useless repetitions of the same indifferent images and words.

Perhaps, what really hurts isn't the vice, but the nothingness.

Before the Graffice Revolution, it was a sign of great distinction for a man or a family to stay away from the "news". A lady would only appear in the papers three times – at her birth, her marriage and her death.

Nowadays, the families that represent society are synonymous to those that appear in the media. Celebrity is nothing more than one of our versions, sterile, but advertised.

By copying it, trying to dress like it and think like it, we only imitate ourselves. We don't like admitting that we are looking in a mirror. We look for models and only see our own image.

THEATRICAL COLLOQUIA

The politician has become a sort of star, the political process a sort of performance, and the television is the best stage (no other form of entertainment could've better dramatized politics better than television).

In 1960, with Kennedy in mind, Norman Mailer said: *"America's politics will from now on be America's favourite movie."*

Candidates are possible stars, their campaign an audition, voting is the election of the star, and the rest are scriptwriters, directors, etc. Someone coined the term "Politainment".

However, Ronald Reagan came to the better understanding of the likeness of politics and acting. *"There were many times, in this oval office, I wondered how would someone solve the problem if they weren't acting."*

But if Reagan thought of himself as a politician-actor, he also thought of the presidency as a movie in which he was the leading actor.

His advisors had learned to use the terminology specific to Hollywood when they addressed him.

And, therefore, art could no longer resist the siren song of show-business.

Goethe wrote that *"One can only rejoice or suffer for others' entertainment."*

But is it worth reading? But do we still know who Goethe was?

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0017

On Seduction in Theatre Performance or the (Im)Possibility of a Demythisation

Alin-Daniel PIROȘCĂ•

Abstract: Seduction doesn't really refer to love. In fact, it isn't at all directly related to love, but as the word's etymology suggests, it is an intellectual act that means "to lead on a different path", "to corrupt". Starting from this point and considering it in regard to the theatre performance and audience, our main purpose in this paper is to identify the elements involved in the process of seduction that takes place in the performance space, but also the role of each one of these elements. We will make a series of approaches on a theoretical level, involving some exercises in semiotics, in an attempt to reformulate the relation between the performance and the audience. This paper asserts that the performance is acting the part of the seducer and the audience is the one being seduced, but also that there is a secret involved in this relation, enlarging the aesthetical notions related to the theatre performance, through the relevant functions of desire and intimacy.

Key words: seduction, secret, audience, intimacy, theatre performance

The title we have chosen may be misleading for at least two reasons. First of all, the term of "seduction" is mostly used in relation with eroticism and love, which means our attempt might be criticized as a possible inadequacy to the domain of theatre. Secondly, the theatre performance is nowadays very much under the exercise of comparative studies and analogies

• The author is Asisstant PhD at the Faculty of Arts-Ovidius University of Constanta, holds a BA in Philosophy at the Faculty of Philosophy-University of Bucharest, and a MA in Anthropology of Sacred Space at Ion Mincu University of Architecture and Urbanism of Bucharest

THEATRICAL COLLOQUIA

which seem to put aside its originary founction and point to themes that may have seemed inadequate in previous times. What makes us sure that seduction can be a subject related to theatre performance and can be placed in a discourse? It's just as simple as it looks - the idea of a simple relation with the other. So, we have in fact the idea of a complicated alterity which goes along with aesthetics that can be placed in terms of seduction.

We will tackle the issue of seduction in regard to the theatre performance from a philosophical point of view, without, however, using more philosophical discourse than what is strictly needed. Therefore, we will not start a serious philosophical interpretation of seduction, but we will confine ourselves to narrowing down the meaning of this notion and we will trace the premises that will allows us to throw it into play, that is its territorialization inside the theatre performance. Even putting the discourse of seduction inside the register of performing arts takes us to a primary sense of seduction, which is that of an intellectual act. It is time to clarify the terminology of this notion, so we will determine this perimeter on the Latin etymology of *seduco*, which means “to take apart”, “to pull to one side”, “to lead on a different path”. Isolated from the receiver, the theatre performance postulates istself in the fixed frame of a single place, of one territory which invites to a journey. So, at this moment we are launching the interrogation on which we will return during our discussion: who has the role of the seducer - the audience or the performance? In an attempt to reformulate our question, our intention is to describe the connexion between the theatre performance and the audience, in the terms of who is seducing whom.

The subject of seduction is a complex issue. Scattered from the issue of love, seduction used for the conquest of love, and transferred to this perimeter of the theatre performance, and furthermore that of the spectacular itself, seduction claims from the very beginning a limitative regime. Whoever the seducer is - the theatre performance or the audience, we remain behind the act of seduction, more than that, we remain on the surface of things that do not allow us access, so it does not offer the possibility of a journey. Baudrillard theorized this surface of things by saying: “(...) *Seduction is only possible through this vertigo of reversibility (which we also find in the anagram) that*

THEATRICAL COLLOQUIA

*cancels any depth, any deep-seated operation: superficial vertigo, shallow abyss.*¹”

Therefore, we have to establish a place inside this area, a continuity of our intentions in this “space of seduction”. But the theatre performance as a common place for reflections on meaning and semnifications comes into play. First of all, we will say that the theatre performance is directly related to the audience, but adds to this combinatorial relation a third one – the action. What we have here is not just a simple relation of alterity, a conjugation of a self, an element defining the audience as an effervescent essence with the role of generating the meaning of the Other, as the audience is the sum of individualities. We believe that the theatre performance depends on the creation of a thought-action, produced in an intellectual way. Only this makes possible the appearance of seduction, understood, as we said at the beginning, as an intellectual act.

Seduction becomes master over the conditions of appearance, therefore the possibility of a strategy makes things happen in those conditions of appearance, and has them preserved in such a way. But the theatre performance is the frame that produces the spectacular, and along with it also the things brought to the audience in the intention of a fixed meaning. This *production*, or source of the audience is what makes possible the theatre performance as a play of appearances in front of the audience.

If we will think about the relation performance-audience in terms of a relation of seduction triggered by the former, we can question the ways in which this seduction takes place. First, we can think of a whole aesthetic that the theatre performance has and offers as a ready-made. But, if we discuss about seduction, for certain there must be a seducer, and this is not an absent or inert one, placed in the position of being unable to start an action. The seducer is the one who very carefully triggers his actions and makes the seduction happen.

¹ Cf. Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, translated by Ciprian Mihali, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997, p. 48

THEATRICAL COLLOQUIA

We may wonder whether theatre, in its evolutionary stage, and the conscious connection to the social stages in which it was situated, has preserved as an inner force only the expression of a reality and led to a volatile stratification of the mysterious itself. We are referring to one kind of stratification in the sense of a closer match to exclusion, elimination. But eliminating the mysterious from the series of theatre's constituent elements can lead us to the idea that theatre seduces for the sake of seduction. It seduces because it wants to seduce. But even if we move forward in our thinking on seduction in relation to theatre in this way, our equation lacks an essential element that is associated with seduction, namely the secret.

The secret is constituted as an essential element in the seducer's relation to the seduced. In the absence of a secret, we will only take into consideration what is on the surface² of things, only the appearance of things. But eliminating the secret from the theatre performance would mean presenting the performance on stage only with a multitude of meanings. We can say that there is nothing wrong with this action, it can easily be noticed that everywhere today there is a search for a meaning. But Baudrillard drew another danger to our attention, one that is linked to this generalized desire to produce meaning, namely to suffocate for reason and ultimately to die for it.³

It is only at this moment that our premise begins to take shape and conveys the idea that the seduction within the theatre performance places the audience (the one being seduced) in the role of a decodifier of appearances. But even under these conditions, we can say that appearances are those that manage to hide and try at their best to steal a secret.⁴

² *Idem*, p. 48, sqq

³ "(...) Everywhere there is a search for meaning. But the danger that threatens us is not lack of meaning, but rather, meaningful suffocation and death because of it. More and more things have fallen into the abyss of meaning and fewer things have preserved the charm of appearance." *Idem*, p. 49

⁴ "(...) There is some kind of secret in appearances, but it is just that they are not suitable for interpretation. They remain insoluble and indescribable. The reverse strategy, that of the whole modern movement, is that of releasing meaning and destroying appearances. To catch the appearance has always been the essential labor of revolutions. I do not express any reactionary nostalgia here. I'm just trying to find a space of secrecy, seduction being nothing more than what makes it circulate, and it seems like a secret.", *Ibidem*

THEATRICAL COLLOQUIA

At this point, we will be able to identify, at least in the economy of this stage of our discourse, the relation between theatre performance and audience such as an egalitarian, uniform, and flat one. The only major difference is that one element from this relation is the seducer, the theatre performance, and the other one is being seduced, the audience. If we will proceed to make an effort to get rid of that aesthetic ensemble of the theatre performance that we were talking about in the beginning, we will find ourselves in the face of a sudden situation which allows a possible transfer. In other words, if the theatre performance doesn't put in an aesthetic key the multitude of symbols it puts in front of the audience, then the audience will witness an act which is barely different from the *spectacle of life*. But what comes out on the surface of things, thus identifying a common place of reflections and impressions on a theatre performance, is the way the audience thinks about the performance.

In the absence of an initial intention, our approach has reached a turning point. To overcome this moment, clarification is needed just like one needs a clear light to point out the right path hidden inside a dark forest. If we said before that in this game of appearances we have mentioned at one point, we are able to identify a way the audience shows their feelings and ideas about the theatre performance, we cannot say the same about the roles indicated (and assumed) by those placed in relation, as the seduced-audience is under the "empire" of a decisive decision that belongs to the seducer. How could seduction be practiced by the seduced? His role is well determined, he must be the one who is being seduced, as an extension of a correspondance, we are tempted to believe that he suspects that someone is trying to seduce him, that someone is following him.

We can refer to the theatre performance as having seductive power. This type of power can be multiplied and amplified with every performance. We can distinguish between a symbolic power and an aesthetic power⁵, which

⁵ Regarding the subject of seduction, Søren Kierkegaard postulates the subject in clearly defined aesthetic determinations. Thus, in *The Seducer's Diary*, the Danish philosopher speaks about the aesthetic power as the attribute of seduction and the means by which seduction can be achieved. But in another study, *The Immediate Erotic Stages of Musical Eroticism*, Kierkegaard finds the whole aesthetic mediator in determining an erotic state that

THEATRICAL COLLOQUIA

is put in action on the audience. The power of the seducer, or in our analogy the power of theatre performance practiced on the audience, has to be as articulated as possible, and has to leave some traces behind. The relation that is set in the perimeter of the performance-audience act of seduction is followed by the subsequent reflection of the audience upon this act.

Everything is consumed in this game of the audience's ideas that continues in a certain *after* of the performance, in an undefined *aposteriori* horizon. The audience will seek to unravel the secret of the performance, and this search seems to begin when the performance is over.

However, the seducer is perfecting his seduction and keeps the seducer with him, having placed his mark upon him, as a trace in Derrida's philosophy. This footprint, the configurations of which are decisive for the audience (the seduced), is what makes the idea of the performance (the seducer) to continue further, after the performance has ended. The trace itself is hard to erase, it is actually *l'indécidable* from Derrida's philosophy. It will take the place of an indecisive such as Derridean mark, or an ineffable one that always seeks a self-explanation and to be explained to others.

Postulating the secret in the whirlwind of seduction leads us to the idea that the seducer acts on the seduced having the advantage of abandoning him, an inevitable leaving behind. The theatre performance attracts in the first instance on the level of appearances. Undoubtedly, even children are attracted to the idea of a theatre performance, without knowing the action or having any knowledge on the cultural act that is involved. It is another type of relation here, the one that involves a certain level of amplification of this appearance, which is indeed a redoubtable weapon of the seducer. But then, what will catch the attention and will bring the pleasure of watching the theatre performance is attracting the audience into the nets of this seduction, an act that they were not aware of, nor did they even suspect. Without knowing it, the audience is taken on another path, subtly and pleasantly, and this can be, as we have said earlier, a prime sense of seduction. Driven on this path, in the sense of an

cancels seduction. For more informations see Søren Kierkegaard, *Works*. Vol I, Danish translation, introduction and notes by Ana-Stanca Tabarasi, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2008.

THEATRICAL COLLOQUIA

unexpected journey, the surprise and questions are surmounted to the audience, although they are not connected immediately, but they are waiting for the moment of abandonment, that disappearance in order to reappear, in such an unexpected way.

The relation performance-audience is fractured by the episode of a certain disappearance, but only for the moment. The fracture is not definitive and will not lead in any case to a total loss. Like any seducer, the whirling of the seduced is skillfully driven and it is meant to produce the desire to be seduced. The audience will not come soon out from this territory of a permanent seduction that the performance is exercising on him. Returning to the example of children who are not connected to a cultural act in a way that allows them to have a full understanding of it as a whole, a certain degree of partiality being involved from the beginning in this relation, we can propose now the idea that the performance starts from that moment to increase its seductive action, which will at some point put its relation with the spectator in a disposition to “grow-up”.

We reach at this point another concept that is essential to the theme of seduction, namely desire. Desire is devalued and even cancelled by seduction. There are hyper-used expressions in day to day life, such as “I go to the theatre for pleasure”, which we know and we will not apply here an extension of its significance, although there is something to be said about bringing desire to the forefront. It is really desire that should be missing in the seducer-seduced relation. Under no circumstances can we talk about a juxtaposition of meanings, or a synonymical function, of the terms *desire* and *seduction*. Baudrillard outlines this distinction very clearly.⁶

⁶ “(...) Seduction is not a wish, it is what plays with desire and is played by desire. This eclipses the desire, which makes it appear and disappear, which raises the appearances before her to rush to her own end. Brahma initially created, from his own immaculate substance, a goddess known as Sharatuya. When she saw that gorgeous girl born of her own body, Brahma fell in love with her. Sharatuya (the one with hundreds of shapes) moved to the right to avoid looking, but immediately there was a head on the god’s body. And when Sharatuya turned to the left and passed behind him, two more heads appeared. She ascends to heaven: a fifth head is formed. Brahma said to his daughter, ‘Let’s give birth to all kinds of animated creatures, people, smiles, and assholes.’ Hearing these words, Sharatuya returned to the earth. Brahma

THEATRICAL COLLOQUIA

The seducer knows very well that his action is not a desire. Therefore, by returning to our analogy, the performance is not the factor that has only certain aesthetic forms designed to produce pleasure, to which the desire corresponds as well to seduction. The desire connected to the performance is not what is valued at any moment in the relation with the receiver. The aesthetic is important, even essential in the economy of the affects implicated in this relation and fixes its territory. This territory, thus configured, can have a whole range of forms and modes of expression that are in the intention of telling the receiver *something*, communicating *something* to the audience. But even this process is fractured in its interior, it is not perfect, and therefore it will not say everything, it doesn't exhaust.

The audience has to solve the issue of the remanent category. He remains engaged in a relation in which absence, eschew, metamorphosis are placed in a real strategy. Without knowing it, the audience is stunned at every step and is confused by the instincts of their own meanings that they give to the performance. Returning to Baudrillard, seduction is a "(...) *strategy of absence, escape, and metamorphosis. Virtualization of unlimited substitution, unrelated chaining. To confuse, to put traps that scatter the records, which ruin the order of things and the order of the real, which ruins the order of desire. To overcome the appearances, to reach the empty and strategic core of things.*"⁷

The grounded relation of the theatre performance with the audience is centered on the occupation of well-defined roles, the dynamic correspondence of which involves a certain type of order in action. The seducer triggers his first action, and the seduced is for long time absent in this action. He is seduced and he cannot oppose this act. But for both of them, the seducer and the seduced, the question of desire becomes the practice of a philosophy of the exterior. None of the two will design in their intention desire, both of them

took a wife and they had retreated to a secret place where they were both for a hundred years divine." Cf Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 52, sqq

⁷ *Idem*, p. 53

THEATRICAL COLLOQUIA

know that this will lead to a total loss.⁸ Therefore, the order of actions being defined, it is important not to seek for desirei, which should not venture into the audience-spectator relation.

Seduction inevitably relates to another aspect, namely intimacy. The performance translates it into the total factuality of intimacy. But this intimacy also claims its own territory of action that surprises the audience and replaces him in his own absence. Once obliterated to the daily performance, the audience is offered an assembling frame of elements related to another reality built on the axes of this generated intimacy. However, audience is still out of seduction, is put in front of different aesthetic signs that awaken the possibility of irreversibility. Just thinking of the irreversible, the audience has the projection of an intimacy of the performance. From here begins the search for the audience, the seduced, who desires from now on to have primacy. We will make an analogy here again, and we will refer to the theoretical note of Jankelevitch's⁹ special finesse.

⁸ "(...) The same thing with the desire inside seduction: never to take the initiative of desire, as never to have the initiative of the attack. The first one who attacks is lost; the first one who desires is lost. Do not ever oppose your desire for the other's desire, but instead aim, along with appearances, or catch it in your own capacity. For seduction, desire does not exist. Like the gamble for the player. He is at most what makes the game possible: a stake. He is what must be seduced, like all others, as God, as the law, as the truth, as the unconscious, as the real. All these things exist only in that short moment in which we conjure them to be alive; they only live through the defiance that we are addressing, namely seduction, which opens in front of them this sublime gulf in which they will collapse unceasingly, in a last glimpse of reality." *Idem*, p. 53, sqq.

⁹ "... If only a certain experience, one alone, could literally reproduce in our lived life, we could conclude that becoming, at least at the moment of this experience, ceased to become and began to come back, that the past, for once, resurrected as another present-not as an overprinting over-iconic image over the reality present or submerged unconsciously in the unconscious, but as a primordial intermingling inextricably mixed with the second in the polyphonic mass of the present past and which would transpire through the superficial colors of the actuality; this would mean that a man, unequivocally in the world here, has seen the ineffable miracle of being and being together, and living twice at the same time. If at least, either immediately or after a longer or less lengthy period, what has already been experienced might return to us in the flesh and bone would have given us the hope of breaking the temporality and irreversibility. It is enough for a single event to be repeated in history once, only once, once and for all!" Cf. Vladimir Jankelevitch, *Irreversible and Nostalgia*, translation

THEATRICAL COLLOQUIA

Intimacy and exteriority are caught on the same plane at the beginning of the performance. Once the action is triggered, the *extimate* function disappears; leaving a place to seduction to make its game, which excludes this *out of it*. The intimate exoneration opposes the exacerbation of the exteriority. A whole experience of the audience will be restrained on the basis of an internal amplification of the state of the performance. The performance becomes both the place where the seduction takes place, but also the role assumed of the seducer itself.

In the end, we will focus on another aspect of the audience's status, that is, of the seduced before the seduction took place. The theatre hall is one of the instruments of seduction that belongs to the seducer and we can say that, without a doubt, the audience, in fact the-one-who-will-be-in-the-role-of-the-audience is transferred to this tracking geography. All the actions that will be triggered by the seducer will be restrained on him and will bring him on stage as a character. In fact, a relation of double necessity is based - on the one hand, the seducer (the performance) needs his victim (the audience) in the gear of his territory and on the other hand, the seduced person needs to be present there for empathy with the qualities of that territory.

Seduction argues in this case an identifiable loss of the individual's social role. We are talking about a loss which is played on the firmament of a temporary disolution. Being so amplified, the act of seduction by its own exercise from the seducer leads to its ineluctability, while those aestheticizing forms juxtaposed to a seductive instrument, in this case a theatre hall, will be victorious and will provide the pleasure of the seduced, in our terms, the audience.

In this attempt to identify the roles involved in a relation of seduction, in correspondance with the notions of "performance" and "audience", we have determined the supposed endings of the act of seduction that we see as inevitable in this relationship. We conclude by saying that the relation between the performance and the audience implies, in a framework of analogy, the

THEATRICAL COLLOQUIA

relationship between the seducer and the seduced, thus recovering the idea of a complex strategy that relies on the functions of the seducer's elements, as well as the resilient weapons ready to start the conquest at any time.

Bibliography

- Banu, George, *Le théâtre ou l'instant habité: exercice et essais*, Editions de l'Herne, Académie Expérimentale des Théâtres, 1993
- Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuși*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997
- Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, traducere de Felicia Sicoie, Editura Polirom, Iași, 1996
- Debord, Guy, *Societatea spectacolului. Comentarii la societatea spectacolului*, traducere și note de Ciprian Mihali și Radu Stoenescu, Prefață de Radu Stoenescu, București, Institutul Francez, 2009
- Esslin, Martin, *Reflections. Essays on Modern Theatre*, New York, Garden City, Doubleday & Comp., Inc., 1969
- Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Rao Publishing House, București, 2008
- Jankelevitch, Vladimir, *Ireversibilul și nostalgia*, translated by Vasile Tonoiu, Afterword by Cornel Mihai Ionescu, Univers Enciclopedic Publishing House, Bucharest, 1998
- Liiceanu, Gabriel, *Despre seducție*, Editura Humanitas, București, 2010
- Rykwert, Joseph, *The Seduction of Place: The City in the Twenty-first Century*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2000
- Winkin, Yves, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, nouvelle édition, Paris, Editions du Seuil, 2000
- *** *Seduction et sociétés: Approches historiques*, coord. Cécile Dauphin/Arlette Farge, Paris, Éditions de Seuil, 2001
- *** *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume IV, ed. Philip Auslander, London and New York, Routledge, 2003

Web articles

<http://www.studentnewspaper.org/the-seduction-of-theatre-what-is-it-that-makes-the-act-of-theatre-going-so-special/> (consulted on 10th of November 2017, 12:49 a.m)

<http://ctr.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/ctr.168.013> (consulted on 10th of November 2017, 12:49 a.m)

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0018

Anti-theatre and Mythic Horizon

Radu TEAMPĂU*

Abstract: The present paper starts, in its analysis, with the attempt to identify possible connections between the mythical universe and Eugène Ionesco's play *The Chairs*. Noticing that the definition given to Ionesco's theatre as a theatre of the absurd is outdated and that alternative concepts, such as parabolic drama, are already being proposed, we examine Ionesco's theatricality from the perspective of the anti-theatre. Also, due to the fact that theatre is defined, by the representatives of political theatre, as ritual, we make a few considerations upon Ionesco's anti-theatre viewed as anti-ritual. Afterwards, evaluating the different definitions of the myth and concluding that its definition is still a work in progress, we seek to extract arguments in order to look into Ionesco's play from the point of view of the myth. Thus, we remark that a certain myth, underpinning the play, cannot be identified, but we have the possibility to identify and to argue that this play has a mythical horizon. At the same time, we take into consideration our personal experience with the performance of *The Chairs* that we put on stage, an experience that, also, constitutes a point of reference in our approach. Consequently, we suggest that references to a mythical horizon must be involved in the scenic interpretation of Eugène Ionesco's *The Chairs*.

Key words: theatre, anti-theatre, myth, equilibrium, proportionality

The term 'myth' has different meanings. Sometimes it means a fairy tale, sometimes a deceit. Sometimes it designates a rumour, sometimes a fable. Sometimes it is a simple story, sometimes it is a sacred story. If we invoke this term in conjunction with theatre, ambiguity grows exponentially.

* Ph.D., Assistant Professor at Babeş-Bolyai University, Faculty of Theatre and Television

THEATRICAL COLLOQUIA

Before proceeding to a detailed analysis of the meeting between theatre and myth, we will focus our attention, for a few moments, on a ‘myth’ that has been haunting the Western theatre especially in the second half of the XXth century, that is, on the existence of a so-called theatre of the absurd. As might be expected, the meaning conferred, in this case, to the term ‘myth’ is ‘rumour’. Despite the fact that the top representatives of this so-called theatre of the absurd have rejected their inclusion among the creators of theatre of the absurd, like Beckett or Ionesco, it seems that, today, everyone knows what ‘theatre of the absurd’ is. The concept, launched by Martin Esslin, as Pereszlényi Gyula Márton¹ is known in the performance world, even if it has been challenged with solid arguments in the scientific world, apparently is still used with a sort of obstinacy. The controversial Esslinian concept, which, however, has become unacceptable nowadays, can no longer be saved claiming that the theatre plays, written in the second half of the last century, in Europe, were received with hostility and therefore a theoretical explanation was needed for the public to be able to consume this artistic act.

We really doubt that the so-called ‘hostility’ with which some of Ionesco’s plays were received was due to the fact that they broke the dramatic rules in use at that time. Therefore, we consider Keir Elam’s observation to be unfounded: “New and often loosely articulated secondary rules are constantly arising in the theatre, so that the audience may be aware of emerging patterns without being able to identify or formulate them. This was the case, for example, in the 1950’s with the work of such dramatists as Beckett, Ionesco, Adamov and Pinter and the innovations in performance which their texts provoked. At first this work was greeted with hostility as an aberrant *breaking* of established dramatic rules. Only later, when certain (fairly loose) common characteristics had been discerned and a general name – ‘theatre of the absurd’ – had been rightly or wrongly applied to the entire corpus in question, were audiences at large able to accept this mode of theatre.”²

¹ see Higgins Charlotte, *This New Noise: the Extraordinary Birth and Troubled Life of the BBC*, London: Guardian Books, 2015

² Elam Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Routledge, 2002, p. 48

THEATRICAL COLLOQUIA

The public success of Ionesco's plays, for instance, was, probably, due rather to the fact that an increasing number of spectators had the opportunity to see the performances based on his plays or read them, enjoying, thus, the experience of coming directly into contact with the universe of these dramatic texts. The spectators and the readers didn't have preconceptions of how a theatre play should be structured, they had no idea of the strict rules of the scenic action.

The relevance we underline, within the parameters of the present paper, is that, in an empirical way, once the director and the actors are aware of the fact that they work with a text considered to belong to the theatre of the absurd, the interpretative pattern alters the intended meaning of the author. This phenomenon can be easily noticed with the performances based on Ionesco's plays. The playwright, himself, often, drew the directors' attention to the fact that the meanings of his plays were misinterpreted.

The popularity, even today, in 2017, of the Ionescian works is mainly based on the utterance of the words separated from the interpretative scenic context. And, we add that, from our point of view, to treat his plays as part of the theatre of the absurd places on the Ionescian orality undesirable melodramatic accents.

That is why we consider that any occasion should be used to publicly demolish this false myth. Or, if this is a very difficult target, we may try, at least, to refer to Eugène Ionesco without automatically labelling him as a playwright of the so-called theatre of the absurd. To support this idea, we mention Michael Y. Bennett's remarks: "I want to be clear here: when I reference the plays of the Theatre of the Absurd (or 'these plays'), I am referencing the plays that Esslin characterized as absurd. I argue that Esslin based his understanding of the plays he characterized as absurd on two significant misreadings: 1) Esslin mistranslates and miscontextualizes a quote by Eugène Ionesco, which Esslin uses to define the absurd, and 2) Esslin misread Albert Camus as an existentialist. As such, Esslin posits that the Theatre of the Absurd contemplates the 'metaphysical anguish of the absurdity of the human condition.' I will suggest, instead, that these texts, rather, revolt against existentialism and are ethical parables that force the audience to make

THEATRICAL COLLOQUIA

life meaningful. Ultimately, I argue that the limiting thematic label of Theatre of the Absurd can be replaced with an alternative, more structural term, ‘parabolic drama’.”³

Hence, the proposed alternative to replace the concept of theatre of the absurd with that of parabolic drama has some advantages. For example, an advantage would be that, from the point of view of the reception, the parable, even if it is accessible to everyone, has different degrees of understanding / perception, according to each individual’s cultural horizon. We might say that Eugène Ionesco is aware of this fact if we take into account his programmatic refusal to explain his plays. Thus, the meeting with his dramatic texts may create for the reader or the spectator the sensation that they are in front of a riddle and not just in front of a play. Also, the understanding of his dramatic text as parabolic drama may be functional in the geometric sense of the term, as the geometric place of the points in a plane that have equal ratios towards the centre. Namely, in the interpretation of these plays we must identify the focal point and the fixed straight-line, as an immutable constant, to which all the component parts of the play are, conceptually, in a relatively equal mode, related to.

However, we believe that the effort of theoretical conceptualization is not definitive and that it might be continued. Nevertheless, we adopt, for the moment, in this context, the definition of the Ionescian dramatic text as parabolic drama. Still, we note that Ionesco focused not on the connotation of the dramatic text, drama, but on that of the speaking, oral text, and also on the positioning of the verbalization within the theatre performance contextuality.

From the perspective of the parabolic drama, we will try to look at Eugène Ionesco’s *The Chairs* in an attempt to highlight the importance of reading this play in reference to the mythical universe. As a matter of course, the mythical content often takes forms of appropriate expression through a parable. However, we do not claim that *The Chairs* is a parable in the classical sense of the literary genre. It is not. But we may identify the reference to a

³ Bennett Michael Y., *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 2

THEATRICAL COLLOQUIA

pinpoint element to which all the other elements are related to equally. This focusing element is the absence. At the same time, this absence is installing itself, in a deceiving manner, on a horizon that we might call a mythical one. We are talking about the mythical absence of the exemplary characters.

Naturally, Ionesco took into consideration the mythical dimension: “We would need a mythical theatre: that would be universal.”⁴ The sense of universality is understood as that viability of revealing a human experience in which not only a group, but every human being may rediscover himself. We cannot say, with certainty, that Ionesco wrote *The Chairs* aiming to create a myth. But, with certainty, we may detect mythical scents in this play.

Relevant in the analysis we propose is that Ionesco defined himself and, at the same time, he has been defined, even with a slight emphasis, by his critics, as the author of anti-theatre: “I am for an anti-theatre...”⁵, Ionesco states, while Kenneth Tynan observes: “... a self-proclaimed advocate of anti-theatre”⁶. Eugène Ionesco’s anti-theatre must have been radically different from Rainer Werner Fassbinder’s Anti-Theatre: “... Action Theatre was reorganised under his control as *Anti-Theatre* in 1968. *Anti-Theatre* was identified by the company as socialist theatre and Fassbinder’s theatre work, from 1967 to 1974, was inspired and informed by the marxist political activism of the 1960’s and 1970’s.”⁷ It is obvious that what Ionesco has described as his anti-theatre is not a theatre of political activism.

However, if we do not limit ourselves in reading the Ionescian anti-theatre as a synonym for the avant-garde, and consider his statement: “No society has been able to abolish human sadness, no political system can release us from the sufferance of living, from our fear of death, from our thirst for the

⁴ Ionesco Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvînt introductiv Ion Pop, București: Humanitas, 1992, p. 227, our translation

⁵ Ibidem, p. 226, our translation

⁶ Tynan Kenneth, *Ionesco, man of destiny?*, Observer, London, 22 June 1958, apud Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd: Revised and enlarged edition*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1972, p. 125

⁷ Mercier John and Martin Shingler, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, New York: Columbia University Press, 2004, p. 69

THEATRICAL COLLOQUIA

absolute. It is human condition that governs the social condition, not vice versa”⁸, we may discover that his anti-theatre has unexpected implications.

On December 19, 1982, in Rome, Living Theatre launches its Manifesto in which theatre is recognized as a ritual. Consequently, theatre is ritual, from the perspective of this theatrical manifesto. It would be logical to assume that, in this case, anti-theatre is anti-ritual. An anti-ritual because, unlike the revolutionary political theatre that identifies itself as a ritual, the only revolution to be taken into consideration is this: “Revolution consists in bringing about a change in mental attitudes.”⁹ We cannot state, with certainty, as Esslin did: “Ionesco stated his conviction that society itself formed one of the barriers between human beings, that the authentic community of man is wider than society”¹⁰, but it seems that the interactions between human beings become, for Ionesco, inevitably recurrent, as in *The Rhinoceros*, more and more unbalanced and disharmonious. What is actually the Ionescian rhinoceros other than a mental attitude? A mental attitude which, once assumed, leads to an organic fracture of the ritual of rhinocerization.

Nevertheless, if we come to the conclusion that the Ionescian anti-theatre draws anti-ritualic outlines, isn’t it possible to assume, from the start, that it also has an anti-mythic dimension? And then any discussion about the myth related to the Ionescian plays is null. Probably. Still, we proceed in our analysis taking into consideration the following observation: “Mythology can exist with or without ritual; ritual has even been found in some cultures without an extensive mythology.”¹¹

If, in the case of Ionesco, mythology works in the absence of the ritual, we can, for the beginning, make the following remark: taking into account Ionesco’s propensity for farce, playing and irony, in all their forms, *The Chairs*

⁸ Ionesco Eugène, *The playwright’s role*, Observer, London, 29 June 1958, apud Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd: Revised and enlarged edition*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1972, p. 126-127

⁹ Ionesco Eugène apud Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd: Revised and enlarged edition*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1972, p. 129

¹⁰ Esslin Martin, *The Theatre of the Absurd: Revised and enlarged edition*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1972, p. 126

¹¹ Kuritz Paul, *The Making of Theatre History*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1988, p. 4

THEATRICAL COLLOQUIA

can be examined as a Ionescian reaction to Albert Camus' *Myth of Sisyphus*. A reaction, a derision at the seriousness that makes Camus look for a causal relationship between the sense of the absurdity of the human existence and suicide. The Old Man and the Old Woman in *The Chairs* plunge into the water from the top of the tower because any attempt to introduce intelligibility into the social relationships they have experienced is doomed to fail.

At the beginning of his book, Camus argues that: "The subject of this essay is precisely this relationship between the absurd and suicide, the exact degree to which suicide is a solution to the absurd. It can be established, as a principle, that the actions of a man who does not cheat must be governed by what he believes to be the truth. The belief in the absurdity of the existence must then dictate his conduct. It is legitimate to wonder, clearly and without false pathos, whether a conclusion of this importance requires a prompt abandonment of an incomprehensible condition. I am speaking, of course, of men willing to be in harmony with themselves."¹²

The harmony of the individual with himself cannot be attained in the social reality, seems to observe Ionesco, unlike Camus, because society, as a world, expands itself into the human psychism. Any individual's attempt to harmonize with himself without trying to harmonize with the other is an unrealistic goal and generates, from the perspective of Ionesco, only a Homeric laughter. On the other hand, when we talk about pathos, nothing can be falsier than the belief that we can avoid the falsity of patheticism. A falsely but consciously assumed patheticism cures us of the illusion that we are able not to deceive ourselves while we are always seeking to deceive others; or not to deceive ourselves when we deceive others, or not to deceive others when we realize that we deceived ourselves. For Ionesco, the fact that we carry an absurd existence is not an excuse for suicide. It is a reason for the celebration of existence. The joy of laughing at their own limits makes the two elders in *The Chairs* often forget that they promised to throw themselves into the waves at the end of the play. That is why, if they choose to depart their life, they do

¹² Camus Albert, *The Myth of Sisyphus*, translated in English by Justin O'Brien, New York: Random House, 1991, p. 6

THEATRICAL COLLOQUIA

it to keep their word, and not because the absurdity of their existence makes them still suffer. The distance between the existence they dreamed of and their actual existence makes them keep their word. It seems that, in their childish dream, a paradise on earth had been promised to them but no one kept this promise. As revenge, the two elders in *The Chairs* choose to keep their word. It's absolutely risible. It's a hoax. It's Ionesco. Ionesco, really Ionesco, who, in this respect, demystifies the Camusian myth of Sisyphus. But any demystification is susceptible to be a reconstruction of myth, a new myth installed on the ruins of the old one. And, then, before we proceed to a description of a supposed new myth established by Ionesco in his play *The Chairs*, we will focus our attention on possible definitions of the myth.

Often, many of us are willing to engage ourselves in describing a myth or another, but most of the time we are not aware that what we have described is anything but a myth. In fact, the mythical references are always elusive. "There are not theories of myth itself, for there is no discipline of myth in itself. [...] There is no study of myth as myth."¹³ And yet, in the absence of a universally accepted definition, we find ourselves in front of a long series of definitions that, sometimes, in tempestuous logical leaps, seem to evoke the same meaning in a variety of formulations, and, thus, we have to do with: "... universalistic theories like those of the nineteenth-century nature-myth school (all myths are allegories of natural processes), or of Andrew Lang (they are primarily aetiological), or Malinowski (they are not aetiological, but are confirmations or 'charters' of social facts and beliefs), or Jane Harrison developing Robertson Smith and J. G. Frazer (all myths arise out of the misunderstanding of rituals), or Freud (they are reflections of unconscious fears and desires, as are dreams), or Kluckhohn developing Freud and Durkheim (they are parallel to rituals as 'adjustive responses' to anxiety), or Jung (they are expressions of collective unconscious and are determined by archetipal patterns of thought and symbol), or Ernst Cassirer (they are excited responses to special aspects of the world), or Readcliffe-Brown developing

¹³ Segal Robert A., *Myth: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2004, p. 2

THEATRICAL COLLOQUIA

Malinowski (they are mechanisms of the social order), or Lévi-Strauss (all myths reproduce a common structure of mind and society), or Eliade developing Malinowski (their function is temporarily to reinstate the creative past), or V. W. Turner developing Durkheim and van Gennep (myths achieve a liberating restructuring of normal life).¹⁴

Consequently, observing "... the malleability of myth"¹⁵, we can note that the myth seems to be a concept in full process of definition, nowadays, as it is evident that it has not reached a final definition. To support this remark, we mention Andrew von Hendy who notices that the myth is taken into account by the intellectual world relatively recently from a historical viewpoint: "The linguistic shift from 'fable' to 'myth' in the 1760's marks, then, the outbreak of a revolution in Western conception of fantasy and storytelling in some ways comparable, as the poets were quick to note, to the contemporary political revolutions in America and France."¹⁶

However, we may treat myth also from the following perspective: "'Mythology' is not a body of stories, but the scholarly science of allegorically reading; 'to mythologize' means, not to invent or relay a *mythos*, but to engage in that kind of interpretative practice"¹⁷, and, thus, resume ourselves to an analysis of the play *The Chairs* and easily demonstrate the existence of mythical references in this text. On the other hand, we could also refer to another observation: "When we realize that the myth is the plot of the *δρῶμενον* we no longer wonder that the plot of a drama is called its 'myth'"¹⁸, where the term *δρῶμενον* is, probably, understood as 'event' or 'action', and, in this case, we concentrate on an analysis of the interweaving of the actions found in the play and understand myth as a semantic interpretation.

¹⁴ Kirk G. S., *On Defining Myths*, in Alan Dundes (Editor), *Sacred Narrative – Readings in the Theory of Myth*, Berkeley: University of California Press, 1984, p. 54

¹⁵ Segal Robert A., op. cit., p. 7

¹⁶ Hendy Andrew von, *The Modern Construction of Myth*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 3

¹⁷ Ibidem, p. 2

¹⁸ Harrison Jane Ellen, *Themis – A Study of The Origins of Greek Religion*, Cambridge: University Press, 1912, p. 331

THEATRICAL COLLOQUIA

Thus, we might trap ourselves in an interpretative scheme not being able to translate into the scenic context the cues of the play, losing in interpretation the reference to the fact that: “It takes many gestures, almost a pantomime, lights, sound, moving objects, doors that open and close and open again to create this void so that it grows and erodes everything: you cannot create absence but through opposition to presence. And all these would not harm the movement, all the dynamic objects are the movement of the play itself...”¹⁹ Because *The Chairs* creates a problem of scenic interpretation that basically consists in integrating the spoken words in: “The compact crowd of those who do not exist [and who] must obtain an entirely objective existence.”²⁰ This allusion to ‘the crowd of those who do not exist’, to the ‘presence of absence’, in *The Chairs*, makes reference to the mythical tools of structuring the perceptions.

All the same, the horizon of the myth is not just a “subjective and arbitrary of our minds”²¹ creation, but it is a sharing of “our minds [...] not of my mind.”²² And unlike Lévi-Strauss, about whom Jonathan Culler states that he “is trying to teach himself and his readers a language of myth, which as yet has no native speakers”²³, Ionesco discovers himself in the following hypostasis: “I think I invent a language and I realize that it is spoken by everybody.”²⁴ However, this language seems to be understood by everyone just to the extent that no one else except the Orator speaks it. The paradoxical phase of ambiguity is probably due to the fact that “All linguistic denotation is essentially ambiguous – and in this ambiguity, this ‘paronymia’ of words, lies the source of all myths.”²⁵

¹⁹ Ionesco Eugène, 1992, p. 199, our translation

²⁰ Idem, p. 200, our translation

²¹ Idem, p. 202, our translation

²² Ibidem, our translation

²³ Culler Jonathan, *Structuralist Poetics – Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, New York: Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 51

²⁴ Ionesco Eugène, 1992, p. 202, our translation

²⁵ Cassirer Ernst, *Language and Myth*, translated in English by Susanne K. Langer, New York: Dover Publications, 1953, p. 4

THEATRICAL COLLOQUIA

And yet, does Ionesco's *The Chairs* have the flavour of the myth just for the simple fact that it is written in a way full of ambiguities? Undoubtedly, the answer is no. Nevertheless, the contingency with the myth also lists other aspects of this play. For example, if we take into account the following statement: "Mythology teaches you what's behind literature and the arts, it teaches you about your own life"²⁶, we find that there is a great possibility for *The Chairs* to generate the same effect in the spectator. Evidently, not automatically, but when reading the text. In order to get here, it is necessary to contextualize the language in a, let's say, machine of existence in the world. Which reminds of the following assertion: "We admit that language necessarily reacts on thought, and we see in this reaction, in this refraction of the ray of language, the real solution of the old riddle of mythology."²⁷ This mythical horizon to which we relate consists of various cultural horizons.

Let's take, for example, the following cue: "Ne te penche pas, tu pourrais tomber dans l'eau. Tu sais ce qui est arrivé à François 1er."²⁸ The contiguity of these two sentences could make us believe that François 1er fell into the water. Thus, we relate to an absurd horizon. This happened to François 1er: he fell into the water and got wet. After he got wet, either he got out of the water and dried, or drowned. We are still on an absurd horizon. There is nothing mythical about this reading. But if we take into consideration the history of France, we find out that, during the French Revolution, the tomb of François 1er had been profaned and his earthly remains were thrown into the latrine.

Here we find ourselves on a different horizon from the absurd. If we are not a French citizen who has learned during schooling about this event, or a historian, but a mere spectator, this reference is very likely to be lacking from our cultural baggage. If the cue will not be accompanied by gesture and

²⁶ Campbell Joseph with Bill Moyers, *The Power of Myth*, New York: Anchor Books, 1991, p. 14

²⁷ Müller Max, *On Language, Mythology and Religion*, edited by Jon R. Stone, New York: Palgrave Macmillan, 2002, p. 152

²⁸ Ionesco Eugène, *Les chaises, farse tragiques suivi de L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger*, Paris: Gallimard, 1990, p. 13, our translation: "Don't lean over, you may fall into the water. You know what happened to François 1er."

THEATRICAL COLLOQUIA

will be said as such, we will focus only on the meaning of the words. However, if the cue is accompanied by a series of gestures of drying the wet clothes, the face, and, eventually, a slight and stylish nose grip with two fingers, then the spectator's attention will focus on these two levels of communication. From their intertwining, even if we do not communicate that François 1er of France has somehow become acquainted with a latrine, the spectator will have access to a conceptual situation that leaves the absurd dimension, receiving the reference to a horizon of understanding that becomes explicit. This explanation becomes paradoxical, as a correct answer to a riddle that, in order to be formulated, needs to be centred on both the deictic level of communication, and the substance of communication. In this sense, we may note that *The Chairs* seems to take into account the fact that: "Herein lies the basic paradox of myth: the paradox of the dual focus."²⁹

Nonetheless, *The Chairs* cannot be thoroughly a mythical play because we notice the presence, in the text, of references to a myriad of fragments of myths, known but detached from the context, and also lacking a reconfiguration in a new homogeneous mythical context, but Ionesco, probably, could not refrain himself to play with the myth. At the same time, *The Chairs* cannot be a real anti-mythic play because it does not entirely reject the dimension of the myth presence viewed as the thinking of the primitive who is lying beneath the successive silk layers of the declarative acts of civilization. The subtle suggestion of treating the presence of the two characters, The Old Man and The Old Woman, seems to awaken, in the spectator, the feeling that the two are heroes. And, yet, they are not. That is, we cannot say, for sure, that they are. Then they are two anti-heroes. But that we cannot say with certainty either. Probably they would like to be heroes, but appear to be two common characters. The Ionescian writing skillfully leads us on the thin edge that separates the hero from anti-hero.

Sometimes, in some temporal fragments, they are heroes, and in other temporal fragments, they are anti-heroes. Why is it important to determine

²⁹ Campbell Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Novano: New World Library, 2008, p. 246

THEATRICAL COLLOQUIA

this? Because, according to the observation cited by Mircea Eliade from H. Munro Chadwick and Nora K. Chadwick, the myth is the last stage of becoming a hero.³⁰

On the other hand, *The Chairs* takes place during a one-day social event at which the prominent people of society are present to celebrate the two elders. But these pillars of society are present in their absence. The evening ends in a triumph. If this is the paradigm in which the play must be read, then we should refer to the following observation: "... men who are participating in great social movements always picture their coming action in the form of images of battle in which their cause is certain to triumph. I proposed to give the name of 'myths' to these constructions, knowledge of which is so important for historians."³¹

Doesn't the moment of triumph determine the passage from a low social state to a superior social state? In principle, it should, as Victor Turner points out: "The passage from one social status to another is often accompanied by a parallel passage in space, a geographic movement from one place to another."³² Can we recognize this 'geographic' movement at the end of the play? Can the moment when the elders fall into the waves be such a geographic movement? In this case, the Ionescian irony is really ferocious.

Taking into account the pseudo-biographical speeches of the two Ionescian characters, we can identify their intention to summon both the spectators and the absent characters, an intention reinforced by 'hiring' an orator for this event where guests, spectators and those absent are expected to become the ones who "... witness the metamorphosis of a historical figure into a mythical hero."³³ Nevertheless, this metamorphosis does not happen. Or, if it happens, we are not able to perceive it. Probably because these two ordinary

³⁰ Eliade Mircea, *Cosmos and History – The Myth of the Eternal Return*, in English by Willard R. Trask, New York: Harper & Brothers, 1959, p. 43

³¹ Sorel Georges, *Reflection on Violence*, edited by Jeremy Jennings, Cambridge: University Press, 2004, p. 20

³² Turner Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness Play*, New York: PAJ Publications, 1982, p. 25

³³ Eliade Mircea, op. cit., p. 42

THEATRICAL COLLOQUIA

people who dream of being historical figures cannot become mythical figures since they haven't experienced the level of the historical figures.

Still, according to the Ionescian comic irony and cruelty, is there someone really a historical figure? Can someone be a historical figure for himself and not just for the others? And, then, can our common figures be capable of progressing to the stage of mythical figures, since between these two shores, the common figure and the mythical figure, is weaved only a frail dream, like a bridge that inevitably collapses under our weight when we try to pass it; a historical figure which can be testified only by the others? But the others can lie.

Thus, we may say that, in *The Chairs*, the distance between expression and meaning is no longer a reference, it becomes useless, but not because there is no distance between expression and meaning, but because, despite any expressive flexion, despite the elaborate play between expression and meaning, the meaning remains an inflexible equilibrium of the parts that constitute the expression. The proportions of expressive unity are immutable. This can be considered the mythical aspect of Ionescian writing.

In 1993, I directed this play, at first as a semester exam during my studies. The student work has become a performance which was played until 1995. Looking backwards, I can say, today, that I find myself in the situation of being guilty of 'directorial pride'³⁴ as Ionesco put it. However, in the attempt to understand the text before directing it, and taking into consideration the author's suggestions, I discovered together with the actors who played the two central characters of the play, and about whom it was stated: "Diana Cozma and Adrian Maticoc play big-time roles"³⁵, that, in *The Chairs*, there is a harmonious balance of the spectacular parts, which is preserved from one representation to another, no matter the conditions imposed by a fixed scenery or fixed scenic movement scheme. The impression created on the spectators is relatively identical despite the changes from one performance to another.

³⁴ vezi Ionesco Eugène, 1992, p. 198

³⁵ Afrim Radu, *Cu Scaunele la spinare*, revista Dilema nr. 6, București, 1994, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

Due to an error we discovered that in *The Chairs* we can discuss about a mythical horizon, and not about a fixed ritual structure. So, after identifying, together with the two actors, the key subnarratives in the play, and many of the cultural references (we were not able to identify them all) the scenic expression could differ from one representation to another according to the playing space.

It was a performance in which the actors' play adapted to the playing space that changed according to the venue where the performance took place. The cast also included Ioan Isaiu as the Orator. But even the role of the Orator has undergone changes, sometimes being interpreted by a flautist, other times being interpreted by a chorus of Orators, characters whose appearances were identical in form, a choir led by a so-called Chief Orator. What we want to emphasize is that these intended changes, a non-definitive stage-direction, in a continuous motion, have been observed: "... the changes that occur at each performance..."³⁶, or "... the redimension of stage direction..."³⁷, but the variations did not affect the vision because the para-mythic balances, built by Ionesco, made the performance have an identical impact on the spectators who practically attended different performances. The direction was not only at the level of the scenic images, but focused on identifying the relations of proportionality between the parts of the whole. Osvaldo Guerrieri was the critic who noticed that: "... i due vecchi sono giovanissimi e, anziché scambiarsi vezzeggiativi, si affrontano con una violenza da duellanti. I passaggi canonici di Ionesco sono rispettati, ma la tenerezza che intride l'assurdo della situazione è volta in barbaro agonismo, con una forza espressiva a volte sconvolgente."³⁸

In conclusion, we affirm that in Eugène Ionesco's *The Chairs* there cannot be identified a myth, but a mythical horizon that provides the spectator

³⁶ Pavel Laura, *Eugenionește*, revista Apostrof nr. 7, Cluj, 1994, our translation

³⁷ Afrim Radu, op. cit., our translation

³⁸ Guerrieri Osvaldo, *Uno Ionesco tutto muscoli: Via le tenerezze, resta un duello*, La Stampa 23 Marzo, Torino, 1994, our translation: "... the two old beings are very young and, instead of caressing each other, they confront with a duelist's violence. The canonical passages of Ionesco are respected, but the tenderness that softens the absurdity of the situation is pushed into a barbarous competition, with an expressive force, sometimes, overwhelming."

THEATRICAL COLLOQUIA

with a conceptual model that maintains its coherence under the condition that director and actors identify, with maximum accuracy, this horizon.

Bibliography:

Books

- Bennett Michael Y., *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, New York: Palgrave Macmillan, 2011
- Campbell Joseph with Bill Moyers, *The Power of Myth*, New York: Anchor Books, 1991
- Campbell Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Novato: New World Library, 2008
- Camus Albert, *The Myth of Sisyphus*, translated in English by Justin O'Brien, New York: Random House, 1991
- Cassirer Ernst, *Language and Myth*, translated in English by Susanne K. Langer, New York: Dover Publications, 1953
- Culler Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, New York: Routledge & Kegan Paul, 1975
- Elam Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Routledge, 2002
- Eliade Mircea, *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, in English by Willard R. Trask, New York: Harper & Brothers, 1959
- Esslin Martin, *The Theatre of the Absurd: Revised and enlarged edition*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972
- Harrison Jane Ellen, *Themis: A Study of The Origins of Greek Religion*, University Press: Cambridge, 1912
- Hendy Andrew von, *The Modern Construction of Myth*, Bloomington: Indiana University Press, 2001
- Higgins Charlotte, *This New Noise: the Extraordinary Birth and Troubled Life of the BBC*, London: Guardian Books, 2015
- Ionesco Eugène, *Les chaises, farse tragiques suivi de L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger*, Paris: Gallimard, 1990
- Ionesco Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv Ion Pop, București: Humanitas, 1992
- Kirk G. S., *On Defining Myths*, in Alan Dundes (Editor), *Sacred Narrative – Readings in the Theory of Myth*, Berkeley: University of California Press, 1984

THEATRICAL COLLOQUIA

Kuritz Paul, *The Making of Theatre History*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1988

Mercier John and Martin Shingler, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, New York: Columbia University Press, 2004

Müller Max, *On Language, Mythology and Religion*, edited by Jon R. Stone, New York: Palgrave Macmillan, 2002

Segal Robert A., *Myth: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2004

Sorel Georges, *Reflection on Violence*, edited by Jeremy Jennings, Cambridge: University Press, 2004

Turner Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness Play*, New York: PAJ Publications, 1982

Articles

Radu Afrim, *Cu Scaunele la spinare*, Dilema, nr. 6, București, 1994

Laura Pavel, *Eugenionește*, Apostrof, nr. 7, Cluj-Napoca, 1994

Osvaldo Guerrieri, *Uno Ionesco tutto muscoli: Via le tenerezze, resta un duello*, La Stampa, 23 Marzo, Torino, 1994

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0019

Myth and Music - Enhancers of Balance. Between Tradition and Modernity

Luminița MILEA*

Abstract: Along with literature, music, through the suggestiveness of the means of expression, manages to render in different compositional forms and genres the specific atmosphere and traits of the mythical universe. The Romanian musical creation has been dynamically asserted in an original manner over time, through the diversification of artistic means and a permanent adaptation of musical language to the aesthetic requirements of each compositional period. Skillfully wielding the processes of modern musical language, composers George Enescu, Aurel Stroe and Cornel Țăranu have given the contemporary public artistic masterpieces which impress by the personal manner of transposing into modernity the transcendent message of the myths of Oedipus and Orestes. The richness of the compositional means employed by the three composers creates bridges between antiquity and modernity, between the imaginary and the real universe.

Key words: myth, artistic creation, balance, tradition, contemporary

Upon a simple investigation into the tendency to employ mythical themes in literature and the performing arts, we will surely get to the ancient epos, the writings of which are indisputably associated with the myth, as a form of true history. Starting with the mythical evocations of Greek poets, loaded with meaning and then following the path of history, we find mythical themes in new forms anchored into space and time. Associated with *the time of the eternal present*, the mythical space “tends to integrate the real world”¹ and “it depicts its revealing vision from elements that relate to the vitalized

* Teaching Assistant, PhD, Faculty of Theatre and Television, UBB, Cluj - Napoca

¹Lucian, Blaga, *Despre mituri*, in: *Opere, vol.9, Trilogia Culturii*, București, Minerva Publishing House, 1985, p. 373

THEATRICAL COLLOQUIA

human experience”², as Lucian Blaga wrote. Thus, the myth is constantly changing, acting with new valences in the context of contemporaneity.

The approximation of the myth to artistic creation is associated with the phenomenon of desacralization, of its estrangement from the original model. Thus, reinterpretations of the myth emerge, bearing the author’s mark, in a symbolism endowed with new images and dimensions.

Closely connected, or even mixed with myth, in its beginnings, art, as well as language, in fact, detaches itself in time from “the material ground of the myth”³, and “their spiritual and ideal unity is being reconstituted to a new scale.”⁴ The course of forms crystallization from antiquity until today bears witness to different relations between these three elements: myth - language - art, which “at first form a concrete, undivided unity, that is only gradually resolved into a triad of independent modes of spiritual creativity,”⁵ which creates the relation between two universes, a real one and an imaginary one.

Following the evolution of mythical evocations in time, we can say that the nineteenth century marks a milestone through the explosion of literary works with mythical themes, for which reason, starting with this period and continuing to the present day, the idea of myths is a constant challenge for critics and scholars in the fields of philosophy, psychology, anthropology, psychoanalysis and literature. It is the period in which myth-related theories are born and real *mythology schools* are crystallized.⁶ In the arts, pages of universal literature find their embodiment in different forms, structures and artistic genres.

Along with literature, music, through the suggestiveness of the means of expression, manages to render in different compositional forms and genres the specific atmosphere and traits of the mythical universe. In this period, Romanian musical creation, a field which has been originally and dynamically

²Idem, p.372

³Ernst, Cassirer, *Limba și mit*, in: “Secolul 20”, Bucharest, Writers' Union of Romania, vol. 325-327, nr.1-3, p. 240

⁴Idem

⁵Idem

⁶ See the Cambridge myth criticism school

THEATRICAL COLLOQUIA

asserted in the culture and art of the Romanian people, undergoes a diversification of artistic means, forms and components of the musical language, responding to modern concepts, in the spirit of the aesthetic concepts of the times and the increasingly sophisticated requirements. Using the symbols Greek mythology offers, through the suggestiveness of their music, the composers are always able to truthfully recreate human feelings, the specific features and the ideological content of the myths. Among the multitude of arguments to be supported through examples, there are George Enescu's artistic creations, as well as the creations of the composers from his generation and the following ones. "The history of modern Romanian music completely confirms, by repeatedly reiterating the myths of Oedipus and Orestes, the magical force of the transcendence and the rethinking of the legends of the past."⁷ Referring to the myth of Oedipus, Sorana Coroamă-Stanca, said in an interview "I believe that there is no more fertile myth of our civilization than this myth of Oedipus, which comes from Ancient Greece."⁸

George Enescu (1881-1955), the one who put the Romanian musical school on the world map, is rightfully considered to be the promoter of Romanian compositions the artistic spirit of which brings the myth of Oedipus into contemporaneity. The force and substance of the Oedipus myth in Enescu's music has new dimensions, determining "a myth that seemed stuck in Sophocles' world - *Oedipus Rex*, *Oedipus at Colonus* - to become so modern, so present, so renewing."⁹

The libretto formula embraced by the composer, that of uniting Sophocles' two tragedies, allows us to have the whole picture of Oedipus' life, a unique image of a life always controlled by destiny, from the edges of glory to decline, and, in the end, to redemption.

⁷ Ștefan, Angi, Cornel Țăranu. *Mărturisiri mozaicate, studii și eseuri*, Cluj Napoca, Eikon Publishing House, 2014, p.150

⁸ Laura Manolache, *Enescu în conștiința prezentului. Masă rotundă cu Sorana Coroamă, David Ohanesia și Viorel Cosma-1984*, in : *Tribuna Musicologică*, București, Muzicala Publishing House, vol.2, 1988, p.24

⁹ *Ibidem*

THEATRICAL COLLOQUIA

The musical score of the opera brings together in a remarkable sound construction the orchestra responsible for the active parts of the drama, with the choir - the main character, bearer of emotions, and with heroes endowed with exceptional individual qualities, inviting to a meditation on the tragedy of the human condition. And thus, in a union of rituals, Romanian folklore, Byzantine accords and modern sound constructions, each included with great artistry in the dramaturgical discourse, Enescu's music in *Oedipus* "manages to transcend the 20th century. It enters victoriously into the 21st century, maintaining the same topicality."¹⁰

Structured in four acts, Enescu's lyrical tragedy, *Oedipus*, to which the composer dedicated more than twenty years (1910-1931) premiered at the Great Opera in Paris on March 13, 1936. More than twenty years later, namely in 1958, on the first edition of the George Enescu International Festival, his creation had its Bucharest premiere at the Romanian Opera, under the direction of Jean Rânzescu, with an exceptional cast, with a great conductor, maestro Constantin Silvestri, who cast in the leading role a young David Ohanesian, giving him "the role of a lifetime and giving us the Enescian tradition of interpreting the score."¹¹ Full of substance, Enescu's music in *Oedipus* has been played on the great scenes of the world, in Paris, Sofia, Athens, Lucerne, Weimar, Berlin, Vienna, Stockholm, Lausanne..., in interpretative concepts that have always brought together exceptional directors, orchestras, conductors, soloists and choirs.

So many pages have been and will still be written about Enescu's *Oedipus*, as the subject is always current, as it has, through the density of the information contained in the text, music and dramaturgy, a unique character "in the entire history of lyrical creation"¹², as pointed out by conductor Cristian Mandeal. Romanian musical creation has continued the idea of Greek myths, in new conceptual forms, with new sounds and artistic means. Using

¹⁰*Ibidem*

¹¹ Ada Brumaru, *Constantin Silvestri, după 20 de ani*, in: *Grădina sunetelor. Eseuri despre muzică*, Bucharest, Musical Publishing House of the Union of Composers and Musicologists in Romania, 1991, p. 317

¹² <http://www.romlit.ro/de-zece-ori-oedipe>

THEATRICAL COLLOQUIA

contemporary language techniques against the background of ancient Greek culture, maestros Aurel Stroe and subsequently Cornel Țăranu have shown much courage, artistic craftsmanship, inventiveness and spontaneity, as well as a great capacity to concentrate on the essence of the mystical-religious poetry of Greek poets.

Aurel Stroe (1932-2008), is a representative of the “Golden Generation” of post-Enescu composers, he fascinates with his unprecedented way of translating into modernity the transcendental message of Orestes’ myth, to create a connection between ancient and modern in one of the greatest compositions inspired by Aeschylus’ Oresteia trilogy.¹³

The Oresteia, or *The Trilogy of the Closed Citadel*, composed in 1973-1988, includes three major works of art known as *The Tree Oresteia*. As he has a vast encyclopedic culture, and is gifted with a predisposition for thorough analysis, it is easy to understand that the composer’s qualities have always accompanied his creation in the background. It is known, moreover, from the composer’s notes and interviews, that *The Tree Oresteia* represent his personal communication with Aeschylus’ creation, but in a particular form. Asking questions and waiting for answers, reinterpreting Nietzsche’s ideas about the pre-Socratic philosophers and the Greek trilogy, or calling upon the relationships between physics and philosophy, he gets to the laws of thermodynamics and the analysis of closed systems. In this tumult of ideas and questions, the composer gives his answer to the fate of old citadels, of isolated citadels, which do not communicate with the outside and which probably “inevitably go through moments in which they communicate with the environment. In these privileged moments, the exchange of information can produce inner macroscopic fluctuations.”¹⁴ In the composer’s view, they can be descending and lead to the sudden collapse of the inner order, but they can also be ascending, “raising the level of organization of the system for a period

¹³For the opera’s libretto, the composer used the translation of Aeschylus’ trilogy made by George Murmu, without any adaptations or reinterpretations, the sole changes being compressions of text probably imposed by the artistic vision.

¹⁴ Ada Brumaru, *Orestia în timp și peste timp*, in: *op.cit.*, p. 43

THEATRICAL COLLOQUIA

which could be extended.”¹⁵ In the end, the conclusion is that “*an internal history of fluctuations*, characterized by the fact that an ascending fluctuation generates a new ascending fluctuation, and then they are composed in an ascending chain, so that the inherent tendency of system decay disappears for a long time”¹⁶, can be created.

I have insisted on these notes made by the composer to better understand the ideas and philosophy which preceded and then accompanied Aurel Stroe’s artistic creation. *The Closed Citadel Trilogy* is, therefore, a profound meditation made by the composer on the concept of “closed citadel”, and an analysis of the fluctuations occurring in the claustrophobic perimeter, with their individual and open system influences. The fluctuation game accompanies the entire compositional creation, the division into three pieces being associated with the way these fluctuations occur.

In Aurel Stroe’s compositional vision, the closed citadel of Argos is dominated by slow demoralization and “fear of the closed place which is slowly taken over by death, [...] where initiative is paralyzed, where the dreams of conquest and aggression gain unusual contours.”¹⁷ This is the sound atmosphere created in the first piece, *Agamemnon* or *Orestia I* (1973). The fourteen canons, grouped according to the embodiment of the sound material maintain the atmosphere in the closed citadel. The first nine canons flow uninterruptedly, during one unit, maintaining the religious atmosphere, and then, when the soloists enter the stage, this unit is *broken* with each single solo. The penetration of an external force, associated with *rupture*, triggers the tragedy. Those who are coming from the outside of the perimeter, Agamemnon and Cassandra the foreteller will die, and then the closed citadel will return to its initial state. *The rupture* appears regularly throughout the trilogy, being one of the composer’s meditational motifs, associated with the *musical breaks* produced by literary texts at certain times. Produced on a small scale, with only eight instrumentalists, four soloists and two actors, it is a

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Idem*, p. 44

THEATRICAL COLLOQUIA

chamber opera. This first work in three acts of the trilogy had a radio recording in first audition in 1983 under Ludovic Bacs' conductor's baton.

The motif of the *closed citadel* can also be found in the second opera in two acts, *Choephoroi* (1973- 1988). The return of *Orestes*, together with his friend, Pylades, is associated with the intrusion of external forces, which will cause vengeance, namely the destruction of those on the inside. It is the moment when the Erinyes, the goddesses of matricide and patricide revenge, are enter the stage. The score of this part is characterized by a high degree of difficulty, as the *rupture* is brought back to the fore, in its forms of manifestation through specific compositional means. *The Choephoroi*'s tragedy is therefore the tragedy of a rupture. The sound techniques used by the composer bring together Romanian and Asian folklore¹⁸, creating "a synthetic inframelos"¹⁹, as the composer confessed. As an artistic solution for some compressions, we encounter elements of instrumental theatre, namely the trombone - a character in its own right with a permanent presence on stage. The choral effects conclude and the soloists have to deal with complex passages. The first audition took place in Bucharest in 1978, then in 1979 in Avignon under the direction of Lucian Pintilie, an artistic view which finally influenced this opera. After the opera was completed, a national premiere took place in Bușteni²⁰, during the festival that bears the composer's name.

The Eumenides (1988), the third of the Oresteia, an opera in one act, is an invitation to meditate on the concepts of judgment, forgiveness, and the supremacy of tolerance over cruelty, composed in a special score. The saxophone is a theatrical instrument and element by supporting the entire score, while being responsible for the unity of the soundscape. The choir is also present, having sung or discursive interventions, which break or join in the characters' voices. With the saxophonist playing several different instruments, as a one-man orchestra, the composer highlights in this last work the idea of the polyvalent musician, which is also suggested by the reduced

¹⁸ It's a harvest song from Sibiu and a fragment of a Mongol song.

¹⁹ *Idem*, p.49

²⁰ It's the place where the trilogy was composed.

THEATRICAL COLLOQUIA

number of instrumentalists in all three operas. The first audition of the opera took place in 1990 in Bucharest.

The complexity of the score and the high degree of difficulty of some passages, the introduction of new compositional concepts²¹ and means of artistic expression give *The Oresteia* an exceptional value. Their greatness, however, comes from the masterfulness with which the composer managed to embody and translate into music the results of his analyses and meditations.

Gifted with the grace of creative power, maestro **Cornel Țăranu** (born in 1934), in an extremely courageous approach, carries forward the myth of Oedipus. The result of the collaboration with French poet Olivier Apert, who wrote the libretto, the opera *Orestes & Oedipus* (1999-2001) is a chamber opera and is structured in four acts. Thanks to the meetings between the two, “the creative process began practically simultaneously. Cornel Țăranu composed, while Olivier Apert was sending him the acts of the libretto.”²² The subtlety and rigor of director Mihai Măniuțiu, which was often present at their meetings, brought added value to the creative process. This formula of three is the one that traces the poetic and sound frame in which the two myths of *Orestes* and *Oedipus* will meet.

The fictional encounter between the two heroes, who “make a sort of a summary of their lives, having a series of confrontations, more of a philosophical nature than of the action variety”²³, and the use of the two artistic instruments: similitude and inversion, give the opera a unique character. It is an *artistic adventure*, mirroring the two symbols of Greek tragedy, materialized in a new creative formula, “a third aesthetic hypostasis of the rediscovery and re-liberation of the mythical energy which lives its latent existence in its tense syncretic unit.”²⁴ Deviating from the point of the ancient

²¹ Such as the theory of morphogenetic music, the preference for contrasts or replacing voice with instrument to make the transition from the harmonic style to the modern one.

²² Apert, Olivier, *Oreste&Oedipe, operă-teatru*, bilingual edition, trad. Anca Măniuțiu, Éditions Mihály, Biblioteca Apostrof, Cluj - Gennevilliers, 2000, p.101

²³ Ștefan, Angi, *op. cit.*, p.147

²⁴ *Idem*, p.152

THEATRICAL COLLOQUIA

tragedy, Olivier Apert gives another meaning to the role of the Sphinx, who, accepting to die, whispers the answer to the enigma.

The opera presents a proud and ambitious Oedipus and a more skeptical and sensitive Orestes, each one with their own history and sins. Opposed in their conceptions of the world, the two are surrounded by heroes who have opposing characters and views. Therefore, alongside Oedipus we meet Jocasta (sensitive, gentle, and a victim), and alongside Orestes Clytemnestra (cruel, ambitious, and a murderer). The mediators of the two, the female Sphinx²⁵ and Electra, also have opposite qualities, which will however be reversed after meeting the one they are expecting. By following the laws of the gods, the two commit their sin at a time of error, and destiny brings them similar punishments.

Two different concepts of the world, *meditation* and *will*, are emphasized with the help of choral effects. The choir, the commentator of the meeting between Oedipus and Orestes has “a good knowledge of history”, and throughout the meeting of the two becomes a “spectator” and a “nuance” of the lines between them. The two forms of passion: *tenderness*, which characterizes the Electra - Orestes dialogue, and *the terror* specific to the Oedipus - Sphinx dialogue, are also emphasized with the help of the choir. The behavioral inversion of Electra and the Sphinx also imposes an inversion of the intervention of the choir to point out the change in a deeper manner. The recitative discourses bear the expression of the inner feelings of the heroes and make use of various means of sound expression. The last encounter between Orestes and Oedipus brings two human beings face to face, “transformed by what has been revealed to them. Overwhelmed by their own ‘insanity’, each of them remains deaf to the other one’s discourse, not hearing anything but each his own voice.”²⁶

The first representations took place in Cluj, Bucharest, Paris and Brussels as concerts, interpreted by the Ars Nova group, conducted by the maestro himself. A prominent figure of Romanian musical life, who has

²⁵ For the libretto, they opted for a female Sphinx

²⁶ Apert Olivier, *op.cit.* p.139

THEATRICAL COLLOQUIA

dedicated himself to Enescian creations for many years, Cornel Țăranu had the honor of being invited in 2003 to the 16th edition of the George Enescu International Festival to stage his new compositional creation. Therefore, on the last day of the festival, on the stage of the Romanian Athenaeum, there was a new representation of the concert version of *Orestes & Oedipus*, with the same orchestra, interpreters and conductor.

The absolute premiere of the stage version took place in Cluj-Napoca in April 2007, on the stage of the great hall of the Romanian National Opera, in the closing of the 7th edition of the Modern Cluj Festival, interpreted by the Ars Nova group, conducted by maestro Constantin Țăranu and with exceptional soloists of the lyrical scene in Cluj.²⁷ The direction of Rareș Trifan and the scenography of Carmencita Brojboiu added great value to the show.

Given the fact that the opera can be presented both as a concert and as a stage production, we must note that from the point of view of the form of artistic manifestation, the opera preserves its value in both forms. The plasticity of the sound images represents the center of gravity of the work in the concert version, the sound substrate being the bearer of the message, taking on the most varied aspects and dramatic moments. In the scenic form, the sound illustration included in the score is combined with the artistic means specific to the theatrical art, in such manner that the space, the decor, the lights, the costumes, the body expressiveness and the stage movement nuance the message and the tragedy of the score and the text.

Cornel Țăranu gracefully oscillates between tradition and innovation, his fantasy and intelligence leaving their mark on the entire work. An emblematic figure of Cluj, he is founder and artistic director of the Modern Cluj Festival, an opening for young composers, soloists and the audience with a love for contemporary music.

²⁷ Tenor Marius Vlad Budoiu in the role of Orestes, bass-baritone Gheorghe Roșu in the role of Oedipus, soprano Lavinia Cherecheș in the role of the Sphinx, mezzo-soprano Iulia Merca in the role of Electra, soprano Irina Săndulescu Bălan in the role of Jocasta, soprano Mihaela Maxim in the role of Clytemnestra, actor Cornel Răileanu in the role of Tiresias. The choir, reduced to four persons, was composed of Carmen Băcila, Luminița Milea, Flavius Trif and Cristian Hodrea.

THEATRICAL COLLOQUIA

The mythical evocations of the three composers, in works so different from the point of view of their artistic and especially philosophical conceptions, are definitely included in the rich repertoire of present and future culture. And the myth, the bearer of metaphors and style which has accompanied man throughout history, will continue to inspire future artistic creation, because, “no matter how much the modern man has decided to relinquish myths as dead weight, he continues, unaware, to passionately live in a permanent mythical atmosphere.”²⁸

Bibliography

Angi Ștefan, Cornel Țăranu. *Mărturisiri mozaicate, studii și eseuri*, Cluj-Napoca, Eikon Publishing House, 2014

Apert, Olivier, *Oreste&Oedipe, operă-teatru*, bilingual edition, trad: Anca Măniuțiu, Éditions Mihály, Biblioteca Apostrof, Cluj - Gennevilliers, 2000

Blaa, Lucian, Despre mituri, in *Opere*, vol. 9, *Trilogia Culturii*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1985.

Brumaru, Ada, *Orestia în timp și peste timp*, in: *Grădina sunetelor. Eseuri despre muzică*, Bucharest, Musical Publishing House of the Union of Composers and Musicologists in Romania, 1991

Brumaru, Ada, *Constantin Silvestri, după 20 de ani*, in: *Grădina sunetelor. Eseuri despre muzică*, Bucharest, Musical Publishing House of the Union of Composers and Musicologists in Romania, 1991

Cassirer, Ernst, *Limbaj și mit*, in: “Secolul 20”, Bucharest, Edited by Writers Union of Romania, vol. 325-327/nr. 1-3/1988

Manolache, Laura, *Enescu în conștiința prezentului. Masă rotundă cu: Sorana Coroamă, David Ohanesian și Viorel Cosma-1984*, în “Tribuna Musicologica”, Bucharest, Muzicală Publishing House, vol.2, 1988.

Sandu- Dediu, Valentina, *În căutarea consonanțelor*, Bucharest, Humanitas Publishing House, 2017

Web resources

²⁸ Blaa Lucian, *Op. cit.* p. 376

THEATRICAL COLLOQUIA

Brumaru, Ada, *Festivalul George Enescu. De zece ori Oedipe*, www.romlit.ro, nr.41, 2001, http://www.romlit.ro/de_zece_ori_oedipe ; accessed on November 1st 2017

Pop, Ion, *Armonii româno-franceze*, www.romlit.ro, nr.2, 2001, http://www.romlit.ro/armonii_romno-franceze, accessed on October 27th 2017

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0020

Time's Tricephalous Image in *Macbeth* by William Shakespeare

Lia Codrina CONȚIU*

Abstract: Influenced by the Humanist movement, Shakespeare is preoccupied with time, illustrating it in his lyrics and dramaturgy. If in comedies time has a regenerative character, in the Shakespearean tragedies “the clock” ticks continuously, it is the soundtrack that fulfills the destiny of the character. And *Macbeth* is perhaps the best example in this respect. Macbeth is hypnotized and haunted by time. Hypnotized by the imagination of a possible future and haunted by a past full of blood and crimes. The hero lives between imagination and memory, and the main catalyst of the play is the tragic interaction between Macbeth and time, with all the psychological and physical tensions that derive from there. The main impact of time on Shakespeare's tragic heroes is achieved by the actual actions of time that exposes and amplifies tragic defects of heroes (in Macbeth's case - ambition). As in the Renaissance, myths, images and signs were used in poetics and literature to indicate a teaching, a moral, Shakespeare includes in his work symbols taken from the iconography and mythography available at that time, such as time's tricephalous image around which *Macbeth* is “shaped”.

Key words: time, tragic, symbol, mythography, iconography

Introduction

Man's life is “caught” in time: we remember the past, plan the future, and try to live the present under a tremendous pressure of a flying time, fleeing from man and pushing him with ruthless rage towards death. “Time is the most profound and the most tragic subject which human beings can think about. All

* Assistant Professor, Ph.D., at Petru Maior University of Tîrgu-Mureș; Ph.D. student in theatre and performing arts at George Enescu National University of Arts - Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

the tragedies that we can imagine return in the end to the one and only tragedy: the passage of time and humans' inability to control it."¹

In the Middle Ages man perceived life as a preparation for the passage to the afterlife, this stage being more important than life on earth itself, and time was not perceived as an enemy because death was seen as its companion. In the middle of the 13th century, time-related discussions took place, and Aristotle's *Physics* was translated and taught in schools. Thomas de Aquinas, trying to define time and eternity, describes the present moment as just a boundary between the past and the future. Time is not seen as a process, but as a measure of all processes.² And "medieval cosmic diagrams, evoking the relationship between a cosmic personification or a deity and the universal dimensions of time and space, demonstrate initial efforts to organize Christian ideas of temporal domination, duration and periodicity within a comprehensive universal structure."³

The dawn of the Renaissance brought a greater concern for time. Luisa Guj claims that people then discovered that "Earth was the place where Men could assert their power and realize their inherent potential."⁴ The renewed interest comes from the rediscovery of classical texts and the exodus from the dogmatism of the church through the flourishing of the Humanist movement. But with this ever-increasing emphasis on temporality comes the recognition "that Man was helpless against time"⁵, life had an ending, and time was stronger than man. Eric P. Levy develops the idea, adding that "the Renaissance person was temporally insecure, often expressing concern with the saturnine quality of time, construed in terms of menacing and destructive activity, analogous to that of the mythical Saturn, the god who consumed his

¹ Simone Weil, *Lectures in Philosophy*. Hugh Price, trans. Cambridge: Cambridge UP, 1978, p. 197.

² Simona Cohen, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, European History and Culture E-Books Online, Collection 2014-II, Brill's Studies in Intellectual History Online, Supplement 2014, Volume: 228/6, p. 47.

³ *Idem*, p. 54.

⁴ Luisa Guj, "Macbeth and the Seeds of Time" *Shakespeare Studies* 18 (1986): 175-188. MLA International Bibliography. EBSCO.

⁵ *Idem*, p. 175.

THEATRICAL COLLOQUIA

own offspring.”⁶ David Scott Kastan elaborates this aspect of the temporal consciousness of the Renaissance man: “His world is one where the unidirectional and irreversible flow of time brings an intensified sense of the fragility and precariousness of being.”⁷

Petrarch, in *Trionfo del tempo* (*The Triumph of Time*), speaks of time against which man becomes powerless: it destroys the beauty of youth and all man’s achievements are doomed to ruin: “how fast time is flying before my eyes, running away after the sun that never stands.” Life is short: “This morning I was a child, and now I am old”, it is no more than a single day, which is “cloudy, short and cold and full of sadness.”⁸

In 1571, Vincenzo Cartari, in *Le imagini de i Dei de gli Antichi* (*Images of the Gods of the Ancients*), depicted the Egyptian god Serapis, having on his right a three-headed image, its body being hidden by a coiled serpent. In the middle there was the head of a strong lion, to the right a pleasant dog’s head, and to the left a rapacious wolf’s head.⁹ The origins of this three-headed monster are to be found in the distant Egypt, Serapis being an Egyptian god who at first had connections with the underworld, being similar to Hades’ Cerberus. For the Greek culture the significance of this monster is not very clear; instead, for the Roman culture, we find the explanation in *Saturnalia* by Macrobius (philosopher, writer and Roman official of the 4th-5th century), also mentioned by Vincenzo Cartrari. Macrobius sees this monster as the symbol of time, the lion represents the present, the agreeable dog is the hopeful future,

⁶ Eric P. Levy, “The Mimesis of Time in Hamlet” in *Detaining Time, Temporal Resistance in Literature from Shakespeare to McEwan*, Bloomsbury, 2016, p. 28.

⁷ David Scott Kastan, *Shakespeare after Theory*, Routledge, 1999, quoted by Eric P. Levy, *Detaining Time, Temporal Resistance in Literature from Shakespeare to McEwan*, Bloomsbury, 2016, p. 28.

⁸ “Ché quant’ io vidi il Tempo andar leggero dopo la guida sua che mai non posa”; “stamani era un fanciullo ed ora sono vecchio”; “Nubil’ e brev’ e freddo e pien di noia”; Francesco Petrarca, *Trionfi in vita ed in morte di Madonna Laura*, *Trionfo del tempo*, in *Parnaso classico italiano* pubblicato per cura di Angelo Sicca direttore della Tipografia della Minerva in Padova, 1827, pp. 84-85.

⁹ Vincenzo Cartari, *Le imagini de i Dei de gli Antichi*, Padova, 1608, pp. 72-74.

THEATRICAL COLLOQUIA

and the rapacious wolf illustrates the past, thus emphasizing the tripartite character of time.¹⁰

In the third book of *Africa*, Petrarch¹¹ describes the castle of King Syphax of Numidia: there were the signs of the zodiac, Jupiter, Saturn with the sickle in hand, Neptune, heroes and lower deities, then Apollo embodied in three hypostases: as a boy, then as a young man, and not long after, as an old man, having at his feet a monster with three heads, a dog on the right, a hungry wolf on the left, and a lion in the middle, and the heads were trapped on a spiral serpent. What draws the attention is the appearance of Apollo in three hypostases, also the three-headed monster, the symbol of flying time. Petrarch replaces Serapis with Apollo, emphasizing the importance of the sun in alternating days and nights in the course of time.

Pierio Valeriano, in *Hieroglyphica* from 1556, based on Horapolo's 5th century treatise, mentions the god Serapis twice: the first time under the title of "Sol", Macrobius being quoted, the god of sun being described as Egyptian, wearing the three heads on the shoulders of his own nude body. Secondly, Valeriano mentions the God under the heading "Prudentia", who "not only investigates the present, but also reflects about the past and the future." These three forms of time are hieroglyphs expressed by the image of a three-headed monster.¹²

In the Roman and Christian tradition, it was thought that memory, intelligence and foresight formed the basis of the virtue called prudence (*prudentia*).¹³ Medieval and Renaissance art found many ways of expressing the tripartite nature of prudence through visual representations. Prudence also appears in the image of those Trinities, Pagan deities that were not accepted by the church, but did not lose their popularity, a three-headed figure showing,

¹⁰ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Anchor Books, 1955, pp. 152-155.

¹¹ Petrarch, *Africa I-IV: A Translation and Commentary* by Erik Z. D. Ellis, B.A., Thesis, 2007, pp. 45-46.

¹² Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Frankfurt edition, 1678, p. 384, apud Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Anchor Books, 1955, p. 161.

¹³ Luisa Guj, "Macbeth and the Seeds of Time", p. 187.

THEATRICAL COLLOQUIA

in addition to a middle-aged face, symbolizing the present, a young and an old one, in profile, to the left and to the right, symbolizing the future and the past.¹⁴

In 1593, Cesare Ripa publishes *Iconologia*. Aware of the fact that the idea of prudence, which encompasses memory, intelligence and foresight, is based on a pre-Platonic definition of “wise counsel”, Ripa includes in his book the three-headed monster as an attribute of the allegory of “Good Counsel” (*Buon Consiglio*), taking the tripartite image from Pierio Valeriano. Ripa mentions that this triad represents the three forms of time, being the symbol of prudence, which, as Aristotle says, is the basis of a wise and happy life.¹⁵

In Titian’s work, “The Allegory of Prudence” (*Allegoria della Prudenza*, 1565-1570), once again the three-headed monster appears and above it three human heads are placed in different hypostases: a child, a young man and an old man, the three stages of human existence, and an inscription: “from the experience of the past, the present acts prudently, lest it spoils future actions.”¹⁶ The animals are the three “faces” of time, suggestively correlated with prudence that incorporates three psychological valences: the memory that helps us remember things and learn from them, representing the past; the intelligence that judges things and makes us act, illustrating the present; and the foresight, which anticipates and helps us meet things, the basis of the future. But the image of the tricephalous monster can be misleading. Cartari, in *Le imagini de i Dei de gli Antichi* (*Images of the Gods of the Ancients*), depicts the three-headed monster, out of which the lion, the present, is the strongest, the dog, the future, is agreeable and tempts us with mere hopes, while the wolf, the past, takes away and devours everything so that it leaves no memory of many things.¹⁷

Prudence, from Ripa’s perspective, consists of a recall of the past that ordains the present and prevents future deeds. If the past can no longer be a

¹⁴ *Idem*, p.150; This three-headed Prudence appears, for example, in a Quattrocento relief (Victoria and Albert Museum at London), now ascribed to the school of Rossellino and in one of the niellos in the late fourteenth-century pavement of Siena Cathedral, in which, besides the tricephalous significance, there was the serpent with the traditional attribute of wisdom.

¹⁵ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, pp. 163-164.

¹⁶ *Idem*, p. 149.

¹⁷ Vincenzo Cartari, *Le imagini de i Dei de gli Antichi*, p. 74.

THEATRICAL COLLOQUIA

good counsellor for the present, and the future deceives us with hopeless hope, the image of the tricephalous monster is more of a warning for the prudent man and a threat for the imprudent one. This image of time also appears in Shakespeare's *Macbeth*, in which the hero, haunted by a murderous past, tries to erase the memory of past things, but wishing to maintain a continuous present and ignoring the prudent man's intelligence destroys his future, thus endangering the very world in which he lives and his own being.

The Destructive Effect of Time in *Macbeth*

"William Shakespeare wrote about people's acting called life. Acting is a sign of the untranslatable destiny, but capable of provoking and maintaining a state of the individual, a state of existence, and a state of the world. William Shakespeare has played with time, measuring its uncertainty and eternity, with history, countries, love, even death, leaving us free and fascinated by Everything."¹⁸

Influenced by the Humanist movement, Shakespeare is preoccupied with time, illustrating it in his lyrics and dramaturgy. In his sonnets, everything that is beautiful, both in man and in nature, is destroyed under the act of destructive time. One can escape the tyranny of time in two ways: a first one being accessible to all - marriage and children, and another accessible only to the talented ones - poetry and fame. Time also occurs in comedies, but there it plays a different role; it is the winged god Aion, healing wounds, allowing the truth to reveal and repairing the past by its regenerative force.¹⁹

The tragedies resume the pessimistic view of the sonnets on time, time is inevitable and its end is the expiration of human life. In the Shakespearean tragedies "the clock" ticks continuously, it is the soundtrack that fulfills the destiny of the character. And *Macbeth* is perhaps the best example in this respect. Macbeth is hypnotized and haunted by time. Hypnotized by the imagination of a possible future and haunted by a past full of blood and crimes. The hero lives between imagination and memory, and the main catalyst of the

¹⁸ Alexa Visarion, *Spectacolul ascuns*, Editura Buna Vestire, Blaj, 2010, p. 9.

¹⁹ Luisa Guj, "Macbeth and the Seeds of Time", p.176.

THEATRICAL COLLOQUIA

play is the tragic interaction between Macbeth and time, with all the psychological and physical tensions that come from here. The main impact of time on Shakespeare's tragic heroes is achieved by the actual actions of time that exposes and amplifies tragic defects of heroes (in Macbeth's case - ambition).

From the beginning of the play, a chronological order of Macbeth's destiny is established through the voice of the witches, who represent the messengers of destiny.²⁰ We have here the past – thane of Glamis, even though Macbeth does not know it yet, the present – thane of Cawdor and the future – King of Scotland.²¹

In the Renaissance, art, poetry and theatre were impregnated with symbolic signs and images, an iconography with which the Renaissance public was accustomed. The three strange sisters (modern translations refer to the word *wyrd* as meaning *strange*, but the original meaning of the word *wyrd* or *weyard* was “those who control the fate”²²) not only represent the goddesses of destiny but they convey the opposite: the fate and the temptation of evil. That's why in their world “Fair is foul and foul is fair”, everything that is beautiful for them is ugly for man and vice versa, and Macbeth falls into this trap. Hypnotized by the proposal future has in store for him, he tries to rush

²⁰ Parcae in Roman mythology (or Moirai in the Greek one) were the ones that established the destiny of mortals, but also of gods. There were three Parcae: Nona (Greek equivalent Clotho) weaving the thread of life – depicted with a spindle, Decima (Lachesis) measuring the length of the thread woven by his sister - illustrated with a graduated rod, and Morta (Atropos), the one cutting the thread – shown with scissors. They are embodied in three ways: a young one who takes care of man from birth, another one who is neither young nor old, and turns the thread of life on the spindle, and an elderly one who cuts the thread of human life, representing in fact the hypostases of time: past, present and future. see Irina Nemeti, “Parcae – Ursitoare. Studiu de mitologie contrastivă”, *Revista Bistriței XII-XIII*, 1999, pp. 213-218.

²¹ Luisa Guj, “Macbeth and the Seeds of Time”, p. 179.

²² The Norns were the Moirai of the Nordic mythology. In Scandinavia, the Vikings believed that the Norns gave the form of destiny and recorded the lives of each person. Three very strong and very beautiful Norns lived in the mysterious fountain of destiny - Urd. Its location was right between the roots of the giant tree Yggdrasil (Tree of the World). It forms a column linking the realm of the gods, mankind, giants, and the death in the underworld. These roots were called Urd, while the others were called Verdandi ('Being') and Skuld ('Necessity'). Daniel McCoy, “Yggdrasil and the Well of Urd”, online at <https://norse-mythology.org/cosmology/yggdrasil-and-the-well-of-urd/>.

THEATRICAL COLLOQUIA

time, to pass the stages predicted by the witches. And thus, he does not let nature follow its course, but he thinks he can dictate time and commits a murder: he kills his king, Duncan, to take his place. He begins to have a fixation with time, wants to master it, but everything he does leads to chaos. At this moment his life, even the whole world enters a process of destruction and terror.²³

After killing Duncan, and having been proclaimed king, Macbeth does not want to rush time any longer but, on the contrary, he tries to slow it down, because the thought that Banquo's descendants will become kings triggers fear and terror. But a murder involves other crimes: Banquo and his son, Fleance, have to die for "history" to slow down. Macbeth wants to keep the present forever, which would make time disappear, because, if there is only a continuum of the present, then eternity appears. St. Augustine in his *Confessions* (*Confesiuni*) speaks about the perception of time, and describes very graphically the distinction between time and eternity: "if nothing had happened, there would be no past time, if nothing were about to happen, there would be no future time, and if nothing happens, there is no present time. [...] If it were always a present time and did not flow into the past, then it would not be time, but eternity."²⁴

If, at first, he had refused the title of Cawdor as "borrow'd robes" then even those robes make him think further, and the thought of murder begins to haunt him:

"My thought, whose murder yet is but fantastical, / Shakes so my single state of man that function / Is smother'd in surmise, and nothing is / But what is not. [...] Come what come may, / Time and the hour runs through the roughest day." (Act I, Scene 3)²⁵

²³ Caitlynn Lowe, "Problems with Time and the Future in Hamlet and Macbeth", Published on Nov 28, 2010.

²⁴ Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Ediție bilingvă latină-română, Traducere din limba latină, introducere și note de Eugen Munteanu, Editura Nemira, 2006, p. 258.

²⁵ The Oxford & Cambridge Edition of Shakespeare's *Macbeth*, with introduction and notes by Stanley Wood, M.A., London, George Grill & Sons, Ltd., 1950, p. 9.

THEATRICAL COLLOQUIA

Through the prophecies made by the witches, and the fulfillment of the first one, Macbeth begins to feel that he has the right and power to control time, he can defy the natural order, and that arrogance threw him to chaos and destruction. His attempts to evade the psychological and physical tensions of his interaction with time, when weighing the consequences of killing Duncan, make him say, hoping he will not have to stain his hands with the current king's blood:

“If chance will have me king, why, chance may crown me, / Without my stir.” (Act I, Scene 3)²⁶

But he has doubts regarding the speed with which time sets the natural order of fulfilling a prefigured future:

“The Prince of Cumberland! / That is a step on which I must fall down, or else o’erleap, / For in my way it lies. Stars, hide your fires; / Let not light see my black and deep desires: / The eye wink at the hand; yet let that be which the eye fears, when it is / done, to see.” (Act I, Scene 4)²⁷

The time's exigency that grows in a crescendo and which the hero feels is illustrated by the following monologue:²⁸

“If it were done when ‘tis done, the ‘twere well it done quickly. / If the assassination could trammel up the consequence, and catch, / With his surcease, success, that but this blow / Might be the be-all and the end-all-here. / But here, upon this bank and shoal of time, / We’d jump the life to come.” (Act I, Scene 7)²⁹

The monologue in Act II, in which the dagger is the motive of the crime and the image that will haunt him, reminding him of the crime he has committed, is an example of the tension the hero faces: will time give him the chance to become a king or will he be forced to commit a crime and hurry the course of events? Everything happens under the pressure of a ticking clock that hurries the hero under the protection of the night.

²⁶ *Idem*, p. 9.

²⁷ *Idem*, pp. 11-12.

²⁸ Bryan Apt, *A Wave of Destruction: Time's Inexorable Effects in Hamlet and Macbeth*. Master's thesis, Harvard Extension School, 2015, p. 25.

²⁹ The Oxford & Cambridge Edition of Shakespeare's *Macbeth*, p. 16.

THEATRICAL COLLOQUIA

Greater than Macbeth's desire to control time is his arrogance in terms of the future, he feels safe, unbreakable, and even the witches have predicted this:

"Be bloody, bold, and resolute! Laugh to scorn / The pow'r of man, for none of woman born / Shall harm Macbeth. [...] Macbeth shall never / vanquished be until Great Birnam Wood to high Dunsinane Hill Shall / come against him." (Act IV, Scene 1)³⁰

But through all that Macbeth does, he imbalances the world and the natural order, and what seemed impossible before, materializes, and the hero is defeated and killed, thus restoring the balance of a world that has entered into chaos and destruction. Macbeth's ardent desire to live in a continuous present, to stop the passage of time (especially after his vision of a long string of kings who are not his followers), is stopped by Macduff, who kills him. And so, time can resume its normal flow, forward.

But it is not only Macbeth that tries to manage the speed of time, even Lady Macbeth, Duncan, Macduff and Malcom face the pressure of time.

Lady Macbeth, after reading the letter sent by her husband, is impatient and wants everything to happen as quickly as possible. That's why the image of the night, the darkness that hides the facts and seems to hide even the time, becomes more and more common. It is a world of darkness in which nature is mystified, where the spirits are called to watch the cruel murder, the spirits that turn Lady Macbeth from a woman into a person who seems to have no sex and who is capable of merciless deeds. Even Lady Macbeth wants to change the natural order of things, because she says "and I feel now / The future in the instant", and she imagines time as something that can be deceived: "O, never / Shall sun that morrow see! [...] and you shall put / This night's great business into my dispatch; / Which shall to all our nights and days to come / Give solely sovereign sway and masterdom." (Act I, Scene 5).³¹

Even Lady Macbeth recognizes time's importance and pressure: "Nor time nor place / Did then adhere, and yet you would make both", and Macbeth,

³⁰ *Idem*, p. 52.

³¹ *Idem*, p. 14.

THEATRICAL COLLOQUIA

determined to make his own destiny by murder, says: “I am settled, and bend up / Each corporal agent to this terrible feat. / Away, and mock the time with fairest show: / False face must hide what the false heart doth know.” (Act I, Scene 7)³²

In Act III, the same pressure of time, which made Lady Macbeth hurry up the events, now pushes Macbeth to a new crime, that of killing Banquo. He feels that if he does not act now everything is lost³³:

“Our fears in Banquo / Stick deep; and in his royalty of nature / Reigns that which would be fear’d [...] Upon my head they placed a fruitless crown, / And put a barren sceptre in my gripe, / Thence to be wrench’d with an unlineal hand.” (Act III, Scene 1)³⁴

Talking to Banquo’s paid murderers, Macbeth refers to time again:

“Your spirits shine through you. Within this hour at most / I will advise you where to plant yourselves; / Acquaint you with the perfect spy o’ the time, / The moment on’t; for’t must be done to-night.” (Act III, Scene 1)³⁵

Everything happens under the “cover” of the night, and Macbeth tries to defend himself from the consequences through the darkness that seems to erase any trace. God is the only one who is omnipresent and perceives time simultaneously, and he has created light. Macbeth and Lady Macbeth, through the dejection of God’s plan, and through the chaos in which they threw the world, brought the continuous night:

“Come, seeling night, / Scarf up the tender eye of pitiful day; / And with thy bloody and invisible hand / Cancel and tear to pieces that great bond / Which keeps me pale! Light thickens; and the crow / Makes wing to the rooky wood: / Good things of day begin to droop and drowse; / While night’s black agents to their preys do rouse. / Thou marvell’st at my words: but hold

³² *Idem*, p. 18.

³³ Apt, Bryan, *A Wave of Destruction: Time’s Inexorable Effects in Hamlet and Macbeth*, p. 30.

³⁴ The Oxford & Cambridge Edition of Shakespeare’s *Macbeth*, pp. 33-34.

³⁵ *Idem* p. 36.

THEATRICAL COLLOQUIA

thee still; / Things bad begun make strong themselves by ill. / So, prithee, go with me.” (Act III, Scene 2)³⁶

In Act IV, the strongest psychological and physical pressure that time exercises on Macbeth makes him no longer content with the murder of Duncan and Banquo, and he wants to kill Macduff and his whole family:³⁷

“Time, thou anticipatest my dread exploits: / The flighty purpose never is o’ertook / Unless the deed go with it; from this moment / The very firstlings of my heart shall be / The firstlings of my hand. And even now, / To crown my thoughts with acts, be it thought and done: / The castle of Macduff I will surprise.” (Act IV, Scene 1)³⁸

Time’s terrible exertion on Macbeth amplifies his ambition and ego so much that he does not think rationally, for him the historical time has stopped, he lives in a continuous present with the ambition and arrogance to control and master it. Even at the end of the play, when he is killed and the natural order of things is restored, the hero does not resign, although he knows everything is in vain, and history will follow its thread, as the witches have predicted:

“I will not yield, / to kiss the ground before young Malcom’s feet, / and to be baited with the rabble’s curse. / Though Birnam Wood be come to Dunsinane, / And thou opposed, being of no woman born, / Yet, I will try the last. Before my body / I throw my warlike shield. Lay on Macduff; / And damned be him that first cries Hold, enough!” (Act V, Scene 8)³⁹

Along the whole story, Macbeth is confronted with the tremendous pressure that time has on him, kneeling between committing the crime that seems to resolve all his problems and the remorse to kill a king who has remarkable qualities and who is God’s representation on earth. It is not to be neglected the role that Lady Macbeth has in persuading her husband to kill his

³⁶ *Idem*, p. 38.

³⁷ Apt, Bryan, *A Wave of Destruction: Time’s Inexorable Effects in Hamlet and Macbeth*, p. 31.

³⁸ The Oxford & Cambridge Edition of Shakespeare’s *Macbeth*, p. 54.

³⁹ *Idem*, p. 77.

THEATRICAL COLLOQUIA

king, and the words “If it were done when ‘tis done” signify this “avalanche” that is triggered by Macbeth's desire to control time.⁴⁰

The monologue at the end of the play, when he finds out that his wife has died, is a brilliant example of Macbeth's experience of the influence of time on his destiny, and his misunderstanding of the significance of time: it is not a miserable creep of an eternal tomorrow, but a time of development and regeneration, the restoration of order, as the witches predicted through the image of the crowned child, with a tree in his hand.

“She should have died hereafter; / There would have been a time for such a word. / To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, / Creeps in this petty pace from day to day / To the last syllable of recorded time, / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing.” (Act V, Scene 5)⁴¹

In this monologue, Macbeth underlines the uselessness of life, its lack of meaning, not only the *daily* life, but also the one that goes into eternity - *the recorded time*. All the memories, experiences, the *deeds* of that yesterday that symbolizes people's live are pointless, because it takes only one moment, as long as the *candle* of life burns, and everything ends in death. Macbeth compares life with a poor actor's struggle on a theatre stage, an hour of tumult that ends and no one remembers them. The image is very prominent, charged with a profound philosophy of life, just like Ross' words in Act II, scene 4, when he speaks of the senselessness and pain of a life that defied the natural order of nature and brought the night over world: “Ah, good father, / Thou seest, the heavens, as troubled with man's act, / Threaten his bloody stage: by the clock, 'tis day, / And yet dark night strangles the travelling lamp: / Is't night's predominance, or the day's shame, / That darkness does the face of earth entomb, / When living light should kiss it?”⁴²

⁴⁰ Apt, Bryan, *A Wave of Destruction: Time's Inexorable Effects in Hamlet and Macbeth*, p. 36.

⁴¹ The Oxford & Cambridge Edition of Shakespeare's *Macbeth*, p. 73.

⁴² *Idem*, p. 29.

Conclusions

Macbeth's capital sin is his attempt to undermine the fulfilment of God's plan on earth. Macbeth, by interfering with the past and the future, establishes an eternal present that is mocking at God's eternity. Although the witches have warned him that things are not really what they look like, Macbeth remains insensitive to signs and obstructs regenerative time. The morality and spirituality of the characters in the play is given by their attitude in terms of time. Compared to Macbeth and Lady Macbeth, Banquo sees the time as a process of development and regeneration ("There if I grow, The harvest is your own", Act I, Scene 4, in his conversation with Duncan, who tells him "I have begun to plant thee, and will labour, To make thee full of growing"⁴³). The circularity of time is illustrated by Duncan, Malcolm, and especially by Banquo, who is the father of a long line of kings (more precisely eight, as he is the ancestor of King James) and who makes the linkage to the image of the serpent that swallows its tail and suggests the image of immortality in itself. Children represent in Shakespeare's work a form of regeneration of life that is destroyed over time.

The word *time* is used forty-five times in the play⁴⁴, and in the end Macduff says: "behold, where stands, / The usurper's cursed head: the time is free"⁴⁵, linking Macbeth's acts that led the world into chaos and the time he wanted to control and tighten in a continuous present. Malcolm's last speech, at the end of the play, in which the word *time* appears three times, has the quality of restoring the universal order and return time on its course.

As in the Renaissance, myths, images and signs were used in poetics and literature to indicate a teaching, a moral, Shakespeare includes in his work symbols taken from the iconography and mythography available at that time, such as time's tricephalous image around which *Macbeth* is "shaped". Symbol

⁴³ The Oxford & Cambridge Edition of Shakespeare's *Macbeth*, p. 11.

⁴⁴ apud Luisa Guj, "Macbeth and the Seeds of Time", pp. 186-187, Shakespeare's *Macbeth*, Oxford Shakespeare Concordances, edit. T.H. Howard-Hill, Oxford: Clarendon Press, 1971, pp. 219-220.

⁴⁵ The Oxford & Cambridge Edition of Shakespeare's *Macbeth*, p. 78.

THEATRICAL COLLOQUIA

of Christian significance, the number *three* is used by Shakespeare as a very powerful visual instrument⁴⁶: there are three witches' predictions, we find words that are repeated three times, spells are spoken three times, there are three witches, Hecate has three faces, there are three appearances, Macbeth hails the witches three times, and the three appearances (an armed head, a bloody child, a child crowned with a tree in his hand), through their fulfilment, lead Macbeth to death. And the tripartite character of time, past-present-future, finds its iconographic correspondence in the image of the three-headed monster, present in the distant Egypt and brought back to life by the Humanist movement.

An intriguing symbol of the play, which is linked to the number three, is that of Hecate, which is invoked by Macbeth before Duncan's murder. The goddess of the underworld and evil, as she appears in mythology, she is embodied as a queen of darkness with three faces, being called the Moon, in heaven, Diana, on Earth, and Hecate, in Hades.⁴⁷ The image of the three faces suggests in *Macbeth* the idea of a world of darkness, magic, and time. When Duncan is killed, a regicide is performed; this disrupts the order of the divine hierarchy, and Scotland, left without a king, is thrown into chaos and darkness. According to the natural order (*scala naturae*) of the medieval age and the Renaissance, the king is on earth what the sun is in heaven, and the death of the king is metaphorically the cause of the disappearance of the "travelling lamp."⁴⁸

If we take into account Germanic mythology⁴⁹, especially the mythology of the North Germanic people (Vikings), destiny (in old English - *Wyrd*) is viewed from a unique perspective, the symbol of Yggdrasil (the Cosmological Tree) and the Well of Urd being a defining one. The residents of the Well of Urd, the Norns, design the earliest form of the destinies of all

⁴⁶ Luisa Guj, "Macbeth and the Seeds of Time", p. 186.

⁴⁷ Vincenzo Cartari, *Le imagini de i Dei de gli Antichi*, pp. 108-118.

⁴⁸ Luisa Guj, "Macbeth and the Seeds of Time", p. 184.

⁴⁹ Daniel McCoy, "Yggdrasil and the Well of Urd", online at <https://norse-mythology.org/cosmology/yggdrasil-and-the-well-of-urd/>.

THEATRICAL COLLOQUIA

of the beings who live in the Nine Worlds of Yggdrasil, from humans to slugs, to gods, to giants.

The Well of Urd corresponds to the past. It is the reservoir of completed or ongoing deeds that feed the tree and influence its growth. Yggdrasil, in turn, corresponds to the present moment, which is updated here and now. This is the water that realizes the image of time's cyclicity, flows from the well into the tree, drips from the leaves of the tree as dew and returns into the well, whose water then returns to the tree. In this case, time is cyclical, rather than linear. The present returns into the past, where it changes the past retroactively. The "new" past, in turn, is reabsorbed into a new present, the originality of which is the result of the giving-receiving relationship, between the water of the well and the water of the tree.

In contrast to the Greek concept of fate, all beings that are subject to destiny have some degree of agency in shaping their own destiny and the destinies of others – this is the dew that falls back into the well from the branches of the tree, accordingly reshaping the past and its influence upon the present. All beings do this passively; those who practice magic do it actively (one could say that, in ancient Germanic societies, magic is viewed as being precisely the process of gaining a greater degree of control over destiny.) There is no absolutely free will, just as there is no absolutely unalterable fate; instead, life is lived somewhere between these two extremes.⁵⁰

Even Macbeth tries to make his destiny, but forgets that the present returns into the past, modifying it, thereby re-creating the present, where imagination and memory intertwine. Only the Norns have full power over destiny, those witches that appear from the fog and vanish as they have appeared, and which dominate the destiny through magic.

Using symbols and images taken from Egyptian and classical mythology and iconography, rediscovered during the Renaissance, *Macbeth* illustrates the destructive effect of time which cannot be stopped and that knells man. Shakespeare reiterates here the linear character of time (past-present-future) and, at the same time, its cyclicity through its regenerative

⁵⁰ *Ibidem.*

THEATRICAL COLLOQUIA

manifestations. The symbol of the tricephalous monster hiding under the serpent's body illustrates very well this dual character of time: linear through the three faces of the monster, and cyclical through the coiled serpent, a reminiscence of the image of the serpent swallowing its tail. And Macbeth, through his actions, not only tries to unbalance the linear flow of time, maintaining a continuous present, but by killing Banquo and trying to kill Fleance, obstructs regenerative time. Macbeth, falling into the witches' trap, does not understand the difference between Providence, God's plan, and destiny, its manifestation over time. By obstructing time, Macbeth replaces God, thereby bringing night and chaos into his world, and the restoration of order can only be done by killing the one who caused the imbalance.

Bibliography

- Alexa, Visarion, *Spectacolul ascuns*, Editura Buna Vestire, Blaj, 2010.
- Apt, Bryan, *A Wave of Destruction: Time's Inexorable Effects in Hamlet and Macbeth*. Master's thesis, Harvard Extension School, 2015.
- Cartari, Vincenzo, *Le imagini de i Dei de gli Antichi*, Padova, 1608.
- Cohen, Simona, *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, European History and Culture E-Books Online, Collection 2014-II, Brill's Studies in Intellectual History Online, Supplement 2014, Volume: 228/6.
- Eric P. Levy, *Detaining Time, Temporal Resistance in Literature from Shakespeare to McEwan*, Bloomsbury, 2016.
- Guj, Luisa, "Macbeth and the Seeds of Time", in *Shakespeare Studies 18* (1986): 175-188. MLA International Bibliography. EBSCO.
- <http://norse-mythology.org/cosmology/yggdrasil-and-the-well-of-urd/>, Daniel McCoy, "Yggdrasil and the Well of Urd", Norse Mythology for Smart People, [accessed 04.19.2017].
- <https://literature-classics.knoji.com/problems-with-time-and-the-future-in-hamlet-and-macbeth/>, Caitlynn Lowe, Nov 28, 2010, "Problems with Time and the Future in Hamlet and Macbeth", Knoji, [accessed 03.23.2017].
- Kastan, David Scott, *Shakespeare after Theory*, Routledge, 1999.
- Levy, Eric P. "The Mimesis of Time in Hamlet", in *Philological Quarterly* 86.4, pp. 365-392. MLA International Bibliography. EBSCO, 2007.

THEATRICAL COLLOQUIA

Nemeti, Irina, “Parcae – Ursitoare. Studiu de mitologie contrastivă”, *Revista Bistriței XII-XIII*, 1999.

Petrarca, Francesco, *Triumfo del tempo*, in Parnaso classico italiano pubblicato per cura di Angelo Sicca direttore della Tipografia della Minerva in Padova, 1827.

Petrarch, *Africa I-IV: A Translation and Commentary* by Erik Z. D. Ellis, B.A., Thesis, 2007.

Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Ediție bilingvă latină-română, Traducere din limba latină, introducere și note de Eugen Munteanu, Editura Nemira, 2006.

The Oxford & Cambridge Edition of Shakespeare’s *Macbeth*, with introduction and notes by Stanley Wood, M.A., London, George Grill & Sons, Ltd., 1950

Weil, Simone, *Lectures in Philosophy*. Hugh Price, trans. Cambridge: Cambridge UP, 1978.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0021

Stage Direction in Romania. The Postdramatic Perspective

Gelu BADEA*

MOTTO: “Shouldn’t we start to suspect that we haven’t actually found the delights, the fun specific to our own age?”
Bertolt Brecht

Abstract: The last fifty years of theatre have put us closer to one of the most spectacular facts of this art: every generation of theatre makers managed – we do not know if programmatically – to build its own repertoire based on its own reality. In other words, every new wave of stage directors claimed that the dramatic authors define a new formula for the stage text and the reverse. This new reality also acted on a revisiting of the classical text or of the modern text deemed classical.

Key words: director, postdramatic, reality, Hans-Thies Lehman.

We do not venture to appraise here the audiences’ expectations, because such a discussion would cover far too many pages.

At the end of the 1990s, at one of the most prestigious publishing houses of Frankfurt am Main, a paper was published and it managed to synthesize in the published essays, starting especially from the directors’ practice, but also from that of the dramatic authors and dramaturges, one of the notions that has since troubled the theatre: “Postdramatisches Theater: Essay”¹. Its author, a distinguished professor at the Institut für Theater, Film und Medienwissenschaft, was Hans-Thies Lehmann. In order to prevent a too extended introduction, we will indicate in brief the aspects by which the

* Lecturer PhD at Babeş-Bolyai University, Faculty of Theatre and Television

¹ The volume was republished in 2005. In Romania, it appeared at the Unitext publishing house of the Romanian Theatrical Union, translated by Victor Scoradeţ.

THEATRICAL COLLOQUIA

German author defines postdramatic theatre. He states that we are in the presence of a theatre that operates beyond the drama: “Postdramatic theatre thus includes the presence, or resumption, or continued working of older aesthetics, including those that took leave of the dramatic idea in earlier times, be it on the level of text or theatre.”² Of course, such a discussion should prompt numerous interventions. But some of those to which Lehmann refers in his essays can no longer add their input to the necessary dialogue, while the others do not want to do it. The latter are satisfied with the role of catalyzing nuclei of a new concept. While the post-1970 postmodern theatre may be characterized by a pluralism of codes, by ambiguity, non-textuality, distortion, the actor as theme and main character, deconstruction, the text used as founding material or, on the contrary, the text considered an authoritarian and archaic element, postdramatic theatre is characterized by the fragmentation of the narrative, stylistic heterogeneity, the instruction of hypernaturalistic, at times grotesque and neo-expressionist elements. But, in our opinion, these traits have always belonged to theatre as show. The effort in theatre, the complex Socratic method of the performance, the one that reunites the actor, the director, the set designer, the choreographer and the composer, who may be joined by those who conduct the work auxiliary to the stage works, have required both the postmodern solution, and those governed by the postdramatic.

We believe that, in Romanian theatre, in the last fifty years, the signs of postmodernism and of the postdramatic can be seen very clearly. Most of the times, a renewal has been reached by mere imitation. Few directors and even fewer dramatic authors – for we cannot tackle here the issue of dramaturges – have managed to reach on their own new formulae of performance or of text. Re-theatricalization, a unique phenomenon in the theatrical movement of Romania, was an act, a process that started from two

² Hans-Thies Lehmann. *Postdramatic Theatre*. Routledge, London and New York: 2006, p. 27. Translated by Karen Jürs-Munby.

THEATRICAL COLLOQUIA

programmatic materials published by Liviu Ciulei³ and Radu Stanca⁴. Additional commentary on its importance is not necessary here. We only mention several personalities who were at the heart of the theatrical action of those times: Liviu Ciulei, Horea Popescu, Sorana Coroamă-Stanca, Mihail Raicu, Radu Stanca.⁵ They were in the close proximity of the inner circle of Ion Sava, Soare Z. Soare and Ion Aurel Maican, who, gone too soon, paved, in our opinion, the road to what our theatre is today. We will name these two groups as the “first wave”. It is followed by what, we think, is the most important moment of Romanian theatre. The “second wave”, which included, as shown elsewhere⁶, the cartel Lucian Pintilie, David Esrig, Gheorghe Harag and Radu Penciulescu. Penciulescu clearly separates from re-theatricalization and, in an article published in 1971 in the magazine *Ateneu*, he engages in a number of assertions that anticipate Lehmann’s concept:

“But the age of the character created in the manner proposed by Balzac and Ibsen has long passed in literature. The new novel and the new theatre take us to where the character almost disappears. The character is atomized or explodes. So, could we continue to consider that an exploration of the character by using the logic of behavior is efficient? Aren’t physical actions sufficient in order to enable the investigation of the turbid chasm revealed by psychoanalysis? And the very core of the method, its recommendation to discover the character’s inner structure by using a chain of characterizing physical actions – could they still be borrowed as such in a world governed by

³ Liviu Ciulei. “Teatralizarea picturii de teatru” [“Theatricalization of Theatrical Painting”]. *Teatrul*. Year I. No. 2. June 1956.

⁴ Radu Stanca. “Reteatralizarea teatrului” (“Re-theatricalization of Theatre”). *Teatrul*. Year I. No. 4. September 1956.

⁵ This list is not exhaustive.

⁶ Gelu Badea. *Prințul minor. Radu Penciulescu – pedagogie și creație* [The Lesser Prince. Radu Penciulescu – Teaching and Creation]. Cluj-Napoca: Eikon. 2013.

THEATRICAL COLLOQUIA

alienation, wherein conscience no longer recognizes itself in actions, gestures? Of course not.”⁷

We believe that these lines speak, almost three decades before, of the postdramatic theatre defined by professor Lehmann. But the thing that bears witness and backs up our claims is precisely the spectacular formula obtained by professor Penciulescu. Of course, stage plays perish after each performance, and their instant (here and now) effect is not equal when recorded on tape. Several filmed performances of this European director have been kept. The most representative of these is R. Hochhuth’s *The Deputy*, a play put on stage in 1972 at the L.S. Bulandra Theatre in Bucharest, and rebroadcast by the Romanian television. When viewing this play, we can envisage the Romanian spectator’s wonder in front of the Bucharest city theatre’s ensemble. In fact, spectators are also filmed during the performance, and their participation to the stage act is more than plenary: they become witnesses and participants to the happenings in front of them. In the same article, Penciulescu says: “I think the shift from the condition of spectator to the one of participant is the most significant event, which has still inestimable repercussions on the drama, on the performing art, on theatrical architecture and on the acting site.” Nothing easier: postdramatic theatre had to be brought to light by its presence that had not yet been disclosed. We also need to show that the play raised the problem of responsibility in front of a number of events that had occurred earlier. The leader of the Roman Catholic church during the Second World War was at the heart of such events. For the rising action, Penciulescu proposed an acting place divided in subspaces that would receive the actions. By removing the partition walls, the director would disclose to the spectator, who was very close to the actor, the actions that occurred simultaneously. The rooms drawn on the stage floor and defined by simple, sometimes unique setting elements merely introduced the participants to that something that would usually – i.e. in a dramatic structure – only be guessed at: nothing was only possible any longer, everything could be seen, and the

⁷ Radu Penciulescu. “Tentativă în definirea conceptului de teatru, azi” [“An Attempt at Defining the Concept of Theatre Today”]. *Ateneu*. No. 2. February 1971.

THEATRICAL COLLOQUIA

story was no longer perceived according to its inner logic, but according to energies filtered by sensations. We were saying that wonder could be seen on the spectators' faces, in front of this new possibility: to see at the same time both what you needed to see and the aspects that helped you understand. During the performance, an undefined character would sort suitcases, moving them from one side to the other and emptying them. The inventory of the suitcases, of the lives that were approached, facing our responsibility: what should we have done and what have we obtained? These questions turned the spectator into a participant. You only had to pick your team. In 1982, Jean François Lyotard wrote about this energetic theatre, this theatre of intensities and of affects in *Affirmative Aesthetics* (*Affirmative Ästhetik*), a volume published in Berlin. Professor Radu Penciulescu also talked about it more than a decade beforehand, and his stage play bears witness of it: theatre is both postdramatic and dramatic.

The second wave was swept over by the political system governing our country at that time. A new one covered it and it had to operate a theatre of codes, a theatre that would hide significations and which would frequently offer the path to decoding. The "third wave" included important names: Alexa Visarion, Dan Micu, Aureliu Manea, Anca Ovanez, and the directors who had not chosen exile. Some of them were Valeriu Moisesescu, Dinu Cernescu, Ion Cojar, Sanda Manu. Again, this list is not exhaustive. Theatre making in that time was first and foremost an act of courage. The period does not lack important achievements, but it is marked instead by the use of the story and the limitation to it: any new attempt, any innovating formula would be assessed and removed.

The members of the "fourth wave" are trained and they begin to work at the same time with the third wave. Their aesthetics are seldom identical, but they are governed by the same requirements triggered by the political system. This group includes Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Tompa Gabor, Victor Ioan Frunză, Alexandru Darie, for a little while Iulian Vișa, Mona Chirilă, and the list could go on. They will make the connection with the "fifth wave", by the involvement in the teaching act, each of them for longer or shorter periods and in different universities. They also possess the

THEATRICAL COLLOQUIA

highest capacity of adaptation to new trends, and of adoption, in final or mimetic manner, of the postdramatic model. Without impairing their merits, for this group, the programmatic and planned action of changing something in their own modality of making theatre operates optimally. Of them all, Silviu Purcărete stands out by an exceptional international career, which, in our opinion, is organically linked with the phenomenon postulated by professor Lehmann.

Thus, we operate the transition to the “sixth wave”, the only one that seeks to pull away from the dramatic hallmark and which dives in the postdramatic river, without any restraint. This is understandable. They borrow the ready-made experience of the Romanian theatre and, owing to the opening that occurred after 1989, they manage to also assimilate, unhindered, the multiple theatrical formulae of the West. At least in the last ten years, the universities have broken the walls of knowledge and they are increasingly offering the possibility of choosing the path of the director, of the actor and of the future dramaturge.

Here we need to introduce a number of young and very young stage directors. All of them were our students and, at present, they are active in the Romanian theatre, in public or independent theatre institutions:⁸ Marius Costache, Muriel Manea, Andrei Măjeri, Cosmin Matei, Vlad Popescu, Cătălin Mardale, Adina Lazăr. Until now, we have coordinated six generations of directors and we are proud that, of more than twenty graduates, several are working constantly.

Marius Costache graduated in 2008. At present, he is the coordinator of the Bucharest Podul [“Bridge”] Theatre, which hosts a very articulate program for the promotion of young theatre creators, as well as a cogent personal project for the staging of classical, or extremely contemporary texts. Although he has staged in state theaters plays that are considered classical, Costache stands out not so much by the very personal directing readings, but especially by stage directing solutions that abandon the classicized formula in

⁸ In our opinion, independent theatres are those which, at present, allow the full expression of the postdramatic formula in Romania.

THEATRICAL COLLOQUIA

favor of one that circumscribes postdramatic theatre. His interest in children's theatre and the three staging events of *The Little Prince* – two in state theatres and one in an independent theatre – have allowed him to explore a world meant for the grown-up and to transfer it in a new code, meant for the child, without heavy and ambiguous encoding. The definition of the play sites and the possibility to detect, where it exists, the energy that unifies through game are his advantages. His care for working with the actor is exceeded only by his rigor regarding the technical fulfilment of the performance.

Andrei Măjeri is a class 2012 graduate. He is already a known director who has put plays on stages in the national theatres of Bucharest, Cluj-Napoca and Craiova, as well as in independent theatres. His productions at the Lucian Blaga National Theatre in Cluj-Napoca were invited and awarded in a number of festivals. His interest in ancient theatre and in capitalizing on its energies is likely to determine his theatrical action, if necessary, and, sometimes, could entail intellectual overbidding. But the wide space across which Măjeri moves allows him to obtain every single time the burst of energy and emotion that is so necessary in a performance. His productions in Cluj stand out by the coalescence of inner and outer states, as Lehmann put it in relation to postdramatic theatre, and, at the same time, they execute for the spectator a rationally and instinctually mediated knowledge path.

I won't assign an epithet to this last director I want to approach. Cosmin Matei is one of the directors who work imperatively with a dramaturge. In fact, some of his most important works relate to dramatizations and they are performed in Hungarian. This quality places him in line with the postdramatic practice. His production *Reacting Chernobyl* – based on texts by Svetlana Alexievich (*Voices from Chernobyl: The Oral History of a Nuclear Disaster*) and Wladimir Tcherkoff (*The Crime of Chernobyl: The Nuclear Gulag*) –, based on a dramatization by Raluca Sas-Marinescu, is a very good example of theatre included in the postdramatic space. Under no circumstance does it seek to create a space in which the story could settle and be understood. For the span of the show, we are constantly the target of circumstances generated by energies found during the rehearsals, and then amplified every time in front of the audience. Here, too, we are both spectators and

THEATRICAL COLLOQUIA

participants, because the actor relates directly with us and pulls us from the comfortable darkness of the hall. During the performance, we had to ask ourselves quite a few times why we should witness something like that. Generally, we should have left. But something made us stay and it did not have anything to do with the former teacher's curiosity: we stayed to the end because our memory was confronting the recollection of that event (which had repercussions in our country, too) and which, despite the fact that it did not cause reason for amusement, allowed us to access other – personal – events linked with the time of the catastrophe. To us, the performance tasted like something we had tasted a long time before and which gave us the possibility of being again in a forgotten place: this is why we had to stay until the end of the play.

In Romania, stage direction is at a very favorable, but volatile age. We only need to make the most of these prevailing aspects.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0022

The Musical – Total Art with Total Actors

Tamara CONSTANTINESCU*

Abstract: A performance is a common adventure, the result of the “confrontation” of several creators who meet, each of them bringing the perspective of their own domain, in order to decipher a play that is meant to be represented on stage. The musical satisfies the contemporary audience’s need for novelty and dynamism, as its main characteristic is the bringing together of arts: theatre – through acting, literature – through the libretto, music – through scores and vocal interpretation, dance, and painting – through scenography. The 13th edition of Gala Vedetelor – VedeTEatru, 2016, the Festival organized by George Ciprian Theatre in Buzău, had MUSIC as its main celebrity. The audiences could attend some of the best performances of dance theatre, concert-theatre, or musicals, such as: *ArtOrchestra*, directed by Horia Suru, *Zic Zac*, performed by its young creators Andrea Gavrilu and Ștefan Lupu, or *West Side Story*, created by the choreographer-director Răzvan Mazilu.

Key words: musical, Gala Vedetelor – VedeTEatru, ActOrchestra, Zic-Zac, West Side Story

A performance is a common adventure, the people who embark on it having distinct personalities, different specializations and different abilities to represent the idea of theatre. There are two “entities” that can be distinguished in the process of constructing a performance: the text, the written part that was imagined by a playwright, and the audio-visual, the theatrical representation, imagined by a genuine complex of creators. It would not be fair to emphasize the role of the playwright, in comparison to that of the director, who is the

* Fani Tardini Dramatic Theatre, Galați – actress

George Enescu National University of Arts – associated professor, PhD, editor at Theatrical Colloquia.

THEATRICAL COLLOQUIA

creator and coordinator of the vision he offers to the audience, or in comparison to the scenographer's work, who creates the performing space through their plastic representation, or the actor, who uses their suggestive power and their gestural-corporal and vocal dynamics to convey a character, as all of them work together to create the complete picture. The performance becomes the result of the "confrontation" between these artists, each of them bringing the perspective of their own domain, in order to decipher a play that is meant to be represented on stage, wishing that the audience understands their message.

Nowadays, the extreme developments in technology give all "consumers" the possibility to engage with art. The artwork can be recorded, videotaped, multiplied, and delivered to the inhabitants of the "global village", at an almost unbelievable speed. Images and sounds unreel quickly, and the fast-paced montage of music videos and ads is, to a certain extent, the reigning force of contemporary art. The theatre critic Maria Zănescu wrote in *Muzici și muze: de la piesa de teatru la musical* that the changes in the cultural area of the 21st century bear the obligation of instilling a new spiritual dynamic in the artistic offer, as well. "The modern consumer feels the need of a (theatrical) product that can satisfy their immediate necessities, a product that we can identify in an ages-old type of performance, which only got its name in 18th century America: the musical. [...] A popular type of theatrical performance (not only in the United States, where it developed to the statute of a national genre, but also in many other countries across the world), the musical satisfies the contemporary audience's need for novelty and dynamism, as its main characteristic is the bringing together of arts: theatre – through acting, literature – through the libretto, music – through scores and vocal interpretation, dance, and painting – through scenography (set design and costumes)."¹

This mix of music, dance, acting, spectacular sets and costumes, and a well-made libretto can be the recipe for success, for winning over spectators

¹ Maria Zănescu, *Muzici și muze: de la piesa de teatru la musical*, București, Editura Nemira, 2016, pp. 6-7, a book that was published during the 13th edition of Gala Vedetelor, VedeTEatru, the 13th edition, Buzău, 2016.

THEATRICAL COLLOQUIA

with the most varied preferences. The result is a total artwork that can make use, in equal measure, of dramatic literature, music, dance, or painting, in a unified whole. In turn, the musical performers must be total actors, with various abilities: acting, singing, dancing, as well as having a great sense of humour and charm, and knowing how to play different instruments. Then, there is also the specificity of producing a musical, which involves many artists. “The list is very long and it grows, as the genre evolves: script writer, composer, text writer, producer, director, actors, singers, dancers, comedians, special performers (illusionists, prestidigitators, acrobats), choreographer, musical director, conductor, orchestrator, arranger, vocal trainer, orchestra, scenographer, light-designer, dressers, sound engineers, various types of assistants, technicians and stagehands” – as Maria Zărnescu writes in the aforementioned book.² Peter Brook himself wrote in *The Empty Space* that the musical can be the true meeting of the arts, on condition that it is well made. And developing the director’s view for a musical can be a more pleasant experience than any other type of theatre. Which stands to prove that the musical is seen as both an accessible and an appreciated form of performance not only in the United States, where it was created, but also in many other countries.

In Romania, where there is a tradition in the comedy genre, especially due to Caragiale’s spirit, the musical responds to this “specific predilection of the Romanian nation” through one of its major characteristics – self-irony. Through its capacity of self-ridiculing, the musical can meet the Romanian audiences’ wish for comedy. Perhaps this was one of the reasons why the main celebrity at the 13th edition of Gala Vedetelor – VedeTEatru, 2016, the Festival organized by George Ciprian Theatre in Buzău was – MUSIC – “Character, magic, emotion, inspiration, and, mostly, universal language of the spirit.”³ The audiences could attend some of the best performances of dance theatre, concert-theatre, or musicals, both for grown-ups and children (in a special section!).

² Idem, p. 19.

³ *Muzica – vedetă*, extract from the program of Gala Vedetelor, VedeTEatru, 13th edition, Buzău, 2016.

THEATRICAL COLLOQUIA

The Grand Prize of the Official Section was won, ex-aequo, by two of the most spectacular performances of the present moment, which have also been selected in other festivals: *ArtOrchestra* (which has also won the Public's Prize), directed by Horia Suru and featured in the current repertoire of the I. L. Caragiale National Theatre in Bucharest, and *Zic Zac*, created by the young Andrea Gavrilu and Ștefan Lupu, a co-production of I. L. Caragiale National University of Theatre and Cinema, and GODOT Cafe-Teatru. There was also an Excellence Award, which was given to choreographer-director Răzvan Mazilu and the cast of *West Side Story*, for the encouraging and promotion of musical performance.

Music is an extremely important element of any performance – be it the case of a simple musical illustration, or that of original music or even live music. As Horia Suru states, the potential of music in a performance is so extremely great, that sometimes a single sound can develop the storyline, it can set or nuance the atmosphere and become one of the main elements of acting. The performers of *ArtOrchestra* recall that they started working to “build” a musical performance using a double concept, music and comedy, theatre and music, in which the verbal language would be replaced by the musical one, and the comedy would be enhanced by music. It has been said that *ArtOrchestra* is neither a concert, nor musical theatre, not even musical improvisation. “It is more of an acting exercise. [...] It is a little bit of everything, in a game at which you laugh... in all seriousness, with 3 actors and another 20 partners... or musical instruments. The orchestra of the National Theatre turns the concert into a theatrical performance, in which the instruments go crazy, and the artists become continuations of the sounds. In a comical battle for supremacy of the stage, which is fought on life and death by three musicians, the young actors Emilian Mârnea, Petre Ancuța, and Florin Călbăjos play with some of the most surprising theatrical means. It is a concert presented on stage as a joyful, resonant, rhythmic story.”⁴

The uniqueness of this performance among other current creations in the theatre is given by the originality of the staging – a comedy where lines

⁴ <https://yorick.ro/actorchestra-in-premiera-la-tnb/>, Yorick.ro.

THEATRICAL COLLOQUIA

are replaced by musical dialogue. Theatre critic Ileana Lucaciu also noted that the actors “ ‘speak’ through music, their partner, through more than ten instruments, which become the means for supporting the ‘conflict’, the wish of each one of them to win the audience over. And they achieve this performance. [...] *ActOrchestra* spectacularly develops a special comedy on a witty script. [...] The three actors casually go through manifold famous musical motifs, from classical music to rock, using a lot of instruments, as well as their vocal abilities. Each actor expressively renders the typology of a character involved in the ‘conflict’ of the battle for affirmation, in the company of their instrument-partners [...] they prove a proficiency in music and the original creation of characters through posture, gesture and movement.”⁵

Andrea Gavrilu, the main creator of the inedite mix of movement, speech and music that she has, just as creatively, named *Zic Zac* (the second performance awarded with the Grand Prize!), tried to bring together in this performance acting and her passion for dance, believing that the most adequate collocation for “defining” what she imagined, together with Ștefan Lupu, her on-stage partner, is – “physical theatre”. The two use gestures and dance moves to create images that permanently join with musical sounds and, scarcely, words, in a genuine rhythmic torrent of bodies that arch, struggle, search for each other, find each other and drive each other away, in a perpetual movement of the senses, of musical fragments that have a “leading role”, along with dance. It is a performance in which the main “tool” is not a piece of writing, but the moving body, dancing on suggestive tunes. The theatre critic Oltița Cîntec remarked that, in this performance, “Everything is natural, fluid, juicy, and, most of all, very much alive! It is a sort of playing, but a serious one, in which nothing is left to hazard. The choreographic script depicts two young people in natural situations for their age and preoccupations. The set is the interior of a club, in which an extravagant DJ mixes sequence after sequence moments that are typical to any contemporary youngster: job, clubbing, love, disappointment, absurd. This unfolds dynamically, under the

⁵ <http://ileanalucaciu.blogspot.ro/2014/09/artorchestra-teatrul-national.html>
Ileana Lucaciu, 2014, *Un spectacol al tinerilor, admirabil*, Spectator.

THEATRICAL COLLOQUIA

perfect control of the two dancers, it is animated and surprising in each frame. Impeccably imagined and performed by the two artists.”⁶

However, most of the times, “musical” performances are inspired by a play for the creation of the libretto. The best examples, in this regard, are: *My Fair Lady*, which is based on George Bernard Shaw’s play *Pygmalion*, or *West Side Story*, which has its source in the well-known Shakespeare play *Romeo and Juliet*. *West Side Story* has a complex score, a dense and ever-actual text, even though its first performance took place on September 26th, 1957, on Broadway. The battle of rival Puerto Rican and American gangs in 1950s New York turns the sad love story of two young people, modern days Romeo and Juliet, in a genuine contemporary “myth”. The performance staged by choreographer-director Răzvan Mazilu adapts the “Story” to the realities of the 21st century. However, the translation of Stephen Sondheim’s lyrics keeps close to the spirit of the times and place depicted by the librettist Arthur Laurents. *West Side Story* is a production of the 2014 National Theatre Festival and UNITER, an idea of the festival’s director, Maria Constantinescu. In the press conference that was held on the opening night, Răzvan Mazilu stated: “A team of young actors tries to prove that theatre and dance transcend problems and unite us. They also try to show that these things are not just ready-made expressions, grand words, and that theatre, even if it doesn’t instantly change the world, will forever bring people together, making them meditate for those two hours on their condition and their problems.”⁷

On an empty stage, which is mostly sculpted by the colour of the light, with no décor or impressive visual aids, the power of the young actors’ work and of the music is thus emphasized. Light design accentuates the body, it creates emotions, enriches or comments the stage events. Through his concept, the director lets the spectator choose from the multitude of nuances and sounds

⁶ <http://agenda.liternet.ro/articol/21186/Oltita-Cintec/De-vazut-si-revazut-Zic-Zac.html>
Oltița Cîntec, 2014, *De văzut și revăzut- Zic Zac*, LiterNet.ro.

⁷ <http://www.uniter.ro/razvan-mazilu-explica-de-ce-este-west-side-story-manifestul-unei-generatii/>
Uniter, 2015, *Răzvan Mazilu explică de ce este „West Side Story” manifestul unei generații*, UNITER.

THEATRICAL COLLOQUIA

that are given to them. It is a well-known fact that dance contributes to the visual force of any musical. It can make comments on the action or push the conflict further, through the dynamic of corporal expression. In this performance, dance scenes serve a real dramatic purpose. “*West Side Story* is the coming together of all the incandescent energies brought on stage by several dozens of young people who are willing to give everything and expect to receive everything. A performance that gives this young theatre school graduates not just the opportunity to prove themselves, but more than that the chance to re-evaluate, on their own, what needs to be tempered and what must be intensified each time they are on stage. A vital lesson.”⁸

Musical performances, beneficial fusions of theatre, music and dance, are, unfortunately, rather rare in the programs of dramatic theatre, both the “repertoire” and the “project-based” ones. Perhaps the actors don’t always have the required training for this type of performance, or perhaps the people in charge of designing the repertoires are not open to this type of creation... Who knows, maybe, in time, the new generations of creators will change their perception of this type of performance, and the audience will be given more frequently the possibility to watch productions like the ones we have just discussed.

Bibliography:

Brook, Peter, *Spațiul Gol*, București, Editura Nemira, 2014.

Caietulul program - Gala Vedetelor, VedeTEatru, Ediția a XIII-a, Buzău, 2016.

Zărnescu, Maria, *Muzici și muze: de la piesa de teatru la musical*, București, Editura Nemira, 2016.

⁸ <http://agenda.liternet.ro/articol/19252/Beatrice-Lapadat/West-Side-Story-si-Cabaret-de-Razvan-Mazilu-in-FNT-2014.html>

Beatrice Lăpădat, 2014, *West Side Story și Cabaret de Răzvan Mazilu în FNT*, 2014, LiterNet.ro.

THEATRICAL COLLOQUIA

<http://agenda.liternet.ro/articol/21186/Oltita-Cintec/De-vazut-si-revazut-Zic-Zac.html> - Cîntec, Oltița, 2014, *De văzut și revăzut – Zic Zac*, LiterNet.ro.
<http://agenda.liternet.ro/articol/19252/Beatrice-Lapadat/West-Side-Story-si-Cabaret-de-Razvan-Mazilu-in-FNT-2014.html> - Lăpădat, Beatrice, 2014, *West Side Story și Cabaret de Răzvan Mazilu în FNT*, 2014, LiterNet.ro.
<http://ileanalucaciu.blogspot.ro/2014/09/artorchestra-teatrul-national.html> - Lucaciu, Ileana, 2014, *Un spectacol al tinerilor, admirabil*, Spectator.
<http://www.uniter.ro/razvan-mazilu-explica-de-ce-este-west-side-story-manifestul-unei-generatii/> - Uniter, 2015, *Răzvan Mazilu explică de ce este „West Side Story” manifestul unei generații*, UNITER.
<https://yorick.ro/actorchestra-in-premiera-la-tnb/>, Yorick.ro.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0023

Artistic Forms of Speech in a One-Person Show

Irina SCUTARIU*

Abstract: This one-man show type of performance is a theatrical project in which the actor Alexandru Dobinciuc, a final year master's student at the George Enescu University of Arts, Department of Theatre was involved. We aim to describe both the specific evolution of a character in a one-person show, and the strategies and technical means used in this type of show, such as scenography, costumes, music and video projections. The latter element is what makes this show exciting; from a purely technical standpoint, the show has the benefit of being easy to relocate. Nowadays, actors need these means of practicing artistic skills: any actor should include in his repertoire this type of show to be able to demonstrate his artistic talents. We use the metaphor of *Dialogue of the arts in contemporary theatre* to support faculties in the field of arts and young actors who are no longer eligible for indefinite employment contracts, even if they play in an institution-based cultural environment. (The highly debated issue of vacancies in theatres is not part of our discussion.) It is worth mentioning that the actor with whom I have worked on this project is one of the few graduates who were hired by a theatre institution. He is employed by the Mihai Eminescu Theatre in Botoşani.

Key words: one-man show, master, theatre, word, speech

Present for a long time in the Romanian theatrical environment, the one-person show type of performance becomes extremely important for actors as a way of demonstrating their acting skills. The actor Alexandru Dobinciuc was also drawn to this type of performance because of his desire to stand out. The project started with a complex analysis of the present dramaturgy at national and international level. The well-known contemporary dramatist Mihai Ignat is for us a pleasant surprise in regard to his literary work. His

* Lecturer, Ph.D., UNAGE, Iasi, The Faculty of Theatre

THEATRICAL COLLOQUIA

specialization? Monodrama. I've met him at the Gala Star Theatre Festival which is organized by the Bacău Theatre and is dedicated to one-man/woman shows. The young actor Cristian Iorga presented on that occasion the recital entitled *Colateral, Oedip*, directed by Laura Moldovan. It was awarded the Best One-Man Show award. Being impressed by this performance, I also wanted to mention it in our magazine, *Theatrical Colloquia*, and thus resulted the short interview with the dramatist Mihai Ignat. The interview is presented in the article entitled "Talent la iveală. Performanța artistică" ("Talent at sight. Artistic performance").¹

The show we refer to in this article is a mixture of three monodramas created by the actor-performer, which he has not yet published. They are entitled: *Corp străin (Foreign Body)*, *Toate mi se întâmplă numai mie (It's All Happening to Me)* and *Rituri de tăcere (Silence Rituals)*. They present the sufferings of an individual who finds out about the incurable disease of his friend Mitu. In order to not anticipate and summarize this drama, the main character confesses to the audience as if he were at a session with his own psychologist. The place was chosen on purpose because nowadays it is absolutely necessary to take part at this type of meetings.

The construction of such a show must be very well and accurately considered because the stage belongs to only one actor, who is in dialogue with himself, or with the audience in the room. The other characters can, eventually, be imaginary, or presented as mannequins, or projected in motion images. During the rehearsals, we have also used this theatrical formula that implied the existence of dressed hangers, but we found the direct approach with the audience to be more natural. The contemporary structure of a one-person show supports this type of character represented by the audience. Thus, it becomes a collective character.

The character born from this mixture of monodramas goes through different states of mind that help him delay confessing the trauma he's been going through. Right at the beginning of his monologue he speaks out directly: "I've come to you, doctor, to talk about ...", pauses and continues with a

¹ *Theatrical Colloquia*, no. 17, p. 111

THEATRICAL COLLOQUIA

memory from his childhood, which points out the difficulty he has in talking about his real sufferance. Then, the entire mixture consists of successive stories that represent fragments of past experiences and are interpreted such as to reveal the shades of his personal emotions. The passages from one story to the other were created as an extension of this anxiety.

Each confession has something funny in its message, and in the interpretation of the actor Alexandru Dobinciuc they gain a special charm. The character's experiences are sad, as it is the case of the forth story, when he tells how he ended up locked in a library without having the possibility of getting to a toilet and how his stomach cramps started there. In reality, these symptoms are difficult to put up with and miming them in the acting process generates hilarity. This is not the only situation when the performance proved to be credible. The evolution of the character is thoroughly created and analysed.

The motto which also acts as a title - *Toate mi se întâmplă numai mie* (*It's all happening to me*) is by no means accidental, it has the role of underlining the anxiety generated by the imminent final memory – his friend's disease and all the passages from one story to the other are accompanied by the character's joy of finding something new to say. There are thirteen moments that precede the description of the character's state until we get to the true and most painful of them, which includes the presentation of his friend Mitu's disease. Each of them had to have a way in and a way out that required emotion to be transmitted by both speech and body language. This method that was suggested to the performer is the one that gives him the solutions, translated into work stages or necessary artistic conditions used at creating the surprise element. The actor finds himself in the situation of acting, at low intensity, the fear he has finished a set of lines and the lack of courage, or better yet, that he is not yet ready to express the pain he's experiencing because of his friend's drama. The never-ending angst must not be identical, this is exactly where the actor's talent steps in so that he can be credible and keep the audience's interest alive. In contemporary theatre, these passage moments are, many times, accompanied and helped by the new video projection techniques which can quickly transform one set into another.

THEATRICAL COLLOQUIA

In creating the sets, we were helped by a video-design professional, our colleague at UNAGE, Andrei Cozlac, assistant professor Ph.D.; we decided to work with him exactly because his scenic interpretations generate a special effect.

The usage of the video projections helps us relocate the show. In our case, it has a double role, as the video projections are used as sets and character. During the rehearsals, while talking to the actor, I received an answer I was expecting, that video projections also offer him a certain emotional support. In other words, the fact that he refers to something that took place in a square and that the square is present in all its beauty on the entire stage helps the actor create the moment more accurately. And this also incites the audience, as it includes them too.

Further on, we will ask Andrei Cozlac to tell us more about his role in this show:

“The immersive visual characteristic of new media arts found in contemporary artistic performances has been rapidly and effectively integrated in the scenography or the performance practice of contemporary theatre which combines the audience’s active participation with poetic contemplation. The distance between stage and audience diminished by using digital projection techniques and interactivity. The term ‘immersion’ stands for that state of consciousness belonging to an action or situation in which the audience distances from what is shown to him and begins investing and getting involved in what is happening. This manner of exploring some alternatives of the reality that is put on stage, of simulating various acting presences, we might even say of dematerialization and reconstruction of the scene in sensory and optic parameters creates new complex stories that gradually increase the tension level. The video, just like the film, is a narrative vehicle² and even when the image scenario is not linear, the spatial and sculptural settings of video projections develop a certain cognitive attention that operates with conventions.

² See Graham Coulter-Smith - *Deconstructing Installation Art*, 2006 Casiad Publishing

THEATRICAL COLLOQUIA

Visual arts, music, performance, as well as theatre have been interacting for some years now with the digital media, creating new connections, new methods of expression which transform the borrowed element. The capacity of each environment (performance, theatre, sound, film, dance etc.) to capture the audience's attention up to a certain level becomes a variable that can be brought into discussion in this equation where, if added all together they don't always lead to the amplification of human perception, on the contrary, they can mutually annul themselves. Finding the balance of this work process can lead to an immersive manifestation of the artistic product, where the audience's experience is no longer characterized by descriptions, but by powerful suggestions on his own reality.

Video design has the role of finding a balance between technologies, the specific language of images in motion and stage, text and actor that are characteristic to the theatre.

In Alexandru Dobinciuc's one-man show Toate mi se întâmplă numai mie (It's all happening to me) directed by Irina Scutariu, Lecturer Ph.D., the video plays different roles. First, it satisfies the need of placing the action in a certain area. The neutrality of the stage allows the video to locate the areas where the character acts, lives his emotions, etc. In other words, we talk about a certain type of digital scenography whose vibe and condition changes throughout the show. The spaces are not simply limited visually by a sequel of images; it is intended a defragmentation of the space into space, the passages between the scenes being obtained through gradual transformation, the alteration of immediate reality and the anticipation of future moments, similar situations and hybrid areas. The virtual area reacts to the presence of the actor on stage, answers to his questions and conflicts and becomes a character that interacts with him. The character's inner rebellion and his inner conflict that are determined by his friend's death are underlined or created in counterpoint even on the actor's body transmitting through images and body volume what he is not saying to the public. Divinity answers him through indirect signs, translated because of the space that communicates through symbols but which cannot be seen as a character."

THEATRICAL COLLOQUIA

Another element that creates the atmosphere is the music. It is not introduced there by accident, but is intended to create an atmosphere that transmits the character's state. The acting space must be an ensemble of elements meant to ensure the actor's state of comfort, and for this type of show it is essential. Music is only heard when an emotion felt by the actor, or a pause is marked. The tones of the music become a competitor of the words, create a state that can set off thoughts and emotions in the audience.

One of the characteristic elements of one-man shows is the artistic pause, which should not be removed. Aware that he will be alone on the stage, the actor has the tendency of saying the text at an incredibly fast-paced rhythm right from the first readings and experiences a certain state of fear. This feeling must disappear and the text, the way of saying it must capture the tones of vocal expression. Because there are fourteen happenings, it doesn't mean there are just as many characters. The voice tones will identify the character's feelings; they will transmit joy, disappointment, rebellion as well as others feelings that he experiences during the monologue.



The actor Alexandru Dobinciuc at the premiere of the play *Toate mi se întâmplă numai mie* (*It's All Happening to Me*)

THEATRICAL COLLOQUIA

The work technique on such a text, with a clear stake, that of constantly capturing the audience's attention, requires a thorough study. In an intermediary work phase, we intended to identify the passages of the screen play that stand for those emotional thresholds experienced by the actor in his acting process. They contributed at establishing the way in which the voice needed to modulate in order to transmit anxiety, then fear and eventually sadness, when reaching the point of declaring the character's real reason for being upset.

Such a show needs an experienced actor as, depending on where he acts on stage, we can expect the audience to interact. Even if an actor is used to speaking in public, right from the period of his professional training, for making such a show one needs an increased level of spontaneity. Actors play in various unconventional spaces where the public comes from completely different environments. The capacity to control the public is an essential quality for the actor who agrees to such a scenic task and creativity is the secret card. In other words, the technical means of speech are established during the rehearsals, pointing out that the way they are adapted represents the actor's capacity to adjust to the stage and the audience.

The entire monologue becomes from a speech that acquires acting value, if it respects the principles that we find in the first studies in this field. "Every speech consists of that which is expressed and of that which expresses, that is, of matter and words. Ability in speaking is produced by nature, art, and practices, to which some add a fourth requisite, namely imitation, which I include under art."³ Quintilian, a master of oratory speaks in this paragraph about a key element of monologue, something we also refer to as speech, that is the presence of a message without which any text becomes meaningless. Considering everything in relation to the show we refer to, we will also bear in mind the inner monologue that is present throughout the entire artistic performance and especially in the moments when the actor needs to charge

³ Quintilianus, M. Fabius, *Arta oratorică*, Editura Minerva, 1974, pg. 242

THEATRICAL COLLOQUIA

himself with the devastating feelings that appear towards the end of the show when he loses his friend.

Bibliography:

Quintilian, M. Fabius, *Oratory*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1974

Graham Coulter-Smith - *Deconstructing Installation Art*, 2006 Csiad Publishing

Start.research@U.N.AG.E.ro

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0024

Euripides – Dramatic Concept, Innovation and Style

Ionuț DULGHERIU*

Abstract: We can say that the Euripidian Greek tragedy situated at the outset man to extreme limits, on the border where the divine begins. Any tragedy signifies and stimulates the energy of the hero to surpass himself through an incredible act of courage, to give a new measure of his greatness in the face of obstacles, to the unknown he meets in the world and in the society of his time. The tragedy shows us that in the very fact of human existence there is a challenge, or a paradox, it tells us that sometimes the aspirations of man come into conflict with the forces of the unexplained and destructive, which is beyond and yet very close to us. The poet and philosopher Euripides turns out to be a great humanist, he loves and sympathizes with the people, suggesting that by birth we are all equal.

Key words: Greek tragedy, evolution, dramatic conflict, Euripides.

Greek tragedy had numerous series of poets and attempts at dramatic works, but the quality of the inventor of tragedy is attributed to Thespis, who allegedly was in full literary maturity by the half of the VIth century B.C. He took the initiative to introduce the prologue and the pieces recited in the songs of the choir, the separation of the roles assigned to the actor from those of the choir, and the first recorded use of the mask. Although Thespis is the most important representative of his generation, his works were not preserved, not even fragments. The same thing happened with his successors: Choirilos, Pratinos and Frinichos. But thanks to them, the tragedy managed to get out of the embryonic phase to become a stable genre, crystallizing and becoming a public institution.

* Associate Teacher at the Faculty of Arts and Doctoral Student at the Faculty of Human Sciences, Ovidius University in Constanța.

THEATRICAL COLLOQUIA

“We are on the threshold of the great tragedies; the idea of this has been produced; the process has begun; the childhood of the genre now looks like a *fait accompli*. Lyric poetry will remain, now and further, with its well-defined status; however, there has spun off a new kind, with a personality of its own, with undeniable autonomy: the tragedy. All the prerequisites are given for a large development at the start, thus leading to adulthood one of the most substantial forms in which human consciousness has ever expressed problems, struggles and aspirations.”¹

In the fifth century B.C., Greece is recognised as one of the most important centers in economic, political and cultural aspects. It started by being a manifestation of liturgical ceremonies of the life of public and of the cult; there was the great feast of the God Dionysos, God of wine and debauchery. All the manifestations were in honor of this God, the shows took place this way: a chorus recalling how the story would show the hero's fate, the song being interrupted by the lines of a single masked actor. As the content of the ideas of tragedies mirrors more than the lives of the people, social conflicts, ethical reasons or psychological dramas, the show evolves by also changing its structure. The role of the choir becomes minor, the action relying on the actors' performance, and the dialogue. If at first the actor interrupted with lines the interventions of the choir, who sung the entire story, he gradually turns into the character whose fate was presented. This development led to the emergence of acting as profession (in the works of predecessors of Greek tragedy, the author himself claimed the stage, the action, giving lines to the choir). Thus, Aeschylus introduced the second actor, and Sophocles the third, the choir became smaller and the sung verse became dialogue. This evolution is accomplished in the tragedies of Euripides, in which the dramatic action has a more complicated structure than in the plays of his predecessors, also the psychological analysis of the characters is deeper, thanks to the innovation that he brings in the dramatic technique, namely the character's oscillating inner conflict, i.e. the use of the pros and cons, which leads to an increased tension of the dramatic conflict.

Euripides manifested in his art a lot more creative freedom than his mentors, both through the modification of the action itself, and by the way he put in on stage. He brings on stage the acts of sacrifice of high devotion. His

1 Ion Zamfirescu, *Panorama dramaturgiei universale*, București, Editura Enciclopedică Română, 1973, p. 22.

THEATRICAL COLLOQUIA

heroes have an active life, being in a continuous battle, but not with the Gods (in Euripides' plays, the Gods remain the force with superior will, but they no longer have the power to punish), but rather with themselves, with their human nature. If in Aeschylus' and Sophocles' plays, the focus is on the greatness of the soul, the drama depicting people's destinies unfairly overturned, Euripides keeps the essence of renowned legends, focusing on the everyday drama, with its intensities and the variations of feelings it brings:

“Euripides appears as a special master for the skillful and ingenious way of rendering the pathetic statements made on the stage. He knows how to put in light the great passions, how to paint the turmoil and storms of the heart, how to arouse deep feelings of sympathy for the sufferings of his heroes, how to thrill the audience, how to inspire pity and terror, in the end, how to make use of increasing effects up until the production of an incomparable coup of theatre.”²

Therefore, what Euripides follows is the transposition of the dramatic character of the subjects, with particular reference to situations of violent and big passions. The names granted to the characters are not intended to evoke a historical content, what matters is the way in which the characters themselves produce tears, afflictions, deep disorders.

So, Euripides is talking about aspirations, moral laws, heroism, he inserts the respect between the spouses; he brings to the stage all that can impress or upset the human being: love, hate, jealousy, revenge, drunkenness, pride. Until Euripides, no one had put emphasis and did not reveal so well the passions of the human soul, many of his characters being full of vices and evils. He is also the one to introduce the plea, the meditation, bold lines, and he uses the prologue for beginning the show. Euripides, through his art, gives value to humanity, resorting to myths, focusing on fatality. His plays mark the transition to a modern theatre, where not all the heroes have legendary dimensions, he further restricts the role of the choir and brings, along with the elements of tragedy, several comic elements, foretelling the species of drama. He introduced in the composition of tragedy, the plot, the adventure, the recognition, the prologue and the so-called “*deus ex machina*”, necessary for the resolving of the action:

²Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol. I, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 101.

THEATRICAL COLLOQUIA

“Euripides may be reckoned as the first opener of the paths towards a new dramatic shape, into what we call modern drama. This will open theatre to an endless universal perspective: the perspective of life, with the broad involvement of the human soul, troubled soul, the passion.”³

Indeed, the theatre of Euripides is less vigorous than that of Aeschylus, less noble than that of Sophocles, but the creator of characters like Medea, Fedra and Alcestis, was without doubt a great poet. Not quite to the taste of his contemporaries, Euripides will become for the following generations, one of the most famous classics, after Homer. Euripides has inspired great writers, such as Racine, Corneille, Voltaire, Lessing, Goethe, etc. In Romania, Euripides’ plays began to be staged in the second half of the nineteenth century, in translations signed by Panait Ioanide and Petre Dulfu.

The action of the tragedies of Aeschylus, Sophocles, and Euripides is intertwined around a main hero, whose tragic fate is portrayed by means of high tension and expressiveness. The fugitive interventions of some of the characters more deeply reveal the whole range of tragic situations, which follow one after the other relentlessly in the life of the main hero. In the tragedies of Aeschylus, there are expressed the political ideas of the playwright. The unique beauty of the tragedy of Sophocles lies in the contrast between the ardor of living, between the multitude of gifts which have made man the most wonderful creature of nature and the threat of a deity that does not understand and does not forgive. Sophocles perfects the dramatic construction of the parts, which he had begun. In the creation of tragedies, Sophocles draws inspiration from the same sources as Aeschylus, as his predecessor had himself done, he appeals to the well-known legends and mythological heroes, themes of some of the tragedies he wrote being similar to parts of Aeschylus or continuing the themes he addressed (for instance, in *Antigone*, Sophocles starts at the final moment of the tragedy *Seven against Thebes*).

Thus, if Sophocles is the poet of greatness that misfortune never defeats, Euripides is the poet of human frailty. His heroes are strong spirits, slaves to a single urge. Full dedication, strength of feeling, magnanimity that nothing shatters prove to be the essence of his poetry. This is sad poetry, but the contemplation of suffering does not always lead to despair; man may find in himself, in his nobility and manhood, relief against destiny.

³Idem, p. 110.

THEATRICAL COLLOQUIA

There are three specific characteristics of Euripides' theatre: realism (in the sense of similarity to the familiar aspects of life), rhetoric (leaning towards the side of verbal virtuosity) and philosophy, understood not as an expression of conceptions about the world, but as a manifested predilection towards the debate of ideas. Unlike Aeschylus and Sophocles, Euripides uses myth not as a support for a structure, be it interior or realistic, but as raw material for the formal taste of the show, of the theatre, of a harmony entrusted to verse, or even to music, of lyrical works and a characterization of the psychological (made in a way which aims at the comedy of manners). In Euripides' plays, there is a tragic waiting that turns into a happy ending.

Unlike his predecessors, Euripides approaches dramatic art with more freedom. This concerns both the conception of the action, and its treatment on the stage. His heroes have a hectic life, fighting all the time, but they no longer fight with the gods or with a will they think is ideal, but with themselves. Otherwise, the heroes battle with the urges of their human nature. Aeschylus and Sophocles were concerned with giving the human soul greatness and height, exposing the drama of people's destinies unfairly and relentlessly shattered. In contrast, Euripides does not relate pain with fatal and superior wills, but looks directly into the reality of its humanness, in forms and manifestations varying from simple thrill until to final tremors. Also, he preserves the content of well-known legends, however, Euripides puts the emphasis on the detachment from these legends of the drama of common life, with the intensity and variation of its feelings: "That's why the feelings put on the stage don't float in a hieratic or faticide atmosphere, they speak to us with the voice of nature, which any spectator can identify through his own experience of mind."⁴

Poet of pain, Euripides manages to shine a light exactly on the power and beauty of tears, being attracted by human suffering. This defining feature is not inserted deliberately in his works, but it demonstrates the capacity for natural human predisposition. The moments on the stage capture the feeling of pain in its whole expanse, depth and variations of intimacy, regardless of origin (weakness, pain, ignorance, sorrow, wickedness, wandering). The passions are painted by Euripides as "intimate enemies", which every man bears within himself, "no one has done a more alive, more real and more deep study of the passions."⁵ Therefore, if in the judgment of people and situations,

⁴ Idem, p. 101

⁵ Idem, p. 102

THEATRICAL COLLOQUIA

Euripides felt the need to introduce a juggling of shadows and thoughts, the essential aspect he was after was to emphasize the price paid for the conquest of light and moral beauty.

In the art of Euripides, there can be observed a tendency towards instinctive feelings, those which spring from the natural order of life, the poet recording, encompassing, understanding, transposing and playing on stage his feelings on the whole scale of feeling human. On this register, the human in Euripides no longer knows the solemnity of the tragedy with kings and queens, the human side being closer to the popular spirit. Thus, the kings and queens do not belong to a special area of humanity, but they are endowed with thoughts, feelings, tendencies and reactions that are specific to ordinary people. Although he tackles the content of popular life, Euripides lends his characters a natural superiority, which comes from the sincerity of emotional expression in the face of various circumstances in their life, without vulgarizing art.

Another personal interpretation of Euripides consists in capturing and expressing the struggles of opposite feelings which manifests itself in the human soul. These feelings are not thought of as hostile to each other, “like two forces that must cancel each other”⁶, but they are embedded spontaneously and gracefully, managing to communicate the movement of the soul.

With the representation of scenes of heroic devotion, Euripides retains the humanity of his characters, no matter how much gravity and dramatic force there is in their manifestation. In depicting the heroism of the characters, Euripides does not rely on principles or dogmas, he does not use burdensome traditions and practices, and he does not want to be located on any cold and solemn heights. This heroism is depicted as simple and generous, made of tries and kindness, for which there is no need for superior or mysterious predestinations.

Many of the characters that Euripides put on stage are full of vices or even evil. Critics believe that there are excesses that could be missing, however, in their role, Euripides was not influenced by temperamental tendencies, but he let himself be led by contemporary realities and images. For the depiction of usual human traits, the poet was interested in the common life, with its excitement, its noises and its various aspects. Having a sharp spirit of observation, Euripides assimilated data in order to build the tragic material,

⁶ Idem, p. 102

THEATRICAL COLLOQUIA

thus putting the bases for the establishment of drama, in the modern sense of the word.

In the entire creation of Euripides, there is also recorded a nuance of eloquence in connection with the dramatic developments, and through the use of natural resources of this eloquence, the poet gives evidence of the special qualities of the orator:

“His work is full of pleadings, extensive discussions, invocations and disturbing lamentations, the lines are bold and ingenious, the passages warm and vibrant, the dialogues are powerful. Sometimes they become excessive. Under the outpouring of their words, it happens that the action stays in the background, and Euripides, with all his knowledge as a dramatic author, forgets that on stage, passions have to live through actions, more than by words.”⁷

As a system, Euripides’ drama has less architecture and is less strict than the drama of the great Aeschylus and Sophocles. This lack in the system of the drama is attributed to the fact that the wealth of passion put on the stage, as well as the poet’s capricious nature, could not reconcile easily with the rigor of the traditional rules and the fixed method. This doesn’t mean, however, that the dramas do not have a unity or that there is a lack of internal structure. However, the unity, instead of allowing the descent of a tragic subject in its very structure, results from the juxtaposition of dramatic scenes full of pathos, on which the author has focused in the same space, at the same time and in the same emotional grade.

For the production of the dramatic consequences he desired, the author invents combinations of nature to be able to achieve the establishment of the plot. These initiatives have been referred to by Aristophanes as mere expedients. The atmosphere full of hazard is fully manifested in Euripides, especially in varied situations, some of which approach the stratagems, or the surprises used in the dramas of modern times. In this regard, the author makes the choice to use an innovation capable to produce coups of theatre, transcending the tradition which imposed a strict writing. Therefore, the poet allows himself to use legends with the freedom to combine their items in a unique way, to order in such a way the data that all this culminates in the dramatic effects of the unexpected.

⁷ Ibidem, p. 104

THEATRICAL COLLOQUIA

Emotional richness manages to fracture the unity of the parts of Euripides' style, but, following, however, the rules, these pieces still retain a full dramatic unity. The means by which the author manages to achieve this unity are mentioned in the universal history of the theatre: prologues and endings. Prologues fulfill a multiple function, namely, they initiate the spectator into the different episodes that precede the events in the center of the drama, they provide essential indications on the action, directing the attention of the viewer towards the center and preparing the outcome right from the first moments of the show. Sometimes, in the endings, Euripides has a god coming down from the sky, resolving difficult situations and confirming with divine authority the deeds that have been fulfilled. There are, however, assumptions on the reasons for which the subtlety of the author had to give itself in to using such means. Out of them, there are two notable assumptions. On one hand, a hypothesis would be the poet's need to correct through the involvement of the divine the too profane note of the conflicts and passions put on stage. On the other hand, the other hypothesis would be the need to give unity to the various episodes of the action, by reporting them also to an upper will, equipped with the power of predestination.

The grading of the effects is an aspect that is quite important in the creation of Euripides' style. For this purpose, Euripides resorted to different means, some more ingenious than others, the plot being strewn with incidents capable of exciting both the emotions and the curiosity of the spectators. Still, the adventures we are witnessing are addressed to both the senses and the judgment, and contrasts are handled with skill, by exposing people in situations of physical and moral decrepitude, being prey to hallucinations and insanity, or portraying people in all the brightness and beauty of their youth. Thus, in the majority of the plays, Euripides configures a unity of the states of the emotive, lamentations, descriptions of suffering and states of fear, to let the action itself occur in a focused manner, becoming disturbing just in the last moment. In other plays, decided feelings, capable to give a dispensation to the intense conflict, do not appear until later, after the author has firstly revealed to us the distress of mind through dramatic indecision. Through this, Euripides tried to define a precise system, but not using fixed rules, taking the measure of each subject and trying to draw from the specific situations as much emotional content as possible.

Continuing the tragedians' tradition, Euripides manifests as a lyric poet, but his lyricism cannot be put alongside that of Aeschylus or of Sophocles. This is not due to an artistic inferiority as a poet, but to his

THEATRICAL COLLOQUIA

conception of the dramatic. In the measure in which the dramatic action became fuller, more complex, the lyrical decreased in intensity and in importance. These observations are outlined primarily in the diminished role of the choir. In the tragedies of Aeschylus and Sophocles, the interventions of the choir are sometimes confused in the background of the action, bringing the echoes of consciousness to the public, interpreting the feelings of guilt and approval of the audience, and setting in a poetic manner, the advice which they would have been inclined to give to the characters. In Euripides, these interventions are presented as some episodes, linked with the action, and are reduced to simple incidents, excuses or even whims of the lyrical muse, or other times, the interventions develop some philosophical and moral reflections belonging to the poet, or they make allusions to contemporary events. So, no longer is there the pure enthusiasm full of forebodings of the heights of the divine and human, which gave the choirs of Aeschylus and Sophocles the majesty of their lyrics. The choruses of Euripides do not know of such a greatness and solemnity, and there are even moments in which the songs of these choirs seem rather agreeable entertainment, some librettos made out of repetitions of sonorities which are sometimes meaningless and phrases written solely for effect. The preservation of these choirs, however, is part of the requirements of the dramatic and lyrical powers of traditional tragedy.

The style used by Euripides is closely connected with his conception of the dramatic. His discourse is less synthetic and concentrated than that of Sophocles, it has more naturalness and ease, it is closer to casual, prose speech. In that respect a particular quality is the Euripidian dialogue, which directs and gives life to the characters. Exchanges of ideas happen promptly, ingeniously, with masterful hints of subtle accents or witty remarks, with games made from subtle hints, or in the form of anitheses. The phrases will model the movement after the nature of the statements, regenerating the uninterrupted initiatives and means of expression. Sometimes, the exchange of lines becomes too subtle, the processes of Euripides reminding of the art of the Sophists. The style of the poet excels and the arguments are passionate. To play the struggles of intimate spirituality, Euripides varies concomitant registers of speech, becoming harsh and tumultuous, warm and insinuating, and sometimes ironic or violent. The stylistic elements in Euripidian plays are observed also when the author deems it necessary to express anger, with its moral contradictions and with the unsettling turmoil from the depths of the human. The same can be said about the way he uses the language of pain, suffering, panic and of

THEATRICAL COLLOQUIA

terror, situations of human decay, therefore, of the facts capable to awaken in the souls of the spectators a feeling of mercy.

Moreover, besides the many mobilities able to provide a lyrical variety and dramatic depth to the plays, Euripides acquires the ability to suggest and the tacit existence of deep thoughts, with some implications of a philosophical vision on world and life. Through this feature, Euripides turns out to be a continuator of the tragic tradition, within which the beauty of the literary is closely linked to the height of philosophical theory. Even when Euripides indulges in the appearance of the drama of suffering and of turmoil of the soul on a pessimistic note, the author reveals the influences of the philosophies of the sophists. In this regard, we note from Euripides the form in which he put into question the reality of the ancient tradition regarding the heroic and the religious. There are different appearances of mythological creatures, like Leda's swan, the Eumenides with their snakes, children who are born from the earth, there are some appearances in the form of fables, born from the imagination of the poets. Thus, Euripides conceives divinity as an ether, making it a necessity both of nature and of the need for knowledge the people have, and this doubt is set before the spirit of respect. Through doubt, the author takes the initiative, resorting to daring formulations, he renders his personal reflections, and sometimes the actor drifts away from the character he interprets, through him speaking rather the poet philosopher who depicts his own beliefs.

Bibliography:

Hîncu Radu, „Cum trebuie scrisa istoria”, în volumul Lucian, *Scrieri alese*, traducere de Radu Hîncu, București, ESPLA, 1959.

Pippidi, Dionise M. (antologator), *Tragicii greci*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958.

Zamfirescu I., *Istoria universală a teatrului*, vol. I, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958.

Zamfirescu I., *Panorama dramaturgiei universale*, București, Editura Enciclopedică Română, 1973.

Aspects of the Comic in the Performances for Children

Clara GHIUVELICHIAN*

Abstract: In this paper, I wanted to prove that humor, comic and appealing characters, like animals, or music, have to enchant the child, and that everything that is created for him must be on the highest possible artistic level. These are the attributes of a good performance for children.

Key words: comic, child, animal character, theatre

Comic, humour are terms that have been written about a lot. Ever since Antiquity, philosophers realized the importance of humour for the human being's development. One of the first definitions of the comic belongs to Aristotle, referring to the classical kind of humour in his times: "the comedy represents the immitation of some rude people, not yet an immitation of the whole aspects of an inferior nature, but of those that turn the ridiculous in a part of the ugly. The ridiculous can be defined as a shortcoming and an ugliness of a certain kind, that does not bring pain or harm, just like the mask of the comedians is ugly and tormented, but not up to suffering."¹

Laughter, as a form of superior manifestation towards the object of laughter itself, is also present in children. For instance, the child above three years of age will mock the so-called 'inferiority' of a one-year old child that learns how to walk, or of a little baby. On the other hand, the inferior, uncivilized, 'wrong' behaviour will be seen as amusement for the child that is more than 4-5 years old, when respecting the rules of the game turns into the main preoccupation in this period, named by Jean Piaget the 'judiciary stage' where the child is attentive to respecting the rules of the game, and intensely reacts if he/she notices that these rules are not followed. The kindergarten and primary school will teach the child to mock 'the inferior ones', whether they do not manage to handle tasks given by their classmasters, or they give wrong

* Ph.D. Lecturer at The Faculty of Arts, Ovidius University in Constanța.

¹ Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei 1965, p. 127

THEATRICAL COLLOQUIA

answers or they have some physical peculiarities that put them in a position of inferiority to the others.

It is a cruel laughter, that should not be cultivated in performances for children. Victimizing a fat character, for instance, is certainly a humorous source, but it is also the natural inclination for a sadistic type of humour. Unfortunately, racism is also a source of humour of the same kind, cultivated ever since early childhood, within families, that should be countered through education and art.

Some theoretists like Konrad Lorenz², claim that humour derives from an aggressive behaviour. At the roots of this aggressiveness, there is the fear of being bullied by the group, of being mocked at and rejected by the others. That is why it is so hard to counteract this negative tendency, aggressive laughter and also why it can appear so easily. Bergson saw in laughter a corrective social behaviour, with a positive role in society, eliminating any unwanted behaviours through “the fear it inspires.”³ This shaping, positive function of laughter, also expressed in the Latin saying “*ridendo castigat mores*” (manners correct through laughter) must be used cautiously, with measure, especially in children, in order not to cultivate a tendency towards aggression and intolerance.

Superiority towards animals can represent a source of comic when the animal character “does not respect human behaviour rules”. For instance, the kid mocks a character, like a pig that does not respect hygiene rules and rolls in the mud.

On the other hand, laughter is a manifestation of eliberation from fear, no matter its nature. We laugh at what scares us, whether it is a specter appearing from the dark or a person that we fear, that proves his/her vulnerability and the fact that it can be defeated or has different human shortcomings. Authorities behaving badly to the population are mocked at, also people who are too harsh, too violent, or too demanding in relation to the others.

Laughter as an eliberation from fear appears under another aspect in the first games of the parent-child relationship. In one of them, the parent hides. At first, the child is intrigued by this disappearance, even slightly scared,

² Konrad Lorenz, *On Aggression*, Routledge, London, 1996, p. 253

³ Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Macmillan, New York, 1911, p. 20

THEATRICAL COLLOQUIA

but he is delighted by his parent's appearance that makes him laugh and immediately, will imitate this game. Another game is when the child's engorging is simulated by the parent playing the part of a hungry wolf. The game has nothing terrifying in it, it will not scare the child who completely trusts his parent, or if he is scared for a moment, there will follow laughter.

This upsidedown situation can be noticed in other situations. Children are thrilled by fairy-tales where a huge giant proves to be gentle or whimpering, or is defeated by a tiny hero. This is a situational scheme that appears in many plays for children. The child, just like the adult, identifies himself with a tiny and quick character, with a *trickster* – who is only an extremely vulnerable character that fools the others with his wit or is simply helped by luck. It is the case of Amerindian tales that have as the main character the Coyote, or the African ones where we can encounter the spider Anansi, or classical tales like *The Brave Little Tailor*, *The Mighty Praslea and the Golden Apples*, the Cock from *The Little Purse with Two Pence* by Ion Creangă, or Pepelea or Păcală.

Authoritarian adults, like the stepmother, represent an important category of characters that tend to be comically, cartoon-like or grotesque-like handled in plays or performances for children. Sometimes, the children can identify them with animal characters.

Anything can be said seriously or comically. The educational efficiency is greater when appealing to comical things like mocking some bad habits, show-offs, ironic remarks.

Brecht used to say that any type of theatre educates, but mainly the good one also captivates. The fear of being mocked by the others, cultivated through irony, through bantering, represents an important censorship that shapes people's social behaviour. The animal character causes laughter and just as its psychology is very simple, so its actions are easy to foresee. In this respect, he resembles a device, and simplification, as Bergson showed, is exclusively comical ("mechanics applied to the live" – this is the way Bergson defined humour).

Several times, we deal with extremely simple animal characters, whose behaviour is always reduced to some predictable actions. A dog happily moves its tail, or barks, or is in the position of 'praying', or sleeps, or stays with its belly up to be scratched. The child gladly admits this simple behaviour, and out of these simple actions, there can be triggered a comical situation by intermingling with other characters, whether simpler, or more complex.

THEATRICAL COLLOQUIA

Esopus' fables, *Panchatantra*, *Le roman du Renart*, La Fontaine's *Fables*, Krâlov's or Tolstoi's stories on animals, Ion Creangă's *The Goat with Three Little Fawns*, Orwell's *Animal Farm*, are some examples of creations where there appear animal characters with ordinary behaviour, with a simplistic psychology. Such creations are varied, but the animal character is actually a human representation, grotesque like the pig, the cow, the wolf, the donkey...), or sublime (the swallow, the whip, the swan, the horse). Some predictable reactions are usually humour creating.

Jim Henson created unforgettable, animal characters that grotesque or caricature-like (Miss Piggy, Kermit the Frog) but also sublime (the deer involved in a graceful dance in one of the shows, for instance).

It is said that Jim Henson invented, in fact, the play with animal characters for adults, although, in our country, Valentin Silvestru had already written a very humorous text called *Haralambina's Pains*, where the main character was a sort of Miss Piggy prototype.

But the first play with animals is much older. In a text from 1780 belonging to the composer Charles Dibdin, *Reasonable Animals*, written for a puppet performance, animals represent different people's features. The structure of the play is that of a cabaret play with couplets, as part from the play *Pasquin's Budget*.

In most traditions, animal characters are *tricksters* (characters that fool the others and sometimes, have a civilizing role). In North-American Indian tradition, the Coyote, the Rabbit and the Raven play this role. The Coyote is really diabolique, being amused by doing evil deeds, but he is regarded as a necessary evil, as part of life. In West Africa, the tricksters are the turtle, Anansi – the spider, Zomo – the rabbit. In Europe and Central and South America, tricksters are represented by the fox and the wolf. A particular role is played by the hedgehog, in some Bogomil legends being given such a great wisdom that he even gives advice to God. The brave and stubborn cock from *The Purse with Two Pence* is also, an unforgettable character.

In many tales, there appear grateful animals (the golden fish, the mosquito, the bee, the ant) which, in their turn, save the hero from difficult situations. In *Harap Alb*, the horse is a wise adviser, brighter than his master, as well as Charles Perrault's *Puss-in-Boots*, both characters mocking the main character. Most of the time, thankful animals, fish or insects are comic, burlesque apparitions like the little mosquito from Mihai Eminescu's *Prince-Charming from the Tear Drop*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Such situations also use the proportion between comical characters and additionally, an overturning of the ‘forces’ transferred on an intellectual level: the tiny character is more intelligent than the big one, the animal is brighter than the man, the cub or the tiny animal teaches the human what to do and how to do it.

It is frequent the topic of a tiny, weak, peaceful character menaced by the bigger one, stronger and fierce, ultimately defeated by the helpless and tiny one, who uses his wit. Most of the animal plays written for the puppet theatre exploit parental instinct, the instinctive reaction of any normal man that has a certain behaviour not only in regard to his children but also to any cub.

At the same time, the relation between the large character and the small one is a representation of the relationship child-adult. The child’s potential fear towards the adult could have its origins in the fear of the adults’ greater physical force in comparison to the little individual’s. Any big character will represent this fear to any spectator, while fooling the giant, defeating him, will be regarded with joy. The scenographer will have to take this into account when creating the characters.

The little viewer has an extremely strong, powerful reaction to the plays with animal characters, mostly those who are between 3 and 6 years old. They joyfully recognize the animal, but also this acknowledgement of main features belonging to animal characters (a particular way of walking, barking, meowing...) is intensely lived by the child. During the performance, we can often see little viewers imitating the sounds and the movements of the animal character that they see on the stage. On the other hand, up to the age of 3 or 4 years, the child immitates animals, in his lonely games identifying himself with one or another. It is no wonder that in repertoires for little children we can encounter plays with animals as a dominant, in dramatic theatre as well as in animation theatre, animation or artistic movies.

Humour, amusing and attractive characters, like animal characters, music, everything must enchant the child, and everything that we do must have a very high artistic level. These would be the features of a good performance for kids. Speaking about the literature for children, Vistian Goia observed: “...Valuable works from this sector have something in common: they contain a certain parental generosity, they stream friendship, better said companionship, make appeal to artistic procedures like: the fascinating, the

THEATRICAL COLLOQUIA

humour, the graceful, the pathos, the tenderness, the paradox, the vitality or the compact epics.”⁴

So, humour represents a feature of most creations dedicated to children. This does not mean that all the elements of a performance, all the characters, or all stages of a narration are comic, although this is possible, too, as it happens in parodies or in creations that are predominantly ironic. The spectator, no matter his age, needs drama, strong conflicts, complex characters, without them comedy risking to become a superficial game that has no particular impact upon the audience.

Bibliografie:

Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei 1965.

Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Macmillan, New York, 1911.

Konrad Lorenz, *On Aggression*, Routledge, London, 1996, pg. 253.

Vistian Goia, *Literatura pentru copii și tineret*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2000.

⁴ Vistian Goia, *Literatura pentru copii și tineret*, Cluj-Napoca, Ed. Napoca Star, 2000, p.12

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0026

Dance Theatre in Notes

Alice-Maria SAFTA*

Abstract: The fusing of arts enriches a spectacular setting for all human feelings to thrive and express themselves. The theatre in the arts and the art in the theatre, a sublime melding of purity and mystery, speaks striking truths for those with ears to hear them. “The floors” of theatres today enjoy classical dramatic pieces, as well as the staging of experiments, which in my opinion are a real necessity for the entire development of the creative human spirit. The need for free speech and expression gives us motivation to explore the meaning of the term “classical”. The latest trends in the art of modern dance are represented by a return to expression and theatricality, the narrative genre, as well as the historical account of the development of the plot, the restoration interventions in spoken word, chanting and singing; the concepts of art are undergoing a full recovery.

Key words: fusion arts, performance roots, modern art, music hall and Jazz, primitive and current dance

The fusing of arts enriches a spectacular setting for all human feelings to thrive and express themselves. The theatre in arts and the art in the theatre are a sublime melding of purity and mystery, speaking striking truths for those with ears to hear them.

“The floors” of theatres today enjoy classical dramatic pieces, as well as the staging of experiments, which in my opinion are a real necessity for the entire development of the creative human spirit.

The need for free speech and expression gives motivation for us to explore the meaning of the term “classical”.

The latest trends in the art of modern dance are represented by a return to expression and theatricality, the narrative genre, as well as the historical

* Associate Teacher at the Faculty of Arts, Doctoral Student in Human Sciences, the Ovidius University in Constanța.

THEATRICAL COLLOQUIA

account of the development of the plot, the restoration interventions in spoken word, chanting and singing; the concepts of art are undergoing a full recovery. Stemming from this need of man to feel understood and to understand his surroundings, he has created and drafted performances, also larger-scale experiments.

The fusion of the arts enriches a spectacular setting where all human feelings can express themselves.

The spectator, through quick perceptions, experiences the emotion and divisions in their own life. Turmoil, anguish, joy and ecstasy seethe in bodies interpreted through their devotion to the creative act, transmit energies which are administered to their memories. The shock by which “clichés of the theatre” display their innovations without restraint or censorship, direct and mark the public, shaping their feelings of both past and present times.

The multitude of images and the enhancement of reality through movement, spoken word and non-harmonic sounds highlight the freedom and ease within these projects and of the shows and of the experiments that are emerging with enthusiasm and determination.

Man and nature have been entangled in a fusion of power and ecstasy since the Neolithic Age. Both the defence instinct and the fertility of primitive man were immortalised in drawings on cave walls. Emblematic of this is an expressive image depicting a naked man surrounded by a group of dancing women that was found at El Cogul in Spain.

The rituals performed and the struggles with nature, which call for different rhythms in their creations, using with hands, feet or implements (such as stones and sticks, etc.), are the primary manifestations of the Neolithic man’s search for meaning in creation. It is said in Indian mythology that the god Shiva, the lord of darkness, danced and created the world as a result. Imitating animals was a starting point in the development of corporeal expression. The sun and moon inspired forms of rituals and ‘kolo’, a type of dancing of Palaeolithic origin which remains a habit for the Slavs near the Adriatic Sea. The primitive men’s dance began to give them pleasure and joy, and, in time, the women and children were allowed to watch and accompany the men, participating in the aesthetic manifestations.

THEATRICAL COLLOQUIA

Later, starting with the advent of the recognition of the differences between people, the individual slave was about to meet his master's wants, no matter what clothes he was wearing: be he a community leader, Pharaoh or god. If, for example, they were executed within the circle dances, the body movements change to point to the spectators. Then, there appeared special schools where slaves were taught rituals dedicated to the gods or to receive invitations to the royal festivities. Euripides described the dancing maenads of Dionysus as a flagship of euphoria which marks suggestive expressive body burning with a desire to dance "into the night hours".¹

The interweaving of dance, music and poetry is rooted in the poetry and choral verse of Thaletas. The Folk dance mobilized the text and appearance of the word coming from the Greek *khoro*s, which means to dance. The Poets danced and mimicked their creations during official ceremonies and private celebrations.

The flute and guitar accompanied these harmonious aesthetic manifestations. Subsequently, the poets, including Pindar, dealt personally with the choir, their costumes and dances. The Orchestra is the term that defined the music, poetry, dance and pantomime, and by the age of sixteen, in Athens or Sparta, children had to study this total form of expression. The Dionysian improvisations found another mode, and the satyrs evolved into the first actors. Gradually, the dance became a segment of a performance, harmoniously intertwining with the other arts, and thus came forth the tragedy. The qualities of the Poets were those of dancers and musicians. The poet Frinicus, for example, used body movements as the main means of expression. In Rome, pantomime has enjoyed great success at the expense of dance, which was later accepted and incorporated. The stagnation of these forms occurred with the advent of Christianity, and then with the spreading of religion, when they were relocated into the context of the church, as artistic events.

Dance, poetry, mime and pantomime, as with other arts, are rooted in the human soul. For the soul, there is no primitivism. The First Dance

¹ Euripide, *Menadele*, tr. St. Bezdechi, act III

THEATRICAL COLLOQUIA

Academy that brought together dance, poetry and music was created by poet Jean-Antoine de Baif in 1571, in service to Charles IX, who approved them.

“De Baif thought, starting from the equivalent time of steps and notes, that he could translate the various modern dance rhythms of the Greek metric and place in harmony with the dancers’ gestures and steps choruses that were sung.”²

After the brief overview of the history of art above, we find that this total form of expression of body and soul in perfect harmony, singing and speech, has existed for so long as man tried to find himself. With time, the dancing and the music were refined, appearing then in different styles and shapes, with theatrical grandeur, climbing to the heights of creation. Even if the ages were challenged, sublime art conquered through its nobility and beauty, constituting everything we know today as performance shows. Since the Neolithic, uncivilised arts have communicated and made man one with nature. A notable man with a broad vision on the connection between music, theatre, dance and ballet was Jean-Baptiste Poquelin Molière, who, in collaboration with Jean-Baptiste Lully, a composer of Italian origin, staged comedy-ballets, so up-to-date in contemporary times as well. The stagings symbolised the splendor of that time and were designed to ridicule, provoke humor, and expose social abuses.

What is modern art? In theatre, we have returned to the origins and major dramatists have used the colours of the spirit, people’s anxieties and frustrations, like a magic wand in their relationship with the audience.

In one form or another, with the advent of the avant-garde, the perfect intuition was developed in dramatic parts by Swedish writer, August Strindberg, and also by Frank Wedekind, a German writer, marking the successful development of expressionism in the *Dance of Death*, *The Ghost Sonata* and *Lulu – A tragedy*. The return to mythological themes, rituals, even giving up on tradition and conformity, led to new controversies and a lack of

² Urseanu, T., Ion, I., Ionescu, L., *Istoria Baletului*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.

THEATRICAL COLLOQUIA

confidence, to heavier penalties under the constraints of the Western societies of the 1900s.

However, the story of human darkness, fear, despair, struggle with self, death and loneliness among playwrights had a monopoly on truth which revealed human destiny. Theatre from arts and art from theatre, the sublime melding of purity and mystery, spoke of striking truths. Theatres today enjoy classical dramatic pieces, as well as mounting experiments, which, in my opinion, are a real necessity for the entire development of the creative human spirit.

The focus will be on conveying emotions and inner feelings through movement, the subjects of performances reflecting contemporaneity through social and political themes, dance is theatrical as expression and as experience. The costume is transformed, there is dancing barefoot, in unconventional places, borrowing principles of the creation of music, painting, and cinema. The origins of modern dance and its motivations for movements, the first delvings into the creation of a modern dance alternate between balance and imbalance, the voltage oscillating through sitting on rhythmic variations that can illustrate and extend the primary pulse of the movement.

The latest trends in the art of modern dance are represented by returning to expression and theatricality, to the narrative genre, and to the historical account of the development of the plot, to the restoration of spoken or sung interventions, to the recovery of the concept of total art.

“The concern for discussing current problems of choreography led, in 1960, to the organisation of a festival of intriguing contemporary ballet to which there were invited choreographers and other people of the arts from many different countries. Taking the theme of ‘Ballet and Timeliness’, this meeting discussed the musical genre and the inheritance of classical ballet, which raised interesting issues in terms of the installation and interpretation of dance and the language of contemporary ballet concerning the problem of conductors specializing in musical ballet, etc.”³

³ Urseanu, T., Ion, I., Ionescu, L., *Istoria Baletului*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.

THEATRICAL COLLOQUIA

At present, after a time, the artistic pyramid of conglomerates displays various structures and highlights the successful interference of each creative individual.

As a form of entertainment, the music hall was developed in 1830 and had great success in the years 1860-1950. The first events were held in homes and bars, for which there was built a small stage for actors and singers. Owing to the sale of drinks and cigarettes, employers demolished the original constructions and built larger spaces. There appeared in England the Music Hall which aroused the attention of Americans who had promoted this type of show, as Concert Saloons, and then in the years 1880-1930, as Vaudeville.

In the US, the latter name was synonymous with entertainment - Burlesque. Canterbury music hall in London was the most famous theatre for shows of this kind. It has been renovated three times, and after being destroyed in a German bombardment in 1942, was not rebuilt. The hits “Champagne Charlie” (1867) and “Glorious Beer” (1895) have resulted in the identity of the genre. “Pub Song” is another name attributed to the genre, and between 1890-1920, there are influences present from Ragtime Jazz. The most important actors launched their careers successfully participating in this kind of show: Gracie Fields, George Formby and Max Miller.

Music-Hall performances survived after the war, but the number of spectators declined drastically. The emergence of variety theatres and the prohibition of alcohol and cigarettes in large performance halls have contributed to the decline of the music-hall performances.

Many sources claim that jazz dance emerged in America, but in reality, the historical truth is quite different. The first form of manifestation of jazz dance style appeared in Africa, among the slaves who were kept in bondage and were forced to keep fit. Thus appeared the first movements of jazz in the late 1800s. Slave traders enabled these slaves, when travelling to America, to dance.

The first officially recognized jazz dancer was Joe Frisco, who emerged during 1910. America has helped develop this style of dance, and Africans continued to refine their movements on the plantations where they worked. European practice borrowed technical elegance. Once it had gained

THEATRICAL COLLOQUIA

traction, jazz enjoyed a remarkable popularity in bars and nightclubs, and began to be taught in studios. In 1940, applications for teaching this style of dance studios grew remarkably, competing even with classical ballet. These acts of vaudeville expanded into musical comedies and Broadway shows. Jazz has given modern greats in the field of choreography, for example, Bob Fosse. For a more effective teaching, many teachers have resorted to classical ballet technique, which allows the body to develop harmoniously if practiced correctly. Another important feature is the high level of improvisation that allows dancers to adjust their movements according to their personalities.

It must be acknowledged that, over time, these styles of dance have lost contact with their true origins, adapting to the requirements of the audience. Pure jazz, modern contemporary dance and lyrical are confused even today. To preserve the authenticity and purity of each dance style, they should not be derived from other genres. As Romanian folklore should keep its historical roots, we should respect each technique and each people who have developed their own dance technique. Energetic and exciting, jazz has spread with amazing rapidity over the twentieth century. Nowadays it is one of the most used techniques in modern dance studios.

The impetus for exploring the meaning of ‘classic’ in terms of dance, is to examine the need to let free speech and expression breathe. Seasoning roots, allowing artistic forms both grotesque and bitter currently, labelled a public performance in unconventional spaces. It is an agreeable development that currently these projects can be enjoyed in bars, cafes, parks, restaurants, metro and even on the street. Man needs to feel understood, among created and drafted performances, large-scale experiments within his own environment.

A few years ago, in my BA exam performance, I attempted to translate ideas and feelings accumulated during one project-experiment that successfully combined theatre, dance, music and film projections. As noted above, the main engine of creation has been today’s society as well as the life stories that mark our existence. I will present briefly the libretto of the show, *Strip Yourself of the Past*, a story brimming with stories.

THEATRICAL COLLOQUIA

The choreographical creation entitled *Strip Yourself of the Past* is a story inspired by everyday life, a story that captures the metamorphosis of the main characters through the course of its dramaturgical concept.

We meet the main characters of this show, two children who spend the most innocent stage of their lives in a hospital, marked by strong suffering, but surrounded by the purity of childhood. They experience intense feelings without duplicity, suggested by the presence of features as a metaphorical burden, the doll and a dissonant piano... sounds that point to pain, they are subject to a painful ordeal through their unwilling participation in the game of fate.

The inevitable happens over time, as they touch the cruelty of the world, where there occurs a dismantling of moral standards, poised between good and evil, moral and immoral, between the innocence of childhood and adolescence, a duplicity between the power to defeat or be defeated. The teenager manages to escape the cobweb of life, as a symbol of motherhood - being born, the child gives him the power to break with the past, to face life with dignity. This reveals him as a solid man within a bleak picture, a man of means without a private soul, without feelings and dominated by violent impulses, with an evil imprint on his face dictating how he should behave. Interacting, living and ending with an unknown man who embodies the same typology of the streets.

Finally, just as the whole concept of dramatic dance oscillates between good and evil, strength and power to overcome destiny, between death and the symbol of motherhood – the child she bears gives her the power to break away from her past, to confront life with dignity. The question remains: will she be able to face her destiny?

It begins with the challenge of the first movement, in time the whole mental construct must find material consistency, aesthetic and expressive when all logic and reason are forced to recede to an area of compromise, instinct and pleasure of dance, to pass because finally dance must remain the expression of a tangible manifestation of spontaneity. By merging the arts, the vibration and energy of the concept can reach unknown heights in the creative journey. Subtlety and finesse that can reveal the show to the audience are

THEATRICAL COLLOQUIA

infinite and undress modestly through realities and unspoken truths. These show-experiments will make history and will open horizons for creative freedom. Beyond the concept, dance theatre trembles, undulates and harmonizes the fighting force which holds an echo from ancient times.

Art's generator is the human heart itself, linked to the nature of an overwhelming reaction. Primitivism in partisan skeleton voices of creative words, packaged collections of bodily senses. The cohesion of dance and theatre in the powerful swaying of notes on the scale has moved, along time, along with concepts that save us from the quotidian. Suppliers of emotion, they have travelled across centuries of war and piece, developing with refinement spiritual pieces, emblems of the purity of the soul, which bears inner sound.

Bibliography:

- Adler, Alfred, *Cunoașterea omului*, Editura Științifică, București, 1991
Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Editura Polirom, București, 2006
Jean M. A., *La Danse naissance d'un mouvement de la pensee*, Armand Colin, Paris, 1998
Urseanu, T., Ion, I., Ionescu, L., *Istoria Baletului*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967
Zamfirescu, V.D. *Filosofia inconștientului* (2 vol.) Editura Trei, București, 2001

INTERVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0027

Answers with strings

Anca Doina CIOBOTARU*

Abstract: Carles Cannelas is a puppeteer who has a fine knowledge of the *craft*, an artist trained in the spirit of the creativity specific to visual arts, and of passion for shape and mechanism. His experience helps him dynamize his sculpture, control his emotions, and manage crises – onstage accidents. His gaze carefully supervises the state of the marionette, his fingers stroll through the strings with firm, yet delicate moves. He loves the character that was born out of his forty-year long experience that could be summed up by these numbers: tours on three continents, in seventeen countries, invitations to participate in two hundred and fifty-one festivals. His journey in the world of theatre has given him a mythical aura; in a way, there is an air of legend surrounding him.

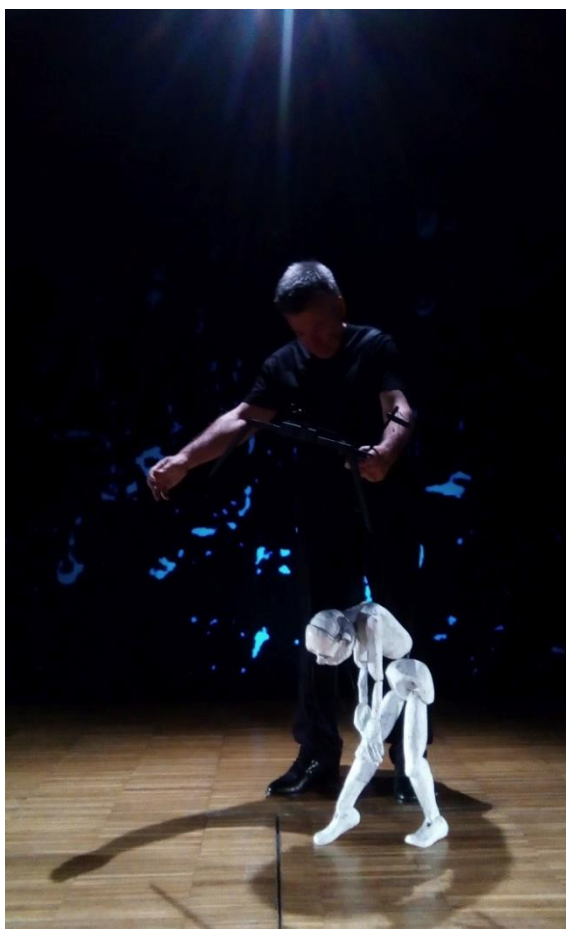
Key words: Carles Cannelas, puppet, myth, Luceafărul Theatre in Iași

©<http://www.rocamorateatre.com/>

* Professor dr. habil. at the George Enescu National University of Arts, Iași – author of numerous articles, studies, and volumes on performing arts; puppeteer and children's theatre producer.

THEATRICAL COLLOQUIA

I took advantage of the fact that he was present at the 10th edition of the *International Festival for the Young Audience* – organized by the Luceafărul Theatre in Iași – and I invited him to answer to several questions. Although his written answers are short, even parsimonious, the truth of his beliefs were revealed to me by his discourse during the workshop he held, in the same context. It contained the metaphysics of the marionette, the search for essence – embodied by the animated figure of the marionette, out of which the character is born. His eyes shine in a certain unique light when he says: “In my work, I have always believed that the string puppet has no limits, it can do anything!”



©<http://www.rocamorateatre.com/>

You can truly understand his passion just by watching him perform, or listening to the story of his most recent character, along which he ventures to win over the public: “I wanted to make a one-hour performance and I came close to contemporary dance; just like it, the art of the marionette is movement, or... nothing. When you dance with strings, you take many risks; it’s like you are tightrope-walking. My partner created the choreography and she gave me many moves – three hundred. The six masks help me, too, along physical attitudes. The electronic music was made by a fifteen-year old composer.”

THEATRICAL COLLOQUIA

And – still – what is the secret of a forty-year long career? I find the answer in the same confessional demonstration: “Calm and control are the two words on my mind. The puppet and the puppeteer act at the same time; the audience understands that there can be accidents. When everything becomes normal, the energy pours from the strings, to the public. A puppeteer has to respect his puppet. The puppeteer’s limitations come from... the strings and the puppeteer’s incapacity.”

I left from that meeting with more than the promise of an interview, with the energy that can be given only by the passion felt by an artist who has made a way of living out of his art. Carles Cannelas is a person who gives answers through strings; words are too meager.



©<http://www.rocamorateatre.com/>

Anca Ciobotaru: What does it mean, for you, to be a “marionettist”?

Carles Cannelas: A marionettist is an actor who manipulates on stage a dramatic instrument called marionette, which consists of three elements: control, strings and the articulated puppet.

A.C.: What is the secret of a successful career in the world of puppeteers?

THEATRICAL COLLOQUIA

C.C.: Depends on what you understand for a successful career. In my case, I do not think I had a successful career, but a long career where I experienced different forms of dramatic expression in each of my shows.



©<http://www.rocamorateatre.com/>

A.C.: What qualities does the ideal puppet / marionette have?

C.C.: The ideal puppet or marionette must have the capability to express what his creator has intended.

A.C.: What is useful to a puppeteer at the beginning of the journey?

C.C.: To bring a large suitcase, where everything that he will learn of the journey can fit.

A.C.: What should he avoid?

C.C.: To believe that he already knows everything.

A.C.: Who / what has influenced your career?

C.C.: I have not nothing and no one that I can consider to have influenced decisively in my career. I am primarily self-taught. I have never studied

THEATRICAL COLLOQUIA

theater. I always based my work on my intuition and in my desire to learn and to experiment in everything I do.

A.C.: What are your three most important values?

C.C.: Intelligence, persistence and nonconformity.

A.C.: What was the price of professional journey and notoriety?

C.C.: When you choose the career you want to do, because you like it, it is priceless. Obviously, this is a hard and demanding profession, like many others artistic disciplines. Moreover, as in all of them, finding notoriety makes no sense. The most important prize is personal satisfaction. This must be the main goal.



©<http://www.rocamorateatre.com/>

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0028

"Bach never lacked violinists, so Peter never lacks puppeteers" – interview with the Bread and Puppet Theater

Interview by Ioana PETCU*

Abstract: The American Bread and Puppet Theater, funded and coordinated by Peter Schumann, answered the International Theater Festival for the Young Public's invitation at its 10th edition. This event was a Prologue, according to the organizers, and took place on the 30th of September. I arrived at theater during their rehearsal for the show presented - "basic goodbye cantastoria extravaganza". It was a great opportunity for me to see the actors patiently adapting their voices to the new stage condition. During a break I talked with three of them – this is how I met young artists Esteli Kitchen, Joe Therrien and Josh Krugman, relaxed, full of energy, and easily immersing themselves into our dialogue, in which I carefully inserted some anarchic ideas and a dash of humor.

Key words: Bread and Puppet, Peter Schumann, Joe Therrien, Josh Krugman, Esteli Kitchen, bye bye cantastoria extravaganza.

Ioana Petcu: I begin with P. Schumann's words: "Art is food, you can't eat it, but it has to feed you. Art has to be cheap and available to everybody. It needs to be everywhere because it is inside of the world" – it is a quotation from Cheap Art Manifesto. Beautiful words actually. In Peter Schumann's opinion and yours, art has a very specific purpose: to feed. Feeding is one of our basic necessities. With what do you feed your public? Beside bread.

Esteli Kitchen: We feed them bread, which takes a while to chew, and also puppet shows which take a while to understand. We feed the mind, the heart and the stomach.

I.P.: How can art feed us both on our low and high level?

* Lecturer PhD at the Drama Department, George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

E. K.: Maybe we have to look at the question on the opposite way: art is not just for the rich and not just for the privileged, but it is for everyone regardless of your background. So, we try to make it both complicated – it is not just emotional, like fun to watch enjoyment – but also something for your brain, and also something that can appeal to everyone.



©Luceafărul Theater from Iași

I.P.: Because when you participate to a Bread and Puppet show and see the masks and the actors' clowneries, you can conclude that all this is for kids. In Romania it has been a very long tradition or mentality that puppet shows address only children.

E.K.: For us puppets are another way to represent reality. We talk a lot about cardboard reality which is our version of puppet reality. It is a way to take it outside of the realm of the emotional. When you watch a TV show or a traditional play, it's about the main character and you feel emotions for them. You like them or you don't. With the puppet it's the splat cardboard

THEATRICAL COLLOQUIA

representation of reality and it's less about the emotion you feel toward it. It's able to separate it a little bit from these emotional responses and to create some distance from your emotions. Or that perhaps you can use your mind or to interpret it.

Joe Therrien: It's kind of puppets are inherently alienating, like you hold the puppet and you realize in an instant that it is not a person. Peter Schumann is the overall vision. Sometimes he's specific, he sculpts something and he says paper machee this, or sometimes he'll say go make a horse, I don't care, any kind of horse and then will be some people running to put things together. Depending on his relationship with you he'll tell you to make something and after that to come back. But he paints everything, and he sculpts most of everything so visually it is definitely his vision. But over the years different artists have been working with Bread and Puppet Theater. As we try to politically overthrow the empire of the United States, we are grateful that sometimes puppets are considered for kids, because it allows us to make really bold statements that often people don't take seriously. I think we have more leeway because we are a puppet theater in a good way, in a way that we use all the time.

J.K: This is something that is kind of widely documented in studies of soviet children's books. Here is much more political liberty in the field of the children's books. Otherwise in the field of novels and poetry where the censors expected the political content to be.

I.P.: Some of the giant puppets and masks, but also the crafted books, the cartoons, the graphics of P. Schumann reminds me of the expressionism art. And as he was born in Germany, during the uprising of the Nazi Party, do you see any link between this revolution of degenerate art – the expression that Nazis were using to describe the Expressionism – and new activism against nowadays wars and global political issues?

J. K.: Peter is very much influenced by the expressionist dance. We melt in it also Dada influences that reject the potential of art and also embrace degeneracy. Materials we make our puppets from are literally degenerate, they decompose, the paper it's eaten by mice and gets moldy. And that's something we embrace, we celebrate it.

THEATRICAL COLLOQUIA

I.P.: One of the art criteria is beauty – required by Aristoteles and all the classic aesthetics. But B&P makes another kind of beauty – you start from an idea, take some recycled materials, draw some grotesques sketches and you go in the streets or in nature. How do you describe beauty in your art?

E.K.: As our theater is 54 years old we have so many styles of puppets as well as performances, so for example in our circus we will do one act, a horse act, a beautiful dance and the purpose is only beauty. I think that for us the expression of beauty can also be very political. The idea of the beauty of nature being a political act because it's been destroyed, but I think there is beauty in grotesque. Peter creates things not with the idea of creating something beautiful but to spread idea that may be beautiful.

J. T.: I feel that we pursue powerful images and we don't necessarily think if it's beautiful or grotesque or is the image we're making powerful ... it is the moving picture that's compelling ... that is strong.

E.K.: Our art is for good and against evil.



©Luceafărul Theater from Iași

I.P.: We say in general that words have an incredible power: they can harm you, they can recover you, words can start wars or end them. But in your

THEATRICAL COLLOQUIA

theater words are sometimes dominated by images. The image of a giant puppet, of a group of actors, an installation etc. Do you consider that here is a translation from words to image in your work?

E.K.: Some of our shows have no text and some are just powerful images. The style of Peter's writings is very specific, complex and very dense. So, it's possible that the members of the audience take different things away from the texts. Some they'll understand and some they won't, but this particular style that we do the *Cantastoria*, it's about the relationship between image and text. In this performance we work with the interplay between those two ideas.

J.T.: And I think in a lot of Peter writings there's a main theme that language is unable to talk about what we talk about. So, I think that it's about the deconstructed language and sort of to point about the absurdity of the language or its limitations. At the core is an image, but there are often times when texts are hidden in that image. Text puts images in a context and the audience is thinking in a direction of things you're hoping they'll think about.

I.P.: Speaking about the relationship between the actor's body and the public's body – what is your method/the process to create it? I saw some fragment of **Gates of Hell** in which people were far from the performance, a distance was created from the action place and the viewer. Meanwhile in other street shows this distance reduces. How does the actor feel these different distances during the performance act?

J.T.: The show that we're doing here, we are often in the street, so we are often very close to people. It's a style that requires the power of the cantastoria, whereas what we perform on the farm, we call pageants, we have a giant field, puppets are moving one or four hundred feet from you over a large landscape. There the distance is crucial, you have the whole vista. The landscape is the stage, there is a special energy in that long kind of distance, and when the audience is with you, you feel it very concretely.

J. K.: Sometimes we perform our circus in an outdoor amphitheater, then if it rains, we have to perform it in our indoor theater. We squeeze the audience together rather than have them seating on their blankets under their umbrellas etc. When we tour we play in unconventional spaces: in churches, community

THEATRICAL COLLOQUIA

centers, parks, warehouses and lofts. We try to be very flexible, as our shows. We're always adjusting our volume and other more several things.

J.T.: Sometimes it is stressful but usually it's fun.

E.K.: When you work at B&P you have to have flexibility and adaptability. We pride ourselves on learning how to work in any circumstances.

J.K.: It's part of the street theater heritage. Sometimes there is no backstage, so you have to put the puppets with their face against the wall, turn them around and then they are on stage.

J.T.: I studied acting at the university and I worked with a bunch of theaters before I came to B&P, and flexibility, the things changing so quickly and having to figure out so much that interfered, it was challenging for me first, but now it's the most exciting part of theater to me. To get into the space and how do we make it work. I was not trained to be that flexible. To be like, in a second rearrange everything, but now I simply enjoy that part of it.

E.K.: We have very few time to make a show – one week or two days.

J.T.: Once I was on a puppet festival in France and I asked them for how long they rehearse for the performance and they say six weeks. Oh my god, six weeks?! In US theaters is the same, but our show making is so quicker, you know as politic changes, we have to be able to change that quick and to make new shows.

E.K.: When we put on stage a new one and we have to work with volunteers, three days are the normal amount for the rehearsal time. When we are touring that is coming.

J.T.: And we've done less.

E.K.: Yeah...

J.T.: One day.

J.K.: Sometimes we arrive in a place where we have fifteen to forty volunteers, on the shows that require volunteer participation, and we rehearse with them for four hours, sleep, rehearse the next day, dress, rehearse and perform the show. When we're touring, it's coming.

I.P.: How does it feel to be part of the big B&P body?

J.T.: I really, really appreciate it. There are now fifty-four years of puppeteers and artists who worked in this semi-horizontal, anarchist, chaotic storm of

THEATRICAL COLLOQUIA

artistic creativity. Peter's always been directing things, but so many brilliant artists have thrown the passion into it for different periods of time, and at this point, fifty-four years in, there are still puppeteers who still come back and perform at the theater, so there's a real family sense of people, elders who came back and tell us "oh, when I was young and I've been in Europe... this is how it was in the '80s..." It is a pretty unique institution in the US, you don't have in theaters in the US fourteen years of experience to drop from. It's pretty amazing. And, also there are kids who work with us, in Vermont community there are kids, sixteen-year old, that joined us. I love this aspect of B&P, to be a part of that.

J.K.: We toured with a ten-year old last spring, and his mom, and his brother. It was really good.

J.T.: In the summer we have a lot of different people from different countries and from all over US and we always try to increase the diversity. We have an apprentice program and a lot of younger people come in, but diversity in the US is a very touchy subject right now. There's a big discussion about class and race diversity. We're continuing to try to diversify, because racism is so ingrained in the system, that we even have to fight against to create opportunities and to find the largest idea we possibly can, but it's something we actively talk about. Diversity is always for what we're starving for.

I.P.: Is diversity food for B&P Theater?

J.T.: Ha ha (*laughing*) ... Diversity is like amount of different spices you can put into different food.

I.P.: When we open B&P official website, first thing it came into your eyes is Peter's words about the good that theater brings. Isn't that a utopia? I heard the story that during one of your mass shows two drunk men had a fight, and one was killed. So sometimes the result is not the one we expect.

J.K.: First and foremost, we try to make theater and we try to do it in a way that is aligned with our politics, so we try not to waste stuff, in fact we try to use other people's waste to make our theater, this is why we have so much cardboard apart from it being an amazing material, but it is always available on the trash. We grow our own food in Vermont. So rather than creating a utopia, we want to do theater that's aligned to politics and we have to figure out how to do

THEATRICAL COLLOQUIA

it, we have to figure out who does the dishes or who takes care of the money and then how it works best. We don't call it the grand thing. We call it how does it work best.

J.T.: We're very imperfect. The system we lived under, it is so rotten and so expensive right now, that it is so hard to see past that system, to see the world in which we could be living in a post-apocalyptic vision, but we know that there's something better than we have, so we try to look around us and make sense of what we can of all sharing, cooking and singing together, these all are things that always feel good. We try to collect the things that we can in the mist of this totally chaotic thunderstorm of capitalism. What we're fighting for and I think is still a vision that is bigger than we can think of right now.

J.K.: We think that right now a lot of the language is of possibility, rather than having a programmatic vision like Marxism. It's more an anarchist idea of, these are possibilities that could be experimented with. This are things to follow this way or that way.

J.T.: It's not prescriptive. It's inspirational. But it's not like this is the way. **It's a chaotic interrogation of what's possible.** It is present in our shows, it is what's possible on the stage – image-wise, beauty-wise, reality-wise that we could create –, but also what's possible in real life, in this moment, how do we make it good for each other and for the world as we can.

I.P: Peter Schumann often mixed in his speeches notions like carnival, circus, mass performances. If you add on this panorama the influences of Bruegel, Dürer or Rodin, Brecht and Bach, we can observe that the B&P style is quite eclectic. Your theater seems to me like a walking museum of myths, ancient stories, biblical tales and also actual imagery. Do you think that's all about ancient myths or maybe our world has new myths?

J.T.: We're looking for powerful images and we're non-discriminatory. There are some ancient images that still totally resonate in work and we'll use those, but we'll use quickly something from a newspaper article without any Shakespeare, Greek play or fairy tale. I think it's in a moment, it's very quick, it's not pre-thought out very much. We'll steal from any era of human history if it's helpful in the moment.

THEATRICAL COLLOQUIA

J.K.: Bread and Puppet usually works by comparing a mythic figure and a contemporary one. For example, doing a play called *The Station of the Cross*, and making Jesus be a Vietnamese woman. It triggers the feelings that people feel for Jesus as a suffering figure. And superimposes the appeal for those feelings so it adds a new dimension, a new metaphorical power perhaps for the suffering contemporary people. I don't think that religious myths are necessarily so simple. We haven't performed a nativity show or an eastern show or a station of the cross for a longtime and maybe it's because in some way Peter has stopped wanting to exploit the power of inherited religious feeling and metaphor. He is suspicious of it and the uses that it's put to. We did a Monteverdi opera version of the *Return of Ulysses* a few years ago and we've worked in a similar way.

I.P.: Do you believe that the refugee is the new mythical figure of the 21st Century? Or do we still have the old myths like in ancient times?



©Luceafărul Theater from Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

J.T.: Peter has always been concerned with refugees, he was a refugee himself during the WWII, and I think right now some many refugees are been created and the US are so responsible for this creation, like directly responsible, that the fact that we don't take it in makes it the most urgent issue in the last few years, I feel like there has been more emphasis on using refugee imagery and tax her about the refugee, because there is a moment in America when we're struggling with our moral obligation, feeling beyond anything. It is more present now because of what's happening in the world. Not only the refugees from Syria, but also those who are dying in the ships in the Mediteranean sea. We're about to go in Amsterdam and work with fifty or twenty of them. Whenever we can, we do. We've worked in Berlin with some of them. There are refugees in Vermont we've made a show with. Any opportunities we can, we do. It's a little hard in New England, in the North-East of the US 'cos there's not a huge refugee population and we don't accept many, but it's something that we always take the chance when we can.

J.K.: The refugees don't seem that mythic to me. They are more like this in the public imagination, but maybe they don't function metaphorically in the same way, 'cos you can't say we are not comparing something else to the refugees. If they were functioning like Jesus then we'd say something is like the refugees. But instead the refugees are the thing, so we have to show the refugee in a different way: showing refugee's experience as well as we can on stage that is a sort of abstract expression.

I.P.: B&P is one of the most long living independent companies in the USA. Is there a recipe for the longevity on this ephemeral underground art area?

J.K.: A big part of that is the energy of Peter Schumann and also his personal charisma. Elka Schumann is also an extraordinary person and a matriarch, somebody who really holds the community in a big way and this generations of puppeteers who've been attracted to working with Peter and Elka. It has created a very strong culture that is able to always be sufficient to carry out the creative impulses and inspirations of Peter. There's always enough people who want to work with him and make his work. I guess it may be not a very satisfying answer for somebody looking about how to do it 'cos the answer is

THEATRICAL COLLOQUIA

kind of like “Get a Peter” or “Be a Peter”. It’s like Bach... Bach never lacked violinists, so Peter never lacks puppeteers. And then we never want to compromise. We never make the show people wanted to see. We make shows that people need to see. We don’t want to play only in the fancy theaters or be reviewed only by the fancy newspapers. We wanna play everywhere. Rather than rehearsing for five days and playing for a Saturday night in a fancy theater, we want to play for six days in six different places: one is a high school, one is a church, a park... Maybe we arrive on a Saturday morning at the fancy theater and quickly read everything up. Or maybe not. But it’s just to get the shows out into the world as much as possible and then trough it away and make a new show. It is just producing a lot and not caring so much where it’s received. Like Bach – you know, I think a lot about Peter and Bach – always make something and keep making

STAGE REVIEWS

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0029

Lepage and the New “Myth” of Technology

Călin CIOBOTARI*

Abstract: Focusing on the famous Lepage’s *Hamlet*, seen in the National Theatre Festival, Bucharest, 2017, I try to discuss a few things about what appears to be a new “mythology” in making theatre: the myth of technology.

Key words: Hamlet, Robert Lepage, National Theatre Festival.

There are shows which refuse their chronicles. Their breadth induces the critical act to search for new ways of describing, and analysing them. They impose, to the ones who want to “recount them”, more of an essay tone than a publicistic one. In the following pages, as a summary, I intend to tackle a few subject matters about the unusual *Hamlet* of Robert Lepage, brought and performed this year at the National Theatre Festival. Each of the following sections is only a draft of ideas which doesn’t pretend to exhaust from the interpretation point of view the subject it covers.

Theatre Reinvention and Technical Holiness

It is risky to search for the message of the show by means of Shakespeare, wandering about what *this* Hamlet intends to communicate to us. After all, there is nothing new in the reduction of the entire action of the text to the inner world of a single character, turning into a monologue the entire universe of the play. Robert Wilson, for example, had envisaged a somewhat similar Hamlet, proposing the (re)cognition of the other characters by means of a single one (1995).

Therefore, the message is not conveyed so much by the content of the show, as by its form. *What* is staged becomes almost irrelevant; what truly matters is how it is staged. Lepage seems to want to reinvent theatre, a huge

* Lecture PhD at the Drama Departemnt, George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

ambition, equalled maybe only by Artaud's insane plans. Everything has evolved around us, technology is present in every moment of our lives. If the theatre intends to go on mirroring the world, it must also reflect this evolution. Apparently, Lepage's revolution targets scenography only, which he digitalises, transferring it to the borders of illusion and magic. It dematerializes it by volatilizing the stage matter. Not completely, because the stage semi-cube remains something real, just like the object instruments the actor, himself real as well, uses. However, sufficiently so that the old perceptions of the theatre stage may get panicked, menaced by new sensations, difficult to classify, familiar and, yet strange visualising flows.

Besides scenography, the revolution that this show previews in an almost pragmatic way, also focuses on deeper levels of the theatre. One of them: the extreme scenic relation of the living body with the technology. Who dominates whom in this relation? May technology itself become a character? How does this cohabitation work and what type of emotions does it generate?

When he defined theatre as holy, Peter Brook was talking about the people who still believe the stage was a place where the Invisible could be made visible. Going beyond the metaphor implied in this statement, Lepage seems to make it his, to its truly proper meaning: to make the Invisible visible, yes, but using the great technological victories of the 21st century. There is in this *Hamlet* a kind of technical holiness, a holiness which is not on the other side of the world anymore, but on this side of it, of the things and creatures of this world. They are our modern gods, cast in holograms, immaterial, but visible, feeding the eyes with their spectacular and polychrome shapes.

Lepage's message targets a violent meditation on the condition of the theatrical aspect, and his show is one in which 'the time is out of joint' is replaced by 'the time of theatre is out of joint'. In this adventure, Lepage is not alone: he takes the most important text of mankind and one of its great actors to bear witnesses to him.

The Scenic Space and Its 'Surroundings'

The scenic space in Lepage's show is a semi-cube. The discussion about the absence of the forth wall is thus related to a time which seems very

THEATRICAL COLLOQUIA

long ago to us, a king of theatrical prehistory we almost think it does not concern us anymore. From the cube where Hamlet's worlds appear to us there are missing three facets, which is enough for the open-closed ratio to be always on edge. On each of the existing facets, more new worlds are born every minute. You are invited to look at a great banquet of optical illusions. You are proposed kaleidoscopic perspectives with conventional realities that are being modelled here and now.

The semi-cube is revolving, which opens to the infinite the manifestation possibilities of the illusion and proposes to force physical laws. Closing and opening traps, furniture pieces appearing and disappearing, fake three-dimensions, the verticality of a body which melts into its horizontality, the permanent playing with the angle inclinations and changes – all that turn the stage proposed by Lepage into a true magic box, and the audience into children entirely involved into a newly launched game.

What is left of the great stage, the classic, the 'real' one, which, nonetheless, Lepage's cube is built on? The director, in a sequence not lacking irony, shows us as a tomb. The only moment when Mironov leaves his cube is the moment when he descends into Ophelia's tomb, which is right here, on the traditional stage. A trap is shut with a bang behind him, letting us know the second option is impossible. Behind the cube-stage there is darkness. Thick, impenetrable, almost translatable into void, but integrated into the show when, under the starry sky, from the spectacular peaks of his cube, Hamlet tells his monologue about "to be or not to be".

It is a stage organisation as spectacular, as it is distanced from a spectator abandoned just like before a plasma TV. The screen effect is actually cultivated by Lepage: at the beginning of the show, projections of the cube walls provide us, in a filmic manner, technical information: the show producers, the distribution etc.

Acting and Virtuosity. Stanislavski in 3D

One of the major questions the show raises is related to the acting possibilities in the technological universe. In other words: are Stanislavski's volumes still useful in this digitalized scenery where the actor's psychology

THEATRICAL COLLOQUIA

often has to face the psychology of the matter which decomposes and recomposes like a kaleidoscope? Is there a sacrifice the actor has to make to integrate in a landscape not as much as feelings, but of permanently changing shapes? Beyond the unconditional procession of encomia dedicated to Mironov, we have to note a certain hybridization of the actor's performance. There are, and not few of them, sequences when, no matter how far you are from the stage, the breath of a great actor reaches you, as we are used to traditionally define this term (especially as a psychologizing interpretation of a character). However, in many others, acting is replaced by virtuosity, by the ability to handle as fast and as precisely as possible objects, costumes, accessories, to make the illusion possible, the new scenic 'truth' generated now not only by the actor, but also by the entire conglomerate of lines, projections, changes of levels, ignoring gravitation. Now and then, the artist withdraws leaving instead a brilliant craftsman who, in his turn, is quickly forgotten when the artist comes back again.

It is a show that can only be performed in large theatre halls. In an intimate space, the tricks would seem too numerous and too obvious. In an intimate space, this Hamlet would lose its 'truths'. The illusionists are afraid of small spaces ...

The Served Actor and the Hidden Actors

During the 140 minutes, Evgeny Mironov is almost completely alone. 'Almost' because, from time to time, Vladimir Malyugin joins him. But actually, the cast is much larger: in the unseen side of the cube, underneath and behind him, other servant-'actors' contribute to the creation of this scenic illusion of loneliness. The partnership is not consumed on the stage anymore, in sight, by means of the cue institution. Is the unseen team (they only appear during the applause) a technical or an artistic team? Can we imagine them as a collective secondary character or do those people remain in the zone of the 'auxiliary character' in relation to the stage? Hard to say! The fact is that Mironov depends on them more than he would have depended in a classic production of *Hamlet*. There are tens of moments when the immediate

THEATRICAL COLLOQUIA

sequence of the scenes or the speed of getting into and getting out of the character would not be possible without the team contribution.

The Director in the First Person?

Strangely, although the proposal of a new theatre is obvious, the direction function remains the one from the traditional theatre. At least in this show, Lepage returns to the classic responsibilities: reading and interpreting a text, working with one or several actors, organising a world, the show world, explicitly assumed. Even if, apparently, Lepage seems to give up the ‘theatre in the first person’ (see the excellent essay Octavian Saiu has dedicated to the great Canadian creator), in fact, by his directing omnipresence in the show, he restates it, however in shades: not in the sense that it contains it entirely, but as Craig meant it when he talked about the director, as an absolute master of a world he disposes of at his discretion.

The director is, here, not only a practitioner, but also a theoretician. He elaborates a concept and follows the scenic transposition of this concept. And still, what is the novelty in Lepage’s *Hamlet*? The director’s claim to go beyond the physical boundaries of theatre, his will to speed up everything, projecting our theatrical present into a theatre of the future. Unlike Treplev, the one who was longing for new theatrical forms, Lepage identifies their possibilities, reproduces. In this light, the old director’s functions become mere pretexts.

‘Resolutions’ on the Classic Text

The hypothesis of Hamlet’s insanity allows us, Lepage states, the reading of Shakespeare’s play as a vast polyphonic monologue uttered by a suffering man. The multiple personalities crossing him impersonate, in turn, the characters in the text. We are proposed a temporary scenery of the 60’s, a historical period the director believes to be appropriate to the explored themes.

In the monologue scene about to be or not to be, in Hamlet’s damped room, a sink is placed on one of the walls. Hamlet starts his dialogue keeping a blade above his veins and finishes it on top of the cube, looking at a starry

THEATRICAL COLLOQUIA

sky which evokes Kant's words about the 'starry heavens above me and the moral law within me'.

Yorick's skull is an... archivable one. The computer tomography image that contains it is placed by the character in a device which makes visible a bright skull to us. The emotional effect of the entire scene is null. The participation of the audience to the directing irony is instead, considerable.

The father's spirit also shows at Lepage. Instead of the classic equipment, it is now dressed in a white uniform, as a navy officer.

One of the most intense moments from a visual point of view is the one when an Ophelia (not a very intelligent one) gives birth, she kills her baby and disappears in the river whirlpool. We can see her first sliding into the abyss, then we see, 'from within' the blue abyss that has swallowed her and her body swinging in the depths. The cube turns into a sub-aquatic space.

Exploiting the eye metaphor which, in the classic text, is watching ('watched scene'), Lepage develops a vigorous spying theme, making Polonius the first one responsible of it, a ridiculous character, with a gait of caricaturised detective, provided with audio-video equipment, and an alarm clock striking the hours when he has to take his medication; the clock, in fact, will betray his presence in his murdering scene by Hamlet. Ironically, the sound of an alarm clock will accompany, for quite a few seconds, his death.

The first contact between Hamlet and the actors is consumed before the old-fashioned, black and white television, a false eulogy to the old-aged television theatre. The protagonist will contact the troupe on the phone.

The duel scene has been solved using shadows. Lepage's shadows need to be discussed separately; they are bright, hologram doubles of the human being, more than a shadow type, material representations of the soul.

The difference between Hamlet's real level and the imaginary level, the one the fantasmatic characters take shape from, has been frequently emphasized by changes in the voices, slight alteration of some verbal fragments.

The end, somehow hastened, shows us Hamlet in the hypostasis from the beginning, wearing a straightjacket, facing the wall in Beckett's manner and reminding us the 'rest is silence'.

THEATRICAL COLLOQUIA

Convention and Theatricality

Beyond the entire outflow of technologies, a simple theatricality crosses the show, usually appearing in the 'poorest' scenes from the technological point of view: when Claudius and Hamlet talk to each other, at dinner, when we are proposed to accept that the naked back of a man is Ophelia's body or when Polonius talks to us about the 'Dutch men in Paris'. And it is conventional even Lepage's relation to Shakespeare's text, which he reorganises as a 'collage'.

Emotion versus Sensation

Lepage's *Hamlet* is, above all, a cold show. He doesn't succeed or doesn't intend to activate the intense emotions that many spectators still search in theatre/ theatres. The few snatches of emotion fugitively appear only when Mironov performs pure acting. A very large range of sensations substitutes the lack of emotion, the main recipient remaining the eye, the sight. Episodically, your hearing is solicited, either by disparate sound fragments, or, several times, some recognisable ones (familiar songs from the 60s-70s), or the alterations of the voice I mentioned above, or surround sound techniques (as in Claudius' prayer, in which, suddenly, some words reach very close to our years).

Are We Ready for Such a Thing?

The show does not seem important so much by the proposal it makes to us concerning Hamlet, as by the ulterior speech it includes: the one about theatre and its new forms. I think the question about how Lepage 'reads' Shakespeare's text should be postponed in favour of another much more urgent question: are we ready or not for such a show? There are interesting, from this point of view, the audience's reactions from the Large Hall of the National Theatre in Bucharest, an audience mostly made of Romanian theatre people or, anyway, very close to the theatre. Except for the collective coughing attacks and the eternal ring tones, it seemed to me an undecided audience, refusing an explicit take of stand and applauding, at the end, especially

THEATRICAL COLLOQUIA

Mironov's performance, which, perhaps, they considered familiar. 'The show' continued after getting out when about one thousand people, in smaller or larger groups, were talking about what they had just seen, not bearing to take their doubts home.

We shouldn't keep silence on this unusual theatrical happening. Lepage's *Hamlet* is one of our generation, it is addressed directly to us asking us to turn our eyes from the past and to listen to him. It is a show that needs to be commented, debated. Not understood, accepted, but a discussion should be raised about it.

THEATRICAL COLLOQUIA

CUPRINS

MIT ȘI MITIZARE IN ARTELE SPECTACOLULUI CONTEMPORAN MYTH AND MYTHICIZING IN CONTEMPORARY PERFORMANCE ARTS	3
STUDII	5
Entertainmentul și nostalgia valorii	7
Visarion ALEXA	
Despre seducție în spectacolul de teatru sau (im)posibilitatea unei demitizări	15
Alin-Daniel PIROȘCA	
Antiteatru și orizont mitic	27
Radu TEAMPĂU	
Mitul și muzica - amplificatori ai echilibrului. Între tradiție și modernitate	43
Luminița MILEA	
Imaginea tricefalică a timpului în <i>Macbeth</i> de William Shakespeare	55
Lia Codrina CONȚIU	
Regia de teatru în românia. Perspectiva postdramatică	73
Gelu BADEA	
Musicalul – artă totală cu actori totali.....	81
Tamara CONSTANTINESCU	
Mijloace artistice ale rostirii cuvântului într-un <i>one-man show</i>	89
Irina SCUTARIU	
Start.cercetare@UNAGE.ro.....	97
Euripide – concepția dramatică, inovație și stil	99
Ionuț DULGHERIU	
Aspecte ale comicului în spectacolul pentru copii.....	111
Clara GHIUVELICHIAN	

THEATRICAL COLLOQUIA

Dansul teatrului în note	119
Alice-Maria SAFTA	
INTERVIURI.....	129
Răspunsuri cu fire	131
Anca Doina CIOBOTARU	
„Lui Bach nu i-au lipsit niciodată violoniștii, și nici lui Peter păpușarii” – interviu cu Bread and Puppet Theater.....	137
realizat de Ioana PETCU	
PAGINI DIN STAGIUNE.....	149
Lepage și noul mit al tehnologiei.....	151
Călin CIOBOTARI	
THEATRICAL COLLOQUIA	159
STUDIES	161
Entertainment and the Nostalgia of Values	163
Alexa VISARION	
On Seduction in Theatre Performance or the (Im)Possibility of a Demythisation	171
Alin-Daniel PIROȘCĂ	
Anti-theatre and Mythic Horizon.....	183
Radu TEAMPĂU	
Myth and Music - Enhancers of Balance. Between Tradition and Modernity.....	201
Luminița MILEA	
Time's Tricephalous Image in <i>Macbeth</i> by William Shakespeare	213
Lia Codrina CONȚIU	
Stage Direction in Romania. The Postdramatic Perspective	231
Gelu BADEA	
The Musical – Total Art with Total Actors	239

THEATRICAL COLLOQUIA

Tamara CONSTANTINESCU	
Artistic Forms of Speech in a One-Person Show.....	247
Irina SCUTARIU	
Start.research@U.N.AG.E.ro.....	255
Euripides – Dramatic Concept, Innovation and Style.....	257
Ionuț DULGHERIU	
Aspects of the Comic in the Performances for Children	267
Clara GHIUVELICHIAN	
Dance Theatre in Notes.....	273
Alice-Maria SAFTA	
INTERVIEWS	283
Answers with strings.....	285
Anca Doina CIOBOTARU	
"Bach never lacked violinists, so Peter never lacks puppeteers" – interview with the Bread and Puppet Theater	291
Interview by Ioana PETCU	
STAGE REVIEWS.....	303
Lepage and the New “Myth” of Technology	305
Călin CIOBOTARI	

©2017 Editura *Artes*
Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iași, România
Tel.: 075 510 1095
www.artesiasi.ro
artes@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii *Artes*