

THEATRICAL COLLOQUIA

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

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE”

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

NR. 27 / 2019

EDITURA „ARTES”, IAȘI

THEATRICAL COLLOQUIA

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

Lect. univ. dr. Ioana BUJOREANU - UNAGE Iași
Dr. Tamara CONSTANTINESCU - UNAGE Iași
Dr. Alexandra Ioana CANTEMIR
Drd. Laura TERENCE, Drd. Cristian AVRAM
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-
Universitt 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
Prof. 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”.

**ARTELE SPECTACOLULUI
CONTEMPORAN - INTERSECȚII
ȘI INDIVIDUALIZĂRI**

**CONTEMPORARY PERFORMING
ARTS – INTERSECTIONS AND
INDIVIDUALIZATIONS**

STUDII

Ce mai e, până la urmă, contemporan în spectacolul contemporan de teatru?

Călin CIOBOTARI*

Rezumat: Materialul de față își propune, aşadar, să verifice cât se îndatorează tradiției spectacologia românească din ultimele două decenii și ce este totuși contemporan în „spectacolul contemporan” de teatru. Cercetarea vizează spectacolele produse în teatrele de stat, cele care furnizează majoritatea covârșitoare a producției teatrale românești.

Cuvinte cheie: spectacol contemporan, calin ciobotari

Ce înseamnă spectacol contemporan? Care e granița dintre contemporan și non-contemporan în spectacologie? Ne mai este un spectacol scos de pe afișe, contemporan? Se transferă poate efemeritatea structurală a acestei arte încercărilor de definire a contemporaneității în teatru? Convențional, cred că putem trasa această graniță prin prisma ideii de generație. În felul acesta, acceptăm să numim prin „contemporan” spectacolele produse după anul 2000. Materialul de față își propune, aşadar, să verifice cât se îndatorează tradiției spectacologia românească din ultimele două decenii și ce este totuși contemporan în „spectacolul contemporan” de teatru. Cercetarea vizează spectacolele produse în teatrele de stat, cele care furnizează majoritatea covârșitoare a producției teatrale românești.

1. Poziția regizorului nu s-a modificat cu nimic semnificativ față de postura lui din spectacolul clasic. În România, regizorul a continuat și continuă să fie elementul central în construcția unui spectacol. El și-a consolidat poziția

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

THEATRICAL COLLOQUIA

de creator care semnează o operă, asupra căruia are, cu prioritate, drepturi de autor. Cum multe din teatrele românești sunt conduse de manageri-regizori, putem vorbi și despre o consolidare instituțională a acestei poziții. S-a renunțat, în schimb, treptat, la regizorii angajați, ajungându-se tacit la concluzia că lucrul îndelungat cu aceeași trupă comportă mai degrabă dezavantaje decât avantaje.

2. În spectacolul contemporan românesc **tehnicele actoricești** au rămas aceleași. Dincolo de renunțarea la rostirea declamativă, „teatrală”, în favoarea firescului (agreat de altfel și de mulți dintre regizorii clasici) un actor contemporan joacă exact la fel ca acum 20, 30, 50 de ani. Ne aflăm pe aceeași axă dintre Stanislavski și Brecht, cu invocări și aplicări (adeseori după ureche) a teoriilor teatrale ale lui Meyerhold. La fel ca înainte, actorul este „judecat” în funcție de datele sale fizice și de capacitatea sa de a produce emoții.

3. Aparent, s-ar crede că **scenografia** a câștigat în importanță în ultimele decenii, dat fiind interesul tot mai crescut pentru vizual al spectatorului contemporan. E suficient, însă, să privești decoruri din anii 70, 80¹ pentru a înțelege că mare lucru nu s-a schimbat la acest capitol. În continuare, decorurile sunt cele care, prioritar, definesc spațiul, fie simbolic, fie realist. În cele mai multe cazuri, decorurile nu mai sunt produse în teatre; se apelează la firme specializate aflate în grațiile direcțiunii, ale regizorului sau scenografului.

4. Despre un regres în teatrul românesc cred că se poate vorbi în cazul **costumelor**. Există o tendință regizorală de a îmbrăca într-un mod neutru personajele, tocmai pentru a le legitima o dublă existență temporală: timpul lor și timpul nostru. E suficient să vizitezi atelierele de croitorie din teatrele românești pentru a înțelege că astăzi costumele nu mai are importanța de altădată. Dispariția spectacolului istoric sau a spectacolului restaurator au intensificat acest dezinteres pentru costum.

5. Ceea ce, indiscutabil, este diferit în spectacolul contemporan este **light design**-ul de care, în treacăt fie vorba, adeseori se face abuz. Atâta vreme

¹ A se vedea Ion Cazaban, *Scenografia românească în secolul XX (Decorul)*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” București, 2018.

THEATRICAL COLLOQUIA

cât teatrul a achiziționat o orgă performantă de lumini, regizorul se simte dator să o folosească, chiar și atunci când lumina ajunge să aducă deservicii spectacolului. Moving headurile, video-mappingurile, cicloramările, efectele hologramate sunt obsesii spectacologice ale timpului nostru. Ambiția de a face din lumină un personaj este uneori atât de mare încât obturează frecvent personajele propriu-zise. Sunt foarte puțini creatori de teatru români care știu cu adevărat să utilizeze noile tehnologii. Cei mai mulți se mulțumesc să imite ceea ce văd prin teatrul din Occident și ceea ce cred ei că reprezintă mainstream-ul teatral european.

6. În ceea ce privește **temele** spectacolelor contemporane, nu cred că putem vorbi despre diferențe majore, ci doar despre deghizări tematice, redefiniri sau pasabile nuanțări ale vechilor subiecte. În spațiul românesc al ultimilor douăzeci de ani, Radu Afrim are meritul de a fi impus o temă a marginalității care, de bine de rău, a mai înprospătat poveștile uzate. Întreaga operă a lui Radu Afrim este o continuă și mereu surprinzătoare meditație asupra „diferenței”, fie ea socială, sexuală, economică² etc. Libertățile față de textul clasic sunt mai mari decât în trecut, autoritatea dramaturgului fiind una mai mult simbolică decât cu efecte concrete.

7. **Muzica** spectacolului contemporan tinde să ignore ambiția originalității. Chiar și cei câțiva compozitori care încă mai colaborează cu teatrele apelează adeseori la mixaje, sau reorganizări ale unor teme sonore pre-existente. Muzica live presupune creșteri ale bugetului de producție, așa încât pare pentru mulți un lux sau, oricum, ceva extravagant. Actorii stau tot mai prost la capitolul abilități muzicale, tot mai puțini fiind cei capabili să asigure, din interior, ilustrația muzicală a unui spectacol.

8. Dinamica **mișcării scenice** este, în prezent, în creștere. E suficient să vizionezi câteva înregistrări video din anii 70-80 pentru a-ți da seama că arta teatrului pretinde astăzi alte ritmuri. Nu mai este suficient să mizezi acum doar pe dinamica ideilor. E motivul pentru care coreografiile sunt nelipsite din spectacolele românești cât de cât importante. Slaba dezvoltare a teatrului dans

² O imagine generală asupra operei acestui regizor este de găsit în Cristina Rusiecki, *Radu Afrim, ȧesuturile fragilității*, Editura Tracus Arte, București, 2012.

THEATRICAL COLLOQUIA

în România confirmă însă, cumva, că inserturile coregrafice rămân într-o zonă a decorativului, a accesoriului spectacologic, mișcarea nedevenind una structural necesară.

9. **Profilul general** al spectacolului românesc contemporan dă imaginea unui amestec între artă și comercial, ceva care trebuie să se vândă, însă să și păstreze, într-o măsură mai mică sau mai mare, alura unei „opere”, a unei creații artistice. Teatrul, în România, continuă să fie o artă pentru cei mulți, ambiția regizorului român fiind aceea de a crea spectacole cu etaje de semnificație pentru fiecare strat cultural al publicului. În general vorbind, teatrul rămâne, însă, o artă a clasei de mijloc.

10. Nu reușesc să înțeleg dacă răspunsurile la întrebarea „De ce mergem la teatru?” diferă, în mod esențial, azi față de ieri. Mi se pare, totuși, că **publicul** contemporan este mult mai tolerant în raport cu ceea ce i se oferă decât publicul de altădată. E un public care pare că tinde spre ideea că tot ceea ce vine dinspre o scenă este bine-venit. Asistăm la o ciudată egalizare a succesului și eșecului în teatru, ca și cum nu ar mai exista spectacole proaste și spectacole bune, ci doar spectacole și atâta tot. Pentru cine studiază fenomenologia aplauzelor din sălile de teatru românești³ devine evidentă incapacitatea acestui gest de a mai funcționa ca un barometru fidel al calității spectacolului. Mărturii despre marile spectacole din trecut ne vorbesc despre zeci de chemări la rampă, despre îndelungate minute de ovații, dar și despre copioase huiduieli sau admonestări la scenă deschisă. Sunt atitudini care lipsesc astăzi, spectatorul român evitând să-și exteriorizeze impresiile sau trăirile. Nu putem ști dacă o face pentru că i s-a atrofiat discernământul estetic sau pentru că, pur și simplu, se simte stingher în raport cu ceea ce i se livrează ca artă.

11. **Durata de viață** a spectacolului contemporan este în scădere. Azi, un spectacol care se joacă timp de două-trei stagiuni este considerat un

³ A se vedea capitolul „Interludiu: Noul spectator. Câteva ipoteze”, în Miruna Runcan, *Signore Misterioso. O anatomie a spectatorului*, Editura LiterNet, 2017. Întregul volum este, de altfel, relevant pentru diferitele mutații ce se produc în mentalul și comportamentul spectatorului contemporan.

THEATRICAL COLLOQUIA

spectacol venerabil. Dispariția regizorului tehnic din teatre, sau redefinirea acestui post, au dus la o deficitară întreținere a spectacolelor. Rulajul mare de premiere, promisiunile adeseori aberante din proiectele de management, numărul limitat de spectatori, imposibilitatea reunirii unor distribuții mari (puțini sunt actorii care trăiesc strict din salariu) – toate acestea contribuie la scăderea speranței de viață a producțiilor teatrale din România.

12. **Bugetul** spectacolului contemporan este mult mai mare decât cel al spectacolului de altădată, fără ca profitul înregistrat din vânzarea de bilete să justifice această investiție suplimentară. Dacă un regizor sau un scenograf din România anilor 70 ar fi aflat cât urma să câștige un omolog al său de secol XXI, în mod cert s-ar fi indispus. Sau s-ar fi apucat de făcut film, acolo unde satisfacțiile financiare au fost întotdeauna semnificativ mai mari. Cei mai mulți bani înghite spectacolul contemporan la capitolul decor. Fiecare din cei 10-15 regizori importanți din România prezentului se simte iremediabil jignit dacă i se propune să folosească decor din alte spectacole. Toți doresc să ridice spectacolul de la un zero absolut, fiecare lume făcându-se, desigur, din nimic. Aproximativ egale sunt costurile generate de onorarii. Regizorul, scenograful, coregraful, light-designerul, muzicianul, dramaturgul sunt cel mai adesea colaboratori externi ai teatrului, contractați pe drepturi de autor. Un regizor bine cotate nu acceptă mai puțin de 10.000 de euro. Un scenograf cu nume nu lucrează pe mai puțin de 5.000 de euro, la fel cum coregraful și muzicianul cu reputație se simt insultați de onorarii sub 3.000 de euro. Doar dramaturgul, dacă există așa ceva, a înțeles care îi este locul și acceptă sume mai degrabă simbolice. E simplu de observat că doar onorariile însumate ale acestor artiști ajung frecvent la 25 – 30.000 euro. Economic vorbind, nu există nici o justificare pentru astfel de sume, de vreme ce încasările din bilete nu vor genera niciodată un profit corespunzător. Spectacolul contemporan are astfel, pe cale de consecință, și o alură de business pe care înainte nu o avea. Suntem încă departe de a vorbi în spațiul românesc despre o industrializare a teatrului (a culturii, în general), însă avem suficiente motive să remarcăm profitabilitatea acestei arte pentru o mână de slujitori ai ei.

De la textul dramatic la dramaturgia vizuală

Cristina RADULESCU*

Rezumat : Ca sistem de semne sau de practici semnificante destinate să se articuleze cu un alt sistem de semne și de practici semnificante, cel scenic, textul de spectacol și-a găsit echivalentul portdramatic în dramaturgia vizuală. Atenția critică este dirijată către imagine sau către relația percepută dintre corp, spațiu, sunet, lumină și obiecte. Sarcina dramaturgiei vizuale e reprezentată de asocierea dintre *cel ce vede* și *ceea ce se vede*, semiotica vizualului, postnaratologia, fenomenologia corpului sau a privirii, servind unui scop unic: organizarea acțiunii în vederea reprezentării.

Cuvinte cheie : text dramatic, auctorialitate, dramaturgia vizualului, postdramatic, imagine, semiotică.

Literatură de tip aparte, scrisă pentru a fi văzută, rostită și ascultată, de proporții variabile, evoluind cu generozitate de la dimensiuni homerice până la concizie și laconism, dramaturgia are un statut dublu și oarecum ambiguu, e literatură, deci produs finit, dar și materie primă, flexibilă și adaptabilă, pentru spectacol.

Literatura dramatică se justifică prin spectacol. Natura specifică a literaturii dramatice constă în realitatea construită de autor prin imagini interioare și exterioare, compoziție dramatică, subiect și conflict dramatic, prin structura dialogului și a monologului, prin personajul convertit în tip, erou, antierou, prototip, arhetip. Scriitura dramatică este universul teatral așa cum este el înscris în text, o structură literară bazată pe câteva principii

* Doctorand, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

dramaturgice: separarea rolurilor, dialoguri, tensiune dramatică, acțiunea personajelor, indicații spațio-temporale.

Unele cercetări încearcă să definească predeterminările pe care autorul le resimte înaintea punerii în scenă a unui text: constrângerile epocii, concepția asupra spațiului și timpului, decupajul dramaturgic iar textul dramatic se prezintă mai întâi ca o realitate care poate fi percepută în materialitatea și muzicalitatea sa și nu ca un semn a ceva.

Primele și cele mai evidente semne ale despărțirii de text, ale eliberării de supremația tiparului auctorial, au triumfat la Meyerhold, la începutul secolului XX- stările sufletești ale personajelor nu se exteriorizau prin intonații de voce, textul era spus pe un ton incolor; în teatrul lui, eminate de mișcare, totul se adresa văzului, acțiunea dramatică era transformată în dinamism pur. Textul se transforma într-un simplu pretext pentru crearea de către regizor a unui univers teatral exterior tiparului dramaturgului. Ca regizor- deci ca autor al spectacolului - el și-a arogat dreptul de a reelabora opera; din cele 19 piese montate de el, 7 erau reelaborate. Asemenea violente abateri- care dovedeau de altminteri o extraordinară imaginație vizuală- au fost criticate și calificate de o parte a criticii de atunci drept experiențe formaliste duse la extrem.

Astăzi, practica teatrală contemporană nu mai presupune existența unui text elaborat cu scopul de a fi reprezentat în scenă și există o deturnare a interesului către materiale de lucru non-dramatice, în care regulile dramaturgiei clasice sunt bulversate și se propun noi modele de scriitură care acumulează dinamici narrative specifice.

Forma tinde să se supună fondului și reintră în discuție termenul lansat de Umberto Eco în relație cu *opera deschisă*, teritoriu deschis către lume, către interdisciplinaritate.

„Pentru a fi definit, obiectul trebuie să fie orientat spre sfera totală al cărui membru este, întrucât constituie una dintre posibilele ei apariții. În acest sens, dualismul tradițional dintre esență și aparență este înlocuit de o polaritate de finit și infinit, prin care infinitul se situează în însăși centrul finitului. Acest

THEATRICAL COLLOQUIA

tip de „deschidere” stă la baza fiecărui act de percepție și caracterizează fiecare moment al experienței noastre de cunoaștere.¹

Hans-Thies Lehman folosește termenul *postdramatic* pentru a desemna acest curent actual al teatrului contemporan care se disociază evident de noțiunea de dramă în sensul diacronic al acțiunii. O scriitură care se fixează pe aici și acum, pe detaliu și pe cotidian, dar și pe universalitate, alteritate, globalizare.

Teatrul postdramatic reunește ansamblul manifestărilor teatrale contemporane, îndepărtându-se de modelul dramatic clasic pe care îl deconstruiește. Textul devine atunci un instrument, alături de celelalte, un instrument care lucrează prin cuvânt dar care antrenează și spațiul și corporalitatea în aceeași măsură.

Apariția acestei fracturi în forța de coeziune care alătură textul de teatru, scenei, în congenialitatea celor două elemente esențiale ale reprezentării, se reflectă și în relația regizor- dramaturg. Cei doi nu mai lucrează neapărat în raport de reciprocitate fiindcă funcțiile teatrului contemporan au geometrii variabile și matricile lor sunt capabile de transfer, iar personajele, chiar dacă rămân ale autorului, sunt manevrate de semiotica regizorală.

Tehnologia face posibil ceea ce dictează imaginarul, lumile creatorilor se diferențiază și se distanțează, textul dramatic se metamorfozează sub acțiunea unei viziuni distincte, a mesajului unei conștiințe individuale.

Textul este un sistem de semne sau de practici semnificante destinate să se articuleze cu un alt sistem de semne și de practici semnificante, cel scenic. Putem deci afirma că raportul între textul dramatic și textul de scenă este unul de complementaritate, de concurență sau de conflict dar în nici un caz unul de supunere sau preminență. Segmentele constitutive ale unei producții teatrale se autonomizează și artiștii se specializează având drept consecință pozitivă diversificarea axelor dramaturgice ale creației, și de aici, o multitudine de variabile scenice care decurg.

¹ Umberto Eco, *Opera deschisă*, Editura Paralela 45, București, 2006, p.47

THEATRICAL COLLOQUIA

Teatrul își deplasază laboratoarele de explorare de la masa primei lecturi către scenă și din scenă către spațiile neconvenționale, invitând spectatorii să caute împreună noima canavalei dramatice. Căutarea devine colectivă și este și ea reprezentată, principalul scop fiind de a reîmprospăta raportul dintre spectator și spectacol, de a privilegia vizualul, privirea. Continuumul text/autor-regizor-spectacol nu mai funcționează astăzi, iar textocentrismul² pierde teren fiind din ce în ce mai evidentă contaminarea teatrului de către cinema, operă, video-design, light-design. Teatrul de astăzi, care își asociază alte arte sau secvențe ale noilor tehnologii, pune în prim-plan spectacularul, iar revelația textului, a cuvântului, este înlocuită de revelația imaginii, mai eficientă, mai puțin filtrată, mai accesibilă. Reînnoirea estetică se angajează pe teritorii artistice multidisciplinare, iar teatrul răspunde prezent prin apelul necondiționat la vizualitate care preia din responsabilitățile textului.

Intrată în uz comun, expresia „o imagine valorează cât o mie de cuvinte” atribuită lui Confucius, devenită celebră ca slogan folosit de publicitarul Fred Barnard și transferată în artele spectacolului motivează înlocuirea noțiunii de text dramatic cu textul de scenă, cu lectura în cheia acestei dramaturgii a vizualului care se folosește de matrici plastice, coregrafice sau transdisciplinare.

Alături de progresul și dezvoltarea tehnicilor de scenă, hegemonia regizorului influențează în aceeași măsură felul în care e conceput textul de spectacol, îi influențează statutul și locul în angrenajul mijloacelor de comunicare spectacologice.

Intr-o analiză asupra fundamentelor dramaturgiei moderne, Marie-Christine Autant-Mathieu era de părere că „după valul și voga *happening*-urilor și a creației colective, a teatrului- document, a teatrului- narațiune, care au animat peisajul anilor '70, teatrul fără text, spectacularitate pură, a sedus mai mulți regizori. Scrierea dramatică a fost eclipsată de scrierea scenică. Interesul pentru textul de teatru a fost contestat în numele modernității care

² Termen lansat de Patrice Pavis în 1996, care descrie locul dominant pe care îl ocupă textul în anumite producții teatrale

THEATRICAL COLLOQUIA

mărturisește un adevărat cult pentru imagine. Artizanii acestei desacralizări, ai acestei devalorizări a piesei de teatru au preluat în mod provocator formula lui Antoine Vitez: «Cred că se poate face teatru din orice». Actul său de credință a fost înțeles de epigoni drept necesitatea de a ajusta textul astfel încât să se potrivească tiparului spectacolului. Astfel că textul funcționează în spectacol, dar nu îl mai dirijează, nu îl mai orientează. Scena nu mai este în slujba textului, ci textul se adaptează dispozitivului teatral.³

Astăzi, rezidențele de *playwriting*, de *creative writing* nu mai au drept obiectiv compoziția sau analiza dramatică, domeniul dramaturgiei este deplasat către procesul reprezentării scenice în sine și preocuparea centrală este aceea de a găsi o cât mai mare capacitate de diseminare pentru potențialul ideatic al unui text. Dramaturgia momentului nu mai poate fi una autonomă care își așteaptă cuminte luminile rampei, e scrisă și creată de un autor care se desprinde de turnul său de fildeș, se conectează la internet și își mediatizează creațiile.

Pe de altă parte, în parcursul contemporan al evoluției dramaturgiei, găsim și situația în care procesul de creație devine însăși materia spectacolului, textul este elaborat „la vedere”, *in progress*, se scrie împreună cu echipa de actori și se pune accent pe improvizație și pe dreptul actorului de a-și disputa poziția în spectacol. *Devising theatre* (colaborarea – creația colectivă), specifică pentru teatrul alternativ, independent, experimental, sociopolitic și comunitar semnifică, în acest caz, o deplasare a autorității dinspre textul scris spre alți artiști din teatru și la o partajare a *leadership*-ului artistic acolo unde există o resursă comună și o responsabilitate comună.

În încercarea de a da o definiție completă dramaturgiei contemporane, Joseph Danan⁴ propune o divizare dictată de însăși statutul ei. Primul palier e constituit din creația în sine, din structura dramatică, al doilea este cel reprezentat de vecinătățile semiologice (semnificații, idiolect, subtext, cadru

³ Marie-Christine Autant-Mathieu, *Auteurs, écritures dramatiques*, în *Écrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS, Paris, 1995, p. 13. (trad.n)

⁴ Joseph Danan este scriitor, profesor și dramaturg francez, autor al lucrării *Qu'est-ce que la dramaturgie?* apărută în anul 2010, la Editura Actes Sud - Papiers

THEATRICAL COLLOQUIA

referențial) iar cel de-al treilea, care le acoperă pe cele două este dat de procesul de trecere al materiei textuale către interpretare. El vorbește despre o dramaturgie vizuală plurală, a plasticii corporale, a sunetului, a scenografiei, a luminii, de perspective dramaturgice exponențiale care servesc unui scop unic: organizarea acțiunii în vederea reprezentării.

Dramaturgia vizuală și dramaturgia mediatică- cea din urmă asigurată de ansamblul de tehnologii meta-spectaculare- se îndepărtează de reprezentarea mimetică a realității, dar teatralitatea rămâne cu trăsătura dualității intactă, indiferent de segmentarea suferită de materia dramatică: e pe de o parte reală fiindcă e tangibilă, dar și fictivă pentru că reprezintă o realitate care îi este exterioară.

Organizarea în vederea reprezentării, se aplică tuturor textelor și revine astăzi dramaturgului de spectacol, care (cel puțin în țările germanofone, de la Lessing încoace) face parte din nomenclatorul instituțional și lucrează textul dramatic la fiecare producție. Alături de regizor sau în așteptarea intențiilor regizorale, dramaturgul de spectacol recompune întregul, intervine asupra relațiilor dintre personaje, evidențiază un anume ritm și decupează tema centrală. În măsura în care se (re)creează textul de scenă, el devine intermediar între echipa de creație și public, între autor și regizor, între regizor și critică, un responsabil atent cu posibilitatea și potențialul transferului de semnificații din zona textuală în cea scenică, vizuală.

În România această practică nu are o istorie îndelungată; nu demult, dramaturgia de spectacol cădea în seama secretarilor literari, însă în ultima perioadă există profesioniști de teatru care și-au dezvoltat asemenea abilități - printre aceștia, dramaturgul Visky Andras cu peste 40 de adaptări pentru scenă numai la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Anca Măniuțiu care e autoare și de scenarii dramatice, Daniela Dima sau Raluca Rădulescu, la care se adaugă regizorii care își „croiesc” singuri materialul de spectacol. Ei sunt cei care asigură tranziția poeticilor narrative dominate de limbaj și structurate secvențial către o estetică axată pe *performance*.

Ca formă de producție culturală, caracterul lipsit uniformitate al textelor din artele performative postmoderne mută așadar atenția critică spre

THEATRICAL COLLOQUIA

vizual sau spre relația percepută *dintre* corp, spațiu, sunet, lumină și obiecte. Această atenție acordată construcției vizuale a reprezentațiilor și relațiilor funcționale dintre manipularea sau expunerea corpului și manipularea spațiului trebuie considerată a fi extrem de importantă din punct de vedere al traiectoriei istorice din artele spectacolului contemporan. Teatrul vizual și teatrul-imagine (reprezentate în prima linie de Pina Bausch, Robert Lepage, Societas Raffaello Sanzio ori Silviu Purcărete), spectaculoase în conținutul lor hibrid și versatil, creează sens prin reprezentare- o abordare metateatrală datorată dezvoltării filmului, televiziunii și tehnologiilor *view-mode* care au influențat cultura vizuală a spectatorului. Politica acestui tip de teatru depășește procesele estetice și mizează cu certitudine pe accesibilitate, dar fără să se elibereze complet de unele accese facile.

Există regizori (de la Robert Wilson la Thomas Ostermeyer, de la Mihai Măniuțiu la Radu Afrim, de la Frank Castorf la Joël Pommerat⁵), care aleg texte autonome, eliberate de contingente scenice și montează de preferință alte genuri, prelucrări după romane, eseuri, corespondență sau adaptări care le modifică semnificativ structura inițială în funcție de zona de interes a momentului.

„Mă enervează că trebuie ales un text- declara într-un interviu regizorul Radu Afrim. Ar trebui aleasă o idee. Un gând. O imagine. Lucrul în echipă după noile standarde nu ar trebui să înceapă cu un text, ci cu o idee. Despre ce vrem să vorbim. Cehov a vorbit despre ce a vrut el. Noi, cu cuvintele noastre sau fără cuvinte, despre ce am vrea să vorbim?”⁶

În aceeași notă, regizorul italian Romeo Castellucci refuză textul aproape în întregime, iar spectacolele sale devin adevărate provocări la nivelul interpretării. Mizând pe forța imaginii, este felul său de a-și stăpâni publicul. Declară, de altfel, că își dorește alte modalități prin care să transmită construcția narativă către spectator, imaginile sale găsind tot atâtea interpretări, câți spectatori sunt în sală.

⁵ Joël Pommerat se și autointitulează, de altfel, „scriitor de scenă”, textul fiind, în opinia sa, „urma pe care spectacolul o lasă pe hârtie”.

⁶ <https://www.uniter.ro/radu-afrim-nu-am-nostalgia-anilor-de-inceput/>

THEATRICAL COLLOQUIA

„Cred cu adevărat în rolul spectatorului, spune regizorul- în contactul cu publicul și în creația împărtășită/comunicată. Un spectacol nu are substanțialitate, e lipsit de obiect, e limbajul artistic cel mai fragil pe care ni-l putem imagina, pentru că la final scena rămâne goală și stearpă. Ce ne mai rămâne? Experiența fiecărui spectator. Fiecare spectator e o sumă de obiecte, de forme, de culori, de sunete, de lumini; dar, fără experiența personală, fără cicatricile fiecăruia, ce se vede pe scenă nu folosește la nimic. Spectatorul este cel care dă viață unui spectacol, și nu invers.”⁷

Alt copil teribil al scenei, regizorul și dramaturgul Rodrigo Garcia, abordează, în toate spectacolele sale, hibridizarea textuală. Producțiile sale sunt marcate de o discontinuitate a formei și de o juxtapunere de texte aparent fără legătură- de la fragmente dramatice și reflecții meditative, până la episoade lirice, rețete de bucătărie și comentarii de fotbal. El vine cu o reinterpretare a ideii de auctorialitate, dincolo de raportul text-spectacol. Definind „dramaticul” ca pe o chestiune ce are legătură cu ficțiunea, autor ar deveni publicul, iar scenariul dramatic ar trebui revizuit în funcție de semnalele dinspre public și nu în funcție de relația celor două elemente.

În lipsa asaltului textului, spectatorul de astăzi, postmodern sau postdramatic, are posibilitatea să reducă reprezentăția vizuală la acea semnificație care se armonizează și vibrează cu propriile sale emoții, referința scenică replicându-și într-un proteism continuu posibilitățile de contact.

Dramaturgia vizuală nu elimină definitiv textul (și Castellucci a lucrat o perioadă îndelungată cu un dramaturg de spectacol, Piersandra Di Matteo), ci mai degrabă îl traduce într-o formă scenică mai mult sau mai puțin autonomă, într-un *corpus* care se conduce după reguli de compoziție prestabilite, cu o logică implicită, orientate către public- iar acest sistem de control al codului scenic își are originile tot în dramaturgia clasică. Doar semnele sunt schimbate, dramaturgul vizual nu mai operează cu sensul/înțelesul cuvântului, operează cu plastici corporale, inserții media,

⁷ Romeo Castellucci, *La quinta parete/ Le cinquième mur*, în *La dramaturgie visuelle et les résidus narratifs chez Romeo Castellucci*, <http://www.alepreuve.org>

THEATRICAL COLLOQUIA

sunete, culoare pe același text prelucrat altfel și tratat ca materie fonică, muzicală, ritmică.

„Ceea ce s-a schimbat, spune Patrice Pavis- este statutul vizualului: vizualul nu mai acompaniază audiția textului, nu se mulțumește doar să-l illustreze, să-l explice sau să-l clarifice. Dimpotrivă, uneori îl complică până la ambiguitate. Spațiul și vizualul sunt o materie semnificativă, un suport de raporturi spațiale abstracte și formale, un dispozitiv în sine. Iar dramaturgia vizuală trebuie să recunoască aceste structuri formale și să le confere un sens cultural, ideologic, racordat în istoricitate.”⁸

Este vorba de a-l asocia pe *cel ce vede* cu *ceea ce se vede*, aceasta este exact sarcina dramaturgiei vizuale, așa cum o percepe Maaïke Bleeker⁹, care își axează demersul, pe de o parte pe semiotica vizualului și postnaratologie și pe de altă parte pe fenomenologia corpului, a privirii și a empatiei kinestezice.

Cele două structuri, fundamental diferite, produc interacțiuni și sunt parte dintr-un mecanism mai complicat, al universului sensurilor care implică coduri grafice, iconice, limbaj, receptori, comunicatori- toți supuși *pragmaticii*¹⁰ văzute ca relația dintre semn și utilizatorul lui. În cazul de față, relația dramaturgie vizuală/semn și privitorul /receptor.

Nu este o teorie cu totul nouă, George Steiner a avansat-o în anii '80, în cartea sa, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, în capitolul despre topologii culturale: „Disciplina [...] semiologiei se adresează oricărui mediu și sistem de semne imaginabile. Ea afirmă că limba este doar unul dintre multiplele mecanisme de comunicare – grafice, acustice, olfactive, tactile, simbolice; [...] Viața individului și a speciei depinde de citirea și interpretarea

⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Editura Armand Colin, p.108

(trad.n.)

⁹ Maaïke Bleeker predă la catedra de Studii Teatrale a Universității din Utrecht și a elaborat această teorie asupra dramaturgiei vizuale în lucrarea *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (2008)

¹⁰ Parte a semioticii care studiază scopurile, efectele și implicațiile utilizării construcțiilor lingvistice de către vorbitori

THEATRICAL COLLOQUIA

rapidă și/sau corectă a unui evantai de informații vitale. Există un vocabular, o gramatică, poate și o semantică a culorilor, sunetelor, mirosurilor, ȧesuturilor și gesturilor, la fel de complicate ca și cele ale limbii.¹¹

Ne aflăm, așadar, în interiorul unui sistem în care nu se elimină ci se reorientează obiective; cuvintele, limbajul, se eliberează de povara semantică și devin vehicule independente(„cuvintele sunt mijloace, mijloace pentru a atinge un scop... spune Pina Bausch. Cuvintele nu sunt scopul adevărat.”¹²).

Când, în 1954, Ronald Barthes definea teatralitatea ca *teatru minus text*, îi prefigura autoritatea și influenȧa asupra tuturor formelor de artă contemporană. Din acest motiv, marile experimente și reușite ale teatralității postmoderne sunt identificabile acolo unde teatrul operează cu polifonii vizuale și își găsește ca partener de dialog libertatea de a practica schimbări și asocieri capitale.

Bibliografie:

Autant-Mathieu Marie-Christine, *Ȧcrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS, Paris, 1995

Eco Umberto, *Opera deschisă*, Editura Paralela 45, București, 2006

Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Editura Armand Colin, 2018

Popovici Iulia (editor), *Sfârșitul regiei, începutul creaȧiei colective în teatrul european*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015

Steiner George, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, Editura Univers, București, 1983

*** *Theatralite(s). Tradition et innovation*, colectiv de autori, Editions Philippe Picquier, Strasbourg, 2015

The Twentieth-century Performance Reader, Routledge, Londra, 1996

Webografie:

¹¹ George Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, Editura Univers, București, 1983, p.75

¹² Într-un interviu reprodus de Michael Huxley și Noel Witts, *The Twentieth-century Performance Reader*, Routledge, Londra, 1996, p.63

THEATRICAL COLLOQUIA

<http://www.alepreuve.org>

<https://www.uniter.ro/radu-afirim-nu-am-nostalgia-anilor-de-inceput/>

<https://www.persee.fr/doc/com>

Pelléas și Mélisande – Maurice Maeterlinck și spectacolul de operă. Retrospectivă 2018

Cristi AVRAM*

Motto : „Erau, nevăzătoare,
Trei fete-ntr-un castel
Visează fiecare
Un soare mititel.

În turnuri noi urcărăm
Cu toții, rând pe rând,
Cu fetele-mpreună,
De șapte zile stând.

Ah, spuse cea mai mare,
Parcă aud urcând,
Pe scara-aceasta mare
Lumina mea venind.

Of, - spuse mijlocia
La ce vei fi visând?”
M.Maeterlinck¹

Rezumat: Drumul de la textul de teatru la spectacolul de operă este o încercare de a reduce la esență cuvintele ce se înșiră pentru a face posibilă comunicarea dintre personaje și a mesajului dramaturgului. Acest demers este cu atât mai dificil cu cât lucrarea ce stă la baza construcției libretului, face deja ca totul să fie esențializat. În orice caz, libretul nu poate avea întinderea unui text de teatru, el reușind, printre altele, să-i dea dimensiuni sonore de sorginte muzicală. Acest lucru se întâmplă și compoziției *Pelléas și Mélisande* de

* Cristi Avram – regizor de teatru, absolvent al *Universității Naționale de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Teatru – Regie*. În prezent este doctorand al aceleiași facultăți și asistent de regie al *Operei Naționale Române din Iași*.

¹ Maurice Maeterlinck, *Pelléas și Mélisande*, trad. Petruța Spănu, FIDES, Iași, 2003, p. 51. (Poezia lui Mélisande)

THEATRICAL COLLOQUIA

Claude Debussy ce pornește de la textul cu același nume al lui Maurice Maeterlinck. Articolul de față, deși este orientat înspre retrospectiva spectacolului de operă din anul 2018 pe scena marilor teatre muzicale, își urmează parcursul fundamentat pe întâmplările primei puneri în scenă și, în mod clar, creării acesteia. 2018 este și anul centenarului stingerii din existența lumească a compozitorului Claude Debussy.

Cuvinte cheie: spectacol, operă, simbol, esență, 2018.

În urma unor succese dramaturgice prin care Maurice Maeterlinck cucerește artiștii Franței adoptive la sfârșitul secolului al XIX-lea, cel mai autentic reprezentat al teatrului simbolist își găsisese publicul de nișă și scrie o altfel de dramaturgie, înfrumusețată de liniști metafizice, de siluete fine, de personaje lipsite de imediatitate. Reușitele de până la *Pelléas și Mélisande* (1892) i-au sporit încrederea în a milita pentru o nouă estetică teatrală, concentrată în jurul simbolului, a esențializării, iar mișcarea spectacologică dezvoltată în jurul *Théâtre de l'Œuvre* (1893) al lui Lugné-Poe devenea tot mai prezentă în peisajul cultural al Occidentului și datorită acestui mare dramaturg.

Într-un peisaj în care realismul și naturalismul erau direcții solide prin prisma cărora era privită literatura și înțeles rostul acesteia, simbolismul părea o ciudățenie neavenită. Fenomenul literar este în epocă similar celui teatral. Aceasta este și pricina pentru care Maeterlinck este etichetat ca un *poet al ororii* după cum el însuși susține într-un articol al revistei *L'Art moderne* (28 noiembrie 1891). Purtând în cârcă povara neadaptării sale și urmărit cu atenție de publicul francez, mai ales datorită articolului admirativ al lui Octave Mirbeau din *Le Figaro Littéraire* (1890), venit în urma publicării primului său text de teatru *Prințesa Maleine*, Maeterlinck se infiltrează greu în peisajul cultural francez. Mirbeau îl compara cu Shakespeare, ba mai mult considera frumusețea textului lui Maeterlinck superioară celei din textele bardului elisabetan. *Pelléas și Mélisande* va fi textul de cotitură într-o primă etapă de înțelegere a dramaturgiei lui Maeterlinck, deschizând ciclul dramelor cuplurilor și iubirilor nevinovate, tematică dezvoltată sub diverse forme în

THEATRICAL COLLOQUIA

textele sale viitoare. În același timp, și în sfera spectacolului de teatru, *Pelléas și Mélisande*, care deschide porțile *Théâtre de l'Œuvre* la Paris, fiind cea dintâi premieră a instituției, oferă alte chei de înțelegere ale unui text dramatic.

Subiectul textului nu este cel mai complicat, însă infiltrațiile și ecurile observate în dedesubturile și subtextul acestuia sunt de mare profunzime. Inspirată, cel mai probabil, după cum observă și Petruța Spânu în prefața traducerii în limba română a textului, dintr-o scriere teatrală indiană ce datează din secolul V, *Sacntala* atribuită scriitorului Calidasa, *Pelléas și Mélisande* scormonește în subconștientul unor tineri pentru a surprinde inocența și puritatea sentimentelor umane desăvârșite. Acești tineri îndrăgostiți, *Pelléas și Mélisande* se iubesc nevinovat în pofida opreliștilor lui Golaud, care la rândul său o iubește pe *Mélisande*. Iubirea are ca prelungire inevitabilă moartea, căci neîmpărtășită decât celui sortit, naște nebunia și dorința de a ucide a amantului înșelat.

Golaud o găsește pe *Mélisande* într-o pădure, aplecată deasupra unui ochi de apă unde și-a pierdut coroana, emblema trecutului pe care îl vrea pierdut pentru totdeauna. Adusă de Golaud în castelul bunicului său Arkël, ea se îndrăgostește de fratele mai mic, *Pelléas*. Dragostea lor nevinovată e păstrată în taină până ce micuțul Yniold îi observă. *Pelléas* este ucis de fratele său, iar *Mélisande* se stinge nefericită după ce dă naștere fiicei sale.

Legat de impresionismul muzical, Claude Debussy este personalitatea din lumea muzicii franceze care preia textul lui Maeterlinck, transformându-l în libretul pentru opera cu același nume, compusă în cinci acte. În 1902 Debussy predă partitura conducerii *Opéra Comique* din Paris, iar premiera are loc pe 30 aprilie în același an. Inspirat de revoluția lui Richard Wagner în spectacolul liric, Debussy visa la o lucrare muzicală franceză ce avea să se îndepărteze de structura și culoarea de până atunci. Deși începuse câteva lucrări, printre care și una inspirată de textul de teatru *Axël* al lui Villiers de l'Isle-Adam, ori *Cidul* lui Corneille, compozitorul nu finalizase niciuna din aceste lucrări. Își dorea un libret scurt, care să nu sufocă muzica și, mai mult, un univers în care spațiul și timpul să nu fie factori decisivi. Își dorea tocmai ceea ce teatrul simbolist propunea.

THEATRICAL COLLOQUIA

Văzând un spectacol cu textul *Prințesa Maleine* al lui Maeterlinck, Debussy solicită autorului să-i dea permisiunea de a realiza un spectacol de operă pornind de la acest text. Cum Maeterlinck îi făgăduise lui Vincent d'Indy că poate scrie muzica pentru *Prințesa Maleine*, Debussy s-a orientat înspre *Pelléas și Mélisande*. Libretul a suferit modificări față de textul original, unele scene au fost eliminate, iar altele au fost reduse, lucruri ce l-au nemulțumit pe Maeterlinck. Faptul că scenele servitoarelor care șterg sângele încă nevărsat al Mélisandei au fost îndepărtate a dezamăgit dramaturgul, iar conflictul legat de alegerea distribuției a condus la o rupere a relațiilor dintre cei doi creatori. Totuși premiera a avut loc la *Opéra Comique*, sub bagheta dirijorală a lui André Messager. Decorurile și costumele, realizate în stil preraphaelit, au fost semnate de Lucien Jusseaume și Eugène Ronsin. Deși Maeterlinck o propusese pe Georgette Leblanc, soția acestuia, în rolul Mélisande, Debussy și Messager o vor distribui pe Mary Garden, o cântăreață scoțiană, care cucerise publicul francez cu rolul principal din *Louise* de Gustave Charpentier. Un rol esențial în luarea acestei decizii l-a avut directorul de atunci al operei, Albert Carré, rămas dezamăgit de Georgette Leblanc în urma unor producții anterioare. Rolul lui Pelléas îi va reveni lui Jean Périer.

Muzica lui Debussy, privită ca o ciudățenie de rivalii săi din lumea muzicii, s-a bucurat de o primire mai caldă din partea tinerilor mai puțin conservatori, iar întreg scandalul iscat în jurul lucrării a făcut-o și mai atractivă. Publicul parizian era tot mai curios, iar spectacolul s-a bucurat totuși de ecouri pozitive. Opera a fost pusă în scenă și la alte teatre europene și ulterior pătrunde și în America. Debussy nu a reușit, din nefericire, să se bucure prea mult de succesul compoziției sale, murind de cancer în 1918.

Anul 2018 a marcat, printre altele, și o sută de ani de la moartea compozitorului, iar câteva teatre muzicale au hotărât să ofere publicului producții cu *Pelléas și Mélisande*. Lucru lăudabil, un fapt de normalitate în teatrele cu tradiție muzicală. În România, preocuparea a fost alta, legată de *Centenarul Marii Uniri*, prilej cu care s-au deschis porțile festivismului. De

THEATRICAL COLLOQUIA

salutat este inițiativa *Operei Naționale Române Iași*, singura instituție de profil din țară care a produs un spectacol de operă ce avea în prim plan eroina autohtonă – Ecaterina Teodoroiu, personaj principal în opera cu același nume compusă de Emil Lerescu, regia fiind semnată de Laura Vlădoiu.

Întorcându-mă la *Pelléas și Mélisande*, și totodată la cei o sută de ani de la moartea lui Debussy, am putut observa un număr mare de producții de bună calitate, foarte diferite, lucru ce merită amintit, consemnat. Tocmai de aceea, o retrospectivă selectivă a anului 2018 ar merita atenția unui articol. Pe scena *Opéra Nationale de Paris* s-a reluat producția lui Robert Wilson, realizată în 1997 și păstrată ca un element muzeologic de excepție, apărând și în lista spectacolelor programate în stagiunea 2017-2018.

Retrospectiva începe cu producția *Operei Vlaanderen din Anvers*, Belgia, spectacol destul de vizual, în care liniștea muzicii lui Debussy ajunge într-un spațiu deosebit, într-un spațiu instalație, într-o lume ireală. Decorul transcende conceptul de scenografie, fiind un ansamblu în care se întâlnesc în mod fericit tehnologia, sculptura, costumele, lumina. Cei doi creatori ai regiei și coregrafiei, Sidi Larbi Cherkaoui și Damien Jalet, în colaborare cu artistul vizual Marina Abramovic, video designerul Marco Brambilla, luministul Urs Schönebaum și designerul Iris van Herpen sunt răspunzători de spectacolul *Pelléas și Mélisande*. Debussy a creat sonorități îndepărtate de lumea reală, de imediat; el plasează acțiunea în acel regat *Allemonde* pe care îl propune Maeterlinck, un spațiu aproape nedefinit în care contactul cu lumi superioare devine posibil prin *Mélisande* și prin iubirea ei nevinovată pentru *Pelléas*. Marina Abramovic, dincolo de faptul că susține ideea regizorilor de a crea o desfășurare ciclică, dă scenei transparența de care are nevoie pentru a respira, lucru realizat prin cele șapte cristale uriașe care domină scena în multe momente. Faptul că sunt translucide, faptul că permit trecerea luminii prin interiorul lor, le transformă în punți de legătură între vizibil și invizibil, ele fiind totodată o proiecție minerală a lui *Mélisande*. Pentru ea, cristalele construiesc acel palat sufocant, dar care, în același timp, o eliberează.

THEATRICAL COLLOQUIA

Spațiul și proiecțiile video fac parte dintr-un fir dramaturgic simbolist, ele susțin ideea unui teatru în care simbolul este cheia de pătrundere a tainicului. Un iris albastru o urmărește constant pe Mélisande, dorind parcă să o sustragă din lumea în care se simte captivă, acesta transformându-se într-un cerc iluzoriu, un ochi întors spre univers, spre un infinit cosmic. Șapte dansatori însoțesc mișcarea lentă a lui Mélisande, o țin legată atunci când vorbește despre captivitate, îi descriu gândurile și emoțiile în cele mai multe momente, bat în retragere odată cu apariția lui Goloud și populează simbolic interludiile compuse de către Debussy. Urmărind balansul între contactul cu finitul și infinitul, într-o scenă salubă și sterilă, cei doi regizori reunesc elemente diferite pentru a potența esența textului.

Deși realizat în premieră la Berlin, spectacolul cu *Pelléas și Mélisande* în regia lui Barrie Kosky la *Opera National du Rhin* din Strasbourg, Franța, este punctul nostru de atenție. Ne-am obișnuit deja în lumea operei cu producțiile reluate la alte teatre, e deja o practică dezbătută, criticată de unii și tolerată de alții. Cert este că nu putem trece peste un astfel de spectacol. Și în acest caz, privitorii diverg în diferite categorii, ori îl găsesc răvășitor și violent, ori îl consideră o destabilizare în incongruență cu muzica lui Debussy, ori îl privesc ca pe un spectacol obișnuit, un unghi posibil din care poți privi această lucrare muzicală. Se impune amintit faptul că spectacolul reunește simbolismul, expresionismul și un soi de naturalism; de aici, poate, înțelegerea parțială a unei viziuni ce ar trebui să fie unitară. Spațiul, construit de Klaus Grünberg, alcătuit din panouri negre și descris de o răceală a sinistrului, este lăcașul care, ar trebui să păstreze în umbră elementele misterioase ale personajelor. Panourile închid parcă scena, limitează perspectiva unei lumi care nu se termină niciunde, care se prelungește în genune. Regizorul optează pentru a lămuri publicul, a-i oferi și pasaje ce ar trebui poate, mai degrabă, sugerate; dovadă stă o posibilă atracție fizică a lui Arkël pentru Mélisande, sesizată la Maeterlinck și Debussy, explicită la Kosky, ș.a.

Carnalitatea și concretețea personajelor ni le apropie, dar le depărtează într-o oarecare măsură de transparența dorită la începutul secolului XX. Totuși, producția este oferită publicului altui secol, unul mult mai grăbit.

THEATRICAL COLLOQUIA

În gălăgia urbană o liniște atât de profundă ne-ar mira! Și căutarea psihologiilor, a justificărilor medicale într-un astfel de context, sunt unghiuri de atac periculoase. Totuși Barrie Kosky riscă, nu știu însă cu ce preț.

De personalitatea lui Arturo Marelli se leagă destinul a mai multor montări ale operei *Pelléas și Mélisande*, realizată prima dată în 2004 la *Deutsche Oper Berlin* și reluată în anii următori la *Finnische National Oper Helsinki* (2014) și *Wiener Staatsoper* (2014). Deși nu este o producție ce servește centenarul stingerii lui Debussy, ea a figurat pe afișele din 2018 ale operelor. Mai mult decât atât, e necesar să ne oprim asupra universului lui Marelli. Deși coloana vertebrală a spectacolului este aceeași, producțiile au câteva modificări, se deosebesc din multe puncte de vedere.

Arturo Marelli nu doar că a adus pe scenă un lac în adevăratul sens al cuvântului, dar a reunit elementele cheie ale textului lui Maeterlinck. Fântâna și marea sunt totuna, susurul apei e descris de un clipocit constant, de o umezeală care pătrunde în ființa soliștilor de operă, inundând totodată spațiul inspirat de pictură simbolistă – *Insula morții* a lui Arnold Böcklin. Marelli a găsit potrivită plasarea acțiunii din *Pelléas și Mélisande* în peisajul de o liniște deplină creat de Böcklin. Va păstra elementele definitorii – apa, transpunerea în plan fizic a neliniștilor și tenebrelor lui *Mélisande*, un ocean al lacrimilor; stânca, regatul *Allemonde*, rece, tenebros, văzut ca un cavou al fragilei *Mélisande*; barca, trimițând la o eternă călătorie pe care personajul central trebuie să o parcurgă pentru a fi revendicată în final de moartea văzută ca împăcare, privită ca o binecuvântare (nu pot să nu amintesc aici de cele șase femei îmbrăcate în rochii florale, împingând barca ce poartă în unduire trupul neînsuflețit al lui *Mélisande*). Scenele curg cu ușurință, rezolvarea lor nu se îndepărtează de metaforă păstrând un firesc al contextului. S-a găsit un echilibru între senzația că totul e veridic și credința că totul descinde dintr-un basm, dintr-o altă realitate.

Révérence artiștilor celor trei opere. Dincolo de performanțele vocale și actricești, valoroase și înălțătoare, rezistența și curajul de a cânta în apă, uzi mare parte din timp, sunt lucruri rarissime în rândul cântăreților de operă.

THEATRICAL COLLOQUIA

În 2018 și *Teatr Wielki Opera Narodowa* din Varșovia înscrie în stagiune *Pelléas și Mélisande*, în regia Katiei Mitchell și scenografia Lizziei Clachan. Nu foarte bine primită și aspru analizată de critica de specialitate, versiunea scenică nu e totuși de ignorat. Și de data aceasta, ca în prima producție amintită aici, se încearcă aducerea împreună a mai multor tendințe estetice. Dacă textul original propune un univers atemporal, un spațiu oniric în care orice element nu poate fi desprins și nici atribuit unei realități certe, de data aceasta, acțiunea pare plasată undeva la mijlocul secolului XX. Unghiul de atac se dovedește a fi irealitatea visului lui Mélisande, iar tot ce are loc în scenă sunt de fapt proiecții în subconștientul acesteia. Avem de a face cu o direcție plauzibilă, o posibilitate care stă în picioare. Visul însă are coerență, descrie neliniștile Mélisandei ajunsă într-o familie străină, iar nenorocirile ce i se întâmplă vin din incongruența cu energiile masculine. Se întrevade o viziune feministă.

Partea vizuală a spectacolului este una bine construită, scena se află în continuă mișcare, luminile descriu contururi, subliniază trăiri. Imagini simbolice, miezoase la Maeterlinck, sunt traduse cu simplitate, devin tangibile. Lacul va fi un bazin lipsit de apă, iar castelul o simplă locuință etc. Spectacolul dă senzația unei încorsetări, a unei simplificări, parcă a unei micimi.

O coproducție între patru opere - *Théâtre des Champs-Élysées Paris*, *Opéra de Dijon*, *Théâtre du Capitole Toulouse* și *Stadttheater Klagenfurt* - merită amintită, mai ales pentru faptul că în ultimul teatru menționat, ea a avut premiera în 2018. Regia semnată de Éric Ruf propune o lume întunecată în care lumina radiază din trupul lui Mélisande, îmbrăcată de Christian Lacroix într-o rochie de un auriu strălucitor. Limpede și cinstită, producția mizează pe voce și muzică, mișcarea interpreților e lentă și firavă, lucru ce apropie spectacolul de un tărâm transparent.

Și pe celelalte continente, opera lui Debussy e readusă publicului în 2018, chiar dacă pe alte meridiane ea pare în continuare un element de noutate, tocmai prin faptul că se regăsește rar în repertorii. La *Metropolitan Opera* din New York, *Pelléas și Mélisande* nu s-a mai cântat din 1995, fiind reluată montarea realizată de Sir Jonathan Miller. Regia însă nu mai poate mulțumi

THEATRICAL COLLOQUIA

acum, spectacolul, decorul și costumele par îmbătrânite pentru cei conectați la cerințele spectacolului contemporan. Ea a fost păstrată totuși, e o piesă valoroasă din colecția marelui regizor. Puritanii operei vor fi fost atinși de nostalgia spectacolului văzut altădată. Și în Australia la *Victorian Opera*, Melbourne, Elizabeth Hill montează convențional *Pelléas și Mélisande*, motiv pentru care nu a stârnit niciun fel de reacție în lumea muzicală.

Acestea sunt doar o parte dintre producțiile de operă asupra cărora m-am oprit în parcursul acestui articol. Compoziția lui Claude Debussy valorifică cu mare pricepere energiile simboliste, redobândește și recapătă sonorități halucinante care descriu o atmosferă posibilă a textului scris de Maurice Maeterlinck. Ea poate fi lesne receptată ca o ciudățenie a genului, mai ales în peisajul muzical conservator, blocat în compozițiile bel-canto-ului sau ale verismului. Dacă prima audiție este marcată de un obstacol de receptare, cred că soluție optimă este deschidere simțurilor. Ușile emoției pure se pot deschide doar prin pătrunderea tainicului din Allemonde-ul interior; iată primul pas spre a simți!

Bibliografie:

Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London & New York, London, 1993

Eliade, Pompiliu, *Cu privire la Maurice Maeterlinck*, Institutul de Editură Flacăra, București, 1912

Hubert, Marie- Claude, *Marile teorii ale teatrului*, trad. Doina Nicoleta Mitroiu, Institutul European, Iași, 2011

Maurice Maeterlinck, *Pelléas și Mélisande*, trad. Petruța Spânu, FIDES, Iași, 2003

Metamorfoza artelor spectacolului

Cristina TODI*

Motto:

„Barierele dintre diferitele arte ale spectacolului sunt fluide: dansul fuzionează în teatru, care fuzionează în imagini muzicale și în operă.”

John Rockwell

Rezumat: Acest articol examinează relația dintre artele spectacolului, aspectul multidisciplinar al acestora, încercând să abordeze câteva asemănări și diferențe în abordarea unei reprezentații.

Confluența dintre balet, teatru și operă fiind evidentă, o scurtă trecere în revistă a principalelor etape care au condus la dezvoltarea artelor spectacolului va dovedi, de asemenea, că acestea au fost întotdeauna legate și dependente una de alta. Fiecare artă își depășește limitele nu doar explorând teme ori subiecte specifice celorlalte, dar folosește și instrumentele care le definesc identitatea. Astfel, acest articol analizează și tendințele contemporane de intersecție în artele spectacolului de balet și teatru, evaluează impactul asupra spectatorului, precum și relația creată între artist și public. În continuare, vom analiza dezvoltarea paradigmelor din artele spectacolului determinată de amplificarea utilizării noilor instrumente tehnologice și rolul acestora în crearea efectelor speciale. Acest articol explică modul în care progresul științific și tehnologic, schimbările sociale și politice contemporane, a metamorfozat arta spectacolului.

Cuvinte cheie: artist, arta, balet, cultură, teatru.

* Assistant Professor, Cristina TODI, PhD, „George Enescu” National University of Arts of Iași, e-mail: cristinatodi67@gmail.com (lector univ. dr. Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași);

THEATRICAL COLLOQUIA

Într-o perioadă culturală când copiile devin suficiente iar originalul își pierde valoarea, când viața reală devine teatrală în multe domenii, artele spectacolului trebuie să își dovedească în mod continuu identitatea. Noutatea nu își găsește expresia într-o formă radical nouă, ci împrumută ideile din surse noi, cum ar fi tehnologia informației - care duce la pierderea (sau depășirea) limitelor temporale și spațiale. Prin urmare, cea mai influentă paradigmă din arta secolului XXI este hegemonia ascunsă a imaginii procesate (în mișcare sau nu, video sau fotografie, în efecte speciale sau web global). Artiștii contemporani și-au extins instrumentele în toate direcțiile și în toate mediile, deoarece arta este și un proces de cercetare. Datorită instrumentelor digitale, audiența devine din ce în ce mai participativă, iar artistul nu mai este o insulă izolată care încearcă să interpreteze și să inoveze pentru sine și pentru critici, ci un mesager al artei care încearcă să inoveze elemente care interesează publicul, deoarece spectacolul are nevoie de un feedback mai puternic.

În zilele noastre, publicul nu apreciază arta ca rezultat, ci mai degrabă o percepe ca pe un proces, fapt care umanizează profund opera de artă, apropiind artistul de public într-un spațiu ideal, dar efemer. În același timp, artistul este mai mult ca niciodată un precursor, un model, un exemplu, un idol. A fost nevoie de 2000 de ani pentru ca lumea să schimbe accentul de la autor și lucrări de artă, la interpret. Dar nu doar arta, ci și proiectele publice necesită de la participanți caracteristici artistice, indiferent de scopul lor: politic, social, cultural. Teatralitatea se regăsește în toate sferele vieții. Practicile de artă s-au răspândit din spațiile artistice în spațiile culturale și sociale. Structurile ierarhice au fost distruse, elita și masa au acces egal la cultură. Teatrul – prin exerciții de dramă sau prin Laboratoarele teatrale (după modelul lui Grotowski) - este folosit cu succes în educația generală. A *interpreta* înseamnă a elibera și a revela personalitatea creatoare într-o poveste artistică, care poate fi verbală sau non-verbală, plină de mișcare și dans sau muzică, ori o combinație plină de coeziune pe un subiect care interesează atât artiștii, cât și publicul. Când spectacolul începe să se desfășoare pe scenă (sau într-un alt loc), arta îi conferă unicitatea pe scenă.

THEATRICAL COLLOQUIA

În prezent, în afara spectacolelor de balet, partitura dansantă completează spectacolele de teatru și de operă, și ele reprezintă nu numai punctul de vedere al regizorului, ci este de la sine înțeles că acestea vor interesa publicul. Punerea în scenă a unei opere înseamnă o circumstanță multi-tasking în care artistul liric se ocupă de aspectele de actorie, coregrafie și interpretare muzicală la cel mai înalt nivel.

Urmărind dezvoltarea intersectată a artelor spectacolului, vom vedea că utilizarea corpului ca mijloc de expresie în balet coincide foarte des și în teatru și în operă. Observăm importanța corpului uman și a mișcării ca mijloc de exprimare și comunicare în balet, în teatru și în spectacolele de operă. Uneori, se pare că baletul și teatrul se despart și se dezvoltă pe căi diferite, dar numai pentru perioade foarte scurte: „există o rană care există între dans și dramă”¹. Apoi asemănările și intersectările lor devin și mai puternice.

Imaginea artelor spectacolului contemporan este contradictorie. Pe de o parte, se pare că spectacolele (artele scenice) sunt în plină expansiune, deoarece acestea devin atât de ușor de realizat astăzi în teatre, locații oficiale și non-formale, iar numărul artiștilor interpreți continuă să crească. Publicul pare să devină din ce în ce mai interesat de spectacole de operă, teatru și balet. Dacă spectacolele de teatru, balet și operă nu ar fi cea mai înaltă expresie a artelor, sălile teatrelor ar fi goale. Or, acesta ar fi exact opusul felului participativ în care publicul reacționează acum: sălile sunt pline de un public cald, avid de frumos și nou, gata să răspundă oricărui gest artistic.

Există un număr semnificativ de studii care oferă o imagine de ansamblu asupra artelor spectacolului. Toate aceste studii sunt de acord cu faptul că artele spectacolului trec printr-o schimbare importantă: în timp ce artele difuzate prin mass media se dezvoltă la nivel global, spectacolele live se extind doar la nivel local. După cum arată studiile, evoluția cea mai dramatică a fost observată în artele vizuale, în ciuda a sute de mii de persoane care au participat la concerte, spectacole de operă, balet și teatru în întreaga lume.

¹ Eugenio Barba, Nicola, Savarese, *Arta secretă a actorului, Dicționar de antropologie teatrală*, Traducere de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2012, p.12;

THEATRICAL COLLOQUIA

Să nu uităm să menționăm impactul noilor mijloace digitale și media asupra artelor spectacolului, fără a lua în considerare investigarea consecințelor trans-artistice ale acestor noi metode. Artiștii care joacă pe scenă folosesc noile tehnologii în munca lor, contribuind la reconversia culturală a simțurilor noastre și a percepției artelor. Ei scriu istoria artei din nou. În acest sens însă, Hans-Thies Lehmann a numit teatrul contemporan „o politică a percepției, în care imaginea este redescoperită ca o entitate eterogenă care vorbește spectatorului într-un mod autocritic și magic”². Tehnologia adaugă un număr semnificativ de instrumente spectacolului, dar pasiunea artistului este cea care transformă spectacolul într-un succes.

Noua abordare a spectacolului reflectă un interes crescând pentru rolul activ al spectatorului în momentul desfășurării scenelor și relația dintre spectator și actor într-o reprezentație live. Într-o declarație a lui Robert C. Holub, autor al Teoriei recepției: o introducere critică (1984), el spune că arta spectacolului se găsește într-un moment de schimbare de emfază care „se referă la o schimbare generală de percepție de la autor și munca sa către interpret, text și receptor”³

Spectacolul este o experiență umană elevată, însă în viață suntem centrul propriei noastre povești epice, dar și spectatorul ei. Totuși, avem în noi un impuls puternic, o dorință și o necesitate să ne explicăm pe noi înșine și experiențele noastre într-o expresie artistică și o facem în fața celorlalți fără să fim artiști. Extrapolând, artele scenice au colaborat întotdeauna între ele, în cadrul spectacolelor, îmbogățindu-se și dezvoltându-se, inspirându-se de la alte forme de arte sau expresii artistice. Este important să concureze toate elementele de inspirație pentru a face publicul să simtă emoțiile pe care spectacolul le cuprinde.

Artele spectacolului fuzionează unele în altele. Procesul acesta le îmbogățește și le menține într-o perpetuă metamorfoză, adevărată pentru toate formele de artă. Studenții de la arte sunt învățați să treacă de la o artă la alta

² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Traducere de Karen Juers-Munby, English edition © Routledge, e Taylor & Francis e-Library, 2006, p. 27;

³ https://www.youtube.com/watch?v=jksXXSZ_SS8, 27 feb. 2019;

THEATRICAL COLLOQUIA

prin antrenament, acest lucru conferindu-le o perspectivă mai largă asupra menirii artistului în timp ce își desfășoară activitatea.

Cu fiecare perioadă și mișcare culturală, au apărut noi voci, aducând noi tehnici inspirate din celelalte arte, iar aceste tehnici vor dezvolta performanța artistului pe scenă și vor încânta publicul. O foarte scurtă viziune retrospectivă a artei scenice a secolului al XX-lea ne-ar oferi o perspectivă mai largă.

În teatru, la sfârșitul secolului al XIX-lea –începutul secolului al XX-lea, Stanislavski a acuzat drama romantică și pe actori de o dramatizare exagerată, de metode exagerate de exprimare și, prin urmare, a introdus un sistem de instruire a actorilor care este încă folosit în lume în prezent, aproape un secol după ce a fost dezvoltat. Să nu uităm că Stanislavski a primit educație de artist și că, în mod natural, el a inclus exerciții fizice pentru actori, inspirat de studii atente ale corpului. El a dorit să antreneze actorii pentru a fi „mai mobili, mai flexibili, mai expresivi și chiar mai sensibili”⁴, vizând beneficiile care ar putea fi obținute prin utilizarea acestor tehnici dintr-o altă artă: baletul.

În mod similar, noi metode au apărut în balet, necesitând tehnici care dezvoltă o utilizare mai expresivă a corpului uman (Diaghilev, Nijinsky, Fokine). Coregrafia a fost gata să depășească „pașii de dans pregătiți și stabiliți, pentru a crea în fiecare caz o nouă formă corespunzătoare subiectului”⁵.

Apoi, când calitatea vieții a crescut datorită dezvoltării industriale și științifice, în 1916 a existat o revoltă împotriva așa-numitului teatru burghez, iar scriitorul român Tristan Tzara a fondat mișcarea Dada care a influențat toate formele de artă. Tzara a vrut să se întoarcă la simplitate și spontaneitate, la ceea ce era personal și subiectiv. De aceea, în acea perioadă, atât teatrul cât și baletul au dezvoltat expresia sentimentelor personale.

⁴ Konstantin, Stanislavski, *Viața mea în artă*, traducerea colectivului de redacție al Editurii A.R.L.U.S. –Cartea Rusă, Editura Cartea Rusă, ed a II-a, București, 1951, pg. 38

⁵ Roger Copeland, Marshall Cohen, *Wat is Dance?*, Oxford – New York – Toronto – Melbourne, Oxford University Press, 1983, pg. 260;

THEATRICAL COLLOQUIA

Ca o consecință a realităților războiului, a apărut suprarealismul în lumea artistică. Suprarealismul a apelat la misterele și utopiile minții iraționale, inconștiente și nelogice, pentru a aduce publicul la un nivel poetic de percepere a artei. Practic, acesta a fost începutul colaborării dintre artiștii din numeroase domenii de referință ce a avut ca obiectiv realizarea unor spectacole extraordinare.

Dezvoltarea științelor naturale și a psihologiei conduce la dezvoltarea dansului modern. Totodată, experiența de improvizație a început în domeniile artei în cadrul mișcării expresioniste. Și dacă tot se inspiră, atunci baletul s-a inspirat din dansurile antice grecești (Isadora Duncan). Celelalte elemente ale spectacolului - în afară de performanța artiștilor - au fost reduse la simplitate pe scenă.

Apoi, în perioada anilor 1920, spectacolul s-a schimbat din nou, datorită problemelor cotidiene, ale climatului socio-politic (războiul mondial) și datorită vocilor noi ca: Sigmund Freud, Strindberg sau Picasso în lumea artei. Baletul și-a tot modelat și modificat elementele care îl caracterizează până când a ajuns la mișcarea emoțională și inefabilă pe care o cunoaștem astăzi și care este o împlinire a harului și a studiului. Domeniul dansului a continuat să se extindă.

Între timp, în teatru, postmodernismul a adus metafora moartă - ca și în manifestările literaturii, de altfel. Cu toate acestea, teatrul a împins limitele performanței și a adoptat mai multe tehnici noi, deoarece proliferarea de genuri în artă a dus la competiție.

Tehnica înstrăinării a lui Bertold Brecht avea ca scop să distanțeze publicul de piesă depozitându-l de tot ceea ce le era familiar, și, în schimb, să îi implice în spectacol, astfel încât să îi forțeze să auto-reflecteze asupra circumstanțelor vieții lor proprii.

În balet, Merce Cunningham s-a bucurat să experimenteze cu formele mai degrabă decât cu expresii emoționale, iar rezultatul a fost extrem de solicitant pentru public. De asemenea, a încercat să elibereze baletul de dependența sa de muzică, iar pentru aceasta a cerut ajutor de la pianistul post-modern John Cage, ale cărui concerte se bazau pe improvizație, forțând astfel

THEATRICAL COLLOQUIA

artiștii să improvizeze. Căci există întotdeauna un fundal solid în tehnica de dans clasic și contemporan care ar putea ajuta un individ în improvizație, putere și ușurința de a se exprima pe scenă. Astfel, în secolul al XX-lea, noii coregrafi au distrus distanța fizică obișnuită dintre audiență și interpret.

Anii 1950 au reprezentat o perioadă fructuoasă de experimentare în domeniul artelor, în condițiile în care economiile erau în plină expansiune în întreaga lume. Arta se prezenta ca un amestec de trasături și caracteristici a spus Alvin Nikolais și afirmația sa a fost elaborată de alții: „... a devenit cunoscut un nou tip de teatru de dans care este aproape complet abstract în termeni de conținut dramatic, dar care reprezintă o fuziune unică și imaginativă a sunetului, culorii, luminii, aparițiilor bizare a formelor și a mișcării pentru a crea un set teatral remarcabil de iluzii pe scenă”⁶.

Aducând împreună o mulțime de explorări ale percepției create între artistul interpret și public, preferând să aibă public mic, Jerzy Grotowski a fondat Laboratorul de teatru în 1959. Contribuția sa se caracterizează prin aducerea de idei avangardiste, care l-au ajutat să creeze opere uimitoare ca regizor, dar a devenit faimos pentru modul în care antrena actorii pentru a crea un teatru semnificativ atât pentru actorul interpret cât și pentru spectator. Grotowski și-a antrenat actorii să stăpânească tehnici fizice noi care îi vor ajuta să-și controleze emoțiile, să-și dezvolte creativitatea și să abordeze rolul din piesa de teatru în mai multe feluri. „Producătorii de teatru, si balet, au revizuit tradițiile din Commedia dell'Arte, teatrul antic grecesc și teatrul oriental pentru a le servi drept forme de inspirație.”⁷

În același timp în teatru apareau reprezentanți ai altor mișcări, promotori ai unui teatru prozaic care nu se intersecta cu alte arte scenice, critic

6 Sandra Vitola, *Determining Components of Dance Interpretation for Encouraging Dance Teacher Interpretation Skills*, Article·May 2015 DOI: [10.17770 / sie 201 3 vol 1.589](https://www.researchgate.net/publication/277941844_Determining_Components_of_Dance_Interpretation_for_Encouraging_Dance_Teacher_Interpretation_Skills), https://www.researchgate.net/publication/277941844_Determining_Components_of_Dance_Interpretation_for_Encouraging_Dance_Teacher_Interpretation_Skills, 1 mart. 2019;

⁷https://books.google.ro/books?id=odGVBqa6FR0C&pg=PT239&lpg=PT239&dq=Barba+%26+Savarese+1991&source=bl&ots=vNb6Whm3wJ&sig=ACfU3U0ZkSV1bc3ZgpkhukJSSQJu8cXxLg&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwjC48GFhN_gAhVLYqQKHQ-vCJ8Q6AEwCChoECAMQAAQ#v=onepage&q=Barba%20%26%20Savarese%201991&f=false, pg. 165, 1 mart. 2019, 26 feb. 2019;

THEATRICAL COLLOQUIA

față de toate normele existente la acea data ca de exemplu John Osborne (*Priveste înapoi cu manie*), reprezentant al *Tinerilor furiosi*; sau Edward Albee (*Cui îi e teama de Virginia Woolf?*), adept al Teatrului absurdului, fondat de Samuel Beckett și Eugen Ionesco. Dar în ciuda valorii înalte a teatrului lor, (piesele lor încă se mai joacă cu succes pe scenele lumii), istoria s-a oprit la ei doar pentru scurt timp și artele scenice au continuat să se intersecteze în repetiții și spectacole.

Artele spectacolului sunt importante pentru comunități și pentru economia lor. Istoria artelor scenice a început odată cu primele ceremonialuri ale oamenilor. Mult mai târziu au continuat-o menestrelii, care foloseau muzica pentru a spune poveștile altora.

După cum a fost atunci, și acum publicul vede el însuși transformarea pe scenă: evenimentele se succed cu repeziciune, atragând publicul în desfășurarea poveștii live, contribuind la întreaga atmosferă de provocare - îndemn la gândire și reflecție, luând partea unui personaj sau a altuia, în consecință, publicul își oprește viețile pentru un timp scurt, pentru a lua parte la cele ale personajelor. Toți artiștii interpreți știu că trebuie să captiveze publicul cu povestea pe care o spun și modul în care abordează spectacolul. Cu cât este artistul mai priceput să facă acest lucru, cu atât impactul pe care el / ea îl va avea asupra publicului va fi mai mare și cu atât el / ea va deveni mai faimos.

Dansul, muzica și teatrul, au apărut în manifestările ceremoniale, deoarece în fiecare dintre noi există un ritm interior, indiferent de urechea muzicală pe care o avem, există o mișcare în corpul ființei umane, un ritm care influențează modul nostru de gândire, de lucru, de rugăciune. Prin urmare, dansul este atât de uman, încât atinge fiecare emoție a interpretului de pe scenă și a publicului deopotrivă. „Baletul poate fi la fel de intelectual ca orice altă formă de artă, dar, dacă vreau să intru într-un teatru și să fiu copleșită de sentimente într-un mod în care altfel nu as fi, atunci baletul este cea forma artistică”.⁸

⁸ Tamara Rojo, *Theatre and Society*, <https://thoughteconomics.com/theatre-performance-and-society>, 8 ian 2019;

THEATRICAL COLLOQUIA

Este recunoscut la nivel internațional că dansul, muzica și unele forme de teatru sunt limbi internaționale; ele nu au nevoie de traducere sau explicații. Balerinii doar adaugă la intenția autorului de a-și exprima sentimentele viziunea proprie de a le simți.

Astfel, principala asemănare între balet și teatru este flexibilitatea expresiilor. Cu cât se acordă mai multă atenție tehnicilor de teatru în dans, cu atât mai mult se dezvoltă baletul în domeniul cultural și al expresiei. Coregrafii sau balerinii devin din ce în ce mai interesați să încorporeze lecturi critice și interpretări ale corpului în modurile în care acestea sunt reprezentate în practică atât în teatru, cât și în balet. În ultimul timp, dramaturgia dansului a implicat în mod similar cele două domenii. John Rockwell susține faptul că „orice dans, chiar și cel mai abstract, include elemente teatrale și toate operele teatrele implică fizicalitatea.”⁹

De asemenea, corpul uman nu este o mașină și cu siguranță nu este neutru la ceea ce se întâmplă, astfel încât tot ceea ce a învățat se va reflecta în expresia pe care el o redă. Corpul uman va reconstrui, adapta și rearanja toate indicațiile regulilor de balet, în funcție de ceea ce a învățat, a trăit, a experimentat sau imaginat. Învățământul de artă cuprinde capitole ale tuturor domeniilor artistice, astfel, evoluția de pe scenă a unui balerin va fi influențată de aspectul multilateral, continuu desfășurat al cunoașterii și practicii sale de teatru, muzică și chiar arte vizuale, care vor concura în profunzimea sa, astfel încât el / ea să-și dezvăluie maiestria cea mai înaltă pe scenă, în fața publicului. În ultimul timp, există tot mai mulți coregrafi care solicită prezența unui regizor de teatru în timpul repetițiilor.

Din timpuri imemorabile, oamenii au relatat altor oameni experiența lor: o poveste de vânătoare care imită animalele și curajul vânătorului, o laudă a abilităților de vânătoare sau exprimarea temerii ori trăsnetul fulgerului. Toate acestea necesită un rol activ al povestitorului, astfel încât să împărtășească toate emoțiile cu audiența care îl urmărește. Teatrul a evoluat din interpretarea misterelor dionisiace până la spectacolele contemporane care includ balet, muzică și elemente ale tehnologiei moderne pentru a-și spori efectul dramatic.

⁹ John Rockwell, *The Times of the Sixties*, Editor, Black Dog and Leventhal, 2014, pg. 37;

THEATRICAL COLLOQUIA

Noțiunea de frumusețe în artele spectacolului este definită de perspectiva spectatorului, așa cum se întâmplă și în viața reală. Oamenii vor ca lucrurile să aibă proporții, echilibru și esență în structura lor. Dar pentru a captiva audiența, artistul trebuie să schimbe aceste lucruri și apoi să și le reamintească lui și celorlalți, pentru a le restabili. Teatrul încorporează elemente din natură, elemente ritualice și etnice, elemente de dans și muzică, de psihologie, un amestec social și cultural.

Rolul artistului în artele spectacolului: nu există artă fără artiști, dar toate celelalte elemente (lumini, scenă, scenografie etc.) sunt, de asemenea, importante. Întrucât toți artiștii sunt curioși, ele sunt influențate de tot ceea ce ei învață și mai ales de tot ceea ce ei învață din alte arte: fie arte scenice sau arte vizuale. Ei o fac conștient sau inconștient, dar o fac în beneficiul interpretării și evoluției lor.

Disciplina în munca artiștilor va contribui la gestionarea emoțiilor de către aceștia și la eliberarea lor în timpul spectacolului. De aici, putem vedea beneficiul educației artistice, care nu numai că le lărgeste orizontul artistic, ci întărește individul ca parte a societății. Creativitatea a transformat lumea în cea pe care o cunoaștem astăzi. Creativitatea și artele contribuie la dezvoltarea imaginației tinerilor, a realităților lor diferite și îi determină să fie deschiși și să trăiască o viață mai bună. Iar artistului, arta îi oferă o viață în sine, dar nu izolată de lume, deoarece dansul, teatrul, opera sunt abilități sociale.

Baletul se transformă din ce în ce mai mult într-un domeniu multidisciplinar. Fluent, baletul a reușit să asimileze multe alte forme de dans, perfecționându-le, oferindu-le structură și frumusețe intrinsecă. Cele mai recente tendințe în coregrafie cuprind o multitudine de trăsături inspirate din toate aspectele culturii și societății. Totuși, toate acestea sunt grefate pe metodele clasice ale baletului.

Baletul a apărut în Renașterea italiană și franceză ca dansuri de curte sau balet de curte. Dar numai în secolul al XIX-lea baletul a ajuns la standardele ridicate afișate până în prezent. Noile stiluri care au urmat, cum ar fi dansul modern (apărut în prima jumătate a secolului XX), au fost o

THEATRICAL COLLOQUIA

manifestare a noului împotriva metodelor formale care conduseseră toate școlile și spectacolele de balet de până atunci.

Baletul contemporan (considerat a fi început în anii 1950) facilitează dezvoltarea unor noi stiluri de abordare a unei piese muzicale prin versatilitatea și fluiditatea mișcărilor; susține deconstrucția simetriei și a ritmului într-un spectacol; este influențat de toți factorii care au importanță în lumea de azi și de care umanitatea a devenit conștientă în ultimul timp, într-o perspectivă mai liberă, care însă păstrează un standard înalt.

Gigi Căciuleanu - un renumit coregraf român contemporan pentru care dansul este o artă care esențializează viața însăși, a spus că „procesul conceperii unei coregrafii este capacitatea de „a îmbina geometria și gramatica, arhitectura și muzica, sculptura și strategia de joc ...”¹⁰. Pentru el, dansul este arta sculpturii timpului cu un corp în mișcare. Iar balerinul este un instrument cu care frumusețea exprimă sentimente care sunt, în cele din urmă, o sursă de inspirație nesfârșită, eterică și o aluzie a esteticii permanente. Pentru a face acest lucru, dansatorului i se cere o inteligență emoțională înaltă. I se cere abilitatea de a citi emoțiile publicului și de a le ghida, astfel încât audiența să simtă în modul în care balerinul își propune ca publicul să simtă.

În teatru, artistul este mesagerul poveștii, cel care transmite povestea care se reinventează după modul cum el își interpretează rolul. Actorul povestește despre un conflict între personaje și împrejurări, așa cum povestesc și dansul și opera. De aceea, linia de demarcație dintre artistul care interpretează pe scenă și personajul său devine invizibilă. „Există o obligație și o responsabilitate socială în a fi un actor”¹¹

Actorii, balerinii, dansatorii și cântăreții de operă creează o legătură cu publicul prin evoluția lor în spectacol, transformându-l în participant activ. Un spectacol nu este complet în ceea ce este menit să fie decât atunci când

¹⁰ Gigi, Căciuleanu, *Vânt. Volume, Vectori*, traducere din limba franceză de Anca Rotescu, prefată de Luis Merino, colecție coordonată de Jean-Lorin Sterian, Editura Curtea Veche, București, 2008, pg. 127;

¹¹ Joanna Read, idem;

THEATRICAL COLLOQUIA

publicul este în sală. Artele spectacolului distrug bariere și îi fac pe oameni mai apropiați unul cu altul, deschizând ușile comunicării și percepției.

Artele spectacolului au cucerit toate domeniile culturale și sociale – inclusiv educația - pentru a optimiza rezultatele. Cum ar putea artele spectacolului să nu se intersecteze, dacă ele reprezintă ramuri interdisciplinare ale aceleiași manifestări culturale? Baletul, teatrul și opera împărtășesc nu numai scena sau subtilitatea metaforei mișcării, ci și indicațiile practice care transformă expresia prin gest și mișcarea în spectacol, încântare, performanță. Aceste gesturi și mișcări sunt părți intrinsece ale unei povestiri pe care artistul o spune pe scenă pentru public. Prin înțelegerea limbajului de mișcare și dans al artistului, publicul devine parte a spectacolului efemer. Diferența dintre balet și celelalte arte scenice, constă totuși în afirmația teoretică ce impune corpului uman să urmeze ritmul unei piese muzicale, într-o abordare clasică, modernă, sau contemporană. Este o afirmație artistică constând într-o secvență de pași care se bazează pe armonia sunetului și a versurilor care comunică o poveste publicului.

Teatrul fizic își construiește interpretarea în special prin acțiuni fizice și se bazează pe dans și euritmie. Prin urmare, doar mișcărilor artistice de bază sau cele primare sunt folosite pentru a exprima intriga piesei, împreună cu mijloacele specifice teatrului (text). Teatrul fizic, la fel ca și baletul, consideră corpul drept mijlocul său de exprimare. În acest sens, cele două arte ajung la o apropiere în care opera nu are acces.

De-a lungul timpului, oamenii s-au întrebat dacă baletul este capabil să exprime emoțiile complexe ale personajelor dintr-o poveste; dacă teatrul fizic este capabil de fluiditate atât de sensibilă încât să intre în categoria baletului; dacă muzica este un element *sine qua non* pentru balet, sau doar un factor armonios, dar stabil, în creația mai complexă pe scenă într-un spectacol de balet. Și deși răspunsul este *da* cu fiecare spectacol al fiecărei arte scenice, spectacolul pare a fi efemer în același timp, în ciuda efortului colectiv, în ciuda unei panoplii de nume mari: este așa pentru că arta spectacolului este irepetabilă. Și da, artele spectacolului sunt cele mai înalte manifestări ale corpului, minții și sufletului uman. Arta nu are nevoie de explicații, iar

THEATRICAL COLLOQUIA

publicul o percepe în mod natural, ca o plăcere cathartică pe care o primește pe parcursul spectacolului.

În timp ce artiștii vizuali tradiționali își expun lucrările într-o galerie, într-un muzeu sau într-un loc mai mult sau mai puțin convențional - pentru a fi văzuți de public timp îndelungat - artiștii care evoluează pe scenă își lasă munca să se desfășoare într-un moment unic de timp și eforturile lor, la fel ca și rezultatul, nu vor fi reproduse niciodată exact la fel, indiferent de devotamentul lor pentru artă. Fiecare spectacol este diferit, fiecare are estetica lui.

Distingem net fenomenul de transgresare a granițelor dintre genurile scenice, cu precădere dintre teatru și coregrafie. „Coregrafia migrează spre teatru, iar teatrul se infiltrează pregnant în coregrafie, deși această emulație care se dorește a fi în ideea unui *teatru total* poate da naștere unor experimente artistice unde accentul este pus pe interpretarea foarte vizuală, cu un excedent al mișcării corporale și cu o acută absență a adevărilor simple și firești ale Thaliei. Moderația și echilibrul acestor permutări este fertilă esteticii spectaculare, încercându-i seva creației artistice și prin dezvăluirea lumii interioare a personajelor dinafara replicilor propriu-zise. Pentru că, fie că interpretează în stilul lui Grotovski, a lui Peter Brook sau în tradiția stanislavskiană ori își personalizează jocul, actorul trebuie să fie înarmat cu toate mijloacele de exprimare plastică. Atenția asupra modalității de asumare a corpului, de a se folosi de el și de a-i recunoaște infinitul straniu al posibilităților sale de a transcende barierele comunicării”.¹²

Din perspectiva publicului, artele spectacolului sunt cele care au menținut psihicul ființei umane sănatos și l-au scos din barbarism.

Bibliografie

Adshead-Lansdale, Janet, Layson, June, *Dance History. A Methodology for Study*. London, Routledge, 1994

¹² Cristina Todî, *Dezvoltarea plasticității corporale a actorului prin studiul coregrafic*, Iași, Ed. Artes, 2017, pg. 172;

THEATRICAL COLLOQUIA

- Balch, Jean Louise, *Intersections of Theatre Theories of Spectatorship with Musical Theatre Practices in Performance and Production*, University of Colorado, 2012
- Barba, Eugenio, Savarese, Nicolo. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London, Routledge, 1991
- Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *Arta secretă a actorului, Dicționar de antropologie teatrală*, Traducere de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2012
- Botha, Estelle, *Where Dance and drama Meet again: Aspects of the Expressive Body in the 20th Century*, 2006, Thesis (MDram (Drama)) - University of Stellenbosch, 2006
- Bremser, Martha, Sanders, Loma, *Fifty Contemporary Choreographers*, London, Routledge, 2011
- Căciuleanu, Gigi, *Vânt. Volume, Vectori*, traducere din limba franceză de Anca Rotescu, prefață de Luis Merino, colecție coordonată de Jean-Lorin Sterian, București, Editura Curtea Veche, 2008
- Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba, London, Methuen, 1991
- Copeland, Roger, Marshall Cohen, *What is Dance?*, Oxford – New York – Toronto – Melbourne, Oxford University Press, 1983
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Traducere de Karen Juers-Munby, English edition © Routledge, e Taylor & Francis e-Library, 2006
- Rockwell, John, *The Times of the Sixties*, Editor, Black Dog and Leventhal, 2014
- Stanilavski, Konstantin, *Viața mea în artă*, traducerea colectivul de redacție al Editurii A.R.L.U.S. –Cartea Rusă, Editura Cartea Rusă, ed a II-a, București, 1951
- Todi, Cristina, *Dezvoltarea plasticității corporale a actorului prin studiul coregrafic*, Iași, Ed. Artes, 2017
- Todi, Cristina, *Originile dansului în spațiul european*, Iași, Ed. Artes, 2017

Articole

- Basarab, Nicolescu, *Peter Brook and Traditional Thought*, Translated by David Williams in Gurdjieff International Review This webpage © 2001 Gurdjieff Electronic Publishing Featured: Spring 2001 Issue, Vol. IV (2) Revision: April 9, 2001
- Behrndt, Synne K., *.Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking*, Contemporary Theatre Review, 20:2, 185-196, 2010
- Bota, Aura, Lăutaru, Cristina, *Tendențe contemporane în coregrafie*, Future Academy,
- 5th International Congress of Physical Education, Sports and Kinetotherapy, 2015
- Faludi, Julianna, in Corvinus Journal of Sociology, 2015
- Lisovetc I.M., *Education in the Context of the Performative Trends in Modern Culture*, Conference paper, Facets of Culture in the Age of Social Transition

THEATRICAL COLLOQUIA

Proceedings of the All-Russian Research Conference with International Participation Volume, 2018;

Pruitt, Lara, Ingram, Debra, Weiss, Cynthia, *Interdisciplinary Arts Integration* in Project AIM, Journal for Learning through the Arts, 2014

Rockwell, John, *If it's Physical it's Dance*, New York Times (March 12th, 2006);

Talianni, Katerina, Panourgia, Eleni-Ira, Walker, Jack, Karam, Roxana, *Airea: Arts and Interdisciplinary Research* www.journals.ed.ac.uk/airea

Rojo, Tamara, *Theatre and Society*, <https://thoughteconomics.com/theatre-performance-and-society>

Vitola, Sandra, *Determining Components of Dance Interpretation for Encouraging Dance Teacher Interpretation Skills*, Article·May 2015 DOI

Weibel, Peter, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Globalization and Contemporary Art, 2017

Web site

<http://www.gurdjieff.org/nicolescu3.htm>

<http://escholarship.org/uc/item/0nf7326g>

<http://www.scottishjournalofperformance.org>

https://scholar.colorado.edu/thtr_gradetds

<https://www.ugent.be/lw/kunstwetenschappen/spam/en/research/research-tracks.htm>

<https://doi.org/10.1080/10486801003682393>

<https://www.cairn.info/revue-management-2017-1-page-70.html#>

Importanța disciplinei ritmice în procesul de educare a studenților actori

Oleg MARDARI*

Rezumat: Lucrarea de față își propune să prezinte rolul **ritmului** și aspectele modelatorii ale acestuia în educația studentului-actor, bazându-se pe o cercetare practică și teoretică în domeniul teatrului și pedagogiei. În urma analizării situației actuale ale spectacolelor, în care echilibrul dintre text și **mișcare** s-au răsturnat se declanșează nașterea unui factor esențial în formarea actorului: acesta trebuie să-și însușească un corp de cunoștințe teoretice, dar mai ales practice, privind **limbajul ritmic** care joacă un rol important în construirea unui **personaj**.

Cuvinte cheie: ritm, mișcare, limbaj ritmic, personaj.

Ritmul - este unul din componentele de bază ale artei teatrale și ale artei actorului. Este unul din acele elemente sau principii generale, care sunt prezente în toate artele și crează o legătură între ele. Ritmul unei vieți interioare reprezintă un flux de energie care este într-o continuă schimbare și asigură o intensitate variată a activității omului. Aceste permanente schimbări de intensitate a energiei se datorează influenței reciproce dintre emoție și gând. Ele apar în psihicul omului ca urmare a influenței diferitor factori externi sau a schimbării activității personale.

* Lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

THEATRICAL COLLOQUIA

Ritmul trăirii interioare a omului influențează direct asupra intensității activității sale. În teatru această intensitate a activității psihice sau fizice este numită *tempo-ritm*. Acest termen a fost introdus în limbajul teatral de către Stanislavski. El semnifică în primul rând intensitatea trăirii interioare (psihice și emoționale) a actorului în scenă. *“Orice emoție sau stare, pe care o trăiește omul, își are tempo-ritmul său. Tocmai de aceea fiecare minut trăit în diverse activități este caracterizat prin tempo-ritmuri diferite”* [1].

Organicitatea comportamentului fizic în scenă, depinde de găsirea tempo-ritmului exact al trăirii interioare a actorului, care impune acțiunilor fizice un tempo-ritm adecvat. Dacă ne vom detașa de influența tempo-ritmului trăirii sau stării interioare și-l vom examina pe cel al acțiunilor fizice, atunci cel din urmă se va caracteriza prin următoarele aspecte: *măsură, viteză, caracterul acțiunii și efortul muscular*. Ritmul acțiunilor fizice nu este altceva decât organizarea mișcărilor în timp și spațiu. Succesiunea logică a acțiunilor fizice segmentate nu este altceva decât schema *acțiunilor fizice*. Dacă vom păstra consecutivitatea acestei *scheme*, dar vom schimba factorii exteriori care pot să modifice tempo-ritmul trăirii interioare, atunci vor apărea schimbări atât în amplituda mișcărilor, cât și asupra timpului efectuării acestora. Viteza executării mișcărilor, adică *tempoul*, este un factor la fel de important în îndeplinirea acestora (a acțiunilor fizice). Așadar, fiecare acțiune este strâns legată de *ritmul și tempoul* executării ei. Această legătură firească a fost numită de către Stanislavski *tempo-ritm*.

În arta teatrală, *tempo-ritmul* existenței scenice, nu este altceva decât descoperirea acelor acțiuni care îndeplinesc sarcina exactă, în limitele spațiului scenic, și cu viteza ce corespunde logicii emoționale a

THEATRICAL COLLOQUIA

personajului.

Omul percepe ritmurile prin intermediul simțurilor și cu ajutorul aparatului vestibular care, la rîndul lui, reacționează prompt la schimbarea poziției corpului, accelerînd sau încetinind mișcările acestuia. El ține locul unui dirijor care dă de știre psihicului despre transformările tempo-ritmice ale organismului.

Ritmurile, sau schimbul de ritmuri, sunt percepute de noi prin intermediul simțurilor:

- 1. Perceperea auditivă a ritmurilor**
- 2. Perceperea vizuală a ritmurilor**
- 3. Perceperea tactilă (corporală) a ritmurilor**

Când se stabilește o legătură dintre tempo-ritmul interior cu cel exterior al actorului (în timpul acțiunilor scenice), când ele se sincronizează, atunci și întreaga ființă a actorului se mobilizează pentru îndeplinirea exactă a sarcinii stabilite.

Predarea acestei discipline viitorilor actori este foarte importantă: *simțul ritmului* nu reprezintă doar una din calitățile profesionale ale actorului, el este și una dintre acele *punți de legătură*, care ajută la însușirea mai calitativă a altor discipline, precum *Dansul*, *Arta vorbirii*, *Mișcarea scenică*, *Lupta scenică*, *Scrima*, *Canto*.

Ritmica este una dintre disciplinele de bază ale artei actorului. În școala Boris Șiukin de la Moscova această disciplină se predă numai trei semestre. Semestrul 1 și 2 Ritmica se predă o singură dată pe săptămână iar semestrul 3 de două ori pe săptămînă. Doamna Elena Drujnicova profesoara de Ritmică

THEATRICAL COLLOQUIA

de la școala B.Șiukin este de părerea că acest program nu este suficient pentru studenții de la actorie. O singură dată pe săptămână, pentru o disciplină practică unde dezvoltarea auzului ritmic, coordonării mișcărilor, concentrării atenției se poate dobîndi doar prin repetarea sistematică a exercițiilor ritmice, face dificilă realizarea acestui scop. Un alt factor este menținerea sentimentului de interes a studentului față de disciplină care se dobîndește prin ridicarea gradului de dificultate a exercițiilor studiate, astfel studentul v-a fi motivat să lucreze productiv avînd scopul de a se autodepăși, dar în condițiile în care studenții se văd doar o singură dată pe săptămână acest lucru devine extrem de dificil.

La AMTAP aceste probleme de predare a disciplinei *Ritmica* erau la fel de actuale. Din anul 2017 catedra *Arta Actorului* a găsit modalitatea de a oferi ore adăugătoare pentru disciplina *Ritmica*. Astfel, această disciplină a început să fie predată doi ani de zile în loc de unu a cîte două ore pe săptămână în loc de una.

Disciplina a fost divizată în patru compartimente:

1. Ritmul în grup (prin propriul corp);
2. Ritmul prin obiecte (individual sau în grup);
3. Imitarea interpretului;
4. Existența în ritmul muzicii.

Această repartizare pe compartimente și lucrul de două ori pe săptămână au favorizat o creștere la nivel de percepere și dezvoltare a disciplinei *Ritmica*.

Astfel, semestrul I include noțiuni generale despre teoria elementară a muzicii, noțiuni despre ritm, tempou, sincopă, studierea exercițiilor ritmice

THEATRICAL COLLOQUIA

pentru cunoașterea duratei sunetului (*notă întreagă, doime, pătrime, optime, șaisprezecime, notă cu punct aufftact*).

Exerciții pentru dezvoltarea coordonării mișcărilor în spațiul scenic și dezvoltarea pasului sincopat:

Exercițiul “Umbra” în 3 nivele: pas exagerat, pas firesc, fuga.

Exercițiul “Caracatița” în 2 nivele: simplu și compus.

Exercițiul “Oglinda” : în doi sau în patru.

Exercițiul “Salutul ritmic” (simplu și accelerat).

Exercițiul “Cercul” (crearea, preluarea, transmiterea ritmului).

Exercițiul “ Poienița muzicală” (în trei nivele).

În semestrul II studenții învață să creeze ritmuri prin obiecte, căutând sunete din viața cotidiană, natură sau sunete ce redau emoții sau stări sufletești în baza cunoștințelor semestrului I. Astfel, studenții învață să creeze legături ritmice, iar mai ulterior studii ritmice cu obiectele, înțelegând că și obiectele pot deveni parteneri de scenă prin ritm.

În semestrul III ei se apropie de compartimentul observații de la disciplina *Arta Actorului*, studiind interpretii de muzică (comportamentul, mișcarea, felul lor de a fi) ca mai târziu să îi aducă în scenă. Scopul primordial este ca studentul să devină acel interpret, imitându-i vocea și personalitatea cât mai veridic, încât să îl credem că interpretul cântă acum, aici.

În semestrul IV studenții trec prin compartimentul *Existența în ritmul muzicii* unde învață să-și construiască și să-și motiveze existența în scenă prin crearea unui studiu reieșind din structura coloanei sonore. Mai întâi își aleg o melodie, o studiază, o împart pe accente muzicale după care își construiesc studiul fiind ghidați de melodie. Astfel studenții învață că și coloana sonoră

THEATRICAL COLLOQUIA

din spectacol poate fi un partener de scenă, dacă o înțelegi, îi respecti ritmul și exiști în ritmul ei.

Astfel, disciplina *Ritmica* are următoarele obiective:

I. cunoaștere și înțelegere:

- importanța tempo-ritmului în arta actorului;
- importanța ritmurilor în spectacol;
- principiile de bază ale ritmului și tempoului;
- principiile generale ale teoriei muzicale.

II. aplicabilitate practică:

- dezvoltarea simțului ritmului;
- dezvoltarea percepției auditive a ritmului;
- dezvoltarea percepției vizuale a ritmului;
- dezvoltarea maximă a vitezei și reacției în conformitate cu timpul și spațiul propus.;
- dezvoltarea percepției tactile a ritmului;
- dezvoltarea temperamentului artistic.

III. integrare personală și lucrul în echipă:

- lărgirea diapazonului dinamic și expresiv al corpului; dezvoltarea fanteziei plastice a corpului;
- dezvoltarea gustului și rafinamentului în distribuirea elementelor tehnice în actul artistic;

THEATRICAL COLLOQUIA

- însușirea facilă a informației, lărgindu-și cunoștințele și abilitățile pe care ulterior să le poate utiliza în scenă, pentru integrarea plenară într-un colectiv artistic;
- formarea spiritului de echipă;
- formarea spiritului critic;
- respectarea principiilor profesionale.

Sistemul de învățământ ca și pedagogii de altfel trebuie să le ofere studenților cunoștințele de bază ale meseriei dar să nu uite că teatrul prin formele sale de expresie nu stă pe loc dar este într-o continuă transformare, obligându-ne să adaptăm sau să dezvoltăm sistemul de învățământ ca să le oferim studenților cunoștințele necesare pentru cerinșele teatrului modern.

Bibliografie

Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951.

Creativitatea artistică și imaginația creatoare, componente originale în artele spectacolului contemporan. Interferențe și noi abordări

Camelia Corina CURUȚIU-ZOICAȘ*

Rezumat: Omul contemporan este într-o veșnică transformare, într-o neconținută metamorfoză, el își proiectează viața și propria imagine în nenumărate jocuri fictive, joacă roluri în situații imaginate. Acesta, deși folosește reprezentări conștiente false, va obține rezultatele corecte pentru că operează cu creațiile sau ficțiunile sale ca și cum ar fi realități adevărate. Aceasta este creativitatea socială. Dacă toate acestea sunt în viața reală elemente de apărare, artificii care ajută individul să anticipeze anumite situații, să calculeze efectele avute de anumite impulsuri voluntare, să comunice și să acționeze liber în cadrul artelor scenice creativitatea artistică implică o relație paradoxală între libertate creatoare și legile riguroase. Creativitatea artistică face parte din abilitatea artistului/actorului de a produce idei, soluții noi și originale, adecvate problemelor și circumstanțelor date, constituindu-se într-o primă etapă în procesul de inovație. Astfel, atât imaginația creatoare cât și creativitatea artistică devin componente originale în procesul de creație și implicit în artele spectacolului contemporan.

Cuvinte cheie: creativitate socială, creativitate artistică, imaginație creatoare, intuiție, incubatie, iluminare, inspirație, inventivitate, originalitate

Într-o lume care se află într-o permanentă schimbare, găsirea unei identități personale și găsirea unui sens al identității îl obligă pe individ să se

* Asistent Universitar Doctor, Facultatea de Teatru și Televiziune, Universitatea "Babes-Bolyai", Cluj-Napoca

THEATRICAL COLLOQUIA

redefinească neîncetat, atât în raport cu lumea exterioară, cât și în raport cu el însuși. Omul contemporan își imaginează viața proiectându-și propria imagine și a celor din jur în diferite circumstanțe imaginate, creându-și astfel, ca într-un continuu joc, propria poveste. El își asumă și se identifică cu diferite roluri și situații, își antrenează voluntar sau involuntar ceea ce am putea numi capacitatea imaginativă și credința sa în ficțiune, e absorbit într-un joc continuu ce alternează ficțiunea și realitatea obiectivă. Această creativitate ludică e o constantă obligatorie devenirii culturale a individului actual și a societății în care acesta se dezvoltă.

După cum susține filosoful Hans Vaihlinger în cartea sa *Philosophy of "As If"*¹ în sfera vieții sociale a individului, a comportamentelor și a activităților umane, cele mai multe concepte științifice și filosofice nu sunt altceva decât invenții, creații și ficțiuni ale imaginației și intelectului, pe care subiectul le acceptă și le folosește ca și cum ar fi adevărate. Filosofia ficționalistă a lui Hans Vaihlinger pleacă de la premisa că deși individul folosește reprezentări conștiente false, va obține rezultatele corecte pentru că operează cu creațiile sau ficțiunile sale ca și cum ar fi realități adevărate. Individul se comportă ca și cum, confundând ficțiunea cu viața reală. Potrivit acestui principiu, individul, prin diferitele roluri și măști purtate, prin diferitele invenții, voluntare sau involuntare, își direcționează toate acțiunile și scopurile. Astfel, prin intermediul cum-urilor comportamentale, de comunicare, de acțiune, individul este într-un continuu proces creativ, al căru

¹ Hans Vaihlinger, *Philosophy of "As If", A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, ed. Harcourt, Brace & company, Inc, New York, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1925

THEATRICAL COLLOQUIA

scop este, nu ca și în cazul procesului artistic, originalitatea și inovația produsului finit, ci adaptarea psyche-ului subiectului la lumea și la circumstanțele exterioare. Individul se comportă ca și cum ar acționa liber, deși această acțiune se naște din nimic. El folosește matematica și fizica pentru a putea explica anumite lucruri (deși cele două științe au o bază complet imaginativă și contradictorie) sau consideră spațiul și timpul ca fiind infinite cu scopul de a se putea orienta. De asemenea, individul este extrem de creativ atunci când nu poate explica o anumită problemă sau când materialul e prea complicat. Combină, omite și restructurează datele, informațiile și elementele realului, construiește scheme și schele ajutătoare și provizorii pentru a putea umple golurile și pentru a putea înțelege adevărul. Folosește demonstrația retorică, imaginile ideale, analogiile simbolice, presupunerile, ipotezele, elemente care nu există în realitate sau care contrazic realitatea în vederea conservării organismului. Toate acestea sunt în viața reală elemente de apărare, artificii care ajută individul să anticipeze anumite situații, să calculeze efectele avute de anumite impulsuri voluntare, să comunice și să acționeze.

Abilitatea individului contemporan de a fi creativ într-o realitate obiectivă, de a crea în mod voluntar sau de cele mai multe ori involuntar ficțiuni și creații psihice, este extrem de importantă și necesară fiecărui individ în parte dar mai cu seama artistului. Capacitatea omului de a schimba unghiul de abordare al unei probleme, de a găsi alte rezolvări decât cele cunoscute, de a elabora proiecte noi, de a emite ipoteze în context cotidian și social face parte din structura sa intelectuală și imaginativă.

THEATRICAL COLLOQUIA

Mihai Golu subliniază în acest sens existența a două tipuri de creație². Una pe care numește primară, comună tuturor indivizilor și cea de-a doua, secundară, specifică indivizilor cu simț practic, organizați, care își asumă rezolvarea sarcinilor. Creația primară se naște inconștient și se manifestă prin deschidere, spontaneitate, libertate, disponibilitate și sensibilitate, iar cea secundară se naște din conștiință. Îmbinarea celor două forme rezultă din curiozitatea activă a adultului de a fi surprins, de a se impresiona, de a se mira și de a se uimi. Aceste tipuri de creație, chiar dacă au la bază o caracteristică a creativității artistice, și anume libertatea față de orice tip de constrângere, nu pot fi asimilate acesteia pentru ca creativitatea artistică, implică o relație paradoxală între libertate creatoare și legile riguroase, metodele și regulile după care se ghidează aceasta. Creativitatea socială poate deveni astfel, un pilon important în creativitatea artistică, fiind acel context cotidian care însoțește în permanență artistul în demersul său, îl face să fie într-o permanentă căutare, atât din punct de vedere personal cât și profesional. Lumea contemporană se metamorfozează în fiecare clipă iar artistul este acela care se redefinește în permanență găsind noi mijloace de expresie și noi posibilități interioare. Acesta crează lumea imaginativă, ficțională cu fantezie și imaginație creatoare, hrănindu-și în permanență imaginarul artistic cu elemente noi, moderne, modifică și actualizează neconținut discursul artistic.

Conceptul de imaginația are, prin complexitatea deosebită pe care o reflectă, caracteristici extrem de variate, fluctuante și controversate, fiind de

² Mihai Golu, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Fundației „România de Măine”, Vol 2, București, 2000, p. 532

THEATRICAL COLLOQUIA

foarte multe ori obiect de dispută între psihologi și filosofi. Teoriile despre imaginație au ca punct comun un proces psihic cu o structură și o dinamică activă, care generează, operează și creează imagini, devenind astfel componenta principală a creativității, a produsului artistic și a personalității care dirijează un produs vizual pornind de la aceasta. Imaginația, ca bază a tuturor activităților de creație, este o componentă importantă a vieții, fie că vorbim de activitățile cultural–artistice, fie de cele tehnice sau științifice. În acest sens, absolut tot ce ne înconjoară, întreaga lume a culturii e produsul imaginației umane și a creațiilor sale, pentru că orice invenție, înainte de a fi pusă în aplicare, întruchipată în realitate, a fost zămislită în imaginație.

Deseori amprenta creativității umane a fost pusă sub semnul nebuniei, sub semnul absurdității și al iraționalității. Creativitatea a fost aruncată într-o zonă obscură, confundată de cele mai multe ori fie cu o activitate a spiritului omului de geniu, fie cu acea stare de reverie, de somnambulism, de inconștiență patologică a creatorului.

În concepția contemporană imaginația reflectă puterea de a exprima idealul prin selectarea și recombinarea materialului dat de o experiență anterioară, reprezintă re-actualizarea lucrurilor trecute în prezent. Pe de altă parte, noțiunea de creativitate implică acțiunea de a face, devine un proces practic. Dacă imaginația ne permite să ne gândim la lucruri care nu sunt reale, creativitatea ne permite să facem ceva semnificativ cu imaginația.

Există numeroase definiții ale creativității, la fel ca în cazul imaginației, fără a fi conturată o concepție general acceptată a acestui fenomen. Ea este, potrivit diferitelor dicționare, o *„trăsătură complexă a personalității umane, constând în capacitatea de a realiza ceva nou,*

THEATRICAL COLLOQUIA

original,³ sau este „abilitatea de a transcede idei, reguli, modele, relații tradiționale și de a crea noi și semnificative idei, forme, metode, interpretări, originalitate sau imaginație,⁴ sau este „abilitatea de a face, sau altfel spus, de a produce ceva nou, fie o nouă soluție a unei probleme, fie o nouă metodă sau dispozitiv nou sau un nou obiect artistic ori o nouă formă artistică,⁵.

Creativitatea a asimilat foarte repede noțiunea de imaginație creatoare și a transformat-o într-unul din elementele componente, pentru ca, prin intermediul imaginației sale, individul nu doar produce și a reproduce imagini, ci le schimbă, modifică, deformează și asociază în mod neașteptat. Imaginația contribuie astfel la invenție. Prin funcția sa combinatorică și transformativă, care include nu doar compensarea unui lucru, eveniment, situație absentă, ci și experimentarea necunoscutului și a imposibilului și crearea anticipativă a viitorului, imaginația se impune, așa cum spune Paul Popescu-Neveanu „ca o zonă a libertății și disponibilităților, ca o latură constructivă inovatoare, creatoare a sistemului psihic uman, ca un mod de a fi al personalității umane”⁶

Atât creativitatea cât și imaginația creatoare fac parte din abilitate umană de a produce idei, soluții noi și originale, adecvate problemelor și circumstanțelor date, constituindu-se într-o primă etapă în procesul de inovație. Se poate spune că esența creativității este abilitatea de a percepe ceva

³ *Dicționar enciclopedic*, vol.1 (A-C), Ed. Enciclopedică, București, 1993

⁴ *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, Gramercy Books, New York, 1996

⁵ Encyclopedia Britannica, Encyclopedia Britannica Online. 05 Jun. 2009, "Creativity"

⁶ Paul Popescu-Neveanu, *Curs de psihologie generală*, Vol.II, Tipografia Universității, București, 1977, p. 382

THEATRICAL COLLOQUIA

ce alții nu văd, iar pentru a fi posibil acest lucru este nevoie de un ochi special al spiritului, pentru a vedea ceea ce toți ceilalți au trecut cu vederea înainte. Cu ajutorul imaginației individul se gândește la ceva, fie că vorbim despre un obiect, fie despre un anumit timp sau spațiu care nu este prezent, creativitatea este ceea ce face semnificativ cu această imaginație acel ceva. Creativitatea este acea capacitate de a combina elemente, de a produce o structură, de a combina elementele vechi cu cele noi într-un mod inedit, inovator, fiind deseori confundată cu imaginația creatoare.

„*Inovația*”⁷, după părerea lui Golu, constă în recombinarea elementelor într-o formă nouă, cu aspect și proprietăți noi, inexistente obiectului inițial. Acesta din urmă va revela anumite aspecte, elemente și caracteristici existente, dar care au fost ascunse sau inaccesibile schemelor operatorii inițiale. Acest lucru este posibil datorită imaginației creatoare, care are o caracteristică specifică: schimbarea punctului de vedere, abordarea temei date dintr-o nouă perspectivă și punerea ei în alte ipostaze și relații, unice și variate, cu scopul dezvăluirii unor însușiri și puncte de vedere noi. Acțiunea de a inventa înseamnă atât a-ți imagina lucruri într-un mod nou, aparte cât și a lua din imaginație ceva și de a-l transforma, recompune și recrea prin depășirea deprinderilor, a obișnuințelor și a șabloanelor. Pe scurt, adoptarea unei noi viziuni asupra lucrurilor.

Dar atunci când vorbim despre imaginația creatoare și creativitate, deși normele creației plasează aceste două fenomene în sfera libertății și deci a

⁷ Mihai Golu, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Fundației „România de Măine”, Vol 2, București, 2000, p. 530

THEATRICAL COLLOQUIA

inovației, ele impun o serie de reguli și legi care au ca scop verificarea și validarea produsului finit. Imaginația e o componentă de bază a creativității și deducem că însușirile prin care ea se manifestă pot fi considerate, conform concepțiilor lui Andrei Cosmovici, drept principalele caracteristici ale creativității. Prima caracteristică, „*fluiditatea*”⁸, face posibilă imaginarea într-un timp scurt, a unei cantități mari de imagini sau idei, care vor aduce ulterior rezolvări adecvate problemei.

În contextul procesului scenic, această caracteristică se referă la flexibilitatea, mobilitatea și adaptabilitatea imaginației de a crea și de a întreține o succesiune de imagini și idei într-un timp scurt, de a soluționa rapid, spontan și adecvat orice propunere sau problemă survenită. Cea de-a doua caracteristică se referă la „*plasticitatea*”⁹ sau ușurința cu care subiectul abordează o problemă și schimbă un anumit punct de vedere. Ce-a de-a treia caracteristică, cea care face diferența între imaginația reproductivă și cea creatoare este „*originalitatea*”¹⁰, noutatea și inovația, modul cu care imaginația rezolvă o anumită problemă, modul creativ de rezolvare a situațiilor scenice, a acțiunilor și a rolului.

Originalitatea este, după concepția lui Gheorghe Neacșu¹¹, elementul principal în creația scenică, ea fiind însoțită de următorii factori: capacitatea de relaționare, nonraționalitatea, autoactualizarea, sinceritatea, noutatea,

⁸ Andrei Cosmovici și Luminița Mihaela Iacob, *Psihologie Școlară*, Polirom, Iași, 1998, p. 153

⁹ *Ibidem*, p. 153

¹⁰ *Ibidem*, p. 153

¹¹ Gheorghe Neacșu, *Transpunere și expresivitate scenică*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971

THEATRICAL COLLOQUIA

nonpredictibilitatea, unicitatea și surpriza. Originalitatea, capacitatea de relaționare, nonraționalitate, autoactualizare și de sinceritate sunt componente principale în activitatea de creație a gândirii. Noutatea, nonpredictibilitatea, unicitatea și surpriza sunt principalele componente în activitatea creatoare. Originalitatea imaginației, deși nu poate „*caracteriza fiecare verigă particulară a procesului de clarificare a rolului și fiecare moment al realizării imaginii artistice*”¹² poate în schimb să ofere „*caracterul soluțiilor-cheie și procesul creator în ansamblul său*”¹³. Procesul creativ implică, precum în cazul imaginației creatoare, anumite etape sau stadii de derulare a acestuia. Psihologia contemporană care s-a preocupat de cercetarea imaginației creatoare sau de creativitate propune și sistematizează următoarele faze de derulare: „*prepararea, incubajia, iluminarea și verificarea*”¹⁴.

Dat fiind faptul că în procesul scenic actorul este pe de-o parte instrument, ustensilă dar și materialul asupra căruia se lucrează, vom fi ghidați în delimitarea etapelor de derulare a procesului creativ de paralelă făcută între empatie și creativitate de către Mariana Caluschi, în lucrarea sa „*Empatia, implicații în viața socială*”¹⁵. Conform concepției acesteia, în cazul empatiei descoperi un suflet, pe baza imaginației substitutive, intuiției, contagiunii și a fuziunii afective. În cazul creativității descoperi soluția prin imaginație creatoare, intuiție, încărcătură afectivă, dar mai ales gândire logică. În cazul empatiei primează caracteristicile proceselor afective și apoi a celor cognitive,

¹² *Ibidem*, p.66

¹³ *Idem*, p.66

¹⁴ Mihai Aniței, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Universitară, București, 2010, p. 167

¹⁵ Mariana Caluschi, *Empatia, implicații în viața socială*, capitolul V Psihologie socială I (suport de curs) Universitatea „Petre Andrei” din Iași, Facultatea De Psihologie și Științele Educației, pp. 165-166

THEATRICAL COLLOQUIA

existând o „*componentă fiziologică*”¹⁶ (plâns, râs, milă, dorință). Dacă în primul caz avem o cunoaștere prin afectivitate, imaginație, transpunere și substituie, în cel de-al doilea caz avem o cunoaștere prin gândire logică și imaginație. De asemenea, dacă în cazul empatiei condițiile se referă la existența unui model, atunci când vorbim de condițiile necesare desfășurării procesului creativ vom sublinia importanța potențialului subiectului, a dorinței sale, a motivației, pe un fond interdisciplinar¹⁷.

Goldman în lucrarea sa „*Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*”¹⁸ face diferența între două teorii, a Teoriei și a Simularii¹⁹, și implicit între două tipuri de imaginație, *suppositional imagination* și *enactment imagination*²⁰. Prima implică apropierea unor lucruri, stări, acțiuni, circumstanțe prin supoziție, a doua se referă la adoptarea lor prin capacitatea de transpunere. Dacă prima înseamnă imaginație reproductivă, creatoare și se referă la diferitele presupuneri, supoziții, ipoteze pe care le face subiectul cu scopul cunoașterii raționale a unor lucruri, ce-a de-a doua implică o imaginație afectivă a subiectului prin stimulare, în vederea declanșării unor stări emoționale.

Creativitatea, imaginația creatoare și empatia sunt, așa cum am subliniat încă de la început, elemente importante în artele spectacolului contemporan. Ele sunt componente declanșatoare de originalitate și inovație în cadrul actului artistic.

¹⁶ *Ibidem*, p. 165

¹⁷ *Ibidem*, p. 165

¹⁸ Alvin Goldman, *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*, Oxford University Press, Inc. New York, 2006

¹⁹ *Ibidem*, pp. 10-17

²⁰ *Idem*. Pp.10-17

THEATRICAL COLLOQUIA

Imaginația creatoare delimitează obiectivul sau scopul, se familiarizează cu el, schițează și formulează presupuneri și ipoteze. Dacă în cazul empatiei primează cunoașterea afectivă și intuitivă a modelului, etapa de iluminare rezidă dintr-o fuziune afectivă, materializată prin declanșarea unor răspunsuri emoționale și stări afective clare.

Pregătirea imaginației pentru procesul de creație este punctul de plecare în care toate procesele cognitive superioare: memoria, gândirea, imaginația și mai apoi cele afective vor participa activ în formularea presupunerilor și ipotezelor. În această etapă se fac asociații, analogii, se compară, se sintetizează, combină, restructurează, se observă și se analizează. În perioada de preparare, actorul caută mental momente cheie care ar putea să-i ofere soluții inedite, conexiuni noi, personale și originale, sesizează sau inventează cu ajutorul imaginației reproductive situații, relații, circumstanțe interesante, adaptate sau modificate prin raționalizare sau prin spontaneitate intuitivă.

Etapa de pregătire a actorului este extrem de importantă și de complexă, ea fiind baza sau temelia construcției fictive, a „celuilalt eu”, a rolului. Este decisivă în reușita procesului de creație și implicit a celui de empatie. Cantitatea materialului, claritatea și logica informațiilor propuse, variațiunea acestora și relevanța lor în raport cu situațiile scenice și cu obiectivele definite sunt factori importanți în desfășurarea cu succes a următoarelor etape, favorizând invenția și originalitatea imaginației în cadrul procesului creativ. Incubația se referă în cazul procesului teatral la prelucrarea materialului imaginat și transpunerea lui scenică.

THEATRICAL COLLOQUIA

Incubația este o activitate inconștientă sau conștientă „*de amestecare a informațiilor de structurare și restructurare, supusă combinatoricii imaginative și tehnicilor de creativitate*”²¹, după cum spune Mariana Caluschi. În această etapă, un rol important îl are relația imaginației cu inconștientul. Acesta din urmă, în timpul procesului de gestație, trimite în permanență impulsuri care generează și declanșează mecanisme asociative, succesiuni de imagini puternic încărcate simbolic și afectiv. Astfel avem o parte de incubație inconștientă. Etapa de incubație include o parte practică, pentru că ea este cadrul necesar încercărilor într-un sens concret, a ipotezelor făcute de către actor, cu ajutorul proceselor cognitive superioare: gândirea, memoria și imaginația sa.

În această etapă putem afirma că toate presupunerile, asociațiile mentale făcute de către actor asupra situațiilor și imaginii rolului, creațiile imaginare suprapuse cu informațiile date de către autor se materializează în încercări și improvizații. În etapa de preparare actorul va trebui, înainte de toate, să-și închipuie mental toate situațiile, circumstanțele și datele propuse de către autor, să inventeze, să fantazeze și să creeze iluzii. În cadrul etapei de incubație, acesta trebuie să prelucereze acest material creat în imaginație, acel concept general al ficțiunii și să-l transpună în realitatea scenică, este perioada în care actorul, după familiarizarea sa cu textul, cu conceptul regizoral începe să lucreze asupra imaginației sale. Această etapă este importantă în asumarea

²¹ Mariana Caluschi, *Empatia, implicații în viața socială*, capitolul VII, Psihologie socială I (suport de curs) Universitatea „Petre Andrei” din Iași, Facultatea De Psihologie și Științele Educației p. 165

THEATRICAL COLLOQUIA

psihologiei și a circumstanțelor psihice ale modelului cu care se va face transpunerea și fuziunea empatică: relația permanentă cu obiectul empatizat, oglindire și proiecție activă într-un corp imaginar, transpunere în imaginea mentală și asumare psihică a unei noi realități în vederea dobândirii lente a credinței în convenția transunerii. În cazul creativității, etapa incubăției presupune încercarea și verificarea în permanență a asociațiilor și a presupunerilor, prin intermediul improvizațiilor și a discuțiilor, a ideilor, a lucrurilor născocite de către imaginația reproductivă.

Incubația este răstimpul eforturilor și încercărilor sterile în care nu se găsește soluția și în care concretizarea proiectului inițial nu e satisfăcătoare, așa cum afirmă Andrei Cosmovici²². În cazul procesului scenic această etapă diferă de la un actor la altul pentru că timpul de înțelegere și de percepere sau de creare a unor circumstanțe poate fi diferit. Acest proces nu trebuie precipitat, pentru că astfel riscul care tinde să blocheze imaginația va fi considerabil mai mare și scade posibilitatea descoperiri noului, a originalului, a apariției sau a declanșării momentului de iluminare în cazul creativității.

Iluminarea este inspirație, intuiție și creativitate, este din punct de vedere științific, așa cum afirmă Mihai Aniței, un concept dificil de explicat. Acea stare pe care o trăiește subiectul, deși descrisă ca fiind o stare cu caracter „*viu și plinar*”²³, este greu de explicat și de verificat din perspectivă

²² Andrei Cosmovici și Luminița Mihaela Iacob, *Psihologie Școlară*, Polirom, Iași, 1998, p.

144

²³ Mihai Aniței, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Universitară, București, 2010, p. 167-271 Paul Popescu Neveanu, *Diționar de psihologie*, Ed. Albatros, București 1978, p. 380

THEATRICAL COLLOQUIA

psihologică. Ea este adesea numită și intuiție sau inspirație și din ea derivă rezolvarea problemei.

Iluminarea sau intuiția se referă la o cunoaștere perceptivă, nemijlocită de raționament (dacă se poate face distincția între percepție și gândire după cum spune Paul Popescu- Neveanu²⁴), la o descoperire bruscă a unei soluții, fie la primul contact cu problema, fie după o lungă perioadă de efort. Ea este acea stare „*psihologică favorabilă apariției în conștiință a rezultatelor explorării inconștiente întreținute de dorința de rezolvare*”²⁵ și este caracterizată de acel sentiment al identificării subiectului cu problema, prin abandonarea anumitor restricții logice. E o efervescență a gândirii și a afectivității. Ea apare cu preponderență la indivizii care au o latură a personalității puternic intuitivă. Ei se disting de ceilalți subiecți prin „*independență, non-conformism, comoditate, fantezie, înclinație spre speculație, pasiune pentru domeniu, multilateritate, încredere de sine, atitudine relaxată față de problemă, posibilități mai reduse de verbalizare*”²⁶. Ea este o funcție psihică fie strâns legată de gândire, sentiment și senzație (capacitatea umană de a percepe nevăzutul), fie printr-o cunoaștere care survine în urma experiențelor primite și transmise individului pe cale cognitivă, senzorială sau extrasenzorială. Această stare psihologică nu este nici senzație și nici o deducție intelectuală, ci o formă de înțelegere intuitivă a unor lucruri sau evenimente, rezultatul acesteia neputând fi explicat de către subiect.

²⁴ Paul Popescu Neveanu, *Diționar de psihologie*, Ed. Albatros, București, 1978

²⁵ *Ibidem*, p.381

²⁶ *Idem*, p. 381

THEATRICAL COLLOQUIA

Chiar dacă intuiția este stâns legată și uneori chiar suprapusă și identificată cu empatia, în procesul de creație ea se referă mai degrabă la acea abilitate a artistului de a găsi în mod spontan, în urma unei cunoașteri cognitive și mai apoi afective, rezolvarea anumitor probleme (în cazul nostru a problemelor pe care le presupune rolul). Dacă ea apare în cazul empatiei ca un soi de fuziune și identificare afectivă și senzitivă a artistului cu un anumit model, obiect sau circumstanță, în cazul procesului creativ ea apare în urma unei cunoașteri raționale a acestora, ca acel moment fericit al găsirii unei soluții îndelung căutate.

În artă acest moment apare când opera este văzută integral și se produce uneori în mod spectaculos. Dacă în cazul empatiei, inspirația este acel moment în care artistul, actorul trăiește intens opera, rolul, fiind conștient de toate componentele și detaliile lui, în procesul creativ se vorbește de intuiție atunci când se produce o cunoaștere sintetică, integrală, care elucidează toate aspectele problemei.

Inspirația este în procesul scenic acel set de iluminări, când artistul descoperă elemente importante, inovatoare și originale pentru opera sa cu ajutorul imaginației creatoare și a gândirii logice. Dacă la început ele apar sub forma unor iluminări sau inspirații mai mult sau mai puțin elocvente, pe tot parcursul procesului scenic, odată cu procesul de incubație, crește dinamic frecvența acestora.

De cele mai multe ori însă această iluminare se petrece după o lungă perioadă de preparare și incubație. Acest tip de intuiție, această iluminare care se produce în timpul creației scenice, nu se referă doar la caracteristica de bază a imaginației creatoare de a rezolva în mod personal și original o anumită

THEATRICAL COLLOQUIA

situație, ci și la fuziunea care se realizează între actor și lumea personajului său, așa cum am văzut în cazul procesului empatic. Această identificare a actorului cu circumstanțele, componentele și detaliile rolului se produce fie în mod inconștient și spontan (sunt cazuri în care unui actor i se revelă din prima personajul, dar această cunoaștere se face datorită intuiției și cunoșterii afective, ca parte a procesului empatic), fie în mod conștient și elaborat (prin analiză și cunoaștere rațională).

Există, de asemenea, o relație strânsă între perioada de incubație și cea de iluminare: rezolvările spontane, originale și inovatoare se nasc după o perioadă de gestație, în care actorul dobândește o mare libertatea de manifestare în cadrul situațiilor scenice.

Verificarea este procedeul prin care imaginația elimină eventualele erori, eventualele contradicții apărute în procesul scenic. Această etapă este împărțită în două stadii de desfășurare.

Primul este procesul de verificare din timpul procesului de creație. Acesta se face pe toată durata demersului creativ. Actorul verifică în permanență informații, idei, gânduri, din punct de vedere teoretic, analitic (exemplu: le raportează la text) și practic, prin exerciții și improvizații. Acest demers este unul extern de important pentru că el ghidează, îndrumă, orientează și călăuzește actorul în timpul procesului de creație.

Al doilea este procesul de verificare al produsului finit. Această verificare este atât una individuală, în care actorul sesizează și analizează demersul său personal în raport cu propria sa muncă și cu publicul, dar și una exterioară: public, oameni de specialitate care evaluează opera artistică.

THEATRICAL COLLOQUIA

Chiar dacă am făcut o delimitare și o succesiune clară a etapelor procesului de creație putem afirma că datorită mecanismelor individuale implicate, a demersului emoțional și afectiv, a spontaneității mecanismelor de creație, această împărțire poate fi supusă schimbării sau modificării. De asemenea, validarea sau nu a unei opere de artă, în cazul nostru a creației scenice, este supusă legilor subiectivității și nu face obiectul acestei cercetări. Ceea ce am vrut să subliniem în analiza de mai sus este importanța și valoarea imaginației, a creativității artistice în cadrul procesului de creație și implicit în artele spectacolului. Prin urmare, fără imaginație nu e posibil ca un artist să creeze o operă fără ca ea să fie una inovatoare, originală și evocatoare pentru publicul său și pentru societate, sau să elaboreze și să inventeze fără a trăi vreun moment de iluminare sau de inspirație. Fără imaginație artistul nu ar avea cea mai importantă ustensilă a creației sale, la fel cum pictorul nu ar avea pânza și culoarea, muzicianul nu ar avea instrumentul sau vocea, scriitorul nu ar avea pana și dansatorul muzica. Actorul nu ar putea să facă invizibilul vizibil, nu ar putea să creeze iluzii și himere. Fără imaginație și creativitate actorul devine sărăcit, el nu ar putea trăi, re trăi momente și amintiri din viața sa (rol important în arta actorului), nu ar putea să facă analogii în viitor, nu ar putea visa, ar fi strâns legat doar de prezentul în care trăiește, nu ar avea nici trecut și nici viitor. Imaginația, „plămădită în condițiile acțiunii, ale interdependenței umane, ale necesității depășirii prezentului și înscrierii omului în universul imprevizibil al viitorului, (...) suplinește golurile din

THEATRICAL COLLOQUIA

cunoaștere, din acțiune, din trăire, oferă personalității momente de încântare, dar și de chin, înalță omul pe culmi sau îl afundă în abisuri tenebre”²⁷.

Actul de creație include toate etapele pe care le parcurge imaginația: de la cea logică la cea intuitivă și până la ultima etapă, cea critică. Este foarte important ca în timpul procesului de căutare atmosfera să fie una de relaxare activă, care să pregătească actorul pentru procesul creator și pentru libertate artistică. Atmosfera rigidă și forțată nu permite imaginației să facă conexiunile și relațiile între imagini și împiedică apariția intuiției, a iluminării. Desigur, iluminarea e condiționată în cadrul procesului de căutare și de muncă remarcabilă în prealabil a actorului, dar și de întregul său bagaj emoțional, imaginativ, cultural, de varietatea cunoștințelor dobândite pe parcursul vieții și de latura intuitivă și empatică.

Importanța și rolul creativității artistice și a imaginației creatoare în artele performative au fost și sunt teme de cercetare și de dezbatere pentru întreaga filosofie de specialitate contemporană, din diferite puncte de vedere și varii perspective. Actorul contemporan este înclinat spre experiență, experiment și inovație, spre redefinirea continuă a actului și a procesului de creație. Creativitate și imaginația creatoare sunt în contextul artelor performative contemporane, instrumente declanșatoare de originalitate și inovație, de reprezentare profundă a ficțiunii, a creațiilor actorului și a imaginarului artistic.

²⁷ Mielu Zlate, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Iași, Ed. Polirom, 1999, p. 501

Bibliografie

Aniței Mihai, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Universitară, București, 2010

Caluschi, Mariana, *Empatia, implicații în viața socială*, capitolul VII, Psihologie socială I (suport de curs) Universitatea „Petre Andrei” din Iași, Facultatea De Psihologie și Științele Educației, Iași

Cosmovici Andrei și Iacob Luminița Mihaela, *Psihologie Școlară* Polirom, Iași, 1998

Dicționar enciclopedic, volume 1 (A-C), Enciclopedică Publishing House, Bucharest, 1993

Encyclopedia Britannica, Encyclopedia Britannica Online. 05 Jun. 2009, "Creativity"
Goldman Alvin, *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*, Oxford University Press, Inc. New York, 2006

Marcus, Stroe. *Empatie și personalitate*. București: Atos, 1997

Golu Mihai, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Fundației „România de Mâine”, Vol 2, București, 2000

Neacșu Gheorghe, *Transpunere și expresivitate scenică*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971

Popescu -Neveanu Paul, *Dicționar de psihologie* , Ed. Albatros, București, 1978

Popescu-Neveanu Paul, *Curs de psihologie generală* , Vol.II, Tipografia Universității, București, 1977

Vaihlinger Hans, *Philosophy of "As If". A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, Harcourt, Brace & company, Inc, New York, London: Kegan Paul, Trench, Trubner& Co. LTD., 1925

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language, Gramercy Books, New York, 1996

Zlate Mielu, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Iasi, 1999

Procesualitatea demersului creativ în context artistic

Adrian STRÂMTU •

Rezumat: În articolul de față ne propunem să luăm în discuție problematica creativității în contextul demersurilor artistice, trecând în revistă conceptele centrale: personalitatea creatoare, procesul creativ și produsul creativ/ performanța creativă. La baza analizelor realizate de noi stau două întrebări referitoare la măsura în care putem vorbi despre flexibilitate și creativitate în demersurile artistice contemporane. Concluzia noastră este aceea că demersurile artistice creative nu sunt anomice, ci ele se desfășoară în conformitate cu principii și reguli artistice referitoare la formele de exprimare valorificabile în contexte artistice. În plus, în contextul fenomenului hibridizării culturale, combinarea tradiționalului cu postmodernul, permite manifestarea diversității culturale și artistice și revalorificarea, resemnificarea și actualizarea în manieră creativă a formelor culturale și de expresie tradiționale, prin exploatarea creativă a potențialului lor artistic și spectacular.

Cuvinte cheie: demers artistic creativ, procesualitatea demersului artistic creativ, măiestrie artistică, inteligența măiestriei artistice

Demersul creativ realizat în context artistic reprezintă un sistem de acțiuni și acte artistice creative realizate de un artist sau de grupuri de artiști, în contextul performării artistice complexe, în vederea atingerii obiectivelor proceselor cultural-artistice. În contextul cultural prezent, putem afirma că demersul creativ reprezintă premisa asigurării unei expresivități artistice înalte.

Ca fenomen multidimensional extrem de complex, creativitatea poate fi analizată din următoarele perspective, acceptate și valorificate de

• Student doctorand, Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca

THEATRICAL COLLOQUIA

cercetătorii contemporani în analizele și cercetările realizate: personalitatea creatoare, procesul creativ și produsul creativ/ performanța creativă.

Personalitatea creatoare reprezintă factorul definitoriu în procesul creației, ele neputând fi separate. În timp, cercetătorii au supralicitat diferite caracteristici ale personalității creatoare, explicând influența acestora asupra modului de abordare a sarcinii de lucru, asupra calității procesului, asupra dimensiunii estetice etc.

Cercetările contemporane explicitează rolul gândirii divergente în relație cu nivelul de dezvoltare a creativității. Gândirea divergentă presupune abilitatea extraordinară de a identifica un număr remarcabil de soluții inovatoare pentru rezolvarea unei sarcini sau a unei probleme. De asemenea, în prezent, se acordă atenție specială atitudinii creative, care se consideră că este o caracteristică a persoanelor cu aptitudini înalte, care orientează activitatea, încurajează atitudinea antirutinieră, analiza critică și experimentările.

Procesul creativ trebuie să fie susținut, în principal, de ideea inovației, dar, totuși, acest lucru nu este suficient și nici nu garantează un rezultat calitativ. Din această cauză, este necesar să se recurgă la o procedură specifică, în măsură să surprindă procesualitatea și funcționalitatea actului creator, astfel încât șansele de reușită să se situeze în parametri normali.

„Care sunt etapele prin care se poate dezvolta ideea creativă și care sunt etapele premergătoare creației?” Psihologul englez Graham Wallas susține și clasifica în cartea „Arta Gândului” („*The Art of Thought*”), scrisă în 1926¹, numărul de stadii ale creativității științifice, restrângându-le la patru: stadiul premergător/ stadiul preparator; stadiul incubației; stadiul iluminării; stadiul verificării.

Din perspectivă artistică și personală, procesul de creație este diferit de fiecare dată, întrucât numărul variabilelor de care el depinde este mare. Elementul de legătură dintre libertate, creație și personalitate este dorința de a face palpabil un gând, o idee. Orice proces de creație începe cu identificarea unei nevoi de ordin personal, care mai apoi ar putea să devină un element

¹ Graham Wallas, *The art of thought*, London, Jonathan Cape, 1926

THEATRICAL COLLOQUIA

artistic în specificul artei respective. Pe de altă parte, după ce motivul estetic este configurat, el se poate îmbina cu motive personale ale artistului, spre exemplu, cu dorința de a transmite anumite sentimente, cu dorința de afirmare etc.

Din punct de vedere al stării de spirit, momentele de creativitate sunt cel mai des întâlnite pe un fond de relaxare, în contextele emoționale și psihice sănătoase, atunci când persoana se simte liberă, când atitudinea este deschisă și tipul de energie este unul fluxual. Există, totuși, și persoane care se mobilizează mult mai bine în condiții de stres și de tensiune (generate, de exemplu, de *deadline*), care îi creează persoanei posibilitatea de a reacționa prompt la stimuli.

Produsul creativ/ Performanța creativă se referă la rezultatul obținut ca urmare a parcurgerii etapelor procesului creativ (integral sau parțial), rezultat care este necesar să fie palpabil și demn de apreciere. Altfel spus, produsul rezultat creativ trebuie să îndeplinească criteriile noutății, unicității, originalității, valorii și utilității sociale.

Ne punem, în mod legitim, întrebări legate de posibilitatea de a valorifica problematica creativității în context artistic, în cadrul paradigmatelor culturale actuale, respectiv:

- „Putem vorbi despre existența unor principii și reguli artistice?”
- „Ce tendințe identificăm în demersurile artistice contemporane – spre tradiție și rutină sau spre flexibilitate și creativitate?”

Din experiența comună acumulată în domeniul artistic, rezultă că paradigmele artistice contemporane integrează principii și reguli și conțin un cadru general de orientare, o bază pe care se construiesc compozițiile și secvențele artistice. Pentru ca acestea să dețină, în mod autentic, statutul de demersuri artistice, ele nu pot fi concepute ca activități rigide, inflexibile și uniforme, într-o perspectivă șablonardă și stereotipă. Alături de elementele cognitive absolut indispensabile, este necesar să asigurăm premisele flexibilității adaptative la condițiile concrete de acțiune, ale manifestării libere a imaginației și a creativității artistului. Aceasta cu atât mai mult cu cât, actul artistic presupune existența unei modalități personalizate de interiorizare a

THEATRICAL COLLOQUIA

acțiunii motrice și trăirea personală, subiectivă, a experienței artistice. Această trăire înseamnă mai mult decât o reacție personală și se poate obiectiva în modificări ale structurilor afective, psihomotorii și cognitive. Practic, procesele afective susțin din punct de vedere energetic și reglator activitatea motrică și intelectuală, precum și dinamica proceselor motrice. Ori, în execuția artistică, lipsa creativității este sinonimă cu rigiditatea, cu încordarea, cu stereotipiile și cu interpretările mecanice, acestea nelăsând loc subiectivizării esteticii procesului și produsului artistic. De altfel, punctul comun al conceptualizărilor creativității – fie ea artistică, fie științifică – este asocierea ei „cu demersurile relativ autonome ale individului care acționează în și asupra mediului său, demersuri care trebuie să ducă la rezultate și produse noi, personalizate, originale. Actele creative și comportamentele creative presupun acțiuni personale ale subiectului de combinare, organizare și transformare de elemente disponibile (dar nu predeterminate), care se traduc printr-un rezultat nou, original, pertinent, adecvat, valabil și eficace.”²

Amintim și faptul că, educabilitatea creativității fiind demonstrată cu certitudine, la scară macroeducațională, cultivarea creativității reprezintă o finalitate educațională de maximă relevanță în prezent, nevoia de creativitate fiind clamată în diverse contexte teoretice, discursive, practice și legislative. Această nevoie este înțeleasă nu doar ca receptare, valorificare și valorizare a noului, ci ca proces de creare a noului, iar viața socială, cu domeniile ei de activitate, propune și validează strategii, metode și tehnici specifice, care să stimuleze trecerea de la creativitatea potențială la cea manifestă. În prezent, tot mai mult, creativitatea este văzută nu doar ca trăsătură particulară și definitorie pentru indivizi, pentru formarea și existența lor, ci și pentru comunități, pentru evoluția societății în ansamblul său. Altfel spus, planul creației în diferite subsisteme ale societății, inclusiv în cel al artei, este considerat decisiv pentru evoluția societăților contemporane.

Pe de altă parte, este necesar să conștientizăm că nu trebuie ca sub pretextul și „masca” creativității, să ne declarăm împotriva respectării unor

² Miron Ionescu, *Instrucție și educație. Paradigme educaționale moderne*, ediția a IV-a revizuită și adăugită, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2011, pp. 410-411

THEATRICAL COLLOQUIA

principii și reguli generale, care contribuie semnificativ la reușita actului artistic. Astfel, în legătură cu conceptele de principiu și regulă, propunem, pentru domeniul artistic, următoarele discriminări:

Principiul artistic reprezintă un element fundamental, o idee, o normă generală, o legitate de bază pe care se întemeiază domeniul, procesele, actele și conduitele artistice.

Regula artistică reprezintă o categorie a legităților fenomenelor artistice, întemeiată pe legi și principii specifice, prin care se exprimă în modalități concrete cerințele implicate de către acestea. Astfel, regulile reglementează desfășurarea activităților artistice și producerea fenomenelor artistice și au un grad de generalitate mai mic decât legile și principiile artistice, fiind cerințe cu o sferă de cuprindere mai mică. În principal, regulile artistice sunt rezultatul acumulării experienței artistice comune, al afirmării reflecțiilor specialiștilor în domeniu și al cercetărilor științifice.

Mediul artistic se caracterizează prin faptul că elementele sale constitutive (programe, proiecte, evenimente, acte, demersuri etc. artistice) au o dimensiune materială, concretă, precum și o dimensiune simbolică, abstractă, corespunzătoare zonei creativității. Astfel, managementul performanței artistice presupune aprecierea valorilor și aspectelor artistice și, deopotrivă, a valorilor și aspectelor estetice, filozofice, axiologice.

Practic, în demersul artistic, mai ales în cel creativ, propriu zis nu există reguli artistice stricte; însă, există reguli artistice referitoare la formele de exprimare în artă. Altfel spus, talentul nu se poate învăța, dar măiestria artistică, înțeleasă ca aptitudine de a produce artă și de a valorifica tehnica executării artei, se poate învăța. Măiestria artistică se atinge ca urmare a însușirii active și creatoare a conținuturilor cognitive, acționale/ procedurale și afectiv-atitudinale, precum și pe baza formării, dezvoltării și rafinării competențelor profesionale (artistice) și transversale, prin acumularea experiențelor și practicilor artistice complexe și prin manifestarea accentuată a creativității.

În figura nr. 1, ilustrăm procesualitatea demersului creativ în context artistic, precum și rolul principiilor și al regulilor artistice în realizarea

THEATRICAL COLLOQUIA

demersurilor artistice creative și în împlinirea actului artistic. Așa cum se poate observa în figură, axa de dezvoltare a demersului artistic creativ debutează cu demersuri rutiniere, urmând ca, prin investiție de creativitate, să devină posibile demersurile creative. Implicarea activă și creativă a artistului, creează premisele intensificării expresivității artistice și, implicit, ale intensificării receptării actului artistic, prin facilitarea identificării și decodificării mesajelor artistice. Pe măsura creșterii expresivității artistice, se dezvoltă semnificativ competențele profesionale (artistice) și transversale și cresc șansele obținerii unor performanțe înalte, între comportamentul expresiv și calitatea performanțelor artistice existând o relație pozitivă.

Un nivel foarte ridicat și rafinat de dezvoltare a competențelor profesionale (artistice) și transversale este corespunzător măiestriei artistice, iar atingerea acestui stadiu, îi permite artistului să obțină performanțe deosebite de înalte, să își manifeste deplin inspirația și creativitatea artistică, demonstrându-și vocația artistică.

Stadiul performativ cel mai înalt este cel al inteligenței măiestriei artistice³, care este o inteligență sistemică, în măsură să gestioneze eficient multitudinea variabilelor care influențează actul artistic (vezi considerațiile noastre de mai sus) și să permită construirea unor autentice momente de har artistic.

³ Andy Szekely, Szekely, Andy, *Formula măiestriei. 7 pași de la ucenic la maestru*, Ediția a II-a, revizuită și adăugită, București, Editura ACT și Politon, 2018

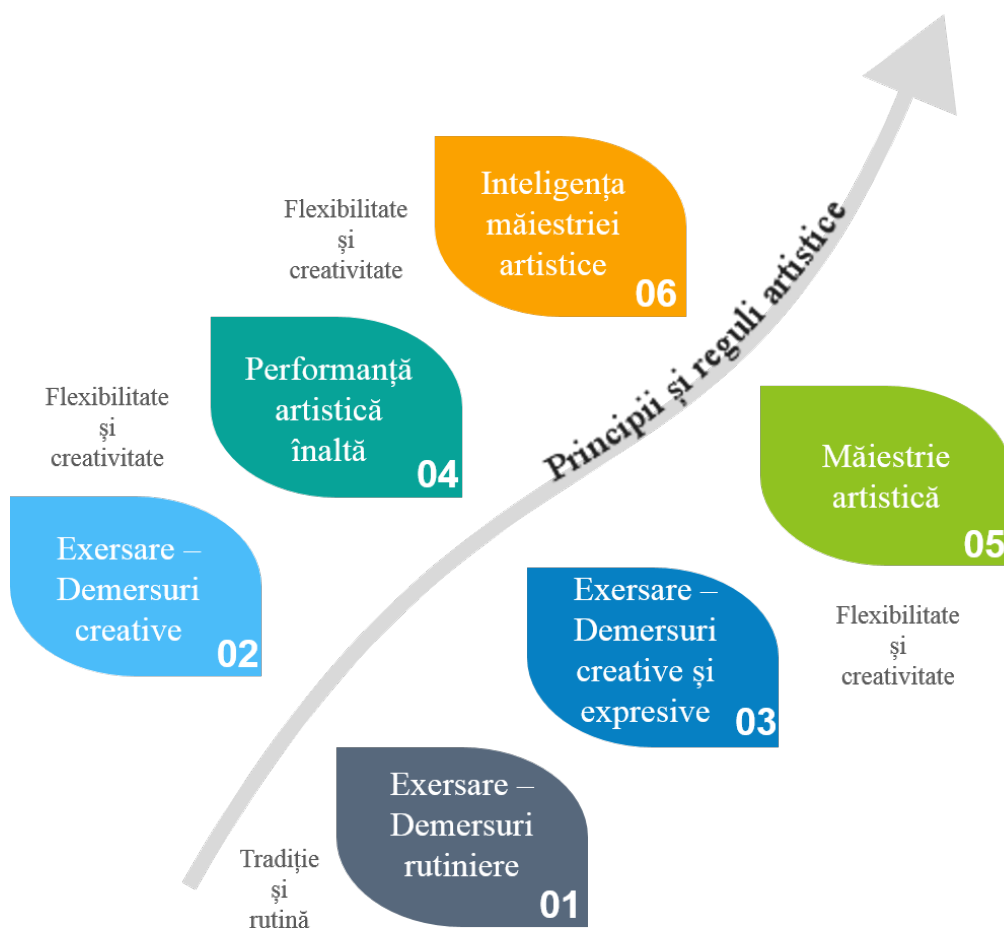


Figura nr. 1. Demersul artistic – evoluția graduală de la rutină la inteligența măiestriei artistice

Reprezentarea grafică a procesualității demersului artistic creativ realizată de noi în figura nr. 1 evidențiază, pe lângă etapele evolutive implicate, următoarele aspecte principale:

THEATRICAL COLLOQUIA

- a) La baza tuturor etapelor/ fazelor/ stadiilor de dezvoltare artistică stă experiența practică efectivă, exersarea artistică;
- b) Demersurile și comportamentele artistice, inclusiv cele de tip creativ, nu sunt anomice, ci ele se desfășoară în conformitate cu principii și reguli artistice referitoare la formele de exprimare valorificabile în contextele artistice.

În societățile contemporane, fenomenul hibridizării culturale, respectiv combinarea tradiționalului cu postmodernul, permite crearea de spații proifice ale diversității culturale și artistice, în care chiar și formele culturale și de expresie tradiționale sunt revalorificate, resemnificate și actualizate în manieră creativă, exploatându-se creativ potențialul lor artistic și spectacular.

Bibliografie

Ionescu, Miron, *Instrucție și educație. Paradigme educaționale moderne*, ediția a IV-a revizuită și adăugită, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2011.

Szekely, Andy, *Formula măiestriei. 7 pași de la ucenic la maestru*, Ediția a II-a, revizuită și adăugită, Editura ACT și Politon, București, 2018.

Wallas, Graham, *The art of thought*, London, Jonathan Cape, 1926.

Teatrul independent ca manifest al identității. Studiu de caz: teatrul minorităților

Petronela-Ramona IACOBUȚE*

Rezumat: Teatrul ca instituție și formă de a face artă contemporană, încurajează libertatea și creativitatea, își atrage de partea sa spiritele libere și vizionare și ar trebui să fie un spațiu fizic și spiritual în care îți poți găsi și exprima identitatea, în același timp. Dacă în sistemul de stat, deciziile privind bugetul se iau la nivel politic, iar cele privind repertoriul trebuie să țină seama de o întreagă schemă organizatorică, să se adreseze unui public larg, în spațiul independent toleranța, acceptarea diferențelor, încurajarea minorităților de orice fel de a se exprima prin artă, atât timp cât există talent și idei care pot fi transpuse scenic, dezbaterea subiectelor tabuu pentru perioada istorică prin care trece societatea ar trebui să fie deziderate de urmat. Chiar dacă din punct de vedere financiar se lucrează pe proiecte cu adevărat dorite și cu finanțări care vin uneori și de la stat, constrângerile care se reflectă asupra produsului final, în teatrul independent, nu sunt la fel de mari ca la stat, nu există un repertoriu care trebuie respectat. Trupa *Giuvlipen* este doar un exemplu de proiect teatral care prin perseverență, prin asumare, prin curaj, prin înțelegerea în profunzime a unei identități, prin identificarea și punerea pe tabel a celor mai dureroase stereotipii care se aplică unei minorități a reușit să răzbată în zona independentă, să adune public, să scrie și să obțină finanțare pentru proiecte, să lupte prin arta pentru o cauză. Un astfel de proiect nu face decât să confirme importanța teatrului independent într-o societate în care diversitatea, deși este apărută prin lege, trebuie permanent discutată, înțeleasă.

Cuvinte cheie: teatru contemporan, teatru independent, artele spectacolului, minorități naționale, rromi, teatru rrom

* Doctorandă în cadrul Școlii doctorale a Facultății de Teatru, universitatea Națională de Arte George Enescu din Iași

Teatrul ca instituție și formă de a face artă contemporană, încurajează libertatea și creativitatea, își atrage de partea sa spiritele libere și vizionare și ar trebui să fie un spațiu fizic și spiritual în care îți poți găsi și exprima identitatea, în același timp. Dacă în sistemul de stat, deciziile privind bugetul se iau la nivel politic, iar cele privind repertoriul trebuie să țină seama de o întreagă schemă organizatorică, să se adreseze unui public larg, în spațiul independent tolerența, acceptarea diferențelor, încurajarea minorităților de orice fel de a se exprima prin artă, atât timp cât există talent și idei care pot fi transpuse scenic, dezbateră subiectelor tabuu pentru perioada istorică prin care trece societatea ar trebui să fie deziderate de urmat. Tocmai pentru a înțelege mai bine cum a apărut o trupă feministă de teatru rrom ca *Giuvlipen* și cum încearcă aceasta să deschidă drumul teatrului care reprezintă minoritatea rromă din România, voi încerca o analiză a conceptului de teatru independent. Dacă celelalte minorități naționale din România, cea maghiară, cea germană și cea evreiască au deja teatre în limba maternă, iar ceea ce fac artiștii care activează în interiorul lor este cunoscut de către publicul de teatru, soarta artiștilor de etnie rromă rămâne într-un con de umbră. Inșă, prin intermediul unor artiști care reprezintă etnia și care doresc să își facă vocile auzite, cultura și tradiția rromă găsesc în teatrul independent mediul propice pentru a se manifesta, stabilindu-și ca scop ambițios să ajungă și pe scenele teatrelor de stat și chiar înființarea unui teatru rrom finanțat din bani publici. Trupa *Giuvlipen* a găsit în teatrul independent un acasă, cel puțin provizoriu. Nu spune nimeni că minoritățile de orice tip nu își găsesc locul și

THEATRICAL COLLOQUIA

pe scenele de stat, însă zona independentă le oferă mai multe căi de acces către sine și vehicule pentru a purta și publicul într-o călătorie identitară a celuilalt de care poate este străin.

Teatrul independent un „acasă” pentru minoritari

De ce este teatrul independent, chiar și așa fragil ramificat prin țară, un mediu propice pentru manifestarea unei identități și ea ușor fragilă în raport cu majoritatea din societate, fie că este vorba de identitate sexuală, etnică sau culturală? În primul rând, pentru că libertatea actului artistic se poate manifesta mai acut. Chiar dacă din punct de vedere financiar se lucrează pe proiecte cu adevărat dorite și cu finanțări care vin uneori și de la stat, constrângerile care se reflectă asupra produsului final nu sunt la fel de mari ca la stat, nu există un repertoriu care trebuie respectat. Bineînțeles că producțiile din mediul independent trebuie să atragă public, nu se fac doar pentru orgoliul și sinele artistic, însă performance-urile și experimentele, atât cele care țin de formă, cât și cele care țin de fond, primesc mai repede ok-ul pentru a se autodigera sau, dimpotrivă, a străluci și a se perfecționa prin interacțiunea directă cu publicul. Intimitatea pe care spațiile independente o poate oferi artiștilor și publicului pentru a crea o legătură, pentru a-și dezvălui fricile identitare, existențiale, principiile estetice și etice la care aderă face din aceste spații un pământ roditor pentru proiecte artistice inedite, uneori deschizătoare de drumuri, cum este și *Giuvlipen*.

Conceptul de minoritate și teatrul

THEATRICAL COLLOQUIA

În România, teatrul politic, teatrul comunitar, teatrul care să militeze pentru cauze importante dar, dintr-un motiv sau altul marginalizate, are nevoie de artiști curajoși, „artiști asumați”, vorba regizoarei Catinca Drăgănescu, artiști care să se delimiteze de zona mainstream și să își folosească imaginația, creativitatea, vocea critică și pentru cauze în care puțini cred, dar care pot fi salvate și chiar scoase din umbra teatrului nișat. Până a ajunge, însă, la întregirea puzzle-lului *Giuvlipen* care are piese atât din teatrul independent, cât și piese din viața minorităților naționale, respectiv cea rromă, a mișcării feministe și a artiștilor care se luptă cu discriminări de tot felul, cu stereotipii și tipare, e necesar să trecem și printr-o scurtă prezentare a noțiunii de minoritate.

„Chiar dacă, la nivel mondial, nu a fost posibilă instituirea unei definiții unanim recunoscute și universal valabile, prin minorități naționale se înțelege existența și recunoașterea ca atare, a unor grupuri bazate pe factori unificatori și spontani, un grup bine definit de persoane care are cetățenia statului în care locuiește, care prezintă caracteristici etnice, culturale sau lingvistice distincte și sunt animate de voința de a păstra identitatea comună a membrilor săi, în special referitoare la cultura, tradițiile și limba lor, care sunt în inferioritate numerică în raport cu populația care constituie majoritatea, dar întrețin legături vechi, trainice și durabile cu acest stat. În unele state termenul de minoritate națională este echivalat cu ideea de minoritate etnică, ceea ce duce la evitarea unor posibile confuzii în aplicarea reglementărilor internaționale”¹. La noi în țară, ca oricunde în altă parte, se cunoaște că etniile

¹<http://www.rador.ro/2014/12/18/analiza-minoritatile-nationale-din-romania-intre-aspiratii-si-realitati/>

THEATRICAL COLLOQUIA

minoritare completează tradițiile și cultura românească, oferind o privire de ansamblu asupra răspîndirii diferitelor minorități pe teritoriul României și asupra modului în care tradițiile minorităților și ale majorității s-au influențat și s-au potențat reciproc, de-a lungul timpului.

Conform recensământului din anul 2011, populația minoritară reprezintă un procent de circa 11 % din totalul de 20,1 milioane locuitori. Cele mai importante minorități din România sunt cea maghiară – 1,23 milioane locuitori (circa 58,9 % din total minorități), fiind urmați de rromi – 0,62 milioane (29,8 din minoritari), ucraineni – 50,9 mii locuitori (2,44 % din minoritari), germani – 36 mii (1,73 %), turci – 27,7 mii (1,33 %), ruși – lipoveni – 23,49 mii (1,13 %) și cu sub 1 % pondere (fiecare) din minoritari (20 de mii de locuitori, sau mai puțin) – tătari, sârbi, slovaci, bulgari, croați, greci, evrei, italieni, polonezi, cehi, și alte minorități.

Nu e de mirare, deci, că o trupă ca *Giuvlipen* se folosește de mijloacele generoase de exprimare pe care teatrul le pune la dispoziție pentru a prezenta minoritatea rromă și într-o altă lumină decât cea binecunoscută. Din interior spre exterior, folosindu-se mult și de experiența de viață personală, actrițele de la *Giuvlipen*, Mihaela Drăgan și Zita Moldovan contrazic preconcepții și își scriu scenic statement-ul artistic. Ele aduc în atenția publicului, prin spectacolele în care joacă, atât momente importante din istoria rromilor, cât și relația femeii rrom cu propriul corp, cu societatea, cu sexul opus.

„După 1989 a avut loc în România o adevărată explozie a mișcării rromilor și a limbii romani. Dacă la început puțini rromi vorbeau limba

THEATRICAL COLLOQUIA

romani, în prezent aceasta este standardizată, se studiază în școli și la universități, este utilizată în cultură și în mass media, ca și celelalte limbi ale minorităților naționale. Limba romani se studiază în 41 din cele 42 de județe ale României, existând un număr de 420 – 460 de cadre didactice rromice care asigură predarea limbii romani în școli.”²

Deși se vorbește mult despre drepturile sale și despre încurajarea exprimării obiceiurilor și tradițiilor culturale, minoritatea rromă din România, pentru că despre cultura rromă adusă în atenția noastră cu instrumente teatrele este vorbă în această conferință, nu are o instituție teatrală care să o reprezinte, spre deosebire de alte minorități etnice din țara noastră. Există nouă teatre maghiare, două germane și unul evreiesc, dar nici unul rrom. Se poate folosi ca argument pentru lipsa acestui teatru inexistența unui public suficient de numeros și de educat pentru a-i justifica înființarea. Activitatea trupei *Giuvlipen* în ultimii 5 ani încearcă să contrazică această teorie și vom vedea de ce, cu ce argumente.

După cum am văzut, deja, din datele recensământului, rromii sunt a doua minoritate ca număr din România și, în continuare, puternic marginalizați. Un exemplu e că, deși țara are 12 teatre minoritare de stat - nouă maghiare, două germane și unul evreiesc -, lipsește unul al rromilor. Unul care să contribuie la anti-discriminare și integrare socială.

Totuși, o vizibilă ascensiune a mișcării independente în lumea teatrală românească de după anul 2000, a făcut posibilă și încheierea unei echipe teatrale care să îi reprezinte pe rromii din țara noastră, și mai mult decât atât,

²<http://www.rador.ro/2014/12/18/analiza-minoritatile-nationale-din-romania-intre-aspiratii-si-realitati/>

THEATRICAL COLLOQUIA

femeia romă, cu bucuriile și neîmplinirile ei. Chiar și așa, nu stăm bine la capitolul diversitate culturală reprezentată semnificativ prin teatru. Minoritățile, mai ales cele asupra cărora planează o aură negativă, cum este cea romă, își găsesc greu un spațiu fizic și spiritual de desfășurare, se luptă cu prejudecățile, nu atrag prea mulți artiști care să creadă în cauza lor și să îi dea scenic o reprezentare etică și estetică. „Am început, de voie, de nevoie, mai ales sub presiuni externe, să acceptăm teoretic ideea de diversitate, să ne obișnuim urechea cu ea, dar suntem încă departe de integrarea acestui discurs în practicile noastre culturale. «Celălalt» e încă ținut la distanță. E motivul pentru care relațiile homosexuale, de exemplu, și tot ce ține de subiectul LGBT sunt încă tabu pe scena românească. Teama de reacții negative din partea publicului, frica de a nu fi «sigmatizați» public îi face încă pe majoritatea artiștilor de la noi care ar putea aborda subiectul să evite o asemenea confruntare.”³

Noua generație de artiști, însă, este mai dispusă să treacă peste aceste frici sau măcar încearcă, mai ales că se adresează unui public pregătit să le privească creațiile în cunoștință de cauză. Regizori ca Horia Suru, Ioana Păun, Catinca Drăgănescu, Radu Afrim, Mihai Luckas și actrițe ca Mihaela Drăgan și Zita Moldovan se apropie de viața marginalizaților, o privesc microscopic și au curajul să o aducă pe scenă în producții care tratează subiecte ca homosexualitatea, feminsimul, femeia romă, istoria zbuciumată a romilor în ansamblul structurii sociale din România, pornind de la un caz anume care a creat un precedent.

³ Cristina Modreanu, *Fluturile gladiator*, București, Curtea Veche, 2016, p. 84

Giuvlipen, prima trupă de teatru rrom din România. Și feminist, pe deasupra

Dacă ne referim strict la artiștii care au ales să lupte pentru cauza rromilor prin intermediul teatrului, trupa *Giuvlipen* este un exemplu concludent. *Giuvlipen*, prima companie de teatru feminist rrom din România și singura care scoate constant producții cu tematică rromă și substrat politic, face lobby pentru înființarea unui teatru rrom de stat. Astfel, în 2014, actrițele de etnie rromă Mihaela Drăgan și Zita Moldovan, împreună cu regizorul Mihai Lukacs, au înființat compania de teatru *Giuvlipen* (feminism în romani). Pentru că în limba romani cuvântul feminism nu exista, l-a inventat Mihaela. *Giuvlipen* propun o viziune emancipatoare despre femeile rome, fiind o platformă în care experiențele acestora din urmă sunt reprezentate și făcute, astfel, mai vizibile. Fără a se autodefini drept portavoce a altora, ci mai curând prin practicarea unei arte politice, provocatoare, experimentale și foarte performative, spectacolele companiei *Giuvlipen* au o agendă feministă. Ele vorbesc despre subiecte ca rasismul, *hate-speech*, sexualitate și căsătorii timpurii pentru a promova dezbaterea acestora și un discurs critic. „Rolurile pe care le primesc actorii rromi sunt alea stereotipale și atunci am vrut să creăm o trupă a noastră pentru a oferi o alternativă în care sunt văzuți rromii în artă și în media și în discursul public. Ca să abordăm teme ca rasismul împotriva rromilor, sexismul, probleme cu care se confruntă femeile rome în

THEATRICAL COLLOQUIA

general”⁴. Temele pe care le propun prin spectacolele lor artiștii de la *Giuvlipen* sunt diverse, dar au ceva în comun. Discută deschis subiecte pe care uneori istoria, uneori mentalitatea și constrângerile sociale sau politice le-au pus sub tăcere. În fiecare spectacol aceștia își propun să depășească tiparele teatrale clasice, să le împingă către un discurs performativ, să le dea forță prin jocul dramatic. Trupa *Giuvlipen* activează în mediul independent și are, deja, în repertoriu câteva spectacole, cu care s-a plimbat prin țară și pe-afară, inclusiv în comunități rome: *Kali Traș/ Frica Neagră*, *Corp urban*, *Cine a omorât-o pe Szomna Granca?*, *Gadjo Dildo*, *Albastru/Portocaliu*, *Del Duma (Vorbește-le despre mine)*, *La harneală*, *Sara Kali – Madona Neagră*. Aceste spectacole atacă sexismul, hipersexualizarea și exotizarea (*Gadjo Dildo*); critică rasismul societății, dar și închiderea comunităților rome (a celor care păstrează mariajele timpurii sau le interzic fetelor accesul la educație) și introduc și teme care ne afectează pe toți - depresia la adolescenți sau problemele din sistemul de sănătate -, prin ochii minoritarilor (*Cine a omorât-o pe Szoma Granca* și *Albastru/portocaliu*).

Pentru a înțelege mai bine activitatea trupei, proiectele și ideile în care actrițele care au născut-o cred, este util să știm câte ceva despre fiecare dintre ele. Mihaela Drăgan, la care observ un discurs feminist și angajat destul de pronunțat, se împarte între actorie și dramaturgie. În 2015, joacă în filmul *Aferim!*, regizat de Radu Jude, filmul care a câștigat Ursul de Argint pentru regie, la Festivalul Internațional de Film de la Berlin, iar în 2017, este personajul principal al scurtmetrajului *Magie Noire*, regizat de Fanny

⁴http://artapolitica.ro/2018/06/18/giuvlipen/?fbclid=IwAR1JU4buPqy9XNtFj_cJAQUsLaJooyNQy2wSljq_mkLrC2k4sFJRhm854bg

THEATRICAL COLLOQUIA

Ardant. Actrița este, de asemenea, trainer pentru Teatrul Oprimaților, unde lucrează cu femeile rrom din comunități pe problemele lor specifice. În plus, a susținut mai multe conferințe pe teme asemănătoare, ca de exemplu „Producerea Teatrului Feminist Rrom”. În prezent, lucrează la Berlin, la Teatrul „Maxim Gorki”. Mihaela Drăgan este una dintre cele șase finaliste la Premiul Internațional de Teatru Gilder/Coigney 2017, din New York, care recompensează activitatea de excepție a unor femei din întreaga lume, care s-au dedicat teatrului. De asemenea, aceasta a mai scris și produs spectacolul *Del Duma: Vorbește-le despre mine* (inspirat de experiența reală a patru femei rrom cu căsătoria timpurie). Colega de trupă a Mihaelei Drăgan, Zita Moldovan a absolvit UNATC Cluj, a jucat în serialul *Clanul Spranceana*, în musicalul *Chicago* (Teatrul de Opereta) și este moderatoare a emisiunii *Caravana rromilor*.

Regizorul Mihai Lukacs se implică trup și suflet pentru a face un statement din activitatea trupei pe scena independentă din România. Este regizor de teatru, cercetător/artist, teoretician, doctor în studii de gen comparate al Universității Central Europeane din Budapesta. Ultimele sale practici performative vorbesc despre contraistorii locale și cercetarea afectivă a arhivelor. Spectacolul de teatru *Kali Tras/Frica neagră*, regizat de acestă pentru trupa *Giuvlipen* a primit Premiul pentru Incluziune Socială și Dialog Intercultural la Gala Premiilor Administrației Fondului Cultural Național 2018. În prezent scrie o carte despre abolirea sclaviei rromilor și modernitate. Legat de colaborare sa cu o trupă de teatru rrom și feminist, pe deasupra, regizorul mărturisește: „Am fost pus în multe situații dificile atunci când pentru spectacolele *Giuvlipen* (compania de teatru feminist rrom din

THEATRICAL COLLOQUIA

București, înființată de actrițele rome Mihaela Drăgan și Zita Moldovan) negociam spații sau aranjamente să jucăm. Persoane din instituții de stat sau spații independente, manageri culturali sau PR-iste, se simțeau liberi să vorbească pe șleau cu mine, într-o atmosferă de prietenie și complicitate, vâzându-mă la fel de alb ca ele, încadrându-mă corporal într-o categorie familiară ca ne-rom/gagiu. Această atitudine este valabilă și în cazul regizorilor de teatru, curatorilor, managerilor culturali, care preferă să nu lucreze cu rome vizibili, vocali, cu identități asumate, pentru a nu crea situații dificile în spațiul de muncă sau pentru a nu aliena echipa care de la bun început se presupune că are atitudini rasiste. Pentru mulți lucrători culturali, a lucra cu persoane din grupuri oprimite este un gest de caritate și lipsit de valoare artistică. Nu contestă neapărat evenimentul în sine sau legitimitatea actului artistic, ci valoarea sa estetică care nu poate fi comparată cu cea provenită dintr-o cultură dominantă. În momentul în care menționez actori rome, mi se spunea direct: îmi pare rău, noi nu susținem proiecte sociale, noi producem artă. Pentru că actorii rome, chiar profesioniști și capabili să joace absolut orice personaj, la fel ca orice alt actor, odată ce își asumă identitatea romă în cultura română devin „cazuri sociale” care cerșesc milă și o falsă recunoaștere liberal-progresistă. Din experiența mea, angajamentul nostru social ca artiști și intelectuali majoritari (din orice punct de vedere), este să producem acte de trădare. Să ne trădăm etnia, genul, sexualitatea, clasa și să mergem împotriva acestei gândiri dominante retrograde și asta fără mustrări de conștiință. E important să producem sau să luăm parte la acele situații în care putem să fim

THEATRICAL COLLOQUIA

buni aliați, să susținem cu toată puterea de care dispunem acei artiști din toate grupurile oprimate.”⁵

În februarie 2019, artiștii de la *Giuvlipen* au deschis open call-ul pentru atelierul de scriere dramatică pentru tineri și tinere rromi, „Politici în privat”. În perioada 9-16 martie, împreună cu regizorul și dramaturgul Bogdan Georgescu vor explora cum structurile sociale și politice ne influențează viața privată și cum ceea ce nu demult era considerat privat poate deveni un statament public plin de empowerment. „Etnia și sexualitatea au generat mereu conflicte sociale, acum e timpul să genereze emancipare și solidaritate și un produs cultural numai bun de oferit publicului”, cred aceștia.

Recent, echipa a pornit cu spectacolele sale într-un tur național finanțat de AFCN, care a început cu orașele Sfântu Gheorghe și Gheorgheni (din județele Covasna, respectiv Harghita), a continuat cu Iași și va merge mai departe spre Cluj și Târgu Mureș. Ultima oprire va fi la Teatrul Evreiesc din București, unde trupa va monta unul dintre spectacole în variantă bilingvă - română-romani. Turul e și o campanie de conștientizare pentru nevoia înființării unui teatru rrom de stat și un prilej de adunare de expertiză în acest sens.

Întrebată „de ce ar fi important un teatru rrom de stat?”, Mihaela Drăgan spune: „Este necesar acum pentru că identitatea etnică este strâns legată de cultură. Nu poți exista fără instituții culturale care să o producă, nu poți să produci și să dezvolți cultura contemporană rromă dacă nu o scoți dintr-

⁵<https://ro.baricada.org/mihai-lukacs-interviu/?fbclid=IwAR0RYa7dmU8SANKUFO86NXyxpeK5tfzEShZ6k0jAMFlrgQ6jrUkYn9dM1GM>

THEATRICAL COLLOQUIA

un imaginar tradițional. Un teatru rrom susținut de stat poate îmbunătăți modul în care sunt văzuți rromii, asta am observat și de când jucăm spectacolele noastre, că teatrul e o armă bună în schimbarea percepțiilor. O instituție puternică poate face asta la un nivel mult mai mare și mai de impact. Statul român are o datorie istorică față de minoritatea rromă, care a fost oprimată sistematic, mai ales prin sclavie și Holocaust”⁶.

Actrițele de etnie rromă, Mihaela Drăgan și Zita Moldovan au reușit să supraviețuiască prejudecăților și să devină voci auzite în lumea teatrală de la noi. Chiar ele spun că e greu să găsească și un regizor de etnie rromă care să le reprezinte 100% cauza, deoarece tinerii din comunitatea lor nu sunt încurajați să meargă pe această cale, dar că încearcă să colaboreze cu alți artiști cu care simt că au chimie. Regizorul Mihai Lukacs e unul dintre ei, după cum am detaliat, deja. De asemenea, trupa *Giuvlipen* încearcă să meargă cu spectacolele sale din zona teatrului independent, în comunitățile rrome și chiar pe scenele unor teatre de stat. Este cazul spectacolului *Kali Traș / Frica Neagră*, o coproducție *Giuvlipen* - Teatrul Evreiesc care vorbește despre Holocaustul romilor. Trupa *Giuvlipen* este denumită de Agenția Reuters ca fiind „avangarda revoluției rrome, un contraatac, prin artă și activism – la secole de opresiune”. Dezbate teme sociale contemporane, controversate și provocatoare, iar prin practicarea unei arte politice, experimentală și foarte performativă, vorbește despre teme ca rasismul structural, inegalitatea de gen, inaccesul la educație sau istorii uitate. „Teatrul rrom nu e nomad - Memoria Transnistriei” contribuie la dezvoltarea unui Teatru Rrom în România prin

⁶<https://www.scena9.ro/article/un-teatru-rom-pentru-romania>

THEATRICAL COLLOQUIA

creșterea repertoriului, mărirea vizibilității producțiilor teatrale rromice și conectarea Teatrului Rrom la publicul larg. „Noi am spus de la început, nu ne-am definit niciodată ca teatru activist, ci ca teatru rrom contemporan. Noi vorbim despre problemele noastre contemporane. Facem un teatru angajat. Mie îmi place teatrul provocator. Ăla foarte critic. Nu vreau să menajez publicul... Bineînțeles că noi critica o facem prin mecanisme comice în spectacolele noastre... Nu aș vrea ca oamenii să plece de la spectacolele noastre indiferenți sau cu senzația asta că totul este în regulă în lume...Foarte multe lucruri nu sunt în regulă și nu vrem ca ei să se simtă în regulă... Vrem să le dăm un imbold, că este și despre ei”⁷, mărturisea Mihaela Drăgan. Însă, actrițele din *Giuvlipen* nu s-au rezumat doar la a juca, ci au început să și scrie texte care să vorbească despre problemele pe care le întâmpină ele și mulți alți rromi din România și nu numai, întrucât nu există dramaturgie rromă.

Așadar, intimitatea, nonconformismul, libertatea în stabilirea repertoriului pe care teatrul independent le inspiră și le încurajează impulsionează tineri artiști care își asumă identitatea de marginali, de minoritari să își scrie manifestul acestei identități, să îmbine activismul cu creativitatea și să educe publicul sau să îi vorbească despre subiecte tabuu. Teatrul angajat politic, teatrul feminist, teatrul rrom, teatrul queer au prins rădăcini în România în zona independentă. Trupa *Giuvlipen* este doar un exemplu de proiect teatral care prin perseverență, prin asumare, prin curaj, prin înțelegerea în profunzime a unei identități, prin identificarea și punerea pe

⁷https://adevarul.ro/cultura/teatru/mihaela-dragan-actrita-romanca-etnie-roma-nu-vrea-oamenii-plece-spectacolele-indiferenti-senzatia-totul-regula-lume-1_5bab7bdbdf52022f75dc7326/index.html

THEATRICAL COLLOQUIA

tabet a celor mai dureroase stereotipii care se aplică unei minorități a reușit să răzbată în zona independentă, să adune public, să scrie și să obțină finanțare pentru proiecte, să lupte prin arta pentru o cauză. Un astfel de proiect nu face decât să confirme importanța teatrului independent într-o societate în care diversitatea, deși este apărută prin lege, trebuie permanent discutată, înțeleasă. Mihaela Drăgan, de exemplu, crede că trebuie rebranduită cultura română, văzută de multe ori doar sub aspect tradițional și pentru asta luptă ea și colegii săi de trupă. „Când te gândești la cultura română, ai mereu în minte modele foarte tradiționale: dansuri tradiționale, muzică tradițională, lăutărie. Nu-ți vine în minte faptul că noi, de exemplu, facem artă contemporană despre teme actuale sau mai experimentale. Cultura română e percepută ca tradițională”⁸. Cred că e o concluzie bună pentru necesitatea ca astfel de voci care luptă pentru înțelegerea unei identități din mai multe perspective (culturală, tradițională, socială, politică, istorică, artistică, personală) să fie tot mai răspândite în mediul independent contemporan.

Bibliografie

Allain, Paul, Harvie, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, trad. Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, Nemira, București, 2012
Grecea, Olivia, *Teatrul devised. (Creația colectivă). Utopie, instrument și teatru politic*, Eikon, București, 2017
Lehmann, Hans-Thiess, *Teatrul postdramatic* (trad. Victor Scoradeț), Unitext, București, 2010
Modreanu, Cristina, *Fluturile gladiator*, Curtea Veche, București 2016

⁸<https://www.scena9.ro/article/un-teatru-rom-pentru-romania>

THEATRICAL COLLOQUIA

Popescu, Theodor-Cristian, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, LiterNet, București, 2014

Popovici, Iulia, *Elefantul din cameră*, Idea Design&Print, Cluj-Napoca, 2016

Publicații periodice

-Revista *Hystrio*, nr. 2, 2017

-Revista *scena.ro*

-Revista *Teatrul azi*

-Revista *Shukar*, nr. 2, 2018-2019

Surse web

-www.adevarul.ro

-www.artapolitica.ro

-www.rador.ro

-www.ro.baricada.org

-www.scena9.ro

startcercetare@UNAGE.ro

Barnardine sau moartea ca opțiune

Romanița IONESCU ¹

Rezumat: Articolul își propune să cerceteze semnificația prezenței în piesa „*Măsură pentru măsură*” de William Shakespeare a unui personaj care aparent nu îndeplinește nicio funcție dramatică. Deși bețivul Barnardine pare a fi adus în scenă spre a face posibilă salvarea lui Claudio, fratele eroinei, prin mecanismul dramatic al înlocuirii unui condamnat la moarte cu un altul, Shakespeare abandonează în mod surprinzător aceasă soluție. Barnardine este cruțat căci... dat fiind că a băut vârtos toată noaptea, se simte nepregătit de cele veșnice și, în consecință, refuză să moară. Astfel, acest personaj minor atinge, în numai o pagină de text, teme fundamentale ale operei shakespeariene: pe de o parte, pregătirea pentru moarte și, pe de altă parte, somnul și beția ca stări paradoxale ale conștiinței. Barnardine plutește între trei dimensiuni: beție, vis și realitate. Această stare de clar-obscur a conștiinței dezvăluie negativul ființei, deschide poarta către tărâmul *umbrei*. În această stare, Barnardine alege să nu moară iar Ducele, Demiurgul piesei, îl cruță. Realul este continuarea visului. Barnardine există într-o dimensiune în care legile realului își pierd strictetea și moartea poate fi o opțiune, nu o necesitate.

Cuvinte cheie: moartea ca opțiune, personajul secundar la Shakespeare, beția la Shakespeare, surse de inspirație ale lui Shakespeare

Măsură pentru măsură este una dintre acele piese în a căror scriere Shakespeare a făcut uz de surse identificabile – nuvela 5 din Decada 9 a culegerii *Hecatommithi* de G. B. Giraldi Cinthio, piesa de teatru *Epitia*, pe

¹ Doctorand în cadrul Școlii Doctorale a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică București; Conf. Drd. la Facultatea de Teatru din cadrul Universității din Craiova.

THEATRICAL COLLOQUIA

care același Cinthio a scris-o după propria-i nuvelă și, în sfârșit, piesa *Promos și Cassandra* de George Whetstone – surse pe care, cel puțin sub aspectul curgerii acțiunii, le-a urmat cu oarecare fidelitate. Nu intenționăm să analizăm aici relația dintre sursele de inspirație și opera dramatică ce a rezultat – ar fi o muncă vastă, ce ar depăși cu mult dimensiunile unui articol de revistă. Considerând că este la fel de relevant ceea ce păstrează un autor de talia lui Shakespeare din opera din care s-a inspirat, ca și ceea ce omite, ne vom opri numai asupra unui singur și aparent mărunț fapt, comparând soluțiile propuse de Cinthio și Whetstone cu cea la care a ajuns Shakespeare.

Detaliul supus analizei este următorul: spre a-l salva pe fratele eroinei condamnat la moarte, atât Cinthio, cât și Whetstone folosesc mecanisme dramatice înrudite: primul, în *Epitia*, face ca un criminal fratricid să fie executat în locul lui Vico, fratele Epitiei (în nuvelă, pedeapsa capitală este dusă la îndeplinire iar Vico chiar moare), iar cel de-al doilea substituie capul lui Andrugio, fratele Cassandreii, pe cel al unui ucigaș executat cu câteva zile în urmă².

În *Măsură pentru măsură*, Shakespeare folosește nu doar unul, ci ambele mecanisme într-un chip uimitor: pentru a-l salva pe Claudio, fratele Isabellei, este adus în scenă un alt deținut condamnat la moarte, pe nume Barnardine. În planul inițial al Ducei, acesta ar fi urmat să fie executat în locul lui Claudio, astfel încât nedreptul loțiitor Angelo să primească, în zori, capul deținutului Barnardine și nu pe cel al fratelui eroinei. Dar, în mod ciudat, acest plan este abandonat de către Duce – și de către Shakespeare însuși – iar lui Angelo i se livrează capul unui al treilea deținut, și anume Ragozine, „*un corsar vestit, / Cu Claudio de-o vârstă; de-o culoare / La păr și barbă*”³, „*răpus în zori de friguri grele*”⁴.

Rezultă astfel un personaj fără nici o utilitate în economia dramatică a piesei: Barnardine. El nu contribuie cu nimic la curgerea acțiunii și, la drept

² Cf. Geoffrey Bullough – *Narative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. I, London Routledge and Kegan Paul, 1957, pag.407-408

³ William Shakespeare – *Măsură pentru măsură*, A. IV , sc. 3 , trad. Leon D. Levițchi, în *Shakespeare – Opere complete* , vol. VI ,editura Univers , București , 1987

⁴ Idem , A IV , sc. 3

THEATRICAL COLLOQUIA

vorbind, Shakespeare putea foarte bine să se lipsească de el, ba mai mult, avea toate motivele să o facă, având în vedere faptul că unica rațiune a existenței acestui personaj secundar era, ca la Cinthio, aceea de a muri în locul unuia dintre personajele principale. Așadar, ce anume l-a îndemnat pe dramaturgul englez să nu urmeze nici calea lui Cinthio și nici pe cea la fel de limpede și logică a lui Whetstone, care își salvase eroul prin inițiativa simplă a gardianului de a-i expedia locțiitorului Promos, în locul capului acestuia, capul unui alt deținut, executat „*mai deunăzi*”⁵, ci să le folosească *pe amândouă*, și să păstreze în piesă un personaj devenit inutil, a cărui funcție dramatică o cedase unui altuia?

Barnardine pare să întrunească toate condițiile unei soluții convenabile pentru a-l înșela pe Angelo și a-l înlocui în fața călăului pe Claudio: este de nouă ani în închisoare, crima sa (nici mai mult, nici mai puțin decât omor, după cum aflăm din vorbele Temnicerului) tocmai fusese dovedită, e un bețiv înrăit, într-atât s-a dezobișnuit de viața în libertate și s-a învățat cu temnița, încât „*la închisoare s-a simțit tot timpul ca acasă – dați-i voie să plece de-aici și n-o să primească*”⁶, numele său se află pe același ordin de execuție cu cel al lui Claudio, este introdus în piesă tocmai în momentul în care Ducele caută o soluție de salvare pentru fratele Isabellei – și totul este astfel construit încât Barnardine să pară a fi această soluție. Surpriza, însă, nu întârzie să apară: Barnardine este cruțat pentru că... dat fiind că a băut vârtos toată noaptea, nu este pregătit pentru cele veșnice și, pe scurt, nu își dă consimțământul să moară! Desigur, scena are mult haz: temnicerul, călăul și însuși Ducele îl roagă pe condamnat să meargă la execuție, iar acesta refuză categoric și violent, sub motivul că, mahmur fiind, nu se simte pregătit pentru o treabă atât de serioasă cum este moartea (comicul dialogului și farmecul de netăgăduit al lui Barnardine l-au îndemnat pe Walter Raleigh să considere că acestea sunt chiar motivele pentru care Shakespeare a decis să îi cruțe viața atât în actul IV, cât și în final, când puternicul Duce Vincentio împarte pedepsele cuvenite în urma

⁵ George Whetstone – *Promos and Cassandra*, P. I , A. 4 , sc. 5

⁶ William Shakespeare – *Măsură pentru măsură*, ed. cit. , A. IV , sc. 2

THEATRICAL COLLOQUIA

grozăviilor ce le aflate deghizat fiind în călugărul Lodovic⁷). Dar scena este mai mult decât hazlie – ea este cu totul surprinzătoare atât pentru cititorul sau spectatorul din ziua de azi, cât și, cu siguranță, pentru cel din vremea lui Shakespeare, pentru că dramaturgul englez folosește arhicunoscutul mecanism dramatic al trucului substituirii unui condamnat la moarte cu un altul ca pe o pistă falsă, înșelând astfel așteptările publicului. Așadar, efectul comic și elementul surpriză să fie motivele pentru care bețivul Barnardine și-a câștigat un loc (modest, e drept, dar bine definit) în universul personajelor shakespeariene? Sau poate, dat fiind statutul de comedie al piesei, Shakespeare să fi decis ca, în ciuda faptului că mai multe dintre personaje se află în proximitatea morții, nici unul să nu moară, totuși?

Răspunsul nostru este: nu. Mai mult decât în cazul oricărui alt autor, la Shakespeare comicul nu este niciodată comic și atât. Întotdeauna există un înțeles mai profund și întotdeauna există sensuri ascunse, nimic și nimeni nu este (numai) ceea ce pare .

În primul rând, o temă extrem de importantă a dramaturgiei shakespeariene este aceea a acțiunilor repetate. După cum observa Cedric Watts, dramaturgul englez folosește în majoritatea pieselor sale – dacă nu cumva chiar în toate – tehnica repetării intrigii principale într-o serie de oglinzi paralele. De pildă, în *Măsură pentru măsură*, păcatul Marianeii, care se culcă cu logodnicul ei, Angelo, devine imaginea oglindită a pacatului lui Claudio, care se culcă cu logodnica lui și, din acest motiv , este osândit la moarte chiar de către Angelo. Așadar, Ducele și Isabella îl conduc pe Angelo către chiar crima pe care acesta dorește să o pedepsească cu moartea⁸. Mai mult decât atât, Shakespeare folosește o serie de evenimente similare, provocându-și spectatorii a compara efectele diferite pe care acestea le produc. Astfel, nu asistăm la o singură căsătorie întreruptă, ci la trei: a Juliettei, a Marianeii și a lui Kate. Nu întâlnim un singur exemplu de femeie însărcinată înaintea căsătoriei propriu-zise, ci două: Julietta și Kate. Și, în sfârșit, nu există doar un singur personaj ce se confruntă cu iminența execuției, ci patru: Claudio, în

⁷ Apud Geoffrey Bullough , op. cit. , pag.406

⁸ Cedric Watts – *William Shakespeare – Measure for Measure*, Penguin Books, 1986, pag.86

THEATRICAL COLLOQUIA

actul I, Barnardine, în actul III și Angelo și Lucio în actul V. Așadar, dacă privim întreg edificiul piesei prin prisma tehnicii oglinzilor paralele care, fără îndoială, reprezintă dacă nu piatra de temelie a construcției, măcar un angrenaj extrem de important, prezența lui Barnardine devine, mai mult decât un prilej de haz, o ocazie de a înfățișa o atitudine în fața morții diferită de a lui Claudio căruia, cu doar un act mai devreme, spaima disperată de moarte îi smulsese un monolog teribil, comparabil, ca intensitate, cu cel al lui Hamlet, dar bântuit de imagini mai înfricoșătoare („*Da, dar să mori, să nu știi unde mergi; / Să zaci în frig și-ncet să putrezești ; / Mișcarea caldă-a sângelui să piară / În bulzi de humă și sărmanul suflet / Să-noate-n mări de foc sau să trăiască / Pe-al gheței pântecoase trist tărâm ; / Să te-ncolțească vânturi nevăzute / Și să te poarte-avan în jurul lumii / Ce-atârăn-n gol*”⁹) și îl determinase ca, uitându-și orice urmă de onoare, să-și îndemne sora a accepta târgul propus de Angelo care, fie el oricât de monstruos, era de natură a-i salva viața. Din acest punct de vedere, refuzul vehement, dar simplu al lui Barnardine de a muri este un contrapunct al încercării lui Claudio de a scăpa, prin orice mijloace, cu viață ; Donald Stauffer consideră că, în contextul în care „*dintre toate temele contrapunctice din această piesă nici una nu este tratată cu mai multă complexitate decât cea a atitudinii față de moarte, (...) Barnardine nu își îndeplinește singura funcție pe care o are în intriga piesei, deoarece îndeplinește atât de bine motivul insensibilității încât Shakespeare nu se îndură să-l omoare.*”¹⁰ Din punctul nostru de vedere însă, uimitoare nu este insensibilitatea lui Barnardine ci felul simplu, rapid și paradoxal în care acest personaj reușește să se sustragă unei execuții iminente, la fel de iminentă ca a lui Claudio. Însă pentru salvarea lui Claudio dramaturgul concepe, preț de patru acte, planuri complicate în urzirea și înfăptuirea cărora sunt implicate practic aproape toate celelalte personaje, în timp ce Barnardine e suficient să declare ferm că „*mi-e somn (...) am băut zdravăn toată noaptea și vreau să-mi mai dea vreme ca să mă pregătesc (...) Nu-mi dau consimțământul să mor*

⁹ William Shakespeare – *Măsură pentru măsură*, ed. cit., A. III , sc. 1

¹⁰ Donald A. Stauffer – *Shakespeare s World of Images*, Indiana University Press , Bloomington-London , 1966 , pag.146-147

THEATRICAL COLLOQUIA

azi, ce mai calea-valea"¹¹ și este cruțat atât în scena din temniță, cât și în cea finală, când Ducele, departe de a-l uita pe îndrăznețul personaj, decide să îi ierte „*greșelile-omenești*"¹² ! Dacă atitudinii sale *insensibile* față de moarte îi datorează Barnardine prezența sa în piesă, cum se face că scapă de pedeapsa cuvenită faptei sale (să nu uităm , crimă dovedită , o faptă gravă și mult mai puțin discutabilă decât cea a lui Claudio) nu o data , ci de două ori ?

Dar oare să se facă o ființă umană ce cugetă la un lucru atât de profund cum este, de fapt, pregătirea pentru moarte vinovată de acuzația de insensibilitate pe care Stauffer a aruncat-o asupra lui Barnardine? Sau această acuzație este doar o consecință a concluziei pe care o trage Ducele, în urma scurtei întrevederi cu condamnatul la moarte („*Nu-i bun nici să trăiască, nici să moară! / O inimă de piatră...*” , spune acesta). Credem că este vorba despre a doua variantă, căci nevoia pentru o astfel de pregătire derivă tocmai din conștiința faptului că moartea este o experiență cutremurătoare și fundamentală, ce se cade a fi întâmpinată numai în anumite condiții de, să spunem, curățenie trupească și sufletească. Iar în ceea ce privește vorbele Ducelui, considerăm că ele pot fi rodul stupefacției în fața vehemenței condamnatului, al indignării în fața stării de ebrietate a acestuia, ori al orgoliului rănit de preot (chiar dacă numai deghizat) căruia nu i se solicită defel ajutorul întru purificarea sufletului (să nu crezi personajul pe cuvânt este un îndemn care nu-i e străin nici unui student la arta actorului...).

În această ordine de idei, Barnardine, cu una dintre puținele replici care i-au fost încredințate de către autor, atinge ceea ce am numi un punct fierbinte al tematicii dramaturgiei shakespeariene. Pregătirea pentru moarte este un subiect important atât în contextul general al operei dramaturgului englez (Hamlet însuși renunță să îl ucidă pe Claudius surprins în timp ce pare că se roagă, deși momentul e prielnic, tocmai din pricină că „*pentru moarte-i copt și pregătit*"¹³, cu alte cuvinte va ajunge în Rai, acolo unde tatăl său, bătrânul

¹¹ William Shakespeare – *Măsură pentru măsură*, ed.cit. , A IV , sc.3

¹² William Shakespeare – *Măsură pentru măsură*, ed.cit. , A. V , sc. 1

¹³ William Shakespeare – *Hamlet , prinț al Danemarcei*, trad. Leon Levițchi și Dan Duțescu , A. III , sc. 3 , în vol. *Teatru*, de William Shakespeare , Editura pentru literatură universală , București , 1964

THEATRICAL COLLOQUIA

rege Hamlet, nu a ajuns defel, căci moartea l-a surprins „scârnav” și „ghiftuit”¹⁴, altfel spus , nepregătit), cât și în piesa *Măsură pentru măsură*: argumentul principal și cea mai mare spaimă a Isabellei, în momentul în care află că fratele ei urmează a fi ucis chiar a doua zi este tocmai faptul că nu este pregătit să moară. Și dacă acest argument al pregătirii – sau , mai bine zis , al nepregătirii pentru moarte a lui Claudio nu are nicio valoare în fața loțiitorului Angelo , el funcționează perfect în fața Duceului deghizat în călugăr, care decide spontan să-l cruțe pe Barnardine.

Din acest punct de vedere, criticul britanic Cedric Watts, incitat și el de inutilitatea personajului Barnardine în economia dramatică a piesei, susține că unicul rol al acestuia este cel etic, adică el există numai pentru ca Ducele să își reverse mila asupra lui și să îl ierte.¹⁵ Este adevărat, virtutea creștină a milei joacă un rol important în deslușirea deznodământului *Măsurii pentru măsură*: Isabella, înainte chiar să afle că fratele ei, de fapt, a supraviețuit, înduplecată de rugămințile Mariane, pledează pentru cruțarea vieții loțiitorului corupt și nedrept. Iar Ducele alege să ierte. Nu doar pe Angelo ci, în cele din urmă, și pe flecarul Lucio și ucigașul Barnardine. Primii doi sunt pedepsiți doar cu obligația de a lua în căsătorie femeii pe care nu le respectă (corvoadă care, lui Lucio, îi pare mai greu de îndurat decât însăși moartea). Cel de-al treilea este lăsat în grija și sub povăța călugărului Peter. Cedric Watts vede în acest deznodământ împăciuitoare o posibilă pledoarie împotriva pedepsei cu moartea. Noi înclinăm să cred că, mai degrabă decât militantismul social, ceea ce l-a preocupat îndeosebi pe Shakespeare a fost ideea deosebirii dintre păcatul gândit și cel înfăptuit. Așadar îi dăm dreptate lui Hans Sachs, care consideră că mesajul principal al piesei este acela că numai crimele *înfăptuite* se cuvin a fi pedepsite căci, din punctul de vedere al celor numai *gândite*, ne facem cu toții vinovați și numai mila poate fi de ajutor întru liniștitirea cugetului frământat de vină al omului¹⁶.

¹⁴ Idem

¹⁵ Cedric Watts – op.cit. , pag. 35

¹⁶ Norman Holland – *Psychoanalysis and Shakespeare*, McGraw- Hill Book Company, 1966, pag.230-231

THEATRICAL COLLOQUIA

Privit din acest punct de vedere, personajul Barnardine pare la fel de uimitor ca și din punctul de vedere al structurii dramatice a piesei, pentru că, spre deosebire de ceilalți condamnați, al căror delict are loc numai în intenție, el este un ucigaș dovedit – cu alte cuvinte, crima sa nu a fost numai gândită, ci și împlinită!

Iată, așadar, că acest personaj secundar, acest rol de numai o pagină, are darul de a incita și de a stârni cu mult mai mult decât numai hazul (și nu putem să nu remarcăm faptul că el nu a lipsit din nici una dintre montările piesei *Măsură pentru măsură* care ne sunt cunoscute¹⁷, în ciuda intenției regizorilor de a elimina parte din personajele secundare în încercarea de a-și croi drum în textul, e adevărat, stufos și adesea contradictoriu).

Aspectul care ni se pare izbitor și semnificativ la Barnardine – și, în mod ciudat, prea puțin băgat în seamă de către comentatori – este următorul: amețit de somn și de aburii alcoolului, condamnatul la moarte refuză atât de vehement să meargă la execuție, încât temnicerul, călăul și însăși autoritatea supremă a piesei, Ducele, consimt, intimidați și descumpăniți, să îl cruțe. Dar Ducele, prin ubicuitatea pe care i-o conferă deghizarea, prin puțința de a interveni în cursul acțiunii și a-l modifica după propria-i voință, prin capacitatea de a cunoaște, prin spovedanie, cugetele supușilor săi și de a-i îndruma, ca instanță morală supremă, pe calea cea dreaptă, este un personaj cu natură demiurgică, înrudit îndeaproape, din acest punct de vedere, cu Prospero; el este personificarea conceptului freudian de Supraeu, ceea ce, de fapt, înseamnă aproximativ același lucru. Iar în această ordine de idei, bețivul Barnardine încetează a mai fi un simplu personaj comic, ci capătă aura metafizică a omului ce se revoltă, în fața propriului Creator, împotriva condiției sale muritoare. Iar Creatorul decide să îi suspende mortalitatea!

Goethe observa, în chip admirabil, că, în condițiile în care ceea ce deosebește tragedia antică de cea modernă este faptul că „*vechea tragedie se întemeiază pe noțiunea inevitabilă de < a trebui > , pe care voința, ce*

¹⁷ Cea realizată de Siviu Purcărete la Teatrul Național din Craiova, cea a lui Yuri Butusov la Teatrul Vaghtangov din Moscova și cea a lui Declan Donnellan la Teatrul Pușkin din Moscova

THEATRICAL COLLOQUIA

*acționează împotriva-i, nu face decât s-o intensifice și s-o accelereze*¹⁸, pe când „noțiunea de < a voi > (...) este Dumnezeu vremurilor mai noi”¹⁹, geniul lui Shakespeare „leagă vechiul și noul în mod inepuizabil”, căci „noțiunile <a voi> și <a trebui> caută să se echilibreze în piesele sale”²⁰. Pe de o parte, „a voi” și „a trebui” se opun unul altuia în „caracterul individual”, dând naștere conflictului interior al personajului, iar, pe de altă parte, opoziția dintre cele două determină, în unele cazuri, și un conflict exterior, în sensul că „o voință insuficientă poate fi potențată până la < a trebui >”²¹, așa cum se întâmplă cu Hamlet care, pentru a acționa, are nevoie de impulsul dat de apariția fantomei, sau cu Macbeth, care este împins către fapta de vrăjitoare.

Barnardine transcende limitele relației dintre „a voi” și „a trebui”. Voința lui acționează liberă în însuși imperiul necesității; moartea, care, pentru oricare altă ființă umană, reprezintă inevitabilul, pentru el este o chestiune de alegere. Nimeni nu vrea să moară, dar toată lumea moare, totuși. Barnardine sfidează securea morții ce pare să planeze inevitabil asupra sa printr-un simplu *nu vreau*. Și, în fața refuzului său răspicat, securea se îndepărtează. Fără nicio altă motivație. Numai pentru că Barnardine *nu vrea*. Un paradox, desigur. Dar Shakespeare nu este naiv; acest paradox are o explicație, acest mister are o poartă de acces. Iar aceasta considerăm că este starea specială în care se află personajul în timpul singurei sale scene. Barnardine a băut toată noaptea, iar moartea îi bate la ușă în zori, execuția este programată să aibă loc la ora patru dimineața. Barnardine doarme și, desigur, este încă ebrietat. Și astfel își fac intrarea în scenă alte două teme importante ale dramaturgiei shakespeariene: somnul și beția. Ambele porți de acces către alte forme de realitate, în care domnesc alte reguli.

Somnul care, datorită asemănării cu moartea, pe de o parte, și existenței visului, pe de altă parte, este un misterios izvor de alteritate. Pentru

¹⁸ J.W. Goethe – *Morgenblatt für gebildete Stände*, apud Shakespeare și opera lui. *Culegere de texte critice*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964, pag.314

¹⁹ Idem, pag. 314

²⁰ Ibidem, pag.315

²¹ Ibidem, pag. 315

THEATRICAL COLLOQUIA

că personajele lui Shakespeare nu știu niciodată cine este cel care se va trezi din somn; cel de dinaintea visului nu este niciodată *același* cu cel care se trezește din vis – *Visul unei nopți de vară* ne spune limpede acest lucru. Iar acest veșnic *altul* este întotdeauna de preferat carcerii strâmte a veșnic *aceluiași*. Macbeth a ucis somnul și a rămas prizonierul lui *același*, visul nocturn izbăvitor este înlocuit cu fantasma nocivă a stării de veghe.

Beția eliberează sinele întunecat, deschide larg ușa temniței în care eul diurn, conștient, a ferecat impulsuri ancestrale și dorințe ascunse. Vinul este o licoare magică (anticii știau prea bine asta), a cărei forță nu este cu nimic mai prejos decât decoctul vrăjit pe care Puck îl picură pe pleoapele bieților muritori adormiți, căci și una, și alta au puterea de a schimba. Blajinul Cassio se îmbată și se transformă într-un scandalagiu violent; Caliban, monstrul cel laș, bea din sticla lui Stephano și îndrăznește să pună la cale complotul împotriva atotputernicului Prospero. Alcoolul, asemeni visului, poate împlini dorințe; este un zeu a cărui forță nimeni nu o neagă, dar a cărui natură este disputată. „*O, duh nevăzut al vinului, dacă n-ai nume, ca să te cunoască lumea am să te botez eu: ești Satana!*”²², exclamă Cassio, redevenit lucid. „*Sărută Evanghelia!*”²³, îl îndeamnă Stephano pe Trinculo întinzându-i sticla de vin. „*O să-ți arăt cel mai mănos pământ/ Și tălpile-o să-ți ling – fii zeul meu!*”²⁴, exclamă Caliban, pradă euforiei celui dintâi contact cu vinul.

Ca și somnul, alcoolul îl stârnește pe *celălalt*, îl aduce la lumină. „*Mi-am pierdut tot ceea ce era nemuritor în mine. N-a mai rămas decât animalul*”²⁵, se plânge Cassio; iar *animalul* este violent și măcinat de orgoliu, adică exact așa cum nu e Cassio. Sau, mai bine zis, așa cum Cassio își dorește să nu fie. Beția dezvăluie negativul ființei, deschide poarta către tărâmul *umbrei*. Dar nu *animalul* este singurul care stăpânește acest tărâm întunecat; alcoolul augmentează eul, dezvăluindu-i fațete nebănuite, dar îi și amplifică

²² William Shakespeare – *Othello*, A. II, sc. 2, trad. Ion Vineanu, în vol. *Teatru*, de William Shakespeare, Editura pentru literatură universală, București, 1964

²³ William Shakespeare – *Furtuna*, A. II, sc. 2, trad. Leon Levițchi, în vol. *Teatru* de William Shakespeare, Editura pentru literatură universală, București, 1964

²⁴ Idem

²⁵ William Shakespeare – *Othello*, ed.cit., A. II, sc. 2

THEATRICAL COLLOQUIA

puterile. Beat fiind, Caliban găsește puterea (pe care nu o avea defel treaz) de a pune la cale un plan prin care cele mai aprige dorințe ale sale, de a-l ucide pe Prospero și de a fi din nou stăpânul insulei, să se îndeplinească. Ca și în cazul visului nocturn, a cărui soartă este aceea de a fi negat de eul diurn, eul redevenit lucid se dezice de *umbra* stârnită de aburii alcoolului. „*Auzi! Să-l socotesc pe-acest bețiv un zeu/ Și să mă-nchin la un nătâng!*”²⁶, se plânge Caliban când se trezește din beție. Sclavul cel laș a reapărut, iar uzurpatorul cel viteaz a dispărut fără urmă...

În recenta încercare de biografie a lui Shakespeare pe care a realizat-o, Anthony Burgess susține că lui Shakespeare nu îi plăcea să bea. Și nu avem motive să îl contrazicem. Pesemne, însă, că alcoolul a avut asupra spiritului său lucid efectul pe care muzica l-a avut asupra naturii logice a lui Socrate. Nietzsche relatează că, deși cu totul străin de spiritul irațional al acestei arte, Socrate le-a povestit în temniță prietenilor săi că „*avusese adesea în vis aceeași apariție care îi repeta mereu aceleași cuvinte: <Socrate, apucă-te de muzică!>*”²⁷. Și, pentru a-și liniști conștiința și a evita pericolul de „*a păcătui față de o zeitate, neînțelegând-o*”²⁸, Socrate, în închisoare, se dedică muzicii. Însă Shakespeare, poetul și autorul dramatic, avea altă relație cu divinitățile lumilor ascunse, iraționale decât filosoful Socrate. Și, datorită artei sale, Shakespeare nu a avut nevoie să cadă în patima alcoolului pentru a înțelege natura acestei experiențe eliberatoare; au făcut-o personajele sale. Căci, trebuie să remarcăm că, pentru un dramaturg străin de plăcerile bachice, opera sa invită în scenă un număr impresionant și o gamă cât se poate de variată de bețivi! E adevărat, beția e apanajul personajelor comice – dar, cum spuneam, la Shakespeare nimic nu este comic și atât, totul are mai mult decât un singur sens și, de asemenea, un substrat profund. Despre semnificația (mai) adâncă a beției este vorba în comedia melancolică a celei de *A douăsprezecea noapți*. Cea de-a douăsprezecea noapte este noaptea sfântului Ion, noaptea în care se

²⁶ William Shakespeare – *Furtuna*, A.V, sc. 1, ed.cit.

²⁷ Friedrich Nietzsche – *Nașterea tragediei*, trad. Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, ed. Pan, 1992, pag. 73

²⁸ Idem

THEATRICAL COLLOQUIA

încheie șirul petrecerilor de Crăciun (pentru a fi jucată cu acest prilej a și fost comandată această piesă de către Regina Elisabeta); Sir Toby Belch este singurul bețiv dintre personaje – și, de altfel, mai mult decât despre beție, în *A douăsprezecea noapte* este vorba despre ceea ce se întâmplă atunci când beția trece, despre *hang-over*-ul melancolic care păstrează limitele mobile și contururile nedefinite ale beției. Pentru că întâlnirea cu *celălalt* lasă întotdeauna urme, pentru că întotdeauna rămâne bănuiala că ceea ce credem că suntem nu este chiar tot ceea ce suntem. „*Unde-i doctorul Dick?*”, întreabă sir Toby. „*E beat, sir Toby, e pe altă lume*”²⁹, îi răspunde Bufonul. Alcoolul, ca și somnul, deschide porțile către alte lumi. Dar ecourile celor trăite în aceste realități paralele se resimt și după ce visul s-a destrămat, sau după ce aburii alcoolului s-au risipit.

Barnardine este beat, doarme și este trezit din somn pentru a fi executat. Cu alte cuvinte, eul său plutește între trei dimensiuni: beție, vis și realitate. Ca și Caliban beat, în această stare ambiguă el se răzvrățește împotriva demiurgului – Caliban își revendică moștenirea, iar Barnardine revendică nemurirea. Și demersurile ambilor sunt încununate de succes: Prospero purcede înapoi, către Milan, așadar Caliban a scăpat de sclavie. Ducele îl cruță pe Barnardine nu numai în clar-obscurul înșelător al zorilor, ca preotul Lodovic, ci și în plină zi, în lumina limpede a soarelui și în deplina sa autoritate. Lumile iluzorii își lasă amprenta asupra realității. Visul se împlinește – iar aici este vorba despre cea mai aprigă și cea mai imposibilă dorință a omului: nemurirea, posibilitatea de a alege să nu murim. Realul este continuarea visului. Acesta credem că este tâlcul ascuns al personajului Barnardine, sensul său profund în contextul piesei.

Folosind metoda interpretării viselor pentru descifrarea sensurilor adânci ale literaturii, Freud a redus motivul alegerii casetei din piesa *Neguțătorul din Veneția* la motivul alegerii între trei femei (pentru că, în vis, casetele, coșurile simbolizează femeia), care este prelucrat de către Shakespeare în *Regele Lear*. După cum caseta valoroasă este întotdeauna

²⁹ William Shakespeare – *A douăsprezecea noapte, sau cum doriți*, trad. Mihnea Gheorghiu, A. V, sc. 1

THEATRICAL COLLOQUIA

tocmai aceea care pare cea mai puțin prețioasă, opțiunea între cele trei femei se oprește întotdeauna la cea de-a treia, caracterizată prin frumusețe, bunătate și inaparență (Cordelia este tăcută și ștersă asemeni plumbului din care este făcută caseta Porției). Cum, în vis, mușenia simbolizează moartea, cea de-a treia soră este moartea însăși, Atropos cea neîndurătoare, a treia dintre zeițele destinului. Iar faptul că ea este *aleasă* se datorează intervenției deformatoare a conștiinței, cenzurii care folosește procedeul înlocuirii unui lucru prin contrariul său. Astfel, „zeița morții este înlocuită cu zeița iubirii sau cu făpturi umane apropiate de ea”³⁰, iar necesitatea morții prin alegere liberă!³¹

Lear, bătrânul muribund, caută zadarnic să evite inevitabilul, căci doar „cea de-a treia din fiicele destinului, tăcuta zeiță a morții, îl va strange în brațe”³². Barnardine, însă, aflat la confluența dintre trei lumi – somn, vis și realitate – are privilegiul unei alegeri în adevăratul sens al cuvântului, căci dimensiunea în care el există este una fluidă, în care nu se aplică legile stricte ale realului iar moartea poate deveni o opțiune. Și, din acest punct de vedere, acest rol mic, acest aparent efect comic, ocupă un loc unic în dramaturgia shakespeariană.

Bibliografie

- Bullough, Geoffrey – *Narative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol.I, London, Routledge and Kegan Paul, 1957
Freud, Sigmund – *Opere*, vol. I – *Eseruri de psihanaliză aplicată*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu, București, ed. Trei 1999
Holland, Norman – *Psychoanalysis and Shakespeare*, New York, London, Toronto ,Mcgraw- Hill Book Company, 1966
Nietzsche, Friedrich – *Nașterea tragediei*, trad. Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, București, ed. Pan, 1992

³⁰ Sigmund Freud – *Motivul alegerii casetei*, în vol. Sigmund Freud – *Opere*, vol. I – *Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu, ed. Trei, 1999, pag. 179

³¹ Cf. Vasile Dem. Zamfirescu - nota introductivă la *Motivul alegerii casetei* de Sigmund Freud, ed. cit., pag. 168-169

³² Sigmund Freud – op.cit., pag. 181

THEATRICAL COLLOQUIA

- Shakespeare, William – *Măsură pentru măsură*, trad. Leon Levițchi, în Shakespeare – *Opere complete*, vol. VI, București, ed. Univers, 1987
- Shakespeare, William – *A douăsprezecea noapte*, sau cum doriți, trad. Mihnea Gheorghiu, în *Opere*, vol. VII, București, Editura pentru literatură și artă, 1959
- Shakespeare, William – *Furtuna*, trad. Leon Levițchi, în *Teatru*, București, Editura pentru literatură universală, 1964
- Shakespeare, William – *Othello*, trad. Ion Vineanu, în *Teatru*, București, Editura pentru literatură universală, 1964
- Shakespeare – *Hamlet*, trad. Leon Levițchi și Dan Duțescu, în *Teatru*, București, Editura pentru literatură universală, 1964
- Culegerea *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, București, Editura pentru literatură universală, 1964
- Stauffer, A. Donald – *Shakespeare's World of Images*, London, Indiana University Press, Bloomington, 1966
- Watts, Cedric – *William Shakespeare – Measure for Measure*, Penguin Books, 1986
- Zamfirescu, Dem. Vasile – Nota introductivă la *Motivul alegerii casetei* din volumul Sigmund Freud – *Opere I – Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, ed. Trei, 1999

Suflet și emoție în elementele spectacolului

Iuliana NISTOR MUȘETESCU*

Rezumat: În lucrarea de față, mi-am propus să aduc la lumină o parte dintre elementele secundare care alcătuiesc procesul de pregătire al spectacolului, pornind de la ideea ca aceste coordonate care nu sunt prezentate în spectacol, susțin, unele din umbra, procesul artistic. De asemenea, m-am gândit să reamintesc importanța fiecărui detaliu care este legat de teatru ca instituție, începând de la intrarea în clădire, holul în care sunt primiți spectatorii și terminând cu secunde dintre finalul spectacolului și primele aplauze. Nu mi-am dorit să insist în sfera analizei artelor scenice propriu-zise (actorie, muzică, dans, scenografie, etc.), ci am vrut să prezint o redefinire a atitudinii față de elementele secundare care susțin spectacolul. Așa cum, într-o piesă de teatru, personajele secundare sporesc valoarea acțiunii și în teatru persoanele din spatele cortinei duc, de multe ori, o muncă grea, dar care este uitată. Pentru ca teatrul să poată fi o terapie pentru suflete, este necesar ca fiecare celulă care compune performanța artistică să conțină premisele vindecării.

Cuvinte cheie: teatru, public, suflet, emoție, conștientizare

“Teatrul nu se întâmplă numai atunci când actorii și spectatorii se întâlnesc într-un spațiu pentru a împărtăși o experiență; teatrul este o cale de a scăpa de "societatea din tine", de a scăpa de angoase chinuite sau de energii depresive, de a te redescoperi, de a te auto-modela, de a te lăsa cuprins de uimire, chiar și temporar, în fața miracolului existențial”¹ afirma Jerzy Grotowski.

* Doctorand, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România. Autoarea poate fi contactată la nistor.iulia@ymail.com;

¹ Grotowski, Jerzy „Spre un teatru sărac” (trad. George Banu și Mirela Nedelcu Patreanu), București, Editura Unitext, 1998, p. 58;

THEATRICAL COLLOQUIA

Introducere

Ce este teatrul? Ce este spectacolul? Ce este sufletul? De ce vin oamenii la teatru?

Nu putem vorbi despre teatrul ca arta vindecătoare, fără să facem o scurtă analiză a tuturor elementelor care țin de acest domeniu. Așa cum într-un organism viu, fiecare celulă este foarte importantă, și în teatru, fiecare persoană sau element constitutiv are importanța sa.

Teatrul

Vom începe cu întrebarea: ce este teatrul?

Din punct de vedere fizic, teatrul este, în cele mai multe cazuri, o clădire frumoasă, cu o arhitectură deosebită de alte instituții publice sau private, înconjurată de spații verzi și, așa cum am văzut de-a lungul istoriei teatrului, așezată în apropierea unei biserici sau a unui spațiu de cult.

Cât de important este acest aspect fizic al clădirii, atât pentru actorii care pășesc zilnic în acest spațiu, cât și pentru spectatori? Arhitecții care s-au ocupat de conceperea acestor spații au fost, în majoritatea cazurilor, oameni care, dincolo de cunoașterea tainelor propriei meserii, au încercat să găsească în spațiul pe care urmau să îl construiască, exprimarea menirii superioare a acelui loc. Fiecare amănunt arhitectural care a fost folosit, și ne referim în special la sălile vechi de teatru, a fost făcut să-i amintească omului că pătrunde într-un loc sacru, care îi oferă un spațiu de siguranță și de desfătare sufletească.

George Bernard Shaw spunea că „arta este oglinda magică pe care o creăm pentru a transforma visele invizibile în imagini vizibile. Pentru a ne vedea chipul, folosim o oglindă; operele de artă le folosim pentru a ne vedea sufletul”².

Primul pas

² Shaw, George Bernard, „Back to Methuselah”, The Floating Press, 2010, p. 98;

THEATRICAL COLLOQUIA

Primul pas al vindecării, ar trebui să coincidă cu primul pas pe care spectatorul îl face în clădirea teatrului. După cum afirmă Barba, „teatrul poate deveni un sanctuar, un adăpost pentru cei însetați de dreptate, un refugiu al libertății, o criptă cu mesaje încifrate pentru spectatorul care o vizitează”³. Ușa de la intrare, de obicei larg deschisă înainte cu cel puțin treizeci de minute de începerea reprezentației, poate fi percepută drept un prag dintre lumea cotidiană și cea artistică.

Este important ca spectatorul să simtă chiar de la primul impact diferența dintre aceste lumi, de aceea considerăm că fața instituției, forma, culoarea și materialul din care este făcută ușa dau naștere primului impact senzorial și vizual pe care spectatorul îl are.

Odată ajuns în hol, el este deja parte dintr-un univers unde caută refugiu și relaxare. Lumina acestui spațiu este diferită de cea dată de stâlpii din fața teatrului. Aici totul pare să ne trezească alt fel de a privi și a percepe lumea din jur. Referitor la holul de la intrare, unde spectatorii care au ajuns mai repede petrec și până la 30 de minute pentru a aștepta începerea spectacolului, ar trebui să fie un spațiu al comunicării, al eleganței, al discreției și al bucuriei.

Este nerecomandată pătrunderea, în acest loc, a efectelor epocii consumeriste, care îl transformă într-un spațiu de comercializării diferitelor produse alimentare. Putem să le oferim spectatorilor, așa cum se întâmplă în unele cazuri, posibilitatea să intre în contact cu diferite cârti, care să aibă legătură cu spațiul în care sunt sau chiar cu scenariul piesei la care urmează să asiste.

Sala de spectacol

Următorul pas este intrarea în sala de spectacol. După ce au trecut de primul prag, ușa de la intrarea în teatru, urmează o nouă încercare: pătrunderea în zona de ritual, în care urmează să aibă loc „Întâlnirea”, „Trecerea”, contactul cu o altă lume. Și în această etapă, este foarte important primul impact vizual, auditiv, olfactiv și senzorial pe care omul îl are.

³ Barba, Eugenio „Teatrul - singurătate, meșteșug, revoltă” (trad. Doina Condrea-Derer), București, Editura Nemira, 2010, p. 89;

Așa cum arată cercetările oamenilor de știință, chiar și un miros aparent banal sau un sunet obișnuit pot să trezească, la nivel cerebral, reacții dintre cele mai puternice care, odată transmise mai departe, readuc în sufletului omului amintirea sau asocierea cu posibile traume. Sigur că ele pot fi asociate și cu amintiri plăcute dar ceea ce vrem să spunem este faptul că organizatorii spectacolelor trebuie să aibă în vedere grija față de sufletul spectatorului care, prin prezența lui în sala de spectacol, îi investește încredere.

„Personajele” din umbră

Aș vrea să amintesc și rolul important pe care îl are personalul auxiliar (mă refer aici la doamna de la casa de bilete și la plasatoarele care așteaptă spectatorii la ușă și care îi ajută, atunci când este nevoie, să își găsească locul în sală); rolul lor este acela de a face mai ușoară trecerea dintre spațiul cotidian și cel artistic, atitudinea lor deschisă și primitoare fiind foarte importantă în pregătirea sufletească a oamenilor pentru spectacol.

Odată ajuns la locul său, la nivel fizic, spectatorul încearcă să își găsească o poziție comodă și relaxantă, care să îi permită urmărirea spectacolului. La nivel emoțional, putem simți, din propria noastră experiență ca spectatori, o deschidere a porților interioare ale sufletului, ca o încercare de a lăsa să iasă lucrurile de prisos și de a le înlocui cu lucruri care vindeca, reîntregesc.

Acest lucru este de o importanță capitală pentru toți cei care, prin munca lor, dau naștere spectacolelor, deoarece ei trebuie să fie conștienți că spectatorul nu trebuie agresat cu niciunul dintre mijloacele folosite în spectacol, de la rostire la lumini, de la acțiunile fizice la cele care țin de latura emoțională. Într-un eventual curs de trezire a conștiinței și a conștiinței artistice, atât de necesar în teatrul contemporan, ar putea fi atins și acest aspect al puterii de empatizare a spectatorului cu ceea ce vede pe scenă și o responsabilizare a regizorilor și a actorilor față de impactul pe care îl are în sală, ceea ce ei prezintă pe scenă.

Conștientă și responsabilitate

În ciuda ideilor conform cărora actorul și regizorul pot oferi publicului tot ce le trece prin minte, țin să precizez că aceste lucruri pot avea consecințe foarte grave la nivelul sănătății mentale atât ale personalului artistic cât și asupra publicului.

Așa cum arată cercetările în domeniu, în lume au fost întreprinse studii care sa măsoare impactul produs de producția teatrală asupra spectatorului, măsurându-i-se, printre altele, nivelul oxitocinei și al cortizolului, înainte și după spectacol. Dacă aceste studii vor ajuta sau nu cu adevărat, la o îmbunătățire a calității spectacolelor, rămâne de văzut.

Până atunci însă, putem să facem un apel la îndemnul pe care-l adresăm regizorilor și actorilor, să profite de abundența de cursuri de dezvoltare personală și de lecturarea unor cărți de psihologie, pentru a înțelege cât de importantă este munca lor pentru sănătatea societății în care trăim.

Spectatorul

După ce se așază comod în fotolii, spectatorii încep să privească în jur, pentru a admira picturile, arhitectura sălii, dar și pentru a se asigura că sunt în siguranță. Pe măsură ce se apropie începerea spectacolului, luminile din sală scad în intensitate, ceea ce, la nivel sufletec, poate crea o stare de neliniște, de anxietate.

De aceea credem ca este foarte important felul cum începe spectacolul. În cazul existenței cortinei, odată cu îndepărtarea ei, ne este dezvăluit spațiul în care sufletul spectatorului va trăi vreme de una sau două ore. Este motivul pentru care drumul spre această etapă trebuie făcut cu grijă, cu răbdare, treptat. Dacă cortina este deja trasă, spectatorul încă de la intrarea în sală, va avea un prim contact cu locul unde va „călători”.

În timp ce va aștepta începerea spectacolului, spectatorul va încerca să vadă amănuntele de decor care urmează să fie însuflețite.

THEATRICAL COLLOQUIA

Este nerecomandată și dăunătoare varianta pe care unii regizori o aleg, cea de a începe spectacolul „în forță”, fără a-i da omului din public șansa de a se obișnui cu atmosfera piesei. Vrem să reamintim și rolul gongului care, în antichitate, avea rolul de a anunța zeii că pe Pământ urmează să aibă loc un act sacru, închinat lor. Importanța lui s-a păstrat până în zilele noastre, el având ca efect adunarea atenției, pregătirea pentru începutul spectacolului, iar la nivel emoțional semnalul începerii „călătoriei” spre o altă lume.

Vrem să precizăm diferența pe care filozofia artei o face, între coordonatele spațiu-timp cotidian („*cronos*”) și spațiul și timpul artistic, scenic („*kairos*”). Cronos este acea dimensiune a timpului care ne leagă de trăirea lui cotidiană, iar Kairos este văzută ca o ieșire din timpul obișnuit și o transcendere spre un alt fel de timp, care a fost prezentat de marii filozofi ca timpul lui Dumnezeu sau timpul de creație al artei.

Suflet și emoție

Ne putem întreba cum simte omul această trecere, din punct de vedere, atât la nivel fizic cât și la nivel sufletec? Aparent, ea este una firească, dar dacă ne gândim la faptul că spectatorul iese din realitatea lumii cotidiene și acceptă să intre într-o realitate diferită, convențională, în care timpul la care el se raportează în mod obișnuit își schimbă calitatea și durata, întâlnim un proces deosebit de complex, care cuprinde multiple transformări, impuse, putem spune, de convențiile scenice, dar credem ca este mai mult de atât.

De ce această trecere se face ca o necesitate a sufletului? De ce are omul nevoie periodic de aceste „călătorii”, pe care el vrea să le simtă ca pe șanse de bucurie, de descătușare a unor forțe care îl fac prizonier în propria ființă.

Aceste observații nu țin de domeniul imaginației, ci descriu ceea ce spectatorii au simțit că li se întâmplă în interiorul sufletului, trăiri greu de demonstrat sau de cuantificat științific. Acest lucru este cu atât mai mult valabil în măsura în care, după cum recunoaște și Goleman, „emoțiile oamenilor sunt arareori puse în cuvinte, mult mai frecvent fiind exprimate prin alte detalii. Cheia intuirii sentimentelor altuia este abilitatea de a citi canalele non-verbale precum tonul

THEATRICAL COLLOQUIA

vocii, gesturile, expresiile feței și altele asemenea”⁴. Pledez pentru capacitatea artei de a trece dincolo de pragul pe care știința nu-l poate depăși fără ajutorul ei.

Spectacolul

Luminile din sală se sting treptat și începe spectacolul. Nu vom insista pe etapele desfășurării spectacolului, despre care am mai vorbit, dar vrem să amintim și importanța alegerii scenariului. Înainte de includerea unei piese în repertoriul teatral, este bine să existe o comisie, formată și reprezentanți ai spectatorilor, sociologilor, psihologilor sau psihoterapeuților, care să cântărească în ce măsură alegerea respectivei piese este utilă pentru îmbunătățirea stării de bine a societății. A alege piese la întâmplare, fără să avem în vedere acest aspect, dincolo de faptul că înseamnă o risipă financiară a banilor publici, poate fi și o formă de lipsă de respect și de responsabilitate în plan social.

Referitor la impactul vizual asupra spectatorului, avem în vedere toate amănuntele care țin de aspectul exterior, de la decor, la recuzită, la felul în care sunt îmbrăcate personajele și la lumini. Se spune că vestimentația trebuie să exprime viața sufletească a omului. Din această perspectivă, scenografia, unul dintre elementele importante ale unei producții teatrale, ar trebui să țină cont în alegerea decorului sau a costumelor, de viața emoțională a personajului pe care urmează să-l îmbrace iar elementele de decor să fie o reflectare a ceea ce el trăiește la nivel sufletec.

Ce se întâmplă la finalul spectacolului? Cum face spectatorul drumul înapoi spre spațiul și lumea cotidiană? Ce simte la nivel emoțional? Cum pleacă acasă? Ce îl face să revină în acest loc?

Aplauze

⁴ Goleman, Daniel „Inteligența emoțională” (trad. Irina Margareta Nistor), București, Editura Curtea Veche, 2008, p. 214;

THEATRICAL COLLOQUIA

Din experiența mea ca spectator și observându-i pe cei jur, pot să spun că acele câteva secunde care se nasc între finalul spectacolului și aplauze, este unul dintre cele mai încărcate emoțional; această revenirea a sufletului „acasă”, marcată de o liniște în care parcă nimeni nu mai respiră, ne lasă impresia creării unui spațiu magic, în care de ambele părți ale scenei, are loc un moment „*catharsis*”. Demonstrațiile științifice spun că acest moment, urmat de aplauze, pregătește declanșarea unui fluid de oxitocina care, trimis spre celule, spre creier, îi dau acestuia senzația de bucurie.

Studiile făcute de oamenii de știință din domeniul medical arată că, în perioada intrauterină, din inimă, primul organ care se formează în alcătuirea corpului fizic, pleacă niște fire a căror finalitate reprezintă procesul de formare a mâinilor. Facem acesta mențiune, gândindu-ne la faptul că, prin aplauze, omul exprimă bucuria pe care o resimte la nivelul inimii. Palmele se întâlnesc, se lovesc, având între ele o inimă invizibilă, care le-a format și care a fost resuscitată de actul artistic.

Tudor Vianu spunea: „Când orice muritor va dobândi conștiința unui artist, fața lumii se va schimba”. Cât de importantă este pentru un artist conștientizarea faptului că ceea ce face pe scenă poate transforma lumea în care trăiește? De ce este nevoie ca artistul să-și amintească rolul pe care îl are nu doar pe scena, ci și în plan social? Dacă munca sa de creație este „sinteza infinitului cu finitul” sau „a eternului cu efemerul”, cum poate el să ofere publicului întâlnirea „realității ultime cu speranța”⁵?

Emoție și vindecare

Actorii își dau jos masca personajelor și reapar în scenă pentru a le mulțumi celor prezenți pentru faptul că le-au dat șansa să joace și să fie proprii lor doctori. De o parte și de alta a scenei, oamenii râd sau plâng de fericire, se simt mai liberi și mai încrezători. Asta ne-am dori să simtă spectatorii la finalul piesei, astfel că teatrul să rămână o formă de vindecare, de reîntregire a sufletului și de îmbunătățire a vieții sociale.

⁵ Vianu, Tudor „Studii de estetică”, București, Editura Minerva, 1976, p. 189;

„Teatrul nu poate fi o simplă oglindire. Teatrul nu este arta imaginii. Teatrul e cu totul altceva”⁶ confirma Jerzy Grotowski încercând să găsească în spatele întrebărilor care-l frământau, acea dimensiune a artei care e mai puțin vizibilă. Dacă teatrul nu e „oglindire” și nici „arta imaginii”, acel „altceva” ar putea fi dimensiunea lui vindecătoare, care trece dincolo de spațiul scenic și este, practic, puntea care face legătura între public și artiști. Miracolul este în spațiul dintre ei. Fiecare fără celălalt nu se poate manifesta.

Levy Jacob Moreno, întemeietorul psihodramei, vorbește despre „religia întâlnirii”, considerând că teatrul poate facilita acest tip de interacțiune, la cel mai subtil nivel. După cum afirmă în lucrarea sa, „o întâlnire între doi: ochi în ochi, față lângă față. Și atunci când tu ești lângă mine, îți voi smulge ochii și îi voi pune în locul alor mei iar tu îmi vei smulge ochii mei și îi vei pune în locul alor tăi, atunci eu mă voi uita la mine cu ochii mei”⁷. Tot despre întâlnire este vorba și în sincretismul dintre artele spectacolului. Putem vorbi despre un sincretism al intențiilor sau al modului în care regizorul alege să întruchieze pe scenă o poveste. Sincretismul poate fi un liant, care să ajute exprimare artistică pe mai multe paliere, dar poate fi și o modalitate de ruptură a fluidității scenice, dacă, în îmbinarea lor, artele nu converg spre unitatea stilistică a spectacolului.

Pentru realizarea acestei unități este nevoie în primul rând de o acuratețe a intențiilor cu toți cei implicați în crearea spectacolului pleacă la drum și de o reevaluare a atitudinii față de spectatori. „Dacă fiecare din cei trei sute de oameni din care este alcătuit colectivul instituției va aduce în teatru sentimente sănătoase, ele vor vindeca și melancolia cea mai neagră”⁸. Între artele spectacolului as enumera și Arta Publicului. Dacă ar fi întrebați despre impactul pe care calitatea unui public îl are asupra spectacolului, majoritatea artiștilor ar răspunde că spectatorul este „personajul” principal al fiecărei piese, chiar dacă nu apare pe scena, nu spune replici și sta discret, în întuneric, în timpul spectacolului.

⁶ Grotowski, Jerzy, op. cit., p. 102;

⁷ Moreno, Jacob Levy „Scrieri fundamentale” (trad. Ioana Maria Novac), București, Editura Trei, 2009, p. 205;

⁸ Stanislavski, Konstantin Sergheevici „Munca actorului cu sine însuși”, București, Editura Nemira, 2018, p. 176;

Concluzii

În loc de încheiere, vom folosi câteva cuvinte-cheie, care vor reaminti câteva elemente care vorbesc despre importanța fiecărei părți a spectacolului, oricât de ne semnificativă ar părea la vedere: scena, luminile, decorul, textul, costumele, culorile, muzica, mașiniștii, regizorii, cabinierile, plasatoarele, portarii, vânzătoarea de bilete, afișul, directorii artistici, managerii, criticii de teatru, coafezele, machiorii, croitorii, cizmarii, tâmplarii, organizatorii de spectacole, personalul administrativ, colaboratorii versus angajații permanenți, diferența de generații, repertoriul, sondaje de opinii, părerea publicului, feedbackuri, turneele, festivalurile de teatru, premierele, concursurile, selecția studenților la teatru, materiile studiate, atmosfera din facultate.

Bibliografie:

1. Barba, Eugenio, „Teatrul - singurătate, meșteșug, revoltă” (trad. Doina Condrea-Derer), București, Editura Nemira, 2010;
2. Goffman, Erving, „Viața cotidiană ca spectacol”, Editura Comunicare.ro, 2009;
3. Goleman, Daniel, „Inteligența emoțională” (trad. Irina Margareta Nistor), București, Editura Curtea Veche, 2008;
4. Grotowski, Jerzy, „Spre un teatru sărac” (trad. George Banu și Mirela Nedelcu Patureanu), București, Editura Unitext, 1998;
5. Moreno, Jacob Levy, „Povestea vieții mele” (trad. Ioana Maria Novac), București, Editura Trei, 2009;
6. Moreno, Jacob Levy, „Scrieri fundamentale” (trad. Ioana Maria Novac), București, Editura Trei, 2009;
7. Shaw, George Bernard, „Back to Methuselah”, The Floating Press, 2010;
8. Stanislavski, Konstantin Sergheevici, „Munca actorului cu sine însuși”, București, Editura Nemira, 2018;
9. Vianu, Tudor, „Studii de estetică”, București, Editura Minerva, 1976

INTERVIURI

În căutarea secretului

Anca Doina CIOBOTARU*

Alice FLORENTIN*

Rezumat: Polemicile doctorale purtate cu doctoranda Alice Florentin, cu privire la metoda ideală de antrenare a actorilor/ coregrafilor în formare, necesară întâlnirii cu teatrul-dans, ne-a re/adus în preajmă umbrele demonilor ce o însoțeau pe Teibele (și poate și pe noi), contrastele lumii Salomeei, fascinația Copacului Tropicului, tulburarea Poveștilor de dragoste, zbuciumul și spaima ce bântuie Livada de vișini și... inventarul emoțiilor poate continua (înafara lor, orice abordare devine inutilă). Ne-am întrebat: „Care este secretul? Cum reușește regizorul Alexander Hausvater să îi determine pe actori să caute/descopere *uriasul din ei*, să renunțe la frica cu picioare de lut și starea de amorțeală cotidiană? Ce pași conduc actorul către sine?” Știam câte ceva despre timpul de pregătire fizică și vocală (definitiv, poate), dar voiam să aflăm... *adevărul*. Prinși în colivia rigorilor cercetării doctorale, am îndrăznit.

Cuvinte cheie: Alexander Hausvater, tehnici de antrenament, „actorul total”

* Prof. univ. dr. habil - Facultatea de Teatru a UNAGE Iași, autor de studii și volume din domeniul Artelor Spectacolului; actor – păpușar.

* Doctorandă în cadrul Școlii Doctorale „Teatru” a UNAGE Iași; cadru didactic colaborator; actor și coregraf.

„Bună ziua,

Vă trimit câteva întrebări născute din neliniștea dialogurilor cu Alice Florentin, doctorandă, preocupată de tehnici de antrenament dedicate actorilor.

Cu încredința dumneavoastră, am dori să și publicăm, în Revista «Colocvii Teatrale», răspunsurile.

Vă mulțumim.”

Aparent, așa am început corespondența cu regizorul Alexander Hausvater. În realitate, cred că i-am adresat alte zeci de întrebări, în gând – este adevărat -, de câte ori destinul de spectator ieșean mi-a oferit ocazia să mă apropiu de poveștile sale scenice, pline de neliniști, despre lume și viață. Dincolo de timp și de spațiu; fără pașaport, fără bariere.

Polemicile doctorale purtate cu doctoranda Alice Florentin, cu privire la metoda ideală de antrenare a actorilor/ coregrafilor în formare, necesară întâlnirii cu teatrul-dans, ne-a re/adus în preajmă umbrele demonilor ce o însoțeau pe Teibele (și poate și pe noi), contrastele lumii Salomeei, fascinația Copacului Tropicului, tulburarea Poveștilor de dragoste, zbuciumul și spaima ce bântuie Livada de vișini și... inventarul emoțiilor poate continua (înafara lor, orice abordare devine inutilă). Ne-am întrebat: „Care este secretul? Cum reușește regizorul Alexander Hausvater să îi determine pe actori să caute/descopere *uriasul din ei*, să renunțe la frica cu picioare de lut și starea de amorțeală cotidiană? Ce pași conduc actorul către sine?” Știam căte ceva despre timpul de pregătire fizică și vocală (definitiv, poate), dar voiam să aflăm... *adevărul*. Prinși în colivia rigorilor cercetării doctorale, am îndrăznit.

1. În spectacolele regizorului Alexander Hausvater actorii pot fi percepuți ca niște prezențe – respiră, modelează spațiul prin corpurile lor și se identifică prin energie. Cum îi determină să atingă aceste puncte vitale?

THEATRICAL COLLOQUIA

Alexander Hausvater: Nu există metode generale pentru a modela și a provoca actorul ca să-și atingă obiectivul de a trăi din plin în corpul și psihicul personajului. Actoria poate fi determinată de două fenomene: execuție și creativitate. Dacă primul depinde de o tehnică stilistică, al doilea e cel crucial, el implică un spirit de observație foarte bine dezvoltat a personalității actorului (al potențialului fizic, vocal și energetic) dar și căutarea unui sistem de motivare și provocare al potențialului creativ. În lucrul cu actorul încerc să definesc acțiunea exterioară concomitent cu cea a unui subtext interior care implică un scenariu neexprimat care funcționează paralel cu textul vorbit și articularea scenică. Prin exerciții și improvizații proiectez actorul într-un sistem de căutare și de inițiere. Nu cred în armonia între interior și exterior, din contră încerc să accentuez contrastul, contradicția între ce e spus și ce e vorbit, între text și subtext. În experiența de a deveni personaj, actorul creează situații de viață în timp și spațiu care nu sunt menționate în textul jucat. De exemplu intrarea unui personaj în scenă implică înainte de orișice locația de unde vine și mecanismul dramatic care îl face să părăsească acea locație ca să intre în scenă, în decor. De asemenea când actorul iese din scenă, el trebuie să creeze într-un mod detaliat locația unde se duce și cauza de ce se duce. Din punct de vedere regizoral e imperativ de a încuraja imaginația actorului care provine din experiența lui de viață, de cultură, tradiții, familie etc. Inconștientul actorului este forța lui imaginativă dar în același timp și o sursă de frică și fragilitate. În limitele mișcării inconștientului există un număr nelimitat de fenomene de viață pe care actorul nu le-a trăit. El trebuie împins spre o experiență organică nu psihică sau intelectuală ca să trăiască pe scenă personajul în situațiile date chiar dacă actorul și personajul sunt despărțiți prin geografie, istorie sau pur și simplu experiența de viață. În fiecare actor ca în fiecare om există surse creative nerealizate și poate neconștientizate. Prin exerciții și improvizație, actorul e împins în situații dramatice netrăite ca să găsească în el impulsuri, reacții, instincte, energii ignorate până atunci. Eu cred cu desăvârșire în fenomenul ACTORULUI TOTAL care se pune în orice situație dramatică pe scenă ca și cum ar fi într-un proces de supraviețuire. Adică nu există alternative, alte opțiuni, alte posibilități decât cea aleasă. Aceasta și numai aceasta duce actorul la înțelegerea unui personaj care probabil și el a avut un număr nelimitat de opțiuni dar a fost forțat să aleagă

THEATRICAL COLLOQUIA

doar una singură. Actorul reprezintă societatea în care trăiește și generația în care a crescut. Nu cred în metode sau sisteme, pentru că fiecare om e diferit și actorul nu face excepție. Fiecare actor conține în el cheia căutării și a găsirii a unei conduite pe care el o va înțelege numai prin trăire. Trebuie menționat că la începutul lucrului meu cu un actor mă întreb cine e acel om. Întrebarea are două răspunsuri. Unu: capacitatea existențială al actorului care provine din cultură, educație, societate, familie. Doi: capacitatea actorului de a explora zone ale comportamentului uman, forme variate și personalități profunde și contradictorii. Din această cauză la prima întâlnire așa numita audiție mă interesează mai puțin capacitatea lui de a spune un text în trei minute, mai mult mă intrigă aspecte cum ar fi slăbiciunea, vulnerabilitatea, timiditatea, și mai ales elemente care arată unicitatea caracterului lui.

2. Ce tehnici de antrenament cuprindeți în pregătirea actorilor?

Alexander Hausvater: Tehnicile de antrenament pe care le utilizez depind în mare măsură de stilul spectacolului și de necesitățile spațiului, ale timpului și ale dramatismului. Fiecare sesiune de repetiții începe cu o perioadă de antrenament fizic și vocal. În ceea ce mă privește e obligatoriu să faci actorul să uite de lumea din exterior de unde provine cu caracteristicile și simptomele vieții moderne. Ca să crezi trebui să uiți de ritmurile, obsesiile, sunetele, imaginile societății în care trăiești. Actorul nu recrează realitatea vieții cotidiene ci trebuie pregătit să creeze o viață paralelă în forme de vis sau de realitate alternativă. În multe cazuri găsesc că e necesar să crezi în timpul exercițiilor preparatorii sunetele unui limbaj inventat și un vocabular fizic de obicei de proveniență asiatică și inventat de mine ca să provoace actorul să se manifeste fizic în feluri diferite cu scopul de a conștientiza un potențial și capacități fizice neexplorate. De exemplu îi încurajez să deseneze, să scrie cu picioarele, să vizualizeze cu urechile, să evite mișcarea mâinilor atâta timp cât mai există o altă alternativă. Climatul dramatic al unei piese implică nu numai evenimente și personaje într-un anumit loc care se manifestă într-un anumit fel. E o lume în care perspectiva spațiului și a timpului trebuie redefinită. Reacția neurologică diferă de la elisabetani la postmoderniști. Timpul diferă în fiecare societate, în fiecare personaj câteodată e împărțit în 80 de minute pe

THEATRICAL COLLOQUIA

oră altă dată în treizeci iar altă dată nu există o măsură de evaluare. Pe mine m-a intrigat necesitatea actorului de a învăța, de a reînvăța procesul de respirație, de mișcare, de creare a sunetului a cuvântului, a propoziției, a dialogului ca și cum ar fi un bebeluș care trebuie să treacă de la o fază la alta ca să ajungă la maturitate. Închei acest capitol despre exercițiile preparatorii accentuând că actorul trebuie să continue experiența improvizației și a exercițiilor în afara orelor de repetiție și chiar după încheierea ciclului de repetiții cu mine. Așa cum un violoncelist, pianist, dansator repetă în fiecare zi, actorul trebuie să introducă exercițiile inițiate de un spectacol ca un program permanent fără de care nu poate să evolueze.

3. Cum poate ajunge un actor să aibă un corp teatral, adaptabil stilului de joc solicitat de regizor?

Alexander Hausvater: Răspunsul la întrebare a fost dat la punctele 1 și 2. Totuși, aș putea adăuga necesitatea unui dialog între actor și regizor, un dialog care nu se limitează la textul unei piese, un dialog care acoperă un teritoriu vast și atinge elemente filosofice, culturale și personale. De obicei mă uit la un element din personalitatea actorului care-l deosebește de oricine și acesta este curajul, curajul de a cerceta de a experimenta, de a explora, de a investiga și mai ales curajul de a se schimba. Explic actorului că experiența pregătirii unei piese e ca un voiaj în necunoscut cu modalități necunoscute, un voiaj care implică nu găsirea unui personaj dar găsirea unor calități și forme în personalitatea reală a actorului. Motorul schimbării e biruirea fricii și acceptarea noii experiențe ca o caracteristică permanentă a personalității lui. Întrebarea pusă implică că există un corp teatral adaptabil stilului de joc. În realitate actorul dovedește prin joc și stil schimbarea de personalitate cauzată de procesul de repetiție.

4. Ce trebuie să știe, să conștientizeze și să facă un actor pentru a putea atinge nivelul de „prezență scenică”?

Alexander Hausvater: *Prezența scenică* nu e un termen pe care îl utilizez în lucrul cu actorul. Personalitatea obsesivă, comportamentul

THEATRICAL COLLOQUIA

extremist, ȣipăţul şi tăcerea sunt formele unei personalităţi care e subiectul şi obiectul trăirii scenice. Actul de interpretare implică o mărturie publică a procesului de transformare, de evoluţie de la un pol la altul. Personajul slab devine puternic cel puternic devine slab, cel tânăr îmbătrâneşte, cel bătrân reţrăieşte tinereţea, cel bogat pierde totul, cel sărac devine o persoană influentă ş.a.m.d. Transformarea publică a personajului e mărturia narativă, care are un început şi un sfârşit, are un conţinut şi - mai ales -, o formă narativă care face personajul să treacă pe parcursul spectacolului de la o stare la alta ştergând din memoria publicului orice altă formă de gândire, de emoţie de comportament.

5. „A fi actor înseamnă a fi curajos, înseamnă să reuşeşti să-ţi controlezi frica şi să devii un alt om, un om liber... unul care nu se supune.” – aşă ne povestiţi în *Ce dacă*. Mai este valabilă această definiţie? Cum îi determinaţi pe actori să trăiască aceste principii? Ce-ar fi dacă ar fi cuprinsă această definiţie în manualele de arta actorului?

Alexander Hausvater: Sunt o persoană care a fost educată în cultura engleză şi în limba lui Shakespeare. Cuvântul *actor* înseamnă un om care acţionează ca să schimbe o realitate cu alta. Această schimbare implică un risc personal şi necesitatea exprimării curajoase a unei credinţe de viaţă, a unei revolte personale. Acest actor se exprimă pe o platformă înaltă de unde cuvântul şi imaginea au o rezonanţă politică. Majoritatea personajelor teatrului clasic sunt regi, regine, prinţi, prinţese, oameni cu putere decizională. Actorul îşi asumă riscul provocării dar şi a îndemnului spre revoltă revoluţie, schimbare. Actorul vorbeşte cu vocea unei moralităţi uitate şi neglijate în societatea respectivă. De la vechii greci până la noi el cere publicului să devină cetăţeni responsabili într-o societate care trebuie schimbată. Şcolile de teatru trebuie să accentueze referinţele sociopolitice în pedagogia teatrală. Actorul e un agent provocator care îşi riscă propria lui existenţă în căutarea unei direcţii politice mai umane şi mai profunde. Eu cred că actorul trebuie să participe activ la manifestaţii politice, greve, meeting-uri de solidaritate ca şi cum publicul lui e totalitatea oraşului şi a ţării în care trăieşte. În manualele de teatru trebuie să-şi găsească locul istoria, mişcările politice, elementele care duc la schimbarea unei societăţi cum ar fi revolta revoluţia sau altele.

THEATRICAL COLLOQUIA

6. Ce întrebare a rămas neformulată și ce răspuns a rămas suspendat (în ceea ce privește subiectul care ne neliniștește astăzi)?

Alexander Hausvater: În general întrebările precedente nu reflectă problemele profunde cu care se confruntă actorul modern. Școala de teatru cu cei trei ani de studiu, cu profesori mai mult absenți, cu criterii economice de înrolare cu metode didactice contradictorii nu pot duce la crearea actorului ideal. Școlile produc mult prea mulți actori față de cât îi poate cuprinde piața. Când întrebi studenții la actorie de ce au ales acest drum răspunsurile sunt în majoritatea cazurilor departe de singurul răspuns valabil: am ales această profesie ca să schimb lumea, s-o fac mai bună, mai blândă, mai frumoasă. Când văd un actor pe scenă mă întreb întâi și întâi cine e și imediat după, de ce oare a ales să fie actor acum și aici.

Concluzie: Crearea actorului total e un proces care începe din primele faze ale vieții, continuă pe băncile școlii și duce la maturitate prin experiment, cercetare investigare concomitent cu acumularea experienței pe scenă. Actorul are o obligație față de el însuși și de arta lui să se familiarizeze cu stiluri și forme diferite, cu culturi variate cu necesități empirice și dramatice. E o imposibilitate ca în perioada scurtă a repetițiilor să poți schimba nucleul personalității unui individ. Vreau să cred că el se pregătește, pentru întâlnirea cu mine și cu tema spectacolului, o viață întreagă. Vreau să cred că întâlnirea cu mine îl schimbă pe el cum întâlnirea mea cu el mă schimbă pe mine. Diversitatea experiențelor de viață exprimate pe scenă face ca actorul să devină un martor al unei societăți îndepărtate în trecut sau viitor cu calități și modalități pe care nu le-am cunoscut până la el.

**CONTEMPORARY PERFORMING
ARTS – INTERSECTIONS AND
INDIVIDUALIZATIONS**

STUDIES

What Is Contemporary, After All, in the Contemporary Theatre Performance?

Călin CIOBOTARI*

Abstract: This study intends to check how much Romanian performances of the last two decades owe to tradition and what is, nonetheless, contemporary in the ‘contemporary performance’. The study takes into consideration the shows produced in the public theatres, the ones which provide the overwhelming majority of the Romanian theatrical production.

Key words: contemporary performance, Călin Ciobotari

What does contemporary performance mean? What is the border line between the contemporary and non-contemporary features in the performances? Is a show taken out from the posters contemporary with us? Is the structural transience of this art transferred perhaps to the attempts of defining contemporaneity in the theatre? Conventionally, I think we may draw this line through the prism of the generation idea. This way, we accept to call the shows produced after the year 2000 ‘contemporary’. Therefore, this study intends to check how much Romanian performances of the last two decades owe to tradition and what is, nonetheless, contemporary in the ‘contemporary performance’. The study takes into consideration the shows produced in the public theatres, the ones which provide the overwhelming majority of the Romanian theatrical production.

1. **The director’s situation** has not significantly changed compared to his/her position in the classical show. In Romania, the director was and still is

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

THEATRICAL COLLOQUIA

the central element in the construction of a show. He/she has consolidated his/her position as a creator who signs a work, for which he/she is the first to have the copyright. As many of the Romanian theatres are managed by managers-directors, we may also speak of an institutional consolidation of this position. However, they have gradually given up employed directors, tacitly reaching the conclusion that long-time working with the same group involves mostly disadvantages rather than advantages.

2. In the Romanian contemporary performance, **the acting** techniques have remained the same. Besides renouncing the declamatory, 'theatrical' uttering, in favour of the natural acting (actually also preferred by many of the classic directors) a contemporary actor acts exactly like 20, 30, 50 years ago. We are on the same axis between Stanislavski and Brecht, with invocations and applications (most often done by ear) of Meyerhold's theatrical theories. Same as before, the actor is 'judged' depending on his/her physical data and ability to stir emotions.

3. Apparently, one may think that the **art direction** has gained prominence during the last decades, considering the ever-increasing interest the contemporary audience has in the visual aspects of the performance. Nonetheless, one only needs to have a look at the scenery from the 70s, 80s¹ to understand that nothing much has changed in this matter. The scenery still is, with priority, the one defining the space, either from a symbolic or a realistic point of view. In most cases, the scenery is not produced by the theatres anymore; they resort to specialised companies, which are in the management's, director's or theatre designer's good graces.

4. I believe we may talk about regress in the Romanian theatre concerning the **costumes**. There is a stage tendency to dress up the characters in a neutral style, in order to justify their double temporal existence: their time and our time. It is enough to visit the tailoring shops in the Romanian theatres to understand that, today, the costume doesn't have the importance it used to

¹ See Ion Cazaban, *Scenografia românească în secolul XX (Decorul)*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” București, 2018.

THEATRICAL COLLOQUIA

have. The disappearance of the historical performance or of the restorative performance intensified the lack of interest in the costume.

5. What is undeniably different in the contemporary performance is the **light design**, which, by the way, is often overused. As long as the theatre bought a state-of-the-art lighting system, the director feels he/she has to use it, even when the light ends up doing a great disservice to the show. Moving heads, video-mappings, cycloramic applications, hologram effects are performance obsessions of our time. The ambition of turning the light into a character is sometimes so great that it often obstructs the real characters. There are very few Romanian theatre creators who really know how to use the new technologies. Most of them are content to imitate what they see in the occidental theatre and what they think is representative for the European theatrical mainstream.

6. As for the **themes** of the contemporary shows, I don't think we may talk of major differences, but only of thematic disguises, redefining or passable nuances of the old subjects. In the Romanian space of the last twenty years, Radu Afrim has the merit of having imposed a marginality theme which, for better or worse, has somehow refreshed the used stories. The entire work of Radu Afrim is a continuous and always surprising meditation on the 'difference', be it social, sexual, economic² etc. The liberties taken with the classic text are more significant than in the past, the dramatist's authority being rather a symbolic one than with concrete effects.

7. The **music** of the contemporary show tends to ignore the ambition of originality. Even the few composers who still collaborate with the theatres often resort to mixes, or to reorganising pre-existing sound themes. Live music supposes increasing the production budget, so that it seems a luxury for many directors, or, anyway, something extravagant. The actors are sadly lacking more and more in the musical skills field, fewer and fewer of them being able to ensure, from inside, the musical illustration of a show.

² A theatrical image of the work of this director may be found in Cristina Rusiecki, *Radu Afrim, ȕesuturile fragilităȕii*, Editura Tracus Arte, Bucureȕti, 2012.

THEATRICAL COLLOQUIA

8. The dynamics of the **stage movement** is increasing, at present. Suffice it to view a few video recordings from the 70s-80s to realise that the theatre art requires other rhythms nowadays. It is not enough anymore to rely only on the dynamics of ideas. It is the reason why choreographies are always present in Romanian shows, even remotely important ones. The poor development of dance-theatre in Romania confirms however, in some way, that choreographic insertions remain in a decorative area, as performance accessories, the movement not becoming a structurally necessary one.

9. The **general profile** of the contemporary Romanian performance gives the image of a mix between art and something commercial, something which must be sold, but must also keep, to a greater or lesser extent, the air of a 'work', of an artistic creation. Theatre, in Romania, continues to be an art for the masses, the ambition of the Romanian director being to create shows with levels of meaning for each cultural layer of the audience. Generally speaking, theatre remains, however, an art of the middle class.

10. I fail to understand if the answers to the question 'Why are we going to the theatre?' essentially differ now compared to the past. And yet, it seems to me that the contemporary **audience** is much more tolerant of what they are offered than the audience in the old days. It is an audience which seems to tend to the idea that everything coming from a stage is welcome. We are witnessing a strange levelling of success and failure in the theatre, as if there would be no more bad shows or good shows, but only shows, and that is all. For those who study the phenomenology of applause in the Romanian theatre auditoriums³, the inability of this gesture to work as a truthful barometer of the show quality becomes obvious. The testimonies about the great performances in the past talk about dozens of calls on stage, about long minutes of standing ovations, but also about copious boos on stage. There are attitudes which are missing nowadays, the Romanian spectator avoiding

³ See the chapter „Interludiu: Noul spectator. Câteva ipoteze”, in Miruna Runcan, *Signore Misterioso. O anatomie a spectatorului*, LiterNet Publishing house, 2017. The entire volume is, in fact, relevant for the various mutations taking place in the psychic and behaviour of the contemporary audience.

THEATRICAL COLLOQUIA

exteriorising his/her impressions or feelings. We may not know if he/she does it because his/her aesthetic discernment has been atrophied, or because he/she simply feels odd in relation with what is provided as art.

11. The **life duration** of the contemporary show is decreasing. Nowadays, a show which is played for two-three seasons is considered a venerable show. The disappearance of the technical director from the theatres, or the redefinition of the position, has led to a deficient maintenance of the shows. The significant number of premieres, the, sometimes, aberrant promises from the management projects, the limited number of spectators, the impossibility to gather large casts (few actors live strictly on their wages) – all these contribute to the decrease of the life expectancy of the theatrical productions in Romania.

12. The **budget** of the contemporary performance is much higher than the one of a performance in the old days, whereas the profit made from selling tickets doesn't justify this additional investment. If a director or scenographer in the Romania of the 70s had learned how much one of his counterparts was going to earn in the 21st century, he would have certainly been indisposed. Or he would have started making films, where financial satisfactions have always been significantly higher. The contemporary show swallows up most of the money for the scenery. Each of the 10-15 important directors of nowadays Romania feels irremediably offended if it is proposed to him to use scenery from other shows. All of them want to build up the show from absolute scratch, each world being created, of course, out of nothing. The costs generated by their fees are approximately the same. Most of the time, the director, the scenographer, the choreographer, the light-designer, the musician, the dramatist are external collaborators of the theatres, contracted based on copyrights. A top-rated director does not accept less than 10,000 euros. A famous scenographer doesn't work for less than 5,000 euros, just like the reputable choreographer and the musician feel insulted by fees below 3,000 euros. Only the dramatist, if there is one, has understood where his place is and accepts rather symbolic amounts. It is easy to notice that only the total fees of these artists often reach 25 – 30,000 euros. Economically speaking,

THEATRICAL COLLOQUIA

there is no justification for such amounts, since the ticket receipts will never generate an adequate return. Therefore, this way the contemporary show also has a business aspect which it didn't have before. We are far from speaking of theatre (of culture, in general) industrialisation in the Romanian space, but we have enough reasons to notice the profitability of this art for a handful of its servants.

Bibliography

Cazaban, Ion, *Scenografia românească în secolul XX (Decorul)*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2018.

Runcan, Miruna, *Signore Misterioso. O anatomie a spectatorului*, Editura LiterNet, 2017.

Rusiecki, Cristina, *Radu Afrim, țesuturile fragilității*, București, Editura Tracus Arte, 2012.

From Dramatic Text to Visual Dramaturgy

Cristina RĂDULESCU •

Abstract: As a system of signs or of signifying practices aimed at engaging with another system of signs and of signifying practices, the one belonging to the stage, the performance text found its postdramatic equivalent in visual dramaturgy. The critical attention is directed at the image or at the perceived relationship between body, space, sound, light and objects. The mission of visual dramaturgy is represented by the association between *the viewer* and *what is being viewed*, the semiotics of the visual, post-narratology, the phenomenology of the body or of the gaze, serving a single aim: organising the action in order to have it performed.

Key words: dramatic text, auctoriality, visual dramaturgy, postdramatic, image, semiotics.

A different kind of literature, written in order to be seen, spoken and listened to, in variable proportions, evolving generously from Homeric dimensions to concise and laconic forms, dramaturgy has a double and somewhat ambiguous status: it is literature, therefore a finished product, but it is also raw, flexible and adaptable material for the performance.

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

THEATRICAL COLLOQUIA

Dramatic literature finds its justification in performance. The specific nature of dramatic literature consists in the reality constructed by the author through interior and exterior images, dramatic composition, subject-matter and dramatic conflict, through the structure of dialogue and monologue, through the character converted into type, hero, antihero, prototype, archetype. A dramatic script is a theatre universe in its text form, a literary structure based on several dramaturgy principles: the separation of roles, dialogues, dramatic tension, character action, space/time directions.

Some studies have tried to define the predeterminations that influence the author before the staging of a text – the constraints of the era, the vision of space and time, the dramaturgic storyboard – and the dramatic text appears firstly as a reality that can be perceived in its materiality and musicality, rather than the mere signifier of something else.

The first and most obvious signs of departure from the text, of emancipation from the supremacy of the auctorial mould, became visible with Meyerhold, in the early 20th century – the characters' moods were not expressed in the tone of voice, the text was recited in a colourless tone; in his theatre, based eminently on movement, everything was targeting sight, the dramatic action was transformed into pure dynamism. The text would turn into a mere pretext for the director to create a theatrical universe outside the author's given structure. As a director – and therefore the author of the performance – he was assuming the right to rework the work; of the 19 plays he staged, seven were reworked. Such violent deviations – which, on the other hand, were proof of an extraordinary visual imagination – were criticised and

THEATRICAL COLLOQUIA

labelled by some of the critics of the era as formalist experiments take to extremes.

Nowadays, contemporary theatre practice no longer involves the existence of a text created with the purpose of being performed on stage, and the interest has been deflected towards non-dramatic material, in which the rules of classic dramaturgy are upended and in which new models of writing are proposed, with specific narrative dynamics.

Form tends to obey content and to bring back into conversation the term coined by Umberto Eco in relation to the *open work*, a territory open to the world, to interdisciplinarity. “In order to be defined, the object must be related back to the total series of which, by virtue of being one possible apparition, it is a member. In this way the traditional dualism between being and appearance is replaced by a straight polarity of finite and infinite, which locates the infinite at the very core of the finite. This sort of ‘openness’ is at the heart of every act of perception. It characterizes every moment of our cognitive experience.”¹

Hans-Thies Lehmann uses the term *postdramatic* in order to designate the present current in contemporary theatre which is obviously disassociating itself from the notion of drama in the diachronic sense of action. A script that fixates on the here and now, on detail and the everyday, but also on universality, otherness, globalisation.

Postdramatic theatre reunites all contemporary theatre performances, departing from the classic dramatic model, which it deconstructs. Text

¹ Umberto Eco, *Opera deschisă*, Paralela 45, Bucharest, 2006, p. 47 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

becomes thus an instrument, among all others, an instrument which operates through words, but which engages space and corporality to the same extent.

The occurrence of this flaw in the cohesive force that unites the dramatic text with the stage, in the congeniality of the two essential elements of performance, is also reflected in the relationship between the director and the playwright. The two no longer work in a relationship of mutuality, as the functions in contemporary theatre have variable geometries and these matrices are capable of transfer, while the characters, although they continue to belong to the author, are manoeuvred by the director's semiotics.

Technology makes possible everything that the imagination dictates, the creators' worlds become differentiated and drift apart, the dramatic text morphs under the action of a distinct vision, of the message of an individual consciousness.

The text is a system of signs or signifying practices meant to engage with another system of signs and of signifying practices, the one belonging to the stage. It can therefore be stated that the relationship between the dramatic text and the stage text is complementary, competitive or conflicting, but it is never a relationship of obedience or pre-eminence. The constitutive segments of a theatre production become autonomous and the artists become specialised, the positive consequence being the diversification of the dramaturgic axes of creation, and, therefore, a multitude of resulting performance variables.

Theatre moves its exploration laboratories from the table of the first reading to the stage, and from the stage to unconventional spaces, inviting the spectators to join in the search for the meaning of the dramatic plot. The search

THEATRICAL COLLOQUIA

becomes a collective one, and it is also included in the performance, the main aim being to refresh the relation between the spectator and the spectacle, to privilege the visual, the gaze. The continuum text/author-director-performance no longer works today, and textocentrism² is losing ground, as theatre is increasingly contaminated by cinema, opera, video design, light design. Today's theatre, which brings in other arts or parts of the new technologies, puts the spotlight on the spectacular, and the revelation of the text, of the word, is replaced with the revelation of the more effective, less filtered, more accessible image. Aesthetic renewal treads multidisciplinary artistic territories, and theatre rises to the occasion, through the unconditional call to visuality, which takes on part of the text's responsibilities.

A currently common phrase, "a picture is worth a thousand words", attributed to Confucius, made famous as a slogan used by advertising executive Fred Barnard and transferred to the performing arts, justifies the replacement of the notion of dramatic text with that of performance text, with a reading according to this particular code of the visual dramaturgy, which uses visual, choreographic and transdisciplinary patterns.

Besides the progress and advance of stage techniques, the director's hegemony influences to the same extent the manner in which the performance text is devised, influences its status and its place in the ensemble of means of communication in performance.

In an analysis of the foundations of modern dramaturgy, Marie-Christine Autant-Mathieu stated that "after the wave and the vogue of

² Term launched by Patrice Pavis in 1996, describing the dominant place occupied by text in certain theatre productions.

THEATRICAL COLLOQUIA

happenings and of collective creation, of document-theatre, of narrative-theatre, which populated the landscape of the 70s, textless theatre, pure performance, seduced several directors. Dramatic writing was being overshadowed by stage writing. The interest for the theatre text was challenged in the name of modernity, which was essentially absorbed in a cult of the image. The artisans of this de-sacralisation, of this devaluation of the play picked up, provocatively, Antoine Vitez's formula: 'I believe one can make theatre out of anything.' His act of faith was understood by epigones as the need to adjust the text in such a manner that it fits the pattern of the show. Therefore, the text is functional in the show, but it no longer directs it, it no longer informs it. The stage is no longer serving the text, but instead the text adapts to the theatre devices."³

Currently, playwriting and creative writing residences no longer have as their objective composition or dramatic analysis; the domain of playwriting is shifted towards the process of stage performance in itself, and the main concern is to find an as great as possible ability for disseminating a text's ideatic potential. Nowadays, dramaturgy can no longer be autonomous, waiting patiently for the footlights, it is instead written and created by authors who leave their ivory towers, go on the internet and publicize their creations.

On the other hand, at some points in the contemporary evolution of dramaturgy we find the situation in which the creation process becomes the actual material of the performance, the text is produced "on sight", it is in progress, being written together with the company of actors, and the emphasis

³ Marie-Christine Autant-Mathieu, *Auteurs, écritures dramatiques*, in *Écrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS, Paris, 1995, p. 13 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

is on improvisation and on the actor's right to fight their positioning in the show. Devising theatre (collaboration – collective creation), specific to the alternative, independent, experimental, socio-political and community theatre, means, in this case, a shift of authority from the written text to other artists in the theatre and to a shared artistic leadership where a shared source and a shared responsibility exist.

In an attempt to provide a complete definition of contemporary dramaturgy, Joseph Danan⁴ proposed a division dictated by its very status. The first layer is the creation itself, the dramatic structure, the second is represented by the semiological vicinities (meanings, idiolect, subtext, referential framework), and the third, which covers the first two, is generated by the process of shifting the text matter towards performance. He speaks of a plural visual dramaturgy, that of corporal modelling, of sound, stage design, light design, of exponential dramaturgical perspectives that serve a single purpose: organising the action in order to have it performed.

Visual dramaturgy and media dramaturgy – the latter being created by the collection of meta-performance technologies – move away from the mimetic representation of reality, but theatricality preserves its duality intact, despite the segmentation undergone by the dramatic matter: it is, on the one hand, real, because it is tangible, but it is also fictional, because it represents a reality that is external to it.

Organisation for staging applies to all texts, and nowadays is the mission of the dramaturge, who (at least in German-speaking countries, since

⁴ Joseph Danan is a French writer, professor and playwright, author of *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, published in 2010 at Actes Sud – Papiers.

THEATRICAL COLLOQUIA

Lessing) is part of the institution's organisational chart and has to process the play text for each production. Together with the director, or prior to receiving the director's concept, the dramaturge recomposes the ensemble, intervenes in the relations between the characters, emphasises a certain pace and outlines the central theme. To the extent to which the stage text is (re)created, this individual becomes the intermediary between the creation team and the audience, between the author and the director, between the director and the critics, in charge of the possibility and the potential for transferring meaning from the realm of the text to the visual realm of the stage.

In Romania, this practice does not have a long history; not long ago, the dramaturge's work was assigned to literary managers, but lately several theatre professionals have developed skill in the area; among them, playwright Visky András (with over 40 adaptations for stage at the Hungarian State Theatre in Cluj), Anca Măniuțiu (also an author of dramatic scripts), Daniela Dima and Raluca Rădulescu, joined by the directors who "tailor" the performance material on their own. They are those who ensure the transition of narrative poetics dominated by language and structured in sequences towards a performance-based aesthetic.

As a form of cultural production, the lack of a uniform character of the texts in postmodern performances shifts therefore the critic's attention towards the visual or towards the perceived relationship *between* body, space, sound, light and objects. The attention given to the visual construction of the performances and of the functional relations between the manipulation or the exhibition of the body and the manipulation of space must be seen as very important from the point of view of the history of contemporary performance

THEATRICAL COLLOQUIA

arts. Visual theatre and the theatre of images (represented first and foremost by Pina Bausch, Robert Lepage, Societas Raffaello Sanzio and Silviu Purcărete), spectacular in their hybrid and versatile contents, create meaning through performance – a meta-theatrical approach, based on the developments in film, television and view-mode technologies, which have influenced the theatre-goers' visual culture. The politics of this type of theatre goes beyond the aesthetic processes and relies heavily on accessibility, without being able, however, to free itself from certain tendencies towards gimmickry.

There are directors (from Robert Wilson to Thomas Ostermeier, from Mihai Măniuțiu to Radu Afrim, from Frank Castorf to Joël Pommerat⁵) who choose autonomous texts, free from stage contingencies, and who usually stage texts based on works belonging to genres other than drama, such as novels, essays, correspondence, or use adaptations that significantly change the initial structure, depending on the focus of interest of the moment.

“It bothers me that I have to choose a text”, Radu Afrim stated in an interview. “One should have to choose an idea. A thought. An image. Teamwork, according to the new standards, should not start from a text, but instead from an idea. Whatever we want to speak about. Chekhov spoke about what he wanted to speak. We, in our own words, or without words, what would we like to speak about?”⁶

Along the same lines, Italian director Romeo Castellucci almost totally rejects text, and his shows become indeed challenges in terms of

⁵ Joël Pommerat even calls himself a “stage writer”, since text is, in his opinion, “the trace that the performance leaves on paper.”

⁶ <https://www.uniter.ro/radu-afrim-nu-am-nostalgia-anilor-de-inceput/> (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

performance. Reliance on the force of the image, this is his way of mastering the audience. The director even states that he would like to have other means of transmitting the narrative construction to the viewer, as his images find as many interpretations as there are spectators in the house.

“I truly believe in the role of the spectator”, the director states, “in the contact with the audience and in shared/communicated creation. A show does not have substantiality, it lacks an object, it is the most fragile artistic language that we can imagine, because in the end the stage remains empty and barren. What is left? Each spectator’s experience. Each spectator is a sum of objects, of shapes, of colours, of sounds, of lights; but without their personal experiences, their scars, whatever is seen on stage is useless. It is the spectator that gives life to a show, not the other way around.”⁷

Another *enfant terrible* of the stage, director and playwright Rodrigo Garcia, approaches, in all his shows, text hybridization. His productions display a discontinuity of form and a juxtaposition of apparently unrelated texts – from play fragments and meditative reflections to lyrical episodes, recipes and football commentary. He brings in a reinterpretation of the idea of auctorality, beyond the relationship text-performance. Defining “dramatic” as something that has a connection to fiction, the would-be author is the audience, and the dramatic script should be revised depending on the signals coming from the audience, rather than depending on the relationship between the two elements.

⁷ Romeo Castellucci, *La quinta parete/ Le cinquième mur*, in *La dramaturgie visuelle et les résidus narratifs chez Romeo Castellucci*, <http://www.alepreuve.org> (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

In the absence of the onslaught of text, today's postmodern or postdramatic spectator has the opportunity to reduce the visual performance to that particular meaning which harmonises and vibrates with his/her own emotions, as the stage reference continuously replicates its shape-shifting contact possibilities.

Visual dramaturgy does not eliminate text completely (Castellucci himself worked for a while with a dramaturge, Piersandra Di Matteo), but instead translates it into a more or less autonomous stage form, into a *corpus* operating according to predetermined composition rules, with an implicit logic, oriented towards the audience – and this system of controlling the stage code has its origins in classic dramaturgy. It is only the signs that have changed, the visual creator no longer operates with the meaning of the word, but instead with the modelling of the body, media inserts, sounds, colour, on the same text, processed differently and dealt with as a phonic, musical, rhythmic matter.

“What changed”, says Patrice Pavis, “is the status of the visual: the visual no longer accompanies the listening of the text, it does not stop at illustrating, explaining or clarifying it. On the contrary, sometimes it complicates it to the point of ambiguity. Space and the visual are a signifying matter, a structure of abstract and formal spatial relations, a device in itself. And visual dramaturgy should recognise these formal structures and lend them a cultural, ideological meaning, connected in historicity.”⁸

⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, p. 108 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

This refers to associating *the viewer* with *what is being viewed*, precisely the task of visual dramaturgy, as perceived by Maaïke Bleeker⁹, who focuses on the one hand on the semiotics of the visual and on post-narratology, and on the other hand on the phenomenology of the body, of the gaze and of kinaesthetic empathy.

The two structures, fundamentally different, produce interaction and are part of a more complicated mechanism, that of the universe of meanings that involve graphic, iconic codes, language, receptors, communicators – all of them subject to *pragmatics*¹⁰ seen as the relationship between signs and their users. In our case, the relationship between visual dramaturgy/sign and viewer/receptor.

This is not a new theory, George Steiner proposed it in the 80s in his book, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, in the chapter about cultural topologies: “The discipline [...] of semiology addresses any imaginable medium and system of signs. It asserts that language is just one of multiple communication mechanisms – graphic, acoustic, olfactory, tactile, symbolic [...]. The life of the individual and of the species depends on the reading and quick/accurate interpretation of an array of vital information. There exists a vocabulary, a grammar, maybe even a semantic of colours,

⁹ Maaïke teaches at the Drama Studies Department of the Utrecht University; she developed this theory on visual dramaturgy in her work *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (2008).

¹⁰ A branch of semiotics that studies the aims, effects and implications of the use of linguistic structures by speakers.

THEATRICAL COLLOQUIA

sounds, smells, textures and gestures, just as complicated as those of language.”¹¹

We find ourselves, thus, inside a system in which objectives are not eliminated, but instead reoriented; words, language, free themselves from their semantic burden and become independent vehicles (“words are means, means for reaching a purpose”, says Pina Bausch. “Words are not the real purpose.”¹²).

When, in 1954, Ronald Barthes defined theatricality as “theatre minus text”, he foreshadowed its authority and influence over all contemporary art forms. For this reason, the great experiments and successes of postmodern theatricality can be identified in those circumstances where theatre operates with visual polyphonies and finds as a partner for dialogue the freedom to effect capital changes and associations.

Bibliography:

Autant-Mathieu, Marie-Christine, *Écrire pour le théâtre*, in *Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS, Paris, 1995.

Eco, Umberto, *Opera deschisă*, Paralela 45, Bucharest, 2006.

Huxley, Michael and Noel Witts (editors) *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, London, 1996.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, 2018.

Popovici, Iulia (editor), *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*, Tact, Cluj-Napoca, 2015.

¹¹ George Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, Univers, Bucharest, 1983, p. 75 (our translation).

¹² In an interview quoted by Michael Huxley and Noel Witts, *The Twentieth-century Performance Reader*, Routledge, London, 1996, p.63

THEATRICAL COLLOQUIA

Steiner, George, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, Univers, Bucharest, 1983.

*** *Théâtralité(s). Tradition et innovation*, collective edition, Editions Philippe Picquier, Strasbourg, 2015.

Webography:

<http://www.alepreuve.org>

<https://www.uniter.ro/radu-afrim-nu-am-nostalgia-anilor-de-inceput/>

<https://www.persee.fr/doc/comm>

Pelléas and Mélisande – Maurice Maeterlinck and the Opera Performance. 2018 Retrospective

Cristi AVRAM*

Motto: “They were, blind,
Three girls in a castle,
Each dreaming
Of a little sun.

In new towers we ascended
All of us, one by one,
With girls together,
Of seven days.

Oh, the eldest said,
I seem to hear coming up,
On the great staircase,
My light towards me.

Oh, the middle one said,
What may you have been dreaming about?”
M. Maeterlinck¹

Abstract: The road from the theatre text towards the opera performance is an attempt to essentialize words which unravel in order to ease the communication between the characters and the playwrights’ message. This endeavor is very difficult, as the play which stands at the root of the libretto already operates with an essentialization. Anyhow, the libretto cannot have the length of a play, but appends a musical dimension to the production. These

* Theatre director, graduate from the George Enescu National University of Arts in Iași. He is currently a PhD student at the same school and assistant director at the National Opera in Iași.

¹ Maurice Maeterlinck, *Pelléas și Mélisande*, trad. Petruța Spânu, FIDES, Iași, 2003, p. 51. (Mélisande’s poem; our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

things apply to *Pelléas And Mélisande* by Claude Debussy, built on the same text written by Maurice Maeterlinck. This article, although oriented towards an operatic retrospective of the year 2018 of the great musical stages of the world, also follows this libretto's journey on these stages. Furthermore, 2018 marks the centenary of Claude Dubussy's death.

Key words: performance, opera, symbol, essence, 2018

After gaining dramaturgical success through which Maurice Maeterlinck entices artists of his adoptive France at the end of the 19th century, the most representative author of symbolist theatre finds his niche audience and writes his texts, shadowed by the beauty of metaphysical tranquility, translucid silhouettes and characters lacking immediacy. The successes he had had before *Pelléas And Mélisande* (1892) convinced him to militate for a new theatre aesthetic, concentrated around symbols, essences, and the spectacular movement around the *Théâtre de l'Œuvre* (1893) of Lugné-Poe began to be more present in the cultural environment of the Occident.

In a background in which realism and naturalism were solid directions through which literature was understood, symbolism occurred as an oddity. The literary phenomenon is similar to the theatrical one. This is why Maeterlinck is labeled as a *strange poet of horrors*, as he describes himself in an article of the magazine *L'Art moderne* (on the 28th of November, 1891). Undergoing the heavy weight of his inadaptation and closely followed by the French audience, especially because Octave Mirbeau dedicated an article to him in *Le Figaro Littéraire* (1890), having published his first theatre text, *Princess Maleine*, Maeterlinck infiltrates in the French cultural horizon. Mirbeau compares him to Shakespeare, moreover he thinks that the beauty of Maeterlinck's texts is superior to his Elisabethan ancestor. *Pelléas and Mélisande* is the text which will mark a corner in his career, opening the cycle of drama in couples and innocent love as themes in his future plays. At the same time, even in theatre, *Pelléas and Mélisande*, opening the Théâtre de

THEATRICAL COLLOQUIA

l'Œuvre in Paris, as the first premiere, proposes different ways of understanding the performing arts.

The subject of the play is not very complicated, but the intertextualities and the echoes deriving from its subtext provide great depth of understanding. Inspired probably, as Petruța Spânu observes in her preface of the Romanian translation of the text, from an Indian theatre script dating from the 5th century, *Sacotala*, attributed to Calidasa, *Pelléas and Mélisande* stirs up the subconscious of youngsters to develop innocence and purity of absolute human sentiment. These young lovers, Pelléas and Mélisande, love each other in an innocent way, despite the obstacles created by Golaud, who also loves Mélisande. Their love sinks inevitably into death, because it creates chaos and madness in the mind of the cheated lover.

Golaud finds Mélisande in a forest, bent over a water in which she has lost her crown, the emblem of her past, which she wants to be forever forgotten. Brought by Golaud in Arkël's (his grandfather) castle, she falls in love with his younger brother, Pelléas. Their innocent love is kept secret until little Yniold observes them. Pelléas is murdered by his brother and Mélisande dies tragically after giving birth to her daughter.

As to musical impressionism, Claude Debussy is the personality from the French music who takes Maeterlinck's text and transforms it into a libretto for the opera, composed from five acts. In 1902, Debussy gives the score to the Opéra Comique in Paris, and the premiere takes place on the 30th of April the same year. Inspired by Richard Wagner's revolution of the lyrical genre, Debussy dreamt of a French musical piece which would distance itself from the structure of the genre. Although he had started several works, amongst which *Axël* by Villiers de l'Isle-Adam, or *The Cid* by Corneille, the composer had not yet finished any of them. He wanted a short libretto, which would not suffocate the music and, moreover, a universe in which time and space would not be decisive factors. He wanted solely what the symbolist theatre had to offer.

Seeing a performance with *Princess Maleine* by Maeterlinck, Debussy asks the author to give him permission to create an opera from this

THEATRICAL COLLOQUIA

text. As Maeterlinck had already promised Vincent d'Indy that he could write the music for this play, Debussy oriented towards *Pelléas and Mélisande*. The libretto modified the original text, some scenes were eliminated, others diminished, which troubled Maeterlinck. The fact that the scene where servants wipe out the undrained blood of Mélisande had been eliminated disappointed the playwright, and the conflict regarding the cast led to a rupture between the two creators. However, the premiere at the Opéra Comique took place, under the direction of conductor André Messager. The scenery and the costumes, in a Pre-Raphaelite manner were signed by Lucien Jusseaume and Eugène Ronsin. Although Maeterlinck proposed Georgette Leblanc, his wife, as Mélisande, Debussy and Messager wanted Mary Garden for the part, a Scottish singer who had seduced the French audience with her lead in *Louise* by Gustave Charpentier. A decisive role in assigning the part had the manager of the opera house, Albert Carré, who was disappointed by Georgette Leblanc from former productions. The role of Pelléas was given to Jean Périer.

Debussy's music, regarded as strange by his rivals, had a warm welcome from youngsters which were far less conservative and the whole scandal around the piece made the performance more attractive for the public. The Parisian audience was curious and the show received positive feedback. The opera was staged in other European theatres and eventually in America. Debussy did not live to enjoy the fame of his composition, as he died from cancer in 1918.

The year 2018 marked the centenary of Debussy's death and a few musical theatres paid homage to the composer by staging *Pelléas and Mélisande*. A commendable, yet normal gesture in traditional opera houses. In Romania, the preoccupation was slightly different, that of commemorating 100 years since The Great Union, occasion which encouraged festivity. In Iași, The National Opera House produced a performance centered around the autochthonous heroin – Ecaterina Teodoroiu, the main character in the opera with the same name, composed by Emil Lerescu, directed by Laura Vlădoiu.

Coming back to *Pelléas and Mélisande*, I noticed a large number of productions of superior quality, different in style, which are worthy of

THEATRICAL COLLOQUIA

mentioning and studying. That is why, a selective retrospective of the year 2018 makes the subject of this article. On the stage of the Opéra Nationale de Paris Robert Wilson's production from 1997 was retaken, being on the programme of the 2017-2018 season.

The retrospective begins with the production at the Opera Vlaanderen, in Anvers, Belgium, a rather visual performance, in which the music of Debussy is surrounded by a special scenery, an installation suggesting an unreal world. The scenery transcends the concept of scenography, being an ensemble in which technology, sculpture, costume and light meet. The two creators, director Sidi Larbi Cherkaoui and choreographer Damien Jalet, collaborating with visual artist Iris van Herpen are responsible for the creation of *Pelléas and Mélisande*. Debussy startled with sonorities remote from the real world; he places the action in the kingdom of Allemonde, proposed by Maeterlinck, a space almost indefinite because of the contact with superior worlds, where Mélisande and Pelléas are capable of loving each other. Marina Abramović, beyond sustaining the directors' idea of creating cyclical worlds, brings a certain translucence to the stage, in her need of breathing, a moment echoed by the seven crystals present on the stage in certain moments. The fact that they are translucent, the fact that they let light travel inside them, transforms the crystals into boundaries between the visible and the invisible, besides being a mineral projection of Mélisande. For her, the crystals construct the suffocating palace which, at the same time, frees her.

The space and the video projections are part of a symbolist narrative succession, they support the idea of a theatre in which the symbol is the key to understand the inner world. A blue iris follows Mélisande constantly, trying to remove her from the world in which she feels captive, but transforming itself into an illusory circle, an eye open to the universe, to the cosmic infinity. Seven dancers follow the slow movement of Mélisande, they keep her tied when she speaks about captivity, describe her thoughts and feelings in most moments, retract themselves as Goloud appears and symbolically populate the interludes written by Debussy. In order to balance the contact between the

THEATRICAL COLLOQUIA

finite and the infinite, in a sterile and salubrious stage, the creators reunite different elements to suggest the essence of the text.

Although it had premiered in Berlin, the show *Pelléas and Mélisande* directed by Barrie Kosky at the Opera National du Rhin in Strasbourg, France, is our main center of attention. In the world of the opera, re-performing old plays is a common practice, criticized by some, praised by others. However, one cannot neglect this performance. In this particular case, the audiences are divided, some find it ravishing and violent, or an incongruent destabilization from Debussy's music, or rather a regular show, a possible point of view. This particular performance unites symbolism, expressionism and a certain naturalism; this is how it is supposed to create a unity. The space, created by Klaus Grünberg, consists of black panels and describes the solitude of the sinister, it is the sanctuary of a world which ends nowhere and prolongs into the abyss. The director wanted to explain himself to his audience, detailing passages which could have been only suggested; that is the case of the physical attraction of Arkël towards Mélisande, suggested by Maeterlinck and Debussy, explicit in Kosky's production.

The visceral and concrete approach towards the characters makes them human but, at the same time, it creates a discrepancy from the translucent of the 20th century. However, the production is meant for another audience, of a more rapid century. In the clamor of the urban, a silence so profound would startle us! The same thing applies when trying to deepen the psychology of the characters, of medical abnormalities, but Barrie Kosky risks it all, no matter the price.

Arturo Marelli's career is linked to the staging of numerous productions with *Pelléas and Mélisande*, first in 2004 at the Deutsche Oper Berlin, then re-performed at the Finnische National Oper Helsinki (2014) and the Wiener Staatsoper (2014). Although it isn't a performance dedicated to the centenary of Debussy's death, it was part of the programme since 2018. Moreover, it is worthy to stop and explore Marelli's universe. Although the structure of the performances is the same, the productions suffered slight modifications, making them unique.

THEATRICAL COLLOQUIA

Arturo Marelli did not only bring on the stage a real pond, but he also reunited key elements from Maeterlinck's text. The well and the sea are the same, the whisper of the water is described as a constant ripple, a dampness that penetrates the opera singers, filling the space inspired by a symbolist painting – *The Isle of Death* by Arnold Böcklin. Marelli found the right way to place *Pelléas and Mélisande* in Böcklin's quiet scenery. He kept the defining elements, such as the water, as a physical translation of Mélisande's troubles and darkness, an ocean of tears; the rock, the realm of Allemonde, stiff, cold, seen as a repository for the fragile Mélisande; the boat, reminding of a never-ending journey for the main characters towards death, as a calming blessing (here six women dressed in floral gowns push the boat, which carries the dead Mélisande). The scenes flow easily, their resolving not digressing from the metaphor, though having the innate context. There is an equilibrium between the reality and the fairy-like feeling.

I praise the artists of these three operas. Beyond the vocal and acting performances, valuable and uplifting, the bravery of singing in water, being wet most of the time, are of rare boldness amongst opera singers.

In 2018, the *Teatr Wielki Opera Narodowa* in Warsaw has *Pelléas and Mélisande* in its schedule, directed by Katie Mitchell with Lizzie Clachan as scenographer. The feedback is not very positive and it is highly criticized by the cultural authorities, although the staging is not to be ignored. Similar to the above-mentioned stagings, here also the creators try to unify different aesthetics. If the original text proposes a timeless setting, a sort of dream-like space in which any element cannot be detached or relocated to a certain reality, this time the setting is somewhere in the middle of the 20th century. The perspective seems to be Mélisande's dream in its non-reality, and every action from the stage is actually a projection of the character's subconscious. It is a plausible option which may be valuable. The dream, however, has coherence, it describes Mélisande's troubles, because she is now part of a strange family and the fatalities which occur are caused by her incompatibility with masculine energies. And that is how a feminist voice comes out.

THEATRICAL COLLOQUIA

The visual part of the show is well-constructed, the stage continuously moves, light describes contours, it underlines feelings and thoughts. Symbolic images in Maeterlinck's text, full of flesh and savor, are poorly translated, become tangible and commonplace. The lake will become an empty pool and the castle a mere house. The performance gives the impression of a certain restraint, of simplicity, a poor joke of lies.

A co-production of four opera houses – Théâtre des Champs-Élysées Paris, Opéra de Dijon, Théâtre du Capitole Toulouse and Stadttheater Klagenfurt – is worth to be mentioned, especially because the latter had the premiere with this libretto in 2018. Éric Ruf is the director and he proposes a dark world in which Mélisande's body brings light, dressed by Christian Lacroix in a golden gown. Honest and clear, the production emphasizes the voice and music, the movement of the performers being slow and shallow, which creates the idea of a translucent realm.

On the other continents, Debussy's opera is brought in front of the public in 2018, even if in far away countries it keeps its element of novelty, being so rarely staged. At the Metropolitan Opera in New York City, *Pelléas and Mélisande* hasn't been staged since 1995, being re-opened by Sir Jonathan Miller. However, nowadays the stage direction, the scenery, the costumes seem outdated for the contemporary audiences. It has been kept as a collectible piece of the great director's work. The puritans of the genre will be touched by the nostalgia of this show. In Australia, at the Victorian Opera in Melbourne, Elizabeth Hill directs a conventional *Pelléas and Mélisande*, without an international musical echo.

These are just some of the stagings of Debussy's libretto. In music, it values with greatness the energy of symbolism, it regains and reevaluates hallucinating sonorities which create a possible mirror of Maurice Maeterlinck's text. It may be an oddity of the genre, especially in the more conservative circles, stuck in the composition of bel canto or verism. If the first audition creates an emotional obstacle, the optimal solution is loosening the senses. The doors of sheer emotion can be opened only by letting the unknown from Allemonde inside: here is the first step towards feeling!

Bibliography

Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London & New York, London, 1993.

Eliade, Pompiliu, *Cu privire la Maurice Maeterlinck*, Institutul de Editură Flacăra, București, 1912.

Hubert, Marie-Claude, *Marile teorii ale teatrului*, trad. Doina Nicoleta Mitroiu, Institutul European, Iași, 2011.

Maurice Maeterlinck, *Pelléas și Mélisande*, trad. Petruța Spânu, FIDES, Iași, 2003.

The Metamorphosis of Performing Arts

Cristina TODI*

Motto: "The barriers between the different performing arts are fluid: dance flows into theatre, which flows into music and song and stage pictures."
(John Rockwell)

Abstract: This article examines the relationship between performing arts, the multidisciplinary aspect of them, thereafter seeking to address a few similarities and differences in approaching a live performance. The confluence between ballet, theatre and opera is obvious and a brief overview of the main interlaced stages in the development of performing arts will also prove that they have always been related and dependant on one another. Every performing art crosses its boundaries and not only does it explore issues or topics specific to the other arts, but it also uses their tools. Thus, this article integrates a few contemporary tendencies of intersection in performing arts, mainly the pervasive presence of ballet and theatre. Subsequently, in considering live performance, the impact on the audience is also assessed, as well as the harmony of perception created between the performer and the public.

Further on, the paradigm development in performing arts is determined due to the augmenting of the new technological tools being used. The aim of using these tools is to create special effects that emphasize the quality of the performance. In addition to a comprehensive influence, this article explains how contemporary social and political changes, scientific and technological progress have determined more changes in the performing arts than they had in the previous centuries.

Key words: artist, arts, ballet, culture, theatre.

* Lecturer, PhD, George Enescu National University of Arts of Iași, e-mail: cristinatodi67@gmail.com.

THEATRICAL COLLOQUIA

In a cultural period when copies become sufficient, the original loses its value, and real life in many areas becomes theatrical, performing arts must continuously prove their identity. Novelty does not find its expression in radically new forms, but borrows its ideas from new sources, such as information technology leading to the loss (or transcending) temporal and spatial boundaries. Hence, the most influential paradigm in the 21st century art is the covert hegemony of the IT image (moving or still, video or photography, special effects or global web). Contemporary artists have expanded their tools in all directions and all media, as art is also a process of inquiry. Due to the IT tools, the audience becomes more and more participative and the artist is not any longer an isolated island trying to perform and innovate for themselves and the critics, but to innovate elements that interest the audience, as their stronger feedback is needed.

Nowadays, audiences do not value art as a result, but rather as a process, fact that humanizes profoundly the work of art by bringing the artist closer to them. At the same time, the artist is more than ever a forerunner, a model, an example, an idol. It took humanity 2000 years for the world to shift the emphasis from the author and artwork to the performer. Public manifestations require from the participants artistic characteristics, regardless their aim: political, social, cultural. Theatricality is found in all spheres of life. Art practices spread from art spaces to cultural spaces. Hierarchical structures have been destroyed; low and high, elite and mass have equal access to culture. Social theatre is used successfully in education. “To perform” means to free and reveal one’s creative personality into an artistically manifested story that can be verbal and gestured, or movement and danced, or sung, or a cohesive mix, on a subject that interests both performers and audience. As the performance happens on stage (in a theatre or another place) at a certain time, its development confers its uniqueness.

Nowadays, choreographed parts are played in theatre and opera performances, and not only do they represent the view of the director, but they are expected to highly interest the public. Performing on an opera stage means

THEATRICAL COLLOQUIA

a multitasking circumstance in which the singer deals with the aspects of acting, choreography, and singing at its highest.

Tracing the intersected development of the performing arts, we'll see that the use of the expressive body in dance coincides very often in drama and opera as well.

We notice the importance of the body and movement as means of expression and communication in ballet and in theatre and performance, spreading towards opera. At times, it seems that ballet and theatre part on different ways, but only for very short periods: "there is a wound that exists between dance and drama."¹ Then their similarities grow wider and stronger.

The picture of contemporary performing arts is contradictory. On the one hand, it looks as if performing arts are booming, as it gets so easy to perform today in formal and nonformal locations and the number of performers continues to grow. The audience seems to become more and more interested in opera, theatre and ballet performances.

There is a significant number of studies that provide a comprehensive overview of the performing arts. All these studies agree that the performing arts are undergoing an important shift: while the broadcast performing arts are increasing globally, live performances are expanding only locally. As the studies show, the most dramatic development has been observed in non live arts, despite the hundreds of thousands of people attending concerts, opera, ballet and theatre performances all over the world.

We must not forget to mention the impact of the new media on the performing arts, without considering to investigate the trans-artistic consequences of these new procedures. Performing artists who use new technologies in their work contribute to a cultural retraining of our senses and perception of arts and write art history fresh anew. Within this phenomenon however, Hans-Thies Lehmann has called contemporary theatre "a politics of

¹ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, translated by Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2012, p. 12 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

perception, in which the image is rediscovered as a heterogeneous entity that speaks to the spectator in a self-critical and magical way.”²

Technology adds a significant number of tools to the performance, but it's the passion of the artist that leads the show to success. The new approach in performing does reflect an increasing interest in the active role of the spectator in the moment of performance and the relationship between spectator and actor in a live event.

Reception theory, as defined by Robert C. Holub, author of *Reception Theory: A Critical Introduction* (1984), “refers to a general shift in concern from the author and the work to the text and the receiver (audience).”³

Performance is a high human experience, but in life we are the centre of our own narrative, just as the spectator is the centre of their own. Yet we have within us a strong impulse, a wish and a necessity, to explain ourselves and our experiences in an artistic expression and we do it in front of the others. Also, performing arts have always been collaborative, within performances and self-enriching and inspiring from other forms of arts or expressions. It is important to fuse all the inspiring elements to make the audience feel the emotions the performance encompasses.

Performing arts melt into each other. The enriching and perpetual state of metamorphosis is true for all art forms. Art students are taught, through training, to merge one art form with another, thus having a broader perspective while performing. With each period and cultural movement, new voices have emerged, bringing new, inspired techniques from the other arts that can magnify the performance and have the audience delighted. A short retrospective would give us a wider perspective.

Stanislavski accused the romantic drama and actors of over-dramatization and exaggerated methods of speech and therefore introduced a system to train the actors that is still being used in the world nowadays, almost a century after it was developed. Let's not forget that Stanislavski received

² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Juers-Munby, English edition © Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2006, p. 27.

³ https://www.youtube.com/watch?v=jksXXSZ_SS8, 27 feb. 2019.

THEATRICAL COLLOQUIA

ballet training and it's quite natural that he included physical exercises for the actors, inspired by careful studies of the body. He wanted to train the actors to be "more mobile, flexible, expressive and even more sensitive"⁴, envisaging the benefits that could be achieved by using these techniques from another art: ballet.

Similarly, new steps were made in ballet by requiring techniques that develop a more expressive use of the body in ballet (Diaghilev, Nijinsky, Fokine). Choreography was ready to pass from "ready-made and established dance-steps, to create in each case a new form corresponding to the subject."⁵

Then, when the quality of life increased due to the industrial and scientific development, in 1916 there was a rebellion against the so-called bourgeois theatre and the Romanian writer Tristan Tzara founded the Dada movement that influenced all art forms. Tzara wanted to return to simplicity and spontaneity, to the personal and subjective. Hence, both theatre and ballet developed the expression of personal feelings.

As a consequence, and against the realities of the war, Surrealism came into existence in the artistic world. Surrealism appealed to mysteries and utopias of the irrational, unconscious and non-logical mind in order to bring the audience to a poetic level of perceiving art. Basically, this was the start of collaboration among artists from numerous areas of expertise for the aim of a great performance.

The development of the natural sciences and psychology lead to the development of the modern dance. Improvisation experiences started in art domains within the expressionist movement. And if it was to draw inspiration from somewhere, then ballet was inspired by the ancient Greek dances (Isadora Duncan). The other means, except the performance of the artists, were reduced to simplicity on stage.

⁴ Konstantin, Stanilavski, *Viața mea în artă*, Ed. A.R.L.U.S. – Cartea Rusă, Editura Cartea Rusă, ed. a II-a, București, 1951, p. 38 (our translation).

⁵ Roger Copeland, Marshall Cohen, *What is Dance?*, Oxford – New York – Toronto – Melbourne, Oxford University Press, 1983, p. 260.

THEATRICAL COLLOQUIA

Then, in the 1920s stage performance changed again, due to labor issues, to the socio-political climate after the world war, and new voices, such as those of Sigmund Freud, Strindberg or Picasso were heard in the art world. Ballet has been shaping and altering the emotively arabesque movement that we know today; an accomplishment of grace. But the scope of dance continued broadening.

Meanwhile in the theatre, postmodernism brought dry metaphor – as in the other manifestations of literature. However, theatre pushed the boundaries of performance and adopted more new techniques as it was competing over the audience with a proliferation of genres.

Bertold Brecht's *alienation technique* aimed to distance the public from the play and instead, to engage them through the performance by stripping it of everything familiar, so that it forces the audience to become self-reflective of their circumstances.

In ballet, Merce Cunningham enjoyed experimenting with form rather than emotional expression and the result was highly demanding of the audience. He also tried to free choreography from depending on music and for this he asked for help from post-modern pianist John Cage, whose performance was based on improvisation, forcing the ballet dancers to improvise themselves. There's always a solid background in classical and contemporary dance technique that could aid an individual in improvisation, strength, and ease on the stage.

The 1950s were a good period for experimenting in the arts, as economies were booming around the world. Arts would present as a melting pot of features, said Alvin Nikolais, and this was confirmed by others: "...became noted for a new kind of dance theatre which is almost completely abstract in terms of dramatic content but which represents a unique and imaginative fusing of sound, color, light, bizarre props, shapes, and movement to create a remarkably theatrical set of illusions on the stage."⁶

⁶ Sandra Vitola, *Determining Components of Dance Interpretation for Encouraging Dance Teacher Interpretation Skills*, Article, May 2015 DOI: 10.17770 / sie 201 3 vol 1.589,

THEATRICAL COLLOQUIA

Bringing a lot of exploration of the perception created between performer and audience together, preferring to have small audiences, Jerzy Grotowski founded the Polish Laboratory Theatre in 1959. His performances brought avant-garde ideas, he created stunning works as a director, but he became better known for his way of training the actors to create meaningful theatre for both the performer and the spectator. Grotowski trained his actors to master incredible physical techniques that will help them tackle their emotions, develop their creativity and handle the script in more than one way. Until the end of the 20th century, new choreographers had blurred the usual physical distance between audience and performer. "Theatre makers, of both dramatic dance and drama, revisited the traditions of Commedia dell'Arte, ancient Greek theatre, and Oriental theatre to serve as forms of inspiration."⁷

Performing arts are important to communities and their economy. The history of performing arts began when the human beings started their ritual dances. They continued with the minstrels who were using music to tell theirs and others' stories.

As it was then, now the audiences see transformation in front of them: events collide, attracting the public within the development of the live story, contributing to the whole atmosphere of challenge, thought provoking, taking sides, consequently the public stop their lives for a short time, to take part into the characters'. All performing artists know that they have to captivate people with the story and the way they express their show. The more skillful someone is to do that, the stronger the impact they will have on the audience and the more famous they will become. Alternatively, there's a brief highlight of the main moments in performing arts during the last century in theatre and ballet.

https://www.researchgate.net/publication/277941844_Determining_Components_of_Dance_Interpretation_for_Encouraging_Dance_Teacher_Interpretation_Skills, 1 mart. 2019.

⁷https://books.google.ro/books?id=odGVBqa6FR0C&pg=PT239&lpg=PT239&dq=Barba+%26+Savarese+1991&source=bl&ots=vNb6Whm3wJ&sig=ACfU3U0ZkSV1bc3ZgpkhukJ SsQJu8cXxLg&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwjC48GFhN_gAhVLyqQKHQ-vCJ8Q6AEwCHoECAMQAQ#v=onepage&q=Barba%20%26%20Savarese%201991&f=false, pg. 165, 1 mart. 2019, 26 feb. 2019.

THEATRICAL COLLOQUIA

Dance, just like music and theatre, has appeared ritualistically because there's an inner rhythm in each of us, regardless the musical ear, there's a movement in the body of the human being, a rhythm that impacts our way of thinking, of working, of praying. Therefore, dance is so human, that it affects every emotion in the performer and the audience. "Ballet can be as intellectual as any other art-form, but if I want to go into a theatre and just be overwhelmed by feelings in a way that otherwise you would never be, then ballet is the art-form."⁸

It is internationally admitted that dance, as music and as some forms of theatre are international languages; they don't need translation. The ballet dancers just add to the author's intention to express feelings with their own contribution of feeling them through.

Maybe the main similarity in ballet and theatre is the flexibility of expressions. The more attention is given to theatre techniques in dance, the stronger the development of ballet in the cultural field and expression. Choreographers or ballet dancers become increasingly interested in embedding critical readings and interpretations of the body in the ways in which these are framed and represented within the practice by both theatre and ballet. Lately, dance dramaturgy has been similarly engaging the two fields. John Rockwell said: "All dance, even the most abstract, includes theatrical elements and all theatre involves physicality."⁹

Also, the human body is not a machine and it is definitely not neutral, so everything it has learnt will be reflected in the performance it gives. The human body will deconstruct, adapt and adjust and rearrange all indications of the ballet rules, according to what it has learnt, lived experienced or imagined. Art education comprises chapters of all art fields, thus the performance of a ballet dancer will be influenced by the multi-faceted, continually unfolding aspects of their knowledge and practice of theatre, music and even visual arts that will compete in insightfulness so that they will perform at their highest on

⁸ Tamara Rojo, *Theatre and Society*, <https://thoughteconomics.com/theatre-performance-and-society>, 8 ian 2019.

⁹ John Rockwell, *The Times of the Sixties*, Black Dog and Leventhal, 2014, p. 37.

THEATRICAL COLLOQUIA

stage, in front of the audience. Lately, there are more and more choreographers who require the presence of an acting director during rehearsals.

From immemorial times, people told other people of their experience: a hunting story imitating animals and bragging about hunting skills, or expressing fear, or the strike of thunder: all these require an acting role on behalf of the storyteller, so that they share all possible emotions with the audience. Theatre has evolved out of the performance of Dionysian mysteries and the contemporary performance encompassing ballet and music and modern technology elements to enhance their effect. The notion of beauty in performing arts is defined by the viewer's perspective, as it happens in real life. People like things to have proportion, equilibrium and essence in their structure. But in order to captivate the audience, the artist must change these things and then restate them. Theatre has been incorporating elements of nature, ritualistic and ethnic, elements of dance and music, of psychology, a social and cultural blend.

There's no art without artists, but all the other elements (lights, scenery, script, choreography etc.) are also important. As all artists are curious, they let themselves influenced by everything they learn, especially everything they learn from the other arts: performing arts or visual arts. They do it consciously or unaware of that fact, but for the benefit of their performance.

The discipline of the artists' work will contribute to the artists' management of emotions and their release during the performance. From here we can see the benefit of arts education, that not only broadens the minds, but also strengthens the individual as part of the society. Creativity made the world as we know it. Creativity and arts contribute to youth imagining different realities and determine them to be open-minded and live a better life. Art provides the artist a living, but not isolated from the world. For instance, dance, theatre, opera are social skills.

Dance is intensifyingly turning into a multidisciplinary domain. Fluently, ballet has managed to assimilate many other dance forms, refining them, giving them structure and intrinsic beauty. The latest tendencies in choreography encompass a multitude of features, inspired from all aspects of

THEATRICAL COLLOQUIA

culture and society. However, all these are grafted on the classical methods if we speak about ballet dancing, as ballet started in the Italian and French Renaissance as court dances or court ballet. It was only in the 19th century that ballet dancing reached the high standards displayed until today. The new styles that followed, such as modern ballet dancing (first half of the 20th century), were a manifestation of new and modern against the formal methods that ruled all dance schools and performances.

Contemporary ballet dancing (considered to have begun in the 1950s) facilitates the development of new styles of approaching a piece of music throughout the versatility and fluidity of movements. It upholds the deconstruction of symmetry and rhythm within a performance. It is influenced by all the factors humanity has become aware of lately, in a freer perspective that preserves a high standard.

Gigi Căciuleanu - a famous contemporary Romanian choreographer for whom dance is an art which essentializes life itself – stated that to conceive a choreography is “to merge geometry and grammar, architecture and music, sculpture and game strategy...”¹⁰ For him, dance is the art of sculpting time with a body in motion. The dancer is a tool of beauty to express feelings that are ultimately a source of endless, ethereal inspiration. To do this, the dancer require high emotional intelligence. He/she has the ability to read the audience’s emotions and to guide them so the audience feels the way he/she aims them to feel.

In theatre, the artist is the messenger of the story, the one who conveys the story in such a way that it’s made true through the way he/she acts it. The actor tells the story of a conflict between the characters and the circumstances, as dance and opera tell too. That is why the line between the man performing on stage and the character becomes invisible. “There is an obligation and social responsibility to be an actor.”¹¹

¹⁰ Gigi, Căciuleanu, *Vânt. Volume, Vectori*, translated by Anca Rotescu, preface by Luis Merino, Editura Curtea Veche, București, 2008, p. 127 (our translation).

¹¹ Joanna Read, *Idem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Actors, dancers and opera singers create a bond with the audience through their performance, turning them into active participants. A piece of art is not completely what it is meant to be until the public is in the room. Performing arts break many barriers and make people more comfortable with each other, opening the doors of communication and perception.

Performing practices have conquered all cultural and social fields – education included – in order to optimize their outcomes. How could performing arts not be interlaced and melted into each other when performing arts represent interdisciplinary branches of the same cultural manifestation? Ballet, theatre and opera share not only the stage, or the subtlety of the metaphor of movement, but also practical indications that turn the expression through gesture and movement into performance. Those gestures and movements are intrinsic parts of a story the artist tells on stage for the audience. By understanding the artists' language of movement and dance, the audience become part of the ephemeral show. The difference between ballet and the other performing arts, though, consists of the theoretical statement that sees human body follow through the speed and rhythm of a piece of music, in a classical, modern or contemporary approach. It is a sequence of steps relying on the harmony of sound and lyrics that communicate a story to the audience.

Physical theatre particularly builds acting through physical actions and relies on dance and eurhythmics. Therefore, only basic or primary artistic movements are used to express the plot, together with theatrical means (such as text). Physical theatre, the same as ballet, considers the body as its expressing medium. In this, the two arts reach a closeness where opera is not allowed.

Through time, people have been asking themselves: Is dancing able to express the complex emotions of the characters in a story? Is physical theatre capable of such sensitive fluidity that it could enter the category of ballet? Is music a *sine qua non* element for ballet, or a harmonious but steady factor in more complex creation on stage? And although the answers are yes with every performance of each type, the performance seems to be ephemeral at the same time, despite the collective effort, despite a panoply of great names: it is so

THEATRICAL COLLOQUIA

because performing arts are unrepeatable. And yes, performing arts are the highest manifestations of human body, mind and soul. Art doesn't need explanations and the audience perceives it naturally, as a cathartic pleasure they receive throughout the performance.

While traditional visual artists display their works in a gallery, a museum or in a more or less conventional place - to be seen by the public for a long period of time -, performing artists let their work unfold in a unique moment in time, and it will never again be replicated exactly the same, regardless their devotion for arts.

I am making a clear distinction between the phenomenon of transgressing the borders between the stage genres, especially between theatre and choreography. "Choreography migrates towards theatre, and theatre infiltrates in choreography, although this emulation which wishes to be in the idea of a *total theatre* can give birth to some artistic experiments where the stress is placed upon the very visual interpretation, with an excessiveness of body movement and with an acute absence of Thalia's simple and natural truths. The moderation and the balance of these changes is fertile to the spectacular aesthetic, burdening the sap of the artistic creation also through the revealing of the internal life of the characters beyond the lines themselves. Because either performing in Grotovski' style, or Peter Brook's, or in the Stanislavskian tradition, or personalising the game, the actor has to be armed with all the means of the plastic expression. The attention upon the way of assuming the body, of using it and of recognizing the strange infinity of its possibilities to transcend the barriers of communication."¹²

From a universal audience perspective, performing arts are the ones that have kept humanity sane and took it out of barbarism.

Bibliography

Adshead-Lansdale, Janet and June Layson, *Dance History. A Methodology for Study*. London, Routledge, 1994.

¹² Cristina Todi, *Dezvoltarea plasticității corporale a actorului prin studiul coregrafic*, Iași, Ed. Artes, 2017, pg. 172;

THEATRICAL COLLOQUIA

- Balch, Jean Louise, *Intersections of Theatre Theories of Spectatorship with Musical Theatre Practices in Performance and Production*, University of Colorado, 2012.
- Barba, Eugenio and Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London, Routledge, 1991.
- Barba, Eugenio and Nicola Savarese, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, Traducere de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2012.
- Botha, Estelle, *Where Dance and Drama Meet Again: Aspects of the Expressive Body in the 20th Century*, 2006, Thesis (MDram (Drama)) - University of Stellenbosch, 2006.
- Bremser, Martha and Loma Sanders, *Fifty Contemporary Choreographers*, London, Routledge, 2011.
- Căciuleanu, Gigi, *Vânt. Volume, Vectori*, traducere din limba franceză de Anca Rotescu, prefață de Luis Merino, colecție coordonată de Jean-Lorin Sterian, București, Editura Curtea Veche, 2008.
- Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba, London, Methuen, 1991.
- Copeland, Roger and Marshall Cohen, *What is Dance?*, Oxford – New York – Toronto – Melbourne, Oxford University Press, 1983.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Juers-Munby, English edition © Routledge, e Taylor & Francis e-Library, 2006.
- Rockwell, John, *The Times of the Sixties*, Editor, Black Dog and Leventhal, 2014.
- Stanilavski, Konstantin, *Viața mea în artă*, traducerea colectivul de redacție al Editurii A.R.L.U.S. – Cartea Rusă, Editura Cartea Rusă, ed. a II-a, București, 1951.
- Todi, Cristina, *Dezvoltarea plasticității corporale a actorului prin studiul coregrafic*, Iași, Ed. Artes, 2017.
- Todi, Cristina, *Originile dansului în spațiul european*, Iași, Ed. Artes, 2017.

Articles

- Basarab, Nicolescu, “Peter Brook and Traditional Thought”, Translated by David Williams, in *Gurdjieff International Review* This webpage © 2001 Gurdjieff Electronic Publishing Featured: Spring 2001 Issue, Vol. IV (2) Revision: April 9, 2001.
- Behrndt, Synne K., “Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking”, in *Contemporary Theatre Review*, 20:2, 185-196, 2010.
- Bota, Aura și Cristina Lăutaru, *Tendențe contemporane în coregrafie*, Future Academy, 5th International Congress of Physical Education, Sports and Kinetotherapy, 2015.
- Faludi, Julianna, “Open innovation in the performing arts”, in *Corvinus Journal of Sociology*, 2015.

THEATRICAL COLLOQUIA

Lisovetc I.M., *Education in the Context of the Performative Trends in Modern Culture*, Conference paper, Facets of Culture in the Age of Social Transition Proceedings of the All-Russian Research Conference with International Participation Volume, 2018.

Pruitt, Lara, Debra Ingram and Cynthia Weiss, "Interdisciplinary Arts Integration", in *Project AIM, Journal for Learning through the Arts*, 2014.

Rockwell, John, "If it's Physical it's Dance", *New York Times* (March 12th, 2006).

Talianni, Katerina, Eleni-Ira Panourgia, Jalk Walker and Roxana Karam, *Airea: Arts and Interdisciplinary Research*, online: www.journals.ed.ac.uk/airea_

Rojo, Tamara, *Theatre and Society*, online: <https://thoughteconomics.com/theatre-performance-and-society>.

Vitola, Sandra, *Determining Components of Dance Interpretation for Encouraging Dance Teacher Interpretation Skills*, Article·May 2015 DOI.

Weibel, Peter, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds. Globalization and Contemporary Art*, 2017.

Web sites

<http://www.gurdjieff.org/nicolescu3.htm>

<http://escholarship.org/uc/item/0nf7326g>

<http://www.scottishjournalofperformance.org>

https://scholar.colorado.edu/thtr_gradetds

<https://www.ugent.be/lw/kunstwetenschappen/spam/en/research/research-tracks.htm>

<https://doi.org/10.1080/10486801003682393>

<https://www.cairn.info/revue-management-2017-1-page-70.html#>

The Importance of the Rhythm Discipline in the Education Process of Acting Students

Oleg MARDARI*

Abstract: The present paper aims to present the role of rhythm and its modelling aspects in the education of acting students, based on practical and theoretical research in the field of theatre and pedagogy. After analyzing the actual situation of performances in which the balance between text and movement has been overthrown, the birth of an essential factor in the formation of the actor is triggered: they must acquire a body of theoretical and especially practical knowledge regarding the rhythmic language that plays an important role in building a character.

Key words: rhythm, movement, rhythmic language, character.

Rhythm - it is one of the basic components of the theatrical art and of the actor's art. It is one of those general elements or principles that are present in all arts and create a connection between them. The rhythm of an inner life is a flow of energy that is constantly changing and ensures a varied intensity of human activity. These permanent changes in energy intensity are due to the mutual influence between emotion and thought. They appear in the psyche of man as a result of the influence of various external factors or changes in personal activity.

The rhythm of the inner life of man directly influences the intensity of his activity. In theatre, this intensity of psychic or physical activity is called tempo-rhythm. This term was introduced in the theatrical language by

* Lecturer at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts in Kishinev, Republic of Moldova.

THEATRICAL COLLOQUIA

Stanislavski. It signifies firstly the intensity of the inner (psychic and emotional) experience of the actor on the stage. "Every emotion or state that man experiences has its tempo-rhythm. That is why every minute spent in various activities is characterized by different tempo-rhythms." [1]

The organic nature of physical behaviour on the stage depends on finding the exact pace of the actor's inner life, which imposes physical action on an appropriate tempo rhythm. If we detach from the influence of the tempo rhythm of living or of the inner state and we examine the one of physical actions, then the latter will be characterized by the following aspects: measure, speed, action character, and muscle effort. The pace of physical action is nothing but the organization of movements in time and space. The logical sequence of segmented physical actions is nothing more than a scheme of physical actions. If we keep the sequence of this scheme, but we change the external factors that can alter the tempo of the inner experience, then changes will occur both in the amplitude of the movements and the time of their realization. The speed of executing the movements, that is, the tempo, is an equally important factor in their accomplishment (of physical actions). So, each action is closely related to the pace of its execution. This natural connection was named by Stanislavski tempo-rhythm.

In the theatrical art, the tempo-rhythm of stage existence is nothing but the discovery of those actions that fulfill the exact task, within the limits of the stage, and with the speed corresponding to the emotional logic of the character.

Man perceives rhythms through his senses and with the vestibular apparatus which, in turn, reacts swiftly to change the position of the body, accelerating or slowing its movements. It holds the place of a conductor who tells the psyche about the tempo-rhythmic transformations of the body.

The rhythms, or the exchange of rhythms, are perceived by us through the senses:

1. Hearing perception of rhythms;
2. Visual perception of rhythms;
3. Tactile perception of the rhythms.

THEATRICAL COLLOQUIA

When establishing a correlation between the actor's inner and outer pace (during stage actions), when they are synchronized, then the entire being of the actor is mobilized to accomplish the exact task.

Teaching this discipline to future actors is very important: the sense of rhythm is not just one of the professional qualities of the actor, it is also one of those bridges that helps to better qualify other disciplines such as Dance, The Art of Speaking, Stage Fights, Fencing, Singing.

Rhythmics is one of the basic disciplines of acting. In Moscow's Boris Şiukin School, this discipline is taught only three semesters. In semester 1 and 2, Rhythmics is taught only once a week, and in semester 3 twice a week. Ms. Elena Drujnicova, a rhythm professor at B. Şiukin School, believes that this program is not enough for the students of acting. Once a week, for a practical discipline where the development of rhythmic hearing, the coordination of movements, concentration of attention can only be achieved through the systematic repetition of rhythmic exercises, it makes it difficult to achieve this goal. Another factor is the need for maintaining the student's interest in the discipline, which is gained by raising the degree of difficulty of the exercises being studied, so the student will be motivated to work productively with the aim of self-denial, but in the conditions when the students do this just once a week, this becomes extremely difficult.

At AMTAP, these issues related to the Rhythmics discipline are just as current. Since 2017, the Acting Department has found the way to provide additional classes for the Rhythmics discipline. Thus, this discipline began to be taught for two years instead of one and for two hours per week instead of one. The discipline was divided into four compartments:

1. Group rhythm (through your own body);
2. Rhythm through objects (individually or in groups);
3. Imitation of the interpreter;
4. Existing in the rhythm of music.

This division into compartments and working twice a week led to an increase in the level of perception and development of the Rhythmics discipline.

THEATRICAL COLLOQUIA

Thus, the first semester includes general notions about elementary theory of music, notions of rhythm, tempo, syncope, the study of rhythmic exercises for knowing the duration of sound (whole notes, half notes, quarter notes, eighth, sixteenth, point with auftakt point).

These are some of the exercises we use for the development of coordination of the movements on the stage and the development of the syncopated step:

The “Shadow” in 3 levels: exaggerated step, natural step, running;

The “Octopus” in 2 levels: simple and compound;

The “Mirror” exercise: two or four partners;

The “Rhythmic Salutation” (simple and accelerated);

The “Circle” exercise (creating, taking over, transmitting the rhythm);

The “Music Clearing” exercise (in three levels).

In the second semester, students learn to create rhythms through objects, searching for sounds of the everyday life, sounds from nature, or sounds that produce emotions or mental states based on the knowledge gained in the first semester. Thus, students learn to create rhythmic ties and later rhythmic studies with objects, which can also become stage partners through rhythm.

In the third semester, they approach the Observatory of Actors’ Art, studying the musicians (their behaviour, their movements, their way of being) and later bringing them to the stage. The primary purpose is for the student to become that interpreter, imitating their voice and personality as truthfully as to believe that the performer is the one singing here and now.

In the fourth semester, the students go through the module of Existence in the rhythm of the music, where they learn to build and motivate their existence on stage by creating a study based on the structure of the soundtrack. First, I choose a song, study it, share it with musical accents and then build my study, being guided by the melody. Thus, the students learn that the soundtrack in the show can also be a stage partner if you understand it, respect its rhythm and exist in its rhythm.

Thus, the Rhythmics discipline has the following objectives:

THEATRICAL COLLOQUIA

I. Knowledge and understanding:

- the importance of tempo-rhythm in acting;
- the importance of rhythms in the show;
- basic principles of rhythm and tempo;
- general principles of musical theory.

II. Practical applicability:

- developing the sense of rhythm;
- developing auditory perception of rhythm;
- development of visual perception of rhythm;
- maximum development of speed and response according to the proposed time and space;
- development of tactile perception of rhythm;
- the development of artistic temper.

III. Personal integration and teamwork:

- enriching the dynamics and expressiveness of the body; developing the expressive fantasy of the body;
- the development of taste and refinement in the distribution of technical elements in the artistic act;
- easy acquisition of information, broadening the knowledge and skills that can be used on stage for plenary integration in an artistic group;
- creating team spirit;
- formation of critical spirit;
- observance of professional principles.

The educational system, as well as the pedagogues must provide the students with the basic knowledge of the profession, but they must not forget that theatre, through its forms of expression, does not stand still, but is in a continuous transformation, forcing us to adapt or develop the system to provide students with the necessary knowledge for the requirements of modern theatre.

Bibliography

Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Bucharest, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951.

**Artistic Creativity and Creative Imagination - Original
Components in the Contemporary Performing Arts.
Interferences and New Approaches**

Camelia Corina CURUȚIU-ZOICAȘ*

Abstract: The contemporary human is in an eternal transformation, in an unending metamorphosis, he or she projects his/her life and his/her own image in countless fictitious games, plays roles in imagined situations. He/she, though using false conscious representations, will obtain the right results because he/she operates with his/her creations or fictions as if they were real realities. This is social creativity. If all these are real-life defence elements, fireworks that help the individual to anticipate certain situations, to figure the effects of certain volitional impulses, to communicate and to act freely within the scenic arts, the artistic creativity involves a paradoxical relationship between creative freedom and rigorous laws. Artistic creativity is part of the artist/actor's ability to produce ideas, new and original solutions, appropriate to the given problems and circumstances, being a first step in the innovation process. Thus, both creative imagination and artistic creativity become original components in the creation process and implicitly in the contemporary performing arts.

Key words: social creativity, artistic creativity, creative imagination, intuition, incubation, illumination, inspiration, inventiveness, originality.

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

In a world that is constantly changing, finding a personal identity and finding a sense of identity forces the individual to redefine ceaselessly, both in relation to the outside world and in relation to himself/herself. The contemporary human imagines his/her life by projecting his/her own image and those around him/her under different imagined circumstances, creating, as in a continuous game, his/her own story. He/she assumes and identifies himself/herself with different roles and situations, voluntarily or involuntarily trains what could be called his/her imaginative ability and his/her faith in fiction, he/she is absorbed in a continuous game that alternates fiction and objective reality. This playful creativity is a constant binding on the cultural becoming of the current individual and the society in which he/she develops.

As philosopher Hans Vaihlinger argues in his book *Philosophy of 'As If'*¹ in the sphere of the individual's social life, behaviours and human activities, most of the scientific and philosophical concepts are nothing but inventions, creations and fictions of the imagination and intellect, which the subject accepts and uses as if they were true. Hans Vaihlinger's fictional philosophy is based on the premise that although the individual uses false conscious representations, he/she will obtain the correct results because he/she operates with his/her creations or fictions as though they were real realities. The individual behaves as if confusing fiction with real life. According to this principle, the individual, through various roles and masks worn, through

¹ Hans Vaihlinger, *Philosophy of 'As If'. A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, Harcourt, Brace & company, Inc, New York, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1925.

THEATRICAL COLLOQUIA

various voluntary or involuntary inventions, directs all his/her actions and purposes.

Thus, through behavioural, communication, action HOWs, the individual is in a continuous creative process, whose purpose is, not as in the case of the artistic process, the originality and innovation of the finished product, but the adaptation of the subject's psyche to the world and outside circumstances. The individual behaves as if he/she were acting freely, though this action is born of nothing. He or she uses mathematics and physics to explain certain things (although the two sciences have a completely imaginative and contradictory basis), or considers space and time to be infinite in order to be able to orientate. The individual is also extremely creative when he/she cannot explain a particular problem or when the material is too complicated. He/she combines, omits and restructures data, information, and elements of the real, builds schemata and support and provisional scaffolding to fill voids and understand the truth. He/she uses rhetorical demonstration, ideal images, symbolic analogies, assumptions, hypotheses, elements that do not actually exist or that contradict reality in order to preserve the body. All these are in real life defence elements, fireworks that help the individual to anticipate certain situations, to calculate the effects of certain voluntary impulses, to communicate and to act.

The ability of the contemporary individual to be creative in an objective reality, to create volitionally or most often involuntarily fiction and psychic creations is extremely important and necessary for each individual but all the more for the artist. The human's ability to change the angle of approach to a problem, to find solutions other than the ones known, to develop new

THEATRICAL COLLOQUIA

projects, to make assumptions in a daily and social context is part of his/her intellectual and imaginative structure.

Mihai Golu emphasizes the existence of two types of creation.² One that he calls primary, common to all individuals, and the other, called secondary, specific to individuals with practical sense, who are organized and assume their tasks. Primary creation is born unconsciously and manifests itself through openness, spontaneity, freedom, availability and sensibility, and the latter is born of consciousness. The combination of the two forms results from the adult's active curiosity to be surprised, to get impressed, amused and astonished. These types of creation, even if they are based on a characteristic of artistic creativity, namely freedom from any kind of constraint, cannot be assimilated to it because artistic creativity involves a paradoxical relationship between creative freedom and rigorous laws, methods and rules which guide it. Social creativity can thus become an important pillar of artistic creativity, being the daily context that always accompanies the artist in his/her approach, making him/her to be in a permanent search, both personally and professionally. The contemporary world is transforming with every moment and the artist is constantly redefining, finding new means of expression and new inner possibilities. He/she creates the imaginative, fictional world with fantasy and creative imagination, continuously feeding his/her artistic imagery with new, modern elements, changing and constantly updating the artistic discourse.

² Mihai Golu, *Fundamentele psihologiei [Fundamentals of Psychology]*, România de Măine Foundation Publishing House, Volume 2, Bucharest, 2000, p. 532 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

The concept of imagination has, due to the particular complexity it reflects, extremely varied, fluctuating and controversial characteristics, which are often the subject of dispute between psychologists and philosophers. Imagination theories have as a common point a psychic process with an active structure and dynamics that generates, operates and creates images, thus becoming the main component of creativity, of the artistic product and of the personality that drives a visual product from it. Imagination, as the basis of all creative activities, is an important part of life, whether we are talking about cultural and artistic activities, or technical or scientific activities. In this sense, absolutely everything that surrounds us, the whole world of culture is the product of human imagination and its creations, because any invention, before being implemented, embodied in reality, has been conceived in imagination.

Many times, the mark of human creativity has been called in madness, in absurdity and irrationality. Creativity has been thrown into an obscure area, often confused with either an activity of the genius man's spirit, or that state of daydreaming, sleepwalking, pathological unconsciousness of the creator.

In the contemporary conception, imagination reflects the power to express the ideal by selecting and recombining the material given by a previous experience, representing the re-updating of past things into the present. On the other hand, the concept of creativity implies the action to do, it becomes a practical process. If imagination allows us to think about things that are not real, creativity allows us to do something meaningful with imagination.

There are many definitions of creativity, as in the case of imagination, without shaping a generally accepted conception of this phenomenon. It is,

THEATRICAL COLLOQUIA

according to various dictionaries, a “*complex trait of human personality, consisting in the ability to achieve something new, original*”³, or “*the ability to translate ideas, rules, models, traditional relationships and create new and meaningful ideas, forms, methods, interpretations, originality or imagination*”⁴, or “*the ability to make, or put differently, to produce something new, either a new solution to a problem, or a new method or device or a new artistic object or a new artistic form.*”⁵

Creativity has quickly assimilated the concept of creative imagination and transformed it into one of its components because, through his/her imagination, the individual not only produces and reproduces images, but also changes, modifies, deforms and associates them unexpectedly. Imagination thus contributes to invention. Through its combinatory and transformative function, which includes not only the compensation of a thing, event, absent situation, but also the experimentation of the unknown and the impossible, and the anticipatory creation of the future, imagination is imposed, as Paul Popescu-Neveanu says, “*as an area of freedom and availability, as an innovative constructive side of the human psychic system, as a way of being human personality.*”⁶

³ *Dicționar enciclopedic [Encyclopedic Dictionary]*, volume 1 (A-C), Enciclopedică Publishing House, Bucharest, 1993 (our translation).

⁴ *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, Gramercy Books, New York, 1996.

⁵ Encyclopedia Britannica, Encyclopedia Britannica Online. 05 Jun. 2009, “Creativity”.

⁶ Paul Popescu-Neveanu, *Curs de psihologie generală [Course of General Psychology]*, Volume II, University Press, Bucharest, 1977, p. 382 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

Both creativity and creative imagination are part of the human ability to produce ideas, new and original solutions, appropriate to the given problems and circumstances, being at first in the innovation process. It can be said that the essence of creativity is the ability to perceive something that others do not see, and to make this possible it takes a special eye of the spirit to see what everyone else has overlooked. With the help of imagination, the individual is thinking about something, be it about an object or about a certain time or space that is not present, creativity is what that person makes significant with this imagination. Creativity is that ability to combine elements, to produce a structure, to combine old elements with new ones in a novel, innovative way, often confused with creative imagination.

“*Innovation*”⁷, in Golu’s opinion, consists of recombining the elements into a new form, with a new appearance and properties, non-existent to the original object. The latter will reveal certain existing aspects, elements, and characteristics that have been hidden or inaccessible to the original operating schemes. This is possible due to the creative imagination, which has a specific characteristic: changing the point of view, approaching the given theme from a new perspective and putting it into other unique and varied hypostasis and relationships, with the purpose of revealing new qualities and points of view. To invent is to imagine things in a new, special way, and to get something out of imagination and to transform, recompose and recreate it by

⁷ Mihai Golu, *Fundamentele psihologiei [Fundamentals of Psychology]*, România de Măine Foundation Publishing House, Volume 2, Bucharest, 2000, p. 530 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

overcoming skills, habits, and templates. In short, adopting a new vision of things.

But when we talk about creative imagination and creativity, although the rules of creation place these two phenomena in the sphere of freedom and therefore of innovation, they impose a series of rules and laws aimed at verifying and validating the finished product. Imagination is a basic component of creativity, and we conclude that the attributes by which it manifests itself can be considered, according to Andrei Cosmovici's conception, as the main characteristics of creativity. The first characteristic, "*fluidity*"⁸, makes it possible to imagine, in a short time, a multitude of images or ideas, which will then bring appropriate solutions to the problem.

In the context of the theatrical process, this characteristic refers to the flexibility, mobility and adaptability of the imagination to create and to maintain a sequence of images and ideas in a short time, to solve quickly, spontaneously and appropriately any proposal or problem. The second characteristic refers to "*plasticity*"⁹, or the ease with which the subject addresses a problem and changes a certain point of view. The third characteristic, which distinguishes between reproductive and creative imagination, is "*originality*"¹⁰, novelty and innovation, the way imagination solves a particular problem, the creative way of solving scenic situations, actions and the role.

⁸ Andrei Cosmovici and Luminița Mihaela Iacob, *Psihologie Școlară [School Psychology]*, Polirom, Iași, 1998, p. 153 (our translation).

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

THEATRICAL COLLOQUIA

Originality is, according to Gheorghe Neacșu's conception¹¹, the main element in theatre creation, accompanied by the following factors: the ability to relate, non-nationality, self-actualization, sincerity, novelty, unpredictability, uniqueness and surprise. Originality, ability to relate, non-nationality, self-actualization, and sincerity are key components in the creative work of thinking. Novelty, unpredictability, uniqueness and surprise are the main components in creative activity. The originality of imagination, though it can not "*characterize each particular link of the process of clarifying the role and every moment of the realization of the artistic image*"¹² may instead offer "*the character of the key solutions and the creative process as a whole.*"¹³ The creative process implies, as in the case of creative imagination, certain steps or stages of its development. Contemporary psychology that has been concerned with the investigation of creative imagination or creativity proposes and systematizes the following phases of development: "*preparation, incubation, enlightenment and verification.*"¹⁴

Given that in the stage process the actor is on the one hand an instrument, a tool but also, on the other hand, the material on which work is being done, we will be guided in the delimitation of the stages of the creative process by the parallel made between empathy and creativity by Mariana

¹¹ Gheorghe Neacșu, *Transpunere și expresivitate scenică [Scenic Transposition and Expressivity]*, Publishing House of the Academy of the Socialist Republic of Romania, Bucharest, 1971.

¹² *Idem*, p. 66 (our translation).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Mihai Aniței, *Fundamentele psihologiei [Fundamentals of Psychology]*, Universitară Publishing House, Bucharest, 2010, p. 167 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

Caluschi, in the work titled *Empathy, Implications in Social Life*.¹⁵ According to her, in the case of empathy, one finds a soul based on substitutive imagination, intuition, contagion, and emotional fusion. In the case of creativity, one discovers the solution through creative imagination, intuition, affective charge, but especially through logical thinking. In the case of empathy, the characteristics of the affective processes and then of the cognitive processes prevail, there being a “*physiological component*”¹⁶ (crying, laughter, pity, desire). If in the first case we have knowledge through affectivity, imagination, transposition and substitution, in the second case we have a knowledge gained through logical thinking and imagination. Also, if in the case of empathy, the prerequisites refer to the existence of a model, when we talk about the prerequisites necessary for the development of the creative process, we will emphasize the importance of the subject’s potential, of his/her desire, motivation, amid an interdisciplinary background.¹⁷

Goldman, in his work *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*¹⁸, makes the difference between two theories, *Theory* and *Simulation*¹⁹, and implicitly between two types of imagination, *suppositional imagination* and *enactment imagination*.²⁰ The first involves the appropriation of things, states, actions, circumstances by

¹⁵ Mariana Caluschi, *Empatia, implicații în viața socială, [Empathy, Implications in Social Life]*, chapter V, *Social Psychology I* (course handbook), Petre Andrei University of Iași, Faculty of Psychology and Education Sciences, pp. 165-166 (our translation).

¹⁶ *Idem*, p.165.

¹⁷ *Idem*, p. 165.

¹⁸ Alvin Goldman, *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*, Oxford University Press, Inc. New York, 2006/

¹⁹ *Idem*, pp. 10-17.

²⁰ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

supposition; the second refers to their adoption through transposition. If the first means reproductive, creative imagination and it refers to the different assumptions, suppositions, hypotheses that the subject makes with the purpose of rational knowledge of things, the second involves an emotional imagination of the subject by stimulation, in order to trigger some emotional states.

Creativity, creative imagination and empathy are, as we have pointed out from the beginning, important elements in the contemporary performing arts. They are triggers of originality and innovation in the artistic act.

Creative imagination delimits the goal or purpose, familiarizes itself with it, sketches and formulates assumptions and hypotheses. If in the case of empathy what counts is the affective and intuitive knowledge of the model, the illumination stage resides in an affective fusion, materialized by triggering emotional responses and clear affective states.

The preparation of imagination for the creative process is the starting point in which all the superior cognitive processes - memory, thinking, imagination -, and then affective processes will actively participate in the formulation of assumptions and hypotheses. At this stage, associations, analogies are made, things are compared, synthesized, combined, restructured, observed and analysed. During the preparation period, the actor mentally seeks key moments that could give him/her novel solutions, new personal and original connections, grasps or he/she invents with the help of reproductive imagination some interesting situations, relationships, circumstances, adapted or modified by rationalization or by intuitive spontaneity.

The stage of the actor's preparation is extremely important and complex, being the basis or foundation of the fictitious construction, of the

THEATRICAL COLLOQUIA

“other self”, of the role. It is decisive in the success of the creation process and implicitly of the empathy process. The amount of material, the clarity and logic of the proposed information, their variation, and their relevance to scenic situations and defined objectives are important factors in the success of the next stages, favouring the invention and the originality of imagination in the creative process. Incubation refers, in the case of the theatrical process, to the imagined material processing and its stage transposition.

Incubation is an unconscious or conscious activity of “*mixing information on structuring and restructuring, subject to imaginative combinatory and creativity techniques*”²¹, as Mariana Caluschi says. At this stage, the relationship of imagination with the unconscious is of high importance. The latter, during the gestation process, continually sends impulses that generate and trigger associative mechanisms, sequences of images of great symbolical and emotional charge. So, we have some unconscious incubation. The incubation stage includes a practical part, because it is the framework for testing the actor’s assumptions in a concrete sense with the help of superior cognitive processes: his/her thinking, his/her memory and his/her imagination.

At this stage we can say that all the assumptions, the mental associations made by the actor on the situations and the image of the role, the imaginary creations superposed with the information given by the author materialize in attempts and improvisations. At the stage of preparation, the

²¹ Mariana Caluschi, *Empatia, implicații în viața socială [Empathy, Implications in Social Life]*, chapter VII, *Social Psychology I* (course handbook), Petre Andrei University of Iași, Faculty of Psychology and Education Sciences, p. 165 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

actor must first of all mentally imagine all the situations, circumstances and data proposed by the author, invent, fantasize, and create illusions. During the incubation stage, he/she has to process this material created in imagination, that general concept of fiction, and translate it into the scenic reality, this is the period when the actor, after his/her familiarisation with the text, with the directorial concept, begins to work on his/her imagination. This stage is important in assuming the psychology and psychic circumstances of the model used to make the transposition and empathic fusion: the permanent relationship with the empathised object, the active mirroring and active projection in an imaginary body, transposition into the mental image and psychological undertaking of a new reality for the slow acquisition of faith in the transposition convention. In the case of creativity, the stage of incubation involves constantly trying and verifying associations and assumptions, through improvisations and discussions, of ideas, of the things invented by reproductive imagination.

Incubation is the time of sterile efforts and trials where no solution is found and where the achievement of the initial project is not satisfactory, as Andrei Cosmovici asserts.²² In the case of the scenic process, this stage differs from one actor to another, because the time of understanding and perception or creation of circumstances may be different. This process does not have to be precipitated, because the risk that tends to block the imagination will be considerably higher and the possibility of discovering the new, the original,

²² Andrei Cosmovici and Luminița Mihaela Iacob, *Psihologie Școlară [School Psychology]*, Polirom, Iași, 1998, p.144 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

the appearance or the triggering of the moment of enlightenment in the case of creativity is diminished.

Enlightenment is inspiration, intuition and creativity; it is from a scientific point of view, as Mihai Aniței says, a concept that is difficult to explain. The condition that the subject experiences, although described as a “*living and plenary*”²³ state, is difficult to explain and to verify from a psychological perspective. It is often called intuition or inspiration, and it is the source of the solution to the problem.

Enlightenment or intuition refers to a perceptual knowledge, not interfered by reasoning (if one can distinguish between perception and thinking, as Paul Popescu-Neveanu²⁴ says), to a sudden discovery of a solution, either at first contact with the problem or after a long period of effort. It is that “*psychological state favourable to the burst in consciousness of the results of unconscious exploration maintained by the desire for settlement*”²⁵ and is characterised by that feeling of identification of the subject with the problem, by abandoning certain logical restrictions. It’s an effervescence of thought and affectivity. It occurs predominantly in individuals who have a highly intuitive personality side. They are distinguished from other subjects by “*independence, non-conformism, convenience, fantasy, predilection for speculation, passion for the field, multilateralism, self-confidence, relaxed*

²³ Mihai Aniței, *Fundamentele psihologiei [Fundamentals of Psychology]*, Universitară Publishing House, Bucharest 2010, p. 167 (our translation).

²⁴ Paul Popescu Neveanu, *Dicționar de psihologie [Dictionary of Psychology]*, Albatros Publishing House, Bucharest, 1978.

²⁵ *Idem*, p. 381 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

attitude towards the problem, lesser verbalization possibilities.”²⁶ It is a psychic function, either closely related to thinking, feeling and sensation (the human ability to perceive the invisible), or by a knowledge that comes from the experiences received and transmitted to the individual by cognitive, sensory or extrasensory pathways. This psychological state is neither a sensation, nor an intellectual deduction, but a form of intuitive understanding of things or events, the result of which cannot be explained by the subject.

Even if intuition is closely related and sometimes even overlapped and identified with empathy, in the process of creation it refers rather to the artist’s ability to find, spontaneously, following a cognitive and then affective knowledge, the solution to certain problems (in our case, the problems that the role implies). If it occurs in the case of empathy as a kind of fusion and affective and sensitive identification of the artist with a certain model, object or circumstance, in the case of the creative process, it arises from a rational knowledge thereof, as that happy moment of finding a long-sought solution.

In art, this moment occurs when the work is fully seen and sometimes occurs spectacularly. If in the case of empathy, inspiration is that moment when the artist, the actor lives his/her work, the role, intensely, being aware of all its components and details, the creative process speaks of intuition when a synthetic, integral knowledge is produced that elucidates all aspects of the problem.

Inspiration is in the scenic process that set of enlightenments, when the artist discovers important, innovative and original elements for his/her work

²⁶ *Ibidem.*

THEATRICAL COLLOQUIA

with the help of creative imagination and logical thinking. If, at first, they appear in the form of more or less eloquent enlightenments or inspirations, along with the process of incubation their frequency increases dynamically throughout the scenic process.

Most times, however, this enlightenment takes place after a long preparation and incubation period. This type of intuition, this enlightenment that occurs during scenic creation, does not refer only to the basic feature of the creative imagination to solve personally and originally a certain situation, but also to the fusion that takes place between the actor and the world of his/her character, as we have seen in the case of the empathic process. The actor's identification with the circumstances, components and details of the role occurs either unconsciously and spontaneously (there are cases in which an actor is "revealed" the character at the first try, but this knowledge is due to emotional intuition and knowledge, as part of the empathic process), either consciously and elaborately (through analysis and rational knowledge).

There is also a close relationship between the incubation period and the enlightenment period: spontaneous, original and innovative solutions are born after a period of gestation, in which the actor acquires a great freedom of expression in the scenic situations.

Verification is the process by which imagination eliminates any errors, any contradictions arisen in the scenic process. This stage is divided into two sub-stages of development.

The first is the verification process during the creation process. This is done through the creative approach. The actor constantly checks information, ideas, thoughts, from a theoretical and analytical point of view (example: by

THEATRICAL COLLOQUIA

reporting them to the text) and practically, through exercises and improvisations. This approach is an extremely important one because it guides, directs and leads the actor during the creative process.

The second is the verification process of the finished product. This verification is both an individual one, in which the actor sees and analyses his/her personal approach to his/her own work and to the audience, and an exterior one: audience, specialists who evaluate the artistic work.

Even though we have made a distinction and a clear succession of the stages of the creative process, we can say that due to the individual mechanisms involved, the emotional and affective approach, the spontaneity of the creation mechanisms, this division can be subject to change or alteration. Also, the validation of an artwork (or lack thereof), in our case of scenic creation, is subjected to subjectivity laws and is not the subject of this research. What we wanted to emphasize in the analysis above is the importance and value of imagination, artistic creativity in the creative process and implicitly in the performing arts. Therefore, without imagination, it is not possible for an artist to create a work that is innovative, original and evocative to its audience and for the society, or to develop and invent without experiencing any moment of enlightenment or inspiration. Without imagination, the artist would not have the most important tool of his/her creation, just as the painter would not have the canvas and the dye, the musician would not have the instrument or the voice, the writer would not have the pen and the dancer would not have the music. The actor could not make the invisible visible, could not create illusions and chimeras. Without imagination and creativity, the actor becomes impoverished, he/she cannot

THEATRICAL COLLOQUIA

live, relive moments and memories of his/her life (an important role in the actor's art), cannot make analogies in the future, could not dream, would be closely related only to the present in which he/she lives, would have no past, nor future. Imagination, *"kneaded in the conditions of action, of human interdependence, of the necessity to overcome the present and to enrol the human in the unpredictable universe of the future, [...] complements the gaps in knowledge, in action, in experiencing, gives to personality moments of delight, but also of ordeal, raises the human on heights, or sinks him/her into dark abysses."*²⁷

The act of creation includes all the stages travelled by imagination: from the logical to the intuitive and up to the last stage, the critical one. It is very important that during the search process the atmosphere is one of active relaxation, which prepares the actor for the creative process and for the artistic freedom. A rigid and forced atmosphere does not allow imagination to make connections and relationships between images, and prevents intuition and enlightenment to come to the fore. Of course, enlightenment is also conditioned in the search process by the remarkable work the actor has done in advance, but also by his/her entire emotional, imaginative, cultural arsenal, by the variety of knowledge acquired throughout his/her life and by his/her intuitive and empathetic side.

The importance and role of artistic creativity and creative imagination in performing arts have been topics of research and debate for the entire

²⁷ Mielu Zlate, *Psihologia mecanismelor cognitive [Psychology of Cognitive Mechanisms]*, Iași, Polirom Publishing House, 1999, p. 501 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

philosophy of contemporary specialty, from different views and perspectives. The contemporary actor has a predilection for experience, experiment and innovation, for the continuous redefinition of the creation act and the creative process. Creativity and creative imagination are, in the context of contemporary performing arts, triggers of originality and innovation, deep representation of fiction, actor's creations and artistic imaginary.

Bibliography:

Aniței, Mihai, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Universitară, București, 2010.

Caluschi, Mariana, *Empatia, implicații în viața socială*, capitolul VII, Psihologie socială I (suport de curs), Universitatea „Petre Andrei” din Iași, Facultatea De Psihologie și Științele Educației, Iași.

Cosmovici, Andrei și Iacob Luminița Mihaela, *Psihologie Școlară*, Polirom, Iași, 1998.

Dicționar enciclopedic, volume 1 (A-C), Enciclopedică Publishing House, Bucharest, 1993.

Encyclopedia Britannica, Encyclopedia Britannica Online. 05 Jun. 2009, "Creativity". Goldman, Alvin, *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*, Oxford University Press, Inc. New York, 2006.

Marcus, Stroe. *Empatie și personalitate*, București, Ed. Atos, 1997.

Golu, Mihai, *Fundamentele psihologiei*, Ed. Fundației „România de Măine”, Vol. 2, București, 2000.

Neacșu, Gheorghe, *Transpunere și expresivitate scenică*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971.

Popescu-Neveanu Paul, *Curs de psihologie generală*, Vol. II, Tipografia Universității, București, 1977.

Popescu-Neveanu, Paul, *Dicționar de psihologie*, Ed. Albatros, București, 1978.

THEATRICAL COLLOQUIA

Vaihlinger, Hans, *Philosophy of 'As If'. A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*, Harcourt, Brace & company, Inc, New York, London: Kegan Paul, Trench, Trubner& Co. LTD., 1925.

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language, Gramercy Books, New York, 1996.

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

The Processualism of the Creative Approach in an Artistic Context

Adrian STRÂMTU*

Abstract: The following article attempts a discussion concerning the issue of creativity in the context of artistic approaches, by taking into consideration the central concepts: creative personality, creative process, and creative product/ creative performance. Our analysis is based on two questions that concern the extent to which we can speak of flexibility and creativity in contemporary artistic activities. Our conclusion is that creative artistic activities are not disorderly/ unorganised, they are realised according to artistic rules and principles that relate to the forms of expression that can be used in creative artistic approaches. Furthermore, in the context of the cultural hybridization phenomenon, the merging of the traditional with the postmodern allows the manifestation of cultural and artistic diversity, as well as the revaluation, redefinition and update of the traditional forms of expression and of cultural forms in a creative manner, by means of a creative exploitation of their spectacular artistic potential.

Key words: creative artistic approach, the processualism of the creative artistic approach, artistic mastery, intelligence of artistic mastery.

A creative artistic activity realized in an artistic context represents a system of artistic acts and activities made by an artist or a group of artists, in the context of a complex artistic performance, for the purpose of reaching the objectives of the cultural-artistic processes. In the current cultural context, it

* Doctoral Student, Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca.

THEATRICAL COLLOQUIA

can be said that the creative artistic approach serves as the premise for ensuring a high-level artistic expressivity.

As an extremely complex multidimensional phenomenon, creativity can be analysed from the following perspectives, which are accepted and valorized by contemporary researchers in their analysis and research: creative personality, creative process, and creative product/ creative performance.

The creative personality is the defining factor in the process of creation, the two coming as a package. Over the years, researchers have exaggeratedly focused on various characteristics of the creative personality, explaining their influence on the way of tackling the task at hand, on the quality of the process, on the aesthetic dimension etc.

Contemporary research illustrates the influence of divergent thought on the degree of development of creativity. Divergent thought entails the extraordinary ability to identify a remarkable number of ingenious solutions for solving a problem or task at hand. Additionally, at present, special attention is placed on the creative attitude, which is considered to be a trait of people with high-level aptitudes, coordinates/guides activity, encourages an attitude of not falling into a routine, critical analysis and experimenting.

The creative process must be accompanied mainly by the notion of ingenuity, innovation, however this alone is not sufficient and it does not guarantee a quality result. As such, it is necessary that one should resort to a specific procedure, capable of capturing the processuality and functionality of the creative act, so as to place the chances of success in normal parameters.

“What are the stages through which the creative idea develops and what are the precursor stages of creation?” English psychologist Graham Wallas argued that and categorized, in his book *The art of thought*, written in 1926¹, the number of stages of scientific creativity, limiting it to four such stages: the precursor/preparatory stage; the incubation stage; the stage of illumination; the stage of verification.

From an artistic and personal point of view, the process of creation is never the same, different every time, seeing as the number of variables that

¹ Graham Wallas, *The art of thought*, London, Jonathan Cape, 1926.

THEATRICAL COLLOQUIA

come into play is great. The linking element between freedom, creativity and personality is the desire to materialize a thought, an idea. Any creative process begins with identifying a personal need that could potentially develop into an artistic element specific to that respective art form. On another hand, after the aesthetic motif is formed, it can be combined with other, more personal ones, belonging to the artist, for instance, with the desire to get certain feelings across, or the need to affirm oneself, and so on.

From the perspective of one's emotional state, moments of creativity are most often associated with a state of relaxation, in healthy emotional and psychological contexts, when the person feels free, when one has an open mind, and the energy is free-flowing. There are, however, people who work better under tense or stress conditions (generated, for instance, by a deadline), which give them the possibility of promptly reacting to stimuli.

The creative product/ creative performance refers to that which is obtained as a result of following the stages of the creative process (partially or in its entirety), and which has to be concrete and worthy of appreciation/regard. In other words, the resulting creative product must meet the following criteria: ingenuity, uniqueness, originality, value and social utility.

We put forward, and rightly so, questions regarding the possibility of valorizing the issue of creativity in an artistic context, in the context of contemporary cultural paradigms; these questions being as follows:

- "Can we talk about the existence of artistic principles and rules?"
- "What tendencies/inclinations do we identify in contemporary artistic approaches – towards tradition and routine, or towards flexibility and creativity?"

From the common experience accumulated in the artistic field it can be inferred that contemporary artistic paradigms integrate rules and principles, and present a general guidance frame, a foundation on which artistic compositions and sequences are built. In order for these to be authentically regarded as artistic endeavours, they cannot be realized as rigid, inflexible, and uniform activities, from a clichéd/ mechanical and stereotypical

THEATRICAL COLLOQUIA

perspective. Alongside the paramount cognitive elements, it is necessary that we should provide the premises of adaptive flexibility to the concrete conditions of activity, as well as the premises of free expression of the imagination and of the artist's creativity. This is even more so, seeing that the artistic act entails the existence of a personalised means of interiorising the dynamic act and the personal, subjective perspective of the artistic experience. This feeling is more than just a personal reaction and can be materialised in changes at the level of the affective, psychomotor, and cognitive structures. Technically, the affective processes support energetically and regulate the motor and intellectual activity, as well as the dynamics of the motor processes. That is to say, in artistic performance the lack of creativity is synonymous to rigidity, stiffness, with stereotypes and with mechanical interpretations, which don't leave room for the subjectivising of the aesthetics of the process or those of the artistic product. Moreover, what conceptualisations of creativity – be it artistic or scientific – have in common is the association of creativity “with the relatively autonomous approaches of the individual that acts in and upon his environment, approaches that must lead to new, personalised, original results and products.” Creative acts and behaviours entail actions, personal for each individual, of combining, organising and transforming the available (but not predetermined) elements, actions which translate into a new, original, appropriate, adequate, valid, and efficient outcome.”²

We would also like to remind that, as creativity has been proven without a doubt educable, on a macro-educational level, cultivating creativity is an educational finality/outcome of utmost relevance today, the need for creativity being expressed in various theoretical, discursive, practical, and legal contexts. This need is understood not only as a form of accepting, of harnessing, and of valuing the new, but also as a process of creating that which is new, and social life, with its fields of activity, presents and validates specific strategies, methods, and techniques that stimulate the movement from a potential creativity to a manifested one. These days it is more and more

² Miron Ionescu, *Instrucție și educație. Paradigme educaționale moderne*, ediția a IV-a revizuită și adăugită, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2011, pp. 410-411 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

common for creativity to be seen not only as a trait particular to and defining individuals, pertaining to the individual development and existence, but also as a trait that relates to entire communities, to the development of society as a whole. In other words, the presence of creativity in the different subsystems of society, including that of art, is considered a decisive factor in the development of contemporary societies.

On the other hand, it is necessary that we should be aware of the fact that we cannot, using creativity as a pretext, and hiding under the mask labelled “creativity”, declare ourselves as opposed to the following of the general rules and principles, which do contribute significantly to the success of the artistic act. Therefore, regarding the concepts of principles and rules, we put forward, in what concerns the artistic field, the following distinctions:

The artistic principle represents a fundamental element, an idea, a general norm, a fundamental law on which the field, processes, acts, and artistic behaviours are built upon.

The artistic rule represents a category of laws that govern the artistic phenomena, established on specific laws and principles, by means of which the requirements implied by these phenomena are explained in a straightforward manner. As such, the rules regulate the proceeding of artistic activities and the production of artistic phenomena, and have a lower degree of generality when compared to artistic laws and principles, since they comprise of requirements that are more specific, with a smaller degree of inclusion. Overall, artistic rules are the result of the accumulation of joint artistic experience, of the acknowledgement of what the specialists have to say on the matter at hand, and of scientific research.

The artistic environment is characterised by the fact that its constitutive elements (artistic programmes, projects, events, acts, approaches etc.) have a material, concrete dimension, as well as a symbolic, abstract one that corresponds to the field of creativity. Therefore, artistic performance management entails the appreciation of artistic values and aspects, as well as that of aesthetic, philosophical, and axiological values and aspects.

THEATRICAL COLLOQUIA

For all intents and purposes, in artistic activities, especially in those of a creative type, there are no strict rules *per se*; there are, however, artistic rules relating to the forms of expression in art. In other words, talent cannot be learned, but artistic mastery, taken as an aptitude to produce art and harness the technique of making art, can be learned. Artistic mastery is reached as a result of actively and creatively amassing cognitive, action/ procedural, and affective-attitudinal contents, as well as by forming, developing, and refining one's professional (artistic) and transversal competences, by accumulating experience and complex artistic practices, and through an accentuated demonstration of creativity.

In figure number 1, the processuality of the creative approach in an artistic context is illustrated, and so is the role of artistic principles and rules in the execution of creative artistic activities and in the realising of the artistic. As it can be inferred from the picture below, the development axis of the creative artistic approach starts off with routine activities that, through an investment of creativity, may possibly become creative approaches. Active and creative involvement of the artist creates the premises for the augmentation of artistic expressiveness and, implicitly, of the reception of the artistic act, by means of facilitating the identification and decoding of artistic messages. As artistic expressivity grows, professional (artistic) and transversal competences significantly develop and the chances of reaching high-level performances grows as well, between the expressive behaviour and the quality of the artistic performances existing a positive relationship.

An extremely high and refined level of development of one's professional (artistic) and transversal competences corresponds to artistic mastery, and reaching this stage allows the artist to attain remarkably high-level performances, to fully express his/her artistic inspiration and creativity, proving his/her artistic calling.

The highest stage of performance is that of the intelligence of artistic mastery³, which is a systemic type of intelligence, capable of efficiently

³ Andy Szekely, *Formula măiestriei. 7 pași de la ucenic la maestru*, Ediția a II-a, revizuită și adăugită, București, Editura ACT și Politon, 2018 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

managing the numerous variables that influence the artistic act (see the above considerations we made) and of enabling the coming into being of moments of truly divine artistic inspiration.

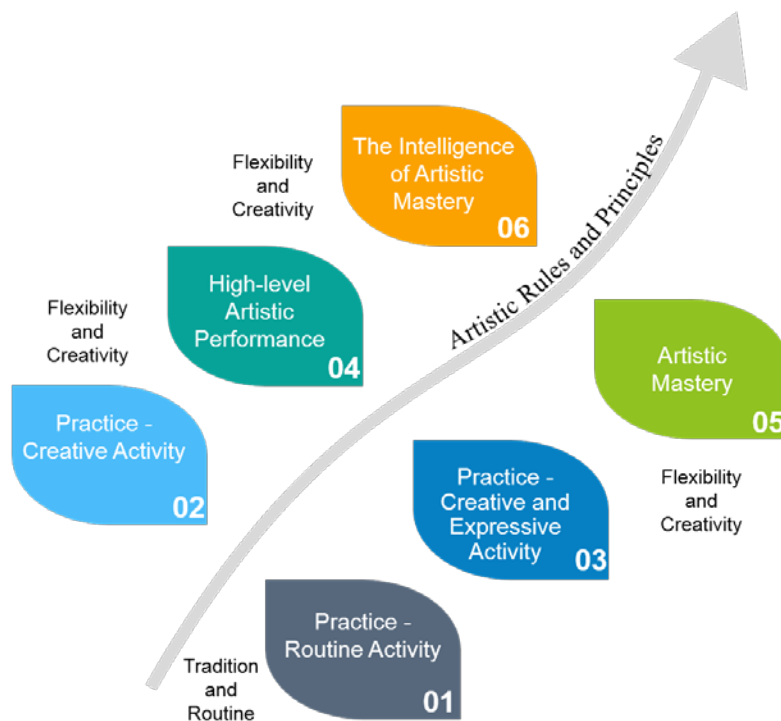


Figure number 1. *The Artistic Endeavour – gradual evolution from routine to the intelligence of artistic mastery*

The graphical representation of the processuality of the creative artistic approach that we have realised in figure number 1 highlights, alongside the evolutive stages involved, the following main aspects:

- At the foundation of all stages/phases of artistic development stands the actual practical experience, artistic practice;
- Artistic approaches and behaviours, including those of a creative type, are not disorderly/ unorganised, they are realised according

THEATRICAL COLLOQUIA

to artistic rules and principles relating to the forms of expression that can be utilised in artistic contexts.

In contemporary societies, the cultural hybridization phenomenon, namely the merging of the traditional with the postmodern, allows the creation of prolific spaces of cultural and artistic diversity, in which even the traditional cultural forms and forms of expression undergo revaluation, redefinition, and modernization in a creative manner, their spectacular and artistic potential being fully exploited.

Bibliography:

Ionescu, Miron, *Instrucție și educație. Paradigme educaționale moderne*, ediția a IV-a revizuită și adăugită, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2011.
Szekely, Andy, *Formula măiestriei. 7 pași de la ucenic la maestru*, Ediția a II-a, revizuită și adăugită, Editura ACT și Politon, București, 2018.
Wallas, Graham, *The art of thought*, London, Jonathan Cape, 1926.

Independent Theatre as a Manifestation of Identity. Study Case: Minorities' Theatre

Petronela-Ramona IACOBUȚE*

Abstract: Theatre as an institution and form of contemporary art encourages freedom and creativity, attracts free spirits and visions and it should be a physical and spiritual space in which you can find and express your identity at the same time. If in the state system decisions on the budget are taken at a political level and those on the repertoire have to take into account a whole organizational scheme and a large audience, in the independent space, tolerance, acceptance of differences, encouragement of minorities of any kind to express themselves through art, as long as there are talent and ideas that can be transposed in a scenic way, the debate of the taboo subjects for the society should be a priority. Even if financially the independent artists are working on truly desirable projects and with funding that sometimes comes from the state, the constraints that are reflected on the final product are not as large as in the state system, there is no repertoire to be respected. Of course, the productions in the independent environment have to attract audiences, but performances and experiments are getting faster to the public. In Romania, political theatre, community theatre, the theatre that militates for important causes needs courageous artists, artists who use their imagination, their creativity, their critical voice for causes that few believe in. The intimacy that independent spaces can offer to the artists and to the public to create a bond and to reveal their existential fears, aesthetical and ethical principles to which they adhere, makes these spaces a fertile ground for original artistic projects such as Giuvlipen.

Key words: contemporary theatre, independent theatre, performing arts, national minorities, Roma, Roma theatre.

* Doctoral Student in Theatre and Performing Arts, George Enescu National University of Arts, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

Theatre as an institution and form of contemporary art encourages freedom and creativity, attracts free spirits and visions, and it should be a physical and spiritual space in which you can find and express your identity at the same time. If in the state system decisions on the budget are taken at a political level and those on the repertoire have to take into account a whole organizational scheme and a large audience, in the independent space tolerance, acceptance of differences, encouragement of minorities of any kind to express themselves through art, as long as there are talent and ideas that can be transposed in a scenic way, the debate of subjects that are taboo for the society should be a priority. In order to better understand how a Roma feminist theatre company like Giuvlipen appeared and how it tries to open the way for the theatre that represents the Roma minority in Romania, I will try to analyze the concept of independent theatre. If the other national minorities in Romania, the Hungarian, the German and the Jewish have theatres in their native languages, the Roma artists remain in the shadow. However, thanks to artists who represent the ethnicity and who want to make their voices heard, the Roma culture and tradition find in the independent theatres the right environment to manifest themselves, setting an ambitious goal to reach the stages of state theaters. Giuvlipen has found a home in the independent theatre, at least temporarily. Nobody says that minorities of any kind cannot find their place in state theatres, but the independent area offers them more ways to access themselves.

Independent theatre, a “home” for minorities

THEATRICAL COLLOQUIA

Why is independent theatre a good environment to manifest an identity of any kind? First of all, because the freedom of an artistic act can be more obvious here. Even if, financially speaking, the independent artists are working on truly desirable projects, and with funding that sometimes come from the state, the constraints that are reflected on the final product are not as large as in the state system, there is no repertoire to be respected. Of course, the productions in the independent environment have to attract their public, but performances and experiments are getting faster to the public. The intimacy that independent spaces can offer to the artists and the public to create a bond and to reveal their existential fears, the aesthetical and ethical principles to which they adhere, makes these spaces a fertile ground for original artistic projects such as Giuvlipen.

The concept of minority and the theatre

In Romania, political theatre, community theatre, the theatre that militates for important causes needs courageous artists, artists who use their imagination, their creativity, their critical voice for causes in which few believe. The artists from Giuvlipen speak of a minority, that is why it is necessary to make a brief presentation of the notion of minority.

“Even though it has not been possible to establish a universally recognized and universally valid definition, national minorities means the existence and recognition as such of groups based on unifying and spontaneous factors, a well-defined group of persons who have the nationality of the state in which they live, with distinct ethnic, cultural or linguistic

THEATRICAL COLLOQUIA

characteristics and are animated by the will to preserve the common identity of its members, in particular regarding their culture, traditions and language, who are numerically inferior to the majority population, but maintain long and lasting ties with this state. In some countries, the term national minority is equated with the idea of ethnic minority, which leads to avoiding possible confusion in the application of international regulations.”¹ In our country, as anywhere else, it is known that minority ethnicities complete the Romanian traditions and culture, giving an overview of the spread of different minorities on the territory of Romania and the way in which the traditions of the minorities and of the majority have influenced and strengthened each other over time. According to the 2011 census, the minority population represents about 11% of the total of 20.1 million inhabitants. The most important minorities in Romania are the Hungarian one - 1.23 million inhabitants (about 58.9% of all minorities), followed by the Roma - 0.62 million (29.8%), Ukrainians - 50.9 thousand (2,44% of minorities), Germans - 36 thousand (1,73%), Turks - 27,7 thousand (1,33%), Russians - Lipovans - 23,49 thousand (1,13%), and 1% of minorities (20 thousand inhabitants or less) - Tatars, Serbs, Slovaks, Bulgarians, Croats, Greeks, Jews, Italians, Poles, Czechs and other minorities.

It is no wonder, therefore, that a theatre company like Giuvlipen uses the generous means of expression that theatre makes available to present the Roma minority in another light than the well-known one. From the inside to the outside, also using the experiences of personal life, the actresses from

¹<http://www.rador.ro/2014/12/18/analiza-minoritatile-nationale-din-romania-intre-aspiratii-si-realitati/> (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

Giuvlipen, Mihaela Dragan and Zita Moldovan contradict preconceptions and write their artistic statement. They bring to the attention of the public, through the plays they perform, important moments in the history of the Roma and the relationship of the Roma women with their own body, with society, with the opposite sex. “After 1989, a real explosion of the Roma movement took place in Romania. If at first few Roma spoke the Romani language, it is now standardized, studied in schools and universities, used in culture and in the media as well as other languages of national minorities. Romani language is studied in 41 of the 42 counties of Romania, with 420 - 460 Roma teachers in schools.”²

Although much is spoken about its rights and about the encouragement of the expression of cultural customs and traditions, the Roma minority in Romania does not have a theatrical institution to represent it, unlike other ethnic minorities in our country. There are nine Hungarian state theatres, two German and one Jewish, but none of the Roma. It can be used as an argument for this situation the inexistence of a sufficiently large and educated public to justify such an establishment. The work of Giuvlipen artists over the past 5 years has been trying to contradict this theory and we will see why, with what arguments. As we have already seen from the census data, the Roma are the second minority as a number in Romania, and they are still strongly marginalized, including at the level of representation in the theatrical area, as we have seen from the situation of minority theatres. However, a visible rise of the independent movement in the Romanian theatre, after the

² <http://www.rador.ro/2014/12/18/analiza-minoritatile-nationale-din-romania-intre-aspiratii-si-realitati/> (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

year 2000, made possible the establishment of a theatrical company to represent the Roma in our country, and moreover, the Roma woman with her joys and unfulfillments. Minorities, especially those who have been bestowed a negative image, like the Roma, hardly find a space for their work and a receptive public. Also, they do not attract too many artists to support their cause and to believe in them. “We have started, willingly, especially under external pressure, to accept theoretically the idea of diversity, to get used with it, but we are still far from integrating this discourse into our cultural practices. ‘The other’ is still kept at a distance. It is the reason why homosexual relationships, for example, and all the LGBT subjects are still taboo on the Romanian stage. Fear of public negative reactions, fear of not being publicly ‘stigmatized’ still makes the majority of artists in our country avoid such a confrontation.”³

The new generation of artists, however, is more willing to go over these fears, especially as they address a public ready to look at their creations knowingly. Directors such as Horia Suru, Ioana Păun, Catinca Drăgănescu, Radu Afrim, Mihai Lukacs, and actresses such as Mihaela Dragan and Zita Moldovan are approaching the lives of the marginalized, they choose topics such as homosexuality, feminism, the Roma woman, the tumultuous history of the Roma, starting from a particular case that created a precedent.

Giuvlipen, the first Roma theatre in Romania. And feminist, above all

³Cristina Modreanu, *Gladiator butterfly*, Bucharest, Curtea Veche Publishing, 2016, p. 84 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

If we strictly refer to the artists who chose to fight for the Roma cause through theatre, those from Giuvlipen are a convincing example. Giuvlipen, the first Roma feminist theatre company in Romania and the only one to constantly produce productions with a Roma theme and political substrate, is lobbying for the establishment of a Roma state theatre. Thus, in 2014, Roma actresses Mihaela Dragan and Zita Moldovan, together with director Mihai Lukacs, founded the theatre company Giuvlipen (“feminism” in romani). Because in the Romani language the word “feminism” did not exist, Mihaela invented it. Giuvlipen have proposed an emancipatory vision of Roma women, being a platform where their experiences are represented and made more visible. By practicing a political, challenging, experimental and highly performing art, Giuvlipen’s shows have a feminist agenda. They talk about topics such as racism, hate-speech, sexuality and early marriages, to promote their debate and critical discourse. “The roles that Roma actors receive are stereotypical, and then we wanted to create our own theatre company to offer an alternative in which the Roma are seen publicly, to change the discourse about our minority. To address issues such as racism against the Roma, sexism, problems faced by Roma women in general.”⁴

The themes that Giuvlipen artists are proposing through their performances are diverse but have something in common. They openly discuss topics that sometimes history, sometimes mentality and social or political constraints have silenced. In each show, they aim to overcome classical theatrical patterns, push them to a performative discourse, give them strength

⁴http://artapolitica.ro/2018/06/18/giuvlipen/?fbclid=IwAR1JU4buPqy9XNtFj_cJAQUsLaJooyNQy2wSljq_mkLrC2k4sFJRhm854bg (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

through dramatic play. Giuvlipen works in the independent environment and already has played in the country and abroad, including in Roma communities, shows like: *Kali Traš / Black fear*, *Urban body*, *Who killed Szomna Granca*, *Gadjo Dildo*, *Blue / Orange*, *Del Duma (Talk to them about me)*, *Sara Kali – Black Madonna*. These shows attack sexism, hypersexualization and exotisation (*Gadjo Dildo*), criticize the racism of society, but also the closure of Roma communities (of those who preserve early marriages or forbid girls to access education) and introduce themes that affect us all - depression in adolescents or problems in the health system - through the eyes of minorities (*Who killed Szomna Granca*, *Blue / Orange*).

In order to better understand Giuvlipen's activity, the projects and the ideas in which the actresses who gave birth to the company believe, it is useful to know something about each of them. Mihaela Dragan, with a feminist discourse, is divided between acting and dramaturgy. In 2015, she acted in the film *Aferim!*, directed by Radu Jude, and in 2017 in the short film *Magie Noire* by Fanny Ardant. The actress is also a trainer for "The Theatre of the Oppressed", where she works with Roma women from communities on their specific issues. In addition, she has held several conferences on similar topics, such as "The Production of the Roma Feminine Theatre". Currently, she works in Berlin at the Maxim Gorki Theatre. Mihaela Dragan is one of the six finalists at the Gilder / Coigney 2017 International Theater Prize in New York, which rewards the exceptional work of women all over the world who have dedicated themselves to the theatre. She also wrote and produced *Del Duma / Talk to them about me* (inspired by the real experience of four Roma women with early marriage). The other actress from Giuvlipen, Zita Moldovan

THEATRICAL COLLOQUIA

graduated from UNATC, performed in the musical *Chicago* and moderates the show *Caravan of the Roma*. Director Mihai Lukacs is involved with body and soul to make a statement from Giuvlipen's activity on the independent scene in Romania. He is a theatre director, a researcher/artist, a theoretician, and has a PhD in Gender Studies at the Central European University in Budapest. His latest performative practices talk about affective archival research. *Kali Tras / Black Fear*, directed by him for Giuvlipen, received the Social Inclusion and Intercultural Dialogue Award at the 2018 National Cultural Fund Administration Awards. He is currently writing a book on the abolition of Roma slavery and modernity. About his collaboration with a Roma and feminist theatre company, the director confesses: "I was put in many difficult situations when we negotiated spaces or arrangements for Giuvlipen (the Roma feminist theatre company in Bucharest, founded by Roma actresses Mihaela Dragan and Zita Moldovan). People from state institutions or independent spaces, cultural managers felt free to speak openly to me in an atmosphere of friendship and complicity, seeing me as a white man, not a black one. This attitude is also valid for theatre directors, curators, cultural managers who prefer not to work with visible, vocal Roma artists with assumed identities, in order not to create difficult situations in the workplace or not to alienate the team that from the beginning is supposed to have racist attitudes. For many cultural workers, working with people in oppressed groups is a gesture of charity without any artistic value. They don't have a problem with the event itself or with the legitimacy of the artistic act, but with its aesthetic value that cannot be compared to that derived from a dominant culture. When we mentioned Roma actors, I was told directly: 'sorry, we do

THEATRICAL COLLOQUIA

not support social projects, we produce art'. Because Roma actors, even the professionals who are capable of playing absolutely any character, just like any other actor, once they assume their Roma identity in Romanian culture become 'social cases' that beg for mercy and a false liberal-progressive recognition. From my experience, our social commitment as major artists and intellectuals (from any point of view) is to produce acts of betrayal. To betray our ethnicity, gender, sexuality, class and to go against this retrograde dominant thinking without feeling sorry. It is important to produce or take part in those situations where we can be good allies, to support with all the power that we have those artists from all oppressed groups.”⁵

In February 2019, artists from Giuvlipen launched the open call for the dramatic writing workshop for young Roma, “Policies in Private”. In March 2019, together with director and playwright Bogdan Georgescu, they explored how social and political structures influence our private life and how what has long been considered private can become a powerful statement for public empowerment. “Ethnicity and sexuality have always generated social conflicts, now is the time to generate emancipation and solidarity and a good cultural product to offer to the public”, they believe. Recently, the team went with its performances in a national tour funded by AFCN in cities like Sfântu Gheorghe, Gheorgheni, Iași, Cluj and Târgu Mureș. The tour is also an awareness campaign for the need to establish a Roma state theatre and an opportunity to gather expertise in this respect. When asked “why would a

⁵<https://ro.baricada.org/mihai-lukacs-interviu/?fbclid=IwAR0RYa7dmU8SANKUFO86NXyxpeK5tfzEShZ6k0jAMFlrgQ6jrUkYn9dM1GM> (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

Roma state theatre be important?”, Mihaela Dragan says: “It is now necessary because ethnic identity is closely related to culture. You cannot exist without the cultural institutions that produce it, you cannot produce and develop the contemporary Roma culture unless you take it out of the traditional. A Roma state theatre can improve the way the Roma are seen, we have noticed that theatre is a good weapon in changing perceptions. A strong institution can do this at a much greater and more impacting level. The Romanian state has a historical duty towards the Roma minority, who has been systematically oppressed, especially through slavery and the Holocaust.”⁶ Mihaela Dragan and Zita Moldovan managed to survive the prejudices and they have become voices that are heard in the Romanian independent theatre. They say it’s hard to find a Roma director to represent their cause 100% because young people in their community are not encouraged to study arts, but they try to collaborate with other artists with whom they feel they have chemistry. Director Mihai Lukacs is one of them. Giuvlipen also goes with their performances in the independent theatre, in the Roma communities, and even on the stage of some state theatres. This is the case of *Kali Traš / Black Fear*, a co-production Giuvlipen - The Jewish Theatre speaking about the Roma Holocaust. Giuvlipen is named by the Reuters Agency “the avant-garde of the Roma revolution”. It discusses contemporary, controversial and challenging social themes, and by practicing a political, experimental and highly performing art, it speaks of topics such as structural racism, gender inequality, lack of access to education or forgotten histories. “We have said from the beginning, we have

⁶<https://www.scena9.ro/article/un-teatru-rom-pentru-romania> (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

never defined ourselves as an activist theatre, but as a contemporary Roma theatre. We are talking about our contemporary problems. I like the provocative theatre, the very critical one. I do not want to protect the public”⁷, Mihaela Dragan stated. Giuvlipen’s actresses not only perform in shows, but they have also started to write texts to talk about their problems, especially as there is no Roma dramaturgy.

The intimacy and nonconformity of modern independent theatre encourages young artists who assume their identity of marginals to write their statement, to combine activism with creativity, to educate the audience or to talk about taboo topics. The feminist theatre, the Roma theatre, the queer theatre in Romania have found in the independent area a good environment to develop. Giuvlipen is just an example of a theatrical project that through perseverance, through assumption, through courage managed to break into the independent area, write projects and get financing for them, fight for a cause. A project of this kind confirms the importance of independent theatre in a society where diversity, although defended by law, must be constantly discussed, understood. Mihaela Dragan, for example, believes that the Roma culture must be rebranded, as it is often seen only in the traditional way, and for this she and her colleagues fight. “When you think of Roma culture, you always have in mind very traditional models: traditional dances, traditional music. You do not think that we, for example, are making contemporary art about current or more experimental themes. Roma culture is perceived as a

⁷https://adevarul.ro/cultura/teatru/mihaela-dragan-actrita-romanca-etnie-roma-nu-vrea-oamenii-plece-spectacolele-indiferenti-senzatia-totul-regula-lume-1_5bab7bdbdf52022f75dc7326/index.html (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

traditional one.”⁸ I think it is a good conclusion for the need that such voices fighting for understanding an identity from a variety of perspectives (cultural, traditional, social, political, historical, artistic, personal) to be more and more present in the contemporary independent environment.

Bibliography:

Volumes:

- Allain, Paul, Harvie, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, trad. Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, Nemira, București, 2012.
Grecea, Olivia, *Teatrul devised. (Creația colectivă). Utopie, instrument și teatru politic*, Eikon, București, 2017.
Lehmann, Hans-Thiess, *Teatrul postdramatic* (trad. Victor Scoradeț), Unitext, București, 2010.
Modreanu, Cristina, *Fluturele gladiator*, Curtea Veche, București 2016.
Popescu, Theodor-Cristian, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, LiterNet, București, 2014.
Popovici, Iulia, *Elefantul din cameră*, Idea Design&Print, Cluj-Napoca, 2016.

Magazine articles :

- Revista *Hystrio*, nr. 2, 2017
- Revista *scena.ro*
- Revista *Teatrul azi*
- Revista *Shukar*, nr. 2, 2018-2019

Web sources:

⁸ <https://www.scena9.ro/article/un-teatru-rom-pentru-romania> (our translation).

-www.adevarul.ro
-www.artapolitica.ro
-www.rador.ro
-www.ro.baricada.org
-www.scena9.ro

startresearch@UNAGE.ro

Barnardine or Death as an Option

Romanița IONESCU•

Abstract: The aim of this article is to research the meaning of the presence in the play *Measure for Measure* by William Shakespeare of a character which apparently doesn't fulfill any dramatic function. Although the drunkard Barnardine seems to be brought into the scene in order to make possible the salvation of Claudio, the brother of the main feminine character, through the dramatic mechanism of replacing one man sentenced to death with another, Shakespeare surprisingly quits this solution. Barnardine is spared because he has strongly drunk all night long and, as a consequence, he doesn't feel prepared to die. In this manner, this minor character approaches, during only one page of text, some fundamental themes of Shakespearian writing: preparation for death, and sleep and inebriation as paradoxal states of the conscience. Barnardine floats in three dimensions: inebriation, dream, and reality. This state of chiaroscuro of the conscience reveals the negative of the being, it opens the gate to the realm of the shadow. In this state, Barnardine chooses not to die and the Duke, the demiurge of the play, spares his life. Barnardine exists in a dimension where the laws of the real loosen their rigidity and death can be an option, not a necessity.

Key words: death as an option, secondary characters in Shakespeare, inebriation in Shakespeare, Shakespeare's sources of inspiration

Measure for measure is one of those plays in which Shakespeare made use of the identifiable sources – novella number 5 from 9th Decade of the

• Doctoral Student at the National University of Theatre and Cinematography in Bucharest; Associate Professor at the Faculty of Theatre, the University of Craiova.

THEATRICAL COLLOQUIA

Hecatomithi corpus, written by G.B. Giraldi Cinthio, the theatre play *Epitia*, written by the same Cinthio after his own novella and, at last, the play *Promos and Cassandra* by George Whetstone – sources that, somewhat under the aspect of the flow of action, were followed with some sort of fidelity. We do not intend to analyse the correlation between the inspiration sources and the dramatic masterpiece that resulted – it would be too vast an attempt, which would by far exceed the size of a magazine article. Considering to be relevant what an author such as Shakespeare keeps from the pieces which inspired him, as well as what he omits, we will only touch upon one small detail, comparing the solutions proposed by Cinthio and Whetstone to the one that Shakespeare arrived at.

The detail that undergoes our analysis is the following: to save the heroine's brother who is condemned to death, Cinthio as well as Whetstone, use similar dramatic mechanisms – the former, in *Epitia* makes it so that a fratricidal criminal is executed in Vico's stead, Epitia's brother (in the novella, the capital punishment is successfully seen through, and Vico actually dies), and the latter substitutes Andrugio's head, the brother of Cassandra, with that of a killer who was executed a few days prior.¹

In *Measure for Measure*, Shakespeare uses not only one, but both mechanisms in a fascinating way: to save Claudio, Isabelle's brother, another convict is brought on the scene, called Barnardine. In the Duke's initial plan, he was meant to be executed in Claudio's stead, so that the unjust second-in-command may receive, at dawn, the head of Barnardine and not the one of the

¹ Geoffrey Bullough – *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. I, London, Routledge and Kegan Paul, 1957, pp. 407-408.

THEATRICAL COLLOQUIA

heroine's brother. But, in an odd manner, this plan is withered on the vine –by Shakespeare himself – and to Angelo is delivered the head of a third convict, by the name of Ragozine, “One Ragozine, a most notorious Pirate, / A man of Claudio's years: his beard, and head / Just of his colour.”²

And thus, there results a character with no use in the dramatic economy of the play: Barnardine. He contributes with nothing to the flow of action, and rightfully speaking, Shakespeare could have done without him, even more, he had every motive to do so, considering that the only purpose of existence for this secondary character was to die in place of one of the main characters. So then, what made the English dramatist neither follow the Cinthio design nor the distinct and logic method of Whetstone, who saved his hero through simple initiative of the guardian to expedite to the second-in-command Promos, instead of his head, the head of another convict, executed “earlier that day”³, but to use both, and to keep within the play a character that has become useless, whose dramatic function had ceased to another?

Barnardine seems to fulfil all the conditions of the convenient solutions to cheat on Angelo and to replace Claudio in front of the executioner with him: he has been in jail for nine years, his crime (nothing short of murder, as we find out from the Warden's words) has just been proven, he's a juice head, insofar has he been estranged with freedom and has familiarized with the dungeon, such as “he hath evermore had the liberty of the prison: give him leave to escape hence, hee would not”⁴, his name stands on the same execution

² William Shakespeare – *Measure for Measure*, A. IV, sc. 3.

³ George Whetstone – *Promos and Cassandra*, P. I, A. 4, sc. 5.

⁴ William Shakespeare – *Measure for Measure*, A. IV, sc. 2.

THEATRICAL COLLOQUIA

order as Claudio's, he's introduced into the play just when the Duke seeks for a way to save Isabella's brother – and such is everything built that Barnardine seems to be the solution. Surprisingly, however, he is not late to appear: Barnardine is spared because... of the fact that he drank like a mad man all night, he isn't deemed ready for the eternal, and the story made short, he does not consent to die! Of course, the scene has a lot of humour: the warden, the executioner and the Duke himself beg the convict to go to his execution, and he outright refuses violently, under the circumstances that, being hungover, he doesn't feel ready for a job as serious as death (the comic of the dialogue and the undeniable charm of Barnardine have urged Walter Raleigh to consider that these are the exact motives for which Shakespeare decided to spare his life in the fourth act, as well as in the final act, when the almighty Duke Vincentio offers the deserved punishment after all the amazing facts he had found out disguised as monk Lodovic⁵). This is more than humorous – it is not only surprising to the reader or spectator of today, but also, more than surely, for the one in Shakespeare's era, because the English dramatist uses the well-known dramatic mechanism of substituting a death row convict with another as a false lead, deceiving the public expectations. Thus, might the comic impact and the element of surprise be the motives for which Barnardine the drunkard has won a place (modest, truly, but well defined) in the universe of Shakespearean characters? Or is it that, given the comedy status of the play, Shakespeare decided that, in spite of the fact that many of the characters were in proximity of death, none were to die, after all?

⁵ Geoffrey Bullough, *op. cit.*, p. 406.

THEATRICAL COLLOQUIA

Our answer is: no. More than in the case of any other author, Shakerspeare's comedy is never just comedy. There's always a deeper meaning, as well as hidden meanings, nothing and no one is (just) what it seems to be.

First of all, a theme that is extremely important to the Shakespearean dramaturgy is that of the repeated actions. As Cedric Watts mentions, the English dramatist uses in most of his plays – if not in all of them – the technique of repeating the main intrigue in a series of parallel mirrors. For instance, in *Measure for Measure*, Mariane's sin, who sleeps with her fiancé, Angelo, becomes the mirrored image of Claudio's sin, who sleeps with his fiancée, and, for this reason, is sentenced to death by Angelo himself. Therefore, the Duke and Isabella lead Angelo right to the crime he seeks to punish with the death sentence.⁶ More than that, Shakespeare uses a series of similar events, challenging his spectators to compare the different effects which they produce. Therefore, we witness not only one interrupted marriage, but three: Juliette's, Marianne's and Kate's. We are introduced not only to one example of pregnant woman outside of marriage, but two: Juliette and Kate. And finally, there is not only one character facing imminent execution, but four: Claudio in act I, Barnardine in act III, and Angelo and Lucio in act V. So, if we look at the entire edifice of the play with the help of the parallel mirrors technique which, undoubtedly, if it doesn't represent the cornerstone of the construction, then at least an extremely important gearing, Barnardine's importance becomes more than a raise of laugh, he becomes an opportunity to

⁶ Cedric Watts – *William Shakespeare – Measure for Measure*, Penguin Books, 1986, p. 86.

THEATRICAL COLLOQUIA

depict a different attitude in front of death than the one Claudio has, with only an act before, the fear of death had ripped him a terrible monologue, comparable in intensity with that of Hamlet, but haunted by more frightening images (“I, but to die, and go we know not where, / To lie in cold obstruction, and to rot, / This sensible warme motion, to become / A kneaded clod; And the delighted spirit / To bath in fierie floods, or to recide / In thrilling Region of thicke-ribbed Ice, / To be imprison’d in the viewlesse windes / And blowne with restlesse violence round about / The pendant world: or to be worse then worst”)⁷, and it made him, forgetting of any trace of honour, push her in accepting the deal proposed by Angelo, which, no matter how monstrous, was meant to save his life. From this point of view, the categorical, but simple refuse of Barnardine before death is a counterpoint of Claudio’s attempt to escape, by any means, alive. Donald Stauffer considers that, in the context in which “of all the counterpointing themes of this play, none of them is treated with more complexity than the attitude towards death, [...] Barnardine doesn’t fulfil his only function that he has throughout the intrigue of the play, because he excellently fulfils the motive of insensibility that Shakespeare doesn’t endure to kill him.”⁸ From our point of view however, what is amazing is not Barnardine’s insensibility, but the simple, rapid, and paradoxical way in which this character succeeds to skirt an imminent execution, as imminent as Claudio’s. However, to save Claudio, the dramatist conceives, throughout four acts, complicated plans in the brewing and realising of which there are

⁷ William Shakespeare – *Measure for Measure*, A. III, sc. 1.

⁸ Donald A. Stauffer – *Shakespeare’s World of Images*, Indiana University Press, Bloomington London, 1966, pp. 146-147.

THEATRICAL COLLOQUIA

basically involved all of the other characters, while in Barnardine's case it was sufficient enough to say that "I am sleepie. [...] I have bin drinking all night, I am not fitted for't. [...] I will not consent to die this day, that's certaine"⁹, and he's spared in the dungeon as well as in the final scene, when the Duke, far from forgetting the bold character, decides to forgive his "Earthly faults"¹⁰. If his insensible attitude owes Barnardine his presence in the play, then how is it that he gets away from the punishment befit for his deed (let's not forget, a proven murder, a severe deed and much less discussable than Claudio's) not only once, but twice?

But could a human being that strives towards something so profound as preparing for death be guilty of the accusation of insensibility which Stauffer cast upon Barnardine? Or is this accusation just a consequence of the conclusion that the Duke draws, after a brief meeting with the convict ("Unfit to live, or die: oh gravell heart", he says). We think it's the second option, for such a need to prepare derives from the awareness of the fact that death is a shocking and fundamental experience, which should be welcomed only in certain conditions of, let's say, bodily and spiritual cleanliness. As for the Duke's words, we consider them to be the fruit of stupefaction in front of the turbulence of the convict, the outrage at the sight of the convict's insobriety, or his pride hurt by the priest (even if only disguised), whose help is not required to purify the soul (not fully believing the characters is an impulse not strange to any student at the art of acting...).

⁹ William Shakespeare – *Measure for Measure*, A. IV, sc. 3.

¹⁰ William Shakespeare – *Measure for Measure*, A. V, sc. 1.

THEATRICAL COLLOQUIA

For that matter, Barnardine, with one of the fewest lines given by the author, touches what we call a hot spot of the Shakespearean dramaturgy thematic. Preparing for death is an important subject both in the general context of the English dramatist's play (Hamlet himself gives up killing Claudius because he seemed to be praying, even though the moment is favourable, just because "for death he's ripe and ready"¹¹, in other words he's going to Heaven, which his father, old King Hamlet, hasn't reached, because his death was "miserable" and "up to here"¹², in other words, unready), as well as in the play *Measure for Measure*: the main argument and the biggest fear of Isabelle's, the moment in which she finds out her brother was to be killed the second day, is the fact that he's not ready to die. And if this argument of being ready – or better said, if the unreadiness to die of Claudio has no value in front of the second-in-command Angelo, he functions perfectly in front of the Duke disguised as a monk, who spontaneously decides to spare Barnardine.

From this point of view, the British critic Cedric Watts, thrilled by the uselessness of this Barnardine in the dramatic economy of the play, claims that his only role is an ethical one, meaning he's only there for the Duke to shed his mercy upon him and forgive him.¹³ It's true, the Christian virtue of mercy plays an important role in the unravelling of *Measure for Measure*'s epilogue: Isabella, right before she finds out that her brother, in fact, survives, persuaded by Marianne's request, pleads for sparing the life of the corrupt and unjust

¹¹ William Shakespeare – *Hamlet, Prince of Denmark*, A. III, sc. 3.

¹² *Idem*.

¹³ Cedric Watts, *op. cit.*, p. 35.

THEATRICAL COLLOQUIA

second-in-command. And the Duke decides to forgive not only Angelo, but, despite everything else, also the chatty Lucio and Barnardine, the killer. The first two are only punished with the obligation to marry the women whom they don't respect (punishment which, to Lucio, seems harder to endure than death itself). The third is left under the care and advice of the monk called Peter. Cedric Watts sees in this peacemaker type of epilogue a possible plea against the capital punishment. We are inclined to believe that rather than the social militarism, which highly concerned Shakespeare, there was the idea of differentiating between the thought sin and the enacted one. So, we agree with Hans Sachs, who considers that the primary message of the play was that only the enacted crimes are fit to be punished because, from the thinking point of view, it makes us all guilty and only mercy can be of help to calm down the guilt-troubled conscience of man.¹⁴

From this perspective, Barnardine's character seems as amazing from the play's dramatical structure, because, unlike the other convicts, whose crimes take place only in their intentions, he's a proven murderer – in other words, crime was not only thought, but enacted!

Lo and behold, this secondary character, this role of only one page, has the gift to incite and raise much more than laughter (and we can't deny that he hasn't been absent in any of the performances of *Measure for Measure* that are known to us¹⁵, despite the intentions of the directors to eliminate a part of

¹⁴ Norman Holland – *Psychoanalysis and Shakespeare*, Mcgraw-Hill Book Company, 1966, pp. 230-231.

¹⁵ The ones used by Sivi Purcărete at the Craiova National Theatre, by Yuri Butusov at Vaghtangov Theatre in Moscow and by Declan Donnellan at the Pushkin Theatre in Moscow.

THEATRICAL COLLOQUIA

the secondary characters to weave their way in the text, it's true, stuffed and at times contradictory).

The aspect that we find shocking and symbolistic of Barnardine – and, weirdly, the least noted by the commentators – is the following: threatened by sleep and the steam of alcohol, the convict vehemently refuses to go to his execution, insomuch as the warden, the executioner, and the Duke decide to spare him. But the Duke, through his omnipresence provided by disguise, through the ability to interfere in the course of action and steer it after his own will, through the capacity of knowing, through confession, the deeds of his subjects and to guide them, as a supreme moral instance, on the right path, he's a character with demiurgic nature, closely related, from this point of view, to Prospero; he's the personification of the Freudian concept of Super-ego, which in fact means approximately the same thing. And along this line of thinking, the drunkard Barnardine stops being a simple comic character, and gains a metaphysical aura of the human who rebels against his Creator, against his human and mortal condition. And the Creator decides to suspend his mortality!

Goethe observes, in an admirable way, that, while what differentiates the Greek tragedy from the modern one is the fact that “the old tragedy bases upon the inevitable notion of ‘having to do’, which the will, that acts against it, does nothing but to intensify and accelerate it”¹⁶, meanwhile “the notion of ‘to will’ [...] is the God of the recent times”¹⁷ the genius of Shakespeare “ties

¹⁶ J.W. Goethe – “Morgenblatt fur gebildete Stande”, apud *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, Editura pentru literatură universală, București, 1964, p. 314 (our translation).

¹⁷ *Ibidem*.

THEATRICAL COLLOQUIA

the old and the new in an inexhaustible way”, because “notions of ‘to will’ and ‘to have to’ seek to be balanced in his plays.”¹⁸ On the other hand, “to will” and “to have to” oppose each other in the “individual character” giving birth to the interior conflict of the character, and, then again, the opposition between the two also determines, in some cases, an exterior conflict, in the sense that “a will weak enough can be strengthened to ‘have to’”¹⁹, as it happens with Hamlet who, in order to act, needs the impulse given to him by the ghostly apparition, or with Macbeth, who is pushed towards his deed by witchcraft.

Barnardine transcends the limits of the relation between “to will” and to “have to”. His will acts freely in the empire of necessity; death, which, for any other human being represents the inevitable, is for him a matter of choice. Nobody wants to die, and yet everybody dies. Barnardine defies death’s blade and seems to inevitably glide towards a simple “*don’t want to*”. And, in the face of his clear refusal, the blade goes away. With no other motivation. Only because Barnardine doesn’t want to die.

A paradox, surely. But Shakespeare is no fool; this paradox has an explanation, this mystery has an access gate. And this we consider to be the special state in which the character is during his only scene. Barnardine drank all night, and death knocks on the door at dawn, the execution scheduled to take place at four in the morning. Barnardine sleeps and, of course, he is still drunk. And thus, two other important themes of Shakespeare’s dramaturgy make their way into the scene: sleep and drunkenness. Both of these being access gates towards other forms of reality, in which other rules apply.

¹⁸ *Idem*, p. 315 (our translation).

¹⁹ *Ibidem* (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

Sleep, which, due to its resemblance with death, on one hand, and the existence of dreams on the other, is a mysterious alteration of reality. Because Shakespeare's characters never know who will be the one to wake up from their dreams; the one before the dream is never the same as the one who wakes up from it – *A Midsummer Night's Dream* clearly tells us this exact thing. And this eternal other is always the preferred of the tight dungeon of the eternal same. Macbeth has killed sleep and has remained a prisoner of it, while the same redemptive nocturnal dream is replaced with the harmful apparition of the night watch.

Drunkenness gives way to the dark self, opens wide the door of the dungeon in which the diurnal self, conscious, has locked the ancestral impulses and hidden wishes. The wine is a magical drink (the ancient men knew this fact too well), the force of which is nothing less than the bewitched herbal tincture which Puck drips on the eyelids of the poor sleeping mortals, because one, as well as the other, have the power to change. The kind Cassio gets drunk and he transforms into a violent brawler; Caliban, the cowardly monster, drinks from Stephano's bottle and dares to conduct a plan against the almighty Prospero. The alcohol, akin to the dream, can fulfil wishes; a God whose force nobody denies, but whose nature is contested: "O thou invisible spirit of wine, if thou hast no name to be known by, let us call thee devil!"²⁰, exclaims Cassio, becoming sober. "You must kiss it then"²¹, Stephano urges Trinculo, passing him the wine bottle. "I'll shew thee every fertile inch i'th'

²⁰ William Shakespeare – *Othello*, Act II, sc. 2.

²¹ William Shakespeare – *The Tempest*, Act. II, sc. 2.

THEATRICAL COLLOQUIA

Isle, and kiss thy foot: I prithee be my God, and let me drink”²², exclaims Caliban, prey of the euphoria of the first contact with wine.

Just like sleep, alcohol urges the other self, brings him to light. “I have lost the immortal part of myself, and what remains is bestial”²³, cries Cassio; and the animal is violent and eaten by pride, akin to how Cassio is not. Or better said, alike to how Cassio wishes not to be. Drunkenness reveals the negative part of our being, opens up the gate towards the Shadow’s realm. But the animal isn’t the only one who rules this dark realm; alcohol augments the self, revealing its unknown sides, but also amplifies its power. Being drunk, Caliban finds power (which he did not have awake) to brew a plan through which his most burning of wishes, to kill Prospero and to be the ruler of the island again, could be accomplished. Such as in the nocturnal dream, the fate of which is to be negated by the diurnal self, the self becomes lucid again to cast away the shadow summoned by the alcohol’s steam. “Most carefully. I will be wise hereafter. / What a dull fool was I to take those Drunkards / For Gods, when such as these were in the world?”²⁴, cries Caliban when he wakes up from his drunkenness. The cowardly slave has reappeared, and the brave usurper has disappeared without a trace...

In the recent attempt of Shakespeare’s biography that he wrote, Anthony Burgess insists that Shakespeare didn’t like to drink. And we have no motives to contradict him. Perhaps, however, alcohol had upon his soul the lucid effect which music had over Socrates’ natural logic. Nietzsche mentions

²² *Idem.*

²³ William Shakespeare – *Othello*, Act II, sc. 2.

²⁴ William Shakespeare – *The Tempest*, Act V, sc. 1.

THEATRICAL COLLOQUIA

that, although estranged to the irrational spirit of this art, Socrates told a story in the dungeon to his friends that he “often had dreams in which the same apparition repeated the same words over and over: ‘Socrates, practice music!’”²⁵ And to clear his consciousness and to avoid the danger of “sinning against a divinity through his failure to understand”²⁶, Socrates, in prison, dedicates himself to music. However, Shakespeare, the poet and dramatist, had a different relation with the deities of hidden realms, irrational unlike Socrates’. And because of his art, Shakespeare needn’t have fallen into the grasp of alcohol to understand the nature of this freeing experience; his characters have done it. We have to notice that, for a dramatist foreign to Bacchic pleasures, his plays bring to the scene an impressive array of drunkards! It’s true that drunkenness is the appanage of the comic characters – but, as we said, there’s nothing that’s just comic to Shakespeare, everything has more than one meaning, and also, a profound underlayer. The deeper significance of drunkenness is what the *Twelfth Night* is about. The Twelfth Night is Saint John’s night, the night in which the Christmas parties come to an end (for this occasion was the play commissioned by Queen Elizabeth herself). Sir Toby Belch is the only drunkard out of all the characters – and, for that matter, more than drunkenness, *Twelfth Night* is about what happens when drunkenness clears, about the melancholic hangover which keeps drunken stupor’s limits mobile and undefined accounts. Because meeting with the other self always leaves traces behind, because there’s always this doubt

²⁵ Friedrich Nietzsche – *Nașterea tragediei*, trad. Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, Ed. Pan, 1992, p. 73 (our translation).

²⁶ *Ibidem* (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

that what we think is not what we really are. “Sot, didst see Dick surgeon, sot?”, asks Sir Toby. “O, he’s drunk, Sir Toby, an hour ago”²⁷, replies the jester. Alcohol, like sleep, opens gateways to other worlds. But the echoes of the happenings in those parallel realities can be felt even after the dream has crumbled, or after the alcohol’s steam has cleared.

Barnardine is drunk, he sleeps and he wakes up from his dream to be executed. In other words, his self walks between three dimensions: drunkenness, dream and reality. Drunk like Caliban, in this ambiguous state he rebels against the demiurge – Caliban redeems his inheritance, and Barnardine redeems his immortality. The endeavours of these two are successfully met: Prospero goes back to Milan, therefore Caliban escapes slavery. The Duke spares not only in the clear-obscure trickiness of dawn, but also during the light of mid-day, in his full authority. The illusive lights leave their fingerprints all over reality. The dream is fulfilled – and this is about the most burning and impossible desire of humans: immortality, the choice of not dying. The real is the continuation of the dream. This is what we believe to be the secret morality of Barnardine, his deep meaning profoundly hidden in the play’s context.

Using this method of interpreting dreams in order to decipher the deep meanings of literature, Freud has reduced the motive of choice from the play *The Merchant of Venice* to three women (because, inside the dream, the baskets symbolize the women), which is worked on by Shakespeare in *King Lear*. Just like the valuable box always looks like the least precious, the option

²⁷ William Shakespeare – *Twelfth Night or As You Like It*, Act V, sc. 1.

THEATRICAL COLLOQUIA

of the three women always stops at the third, characterised through beauty, kindness, and unapparent (Cordelia is quiet and grey alike to the lead from which Portia's box was made out of). Inside the dream, muteness symbolizes death, the third sister is death herself, Atropos the unforgiving, the third of the Goddesses of Destiny. And the fact that she is *chosen* is due to her deforming intervention of her consciousness, the censorship which uses the replacement procedure of a thing with its contrary.

Thus, "the goddess of death is replaced with the goddess of love or the human beings approached by her"²⁸, and the necessity of death is out of free will!²⁹

Lear, the dying old man, purposelessly seeks to avoid the inevitable, for only "the third of the daughters of destiny, the quiet goddess of death, will hug him in her arms."³⁰ Barnardine, however, in front of the interflow of the three worlds – sleep, dream and reality – has the privilege of truly having a say in the matter, for the dimension in which he exists is an unknown one, in which the strict rules of reality are not applied and death can become an option. And from this point of view, this small role, this apparent comic effect, occupies a unique place in the Shakespearean dramaturgy.

Bibliography

Bullough, Geoffrey – *Narative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. I, London, Routledge and Kegan Paul, 1957.

²⁸ Sigmund Freud – "Motivul alegerii casetei", în vol. Sigmund Freud – *Opere*, vol. I – *Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Ed. Trei, 1999, p. 179 (our translation).

²⁹ Cf. Vasile Dem. Zamfirescu, introductory note to Sigmund Freud - "Motivul alegerii casetei", ed. cit., pp. 168-169 (our translation).

³⁰ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 181 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

- Freud, Sigmund – *Opere, vol. I – Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu, București, Ed. Trei, 1999.
- Holland, Norman – *Psychoanalysis and Shakespeare*, New York, London, Toronto, McGraw- Hill Book Company, 1966.
- Nietzsche, Friedrich – *Nașterea tragediei*, trad. Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, București, Ed. Pan, 1992.
- Shakespeare, William – *Măsură pentru măsură*, trad. Leon Levițchi, în *Shakespeare – opera complete*, vol. VI, București, Ed. Univers, 1987.
- Shakespeare, William – *A douăsprezecea noapte, sau cum doriți*, trad. Mihnea Gheorghiu, în *Opere*, vol. VII, București, Editura pentru literatură și artă, 1959.
- Shakespeare, William – *Furtuna*, trad. Leon Levițchi, în *Teatru*, București, Editura pentru literatură universală, 1964.
- Shakespeare, William – *Othello*, trad. Ion Vineanu, în *Teatru*, București, Editura pentru literatură universală, 1964.
- Shakespeare – *Hamlet*, trad. Leon Levițchi și Dan Duțescu, în *Teatru*, București, Editura pentru literatură universală, 1964.
- *** Compendium *Shakespeare și opera lui. Culegere de texte critice*, București, Editura pentru literatură universală, 1964.
- Stauffer, A. Donald – *Shakespeare's World of Images*, London, Indiana University Press, Bloomington, 1966.
- Watts, Cedric – *William Shakespeare – Measure for Measure*, Penguin Books, 1986.
- Zamfirescu, Dem. Vasile – Nota introductivă la „Motivul alegerii casetei” din volumul Sigmund Freud – *Opere I – Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Ed. Trei, 1999.

Soul and Emotion in the Elements of the Show

Iuliana NISTOR MUȘETESCU*

Abstract: In the present material, I intend to bring light to somehow marginal elements that form the process of preparing a theatre show. These elements are not present in the show but they critically support it. I have also thought of recalling the importance of each detail which is related to theatre as an institution, starting with the entry into the building, the lobby in which the spectators are welcome and ending with the seconds at the end of the show and the first applauses. I didn't intent to insist in the sphere of the analysis of the scenic arts by themselves (actor performance, music, dance, scenography and so on), but I wanted to present a redefinition of the attitude towards these marginal elements that support the show. Exactly in the same manner in which the secondary characters increase the value of action and, also, in the theatre there are a lot of people that work hard but, from time to time, their efforts are forgotten. In order for theatre to be a therapy for the souls, it is necessary that every cell that forms the artistic performance contain the premises of the healing.

Key words: theatre, public, soul, emotion, awareness

“Theatre does not occur only when the actors and the public meet in a space in order to share an experience; theatre is a way to escape from your ‘inner society’, to avoid the painful stresses or depressing energies, to

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

THEATRICAL COLLOQUIA

rediscover yourself, to self-model, to let you invaded by awe, even temporarily, of the miracle of our existence”¹, stated Jerzy Grotowski.

Introduction

What is theatre? What is the show? What is the soul? Why are people coming to the theatre?

We cannot talk about theatre as a healing art without making a short analysis of all the elements that are related to this field. As in a living organism where each cell is very important, each person or constituent element has also its importance in the theatre.

We will start with the question: what is theatre?

From a physical perspective, theatre is, in most cases, a beautiful building with a particular architecture, different from other private or public institutions, usually surrounded by green spaces and, as we may have witnessed during the history of theatre, placed near a church or a religious building.

The theatre

How important is this physical aspect of the building, both for the actors who walk every day in this space and for the spectators? The architects who specialized in the design of such spaces have been, in the majority of cases, individuals who, besides the mastering of the secrets of their own job, have tried to induce in the space they were to build the expression of a superior meaning of the place. Each architectural detail that has been used, and we mean especially the case of the old theatre halls, has been taken into consideration in order to make the person who enters such a space aware that

¹ Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, trad. George Banu și Mirela Nedelcu-Patureau, București, Editura Unitext, 1998, p. 58 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

he or she is entering a sacred space, which offers a space of security and inner entertainment.

George Bernard Shaw argued that “art is a magical mirror that we build in order to transform invisible dreams into visible images. In order to see the face, we use a mirror; we use the works of art in order to see our inner soul.”²

The first step

The first step of healing should be the same as the first step that the spectator does in the building of a theatre. As Barba has argued, “the theatre may become a sanctuary, a shelter for those who are thirsty for justice, for freedom, a crypt with codified messages for the visiting spectator.”³ The door at the entrance, usually widely open at least thirty minutes before the show, may be perceived as a gate between the daily life and the artistic life. It is important that the spectator feels even from the beginning the difference between these two worlds, that’s why we do consider that the exterior of the institution, the form, colour and material from which the door is made, create the first sensory and visual impact for the spectator.

Once in the lobby, he or she is already part of a universe where he or she is looking for a sanctuary and relaxation. The lightness of this space is different than the pillars from the front of the theatre. Here, everything seems to wake up in us another way to perceive and see the world around us. In what regards the entrance hall, where spectators who come first may spend sometimes even more than thirty minutes before the performance starts, it should be a place of communication, of elegance, discretion and joy.

It is not recommended to introduce in this place elements of the consumerist age, which might transform the space into a space of marketing of food or beverages. We could offer the spectators, as sometimes it is, the possibility to enter into contact with, for example, books that may be related

² Shaw, George Bernard, *Back to Methuselah*, The Floating Press, 2010, p. 98.

³ Barba, Eugenio, *Teatrul - singurătate, meșteșug, revoltă*, trad. Doina Condrea-Derer, Bucharest, Nemira Publishing, 2010, p. 89 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

with the space in which they are presented or even with the show that is to be performed.

The Show Room

The next step is entering the show hall. After they pass the first door, there comes another test: entering the ritual area, where the “Encounter”, the “Passing”, the contact with another world has to be made. Even in this stage, the first visual, audio, olfactive and sensorial impact is very important.

As the scientific research shows, even a small, apparently banal smell or sound may awake, in the brain of a person, very powerful reactions that, in the moment they are transmitted further, may recall or associate with the soul of the person’s past traumas. Obviously, they may also be associated with pleasant memories, but what we want to underline is the fact that the organizers of the shows have to pay attention to the soul of the spectator who, by his or her presence in the show hall, awards them his or her trust.

The characters from the shadow

I would also like to point to the important role of the auxiliary personnel (and I am thinking about the ticket lady, or the assistants who welcome the spectators at the entrance and help them, when needed, to identify their seat in the room); their role is to make the passing from the daily space to the artistic one. Their open and welcoming attitude is very important in the preparation of the soul of the spectators for the performance.

As soon as they reached their seats, in the physical way, the spectators attempt to identify a favorable and relaxing position that will allow them to watch the show. At an emotional level, we could feel, from our own experience as spectators, the opening of the inner gates of the soul as a process through which the useless items are abandoned, while useful and healing items are taken instead.

THEATRICAL COLLOQUIA

Such a process is of an essential importance for all those who, through their work, give birth to shows, as they have to be aware that the spectator should not be aggressed against by none of the tools or equipment used in the show, from the voices to the lights, from the physical actions to those that are related to the emotional side of the spectators. In a potential training program of conscience and awakening, so much needed in the contemporary theatre, an aspect related to the power to empathize of the actor or of the producer with the spectator should be included. Both the actors and the producers should be made responsible for the impact in the room of what they put on the scene.

Conscience and responsibility

Despite the ideas according to which the actors and the producers could offer to the audience anything that comes to their mind, I want to stress that such issues may have dramatic consequences for the mental state of both the artistic personnel and the public.

As research in the field suggests, a significant number of studies that measure the impact of the dramatic performance on the spectator have been made in the world. For example, some of them measure the level of oxytocin and cortisol in the spectator, before and after the performance. If such studies allow a better approach for the quality of shows, it remains to be seen.

Till then, however, we could make an appeal to actors or directors to exploit the existence of a large number of courses and workshops on personal development and also to read psychology books in order to understand how important is their work for the health of the society in which we live.

The spectator

After they comfortably seat in the armchairs, the spectators start to watch around them, to admire the pictures, the architecture of the room, also with the objective to feel more secure. As the performance nears, the lights of

THEATRICAL COLLOQUIA

the room are reduced in intensity, while such a process may create, for some, a state of anxiety and lack of confidence.

This is why we do consider that the way in which the show starts is very important. If there is a curtain, as it gives way to the scene, the spectators will notice the space in which their soul will be present for two or three hours. This is the reason why the path towards this level should be made with quietness, with patience, and gradually. If the curtain is already open, the spectators can notice such things even from the moment they enter the room of the theatre where he or she will “travel”.

While the spectator waits for the start of the performance, he or she will start to see the details of the background that are to be animated.

It is not recommended, and it may even be damaging, the choice of some directors of the variant that starts the show “in full force”. They do not allow the spectators the chance to get familiar with the atmosphere of the show. We want to recall the role of the gong that, in Antiquity, had the role to inform the gods that a sacred act is to begin and that it is for them. The importance of the gong has remained till our days, as it has the effect to bring more focus in the audience, it prepares the beginning of the performance and, on an emotional level, the beginning of a journey towards another world.

We want to underline the difference that the philosophy of art does between the coordinates of space-time in our daily living (*cronos*) and the space and time in the show (*kairos*).

Cronos is the dimension of the time which ties us to the daily living, while *Kairos* is seen as an exit from the normal time and a passing into another type of time, which has been presented by the great philosophers of our time as the time of God, or the time of art creation.

Soul and emotion

We could ask ourselves how does man deal with such a “Passing”, both from a physical and emotional way? It is apparently a natural one, but if we think that the spectator leaves the daily life and accepts entering a new,

THEATRICAL COLLOQUIA

different reality in which the time he is relating at in an usual manner changes its quality and length, we meet a pretty complex process that encompasses multiple transformations, imposed, we could argue, by the scenic conventions. And we think it is even more.

Why is such a “passing” made as a necessity of the soul? Why does any person need such “journeys” from time to time, as such person wants to feel them as chances for joy, for liberating some forces that make him or her a prisoner in their own being?

Such observations are not related to the field of imagination, but they reveal what spectators have sensed that they are experiencing inside their souls. These experiences are very hard to prove or to quantify from a scientific perspective. This aspect is even more valid, as Goleman suggests “people’s emotions are rarely put into words, far more often they are expressed through other cues. The key to intuiting another’s feelings is in the ability to read nonverbal channels, tone of voice, gesture, facial expression and the like.”⁴ I plead, in turn, for an attempt of the art to pass over the limit that science cannot deal with.

The show

The lights from the room are fading away and the performance starts. We won’t insist on the stages of the performances as we have already talked about them, but we want to insist on the importance of the choice of the script. Before including any play in the repertory of a theatre, it is recommended that a commission, that includes also representatives of the spectators, sociologies, psychologies and psychotherapists, who should quantify in what degree the choice of a play will be useful for increasing the welfare of the society. To choose a play in the repertory by hazard, without taking into account such considerations, may be a form of lack of respect and responsibility from a social point of view, besides being, most probably, a financial waste.

⁴ Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, trad. Irina Margareta Nistor, București, Editura Curtea Veche, 2008, p. 214 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

Regarding the visual impact on the spectator, we have in mind all the details that impact the appearance, like scenery, props, the way in which the characters are dressed, and also the lights. It is said that the clothing has to express the state of mind of the person. From this perspective, the scenography, one of the important elements of a theatre production, should take into account the choice of the scenery and of the costumes, of the emotional life of the character who will be dressed. The elements of the scenery have to be a reflection of the way in which the character lives emotionally.

What happens at the end of the show? How does the spectator go back towards the daily space and world? How does he or she feel emotionally? How do they go home? What makes them come back?

Applauses

From my experience as a spectator and taking notice of those around us, we can say that those few seconds that emerge between the end of the show and the applauses are one of the most highly charged moments in theatre. There is a comeback of the soul to its “home”, marked by a silence in which everybody seems to hold their breath. This is the creation of a magical space in which in both sides of the scene there is a moment of *catharsis*. The scientific demonstrations tell that this moment, followed by the applauses, prepares the release of a fluid of oxytocin that, sent through cells towards the brain, makes the latter feel joy.

Some studies conducted by researchers in the medical field proved that, in the intrauterine period, from the heart which is the first organ that is formed in the development of the new body, some wires are developed. These wires will form, later, the hands. So, by keeping this in mind, we can argue that through applauses, a person expresses the joy that is felt in the heart. The hands meet, hit each other, having among them an invisible heart that formed them and this relation is revived by the artistic act.

THEATRICAL COLLOQUIA

Tudor Vianu once said that “When every mortal will acquire the conscience of an artist, the face of the world will change.” How important is for any artist the awareness of the fact that what he or she is doing can change the world in which he or she lives? Why do we need to recall that the artist should remember the role he or she has not only on the stage but also in society? If the work of art is “the synthesis of the infinite” or the “eternal and the ephemeral”, how can the he or she offer to the public the encounter between “the ultimate reality and hope?”⁵

Emotion and healing

The actors take down the masks of the characters and reemerge on the stage by themselves in order to thank those who are present for the chance to play and be their own doctors. On both sides of the stage, people laugh or cry, feel freer and more confident. This is what we wish every spectator feels at the end of the play so that theatre remains a form of healing, of making the soul whole again and of bettering the social life.

“Theatre is not just mirroring. Theatre is not the art of the image. Theatre is something else”⁶, confirmed the same Jerzy Grotowski when trying to discover, beyond the questions that distressed him, that dimension of the art which is less visible. If theatre is neither a “mirroring”, nor an “art of the image”, that “something else” could be its healing dimension that passes over the space of the stage and is, practically, the bridge between the public and the artists. The miracle is in the space between them. None of them can manifest himself or herself without the other.

Levy Jacob Moreno, the founder of psychodrama, talked about the “religion of the encounter”, arguing that theatre can facilitate that type of interaction at a subtle level. As he argued, “a meeting of two: eye to eye, face to face. And when you are near, I will tear your eyes out and place them instead

⁵ Vianu, Tudor, *Studii de estetică*, Bucharest, Minerva Publishing, 1976, p. 189 (our translation).

⁶ Grotowski, Jerzy, *op. cit.*, p. 102 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

of mine, and you will tear my eyes out and will place them instead of yours, then I will look at me with mine.”⁷ The concept of “encounter” is also met in the discussion about the syncretism of the arts of the spectacle. We can talk about the syncretism of intentions or of the way in which the director chooses to give live to a story on the stage. Syncretism can be a glue that helps the artistic expression on several levels, but it can also be a way to tear down the fluidity of the state if, in their combination, the arts do not converge to the stylistic unity of the spectacle.

In order to accomplish this unity, a clear communication of intentions to all those involved in the making of the show is needed, together with a reassessment of the attitudes towards the audience. “If each one of the three hundred people who make up the personnel of the institution brings healthy feelings in the theatre, they will be able to cure the gloomiest melancholy.”⁸ In the arts of the show, I would include also the *Art of the Public*. If we were asked about the impact that the quality of the public has on the performance, the majority of the artists would answer that the audience is the main “character” of any show, even if they do not walk on the stage, do not talk and rest in the darkness, during the show.

Conclusions

As conclusions, we will recall some of the key concepts that speak for themselves about the importance of every part of the show, however insignificant they could seem at first sight: the scene, the lights, the scenery, the costumers, the colours, the music, the technical staff, the directors, the assistants, the doormen, the ticket sellers, the poster, the artistic directors, the managers, the critics, the hairdressers, the tailors, the shoemakers, the carpenters, the organizers, the collaborators, the employees, the repertoire, the

⁷ Moreno, Jacob Levy, *Scrieri fundamentale*, trad. Ioana Maria Novac, Bucharest, Trei Publishing, 2009, p. 205 (our translation).

⁸ Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, Bucharest, Nemira Publishing, 2018, p. 176 (our translation).

THEATRICAL COLLOQUIA

surveys, the public, the feedback, the festivals, the premieres, the contests, the students, the selections, the curricula, the faculty.

Bibliography:

- Barba, Eugenio, *Teatrul - singurătate, meșteșug, revolt*, trad. Doina Condrea-Derer, Bucharest, Nemira Publishing, 2010.
- Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, Comunicare.ro Publishing, 2009.
- Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, trad. Irina Margareta Nistor, Bucharest, Curtea Veche Publishing, 2008.
- Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, trad. George Banu și Mirela Nedelcu-Patureau, Bucharest, Unitext Publishing, 1998.
- Moreno, Jacob Levy, *Povestea vieții mele*, trad. Ioana Maria Novac, Bucharest, Trei Publishing, 2009.
- Moreno, Jacob Levy, *Scrieri fundamentale*, trad. Ioana Maria Novac, Bucharest, Trei Publishing, 2009.
- Shaw, George Bernard, *Back to Methuselah*, The Floating Press, 2010.
- Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, Bucharest, Nemira Publishing, 2018.
- Vianu, Tudor, *Studii de estetică*, Bucharest, Minerva Publishing, 1976.

INTERVIEWS

Looking for the Secret

Anca Doina CIOBOTARU*

Alice FLORENTIN*

Abstract: The academic polemics I've been having with Alice Florentin, my Doctoral student, regarding the ideal method for training acting/choreography students, necessary for them to approach dance theatre, brought us (once more) to the shadows of the demons that surrounded Teibele (and us too, perhaps), the contrasts of Salome's world, the fascination of The Tropical Tree, the turmoil of the Love Stories, the unrest and fears haunting The Cherry Orchard and... the inventory of emotions could go on (beyond them, any approach would be useless). We wondered: "What is the secret? How does Alexander Hausvater succeed in determining the actors he works with to search/discover *the giant within*, to renounce their crippling fears and the numbness of the everyday? What are the steps the actors take to find themselves?" We knew some things about the (probably defining) periods of physical and vocal training, but we wanted to find out... *the truth*. Caught in the cage of the rigours of academic research, we dared and tried.

Key words: Alexander Hausvater, training techniques, "the total actor"

* Professor, Dr. habil. – Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts in Iași, author of research papers and volumes on Theatre and Performing Arts; puppeteer.

* Doctoral Student in Theatre and Performing Arts at the George Enescu National University of Arts in Iași; Teaching Assistant; actress and choreographer.

THEATRICAL COLLOQUIA

“Hello,

I am sending some of the questions born from the unrest of my dialogues with Alice Florentin, one of my Doctoral students, who is interested in training techniques for the actors.

Should you agree, we would also wish to publish your answers in the magazine ‘Theatrical Colloquia’.

Thank you.”

Apparently, this is how we started our correspondence with director Alexander Hausvater. In reality, I believe I’ve asked him dozens of other questions, solely in my mind – to be fair – each time my destiny as an Iași theatregoer brought me the opportunity to see his stories, set on the stage, filled with qualms about the world and life. Beyond time and space; no passports, no barriers.

The academic polemics I’ve been having with Alice Florentin, my Doctoral student, regarding the ideal method for training acting/choreography students, necessary for them to approach dance theatre, brought us (once more) to the shadows of the demons that surrounded Teibele (and us too, perhaps), the contrasts of Salome’s world, the fascination of The Tropical Tree, the turmoil of the Love Stories, the unrest and fears haunting The Cherry Orchard and... the inventory of emotions could go on (beyond them, any approach would be useless). We wondered: “What is the secret? How does Alexander Hausvater succeed in determining the actors he works with to search/discover *the giant within*, to renounce their crippling fears and the numbness of the everyday? What are the steps the actors take to find themselves?” We knew some things about the (probably defining) periods of physical and vocal training, but we wanted to find out... *the truth*. Caught in the cage of the rigours of academic research, we dared and tried.

THEATRICAL COLLOQUIA

1. In the performances directed by Alexander Hausvater, the actors can be perceived as presences – they breathe, they shape space with their bodies and they are identified through energy. How do you determine them to reach these vital points?

Alexander Hausvater: There are no universal methods for shaping and provoking the actor so that they reach their goal of living completely in the character's body and psyche. Acting can be determined by two phenomena: execution and creativity. While the former depends on a stylistic technique, the latter is the crucial one, it implies a highly developed spirit of observation of the actor's personality (their potential in terms of corporality, voice and energy), as well as the search for a system of motivating and provoking their creative potential. When working with an actor, I try to define the external action at the same time with an internal subtext that implies an unexpressed script which functions in parallel with the spoken text and the stage articulation. Through exercises and improvisations, I project the actor in a system of searching and initiating. I don't believe in inner-outer harmony, on the contrary, I try to highlight the contrast, the contradiction between what is said and what is spoken, between text and subtext. In the experience of becoming a character, the actor creates life situations in time and space which are not mentioned in the text. For example, a character's entry on stage implies, first and foremost, the place they are coming from and the dramatic mechanism that has made them leave that place in order to enter the stage, the décor. Also, when the actor exits the stage, they have to create a clear picture of the place they are going to and the reason for going. From a directorial point of view, it is imperative to encourage the actor's imagination, which comes from their life experience, their culture, traditions, family etc. The actor's unconscious is their imaginative force, but, at the same time, it is a source of fear and frailty. Between the limits of the movements of the unconscious, there is an infinite amount of life experiences the actor has not gone through. They have to be pushed towards an organic experience, not a psychological or intellectual one, so that they can live on stage as the character in the given situations, even if the actor and the character are separated by geography, history or simply by life experience. In every actor, just like in every human being, there are creative sources that have not been reached or, maybe,

THEATRICAL COLLOQUIA

acknowledged. Through exercises and improvisation, the actor is pushed inside dramatic situations they have not lived, so that they find in themselves impulses, reactions, instincts, energies they have ignored. I utterly believe in the phenomenon of THE TOTAL ACTOR who approaches every dramatic situation on stage as if it were a matter of life and death. That means there are no alternatives, no other options, no other possibilities than the one that has been chosen. This and this only can lead the actor to understanding a character that probably also had an infinite amount of options, but was forced to choose just one of them. The actor represents the society they live in and the generation they were brought up in. I don't believe in methods and systems, because every human being is different, and the actor is no exception. Every actor has within them the key to search and find a conduit which they can only understand through living. I must say that at the beginning of my work with an actor I ask myself who that person is. The question has two answers. First: the actor's existential capacity, which comes from their culture, education, society, family. Second: the actor's capacity to explore areas of human behaviour, different forms and deep, contradictory personalities. This is why, at the first meeting, the so-called audition, I am less interested in their capacity to speak a text in three minutes, and more intrigued by aspects such as their weakness, their vulnerability, timidity, and especially elements that show the uniqueness of their character.

2. What training techniques do you use for preparing the actors?

Alexander Hausvater: The training techniques I use are mostly determined by the style of the performance and the requirements of the space, time and dramatism. Each rehearsal session starts with a period of physical and vocal training. As far as I am concerned, it is mandatory to make the actor forget about the outer world they come from, with the characteristics and symptoms of modern living. In order to create, you have to forget the rhythms, obsessions, sounds, images of the society you live in. The actor does not re-create the reality of everyday life, but they have to be ready to create a parallel life which can take the shape of dreams or an alternative reality. In many cases, I find that it is necessary to create during the preparatory exercises the sounds of an invented language and a physical vocabulary that is usually of Asian

THEATRICAL COLLOQUIA

descent and invented by me in order to provoke the actor to manifest physically in different ways, so that they become aware of their unexplored potential and physical abilities. For example, I encourage them to draw, to write with their feet, to visualise with their years, to avoid the movement of the hands as long as there is another option. The dramatic climate of a play involves more than events and characters in a given place, behaving in a certain way. It is a world where one must re-define the view on space and time. There are different neurological reactions for the Elizabethans and the postmodernists. Time is different for every society, every character, sometimes an hour has 80 minutes, other times thirty, and in a different occasion there might be no measure for tracking it. I was intrigued by the actor's need to learn, to re-learn the process of breathing, of moving, of creating sounds, words, sentences, dialogue, as if they were a baby who has to go from one phase to another to reach adulthood. I will close this chapter on preparatory exercises by highlighting the fact that the actor must continue the experience of exercises and improvisation after the rehearsal time and even after the end of the period spent rehearsing with me. Just like a cello player, a pianist, a dancer rehearses every day, the actor must insert the exercises initiated for a performance into a permanent program they cannot evolve without.

3. How can an actor achieve a theatrical body, one that is adaptable to the performing style required by the director?

Alexander Hausvater: I've given the answer to this question at the previous points. However, I would add the necessity of a dialogue between the actor and director, a dialogue that doesn't focus exclusively on the text of a play, a dialogue that spans over a larger territory and that can touch philosophical, cultural and personal aspects. I usually look at an aspect of the actor's personality that makes them different from anyone else, and that is courage, the courage to search, to experiment, to explore, to investigate, and especially the courage to change. I explain to them that the experience of preparing a play is like a voyage to the unknown, with unknown means, a voyage that doesn't involve finding a character, but rather finding qualities

THEATRICAL COLLOQUIA

and forms in the actor's real personality. The motor for change is conquering fear and accepting the new experience as a permanent feature of their personality. Your question implies that there is a theatrical body that adapts to the performing style. In reality, the actor displays through acting and style the personality change caused by the rehearsal process.

4. What must an actor know, acknowledge and do in order to reach the level of "stage presence"?

Alexander Hausvater: *Stage presence* is not one of the terms I use when working with the actor. Obsessive personality, extreme behaviours, screaming and silence are forms of a personality that is the subject and object of life on stage. Acting implies a public confession of the process of transforming, of evolving from one pole to another. The weak character becomes strong, the strong becomes weak, the young grows old and the old lives their youth again, the rich loses everything and the poor becomes an influential person and so on. The public transformation of the character is a narrative confession that has a beginning and an end, a content and especially a narrative form that makes the character go from one state to another during the performance, removing from the spectators' memory any other form of thought, of emotion, of behaviour.

5. "Being an actor means being bold, it means being able to control your fear and become a different man, a free man... one who does not obey." – you wrote this in *What if?* Is this definition still true? How do you determine the actors to live these principles? What if this definition was written in acting textbooks?

Alexander Hausvater: I was educated in the English culture and in Shakespeare's language. The word *actor* means a person that acts in order to change a reality with another one. This change implies a personal risk and the need to bravely express a life belief, a personal rebellion. This actor expresses themselves on a high platform, where word and image have political resonance. Most characters in classic theatre are kings, queens, princes,

THEATRICAL COLLOQUIA

princesses, people who have the power to decide. The actor assumes the risk of provoking, but also encouraging others to rebel, to start revolutions, change. The actor speaks in the voice of a forgotten and neglected morality in their society. Since the early Greeks up to our time, the actor asks the spectators to become responsible citizens in a society that has to change. Drama schools must emphasize socio-political references in theatre pedagogy. The actor is a provoking agent who risks their own existence in the search for a more humane and more profound political direction. I believe that the actor must actively take part in political manifestations, strikes, solidarity meetings, as if their audience was the entire city, the entire country they live in. Theatre textbooks must include history, political movements, the elements that cause changes in society, like rebellions, revolutions and so on.

6. What question remains unasked and what answer suspended (regarding the topic we've set at today)?

Alexander Hausvater: In general, the previous questions do not reflect the deep problems the modern actor faces. A drama school with a three-year study program, with mostly absent teachers, with financial criteria for enrolment, with contradictory pedagogical methods cannot lead to creating an ideal actor. Schools produce far too many actors than the job market can absorb. When you ask acting students why they chose this path, most of the times their answers are far from the only true answer: I chose this profession so that I can change the world, make it better, kinder, more beautiful. When I see an actor on stage, I first ask myself who they are and immediately after, why is it that they have chosen to be an actor here and now.

In conclusion: Creating the total actor is a process that begins in the early life stages, it continues during the school years and leads to maturity through experiment, searching, investigating, at the same time with gaining stage experience. The actor has an obligation to themselves and to their art to get familiar with different styles and forms, with various cultures, with empiric and dramatic necessities. It is impossible to change the core of an individual's personality during the short rehearsal period. I want to believe that they prepare for meeting me and the theme of the performance an entire life. I want to believe that meeting me changes them as much as meeting them changes

THEATRICAL COLLOQUIA

me. The diversity of life experiences expressed on stage turns the actor into a witness of a society that is far in the past or in the future, with qualities and means that have been unknown until them.

CUPRINS

ARTELE SPECTACOLULUI CONTEMPORAN - INTERSECȚII ȘI INDIVIDUALIZĂRI	
CONTEMPORARY PERFORMING ARTS – INTERSECTIONS AND INDIVIDUALIZATIONS	3
STUDII	5
Ce mai e, până la urmă, contemporan în spectacolul contemporan de teatru?.....	7
Călin CIOBOTARI	
De la textul dramatic la dramaturgia vizuală	13
Cristina RADULESCU	
Pelléas și Mélisande – Maurice Maeterlinck și spectacolul de operă. Retrospectivă 2018.....	25
Cristi AVRAM	
Metamorfoza artelor spectacolului	35
Cristina TODI	
Importanța disciplinei ritmice în procesul de educare a studenților actori	51
Oleg MARDARI	
Creativitatea artistică și imaginația creatoare, componente originale în artele spectacolului contemporan. Interferențe și noi abordări	59
Camelia Corina CURUȚIU-ZOICAȘ	
Procesualitatea demersului creativ în context artistic	79
Adrian STRÂMTU	
Teatrul independent ca manifest al identității. Studiu de caz: teatrul minorităților	87
Petronela-Ramona IACOBUȚE	
startcercetare@UNAGE.ro	103
Barnardine sau moartea ca opțiune	105
Romanița IONESCU	

THEATRICAL COLLOQUIA

Suflet și emoție în elementele spectacolului	119
Iuliana NISTOR MUȘETESCU	
INTERVIURI.....	129
În căutarea secretului	131
Anca Doina CIOBOTARU	
Alice FLORENTIN	
CONTEMPORARY PERFORMING ARTS – INTERSECTIONS AND INDIVIDUALIZATIONS	
STUDIES	141
What Is Contemporary, After All, in the Contemporary Theatre Performance?	143
Călin CIOBOTARI	
From Dramatic Text to Visual Dramaturgy.....	149
Cristina RĂDULESCU	
Pelléas and Mélisande – Maurice Maeterlinck and the Opera Performance. 2018 Retrospective.....	163
Cristi AVRAM	
The Metamorphosis of Performing Arts	173
Cristina TODI	
The Importance of the Rhythm Discipline in the Education Process of Acting Students.....	187
Oleg MARDARI	
Artistic Creativity and Creative Imagination - Original Components in the Contemporary Performing Arts. Interferences and New Approaches	193
Camelia Corina CURUȚIU-ZOICAȘ	
The Processualism of the Creative Approach in an Artistic Context	213
Adrian STRÂMTU	
Independent Theatre as a Manifestation of Identity. Study Case: Minorities' Theatre	221

THEATRICAL COLLOQUIA

Petronela-Ramona IACOBUȚE	
startresearch@UNAGE.ro	235
Barnardine or Death as an Option.....	237
Romanița IONESCU	
Soul and Emotion in the Elements of the Show	255
Iuliana NISTOR MUȘETESCU	
INTERVIEWS	267
Looking for the Secret	269
Anca Doina CIOBOTARU	
Alice FLORENTIN	