

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. 32 / 2021

EDITURA „ARTES”, IAȘI

THEATRICAL COLLOQUIA

EDITORIAL STAFF:

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

PEER REVIEW:

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

COUNSELING COMMITTEE:

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

FOUNDING MEMBERS:

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

The journal *Theatrical Colloquia* is edited by Artes Publishing House and The Research Centre “The Art of Theatre – Study and Creation”, in one issue per semester. The first issue was released in 2004. We are rgisted with a print ISSN 2285 – 5912 and ISSN-L 1584 – 4927(online). Accredited by the Romanian Ministry of Education and Research, "Theatrical Colloquia" was awarded Category B (2012-2020) and Category C (from 2021) and also included in international databases like Erih +, EBSCO, ICI Journals Master List and CEEOL. The journal is also indexed on Sciendo editorial group.

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

Contents

THEATRICAL COLLOQUIA

BEAUTY, TRUTH, IMAGINARY OR ON THE MEANINGS OF THE PERFORMING ARTS STUDIES	6
Art - Identity – Ideology	7
Sorin CRIȘAN	
Embracing The Phantom Or The Imaginary Show.....	22
Gelu BADEA	
Towards a Universal Language of Theatre	33
Diana COZMA	
Towards an Aesthetic of „Straniety” in Postmodern and Contemporary Dance .	51
Alba Simina STANCIU	
THE NEUTRALITY or the silence before the action	61
Camelia Corina CURUȚIU-ZOICAȘ	
The trilogy of `love` beyond beauty, truth and drama	73
Raluca LUPAN	
The beauty of choreographic genius – Oleg Danovski, proponent of the national ballet repertoire.....	83
Geta-Violeta RĂVDAN	
In theatre there is no “I cannot”, there is only self-limitation! -Alexander Hausvater Portrait	103
Antonella CORNICI	
Female Presences in The Cultural Press of The 19th Century.....	110
Oana-Nicoleta BARTOȘ-AGAVRILOAIE	
YOUNG RESEARCHERS	124
Prince Charming and the problem of morality from a pragmatic point of view. A reflection on the imaginary born of truth	125
Mihaela BREBINARU (Gheorghe)	

THEATRICAL COLLOQUIA

The Impact Of SARS Cov-2 Pandemic On Children's Behaviour In Society And Their Reintegration Through Drama Classes.....	136
Bianca HEDEȘ	
The Significance Of Theatre Play In The Pediatric Oncology Ward.....	150
Ana VICOVAN	
The Effects of the COVID-19 Pandemic on the Body Perception of the Actor in Theatre Performance.....	161
Marius-Alexandru TEODORESCU	
STAGE REVIEWS.....	180
Beautiful, Truth, Imaginary in the art of puppet theater - THE INSECT CIRCUS by String Theater.....	181
Anca CIOFU	
BOOK REVIEWS	189
Focus on Eastern European Stage Directors	190
Ioana PETCU	190
COLOCVII TEATRALE	
FRUMOS, ADEVĂR, IMAGINAR SAU DESPRE SEMNIFICAȚIILE ARTELOR SECTACOLULUI STUDIES	II
ÎMBRĂȚIȘAREA FANTOMEI sau SPECTACOLUL IMAGINAR	III
Gelu BADEA	
Spre un limbaj universal al teatrului	XIV
Diana COZMA	
Către o estetică a „stranietății” în dansul post-modern și contemporan	XXXII
Alba Simina STANCIU	
NEUTRALITATEA sau liniștea dinaintea acțiunii	XLII
Camelia Corina CURUȚIU-ZOICAȘ	
Trilogia „iubiri” dincolo de frumos, adevăr și teatralitate	LV
Raluca LUPAN	

THEATRICAL COLLOQUIA

Frumusețea geniului coregrafic – Oleg Danovski, susținător al repertoriului național de balet	LXV
Geta-Violeta RAVDAN	
În teatru nu există „nu pot”, există doar limitare! - Portret Alexander Hausvater	LXXXVI
Antonella CORNICI	
Prezențe feminine în presa culturală a secolului al XIX-lea	XCIV
Oana-Nicoleta BARTOȘ-AGAVRILOAIE	
TINERI CERCETĂTORI	CVII
Făt-Frumos și problema moralității dintr-o perspectivă pragmatică. O reflecție asupra imaginarului născut din adevăr	CVIII
Mihaela BREBINARU (Gheorghe)	
Impactul pandemiei virusului SARS-CoV-2 asupra comportamentului copiilor în societate și reintegrarea acestora prin cursuri de teatru	CXIX
Bianca HEDEȘ	
Semnificații ale jocului teatral practicat în secția de oncopediatrie	CXXXVI
Ana VICOVAN	
Efectele pandemiei de COVID-19 asupra percepției corporalității actorului în teatru	CXLVII
Marius-Alexandru TEODORESCU	
Lecțiile unui exercițiu de recunoștință.....	CLXVI
Anca Doina CIOBOTARU	
PAGINI DIN STAGIUNE	CLXIX
Frumos, Adevăr, Imaginar în arta teatrului de marionete – THE INSECT CIRCUS by String Theatre	CLXX
Anca CIOFU	
RECENZII DE CARTE	CLXXVIII
Focus pe regizorii de pe scena est-europeană	
Ioana PETCU	

THEATRICAL COLLOQUIA

**BEAUTY, TRUTH, IMAGINARY OR ON
THE MEANINGS OF THE
PERFORMING ARTS**

STUDIES

DOI number 10.2478/tco-2021-0016

Art - Identity – Ideology

Sorin CRIȘAN*

Abstract: The search for the specificity of the arts implies a re-evaluation of the concept of identity and of the relations it draws with the ideology and morality of the time in which the work is represented, on the one hand, and with *becoming*, and, thus, with the being of creation, on the other hand. Our study takes into account the performing arts (but also the figurative ones), in order to retain those features of convergence or, on the contrary, of divergence, born from the need of the art (any art) to assert itself by difference from *the other*, and, paradoxically, together with *the other*.

Keywords: theater, performance, art, identity, ethics

The concept of “identity” is usually related to individuals and communities. Nevertheless, we are going to illustrate that it may also relate to arts. Thus, “Who am I?”, a question that is specific to psychology, appears within ontology, phenomenology and culture. “Identity”, a highly interpretable concept, is not a mere sign or label, as it concerns the theme of the Self related to the other, as well. It is about a person who questions his/her existence and purpose in regard to himself/herself and the other (or others), that is the (re)discovery of the being.

In other words, a person who asserts his/her identity is one who intends to be in concordance with himself/herself and with one’s universe. However, if the acknowledgment of one’s identity may imply a relative tranquillity, the situation will change when others’ appreciation others’ appreciation is

* Professor PHD at the University of Arts of Târgu Mureș, România

requested. It is not about interpretations of a secondary interest, but about a real tension, which both the individual and the associated social group try to respond. Eventually, each and every one of us has a conscious or subconscious desire to express his or her uniqueness and to narrow down the palette of ambiguities. The great challenge of this race towards a recognition of identity resides in the following statement: “I am unique and there is nobody else like me!”.

German psychologist Erik Erikson was concerned with the genesis of personality. In his opinion, “identity” deals with “the subjective and tonic feeling of a personal unity and of a temporal continuity”. This definition reveals a double process that takes place “within both the individual’s educational magnitude and the cultural area of the community”.¹ It is noted that Erikson re-elaborates the psychoanalytic perspective. He brings into question the cultural dimension of the identity and this aspect reclaims a distinction. But how could someone cope with these both wishes: the assertion of uniqueness and the affiliation to a certain group? Is it necessary to affirm the difference and, then, to “get rid of” the others? Also, if someone accepts to become part of a group, will he/she lose his/her originality? Will he/she give up to himself/herself? If there is a medial distance, what will be the separating border that also gets the Self close to the Other and allows their cohabitation, while there will be no agonistic struggle for affirmation and recognition?

The concept of “identity” is mainly used in sociology and psychoanalysis. Nowadays, “identity” often hints at “national identity”, which is revealed as part of the multiple political mythologies that have arisen during the century of nations.

However, in sociology “identity” implies an adherence to both the Ego and the Other. It is an undertaking that differentiates the individual and, at the same time, it connects him/her with the others, while looking for the best strategies to become “a part of the world” – to adopt social roles, Goffman

¹ Erik Erikson, *Adolescence et crise. La quête de l’identité*, Paris, Editions Flammarion, 1972, p. 13.

would say² – and, in a way, resisting the mechanisms of globalization (as for a psychoanalytic process). Therefore, the focus is on the similarity process. Philippe Pedrot and Michel Delage use psycho-social instruments and place the “identity” on three distinct levels: the adherence to a group, the alliance (i.e. the interaction with others) and the filiation (in other words, the continuity, which once again brings into question the issue of temporality in the identification process).³ In fact, the readjustment of the ratio between “personal identity” and “collective identity” is one of the contemporary individual’s major challenges. Both inter-personal and intra-personal interactions confirm or deny the very identity, which is either taken upon oneself or assigned.⁴

On the other hand, in psychoanalysis, as far as Freud is concerned, identity signifies an act of perception and a function of the unconscious. It also expresses an early form of affective attachment towards an object. Consequently, identity is validated as one that takes over the attributes of another subject as a subscription to an “as if”, following a phantasm with sexual content or being produced by a phantasm.⁵ There are convincing examples, like the famous “Dora case” (Ida Bauer), or the butcher lady’s dream in *Dream Interpretation* and especially the analysis in Chapter VII from *Group Psychology and The analysis of the Ego* (since 1921). In order to be able to identify oneself with the others, i.e. to have one’s identity validated, there should exist a “corresponding element” (a link, a transfer, an “inclusion of the object within the Self” (acknowledged as an engorging act or cannibalism). Thus, Freud mentions the necessity for acquiring some traits that

² Cf. Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol [Daily Life as a Spectacle]*, translated by Simona Drăgan and Laura Albușescu, preface by Lazăr Vlăsceanu, Second Edition, revised, Bucharest, Comunicare.ro Publishing House, 2007.

³ Cf. Philippe Pedrot, Michel Delage, *Identité, filiations, appartenances*, Grenoble, Presses Universitaires, 2005.

⁴ Cf. Edmond Marc Lipiansky, *Identité et communication : l’expérience groupale*, Paris, Éditions Arman Colin, 1992, p. 262.

⁵ Roland Chemama (coordinator), *Dicționar de psihanaliză. Semnificații. Concepte. Mateme [Psychoanalysis Dictionary. Signifiers. Concepts. Precepts]*, Second Edition, translation, Foreword and additions on psychoanalysis in Romania by Leonard Gavrilu, Bucharest, Univers Enciclopedic Gold Publishing House, 2009, p. 149.

belong to the closest ones, i.e. the necessity to resemble them. Ultimately, Freud aims at a libidinal investment (the idea that Freud would rectify within an article entitled “Disappearance of Oedipus Complex”, which was written in 1925⁶) and identification itself will activate the Oedipus Complex. The child looks up to his/her parent. Consequently, the child reaches an ambivalent and paradoxical reaction that is actually normal, from a psychoanalytic perspective. Thereby, the attachment for the same-sex parent is doubled by the desire to suppress and eliminate him/her. Freud explains: “The act of becoming one with the model will allow the Self to gain a proper identity, according to the Self that was taken as a “model”.⁷ Freud uses this theory so as to explain homosexual acts: the Self borrows or takes the energy of the Ego in order to mould oneself round the object of desire (Freud mentions the identification of the boy with his own mother), but, paradoxically, the child refuses any blending of ideas. When it is impossible to absorb the object of desire inside the very Self, the Id reveals itself through symptoms (for example, the father's cough, which Dora copies). Freud's second topic presents the mechanism and successive stages of self-differentiation in a more coherent manner.

The reflexive pronominal form “to identify oneself with” confirms the dynamics of the subject (Lacan’s “identification of the significant one”). It is a temporary state of continuous movement between desire and paragon, which may be noticed during the separation process between the child and the mother (a symbolic process of emasculation). However, reconfiguration of plurality, which is typical of the multiple significant ones, aims at finding the “one”, the individual one, or the very uniqueness that produces distinct recognition and assertion features of the *same*. Therefore, identification depends on an image in which the subject recognizes oneself even when the significant one blends in the extended system of significants. The situation is obvious in Lacan’s

⁶ V. Sigmund Freud, *Dispariția complexului Oedip* [*Disappearance of Oedipus Complex*], 1925.

⁷ Sigmund Freud, *Psihologia maselor și analiza eului* [*Group Psychology and the Analysis of the Ego*], in: *Opere esențiale* [*Classic Works*], volume 9: *Studii de societate și religie* [*Studies on Society and Religion*], translated by George Purdea and Vasile Dem. Zamfirescu, note on the edition by Roxana Melnicu, Bucharest, Trei Publishing House, 2009, pag 117.

“mirror stage”. The individual identifies one’s Ego outside the Self and it is a moment of surprise. Afterwards, a split occurs and it triggers the alienation symptom.

The same (or almost the same) situation may be perceived when *arts* are taken into account, even though identity is so intimately related to: ontology, being, becoming of the being, empathy, imitation and projection.⁸ Arts, along with their forms and structures, become real subjects (they actually embody a being).⁹ They demand identity, regardless of the orientation and the meaning caused by a representational thinking process. The purpose is to acknowledge and understand the inner reality of the created object (the work of art), but also to draw close the individual who betrayed it, while linking the objective-intelligent meanings to emotional ones. The starting point in understanding the identity of arts is represented by the *subjectivity* of creation. Post-modern show (and mostly post-dramatic theatre) is a noteworthy example that explains how art no longer invites to contemplation, but to an active participation through viewers’ eyes. The spectator’s sensitive experience may be explained by the intersubjective connection between the play and the addressee. Meyerhold’s constructivism is a good example in this respect. It was based on performing principles that would radically transform the scenic space. How could one understand this idea? Avant-garde artists believed that an answer to questions about the meaning of life was not sought through reasoning. The artist as a builder hugged that belief and used all the necessary skills in order to lay down the foundation of a new world. It would be different from the classic world of realism. This is the true way of understanding Meyerhold’s biomechanics: an implementation of basic principles specific to constructivism. It defines a correct layout of both the scenic space and the play itself. Thus, the metaphysics specific to any artistic endeavour, the inspiration and the “emotions” are rejected. The artistic creed

⁸ Cf. Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei [Vocabulary of Psychoanalysis]*, supervised by Daniel Lagache, translated by Radu Clit, Alfred Dumitrescu, Vera Șandor, Vasile Dem. Zamfirescu, coordinator: Vasile Dem. Zamfirescu, lexicographic coordination: Alexandru Skultéty, Bucharest, Humanitas Publishing House, 1994, page 182.

⁹ The subject on *being of creation* is treated in one of my books.

(or even the aesthetic one) cannot be found within the psychological experience of the scenic event. But, indeed, it is reflected by the actors' body and movement. Let us remember Nietzsche's words, according to which the only existing truth resides in our flesh and blood.

If one considers figurative arts and admires Paul Gauguin's 1888 painting, *Van Gogh Painting Sunflowers*, he/she feels the painter's desire to represent another painter. The latter also manifests a desire: to accomplish the representation of his own object of desire (the desire of the other's desire), which is metaphorically symbolized by a flower pot and he is at the point of painting the yellow corolla. Most likely, Gauguin used his imagination in order to portray his friend. He aimed at capturing defining and intimate features and he was not interested in Gogh's appearance, nor in the action. The one who is represented, Van Gogh, seems wrapped up in his activity, tired and uncommunicative about his work. There is an identity game that avant-garde Gauguin initiated. Thus, the rhythm of the lines and the alternation of pure colours (such colours were eagerly sought by the impressionists who were so much admired by Gauguin) illustrate both the creator's way of living and the specific existence of the created object. One could wonder whether a pictorial narration demonstrates a game of otherness or whether there is something more complex: a labyrinthic process of building an identity that is toilsomely outlined? When Van Gogh saw the portrait, he stated that his friend had painted a fool and he became angry. Afterwards, Van Gogh quenched his anger and considered "he was extremely tired and loaded with electricity [s.m]."

The situation had an echo. In 2020, Gauguin's painting was revised by a young French artist, Louise Herbert. She tried to imagine herself as a multiple and moving being, while she was judging both her physical and emotional substances. She would say: "... my self-portrait, which settles into shape by the atelier portrait of an artist who envisions himself while painting sunflowers, is the spitted image of my identity."¹⁰ We are witnessing a double reversal (and a multiple game of mirrors), in which identity is no longer based

¹⁰ <https://www.univ-lyon3.fr/exposition-virtuelle-arts-plastiques-les-identite-s#body>, accessed on 02.06.2021.

on arguments and primary reasons. Actually, it is created through searches and transmutations that, at the last moment, sight out transgressive acts and a hyperbolic image of reality.

At the same virtual exhibition that was organized by “Jean Moulin” University of Lyon in 2020, artist Estelle Magnin used the image of the mask and restarted the discussion about differences and similarities within the process of creating identity. She stated: “Identity differentiates us within a group and it is actually based on both our past and the values that guide our existence. These traits make us who we are. Thereby, identity represents an individual’s inner life, as well as to what extent he/she decides to reveal it to the others. And that is the theme of the mask. The mask is used to present a certain beautified image, but it also represents our true inner side. Identity is influenced by external factors because the individual belongs to a group of distinct people. Inner identity singularizes each of us and one resembles the other merely due to social identity.”¹¹

Identity cannot deny plurality within the framework of performative arts, as there is an endless diversity of creative forms. One may talk about mutual borrowings and, sometimes, about very surprising ones. Within the 20th century, but, mostly within these first two decades of the 21st century, scenic creators (and, at the same time, the play they create) seek to reflect themselves, rather than to reflect the art they love or the culture they belong to.

Jan Fabre’s 24-hour performance, *Mount Olympus*, is an odyssey with a stunning, powerful and transgressive dynamics. Jan Fabre sought to cancel every proof that he could have been influenced by his forerunners. Thus, he denied his affiliation to any culture or artistic current.

However, Jan Fabre, the “Cultural Instigator” from Anvers, had the intention to draw the spectator into a unique experience. Identity issues would point original resorts, metaphorically and in its own sense. Canons would be insulted. Sensitivity and spectators’ caprices would be defied. Time as

¹¹ *Ibidem*.

temporality and duration would be questioned (Gérard Genette¹² mentioned time as the “length of process”).

During *Mount Olympus* the lines were spoken in French, Flemish, German, Italian and English. The arias by Verdi, Händel and Bellini were sung *a cappella*. An entire gallery of ragged “beauty warriors” walked from ancient tragedies - Oedipus, Oresteia, Electra, Hecuba, Medea, Hippolyte, Darius, Agamemnon, Iphigenia etc. *Mount Olympus* resembles the rotating plate of a universal disturbance that brings expressiveness to a head. It also demystifies everything one knew about human body, gestures and movement. The spectators saw primary feelings and sophisticated intrigues.

For example, there were hallucinating scenes, which had a heartrending impact: litres of blood and raw meat flew on stage. Orgastic scenes brought out a sexuality that was consumed as an imprecation of the unconscious, while the impulse came from hyperactive Dionysus. That god tried one of His good days: He could express His selfhood maximally. As a result, He became permissive before madness. Apollo became a circumspect god, a hidden god of lucidity that was kept out of sight behind mirrors. Apollo cautioned the spectators about the existence of numerous contemporary ideologies that also used to distort reality.

Jan Fabre’s message that is based on repetition (the Homeric laughter) and the compulsive repetition of lines and gestures (for example, Clytemnestra and Iphigenia’s 15- minute “spin” dance that is performed around themselves and around Agamemnon) resemble scrawls that the graphic artist repeats again and again, until the gloss of the paper breaks.

Jan Fabre’s performance of repetitive experiences is continuous, until the actors and the audience become exhausted. Therefore, a crisis appears in the consciousness of everyone present. As already stated, all this does little to illustrate the anguish into which the Self is dragged. Rather, the subversive marks of becoming and the rebellion against all dominations are the ones that come forth (see the case of Ajax who turned against the “tyranny of sleep”).

¹² Gérard Genette, *Opera artei [Artwork]*, volume 1: *Imanență și transcendență [Immanence and Transcendence]*, translation and preface by Muguraș Constantinescu, Bucharest, Univers Publishing House, 1999, page 85.

THEATRICAL COLLOQUIA

An acuity of senses merges from this line: “I want a life without interruptions!”. Moreover, it is about the fear of falling asleep, which could bring about the abyss of Self-Loss. According to Anny Czuppper, it is “an uninspired rehearsal for death itself”. Wakefulness, or rather Insomnia, marks a chance to think in terms of identity and Ego ideology. Under the threat of falling asleep, action equals reaction. Mutilating experiences – whether hybrid, obscene or violent in nature – attract altered minds, so that passivity meets ecstasy and extreme gesture, while resistance becomes a form of submission. Human body reacts with no cause or reason and, furthermore, it becomes a place for denial, as in Ida’s case, Nadia Terranova’s character from *Farewell, Ghosts*, who states: if it happened to the body, it has never happened to her. In that manner the being empties itself in order to make room for the non-being.

Indeed, such theatrical experiments that test the spectators’ (and actors’) stamina have happened before. Let us recall Robert Wilson’s staging of the “story” from the seven hills of Shiraz, *KA MOUNTAIN AND GARDENIA TERRACE* (1972), which lasted for seven days (day in, day out). The author called it “a mega-structure divided into hours, with twenty-four segments a day”. The definition was written inside a 2014 catalogue for *Modern Iran* exhibition. That iconoclastic “mega-structure” was about freeing us of all constraints and giving the viewers permission to imagine anything. Wilson brought together people from all corners of the world, he used both anodyne and extraordinary stories, piquancies and truisms, fast or even explosive actions and long moments of silence. Thus, he intended to create a “cross-cultural vision of East and West”, where heroes’ identity melted and, then, reconfigured itself in unexpected forms from one scene to the next. Such a performance could never happen nowadays – let us not forget when “political correctness” actually hid censorship. Robert Wilson emphasised the meaning of the “story about a family and a few people who are changing”: “I often imagine this piece of work as a cross-section experienced by some people risen from very different political, religious, social and cultural backgrounds. They

THEATRICAL COLLOQUIA

worked together for a once-in-a-lifetime event, like a shooting star. We were like a large family in full play.”¹³

In addition, one should recall Peter Brook's *Mahabharata*, which in 1982 was put on stage on Rhône River at midnight. The location was close to a quarry near Avignon. The dawn would bring its rays over a field of debates and struggle. It was a performance about memory and the events were represented in a baroque manner. There were 21 actors from 16 different countries. The authenticity of this piece of work resides in the universality of the message and the continuity of mythological history. Revelations, dreams and shadows compensate for the moral dilemmas and anguish of the endless struggle between good and evil, which Peter Brook's performance iterates through many questions that were uttered or subordinated to the developing action: Who are we and where do we come from?; Where does the path of righteousness lead us to?; How do we choose between the need for power and the dignity of penance?; What is divinity? In connection with the memories that weave the scenic events, one may remember that the Theatre of Memory originated in Venetian Giulio Camillo Delminon's (1480-1544) proposal. Also known as “divine Camillo”, he desired to celebrate Francis I of France with the construction of a wooden structure. Unfortunately, today there is little known about it. *L'Idea del Teatro* is a volume that was published after the author's death, in 1550. It contains some pieces of information that resemble the ancient principles of mnemonics. Hardly surprising, even “theatre” becomes a word with a multitude of meanings in Camillo's work, as one could consider the polysemantic trait of humanists' texts during the Italian Renaissance. That multitude of meanings would later subdue the stage creators' goals during the 20th century.

The topic on *art identity* implies the recognition of a distinctiveness within a paradox: the adherence to itself (the wish to be oneself) and the resemblance to another (or, to another art). From this starting point, existential questions emerge, which are disseminated to different categories of receivers by means of the imaginary: each creation, while seeking the means of self-

¹³ <https://asiasociety.org/blog/asia/excerpt-how-robert-wilson-once-staged-play-iran-lasting-168-hours>

centredness, rejects the subject-object breaking and invites the bystanders to understand not only the aesthetic experience itself, but also the being of creation, which is hidden behind the piece of work. Thus, questioning the identity of a specific art (or that of the arts in general) turns out to be both a journey towards the very centre of the being and an understanding of the existence in its literal and original sense, as *ek-sistere*, as a “protrusion”, or a “self-exhibition”, or a “showing”. To give the verdict on the identity of an art, or that of the arts in general, may prove to be a utopian endeavour, especially after such a long amalgamation of genres and species of creations of all kinds. The process of identification (i.e. similarity) is a guarantee of aesthetic pleasure at the heart of the arts (imitative or visual arts, decorative or applied ones etc.) and it asserts in a counter current flow. In other words, by turning around or placing identity into perspective, the “object” of creation (through the creator, of course) looks towards another one and estimates it as a subject that should be brought closer as a subject.

From the perspective of both the creators and the receivers of the artistic object (the audience, in the case of performing arts), identity is under the auspices of cultural practices that shape behaviour and prevent the confinement of consciousness. But, above all, the space initiated by arts through validation of one's identity, carries a struggle against its own transformation (of the stage, within the theatre) into what Marc Augé named “non-places”, i.e., an anonymous and transitory space, which is devoted to impersonal relations.¹⁴ As arts assert their identity (separately, all together), they facilitate freedom of thought and fantasy, which one may use to feed artistic work and, thus, the latter becomes ageless. The identities that transpire from each creation may guide one's steps towards a common experience and an activation of the three Lacanian resorts: the symbolic one (it owns language and allows access to desire), the real one (it cannot be represented and it forms a structure) and the imaginary one (a reflection and an alienation, a detachment and a recognition of the Ego outside its form). Faced with ambiguities and varieties of affirmation, the arts intercut their discourse. Actually, they place

¹⁴ V. Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

the artist, the work of art and the cultural space in terms of convergence and divergence. Once again, one may be tempted to say it is necessary to approach the scenic work in the course of its evolution, at its *destiny* and “impermanence”, since no one can avoid its “temporality” (i.e. duration), which Gérard Genette mentioned in *Immanence and Transcendence*: “[...] it is obvious that performance works are ‘temporal’ objects; the length of the process takes part in their specific identity, they are themes that can be felt only in the course of this process; they can be felt completely only by witnessing the wholeness of their process; they can be experienced only once, because a process is irreversible by definition and unrepeatable in a rigorous way.”¹⁵ A tension is formed and, hence, a certain energy diffuses when the spectator meets the character-actor. It is an energy issued from a communion that any face-to-face meeting tends to create. The desideratum lies in the “fellowship” (hieromonk Raphael), or “love feast”, the selfless love, understanding and unconditional help for the other.

However, progressivism has invaded social and political life, culture and arts. It cleared us of our own conscience. Nowadays one may hear the voice of globalising bureaucracy. There is also “ecology”, which some people falsely consider to be taken into account only by the progressionists. Political correctness and opening our minds to all social, ideological and sexual options, thus, neglecting valuable guidelines that have been established over millennia, the return to a “pathos of distance” as Nietzsche put it in *The Twilight of the Gods*, appear as tools of primary choice for those who consider themselves (and assert their presence, loud and clear!) in the vanguard of a (misunderstood) freedom of conscience.

Mircea Mihăieş stated in an article from “România literară” – as if the writer was in line with Giorgio Agamben's thinking – that “the artist must become a propagandist, an <ideological worker>, and his creations are necessarily put at the service of universal and obligatory happiness”¹⁶. That may be an attempt to impose a universal aesthetic standard (more precisely, a

¹⁵ Gérard Genette, *Opera artei*, volume 1: *Imanență și transcendență* [*Immanence and Transcendence*], cited work, page 85.

¹⁶ *Ibidem*, page 5.

universal censorship) that goes beyond religions, nations and ideologies since progressivism is the “postmodern offspring of communism”.¹⁷ Moreover, what is worse – the same Mircea Mihăieş indicates - the artistic criterion is laughed at, amended, ossified on a past which shares nothing with the present. Moreover, *beauty*, the essence of aesthetics, meets the same faith. So many illustrious minds, from Plato onwards, have considered *beauty* to be the echo of good dwelling inside us and in the world. Incisively and rationally, Mircea Mihăieş claims that giving up *beauty* “is an act of pure Talibanism”¹⁸ and our ability to believe in the unattainable horizon of perfection (a way of establishing the identity of ethics and aesthetics, not to what extent they are interblended) is challenged. Dostoevsky's claim, uttered by his character, Prince Myshkin, in *The Idiot*, that “beauty will save the world”¹⁹, seems to be unpopular with present-day progressives. Beauty – i.e. aesthetics, or art – is the fundamental gift, the human being's element of sublime specificity, the place where humanity shares an Agape Feast with reflections of altruism and divine love. Art allows the being to exist in terms of possibility. Therefore, communication once again asserts its importance in vitalizing human relations, in normalizing the bonds between people, in rediscovering the sources and resources through which basic values – once considered perennial – are not allowed to wither under the dark skies of a time that places too little value on memory.

Bibliography

Auge, Marc, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Chemama, Roland (coordinator), *Dicţionar de psihanaliză. Semnificaţi. Concepte. Mateme [Psychoanalysis Dictionary. Signifiers.*

¹⁷ Mircea Mihăieş, “Numele de domnişoară al progresismului” [“Maiden Name of Miss Progressivism”], in: *România literară [Literary Romania]*, year LIII, no. 20, the 7th of May 2021, page 5.

¹⁸ *Ibidem*, page 5.

¹⁹ Dostoevski, *Idiotul [The Idiot]*, a four-part novel, Second Edition, translated from Russian by Emil Iordache, Iaşi, Polirom Publishing House, 2007, page 427.

Concepts. Precepts], Second Edition, translation, Foreword and additions on psychoanalysis in Romania by Leonard Gavrilu, Bucharest, Univers Enciclopedic Gold Publishing House, 2009.

Dostoievski, *Idiotul [The Idiot], a four-part novel*, Second Edition, translated from Russian by Emil Iordache, Iași, Polirom Publishing House, 2007.

Erikson, Erik, *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, Paris, Editions Flammarion, 1972.

Freud, Sigmund, *Psihologia maselor și analiza eului [Group Psychology and the Analysis of the Ego]*, in: *Opere esențiale [Classic Works]*, volume 9: *Studii de societate și religie [Studies on Society and Religion]*, translated by George Purdea and Vasile Dem. Zamfirescu, note on the edition by Roxana Melnicu, Bucharest, Trei Publishing House, 2009.

Genette, Gérard, *Opera artei, volume 1: Imanență și transcendență [Immanence and Transcendence]*, translation and preface by Muguraș Constantinescu, Bucharest, Univers Publishing House, 1999.

Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol [Daily Life as a Spectacle]*, translated by Simona Drăgan and Laura Albușescu, preface by Lazăr Vlăsceanu, Second Edition, revised, Bucharest, Comunicare.ro Publishing House, 2007.

Laplanche, Jean; pontalis, J.-B., *Vocabularul psihanalizei [Vocabulary of Psychoanalysis]*, supervised by Daniel Lagache, translated by Radu Clit, Alfred Dumitrescu, Vera Șandor, Vasile Dem. Zamfirescu, coordinator: Vasile Dem. Zamfirescu, lexicographic coordination: Alexandru Skultéty, Bucharest, Humanitas Publishing House, 1994.

Lipiansky, Edmond Marc, *Identité et communication : l'expérience groupale*, Paris, Éditions Arman Colin, 1992.

Mihăieș, Mircea, “Numele de domnișoară al progresismului” [“Maiden Name of Miss Progressivism”], in: *România literară [Literary Romania]*, year LIII, no. 20, the 7th of May 2021, page 5.

Pedrot, Philippe; Delage, Michel, *Identité, filiations, appartenances*, Grenoble, Presses Universitaires, 2005.

Web Resources

<https://www.univ-lyon3.fr/exposition-virtuelle-arts-plastiques-les-identite-s#body>, accessed on 02.06.2021.

THEATRICAL COLLOQUIA

<https://asiasociety.org/blog/asia/excerpt-how-robert-wilson-once-staged-play-iran-lasting-168-hours>, accessed on 05.06.2021.

DOI number 10.2478/tco-2021-0017

Embracing The Phantom Or The Imaginary Show

Gelu BADEA*

MOTTO: „An artist's life is like a fist of ash ... The light does not belong to him, but to his song.” (Aureliu Manea)

Abstract: Hundreds or maybe thousands of ghosts haunt our theatre. When I say ours, I do not want to refer to the Romanian one, but neither to the territory proposed and researched by Monique Borie in her already famous book dedicated to spectres. All my shows, and here we talk about more than seventy performances, now appear like ghosts to me. They were played sometime and constitute, not only for me, but for thousands, or tens of thousands of spectators, memories, true glimpses of moments, sometimes beautiful, sometimes sad, relics that begin to fade into a mnemonic mechanism of decomposition of the sensations once arisen by the scenic action and the image proposed through the presence of the actor. Thus, the spirit places the theatre under the protective wing of the document-memory, remaking, for those who were not in the position of witnesses, the way of late understanding for the one who can only imagine. The Romanian theatre does not have too many moments, perhaps astral, that could elucidate us on a certain artistic approach or against another. Too often the document-memory is activated by chronicles that bear far too many subjective opinions or timid analyzes on the work of a profession that deserves more in this regard. A very important director of the end of the last century, a student of Professor Radu Penciulescu, defined his own phantasma through the imaginary shows he left us. Blessed is

* Associate Professor PhD, Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca

THEATRICAL COLLOQUIA

he. Aureliu Manea's writing allows us to imagine more than the chronicles of his shows played on Romanian stages could do. The document-memory of these documents concerns me and holds me in an embrace that I feel violently present.

Keywords: memory, document, Aureliu Manea, imaginary, theatre.

The deadly jump or how the theatre got silent

The time is silent: from the space delimited by this refusal of noise, there is born a prolonged echo that testifies for the billions of moments lost with each theatrical performance. Many times I am asked why I do not come on stage for applause at the premieres of my shows. At the beginning of my career, when my shows could be counted on the fingers of one hand, I used to go on stage for applause: I confess now that I was waiting for the moment I walked on stage with the actors at the end of the first performance. I realized, after a number of shows, I don't know exactly how many, that the time for the applause at the end of the premiere is not mine: if someone wants to applaud me, I mean, to see my work and eventually to understand and appreciate it, it should come to rehearsals that, even if you disagree, I lead. I think the art of directing, if we accept that theatre directing is an art, is the art of rehearsal, and the art of the actor is the art of representation. Of course, here, the discussions could be more and, undoubtedly, intense. Because in the absence of some rules that we can all accept, everyone has the right to his art.

No one can deny that a theatre show contains in its fiber an amount of energy that has never been measured (how could look a device that would do these measurements?) consumed with greed for its construction and, paradoxically, stored in the show itself. What, however, remains after the terrible work done for making a show? Perhaps the memory of a participation that lasts for some spectators a shorter or longer period of time, certainly the subjective analysis of a chronicler, the witness photos and, in the last years,

THEATRICAL COLLOQUIA

the video recordings. All of these cannot set for the future, in my opinion, anything that constitutes the unique route represented by the meeting between the actor and the director, between the director and the text, between the director and the set designer, the composer or the choreographer of the show; if we were to speak in the terms used very often nowadays: the meeting of the team that makes / builds / realizes the show. I say this because, even if there is a group of theatre specialists, who speak about the team, the shows are still defined as *a show by*.

Lately I have been trying a sense of revolt that concerns my inability to impose a project to theatre managers regarding the number of performances that my shows should have. I find myself more and more in front of a *anything that could be*: if I would have put on stage a certain show in another place or if I would have done differently some scenes in my shows, if the distribution had been different or if I had not chosen the wrong text. Does my silence make me an acolyte in savant *managerial programs* or, in fact, I find myself in front of *be silent for everything that could be*: am I hiding something saving the possibility of a new performance or do I get rid of the show that I have worked on for some time?

The theatre also has this absurd quality through its cynicism: it transforms into memory-document any event that takes place in a theatre. Everything would be very *nice* if it were not actually adulcorated by a memory that fades with each performance of a show, by a faulty mnemonic exercise, which selects without precise criteria. I would choose to accept this triage only if we were in front of times left without witnesses, of a time from which the echo left by the performers of the shows has run. I'm sure the shows shouldn't just stay in the whispers or in the loud / big words heard behind.

We rarely find ourselves in the face of a *revanche* (I do not want to give this word the value of rapture or revenge) so bright by the value of its content as in the case of the written work left by Aureliu Manea. The series of materials that analyze Shakespeare's plays, joined together under the umbrella of *imaginary shows*, makes me, every time I read them, understand otherwise, so many times, the deadly leap that not all of us have had or have access to.

THEATRICAL COLLOQUIA

The re-reading of the imaginary shows, in the sense that Matei Călinescu sees the act of reading, allows us to perform a double epistemic act: we do not think this expression is precious. The first sign of the mentioned action is circumscribed to understanding Shakespearean text viewed through a magnifying glass that does not deform, but, as necessary and obligatory, increases unchanging the value of the text written four hundred years ago. The second aspect derives from the very possibility left to the reader to compose the show imagined by Manea by putting together all the components that make up the theatrical representation. It will be said that, in essence, this is the purpose of the theatre: to let the spectator the free space, the white spots that Radu Penciulescu spoke about, which he can fill thus reaching an understanding of the proposal. It is true, but Manea does not make for us a simple and free exercise of imagination. He pushes the reader-spectator towards a spectacular formula defined by full freedom, by the definitive autonomy that the role of spectator-reader gives you. This is why, in my opinion, the mortal leap that Manea practiced throughout his entire theatrical career (throughout his entire life) is unique in our theatre and, at the same time, defines so fully the value of the risk that very few of us can assume.

Looking at the list of the titles of the shows put on stage by Aureliu Manea, you cannot help wondering why only two of them belong to Shakespeare: *The Twelfth Night*, at National Theatre Cluj Napoca (premiere taking place on January 16, 1975) and the Scottish play, at the Theatre from Ploiești (with the premiere on March 28, 1976). These shows are created at a difference of fourteen months, and in the meantime Radu Penciulescu's student has put on stage *O noapte furtunoasă* at National Theatre Cluj Napoca (premiere taking place on October 13, 1975). The repertoire proposed by Manea to the theatres where he was going to work after the last Shakespeare premiere was made up of very valuable / important plays or texts which, in my opinion, had a meaning / quality far below any text written by the author of Hamlet. Then why is there no longer any Shakespearean text in Manea's creation until he decides to stop working? Why, as long as Manea has such a broad projection on Shakespeare's work, theatres (I mean here the directors

THEATRICAL COLLOQUIA

who were required to look around for valuable creators) no longer perform Shakespeare-Manea performances?

„The time cries as a child the spring of the missing life”, says Manea in the director-essay analysis dedicated to *King John* by William Shakespeare, and these words reminded me of a book I read many years ago, when I didn't even know that I was going to become a director, nor a university professor: *The Magic Lantern*: book that I read by writing it and reading it by rewriting it once a year. Somewhere in this volume, a plea for an art of the director, I found several lines that bring Manea in a black and white perspective: „The moment breaks down like a thin membrane, and I float without resisting the next moment which, in its turn, breaks down and so on.” This was Manea's way. A waste of the moment and a time spent wasting. That is why I affirm with all my faith: the theatre is silent, and Manea became a conductor of silence.

Pedagogy and dream

Manea writes (we would never be able to find out what the writing period was) nineteen¹ directorial analyzes in the form of the essay. Some may belong to the period of training during university studies, others having their roots in his experience after *Rosmersholm*². It is certain that Manea published

¹ The nineteen plays are: *Richard II* or The Revelation of failure; *The Merchant of Venice* or Portia fighting a computer; *The Tempest*: Under the sign of Miranda or the Swan song; *As you like it* or The Utopia of Dissatisfaction; *The Two Gentlemen of Verona*; *Julius Cesar* or The Utopia of History; *Much Ado About Nothing*; *The Comedy of Errors* or The man without qualities; *Love's Labour's Lost*; Appearance and essence in *A Midsummer Night's Dream*; *Romeo and Juliet* or Mediocrity and love; *King John*: The sacrificed bride or the symmetries of destiny; *Richard III* - Essay on the quiet of peace; *The Taming of the Shrew* or Eternal Katherina; *Titus Andronicus* or Poetry and crime; *The Twelfth Night* or The Bad Luck of the Fortress; *Othello* or The Misery of Psychology; *Macbeth* or The Servants of the Night and *Hamlet*.

² In 1968, Aureliu Manea puts on stage at The State Theatre in Sibiu his graduating performance with Ibsen's play (premiere taking place on April 7, 1968), a work that would be in danger of not performing. Due to the intervention of Radu Penciulescu, his teacher, who

THEATRICAL COLLOQUIA

in 1986, at Dacia Publishing House in Cluj Napoca, the volume *Imaginary Shows*, which includes in addition to the nineteen analyzes a series of free confessions about theatre and about theatre work. There are eleven years since his last premiere with a Shakespearean text, and the material offered by the essay-writer director is a dense one, a writing that has an important pedagogical touch in it. In five years Manea decides to retire.

After the premiere of *Rosmersholm*, Radu Penciulescu said:

„The performance with *Rosmersholm* left a profound impression on me. I found myself in front of a living theatrical act, following a very serious activity of elaboration. The show has never lied. I haven't found any of the tricks that theatre specialist of different generations quite often use for the spectacular seasoning of their performances. It is a clean show, professionally worked at a remarkable level, as a result of a special researching activity. An original performance bearing the imprint of its creator.” (*Him, Te Visionary Aureliu Manea*. Teatrul Azi Magazine. Bucharest. 2000. pag. 242)

Penciulescu's words make more than a generous portrait proposed by the professor for his student at the beginning of his carrer: the professor being known for his honest generosity. We have to point out in these lines, although they define Manea at the beginning of his career, some of the qualities that a director should develop. First of all, *the serious activity of elaboration*, an action that leads, as the former director of Teatrul Mic shows, to positioning the spectator *in front of a live theatrical act*. Then *the lack of tricks* that could only spice up the performance. Last but not least, *the clarity*, the delicate touch of *the professionalism* and *the research* from the pre-elaboration period of the show. All these virtues are augmented by Manea in his directorial analyzes on Shakespearean plays. His essays have a practical value, but above all an aesthetic, cultural and essentially pedagogical one. The three analysis spaces

was at that time and the director of the Theatre Department in the Ministry of Culture, the show is saved and will continue to be played.

THEATRICAL COLLOQUIA

accommodated by Manea highlight the sensory watermark of each possible performance with Shakespeare's plays, but in particular the unusual sensuality of the theatre written by the author of the *Rape of Lucretia*.

I will insist on the essay that Aureliu Manea writes preparing an eventual show with Richard III, because I cannot admit that the director elaborates so precisely in writing a directorial conception that aims at the mentioned play, if he did not intend to put on stage a show.

In 2017, I put on stage at „I.D. Sîrbu” Theatre Petroșani a show based on the play mentioned above. That is why I want to confront the practical material with the one that only imagines a show. As we can see, it is not about a comparison, because Manea does not put his theoretical desire on stage, and, it is true that I have formulated before working on the show, a written point of view .

From the beginning, Manea launches a question that concerns the well-known monologue that opens the play: why doesn't anyone concern the environment in which Richard's Duke of Gloucester funeral ascent take place? And he goes pointing out that most of the directors did not take into account the world in which "the funeral ascent of this strange character", the future King Richard III, is to going take place. The error that Manea remembers (of which I was not exempted) is precisely the directorial action that places Richard in the centre of the concerns: he is the one who will then lead the whole construction. Manea, although he follows his central dramatic figure very attentively and closely, makes a deadly leap right from the beginning: he sees in the monologue the opportunity to define a "meditation on a certain human condition". In the next paragraph, the director realizes, in terms accessible to a reader-spectator, by analyzing Richard's condition, the severe radiography of the time when the future king *wakes up*, who is nothing more than a warrior left without purpose. Becoming a "civilian", the warrior will have to seek his place within the society in where he is forced to return. As Manea points out, "the situation of the society where he tries to integrate is more than mediocre". The mediocrity of the world is the very peace / quit for Richard, and the discovery of the happiness of simple things does not suit him.

THEATRICAL COLLOQUIA

This analysis can be taken as an example by any theatre directing student, if not by any theatre director who wants to develop a working mechanism. The maieutics defined by Manea takes the creative act out of the faith and imposes thresholds of knowledge over which it is not good to jump. Speaking about *Rosmersholm*, Penciulescu says: „I did not find in this show the usual extravagances, nor useless searches in the formal areas, but roots deeply rooted in the problematic of the text” (*Him, Te Visionary Aureliu Manea*. Teatrul Azi Magazine. Bucharest. 2000 pag. 242). This is why, even if we admit that a directorial conception is ultimately the result of a text approach in very different ways, I think Manea's lesson is unique and more than useful for a director. So, we remember, keeping alive the ability to examine the text and not to get into its much explored areas, used in performances considered canonical or by theoretical opinions verified in academies.

Once these are set, for the essayist-director Manea, one more condition must be accomplished: even though it may be considered ordinary, the boredom, „a kind of spleen that the hero cannot cure of”, becomes the answer to the next question: what does the one who despises mediocrity do? Thus, Manea not only offers Richard a helping hand and a possible motivation for all his future deeds, but he also sets for a possible show his dominant mood. We do not know if this would be possible throughout the show, but Manea intends to do so and he will be able to change if he wants to. When I worked for *Hamlet* at North Theatre Satu Mare, the scenographer Clara Labancz, who was making the costumes, told me that whenever she had worked with Manea, he had given her three words for the beginning of the work: one defining a space, another defining a state and the third defining an object. This practice is kept by Manea from his professor. The three-word exercise is currently included in the admission exam requirements at The Faculty of Theatre and Film from UBB Cluj Napoca, and for me it is one of the preparatory exercises throughout the first semester of the first year. This practice can be kept: as Manea did.

Most of the time, when we see a theatre performance, we ask ourselves: what is it about? (the most pretentious one ask what is the message?) In

THEATRICAL COLLOQUIA

Manea's work, the reader-spectator will immediately find the answer to this question: „When is the man closer to his essence?“ Continuing reading, this question emerges as the essence of a future show and, without exaggeration, becomes the idea of the show: that something that will be permanently proven through all the scenes built, through all the signs in the show.

The essay continues with very precise assessments regarding the setting of the future show. We are facing a contrast between the action that all participants are invited to and the garden: „In this paradox would also be the metaphor of my show. For Richard the forests, the fruits of the garden, the flowers of the world and the endless planes of grass, these all become signs of platitude accompanied by something dangerous.“ Also there are worth mentioning the appreciations that Manea offers for a future performance when it comes to the sound space („a world accompanied by melodious music, everything will become restless, hermetic, blocked“), some key scenes (Anne's surrender), characterization of some characters (frequent references to Richard: „he lost the joy of living“, „a deformed being who suffers from nastiness“, „in a world ruled by an evil genius, the mistake is no longer allowed“, „he needs adventure“ etc.):

„We will look for a secret relationship between ethics and aesthetics. A kind of desert conquering a forest, defeating a garden, will gradually become an allegorical figure. The facts will not subside, as the world will always be pendulating. This mysterious fable ends like any fable with a moral. Richard himself will say it in the end: *My kingdom for a horse!* The fairy tale world imagined by Richard is brutally and unhealthy coloured. A deep rust as a wormhole comes. We will understand Richard at that time as a crime officer trying to teach Homer lessons.“

The examples can continue having as study material all the nineteen essays written by Manea. The deadly leap is complete: at its end, opens the reading scene.

The Reading Stage

Many times we hear or read that we are the sum of our choices, or the sum of our meetings, or the sum of our flaws: I have recently read in an epistolary book (in fact the letters of some important members of the Romanian exile) that *we are what we read* (I add what we re-read) and, moreover, *we always read from our inner self*. I tried to understand better the meaning of these words, but is their author who gave me the key: thus, starting from the model of Proust's work, „the reading, any reading of a fictional work, and even more the re-reading, feeds from the deep knowledge of the self-awareness and the personal identity of the reader.” (I quote here from the volume of correspondence between Matei Călinescu and Ion Vianu, published at Humanitas Publishing House in 2019, more precisely from the letter to Ion Vianu on December 26, 1988). That is why we will always read from our inner self.

The lines written by Matei Călinescu come like a late snow over everything Aureliu Manea wrote. They allow a final translation: the fictional work consisting of directorial analysis- essays included in the volume *Imaginary Shows* opens to us and allows us the contact with the *reader/lecturer* Manea. By this action, which makes up in an impressive palimpsest the identity of the *essayist-director* Manea, there is achieved only an identification of the self-consciousness of the *director* Manea.

All that remains is to follow Aureliu Manea on the reading stage, this infinite space defined also by Matei Călinescu and which I can attribute, at this moment, only to Aureliu Manea's action. For this empire of mental magic, of the imagination sprung from reading and re-reading, we will never be able to see its borders, as reading is an infinite act through its repetition: is there a re-directing, or does this act become unique through its very death with the first performance?

Bibliography:

Bergman, I. *Lanterna Magică*. Bucharest: Meridiane. 1994.

Călinescu, M., Vianu, I. *Scrisori din exil. Corespondență inedită*. Bucharest: Humanitas. 2019.

Ichim, F. *El, vizionarul Aureliu Manea*. Revista „Teatrul azi”. Suplement. Bucharest. 2000.

Manea, A. *Spectacole imaginare*. Cluj Napoca: Dacia. 1986.

DOI number 10.2478/tco-2021-0018

Towards a Universal Language of Theatre

Diana COZMA*

Abstract: The ways of approaching, treating and interpreting the theatre underwent major changes in the second half of the twentieth century. As Peter Brook's research contributes decisively to changing the perspective of understanding the nature and the meanings of theatre, the present paper aims to highlight and briefly analyze the most relevant stages of his research. His studies focused on identifying a *universal language of theatre* reveal key concepts and notions such as *the empty space, the visible and the invisible, the holy and the rough in the immediate, the diversity, the homogeneous group, the storyteller with many heads* in which still nowadays theatre scholars and practitioners are interested. At the same time, certain results of his research are exploited in his performances in which the emphasis is placed on the scenic presence of the actor, and which denote both a continuous experimentation of scenic forms and a personal way of speaking about *truth* in the theatre.

Keywords: image, truth, experiment, improvisation, diversity

From the image-space to the empty space

For Brook, *a profound simplicity emanates absolute beauty*. However, in order to achieve this simplicity, to find out if and how it is possible for *the invisible to be made visible*¹, to assert that "a truth is merely a fantasy if it

* Ph.D. Associate Professor habil., Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University

¹ Brook, Peter, 2001, *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*, New York:

THEATRICAL COLLOQUIA

cannot be rediscovered and experienced directly within the ordinary actions of the present day”², Brook sets out on an initiation journey during which action and meditation work together to develop a “practical understanding”³.

He starts his career in the years after the war, when the theatre stage is dominated by images, and, gradually, gives birth to his own way of thinking up and making theatre in which *‘Holy’ and ‘Rough’ come together in a form he calls ‘Immediate’*⁴. It is evident that the postwar theatre responds to an immediate necessity of its audience, namely to see, on stage, beauty, elegance, flood of light and colour. In this fictitious space, the spectators let themselves be seduced by unconvincing characters and unreal situations: “when the curtain rose, we were drawn out of the everyday world into a world of grace and beauty where charming people with not-too-intense feelings played out unreal situations that never reflected the crude realities of life. This suited me well. I had once seen some Austrian puppets that played behind a kind of thick glass porthole; the experience for the spectator was like peering into a crystal ball, seeing in its mists strange images melting mysteriously into one another. At the time I too was only concerned with passing through a looking glass into a miraculous dream”⁵.

So, the young director’s interest is entirely focused on creating images that move, *being fascinated by shapes, by the interrelations of forms in the flow of movement*⁶. In this regard, Brook states: “When I began a production I did not have any intellectual idea; I just followed an instinctive wish to make pictures that moved. The proscenium frame was like a stereoscopic cinema screen on which lights, music, and effects were all as important as acting, because my only wish was to conjure up a parallel and more seductive world”⁷.

Theatre Communications Group, p. 69

² Brook, Peter, 1999, *Threads of Time: Recollections*, Washington, D.C.: Counterpoint, p. 193

³ Ibidem, p. 4

⁴ Brook, Peter, 2001, op. cit., p. 69

⁵ Ibidem, p. 35

⁶ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 36

⁷ Ibidem, pp. 35-36

The spectators, eager to escape from everyday reality and to take refuge into the scenic fiction, immerse themselves willingly into the theatrical world of illusions. Now the director is guided by a single belief: *the image the spectators see should be complete and coherent; it should evoke the imaginary world in its entirety*⁸. The image acts as an *instrument of focus*. Every spectator sees *the same image*. At this stage, the director understands theatre as “two places with two entries, one for the audience and one for the actors. There are two worlds. The people in the dark peer into another world. That is illusion. That is why they come”⁹.

Brook sees “daily life as a moving pattern”¹⁰ being fascinated by “the abstract beauty of the actors’ positioning”¹¹. Gradually he becomes less and less preoccupied with the content of a play and works on conceiving micro-scenographies which do not make reference to possible meanings of the text and on exploring the musicality of dramatic words. The body movement and musicality inserted in imagistic structures and the creation of an image as a bridge of communication between performance and spectators are objectives that prevail in this period of experimentation with scenic forms. It is noticeable that, for Brook, *the word does not seem to be the same tool for playwrights as it used to be because it is possible that we live in an age of images and we have to go through a period of image-saturation for the language to re-emerge with Elizabethan force*¹².

Theatre as a meeting place

Invited by Sir Barry Jackson to stage *Man and Superman* by George Bernard Shaw, in Birmingham, Brook meets the young actor Paul Scofield. This meeting marks the beginning of a long and fruitful collaboration that reaches a turning point during the work for *King Lear*. Scofield, this time,

⁸ Ibidem, p. 36

⁹ Ibidem, p. 37

¹⁰ Ibidem, p. 72

¹¹ Ibidem

¹² Brook, Peter, 1990, *The Empty Space*, London: Penguin Books, p. 54

stubbornly refusing to follow Brook's suggestions to portray an old man, succeeds in *remaining himself and at the same time by the force of inner conviction in projecting to the audience the exact image that he had in mind*¹³. At this point, Brook remarks: "For me this was the first indication that the theater is the meeting place between imitation and a transforming power called imagination, which has no action if it stays in the mind. It must pervade the body. A seemingly abstract word, 'incarnation', suddenly took on a meaning"¹⁴. At the same time, he makes changes to his way of conceiving the scenic space. Noticing the countless potentialities of the *empty space*, he suddenly gives up the imposing decor he has designed. Thus, being attracted to a theatre in which movement is not supported by image, his preoccupations end up focusing on discovering the nature of the actor's play.

A homogeneous group

When he stages *The Balcony*, in Paris, he enjoys the opportunity to share with Jean Genet the same conviction: *the theatre needs to emancipate itself both from naturalistic and from classical conventions*¹⁵. The moment for new thoughts and emotions to be incarnated in new scenic forms has come. Referring to his play, Genet mentions that it can be performed only by a *homogeneous group* whose members have become masters of their craft after many years of working together. Strongly influenced, Brook decides to work with an ensemble. He opts for an *unconventional casting through which he aims to break the limiting pattern of conventional acting and, consequently, forms a group of boulevard actors, avant-garde actors, a famous ballet dancer, and amateur actors. With this group, Brook experiences improvisation, that is a new working tool which opens up several directions of exploration*¹⁶. In this regard, Brook states: "Improvising can take a limitless number of forms with very different applications, and I had heard that now in

¹³ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 30

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ibidem, p. 92

¹⁶ Ibidem, p. 93

the fifties the American theater, in particular the Actors Studio, was already using improvisations based on everyday situations – ‘You are in the dentist’s waiting room’, ‘There are two of you on a park bench’ – [...]. This followed Stanislavsky’s conviction that the more actors learn to improvise scenes that are not in the text, the more they will be able to believe in the human reality of the characters and situations they play. I had a hunch, however, that this was not applicable to a nonnaturalistic play and so we did not look for realism in our games but merely improvised freely and outrageously around the theme of brothel life, not caring a jot about psychological accuracy”.¹⁷ Due to improvisations, “a large degree of coherence appeared in this very eccentric band of performers, creating a sort of ensemble”¹⁸.

The Balcony is among the latest productions for which Brook creates the scenography and constitutes a moment of transition to the second stage of his research.

Radical ideas put into a concrete form

As soon as he is proposed to co-direct the Royal Shakespeare Company with Peter Hall, Brook agrees on one condition: to put the basis of an *independent research unit* in order to explore specific ways “to put radical ideas into a concrete form”¹⁹. Thus, a small research centre called “The Theatre of Cruelty” was created, a tribute to Antonin Artaud. Brook concludes that performance and audience are two elements of the same whole, separated artificially: the actors on stage and the audience in the hall, and aims to eliminate the barrier between actors and spectators, considering that “a far richer experience could be found if spectator and performer were both within the same field of life”²⁰.

¹⁷ Ibidem, pp. 93-94

¹⁸ Ibidem, p. 94

¹⁹ Ibidem, p. 117

²⁰ Ibidem

From the very beginning, the new group gives itself the necessary time to formulate essential questions such as: *Why play theatre? What is a written word? What is a spoken word?*²¹ Possible questions awaiting possible answers whose content is explored during the training *focused on the actors*²². The actor aims to become *an athlete of the emotions*, to create and practice innumerable vocal and body exercises, to reveal, through improvisations, the profoundest aspects of his being. Consciously and voluntarily, during these explorations, the director gives up thinking, in exact terms, of any kind of finality. The exercises and improvisations are nonverbal: *what* and *how* can be communicated in the absence of the word, *what* and *how* can be communicated using a minimum of means: a gesture, a sound, a rhythm.

Experiment is the emblematic and guiding term of this stage: “Experimental is a misleading word; even in the most conventional circumstances, all healthy work should be experimental, so the opposition between experimental and traditional is quite artificial”²³. The objective of searches is to experience “what a holy theatre might be”²⁴. Stimulated by the visionary thinking of Antonin Artaud, the director and his actors pursue to identify various ways by which *the invisible can be made visible through the performer’s presence*²⁵. These experiments bring to light an essential truth: in a research environment, the individual’s daily behaviour suffer transformations. The actors engage themselves in a process of self-becoming, being capable of eliminating their complexes and inner limits, “a process through which something new is created and manifests itself”²⁶. Here, Peter Brook’s research finds its correspondent in that of Jerzy Grotowski, as the

²¹ Ibidem, p. 118

²² Innes, Christopher and Shevtsova, 2013, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 157

²³ Brook, Peter, 1999, op. cit., pp. 118-119

²⁴ Brook, Peter, 1990, op. cit., p. 55

²⁵ Ibidem, p. 58

²⁶ Teampău, Radu, *Limit: An Ambiguous Dimension in the Theatre*, în „Theatrical Colloquia”, volume 10, issue 2, 2020, DOI 10.2478/tco-2020-0018, p. 20

actor's *self-remembering*²⁷ and self-awareness can be attained through *via negativa*.

Only a radical change in the perspective of approaching the theatre proves significant in investigating its nature. In this context, the series of questions continues: What is the use of attempting to understand the nature of theatre? Is theatre an art? And if so, what is its purpose? To whom does it address? Who is the spectator and why does he/she go to the theatre? Is there a "need for a true contact with a sacred invisibility through the theatre"²⁸? "What is the relation between thought and action?"²⁹ In addition to the exercises for self discovery and increasing the actor's capacity of communicating a thought, an idea, a feeling, in a precise form, Brook pays careful attention to the experimentation with different languages: "We experimented with and came to reject the traditional language of masks and make-ups as no longer appropriate. We experimented with silence. [...] Then we experimented with ritual in the sense of repetitive patterns"³⁰.

Diversity

Invited, in 1968, in Paris, at the Théâtre des Nations, by Jean Louis Barrault, to stage a performance based on a Shakespearean play, Brook proposes an international workshop with participants which belong to different cultures. Brook states: "We made the central theme of our work the many different ways of approaching Shakespeare, taking *The Tempest* as a basis. A first vital question was how to portray satisfactorily on the stage spirits, fairies and witches. We knew that our debunking and skeptical age gave us no clue, but unless this question was faced, any new production of *The*

²⁷ Gurdjieff, G.I., 1996, *Întâlniri cu oameni remarcabili*, traducere de Cristian Hanu, București: Ram, p. 14

²⁸ Brook, Peter, 1990, op. cit., p. 54

²⁹ Brook, Peter, 2017, *Tip of the Tongue: Reflections on Language and Meaning*, London: Nick Hern Books, p. 91

³⁰ Brook, Peter, 1990, op. cit., p. 58

Tempest would from the start be loaded with old clichés”³¹. The study comes to focus on what *differentiates* and *resembles* the way participants belonging to different cultures communicate on stage. When the same text is uttered, what differs are the relation to the text, body movement, vocal colour, intonation, timbre, rhythm, associations between intonation and gesture, ways in which different connotations are attributed to the same text. The sounds and movements produced by an actor on stage contain semantic values that do not always accompany and complete the meaning of the spoken words; on the contrary, often, these sounds and movements conceal or alter the intentions of the speaker. The interpretation of a text can reveal a lot of meanings that lead to the idea that the actor would, in fact, give parallel speeches at the same time.

The participants in the workshop led by Brook, although belonging to different traditions, come to identify a common language hidden behind cultural stereotypes. Yoshi Oida, who will become Peter Brook’s lifelong collaborator, causes a revelation among the participants: “As Yoshi had acquired no more than two or three words in basic English, he clearly could do nothing with the text. However, phantoms and sorcerers were part of his everyday world, and a rigorous training in the Noh theater had taught him the vocabulary of the supernatural. When he stood up, even before he moved, his body had a special lightness. Impulses from a source of energy very different from the one we normally recognize sent knees and arms upward as though tapping lightly on the sky. It was an undiscovered bird that now took flight before our eyes, uttering hauntingly rhythmic cries, then suspended in moments of stillness, as though painted on a scroll. None of the other professionals could have created such an image spontaneously, yet it spoke with equal directness to us all. What interested us most was that Yoshi was not presenting a stock figure from the Japanese classical theater – on the contrary, without any preparation but with all the resources of his well-trained body, he had in an instant created a new image that we all could share. This made it clearer to everyone what had brought us together: we were not trying to exchange methods or techniques; we were not pretending that a common

³¹ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 125

language could be invented by adding together bits and pieces from each one's background. The signs and signals from different cultures are not what matters; it is what lies behind the signs that gives them meaning"³². The Paris meeting brings him closer to the essence of his research: *what is the universal human condition beyond personal data, everyday environment, genetic or cultural conditionings*³³.

The stage whose objective is to reflect the mutations occurred in each historical epoch proves to be the ideal place for the manifestation of the diversity of cultural traditions. The stage remains the most appropriate expression of the privileged space in which the human being affirms his fundamental resemblance to other beings and hence the necessity for theatre practitioners to leave behind the cultural information that conceals an authentic communication.

After a long research period, Brook considers that the time has come for a radical change and concludes: to open the field for theatrical exploration, one has to follow the path of *unlearning* for in the theatre "the slate is wiped clean all the time"³⁴.

The universal language of theatre

When he creates the International Centre for Theatre Research in Paris in 1970, Brook has in view one of the fundamental elements necessary to found a company, namely *diversity*, bringing together actors from Japan, England, Germany, France, America and Africa. How can communication really be established within a group whose members speak different languages? Obviously, not through words, but through *telepathic, instinctive means* (Brook) and only in conditions of *a certain concentration, a certain sincerity, a certain creativity* (Brook). How can one surpass his limits if he *forgets* everything he succeeded to know through personal, cultural and

³² Ibidem, pp. 125-126

³³ Ibidem, passim

³⁴ Ibidem, p. 157

practical experiences? In Brook's opinion, taking everything from the beginning involves "being naive and simple"³⁵.

Related to Grotowski's studies, his research focuses on identifying possible ways to transcend clichéd forms of communication. The actor experiments with a gamut of body and voice possibilities and expressions, seeing the body as a carrier of meanings, with the possible meanings and intensities of silence, with the relationship between nonverbal and verbal languages. Brook pursues to develop "the capacity to listen through the body to codes and impulses that are hidden all the time at the root of cultural forms"³⁶ as he is preoccupied not with the exterior aspect, but with what animates the culture, not with the formal taking over of a sign belonging to a certain culture, but with the revelation of the original impulse rooted in human manifestations. Therefore, his research is based on the discovery of a *universal language of theatre* (Brook).

Experimenting with the sound

Rigorous studies are devoted to experimenting with the sound: "What is the relation between verbal and non-verbal theatre? What happens when gesture and sound turn into word? What is the exact place of the word in theatrical expression? As vibration? Concept? Music? Is any evidence buried in the sound structure of certain ancient languages"³⁷? Sometimes improvisations are made in order to explore sonority and vibration. The director and the actors investigate the nature of the sound: "We struggled to abandon – if only provisionally – all intellectual pretension so as to treat every sound as a nugget of 'unknowingness' to be felt, sensed, heard, and tasted – to be understood but not analyzed"³⁸. The sound is experienced as a relationship between its purely physical state and the direct, immediate impact

³⁵ Ibidem, p. 146

³⁶ Ibidem, p. 147

³⁷ Brook, Peter, 1989, *The Shifting Point*, New York: Harper & Row, p. 110

³⁸ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 148

on both the transmitter and the receiver. In order to be understood, the sound is not appropriated by using primarily the rationality. *To understand* the sound implies *to identify with the sound on sympathetic basis* and afterwards *to empathize with it*. Empathizing with the sound can only be attained by approaching its *laborious simplicity* and the way in which this approach is made is intuitive, organic and not cognitive. Somehow, it is a process similar to that of meditations, except that, unlike them, it leads to practical results, quantifiable in the actor's capacity of focusing on his vocal actions and not on himself as *an individual who utter sounds*. The studies on sound are exploited also in the performance based on a Persian poem, *The Conference of the Birds*, "a Sufi allegory, in which a group of birds sets off on a perilous journey in search of a legendary bird, the Simourg, their hidden king"³⁹. A performance in which the actors succeeded to condition their psyche to such an extent that their behaviour became the immediate expression, unmediated by the human consciousness, of a bird's state of being. Indubitably, "there is a living, permanent relationship between research work without a public and the nourishment that this can give to the public performance"⁴⁰.

The storyteller with many heads

The journey to Africa has a precise purpose, namely to find out if communication between people from different parts of the world is possible. The main objective of research are the exploration of the *universal nature of the relationship between actors and spectators* and the way in which spectators relate to the relationship between *visible and invisible*: "The African who has been brought up in the traditions of the African way of life has a very highly developed understanding of the double nature of reality. The visible and the invisible, and the free passage between the two, are for him, in a very concrete way, two modes of the same thing. Something which is the basis of

³⁹ Ibidem, p. 160

⁴⁰ Brook, Peter, 1997, *Grotowski, Art as a Vehicle*, in *The Grotowski Sourcebook*, edited by Richard Schechner and Lisa Wolford, London and New York: Routledge, p. 383

the theatre experience – what we call make-believe – is simply a passing from the visible to the invisible and back again. In Africa, this is understood not as fantasy but as two aspects of the same reality. For that reason, we went to Africa to have the possibility of experimenting with our own work in relation to what one could consider an ideal audience”⁴¹. At the same time, during this journey, Brook returns to the origins of theatre, *to its ancient roots, to the art of storytelling*⁴².

*Barter is a means through which Brook and his actors communicate with members of different African tribes*⁴³. Barter is necessary not only as a means to establish relationships between members of the theatre group and members of the host community, but also to facilitate access, for Brook’s actors, to other means of expression. The actors perform in natural environments and in the immediate proximity of the spectators. The transition from an *ordinary state of mind* to a *state of playing* occurs instantly. The curiosity of the spectators is aroused from the moment the actors unroll their carpet to mark the performing area. Something is about to happen, an unusual event that stirs their attention, so, *the entire village assembles*: “squatting on the earth closest to the performers were the most enthusiastic, the children, then the mothers holding the babies, then the old men, then the youths”⁴⁴. The actors begin to improvise simple situations that can be recognized and shared. The relationship they establish with their spectators is a deeply human one because a *story* is told: “We had become used to meeting the spectator on his own ground, taking him by the hand and setting out on an exploration together. For this reason, our image of theater was that of telling a story, and the group itself represented a storyteller with many heads”⁴⁵.

⁴¹ Brook, Peter, 1989, op. cit., p. 128

⁴² Heilpern, John, 1999, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, New York and London: Routledge, p. 327

⁴³ Watson, Ian, 1993, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, foreword by Richard Schechner, London and New York: Routledge, p. 24

⁴⁴ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 159

⁴⁵ Ibidem, p. 172

We notice that, in this context, we are dealing with a *reversal*: it is not the spectators who go to the theatre to have an extra-daily experience, but it is the theatre which descends into the habitat of people who become spectators or witnesses paying attention to the actors who tell them a story. Undeniably, “theatre can exist without make-up, without autonomic costume and scenography, without a separate performance area (stage), without lighting and sound effects, etc. It cannot exist without the actor-spectator relationship of perceptual, direct, ‘live’ communion”⁴⁶.

Brook and his actors take the necessary time to analyze, to the smallest detail, the nature of their experiences. Each element is dissected and examined: What is an action and how does it come to be embodied in a concrete, scenic form? To what extent does the presence of a small or massive number of spectators influence the quality of the performance? What are the differences between an indoor performance and an outdoor performance? What impact does the actor’s positioning, in immediate proximity or at some distance, have on the spectator? What stirs the interest of the spectator? The spectators’ reactions are rigorously examined.

Light is present in darkness

The subject of a performance, whether it belongs to a distant historical past or recent history, must always reflect the problematics of the present: “Hunger, violence, gratuitous cruelty, rape, crime – these are constant companions in the present time. Theatre can penetrate into the darkest zones of terror and despair for one reason only: to be able to affirm, neither before nor after but at the very same moment, that light is present in darkness”⁴⁷. In this respect, Brook together with the actors from the Royal Shakespeare Company, in the improvisations on the horrors of the Vietnam War used for the *US* performance, investigate the individual’s actions determined by a

⁴⁶ Grotowski, Jerzy, 2002, *Towards a Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba, preface by Peter Brook, New York: A Theatre Arts Book, Routledge, p. 19

⁴⁷ Brook, Peter, 1999, op. cit., pp. 196-197

certain state of consciousness. The emphasis, in the performance, is placed on *zoon politikon* representative for a social and political community which, bringing together the consciousnesses of its members, reaches a finality of actions approved by everybody. The actor is not a *provider of illusions* but a *challenger of illusions*. The performance is politically engaged, provoking the spectator to have an opinion. At the same time, it is noticeable Artaud's influence for the actor behaves like a desperate *victim signaling through the flames*, hoping that, in the end, the spectators will understand him and probably will make both personal and social changes.

The present contains the past

A whole process of *deconditioning the actor's perceptions* is necessary in order to appropriate and interpret the myth: "In playing out existing myths, from myths of fire to myths of birds, the group was stretched beyond its everyday perceptions and enabled to discover the reality behind the fairytale trappings of mythology. Then it could approach the simplest everyday action, the gesture, the relation with familiar objects in the knowledge that if a myth is true it cannot belong to the past. If we know where to look we can find it at once, in a stick, a cardboard box, in a broom or a pack of cards"⁴⁸.

The *Mahabharata* performance, fruit of a long process of elaboration, – the writing of the screenplay lasted ten years – reveals an admirable way of telling a story: "In India, there are storytellers who tell the whole of the *Mahabharata* using one single stringed instrument that their imagination transforms: as they speak or sing, it changes from an instrument to a sword, to a lance, to a spear, to a club, to a monkey's tail, to an elephant's trunk, to the horizon, to armies, to thunderbolts, to waves, to corpses, to gods"⁴⁹. It is *the story of man* told with simplicity and nobility by actors whose play, moment by moment, is convincing. The fantastic, miraculous, supernatural elements of the story contribute to the creation of a reality of the performance which is

⁴⁸ Brook, Peter, 1989, op. cit., p. 130

⁴⁹ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 165

marked by verisimilitude. *The present contains the past*⁵⁰ and the relation to the past does not imply the *refuge* in the past, but the *confrontation* with the past through the actions of the present as “a truth is merely a fantasy if it cannot be rediscovered and experienced directly within the ordinary actions of the present day”⁵¹. A fabulous performance, of rare beauty, the *Mahabharata* also reveals a possible way through which “a single mirror for a multiplicity of themes”⁵² can be imagined, at the same time, embodying the idea that “a great myth is a very precise way of expressing through symbolic language deeply hidden truths about the human condition”⁵³.

The Holy and the Rough in the Immediate

Consciously and voluntarily, Brook engages in a war against conventions, cultural conditioning, theatrical recipes, always asking himself: *What is theatre?* In *The Empty Space*, he puts into discussion and analyzes rigorously new ways of approaching and making theatre. *From Brook's perspective, an empty space is a space full of potentialities to which countless meanings can be attributed and which is based on relationships, connections*⁵⁴: “The theatre is perhaps one of the most difficult arts, for three connections must be accomplished simultaneously and in perfect harmony: links between the actor and his inner life, his partners and the audience”⁵⁵. At the same time, he identifies and examines four different meanings of the notion of theatre: *deadly theatre*, *holy theatre*, *rough theatre* and *immediate theatre*. In this regard, Brook notices that *the living process of elaboration and manifestation of theatre cannot be reduced to categories; this is the reason*

⁵⁰ Ibidem, p. 193

⁵¹ Ibidem, p. 193

⁵² Ibidem, p. 191

⁵³ Ibidem, p. 193

⁵⁴ Cozma, Diana, 2005, *Dramaturgul-practician*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, p. 44

⁵⁵ Brook, Peter, 2001, op. cit., p. 37

THEATRICAL COLLOQUIA

*why when referring to these four different meanings, he uses terms such as category, type, form, character, element, way*⁵⁶.

In the '80s, Brook becomes preoccupied with identifying possible ways of embodying the coexistence of *the Holy and the Rough* as well as with the actor's *power of transforming* himself/herself: "The great storytellers I've seen in teahouses in Afghanistan and Iran recall ancient myths with much joy, but also with inner gravity. At every moment they open themselves to their audiences, not to please them, but to share with them the qualities of a sacred text. In India, the great storytellers who tell the *Mahabharata* in the temples never lose contact with the grandeur of the myth that they are in the process of reliving. They have an ear turned inwards as well as outwards. This is as it should be for every true actor. It means being in two worlds at the same time"⁵⁷. "How could we combine crude humor with the mysterious quality of silence"⁵⁸ becomes a constant preoccupation. His research in this direction is stimulated by the presence of a Balinese dancer at Bouffes du Nord. In this respect, Brook tells us: "At first what he did seemed familiar to the culturally hard-bitten travelers we had become, for as he danced, he would appear to be possessed, his breathing would change, his body would be transformed, and he seemed inhabited by a strange demonic power. This was no surprise. The revelation came an instant later when he advanced toward the audience with the easy familiarity of a clown, exchanging crude jokes, topical references, and lewd innuendos. At one moment he would be a villager among villagers, yet in the next breath, he would withdraw again into the trancelike state of total and frightening possession. To find the secret of this seamless transition became our aim"⁵⁹. The actor's transition from *trancelike state* to *conscious state* is subject to investigation.

In conclusion, even though today practitioners seem to be interested in that type of theatre inhabited by images that move, we consider that Peter

⁵⁶ Cozma, Diana, 2005, op. cit., p. 46

⁵⁷ Brook, Peter, 2001, op. cit., p. 37

⁵⁸ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 173

⁵⁹ Ibidem, p. 173

THEATRICAL COLLOQUIA

Brook's research is an eloquent example of continuing research on rediscovering the *essence of theatre*, its *old forms that reveal their reaches and their splendour*⁶⁰. We notice that nowadays the moving images generated by sophisticated technological means represent, in fact, the new *trompe l'oeil* of the twenty-first century theatre. In this context, we emphasize that Peter Brook begins his remarkable research from the moment when, no longer preoccupied with the image as a bridge of communication between stage and spectators, he proposes a continuous experimentation of the nature of theatre in attempts to reveal the levels of reality of this art in their depth and complexity. And one of these levels is the level of the coexistence of the *holy* dimension and the *rough* dimension of both theatre and human life.

Bibliography

- Brook, Peter, *The Shifting Point*, New York, Harper & Row, 1989
Brook, Peter, *The Empty Space*, London, Penguin Books, 1990
Brook, Peter, *Grotowski, Art as a Vehicle*, in *The Grotowski Sourcebook*, edited by Richard Schechner and Lisa Wolford, London and New York, Routledge, 1997
Brook, Peter, *Threads of Time: Recollections*, Washington DC, Counterpoint, 1999
Brook, Peter, *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*, New York, Theatre Communications Group, 2001
Brook, Peter, *Tip of the Tongue: Reflections on Language and Meaning*, London, Nick Hern Books, 2017
Brook, Peter, *Playing by Ear: Reflections on Sound and Music*, New York, Theatre Communications Group, 2020
Cozma, Diana, *Dramaturgul-practician*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005
Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba, preface by Peter Brook, New York, A Theatre Arts Book, Routledge, 2002

⁶⁰ Brook, Peter, 2020, *Playing by Ear: Reflections on Sound and Music*, New York: Theatre Communications Group, p. 21

Gurdjieff, G.I., *Întâlniri cu oameni remarcabili*, traducere de Cristian Hanu, București, Editura Ram, 1996

John Heilpern, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, New York and London, Routledge, 1999

Innes, Christopher and Shevtsova, Maria, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013

Teampău, Radu, *Limit: An Ambiguous Dimension in the Theatre*, „Theatrical Colloquia”, volume 10, issue 2, 2020, DOI 10.2478/tco-2020-0018

Watson, Ian, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, foreword by Richard Schechner, London and New York, Routledge, 1993
DOI number 10.2478/tco-2021-0019

Towards an Aesthetic of „Straniety” in Postmodern and Contemporary Dance

Alba Simina STANCIU*

Abstract: The complicated physiognomy of dance in the XX-th and XXI-th century obviously exceeds the stable marks of „beauty” as an aesthetic category, by extending the limits of imaginary and techniques of artistic productions beyond any restraints. Both form and artistic expressions become suitable for specific interpretations, through the instruments and postmodern categories. The argumentation frequently refer to three moments of avantgardes, swiftly mentioning the reform’s beginnings on the european artistic environment as a starting point, and underlying the *Black Mountain College* phenomenon, and its consequences through the 80-ties and after. The fluctuations of artistic objectives are also “organized” having a starting point two texts with an essential theoretical value, *No Manifesto* (Yvonne Reiner) and *Yes Manifesto* (Mette Ingvarsen) which permit the systematization of the dance creators’s “attitude”, underline the philosophical ideas contained by image, which generate the postmodern „straniety”.

Keywords: postmodern dance, manifesto, ambiguity, interdisciplinary, contemporary choreography, “straniety”, contradiction, beautiful, sublime, imaginary

The most recent features of contemporary dance - defined by the accelerated processus of accumulation of performative textures, forms, discourses, continuous amplification through infinite artistic, non-artistic possibilities, resources which increase the expressive effectiveness of these „products” (both theatrical and choreographic) – demonstrated, during the XX th century, a growing “image consistency”, who’s validity was, and still is, dependent on coordinates dictated by actuality. The abysmal inventiveness of

* Lecturer PhD at Theatre Department at "Lucian Blaga" University of Sibiu

the avantgardes, which generated confusion and “shock” to the audience, based its options on unpredictable combinations, built unexpected “artistic products”, oriented towards strategies of capturing the contradictory image of contemporaneity. It was also focused on the deliberated discredit of the “traditional” aesthetic categories. The three avantgards¹ - their effect on artistic value of the choreographic performance, the compulsory originality and nonconformism - generated the contours of a strange imaginary universe, defined by an increasing conflictual attitude against the “beautiful” objectives of “decorative” art, an obsessive tendency also visible in choreography.

Assesed in an “ordered” manner, the journey towards an aesthetic of “straniety” through avantgardes - performed by choreography in the XX-th century, from the embrionary stages initiated by the first “caustic” attitudes - there are vizible the first “mutations” of dance’s which become diastanced from the “beautiful” image. The present research rely, as a priority, on emphasizing the visual artist’s creative involvement. From this point, the choreography receives the abstract art’s features of cubism, of constructivism, violently replacing the compulsory “beautiful” image of the “elistist” performance. The same as the futurist „recommendations” - not without concequences on body’s shape in performance and movement - were “beneficial” the interferences of such artists as Pablo Picasso, *Parade* (1917), frequently mentioned as a composition which sustains the unavoidable „breakage” with any possible reference of the “classic” image of choreographic performance. The visual artist redefines both performer’s form and scenic trajectories through an „acrobatic geometry”, in congruence with the image’s cubist attributes, modifies the perceiving qualities of both dance and movement. The performance is built on a both “poliphonic” and “couterpointed” image which defines the choreographic discourse. The composite form of performer’s body evolves in a space not only functional but also characterized by strictly framed settings, placed in the favour of movement’s visual expansion. The vanguardist advance of choreography - through the instruments of the new artistic trends is also obvious in Oskar

1 *La terza avanguardia, Ortografie dell'ultima scena italiana*, Culture Teatrali, La Casa Usher, 2015.

Schlemmer, *Triadic Ballets*², who uses image's balance and proportion, transfers the geometric rigours in the body's choreographic composition, builds moving abstract-corporeal images, through the "educated" eye of the visual artist. Also, he involves the „total art" leitmotif, distilled through the primary elements of plasticity, line, form and color.

By excellence, dance represents an abstract form an expression, quality applied from classical training, continuously redefined by its periphrasis through experiments, permanently influenced by "intrusions" from visual arts. This parcours indicates the gradual process of accumulation of theatrical or visual reforms, removing itself from the old "target" of balance, of enchantment caused by both elegance and virtuosity of compositions (as the XIX-th century ballet). The alteration of corporeal's form and expression culminates in postmodern art's area. The context is dominated by "straniety", by indefinite image consistencies, by relations between body and abstract shapes (as the compositions of Alwin Nikolais), by tensions created from contradictions, aspects which build the artistic imaginary's "texture".

The image and the imaginary processed by the postmodern choreographic performance is defined – since its first "attempts" - by an sublimated process of scenic expression, orienting the technical approaches to the above mentioned "aesthetic of straniety"³. Simultaneously evolving with the process of discourse's fragmentation, with theatre's deconstructive-reconstructive effort towards recontextualization, towards, it continuously amplified both technical and expressive „totalisation", by which depends the performance evolution in the XX-th century. Dance exceeds any possibility of framing itself in „stable" aesthetic categories. Its continuity relies on an uninterrupted „avant-garde state" (a stimulus for choreography's theatricalisation), which enlarges the reception potential and the human form's interpretation during movement, demonstrating its aversion for „fixed" aesthetic features.

2 Melissa Trimingham, *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*, Routledge, 2017.

3 Herbert Grabes, *Making Strange: Beauty, Sublimity and the (post)modern „Third Aesthetic"*, Rodopi, 2008.

Before the „anchorage” in an argumentation which refers to the „second avant-garde” in the XX-th century, the activity of *Black Mountain College*, is compulsory the emphasis of the already „recognized” modern dance, which demonstrates an interesting opening to the minimalist movement. The body’s both image and visual expressiveness, interested in interdisciplinary approaches, is already an existing „practice” in the american modern dance of the ‘50-ties. The bizzare beauty, the elegance of human form, the statuesque images created through movement not only evolve in the same time with the expansion of technical repertoire, but also offers a permissive terrain for an advanced visual theatricalisation of dance. The image created by Martha Graham, her choreographic performance demonstrates sublime conjugations of dancing body with installations, with the universal and timeless value of scenography, created by the american minimalist artist Isamu Noguchi. The both hybrid image and imaginary, the contradictory encounter – from the visual and philosophical point of view – between orient and western world, creates an „artistic product” as a code which expresses the alienating state of artist’s mind. The space for dance become a confession of the conciliatory identity of the extremes, processed as basis and substance of choreografic theatricality, created by the visual „filter” which belongs to the spiritual universe of the japanese-american artist.

Assesed from this perspective, the necessary „straniety” - by which, according to Herbert Grabes, the „new performance” is conditioned – dance becomes a consequence of the continuous „totalisation”, which remains one of the most motivating leitmotifs of the choreographic performance, generated and inspired by the efervescent american avantgards of the ‘60-ties. The approach is sustained by previous researches which either emphasize the distructive character of artistic quality (Arthur Danto⁴), or underlines the necessary itinerary through experiment, with the related „risks”, which finally proved to be beneficial for postmodern dance and for the recent contemporary compositions (Sally Banes). For the physiognomy of image and imaginary, the decisive signature of the visual artist accelerates the infinite ramification

4 Arthur Danto, *After the End of Arts: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 2014.

of postmodern discourse of choreography, building – along with the moving body – performative compositions, which annuls the aesthetic „decorative” convenience, originating the „intelligent” and detached attitude of the audience, stimulating the detection of intellectual clues, associations between informations, generating an experience which accompanies the postmodern and contemporary choreographic performance. This is the effect created by the experiments from *Black Mountain College* and *Judson Dance Theatre*, the aesthetic of „straniety” becoming conjugated with contemporaneity, with conceptual visual configuration of body’s image, hybrids, with choreographies motivated by contradictory reasons.

Avoiding the claims of an exhaustive approach, relying furthermore on the necessity of creating a systematic analysis of the complicated evolution of the choreographic performance – whose ascension is defined by combinatory and interdisciplinary references - in order to demonstrate the substantial changes during the midpoint of the XX-th century, the ‘60 ties are the main basis for the postmodern dance. The both technical and expressive repertoire of body is defined by the concept of „accident”, invoked by John Cage, the leitmotif of „aleatoric music” and the essay *Lecture on Nothing*. The characteristic „straniety” of postmodern dance remove moreover any mark of an art appreciated by its „material value” and „beauty”. The author Moira Roth underlines the „unity between art and life”⁵ as both objective and meaning of the decade, details that motivate John Cage’s interest for actuality and its image. Regarding the sound’s consistency, the artist demonstrates preoccupations for the *every day* phenomenon, for the „common” object, indispensable in the contemporary „home confort” and discourse. Also, both „desification” and „hybridisation” of choreography have essential consequences on body’s movement, whose „trail” in performance generated graphical artwork, sculptures, stimulated also by the creativity of artists such as Yves Klein, subsequently followed by Trisha Brown.

The most efervescent perimeter of both creativity and nonconformism, *Black Mountain College* created „indefinite” coordinates of the necessary

5 David Nicholls, Jonathan Cross, *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, 2002.

„straniety”. The mixture between artistic resources – from dance to *site-specific*, from corporality to a discourse created through either pictorial means or sculptural-performance, absorbing and multiplying the technical and expressive potential – rebuilds the movement and body as a *summum* of „accidental” visual data – and also as “choreography-behaviour”.

Subsequently, dance assumes and establishes congruences between body, movement and industrial space, bringing together – after Cage’s recommendations – both *every day* and artistic clues, situation justified by Lucinda Childs (*Carnation*). She maintains the idea of fusion invoked by „total art”, and on the other hand she manipulates contemporary symbols which belong to a consumer culture, emphasizing the effectiveness of the common and „found” object.

The „theoretical” text, confirmed as a major point of reference is the „caustic” Yvonne Reiner’s *No Manifesto*, which synthesizes the artist’s creative attitudes who incorporate *every day* forms, building - through these resources - original compositions. The text is sustained by the reconstructive energy of the artistic reform, emphasizes the choreographic product’s „straniety” and the its incisive motivation against the elitist models, opposing to both „beautiful” and „priceless” artistic forms. Reiner’s *Manifesto* underlines the new dance’s direction, defining features of postmodernism: „No to spectacle, No to virtuosity, No to transformations and magic and make-believe, No to the glamour and transcendency of the star image, No to the heroic, No to anti-heroic, No to trash imagery, No to the involvement of performer or spectator...”⁶. In this manner, she points the artistic significance based on “immediate reality”, orienting the understanding of creativity to strategies applied in *Judson Dance Theatre* center, where „... choreographers ...were conceptualists, interested not in story or symbol, let alone the sensuous pleasure of dancing to music, but in breaking down and analyzing the components of movement. To study gravity and perspective, they walked on walls. To study context, they moved out of the theatre and danced on sidewalks. To isolate movement from its theatrical trapping, they made

6 Yvonne Reiner, *A Woman Who—Essays, Interviews, Scripts*, JHU Press, 1999.

dances without music, dances without professional dancers, dances without dance steps – just ordinary actions such as sitting, stooping and walking.,,7.

In a quasi-similar allure, Trisha Brown also creates visual-choreographical compositions, congruent with John Cage's ideas. She exploits an unprecedented „dynamic” choreographic background, using terms as „silence” on which she builds the abstract architecture of movement. As early as the '60-ties, Trisha Brown combines the experimental approaches with creative-rational attempts, result demonstrated in *Inside* (1966). Her interest evolved towards choreographies inspired by the obsessive dominance of urbanism, which modifies the imaginary. The texture of surfaces, straight or sharp angles, routes developed on platforms perfectly framed by overlapped architectural ensembles become visual resources. Dance transforms itself in a “score” which draws the „points of force” of the geometric shape. The “results” have graphic qualities, are created through the process of „printing” the dance in the white image. The choreography creates „traces”, abstract forms, compositions, goes beyond the „ephemeral”, evolving towards „printed” shapes, both graphic and pictorial, receiving the valences of a „palimpsest”. *White Cube* demonstrates the reorientation of the movement's effectiveness, action is completed by the subsequent compositions created by Brown, which conjugate the architectural structure with the both human and social aspect.

A peculiar approach of movement as a visual form in a *corpus* defined by „postmodern totality” also belongs to the interdisciplinary artist Meredith Monk. She is recognised also as one of the leading artist of the American avantgarde, after *16 Millimeter Earrings* (1966). She relies on the „volumetric” potential of the vocal part, underlined by the continuously redefined movement which becomes a vital rhythmical pulse, from which is developed an anti-fluid choreography. In *Vessel* (1971) the performance invokes a diaphanous „totality” generated by music. Meredith Monk's choreographic philosophy is based on simplicity, also on a „triadic” approach which treats - in a reductionist manner – the relationship between body, movement and

gesture. They contribute to the synchrony with sound, which creates a spiritual space destined to the *Voice which dances*. The recognisable and common gesture is the main instrument of minimalist choreography, where the expressiveness of the human form is far from technical virtuosity. The body and movement become simple forms, concentrating the theatrical priority on the „sound choreography” on polyphony, creating a context where the body responds to acoustic impulses and vice-versa.

Approached as a continuous phenomenon but also through the reforming impulses, the ‘80-ties still apply experimental excesses, but as „diluted” combinatory solutions, with resonances in „Judson tradition”. In the same time choreography demonstrate its removal from the reliance on visual arts, it offers the image of reversion in the area of virtuoso choreography, of „corect” rendition and dramaturgy, inspired by musical score. It is regained the interest for the substantial links between the choreographic phrase, structure, motif and the logic of the musical composition, focused on corectness and style’s meticulousity. In this context, the new artistic meanings are genetically related not only to the changes and cultural „densification”, but also on permisiveness for individual militancy. For instance, Marc Morris restores the virtuosity, existent before the dominance of artistic „straniety”. He reevaluates the elitist musical repertoire, linked with dance’s sublime image, not only from a technical point of view but also as a scenic allure. He creates narratives centered on the „stringent” individual contemporary issues, expresses themes as suffering, discrimination, marginalisation and difference.

A natural consequence but also a reaction for the aggressive american avantgardes emerged in the ‘60 ties and ‘70-ties, underlined by Yvonne Reiner’s *Manifesto*, is the danish choreographer’s text, Mette Ingvarsen, *Yes Manifesto*. It appears as a confirmation of the “calming” new tendencies which remove the previous artistic enterprises, promoting the both stylistic and disciplinary conciliation in favour of “beauty”. Ingvarsen’s *Manifesto* clarifies many present objectives of contemporary choreography, which no longer assumes the “risks” of the median period of the XX-the century. This demonstrates the benevolent attitude for balance, altered in the postmodern avant-gardes’s tumult. Mette Ingvarsen suggests a leitmotivic image of

choreography after 2000, sustained by an imperative “Yes, for redefining virtuosity!”⁸. Her *Manifesto* underlines the necessary “step forward“ of choreography, emphasizing the artistic “key” elements: “virtuosity ... invention ... conceptualizing experience, affects and sensations ... decoding and recoding expression...”⁹.

Dance’s journey through infinite aesthetic categories, created by the artistic entourage of the XX-the century, the tentations of interdisciplinarity and limitless openings offered by experiment, shapes the image of a “path”, permanently sustained by researches for unique visual metaphors compatible with the galloping advance of contemporaneity. This processus signifies nevertheless deraillements from “beauty” as aesthetic category, it crosses through risky reforms, deconstructive-reconstructive artistic movements, indefinite vizual textures, all of these being characterized by the peculiar “straniety” of the XX-th century. Nonetheless, what is demonstrated by the recent contemporary dance, in accordance with *Yes Manifesto*, is the fact that the avantgards undoubtedly led to inovative consequences, proved by the latest “artistic products” which rely on virtuosity and the reconfigured aesthetic quality of “beauty” as well as on experimental approaches.

Bibliography:

- Acocella, Joan Ross, *Mark Morris*, Wesleyan University Press, 2004.
Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, 2011.
Banes, Sally, *Democracy’s Body: Judson Dance Theatre, 1962 – 1964*, Duke University Press, 1993.
Burt, Ramsey, *Judson Dance Theatre: Performative Traces*, Routledge, 2006.
Danto, Arthur, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 2014.

⁸ Breanne Fahs, *Burn it down!: Feminist Manifestoes for the Revolution*, Verso Books, 2020.

⁹ *Idem, ibidem*, pag. 424.

THEATRICAL COLLOQUIA

Diaz, Eva, *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*, University of Chicago Press, 2014.

Fahs, Breanne, *Burn it down!: Feminist Manifestoes for the Revolution*, Verso Books, 2020.

Grabes, Herbert, *Making Strange: Beauty, Sublimity and the (post)modern „Third Aesthetic“*, Rodopi, 2008.

Jowitt, Deborah, *Meredith Monk*, JHU Press, 1997.

Nicholls, David, Cross, Jonathan, *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, 2002.

Rainer, Yvonne, *A woman who --:Essays, Interviews, Scripts*, JHU Press, 1999.

Rosenberg, Susan, *Trisha Brown: Choreography as Visual Arts*, Wesleyan University Press, 2016.

Siegel, Marcia B, *Howling near Heaven: Twyla Tharp and the Reinvention of Modern Dance*, Macmillan, 2007.

Siegel, Marcia B, *Mirrors and Scrims: The Life and Afterlife of Ballet*, Wesleyan University Press, 2011.

Siegel, Marcia B, *The Shapes of Change: Images of American Dance*, University of California Press, 1979

Steinman, Louise, *The Knowing Body: The Artist as a Story Teller in Contemporary Performance*, North Atlantic Books, 1986.

Stiles, Kristine, HOWARD SELZ, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, 1996.

Trimingham, Melissa, *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*, Routledge, 2017.

Thomas, Ellen, *Dance, Modernity and Culture*, Routledge, 2003.

DOI number 10.2478/tco-2021-0020

THE NEUTRALITY or the silence before the action

Camelia Corina CURUȚIU-ZOICAȘ*

„The actor's presence increases with the capacity of the actor to be naked”
Ariane Mnouchkine

Abstract: The actor's imagination is formed and translated into images. The actor shows and embodies the dramatic character on stage with his body, voice and gestures. The actor's body goes through a semiotic transformation during the show, it becomes the main vehicle of expression, the main channel of transmitting information, an extremely important function in theatrical artistic creation. The actor's voice is in accordance to his body and psyche, and through its expressive qualities it becomes an essential component of theatrical language and stage communication. Our every day body is also a permanent transmitter of coded messages, voluntary or involuntary, of packets of information about the subject's previous experiences, memories, sensations, perceptions, knowledge, attitudes, conceptions, relationships, social constraints etc. The human voice also becomes a sign for the social relationships, for the personal identity, the mood or the motivation of the speaker. Due to the state of neutrality, the actor will discover how an image, real or fictional, can transform his psychophysics, he will discover the psychophysical existence of each character with its external and internal world. The actor must put aside his self-image, learn to allow the presence of the mask / role take control of him, to breathe, to speak and to live with his own voice, face, body and mind. When the face is covered and there is silence, the actor has to communicate through his body and movements, when the movement is simple and economical, the mask /the

* Lecturer PhD at Faculty of Theatre and Film, Babeș-Bolyai University

role begins to live.

Keywords: imaginary, image, evocation, body, voice, sign, theatrical language, communication, identity, paradox, duality, neutrality, neutral mask, expressiveness.

For Aristotel¹, the soul never thinks without images, so that all the thoughts or representations involve imagistic activity, the imagination being the thing by virtue of which we say that an image is born in us.

An imaginary object, even if it does not actually exist, can exist in the imagination as real as in its physical existence. This mechanism is called the naive metaphysics of the image and occurs when „you deviate your spirit from the pure contemplation of the image itself. As soon as you think about the image without forming images, there is a slip, and from the assertion of the essential identity between image and object, it passes to an identity of existence. From that moment on the image is the object, the image exists as if it is the object”².

Every creative artist is surrounded and assaulted by images. The actor is accompanied in his fictional creation by images, visions of the past, present or future that reveal his feelings, emotions and conscious or subconscious desires. Any performance creates, as Stanislavski³ says, a kind of soul acoustics between actors and spectators, it receives and gives back vivid, human feelings through the image.

The actor's imagination is formed and translated into images. The actor's body and voice are an image, and every movement he makes on the

¹ Aristotel Apud Stevenson Leslie, *Twelve conception of imagination*, British Journal of Aesthetics. Vol. 43, Jul 2003, p. 243

²Sartre, Jean Paul, *Imaginația*, Trad. Narcisa Șerbănescu, Aion Publishing House, Oradea, 1997, pp. 7-8

³ Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius and Sonia Filip, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă Publishing House Bucharest, 1955

stage, every tone of voice becomes an integral part of a work of art, being itself a masterpiece. Every physical detail, gesture, movement, action, facial expression, word will acquire the right resonance, unity, veracity, beauty and stage organicity. The actor translates his inner images and feelings on stage, through his body, movement, action, voice and text, being able not only to develop an internal pattern, but to translate it into physical expression, constantly experiencing the relationship that is formed between body, voice and psyche.

Through the body, through the continuous transformation of his voice, his gestures, his thoughts and emotions, the artistic imaginary, the memories, perceptions, dreams, fantasies, impulses and desires of the actor are embodied and expressed on stage, become strong signs because „the actor's semiotic body is the main support of the theatrical signs, most of the signs from which the images and stage events are woven being related to the actor's body. The actor shows and embodies on stage the dramatic character in the personal structures of his own body. The actor's body, his voice, his gestures are modified according to the requirements of the scenic expression of the feelings, states, thoughts, intentions of the played character, and through these mutations his body passes during the show through a semiotic transformation. The semiotic body of the actor becomes a theatrical sign of the dramatic character, of the figure and of the plot concentrated in the fiction of his personality.”⁴.

The strong connection between body, voice and imagination will determine the physical expression and the stage corporalization of the played behaviour, in accordance to the internal vision of the actor, with his artistic imagination. The accumulation of elements from which the artistic imaginary and implicitly the acting language is constructed, is composed and embodied by an "impressive number of signs, which all work in the code of the iconic language"⁵, being translated into a specific sign language. This sign language

⁴ Bacs, Miklos, *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, University Course, Presa Universitară Clujeană Publishing House, Cluj-Napoca, 2012, pp. 14-15

⁵ Ibidem, p. 15

works in the "iconic language code"⁶ and the actor "is gifted with the extraordinary ability to speak at once in several languages, in the language of gestures, voice, distances, walking, facial expressions, gaze, silence and much more"⁷.

Thus, the actor's body has an extremely important function in theatrical artistic creation, it becomes the main vehicle of expression, the main channel for transmitting information, *the sensitive body* about which Chekhov⁸ was talking, or the notion of *dilated body* belonging to Barba⁹, it is the one who gives birth and it is the "bearer of the real Action"¹⁰, the one which "encodes and transmits essential information about the reality of stage fiction, whether it is about the presence of the actor (pre-expressive level), situation (context), relationship or about emotion"¹¹.

The actor's voice is in accordance to his body and psyche, and through his expressive qualities it becomes an essential component of theatrical language and stage communication because „the voice does not invent new words or sentences but gives them the background sound that can significantly influence the final meaning of verbal communication"¹². Meantime, the voice in the neutral state can be coded as acousmatic voice, a sound that we hear without determining the cause from which it comes and which is felt as a secret, enigmatic place, where knowledge is hidden and which implies a hyper-dramatic depth. This term of acousmatic was used by Pierre Schaefer, the father of electro-acoustic music, who rediscovered it in an old dictionary. The musician stated that "Within the miracle of concrete music, which I try to make resonating in the interlocutor through the course of

⁶ Ibidem, p. 16

⁷ Idem

⁸ Chekhov Michael, *On the Technique of acting, The first complete edition of Chekhov's classic To The actor*, Qill, Harper Collins Publishers, Inc, New York, 1991

⁹ Barba Eugenie-Savarese, Nicola, *L'énergie qui danse*, L'entretemps Edition, France, 2008

¹⁰ Bacs, Miklos, *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, University Course, Presa Universitară Clujeană Publishing House, Cluj-Napoca, 2012, p. 21

¹¹ Idem

¹² Ibidem, 16

experiments, at a certain point some things begin to speak for themselves as if they bring us the message of a world unknown to us”.¹³

But, our every day body is a permanent transmitter of coded messages, voluntary or involuntary, verbal (language, voice quality, rhythm, volume, intonation, tone, accent, pause during speech etc.) or nonverbal (vocal-laughter, shouting, muttering, yawning etc., and nonvocal- mimicry, gesture, movement and positions adopted by the body, gaze etc.) communicates all the time, transmits signals. The human body acquires throughout life unlimited packets of information and preserves in its memory, in a faithful manner all the receptions received. The body, over time, following previous experiences, changes and becomes the sum of all acquired knowledge, whether we are talking about memories, sensations, perceptions, feelings or about movements, knowledge, attitudes, different conceptions, relationships, social constraints, sex etc.

The human voice can convey very clear characteristics about the speaker, from physical aspects (age, appearance, height, weight, health, race, sex, sexual orientation etc.) to psychological ones (skills, emotional state, mood, personality etc.) and social (education, occupation, origin, social status, etc.). The human voice is also a sign for the social relations that the speaker has, for his personal identity, mood or motivation.

Paraphrasing Mastro Simone¹⁴, we are endowed with a multitude of possible personalities, who had no chance to stand out, because of those necessary personalities, adaptable to the situation in which we were born. But they remained there, inside us, in the shadows, outside the spotlight. They are there and build with their imaginary bodies, our real body.

¹³ Anca Similar, *The Hybrid Theater of Robert Pinget*, Theatrical Colloquia 10 (2), Iași, 2020.

¹⁴ Mastro Simone Apud. Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1996, p. 35

Therefore, if the actor's everyday body is already a powerful transmitter of his own memories and experiences, how can it assimilate other points of view, evoke, transfigure and expressively communicate a multitude of possible imaginary bodies and fictional worlds, without showing its own mask? How this body is deconstructed so that it can be reconstructed and prepared for stage fiction and for the True Action ¹⁵, for conscious expressiveness „so necessary for a sophisticated nonverbal communication”¹⁶ as that of the theatre creator, or of the actor is? What is the Zero point ¹⁷ or the Moment before¹⁸ the Action? How does the body, the psyche and the actor's voice prepare for this verticality, for the state of neutrality? How can the actor become aware of the patterns of his own movements, eliminate them and acquire the "ability to create the quality of not- me"¹⁹.

The actor's presence increases with the capacity of the actor to be naked said Ariane Mnouchkine²⁰ because the moment you remove someone's face in this way by covering it with a neutral mask and you discover that the thing you lived with and you knew that it always transmitted something, is no longer there reveals to the actor a strong sense of, „released for a certain time from his own subjectivity”²¹.

The neutral mask has no memory, it lives in the present and gives the body the opportunity to reach a state of silence, presence and creative availability in the theatrical space. The neutral mask is the instrument through which the actor lives during the creative process, in a continuous duality of doubling a perception that is subjective and objective at the same time, in a

¹⁵ Ibidem, pp. 25-26

¹⁶ Ibidem, p. 23

¹⁷ Zinder David, *Body voice Imagination, Image Work and the Chekhov Technique*, Second Edition, Routledge, New York, 2009, p. 13

¹⁸ Idem

¹⁹ Brook Petre, apud. Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p. 56

²⁰ Mnouchkine Ariane, apud. Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p. 56

²¹ Brook Peter apud. Ibidem, p. 50

paradoxical state of deconstructing and building, hiding and revealing, controlling and releasing, depersonalizing, personalizing and essentializing. He lives a divided consciousness in order to be able to identify his idiosyncrasies and characteristics that make the actor unique.

The neutral mask is an object that has specific characteristics, which produces a state of calm, power and energy, which paradoxically depersonalizes and essentializes the one who wears it, allows him to live the state of neutrality before the action, a state of active attention, openness. This mask is the base, it is the support on which the other masks will be built, the starting point for any other mask, being an expressive one, a *commedia dell'arte* one or a role, it is like a sheet of paper, without character, conflict or experience, without past, creating space for the actor, allowing him to see, hear, feel and touch the essence of things, the essence of being, with the freshness of beginnings, as Lecoq said²², giving the body strength and expressiveness. When the face is covered and there is silence, the actor has to communicate through his body and movements, when the movement is simple and economical the mask / role begins to live, and „the space begins to be inhabited by its energy and its presence, the air around it is loaded with importance”²³.

The neutral mask does not have a specific character because it contains them all, it is the superlative person, it is the form of the forms, it is everything, it is the ideal man. The actor tends to become this ideal, and the more he reduces his own presence the closer he is to breathing in this state of neutrality.

Eldredge says that on the face of each actor, the neutral mask changes and adapts and what is really aroused is actually the neutral specificity of the actor, because when he identifies with the mask, the self becomes an external attribute that can be studied. Then he will see more easily what is not neutral, than what is neutral, he will discover the yes of the neutral through series of

²² Lecoq Jacques, *The moving Body (Le corps poetique). Teaching creative theatre. Third Edition*, Methuen/Drama, London, 2020, p. 38

²³ Snow Jackie, *Mouvement Training for Actors, Series: Performance Book*, Methuen/Drama, London, 2012, p. 95

no, „neutrality is the counterpoint- the point of perfect balance – when the swing does not lean to one side or the other. This image of the swing and the idea of the perfect equilibrium point will become important in our understanding of neutrality.”²⁴.

Neutrality, the state of being neutral or of being a neutral presence is that state of tranquility before the action, when the actor is in a perfect state of balance, in an economy of movement, without accentuating, overdoing vitality and action, and as Bacs says, in a state of dilatation, that is „a consequence that results from the search of the essential, from the elimination of superfluous gestures and movements, (...), from the protection of the dynamic core of the action: the impulse”²⁵.

A *neutral body* ²⁶ is symmetrical - each part of the body must mirror the other, one half of the image of the body in the mirror with the other half, each half of the body balances the other half; it is centered - it is not a body sunk in the ground and none one that levitates, no part stands out because there is no conflict between its parts; it's integrated and focused; it is in energy – in alert without anticipation, the neutral body has a sense of alertness and attention; it can be compared to the neutral point of a car gearbox when the engine is running, ready to go in any speed; it is relaxed - without tensions but in a relaxed attention, not tense but not soft; a level of energy full of potential; it is involved in being and not in doing – in being present.

Neutrality is the silence before the action, it is an "intellectual and imaginative" construct²⁷ which refers to the way we look at the world, through the lens of which we observe things that we might not see otherwise, we contemplate and explore.

²⁴ Lecoq apud. Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p. 50

²⁵ Bacs Miklos, *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, University Course, Presa Universitară Clujeană Publishing House, Cluj-Napoca, 2012, p. 27

²⁶ Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p. 53

²⁷ Ibidem, p. 49

THEATRICAL COLLOQUIA

Due to the state of neutrality, the actor will discover how an image, being it real or fictional, can transform his psychophysics and will discover the psychophysical existence of each character with its external and internal world. The actor must put aside his self-image, learn to allow the presence of the mask / role take control of him, to breathe, to speak and to live with his own voice, face, body and mind. Anything that is not neutral is the beginning of a characterization, any position, attitude, any lack of balance, any bodily and vocal pattern will bring to the surface their own personal habits and masks. The actor will discover through the neutral mask the unlimited options he has in the construction of the different characters he tends to embody, the appropriate body images by becoming aware of his own neutral image „convincing and powerful image that can function as an agent for the psychophysical transformation of the actor”²⁸.

The actor's faith is not in the mechanical and technical understanding of his own body, it comes from the ability to create within himself such a strong image as to convince him to believe. There are young, extraordinary actors who have prepared wonderfully, but whose work is totally uninteresting, says Brook ²⁹. But if the inner image was incredibly strong, the actor could transcend his psychic limits, because for an actor is not important to teach his body to be expressive, but to make it preoccupied, a free tool through which the impulse of the imagination to pass and not to be blocked on the way. But in order to make room for imagination, the actor must put aside his self-image and learn to let his mask lead him, to allow the presence of the mask to control him, to breathe and to live with his own face, body and mind.

The neutral mask is unique, it is the "mask of all the masks"³⁰, and if it has this exceptional feature, the other expressive masks become

²⁸ Ibidem, p.55

²⁹ Brook Apud. Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p.50

³⁰ Lecoq Jacques, *The moving Body (Le corps poetiques). Teaching creative theatre.*Third Edition, Methuen/Drama, London, 2020, p. 54

"infinite"³¹.

Through the neutral mask the actor will experience the previous state of thinking, emotion and action, will know and become familiar with the sensation of a balanced, centered and concentrated interior that is ready to express authentic emotions. A body that is in a state of innocent curiosity, of "tabula rasa"³², which knows the basic laws of motion, balance and imbalance, opposition, compensation, action, reaction, breathing, energy, verticality and alignment.

The neutral mask integrates the body, mind and voice and gives the actor the opportunity to prove the power of presence during the creative act, through self-knowledge and acceptance. Awareness of body language and verbal and non-verbal communication, of breathing, of the centre of gravity, of the relationship with the space, of rhythm make the actor explore the basics of communication and transformation. Also, the neutral mask moves around the idea of universal humanity, archetypal states and emotions, outside the personal sphere of the individual that opens new possibilities of expression for the actor to a poetic dimension of movement, time and space.

The actor projects an image that overlaps with his own person, he projects outside him what is just a suggestion thus creating a new identity. The actor becomes the meeting point through which the evocation will pass, and for this to be possible „he must have sufficient self-knowledge to be able to reduce the superficial growths and excesses of his normal personality because they have nothing to do with the pure line he wants to draw“³³.

Every art serves, as Chekhov says ³⁴, the purpose of discovering and revealing new horizons of the human being. The actor displays the power of his personality, of his creative individuality and communicates a new, virtual, imaginary world created by the imagination through the sum of

³¹ Idem

³² Eldredge Sears A., *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1996, p. 58

³³ Ibidem, p. 56

³⁴ Chekhov Michael, *On the Technique of acting, The first complete edition of Chekhov's classic To The actor*, Qill, Harper Collins Publishers, Inc, New York, 1991, pp. 50-57

images. During his creation, the actor constantly evokes, creates and communicates, acts on his psyche, creates scenic veracity and generates expressive and revealing forms for the spectator, through theatrical, verbal and non-verbal language, through the signs he communicates on stage.

Bibliography:

- Bács, Miklós, „*Mască*” și „*Rol*” - *identități și diferențe*, Casa Cărții de Știință Publishing House, Cluj, 2007
- Bacs, Miklos, *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, Univeritary Course, Presa Universitară Clujeană Publishing House, Cluj-Napoca, 2012
- Barba, Eugenie-Savarese, Nicola, *L energie qui danse*, L entretemps Edition, France, 2008
- Bachelard, Gaston, *Poetica Spațiului*, Trad. Irina Bădescu, Paralela 45 Publishing House, Pitești, 2003
- Chekhov, Michael, *On the Technique of acting, The first complete edition of Chekhov s classic To The actor*, Qill, Harper Collins Publishers, Inc, New York, 1991
- Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996
- Ferral, Josette *Rencontres avec Ariane Mnouchkina*, XYZ editeur, Montreal, 1995
- Lecoq, Jacques, *The moving Body (Le corps poetiques). Teaching creative theatre. Third Edition*, Methuen/Drama, London, 2020
- Lecoq, Jacques, *Theatre of Mouvement and Gesture*, Routledge, London, 2006
- Sartre, Jean Paul, *Imaginația*, Trad. Narcisa Șerbănescu, Ed. Aion, Oradea, 1997
- Similar, Anca, *The Hybrid Theater of Robert Pinget*, Theatrical Colloquia 10 (2), Iași, 2020
- Stan, Sandrina *Tehnica vorbirii scenice*, Casa Centrala a Creatiei Populare Publishing House, București, 1967
- Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București

THEATRICAL COLLOQUIA

Stevenson, Leslie, *Twelve conception of imagination*, British Journal of Aesthetics. Vol. 43, Jul 2003

Snow, Jackie, *Mouvement Training for Actors, Series:Performance Book*, Methuen/Drama, London, 2012

Zinder, David, *Body voice Imagination, Image Work and the Chekhov Technique, Second Edition*, Routledge, New York, 2009

DOI number 10.2478/tco-2021-0021

The trilogy of `love` beyond beauty, truth and drama

Raluca LUPAN*

Abstract: The initial starting point in directing and choreographic process in developing the `Love`trilogy: the core and heart of the idea behind creating a performative trilogy concerning the theme of love has been the reflecting studies of the performers involved in the creational process. These spectacular and performative sequences begin with `Savage/Love`- the first part of the trilogy desgined in 2019. Starting from the desire in exploring the unfamiliar professional aspects of dance-theater and contemporary dance techniques, the personal experiences of the performers become the leading sources of inspiration in the directing and choreographic process. The middle part of the trilogy will be shaped as a performative show entitled `August Rush`. The last and third part will organically become a performative solo-`In/UnLoved bodies`.

Key words: drama trilogy, dance-theater, aesthetic experience, choreographic dramaturgy

I. Introduction

This article aims to observe and document the preliminary processes of the creative act applied in order to achieve the direting and choreographic concept of the second part of the trilogy dedicated to the theme mentioned

* Freelance performer/ Phd. assistant at Theatre and Film Faculty, UBB, Cluj Napoca

above. The sequential-performative trilogy is created as follows: *Savage / Love* (2019), *August Rush* (dance performance in working progress - deadline for the end of the show December 2021) and *In / UnLoved bodies* (solo performance in progress-2022). The directorial concept materialized towards the end of 2019 when the show *Savage / Love* - the first part of the trilogy - was already in its fourth performance on the stage of the independent theater in Cluj Napoca. Organically and fluidly, the idea of the second spectacular sequence to capture a more intimate part of the story of the couples imagined in *Savage / Love*- found its materialization after long discussions with the artists / performers involved. In the introductory part of the article we mention the fact that we will try to keep for *August Rush*, the format previously chosen in documenting the creative process of the dance-theater show - *Savage / Love* in order to provide continuity and coherence to the research and documentation process. In this sense, it will be possible to record the following stages of the process of creating the *August Rush* performance:

a) Sources of inspiration of the thematic universe. The inspirational and creative network created by the realization of the show *Savage / Love* followed its natural course in order to give birth to a new story imagined by the protagonists under the influence of the situational universe generated by the act of falling in love. Two (him and her) of the characters exposed in the *Savage / Love* performance, recompose their story, removing and canceling the unfinished or unfinished relationships that were represented in the aforementioned spectacular act. The transfer of the two characters from *Savage / Love* in a different situational universe is the main source of inspiration in making the intermediate sequence of the love trilogy. By offering these characters-transferred, new possibilities of manifestation and exploration of the love relationship that develops through extended romantic encounters during a limited period of time- a month, the stage directing and choreographic concept is realized by itself. The artistic decision-making group decides to explore the course of a love affair between two characters from a previous show presented on stage. This possibility of extrapolating the characters to reinvent them in a new space for action and the new means of manifestation of the feeling of love brings to the fore the issue of interpersonal relationships in the current context. The extrapolated or transferred characters will find their forms of poetic expression in the new ensemble generated by the actors through the improvisations made starting from the dramatic text.

b) Generating the dramatic text for the second part of the trilogy - *August Rush*. The textual identity was made according to an idea identified in the text of Falk Richter-*Trust*, that of exploring the fluidity of love relationships in the context of identity and social crises of this period. A significant part underlined, by Falk Richter and the dancer / choreographer Anouk van Dijk, in the spectacular production of the mentioned post-dramatic dramaturgy focuses on the time intervals in which the members of the society maintain or interrupt interpersonal relations in their intentions of a love encounter. These intervals in which the supposed love relationships can be established, maintained and / or interrupted diminish as the society we belong to crosses significant pieces of recent history. The collapse of financial markets, the mundane daily action that becomes a performance action if it is placed on social networks, the human interaction that becomes a transaction in which someone buys while someone else sells, all these aspects of modern society have a negative impact on the individual and of the idea of community, according to the two artists. The conviction of these creators intrigues the production team of the *August Rush* performance and deepens the desire to look during their own experiences, events that highlight that degradation in their own relationships that society has been producing more and more lately. In the context of events that limit the area of interpersonal interactions, but which presuppose in a superficial sense a quantitative communication full of abundance, the individual invests excessively in his own person and less in the qualitative development of socio-interpersonal relationships. Bringing into question this aspect of the deterioration of communication, the narrative thread of the future performance *August Rush* materializes, in an incipient phase, in forms that can support possible changes during the creative process. The first part that supports and will benefit from significant changes is the dramatic text. The content of the dramatic text reaches a total of 10 pages at this stage of the creative process. In order to organize and order the process of creating the dramatic space and choreographic representations, the dramatic text was divided into 5 scenes / moving metaphores as follows:

1. Scene 1 - " after 21 years"
2. Scene 2- "Nothing would change"
3. Scene 3- "I'm tired"

THEATRICAL COLLOQUIA

4. Scene 4- "I wanted to change the world"

5. Scene 5- "We can still hear each other"

In order to visualize the dynamics of the relationship between the two characters, we will exemplify some key lines from each scene. Therefore:

Scene 1 - "After 21 years"

He: What are you doing?

She: Mimicking.

He: What?

She: Existence.

He: I don't understand.

She: after 21 years

He: I don't understand.

Scene 2 - "Nothing would change"

She: And if I kissed you

He: Nothing would change

He: And if I called you

She: Nothing would change

He: And if I didn't call you

She: Nothing would change

Scene 3- "I'm tired"

He: Now I'm tired

She: Yes, but now say it for real, as if it mattered

He: What? What, really?

She: That's enough for me, I am tired of everyone's lies and bullshit, of people telling that I am too much, that it's too much, tell them that you don't want to be fucked anymore and that if someone thinks they can still make you look stupid of you will make them regret it and you show them exactly how that shit feels.

He: I'm tired. I'M AT THAT POINT WHEN I'VE HAD ENOUGH. EVERYTHING STOPS HERE:

THEATRICAL COLLOQUIA

Scene 4 - "I wanted to change the world"

She: I wanted to change the world until I forgot what the world is really like.
I wanted to change the world so much that I never stopped

He / She (together): I wanted to change the world so much that the world changed to the point where I lost my identity.

Scene 5 - "Gonna hear each other soon"

She: It's not about this about what we are to each other. (.....) and it's August.
I'm just sitting here.

He: Sometimes I dream about you.

She: You are so beautiful. I could be there with you now, but ...

He: We keep up with what's going on in our lives, okay? It's complicated.

She: No, it's not. Yes ... I know this line "Talk to you soon. See you later"

c) Creating the dramatic-choreographic space. The creative procedures used in the realization of the *Savage / Love* performance will also be found in the performative act staged under the *August Rush* production: dramatic-choreographic improvisations based on *CI* techniques (contact improvisation), *Viewpoints* and elements from *Counter technique*¹. The show will materialize through the creation and practical use of the following notions: kinesthetic response, spatial relationships, rhythm (duration, tempo), architecture (spatiality and decorative objects), gesture, momentum, repetition.

II. Analysis of the initial stages of the creative process (construction of the first two scenes 1,2)

a) *August Rush* concept: The first part of the trilogy focuses on the fluidity and ambiguity of relationships between partners, where each can be replaced relatively quickly with a better variant or a more upgraded substitute, without taking actions that can generate a temporary rupture in the couple's relationship, the second part will focus on those psycho-physical actions that produce a final split between the partners who live together for a month (in this case August). The psycho-physical route of the conflict-generating

¹ Ingo Diehl, *Tanztechniken 2010: Tanzplan Deutschland* (Leipzig: Henschel, 2011), p. 68-79

THEATRICAL COLLOQUIA

situations will be followed in the case of the relationship between the two characters who apparently verbalize the desire to get closer to the other, to love him and to constitute a possible couple relationship. This route will be followed by a choreographic transposition of the civil situations considered relevant for the chosen topic. The direction and choreography will be born after the dramatic text will have a final version, with the consent of all the artistic parties involved in the creation process.

b) The title of the show-*August Rush*, thus belongs to the intermediate part of the trilogy dedicated to the action of love in order to emphasize the fragility and speed with which interpersonal relationships are created and especially dissolved in current contexts.

c) Theme: Love. Altering love relationships (in an erotic sense) in the daily act and their aesthetic remodeling in the performative act.

d) Subject: A He and a She- two characters (both around 40 years old). They meet again after 21 years. He finds out that she is the person who sent him unsigned love letters when the two of them were teenagers. They spend time together, as lovers, in the month of August. The structure of the performative act will be made with the help of the devised-theater method and has as artistic composition of two performers (Vlad Marin², Lupan Raluca) who will explore the psycho-physical grammars of a possible relationship between two people who see each other after a long time. The characters transferred from *Savage / Love* reunite after a long time, and on the basis of being old acquaintances from adolescence, they offer each other a set of love discourses and a disfunctional love language in the newly formed (fictional) relationship in *August-Rush*, only to be able to go through the direct path of a suspended separation, (no one separates from anyone by saying the actual words, but only by the action of leaving the spatial area in which the other lives or activates).

e) Directorial-choreographic and research objectives:

² Freelance actor, manager at The Night Watch independent theatre company based in Cluj Napoca

THEATRICAL COLLOQUIA

- Researching the psycho-physical manifestations of the feeling of love, in the current context in which the efforts necessary for the action of loving materialize in the first instance through communication in virtual realities, hosted by the new social networks. In the case of the August Rush performance, the research and construction of the second part of the trilogy under examination focuses on the fictional situation of the exclusive encounter between these two transferred-characters. If in *Savage / Love* the situational and contextual constructions had as main characters four young people looking for experiences through which to generate the formation of stable and lasting relationships, in *August Rush* the narrative, situational and directorial-choreographic thread focuses exclusively on the established relationship and reconsidered love situations between a he and a she.

- We follow the path of the minimum necessary distance³ in the performative space determined by the degree of assumed involvement of the performers in the creative process and interconnected with the distance between "who we really are, in our intimacy", and our "avatars" that generate unconscious displacements in speech, communication and the act of loving.

- Producing aesthetic experiences for the audience.

f) Practical purpose (spectacular act):

The performative act will be performed in the form of performative events, such as "sequels", which will be performed / played / performed in the same season in the independent cultural space, as follows: day 1- *Savage / Love*; day 2- *August Rush*; day 3- *In / Unloved bodies*. The sequential performative acts will include, as a final research strategy on the artistic product, Q&A sessions with the audience.

Trilogy about love - work in "pandemic progress"

The first part of the trilogy- *Savage/Love*

³ Concept defined in the Phd Thesis- „The minimum required distance between an actor and his role applied in small performative spaces”, Lupan Raluca, 19.09.2018

THEATRICAL COLLOQUIA

The second part of the trilogy *August Rush* (working progress)

The third part of the trilogy *In/Unloved bodies* (working process)

Title: August-Rush

Dramaturgy / Concept / Direction / Choreography: Raluca Lupan, Vlad Marin

Assistant director: Iulia Ursa

Production: Cultural Association @Rondul de noapte

Sound & Lights: Andrei Lup

The work stages that will be researched and documented in the next period in relation to the production of the August Rush show:

1. Researching the proposed topic and the subject from the perspective of new trends in socialization and the formation of interpersonal relationships, seen through the personal experiences of performers. Finalization of the text by the creative team through procedures specific to the devised-theater method. Division of tasks within the production team.
2. The actual construction of the imaginary and dramatic space and body grammars in rehearsals based on physical training and improvisation exercises specific to contemporary dance and the *Viewpoints* method. All these elements pursued in the improvisation sessions will be put in relation to the chosen decor elements and the sound universe created.
3. The construction of the setting (a bed mattress) and of the spatial-situational universe to which the performers will relate from a theatrical / performative (and choreographic) point of view.
4. Finalizing the choreographic dramaturgy, the sound space and the light design.

5. Rehearsal and psycho-physical adjustments made by the performers according to the elements of costume, scenery, sound and lights.
6. The date of the actual premiere (December 2021).

III. Preliminary conclusions

The construction of the middle part of the trilogy mentioned in this article involves a revision of the show *Savage/Love* to detect those gestures and choreographic sequences used by the two transferred characters who will find their reinterpretation in the new artistic product. The relationship built in the first part by the two characters is choreographically formed of movements and / or sequences using the following qualities of movement: *flying*⁴ and *molding*⁵. These qualities of movement will be transferred and will find continuity in the characters that we started to redefine in the *August-Rush* performance. The proposal of the artistic team is to keep, in the newly created performance, those gestures, those moments captured as moving metaphores, from the first part of the trilogy in order to activate the audience's memory, so that they can immediately recognize the two characters as the protagonists of the *Savage/Love*. In this sense, in order to produce the process of recognizing and recalling the situations in *Savage / Love*, we will identify the elements (gestures, positions, choreography) that will be repeated identically in the *August-Rush* production. Although their resumption will be completely similar, the situation generated by the presence of only two of the four original characters will offer new meanings and imaginative possibilities to the audience. The audience will attribute new and different meanings discovered - here, now - to sets of movements and gestures he witnessed in two distinct performances. The intention of the creative team is to permanently stimulate the spectator's imagination in order for him to produce his own aesthetic experiences in the process of viewing any part of the mentioned trilogy about love. In order to stimulate these processes in the viewer's consciousness and to give him the opportunity to become a co-creator, performers will have the

⁴ David G. Zinder, *Body, voice, imagination: ImageWork Training and the Chekhov technique*, 2nd ed (London ; New York: Routledge, 2009), p. 66

⁵ David G. Zinder, *Body, voice, imagination: ImageWork Training and the Chekhov technique*, 2nd ed (London ; New York: Routledge, 2009), p. 69-70

task of: determining the defining gestures of the characters-transferred, choosing a limited set of choreographic sequences that will find identical representations in each part of the trilogy, to decide and to represent with accuracy and precision these choreographic-dramatic units in order to make them as recognizable as possible for the spectator.

In order to carry out a project that contains an ensemble consisting of three different performative sequels, the process of documenting and analyzing the scenic movement, the contextual and textual elements, in a temporal sense, it will need a reconfiguration and a redistribution of the working and creative processes timelines in order to be able to achieve the initial objectives. In this sense, the construction of the first two scenes in *August Rush* will undergo significant changes in the next period, which will certainly cause a delay in the initial presumed date of the premiere. The constitution of each part of the trilogy will be researched, documented and analyzed by the participants directly involved in order to maximize the quality of the artistic products generated and to offer the performers a space for professional development and enquires related to their internal creative mechanisms.

Bibliography:

Diehl, Ingo, *Tanztechniken-dance magazine*, Tanzplan Deutschland, Leipzig: Henschel, 2011

Elie, M., *Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs*, Nice, Éditions Ovadia, 2009

Leroy, Christine, „Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et dansethéâtre”, *Staps* 2013/4 (n° 102), p. 75-88. DOI 10.3917/sta.102.0075

Dey, Misri&Sarco-Thomas, Malaika, Framing the Gap: contact [and] improvisation, *Journal of Dance and Somatic Practices*, vol. 6 no.2, Intellect Ltd Editorial, 2014 DOI 1386/jdsp 6.2.119_2

Zinder, G. David, *Body, voice, imagination*, ImageWork Training and the Chekhov technique, 2nd ed(London ; New York: Routledge, 2009

DOI number 10.2478/tco-2021-0022

The beauty of choreographic genius – Oleg Danovski, proponent of the national ballet repertoire

Geta-Violeta RĂVDAN*

Abstract: A prominent figure in national ballet, Oleg Danovski is one of the personalities of 20th century ballet. He gave the world a vast repertoire consisting of classical, neoclassical, modern ballets, Romanian ballets, and divertimentos for operas. Despite his success with classical ballet staging that would make him famous abroad, the choreographer also turned his attention to folklore, by addressing specific local themes. Thus, through this desire to study and stylize the folk dance, he brought an important contribution to the Romanian cultivated dance, from which the image of the Romanian character dance would stem. He was devoted to the idea of Romanian ballet theater and he advocated for original music for ballet, a national repertoire and the development of the Romanian ballet school. His Romanian creations are precious pages of the history of Romanian ballet that should not be forgotten, and that have enormously contributed to the enrichment of the original choreographic repertoire.

Keywords: cultivated dance, Romanian character dance, folk dance, ballet, Romanian performance

Introduction

The dancer who astounded in his performance as the Spider in Constantin Tănase's revue in the 30s, and the great choreographer who was later appreciated for his successful classical and neoclassical works such as

* PhD, lector of the Arts Department of the Ovidius University in Constanța; the Department of Letters and Arts of the Lucian Blaga University in Sibiu

THEATRICAL COLLOQUIA

“Swan Lake”, “Chopiniana”, “Carmen”, “The Nutcracker” “The Hunchback of Notre-Dame”, “Cinderella”, “Coppelia”, “Romeo and Juliet”, “Puss in Boots”, “Scheherazade”, “The Snow Queen”, “Sleeping Beauty”, “The Miraculous Mandarin” and so on, contributed to the development of the Romanian ballet school, but also brought significant contributions to the development of the Romanian cultivated dance repertoire.

But how did the phrase *Romanian cultivated dance* appear? The story goes as follows: In the spring of 1930, after watching a dance show performed by Floria Capsali and her students on Romanian music, we find the following words in an article signed by Emanoil Ciomac: ‘the birth of Romanian ballet’, or as we will later read, of the “Romanian cultivated dance”. It was the first show in which one could observe the appearance of a dance style with direct influences from national folklore movements. Later, in 1939, Capsali would present the first Romanian ballet at the Bucharest Opera, to the music of Paul Constantinescu's “Nunta în Carpați” (Wedding in the Carpathians). In her career, Floria worked on several scripts for Romanian ballets, based on themes that were picked from the life of the Romanian people, works that reflected Romanian traditions, customs, and rituals on stage. She remains the first Romanian ballet master, and an important promoter of ballet inspired by national dance. A creator in perpetual quest, she dreamed of creating a Romanian dance school inspired by the specifics of Romanian choreographic folklore.

For the young Oleg Danovski, born in 1917 in Ukraine, who arrived in the capital for the second time in the 1930s, the desire to research local folklore emerged later and was subsequently transposed in another expressive form, which will continue the enrichment of national ballet. Like Floria Capsali, when Danovski created such a ballet, he imagined “... a Romanian ballet, where he could truly create the Romanian character dance, one that would be included in the international repertoire, just like the mazurka, czardas, polka, Russian dances had...”¹

At the age of only 17, he had two strong desires in his soul: to study with Anton Romanovski, and to dance at the Opera. But for the time being, having no money, he earned his living as a traveling photographer at the ACA Store on Calea Victoriei, while Floria Capsali allowed him to attend classes for free in her private studio. The choreographer himself would place Capsali

¹ Jela Doina, *Oleg Danovski – omul, artistul, legenda*, Editura Curtea Veche, București, 2011, p. 56

THEATRICAL COLLOQUIA

at the top of the list of all the teachers who guided his artistic training and development. The years of apprenticeship spent as a dancer and ballet master at the “Cărbuș” Theater and then at the “Alhambra” Theater were the launching pad for the over three decades in which he would lead the Bucharest Opera ballet. From the first years he spent in the Opera, respectively the 1940s, Danovski stated in the press that he felt the need to create a national repertoire, and that he wanted to set up the first Romanian ballet theater.

From there on, he relied on scores by contemporary composers for his original works, such as: B. Bartók, P. Hindemith, A. Berg, E. Varèse, G. Gershwin and others, but also on the music of Romanian composers such as G. Enescu, M. Jora, L. Profeta, C. Trăilescu, M. Chiriac. As for the music for ballets, it has long been thought that one can only dance to music created especially for dancing. There were compositions that were created for ballet, and the choreographer and performer surrendered to the music, considering it a real sacrilege to approach another kind of music. We know that in the past, ballet moments had been inserted in operas, but along the way, more and more independent ballet performances appeared, and Danovski followed this trend, being among the choreographers who advocated for original musical compositions for ballet. He first appealed to Romanian composers in 1947, when he staged an “experimental” show, as he himself called it – “Soția căpitanului” (Captain's Wife), on music by Laurențiu Profeta (with dramatic dances, Spanish dance, tango, habanera-like music), and then, for “Mica poveste vieneză” (The Little Viennese Story), composed by Mihai Daia.

But when, following the Russian model, the folk arts drew attention from the communists for propaganda reasons, Danovski became preoccupied, just like his teacher, Floria Capsali, with the knowledge of the variety of Romanian folk dance and with elevating it to the level of character dance inspired by folk dances of other nationalities, and so he travelled the country to rigorously document their history before moving on to the creation of such a ballet. Being committed to the idea of a Romanian national ballet, he would successfully integrate national themes in the universal language, and also adapt universal themes using an original language throughout his vast creative work.

The choreographer stated in a discussion held in the '80s with Marian Constantinescu:

„... as to the Romanian folk dance, it represents a source of physical and spiritual movements that can be the foundation of a vernacular dance academy.

... If we proceeded to a sort of archaeological research of folk dance movements, we could remake almost our entire social history. All the great moments of our becoming are marked not only by anthological poems or fiery songs, but also by folk dances that become memorable because of their spiritual charge. We are, from this point of view, the trustees of a fabulous treasure.”²

Romanian Danovskian creations at the Bucharest Opera, Klagenfurt, and operas around the country

The Romanian creations of master Danovski are diverse, which requires a division into categories as well defined as possible:

Performances with Romanian libretto and music

The master perceived Romanian music as vigorous, likening it to Romanian folklore, both (music and folklore) strongly reflecting national history, in his opinion.

I. Thus, in 1949 he received the Romanian Academy Prize for the ballet “Harap-Alb”, to music by Alfred Mendelsohn, inspired by the tale of Ion Creangă. Danovski was the director and he created the choreography and libretto for the show. His research for this show was done with the help of a group of assistants (among whom the tasks were divided), a group of folklorists who were of valuable help, a good connoisseur of the “Călușarul” dance, named Dobrescu, and Ghe. Popescu-Judet, a specialist in folk dance who supported him as a consultant and friend.

“Ballet, in the words of a specialist, was a synthesis of all forms of folk dances from around the country: învărtită, slănic, Wallachian, dances from Bihor, brâu, bătute (stamping dances), Moldovan ceasornic, youth dances and Transylvanian barbunc, Oltenian rustem.”³

The show “Harap-Alb” included twelve changes of scenery, 2180 costumes created by the ballet dancer and choreographer Trixy Chechais, and scenery by Chiriacov and Rubinger. The music included melodic elements from Romanian folk music. It remained a landmark show that opened the road for the Romanian creations signed by Danovski. The choreographer tried to

² Marian Constantinescu, *Dirijorul de lebede*, Editura Muzicală, București, 1989, pp. 77-78

³ Lucian Cursaru, *Paravani cu iriși*, Editura Muzicală, București, 1984, p.93

THEATRICAL COLLOQUIA

express the unraveling of the action through the pure dance itself and its expressiveness, through authentic steps, and he tried to make stylization apparent only through interpretation. It was a large-scale creation, which integrated disparate ensembles (including the team of călușari of the Capital Police (Miliția) and the national dance team “Gaz și electricitate” (Gas and Electricity), such as those for the dance of the outlaws, the dance of the gypsies, or the dance of the ants.

The main roles were: Danovski - Harap Alb, Trixy Checais - Spân (an exceptionally well-constructed role), Sanda Danovski – Pasărea măiastră (The Magical Bird), Anton Romanovski – Flămânzică (Eat-all) and the Green Emperor, Gabriela Ionescu - one of the emperor's daughters, and the other three daughters of the emperor - Valentina Massini, Pușa Niculescu, Simona Ștefănescu. A balance review by George Bălan, published in the “Flacăra” magazine on June 18, 1950, talked about 306 people who had trained for 5332 hours for this show. The value of the show is all the more ascertained by the appraisal it received from the great choreographer Igor Moiseev, who was touring Romania at the time.

II. Danovski would approach the score of “Priculiciul”, even though the show that had been choreographed by Capsali and Mitiță Dumitrescu on Zeno Vancea's music had not been successful in 1943, and it had already been staged twice in Timișoara. He changed the libretto together with Gelu Matei, and thus turned it into an extravaganza comedy, in which superstitions were ridiculed through mimic expressions performed simultaneously with the dance. For this show, he closely studied the Banat dance, which he later stylized. The theme, inspired by universal folklore, presents the love of two young people that is tested by a rich villain through popular magic. It would become a show that would receive much recognition. Among the dancers were: Valentina Massini and Gelu Barbu (the lovers), Bojidar Petrov and Stere Popescu (the negative character). The choreographer himself said the following about his creation:

“I eliminated pantomime, and I synchronized the mimic expression with the dance. The ballet dancer was asked to also be an actor, i.e. to play a character without exclusively using specific choreographic means, but also include acting, in the form of traditional ballet, the pantomime-dance-pantomime sequence actually representing the interweaving of two arts. ... I think that,

with «Priculiciul», I managed to provide a work that enriched the features of Romanian dance.”⁴

III. This national artistic movement also included the new Romanian creation that came from Danovski in 1964 – “Iancu Jianu”, to the music of Mircea Chiriac (who composed the music following the choreographer’s suggestions). The two would work together for four years for this show. There were literary and folkloric research, folk dance studies (jienеști dances) and musical folklore. In this show, lyrical scenes were combined with dramatic scenes, the overall scenes were intertwined with the solo ones, as were darkness and light, suffering and love. The team consisted of ethnographers, ethnologists, scenographers, choreographers. The folkloric moments were choreographed by the godfather of the Danovski-Judetъ family, while the scenography was created by Ion Isper. There were 28 characters, not including the folk dancers and fiddlers. The dancers were: Irinel Liciu / Magdalena Popa as Sultana, Gabriel Popescu / Petre Ciortea, Alexa Mezincescu / Elena Dacian, Valentina Massini / Ileana Iliescu, Stere Popescu, Bojidar Petrov. They danced, sang, recited, whistled during folk dances, they played the “Moonlight Sonata” on the piano.⁵

It must be noted that Romanian dances were a long fascination of the choreographer, because in the past he had voluntarily visited workers’ sites and, together with Judetz, had organized dancer teams in the Constanța County with the civil employees of the Canal.

As he himself stated, he wanted to discover a new choreographic language through this show, but the show was criticized for being overloaded, with mass scenes that had not been rehearsed enough, with music that was tiresome because of the excessive use of brass instruments.

“The oversizing of some scenes, the echoes of international ballets (it was compared to *Pardaillan*), it was criticized for presenting a series of ballet recitals instead of dramatic action, for bringing in overloaded sets, costumes that were too ostentatiously stylized (scenography by Ion Isper) and, from what has been preserved in the archives today, we would reproach him with the slight tinge of «Cântarea României» of the folk steps.”⁶

Despite all the criticism, the show received the Academy’s Prize in 1964. However, after the premiere, only seven other performances with

⁴ Marian Constantinescu, op. cit., pp. 91-92

⁵ Doina Jela, op. cit. p. 80

⁶ Doina Jela, op. cit. p. 165

different distributions would take place, and parts of the show will be used at the Berlin Festival of the same year. The show resumed in 1978 in Timișoara, under Gheorghe Ștefan's choreography.

During this period, Danovski was forced by the political regime to refuse the invitation to stage "Swan Lake" at the Royal Ballet, on the grounds that he was working on this show.

IV. Among his national ballet performances, there was also the new ballet in three acts, five scenes presented by Danovski on May 12, 1965 – "Întoarcerea din adâncuri" (The Return from the Deep), to the music of Mihail Jora, and a libretto by Mariana Dumitrescu. For this show, the assistant director was Gelu Matei, on whom Danovski would rely heavily during this period, often rehearsing with the team in the absence of the choreographer. A storyteller recounted the events that took place on the stage (through the voice of Dina Cocea), and the main attraction on stage was represented at that time by the "golden dancer" - Gabriel Popescu. The subject focused on the story of an old dead fisherman, who had lost his bride at sea on his wedding day, thirty years earlier. The show received unanimous praise.

As for the composer Mihail Jora⁷, he is thought to be the creator of Romanian ballet music, and Danovski also confirmed this unanimous opinion: "I always liked to call Jora a «musical choreographer» because, to a large extent, his music, which was created for ballet, refers directly, deeply, to the plastic movement of choreographic elevation."⁸

V. "Nastasia", after "Domnișoara Nastasia" (Miss Nastasia) by George Mihail-Zamfirescu, to the music of Cornel Trăilescu, is the show that followed in 1966, the next year. Danovski wrote the libretto and directed a neoclassical choreography for it. Ballet dancers sang together as a choir or solo, such as the Fiddler Pacoste (interpreted by Petrov Bojidar). The story is set in the Bucharest slum, from which Nastasia dreams of escaping by returning downtown, in Popa Nan, where her father had a shop. She cannot stand the

⁷After Jora composed the first two Romanian ballets in 1925 (La piață and Demoazela Măriuța), when asked what he understood by ballet, he answered as follows: "a choreographic art created by Romanian dancers, on music by Romanian composers, about subjects from Romanian life, with movements and rhythms inspired by specific Romanian folk dances." <https://www.radioromaniacultural.ro/portret-mihail-jora-creatorul-liedului-si-al-muzicii-de-balet-romanesti-primul-director-muzical-al-radioului-public/>

⁸ Doina Jela, op. cit. pp. 104-105

slum with its lowly people, and aims to marry an honest worker, Luca. But Vulpașin wants her for himself and kills her boyfriend. Nastasia takes revenge by marrying the killer and hanging herself on her wedding day. In the main role was the expressive ballerina Valentina Massini (former Apostolescu) who created an exceptional role, and in the picturesque role of Paraschiva was Ileana Iliescu. The third scene, “La cârciumă” (At the pub), turns to be unique, in that dance is therein combined with the vocal interpretation of a fiddle song, “Aoleo, ce viață amară” (Woe, what a bitter life).⁹

These five creations with Romanian librettos and musical compositions were grandiose performances from which specific elements of national spirituality transpire.

Ballet inspired by universal literature on the music of a Romanian composer

Twenty years after his first collaboration, “Soția căpitanului”, (Captain's Wife), 1947, Danovski once again collaborated with Laurențiu Profeta for the “The Prince and the Pauper” ballet in 1967, inspired by Mark Twain's text. The libretto was provided by Danovski and Ionel Hristea, which resulted in a neoclassical ballet, with sixteen scenes, in which almost all of the dancers had main roles. There are twenty-two main characters and twelve secondary ones, played by the first soloists. Projections were used. “The choreographic line, «a classic enriched with modern technical conquests», with mass scenes alternating with portraits, with the movement of puppets, ironizing conventional pliés and pirouettes, and alternating them in the street world with its diverse movements, whether agitated or fluent, violent or delicate, placing somersaults and spectacular jumps next to tender and soft gestures.”¹⁰ The performance lasted for three and a half hours. It remains the first original ballet inspired by universal literature, and a groundbreaker for a possible repertoire of children's ballets. According to media reports, the son of the Danovski family debuted in this show.

⁹ For his Cuban tour during the winter of 1966-1967, the ballet dancer who sang the famous song in the show, B. Petrov, asked for permission from the Opera director to learn it and perform it in Spanish. And after two and a half months of efforts, he was enthusiastically praised by Cuban journalists.

¹⁰ Op. cit. Ibidem, pp. 169 -170

Modern-expressionist choreographies

In December 1967, an experimental ballet studio of the Opera was inaugurated, which was later called “Studio ‘68”. At that time, Danovski was the artistic director of the ballet group, and he sensed the need and usefulness of introducing new contemporary choreographic trends to the Opera. He eliminated the elements of the traditional show, the ample scenery, the theatrical props from these choreographies on dodecaphonic and experimental music. He worked on the stage ambience by tinting the lights, he used the tape recorder, and in terms of choreography he focused on body plastique, resulting in an avant-garde image of contemporary ballet. The first show was a coupé and consisted of several musical compositions which were transposed choreographically, including two choreographies on Romanian music: “Scene nocturne”(Nocturnal Scenes), on the music of Anatol Vieru and texts by Garcia Lorca, and “Studiu pe ritmuri ardelenesti” (Study on Transylvanian rhythms). The program also included choreographies on compositions by: Paul Hindemith, Alban Berg, Edgard Varèse, Henri Dutilleux. “Studio ‘68” will present the first modern-expressionist style evening of entirely Romanian ballet on the stage of the Romanian Opera in Bucharest.

White ballet on Romanian compositions

Among the white ballet productions of master Oleg Danovski, we find a show by a Romanian composer, Aurel Stroe – “Arcade” (1968). In addition to this ballet, he also staged two such white ballets, on foreign compositions: “Rhapsody in blue”, by G. Gershwin (1946), and “Chopiniana”, by F. Chopin (1968), arranged by A. Glazunov.

In the early 1970s, Danovski still wanted to separate ballet from the Opera and he submitted a memorandum to the Ministry, but only thus managed to attract more disapproval. In order to support the autonomy of the ballet group, he dreamed that the opera ballet would become the Romanian National Ballet, an independent formation, but having the obligation to cooperate for opera performances; or that the institution be renamed the Romanian Opera and the National Ballet, with two separate, specialized management departments, and

one general manager; or that the ballet collective would be divided in two, with one part remaining attached to the Opera for ballet entertainment, and the other part working solely on ballet performances.

Performances on Romanian music

Some books mention shows signed by Oleg Danovski, but not many details are known about these, and we cannot place them in a certain category: “Când strugurii se coc” (When the grapes ripen) (1953) on Mihail Jora's score; “Omagiu lui Enescu” (Homage to Enescu), to the music of Theodor Grigoriu (1969); „Inscripție pe un ritm” (Inscription on a rhythm) (1976), subtitled “Omagiu medicinei” (Homage to medicine), to the music of Sorin Vulcu.

Romanian shows created in Klagenfurt (Austria)

Danovski resigned at the age of 54, and thus retired early from the Opera. This initiative coincided with an invitation to stage Romanian ballets for a month to a month and a half a year in Klagenfurt, Austria (at least one performance per season). It would be a contract made through ARIA¹¹, through which other events would take place in parallel – sports competitions, films, trips, photographic art, culinary art. The following year, due to its success, this event turned into a Romanian ballet mini-season, for which he would bring over Romanian dancers.

There, in February-March 1973, Danovski organized a series of events which were illustrative of the image of Romania, with music, exhibitions, films, and coupé shows, in which his creations “Nastasia”, by Cornel Trăilescu, and a *pas de deux* called “Hippies”, to the music of Mircea Chiriac, were integrated.

During this time, he also went to the Opera to rehearse his scarcely scheduled performances, with new casts, and he edited, directed and choreographed the operetta “Rodica” by Norbert Petra in Brasov; he did the same for “Se mărită fetele” (The girls are getting married) by George Grigoriu, in Klagenfurt. In Austria, he announced his long-held wish: “The establishment of an independent ballet ensemble which is capable of becoming

¹¹ ARIA - Agenția de stat pentru impresariat artistic (the State Agency for Artistic Management)

a creative laboratory for choreographers and dancers, while also being a springboard for Romanian performances.”¹²

Patriotic-themed performances

In 1974, he was asked by the new management of the Opera to return and “save ballet”. In his absence, several propaganda ballets had been staged: “Devenire” (Becoming), “Zorile” (Dawn), “Primăvara” (Spring), “Ecaterina Teodoroiu”. He was disappointed to find that the discipline of the ballet collective had been lost.

In 1974 he mounted “Văpaia” (The flame), on the music of Mircea Chiriac, on a libretto by Constantin Cârjan, the scenography being provided by Ofelia Tutoveanu. This staging represented a unique picture in the history of Romanian ballet, through its strong, male-only dances. It is a militant creation that expresses communism’s fight for the values in which the system believed. Obviously, the theme is propagandist, with factories, workers, fights between social classes (former exploiters and the working class). Dancers included Magdalena Popa and Amatto Checiulescu, Mihaela Crăciunescu, Petre Ciortea, Valentina Massini, Luminița Dumitrescu and others.

He created several other shows with patriotic themes in this last period he spent at the Opera: choreographic poems made together with Ion Tugearu and Miriam Răducanu under the name of “Studio 1976”: “1907”, to music by Tiberiu Olah and Dumitru Capoianu; and in the following year, 1977, “File de istorie” (Pages of history), on music by Dumitru Capoianu, “1877”, Teodor Bratu, “1944”, Lucian Meșianu, “1907” Tiberiu Olah and Dumitru Capoianu, “106”, Dumitru Capoianu.

Romanian performances in theaters around the country

In parallel with his activity at the Romanian Opera in Bucharest and in Austria, he adds the following to his productions on Romanian music: “La Piață” (At the Market), in 1962, on music by Mihail Jora; “Priculiciul”, on the music of Zeno Vancea, at the Iași Opera; “Tryptic de balet românesc” (Tryptical of Romanian ballet) and “La piață” (1959) at the Hungarian Opera; and in

¹² Doina Jela, op.cit. pp. 112-113

1975, he directed “The Yellow Rose”, to the music of Hary Bela, based on the novel by Jokai Mor, at the Hungarian Opera.

At the age of 59, he had already retired from the Romanian Opera a second time upon personal request, after having been employed by the Opera for over three decades (1941 - 1976).

His contribution to the national ballet school through the Romanian creations of the “Fantasio” Contemporary and Classical Ballet Ensemble of Constanța

“I wanted to achieve what I had set out to do years ago. A ballet company, a Romanian national ballet, representative of the traditions of our relatively young but vigorous dance school.”¹³ O. Danovski

At the end of the 1976-1977 season, Danovski gathered a group of young graduates or people who were still students at choreography high schools from Bucharest and Cluj, all under the age of 20, into a national ballet, under the State Agency for Artistic Management, just like he had dreamed of for years and years – the “Contemporanul” Company. The company existed on the condition of self-financing, because the Agency offered tours abroad, but did not pay salaries in the country, and the choreographer, with all his efforts, still failed to get the band to become part of the staff of a theater in Bucharest, Cluj or Brașov. But on his way to the Varna Contest, he met the manager of the “Fantasio” Theater in Constanța, Aurel Manolache, who asked him for a revue ballet. Danovski complained that he did not have the time, but proposed the ballet ensemble to him. (In time, the master would also dream of a choreography school alongside “Fantasio”.) Thus, he arrived in Constanța, through Aurel Manolache, a composer of easy listening, who had good relations in local and central politics, and was a good manager. He managed to get all the approvals in just two weeks. He remained manager, and Oleg Danovski obtained the position of director of the Fantasio Contemporary and Classical ballet, with autonomy over the repertoire and artistic direction. Thus, the *Fantasio contemporary and classical ballet ensemble* was founded at the

¹³ Marian Constantinescu, op.cit. p. 183

end of 1978, it was led by O. Danovski, and operated next to the Theater of the same name. It was the birth of the autonomous Romanian ballet company, according to capitalist models, which he had dreamed of, and which he wished would remain independent from the ideas of various managers. For years, the Ensemble will be seen as the best ballet in the country.

The Ensemble, which debuted in December 1978 at the American Library in Bucharest, used Romanian music from the beginning. Ballet numbers were represented by “Chopiniana” and modern or contemporary choreographic moments on music by Pink Floyd, Mahalia Jackson, Frankie Laine, Skriabin, Albinoni, Mahavishnu Orchestra, and Maria Tănase.

On January 15, 1979, they debuted at the “Fantasio” Theater, with a presentation show - “ChoreFantasio I”, a type of show which would later be named the “Spring of Dance”. The program included several choreographic numbers (“Moartea lebedei” (The dying swan), “Chopiniana”, “Studiu” (Study), P. Floyd, “Vis cosmic” (Cosmic dream), on electronic music after Debussy’s “Moonlight”, “Raza și întunericul” (Ray and darkness), choreography by Ghe Stefan, music by Mac Dowell), including an Enescu creation – “Omul și marea” (Man and the sea) on a musical collage from “Vox Maris” by G. Enescu, the latter being their most successful choreography.

The year 1979 included new productions, and the masterpiece “Rhapsody no. 1”, on music by George Enescu, received great national and international success. Other choreographers such as Floria Capsali, Bela Balogh, Francisc Valkay, Vasile Marcu, Ion Tugearu, and Vasile Solomon used Enescu’s music, but only the Danovskian choreographic score was broadcast by the national Romanian Television, performed on tours, and awarded the First Prize at the National Contest “Cântarea României” (Song of Romania) in 1979.

“An anthology page of Romanian cultivated dance, which synthesizes in a classical language, in pointe shoes and steps, the gestures and attitudes that are specific to the national folk dance, stylized in their very structure and organically integrated in the choreographic discourse...”¹⁴

¹⁴ Doina Jela, op. cit. p. 33

Speaking of Romanian compositions, Danovski confessed that music has its own story, and he thought that doubling music with ballet was not the best idea. In this sense, in the interview given to Marian Constantinescu (1989), he revealed that he worked on Enescu's music while designing the movement as an independent language, with Romanian folklore as his inspiration.

The 42 girls created wonderful images that reflected the space of Romanian spirituality, in an impressive and extremely demanding choreographic score. Doina Jela's description (2011) is more than telling:

“Ballerinas look, it has been said many times, as if they were a *single* person, multiplied 42 times. Slender, vibrating legs, straight shoulders, proud and distinguished head posture, slender waists, accentuated by a kind of narrow red and black woven belt, on which a few ribbons are fastened into a sort of stylized apron, thus more easily depicting the Romanian folk costume. White bodice, with minimal pattern, fit three-quarter sleeves, with borders marked by a fine seam. ... It has been said, moreover, several times, that the impression that this number creates in their show is that Enescu himself would have written his work inspired by the image of these girls dancing, or that it seems to have been especially composed for this dance, like the great musical-choreographic works of the golden age of ballet. Especially when the violins reach the first notes of the famous *Ciocârlie*, when the choreography suggests the detachment from the ground and the ascent in flight, through fluid, perfectly synchronized movements of the arms.”¹⁵

The show's international trajectory demonstrated the value of this genius creation: Syria (June 1979), Italy (July 1979, August 1980), USA (January-March 1982), Turkey (June 1984), Czechoslovakia (October 1984), Hungary (April 1997).

Four micro-ballets were premiered the following year (1980), two of which were on Romanian music: “Rhapsody no. 2”, by G. Enescu (“a modern expressionist, pictorial poem, a «hymn dedicated to the Romanian peasant, who is bound to the ancestral land on which he works for his daily bread, under heat or rain, without ever forgetting the ancestral song or dance.»”¹⁶ This show is among the masterpieces of the Romanian cultivated dance school together with “Harap-Alb”, “Iancu Jianu”, “Întoarcerea din adâncuri” (The return from the depths), “Domnișoara Nastasia”, “Priculiciul” etc); “21.20h”

¹⁵ Ibidem, pp. 5-6

¹⁶ Eva Spirescu, op.cit., p. 49

(later “Hour H”, on the modern score by Dumitru Capoianu; made in a cinematic way, with flashbacks, which is a creation dedicated to the victims of the 1977 earthquake); The other two micro-ballets presented were “În lumina lunii” (In the moonlight) and “Mandarinul miraculos” (The miraculous Mandarin).

In 1981, the Ensemble participated in the 6th edition of the Romanian Music Festival, on the stage of the Romanian Opera, where they danced to compositions by George Enescu, Dumitru Capoianu and Corneliu Cezar.

For the 1981 “Cântarea României”, he directed “Miorița”, composed by Carmen Petra Basacopol. She worked on this score for three years, following the choreographer's libretto closely. The choreography originally conceived as a “complex technique of contemporary dance, based mainly on the conquests of neoclassicism and imbued with the suggestions of folk dance”¹⁷ was simplified for this unpretentious event, the choreographer finally reducing it to a dialogue in the form of a duet between the two main characters - Miorița and the Shepherd. In the main roles, they had: Miorița - Betty Manolache-Lux, The Shepherd - Florin Brîndușe, The first oilman - Viorel Berinde, The second oilman - Călin Hanțiu.

Like other contemporary choreographers, he too was not indifferent to the relationship between theater and dance, and he created a theatrical-choreographic show, “Oedipus”, in 1981, prepared together with the Dramatic Theater of Constanța to the music of actor Liviu Manolache. This collaboration would be successful at the Satu Mare International Theater Festival and on a country tour.

He created “Symphony no. 3”, by Enescu. Drawing upon a motto of Enescu to a poem by Wallace Stevens, “The world as meditation”, Danovski would create an abstract neoclassical ballet, in which the idea of anti-war will transpire. The latter would be selected for the 1983 “Cântarea României” along with “Țesătoarele” (Weavers), on the music of George Stephănescu, in the form of a diptych. The latter choreography was more well received, as it was easier for the jury to digest, although it did have a modern direction, as the choreographer had used elastic strings that were intertwined just like in the performances of the American choreographer Alwin Nikolais.

The premiere of the Romanian ballet “La piață” (At the Market), to the music of Mihail Jora, took place in 1987. Showing an interest in original works, which in his vision were the pillars of the national ballet school, he

¹⁷ Ibidem, p. 80

THEATRICAL COLLOQUIA

would present the Romanian reality and spirituality through national music in this show as well, by using national themes. In “La piață”, a Bucharest market from the interwar period is revived through pantomime and Romanian character dance, with a variety of characters, unique figures – Oltenian peasants with cobilița, gypsy florist women, Jewish merchants, fiddlers, soldiers, etc. Dan Nica, O. Danovski jr., Carmen Manolache, Mariana Varga, Mihai Andrei, Violeta Pavel, Gelu Râpă etc. successfully danced in it.

For the all-Romanian evening at the 1987 “Cântarea României” Integrated Opera and Ballet Theater Competition, Danovski created “Toccata”, an abstract, geometric micro-ballet, transposed by a mixture of classical dance and folk inspiration, on music by Paul Constantinescu. It was presented together with “La Piață” (At the Market), and the Ensemble would win First Prize countrywide at this event.

On July 14, 1989, a diptych consisting of “Priculiciul”, on music by Zeno Vancea and “Carnaval”, on the music of Robert Schumann was presented at the Cultural House in Constanța. If the latter was a parade of characters from the *commedia dell'arte*, the Romanian show was part of the series of cultivated folk Romanian ballets inspired by vernacular folklore (Banat) – the legend of Priculici, featuring a wicked animal spirit that scared girls in the evening. Danovski would transpose the story through a combination of pantomime and dance. It must be noted that the show had also been staged by him forty years before at the Bucharest Opera, and had received positive feedback. This time around, the cast included: Mihai Andrei, Mariana Varga, Oleg Danovski jr., Stela Cocârlea, Marcel Țabrea, Ovidiu Linzmayer.

A syncretic performance on Romanian music at the Classical and Contemporary Ballet Theater in Constanța

In May 1992, Danovski directed and choreographed the syncretic, prose, music and ballet performance “Oedipus”. This was a collaboration between the Constanța Dramatic Theater and the Classical and Contemporary Ballet Theater. The music was composed by Liviu Manolache, the dramatic script, which was adapted from ancient writers, belonged to the late actor and teacher Vasile Cojocaru, and the scenography was by Eugenia Tărășescu-Jianu. With this show, they participated in the 17th Edition of the Timișoara Music Festival, its second international edition, and in a tour through Transylvania.

Dreams concerning the supporting of national ballet

The three great dreams of the master converged towards the same desire to develop and support the national ballet school: a national ballet academy; a national ballet theater with classical and modern repertoire; the continuation of the National Ballet Competition in order to reinvigorate ballet groups in the country.

In the 1990s, he submitted a memorandum to the Ministry of Education through the Romanian National Dance Committee (of which he was president), proposing the reorganization of choreographic education into fourteen years of study, of which the last three years would be dedicated to academic study for performers of cultivated dance. He pleaded with conviction for this higher education school which would constantly provide future choreographic talents. Being an avid reader of philosophy, poetry, aesthetics, mathematics and science fiction himself, he explained the need for a diversified and in-depth study of subjects for future choreographers, ballet masters, choreologists, accompanists, ballet critics, and dancers. Unfortunately, the ballet academy he had dreamed of does not exist even today, although it lives under a different form, much more restricted in terms of study and perspective than its master had imagined it, within the Arts departments of universities in several cities, as a Choreography major.

The independent national ballet theater on the other hand, which would represent national Romanian ballet abroad with classical, modern and Romanian works, was a proud success of his for several years.

Participating as a juror in various international competitions, he felt the need to set up a national ballet competition, in which competitors could register individually, thus avoiding competition between teachers and principals. He fulfilled this wish by establishing the first National Ballet Competition in Constanța in 1993, but, unfortunately, it would not last long after the death of the founder.

Aware of the contribution he made to the development of Romanian cultivated dance, Danovski confesses to Marian Constantinescu (1989): “I forced myself to develop and contribute to the affirmation of the Romanian ballet school. I later composed many ballets, infected by Floria’s (Capsali) passion, while also feeling the intimate need to create something new. I’ve accomplished a lot if I look back on it. Numerous ballets. With extremely

varied themes and sizes. I have achieved little if I look at the projects that have not yet been born, on stage, in the form of performances.”¹⁸

Conclusions

Despite the Russian ring to his name, Oleg Danovski intensely participated in the development of the cultivated form of Romanian dance, through several Romanian creations. His prolific activity in the service of Romanian ballet, and the numerous occasions on which he affirmed the need to develop a national ballet school, make this brilliant choreographer a national cultural figurehead.

He created a number of librettos and shows inspired by Romanian folklore. In other words, he supported the national artistic movement by appealing to our most important heritage, folklore, the one that ennobled our Romanian distinctiveness. For years he advocated for the affirmation of national ballet, as well as for the creation of a national ballet repertoire.

Through researching local folklore, he would transpose the Romanian dance steps into various expressive forms, dreaming of placing them together with consecrated character dances, thus contributing to the enrichment of national ballet. Through these Romanian performances, he focused on the Romanian reality and sought to discover a new choreographic language, stylizing folk dance steps in as many ways as possible.

During the three decades he spent in the Opera, he dreamed of that independent ballet collective, which would support itself, undertake tours, and offer development opportunities to other related groups (Romanian scenography, Romanian music and literature).

In its last creative years, the seaside ballet ensemble had a repertoire made up mostly of universal ballets due to the orders received for the annual Western tour, which was the main reason why master Danovski did not follow his heart in putting together several national works. But he would not stop thinking about and still hope for the establishment of a Romanian ballet repertoire, with topics that are familiar to the Romanian spectator, created on the music of Romanian composers.

¹⁸Marian Constantinescu, op. cit. p. 75

THEATRICAL COLLOQUIA

What remains of the beauty of this creative genius? Only “a moment of beauty”? ... A broken flight? ... A lesson in professionalism and devotion to the country that became his homeland? A name on a building? ... No, the beauty of the master Oleg Danovski consists of the love he devoted to the art of dance, of the skill with which he chiseled talents, of the in-depth documentation with which he built his shows, of his grandiose directorial vision, of the spiritual load of the choreographed scores he created, of his constant efforts for the development of Romanian choreographic art!!! All of these carry on through all those who joined him in living the joy of dance, the joy of triumph, the joy of success, and they will not perish as long as there are voices that remind us of this outstanding personality of Romanian dance.

As to his important contribution to Romanian creations, he focused on enriching the expressions of Romanian dance. Following this fabulous creative contribution, we are left to enjoy the amazing treasure he left in our national repertoire.

Bibliography

Badea, Jean, *Dicționar Lumea artistică a Constanței (I) Teatrul de Balet Oleg Danovski*, Constanța, Mondograf, 2001

Caracaș, Cătălin, *Consemnări coregrafice Baletul Operei Naționale București*, București, Rao, 2011

Constantinescu, Marian, *Dirijorul de lebede*, București, Muzicală, 1989

Cursaru, Lucian, *Paravan cu iriși*, București, Muzicală, 1984

Jela, Doina, *Oleg Danovski – omul, artistul, legenda*, București, Curtea Veche, 2011

Spirescu, Eva, *O clipă de frumusețe*, București, Smarth Publishing, 2020

International Encyclopedia of Dance, vol. 2, New York, Oxford University Press, 2004

Dans Festival, nr.1/94, Iași, Inspectoratul pentru Cultură și Centrul Cultural Francez, 1994

THEATRICAL COLLOQUIA

Web

<https://www.radioromaniacultural.ro/portret-mihail-jora-creatorul-liedului-si-al-muzicii-de-balet-romanesti-primul-director-muzical-al-radioului-public/>,

Răzvan Moceanu-Rador, 2019, Mihail Jora – creatorul liedului și al muzicii de balet românești, primul director musical al radioulului public, Radio România Cultural, 29.09.2021

DOI number 10.2478/tco-2021-0023

In theatre there is no “I cannot”, there is only self-limitation! - Alexander Hausvater Portrait

Antonella CORNICI*

Abstract: Risk stands at the beginning of creation – this is the first thing you learn by working with Hausvater, immediately followed by another one of his sayings: *In theatre there is no I cannot, there is only self-limitation!* Maybe exactly between these two „rules” the world named Alexander Hausvater flourishes, and these „rules” have enough strength and generosity to „contaminate” ourselves, the ones who stand beside him. The art that is proposed by the director Alexander Hausvater is of maximum emotional intensity, very bold and his stagings highlight what is happening here and now, in us, in the society, no matter if we refer to either staging *The Decameron* or a contemporary script. His theatre performances are sharp, necessary, and especially, fulfill the meaning of theatre, in the way Hausvater sees it - to remove people out of their inertia and to transform them in “ a being that articulates” and that carries within itself the beauty and the decay of the whole world.

Key words: Hausvater, theatre, performance, director, actor

Director, professor, artistic theatre director, writer...There are plenty to say about Alexander Hausvater, because his accomplishments are too numerous to be fully transformed into words. And it is that much harder to gather the right words to express certain emotions: from the ones from the moment you met him, to the ones you feel when you collaborate with him.

* Stage director, lecturer PhD at "George Enescu" National University of Arts, Faculty of Theatre

THEATRICAL COLLOQUIA

Alexander Hausvater is in fact a universe, *another universe*, one that you are not able to describe in adequate honorable words for such a **phenomenon-artist, for this beautiful peculiar man of the theatre of the world.**



Alexander Hausvater personal photo archive

Risk stands at the beginning of creation – this is the first thing you learn by working with Hausvater, immediately followed by another one of his sayings: *In theatre there is no I cannot, there is only self-limitation!* Maybe exactly between these two „rules” the world named Alexander Hausvater flourishes, and these „rules” have enough strength and generosity to „contaminate” ourselves, the ones who stand beside him.

So who is Alexander Hausvater?

He was born in Bucharest, but he left Romania in 1959, when he emigrated with his family in Israel, where he graduated from the University of Tel Aviv. In 1967, he decides to study dramatic literature at the University of Dublin, in Ireland. Four years later, in 1971, he has his debut as a director with

THEATRICAL COLLOQUIA

The Playboy of the Western World by John Millington Synge at the National Theatre of Dublin. A unique project, inspired by the theme of his study thesis *The primitivism in painting and theatre - J.M. Synge și Paul Gauguin*. During the rehearsals for this performance, he isolated himself for a couple of months on the Aran Islands, in Galway Bay, Ireland. During this time he built the show with the help of the people of the islands, simple villagers, fishermen, storytellers, celtic speakers, people that have never seen a theatre performance but that have morphed into actors without even realising it.

Between 1969 and 1971 he was the artistic director of Peacock Theatre in Dublin.

In 1971 he emigrated in Canada, where he directed over 150 theatre shows, all over the country. He always provoked the public, he shocked the audiences and he continuously invented and reinvented himself. For example, *The Trial* by Kafka was staged in the offices of the Winnipeg City Hall. There, in Canada, he founded Montréal Theatre Lab where he was the leader between 1973 and 1979. For almost 4 years, between 1983 and 1986, he also was the head of the International Theatre Festival of Québec, Canada.

In 1990 he returned to Romania, and the first show he staged was at Odeon Theatre: *...and they put handcuffs on the flowers* by Fernando Arrabal, and was nominated for *The best performance* at the UNITER Awards in 1993. Doina Papp said, in an article titled *From the iron curtain to theatre without any curtain*, that “it was a phenomenon for the Bucharest theatre world, a scandal for the press and the conservative officials (...), a performance made to shock, but also test the public regarding its capacity to freely react after years of communism. A theatre show manifesto in which the curtains disappeared therefore in Romanian theatre, literally and figuratively.”¹

With *...and they put handcuffs on the flowers* started a long, fruitful and, of course, beautiful collaboration with Odeon Theatre, time in which were brought up shows such as *At the Gypsies*, *Pericle* or *Machiavelli* – an Ariel Theatre from Râmnicu Vâlcea coproduction.

But the theatre that “absorbed” him, the theatre in which a real nonconventional Hausvater trademark acting school took place, is The National Theatre of Iași. Here he staged 7 performances: *Teibele* and *Her*

¹ <https://oscarprint.ro/magazin/au-pus-catuse-florilor/>

THEATRICAL COLLOQUIA

Demon (UNITER nomination for the best performance in 1999) *Roberto Zucco*, *The Cherry Orchard*, *Five Love Stories*, *Salomeea*, *Tropical Tree* and *Golem*.



Golem, directed by Alexander Hausvater, 2013, National Theatre of Iași,
©Constantin Dimitriu

What did Alexandru Hausvater mean for the theatrical space of Iași? A unique and miraculous experience, a whole new magical theatrical universe, poetry, picture, colour, totally transformed actors – a true teaching environment, in which I had the opportunity to take part of.

A director fascinated by other nations' cultures, myths, and by a certain historical thinking that did not allow to limit himself to only the ideology of *one* author. *Everybody creates his own theatre*, said Alexander Hausvater, *and it is always a monumental mistake to put the name of a creator on a theatrical movement*.

A restless seeker, a forever young discoverer, eternally full of passion, has returned to Romania having the belief that he will take part, with all of his expertise, strength and drive, in a process of a natural and desired change in

THEATRICAL COLLOQUIA

a rebirthing country after the revolution. “Romania influenced me in many ways”, said Hausvater, “but the most important way remains the spectator. The spectator in Romania takes part in the theatrical process. The audience is ready to exceed the limits of a performance and take control over the action”²

We are already talking about *The Alexander Hausvater Phenomenon* for a few decades now, about one of the most prolific Romanian directors, about the artist that is ready to risk everything for his creation, that claims everything and believes in the rawness of the performance. He is the director that does not divide art and life.

Returned in the country to get involved in a new direction after a political-social revolution, his shows have created a theatrical revolution in the Romanian space but also outside of it, stirred controversies, sparked questions about the purpose of theatre and the limits that it might push, disturbed, unsettled the audiences and proposed most of the time actual shock therapies by breaking the convention. The hausvaterian performances alters, changes people, spaces, lives.

About the Romanian actor, Alexander Hausvater said: “a Canadian, American or English actor doesn’t even dream of the wealth of the Romanian theatre and the fact that he could play so many characters. The great actors from other countries work once every three or four years and they don’t have continuity. I came back to Romania with the belief to work in a post-revolution country, having faith that I will participate in a process of change. The actors I have worked, am working and will be working with have become very close to me, because I am responsible for the fact that I put them in different life circumstances”³.

He taught at the University of Québec in Montréal, The National School of Theatre, University of McGill – one of the oldest universities in Canada. Here he obtained a doctoral scholarship that allowed him to found his own artistic company, Neo-Mythos, through which he could discover the mythology of his century and reinvent the legends of the past. He also taught at the Conservatory of Dramatic Art of Quebec, at the University of Michigan – the oldest teaching institution in Michigan, at the University of Winnipeg – Manitoba – Canada, at the University of Tel Aviv – Israel, at the Russian

² <https://www.revistasinteza.ro/cand-toata-lumea-o-injura-eu-ii-multumesc-romaniei>

³ <https://www.revistasinteza.ro/cand-toata-lumea-o-injura-eu-ii-multumesc-romaniei>

THEATRICAL COLLOQUIA

University of Theatrical Arts in Moscow and at the University of Laval of Quebec.

In Romania he coordinated theatre workshops, camps of theatrical creation, *masterclasses* at almost all of the Arts Universities. Theatre school will remain one of the biggest challenges for the director Alexander Hausvater. „A theatre school is a very important thing, it is of undeniable importance, because when you reach the theatrical nerve, you reach human spirituality. That capacity of his to do on stage anything that he could not do in life. Theatre is a discovery of the subconsciousness, of the unconsciousness and the human ability to do something different. When I do exercises with the actors, making them draw with their legs, they say: but I can do it with the hand. Yes, I respond, but you have this potential, why wait to lose your hands to develop your legs potential? Find it, search it, investigate it”⁴.

One of the basic questions at a casting with Alexander Hausvater is: *do you know how to fly?* If the answer comes mechanically, NO, he can not work with that actor, because, I quote “the possibility, the capacity to fly is not limited by the mechanism of the flight, it is limited by the fact that he does not have that higher and opened up spirit, he does not have the perspective that can tell him *yes, I can fly*. If he says YES, we will effortlessly find a way for him to fly... Sometimes, if you are a good actor you say «I’m flying, I’m flying!», and I believe you. Nina, in *The Seagull* said that, and I believed her”⁵.

The art that is proposed by the director Alexander Hausvater is of maximum emotional intensity, very bold and his stagings highlight what is happening here and now, in us, in the society, no matter if we refer to either staging *The Decameron* or a contemporary script. His theatre performances are sharp, necessary, and especially, fulfill the meaning of theatre, in the way Hausvater sees it - to remove people out of their inertia and to transform them in “a being that articulates” and that carries within itself the beauty and the decay of the whole world. He was the producer of over 200 radio shows, co-host, director of the Dramatic Radio Station in Canada, producer of TV shows in Toronto, Montreal, Warsaw, Paris, Tel Aviv, he wrote and published movie and theatre scripts, he also acted. His debut as a novelist was titled *What if*, a

⁴ <https://dilemaveche.ro/sectiune/alternanta-la-parere/articol/o-calatorie-in-jurul-teatrului-interviu-cu-regizorul-alexander-hausvater>

⁵ <https://dilemaveche.ro/sectiune/alternanta-la-parere/articol/o-calatorie-in-jurul-teatrului-interviu-cu-regizorul-alexander-hausvater>

book of short stories published in English, French, German and Chinese. He published over 15 books, stories, novels, scripts, adaptations and dramatizations. Having such a high quality, meaning tremendously much for the theatrical space and the evolution of theatre, Alexander Hausvater's shows obtained, obviously, numerous awards and nominations. Let us mention: *Peace, Seven roads to pass the river, Medeea, The Ghetto, Metamorphosis, Crime and Punishment, The Decameron, ...and they put handcuffs on the flowers, The Kiss of the Spider Woman, Teibele and Her Demon, As you like it, M.Butterfly, Roberto Zucco, The Cannibals, No. Five Love Stories.*

For his entire activity on the Romanian theatre stage, he was awarded the UNITER prize in 2015, and in 2016 he was decorated by the President of Romania, Klaus Iohannis, with the National Order "The Star of Romania" with the knight rank, "as a token of appreciation for the directing activity, for the remarkable contribution to promoting Romania's image and culture all over the world, for the great pedagogical activity, preparing with warmth and stringency many generations of directors and actors"⁶.

On the 1st of October 2021, The National University of Arts „George Enescu” Iași offers him the highest distinction, the title of DOCTOR HONORIS CAUSA, welcoming him in the academic community.

Websites:

<https://oscarprint.ro/magazin/au-pus-catuse-florilor/>

<https://www.revistasinteza.ro/cand-toata-lumea-o-injura-eu-ii-multumesc-romaniei>

<https://dilemaveche.ro/sectiune/alternanta-la-parere/articol/o-calatorie-in-jurul-teatrului-interviu-cu-regizorul-alexander-hausvater>

<https://www.presidency.ro/ro/presedinte/agenda-presedintelui/ceremonia-de-decorare-a-unor-personalitati-culturale>

⁶ <https://www.presidency.ro/ro/presedinte/agenda-presedintelui/ceremonia-de-decorare-a-unor-personalitati-culturale>

DOI number 10.2478/tco-2021-0024

Female Presences in The Cultural Press of The 19th Century¹

Oana-Nicoleta BARTOȘ-AGAVRILOAIE*

Abstract: The nineteenth century was a time of beginnings for the cultural press, marked by the actions of personalities who actively participated in the development of this field, but often the involvement of women is less valued, compared to that of men. Therefore, we consider opportune a study focused on the cultural-journalistic activity of three remarkable ladies: Maria Rosetti, Sofia Nădejde, Cornelia Morțun, who had an important contribution, not only in terms of the topics they covered, but also through their point of view, reformulating the role of women in that era.

Keywords: cultural press, 19th century, Maria Rosetti, Sofia Nădejde, Cornelia Morțun

Premise

Starting from the phrase “the critic interprets the show he is going to write about”, that is, from the idea of placing the critic among the “performers” of fine arts, we consider relevant the approach of theatrical criticism, with its

¹ This article has been partially presented during the International Conference *Sensuri ale interpretării în cercetarea artistică actuală*, at The George Enescu National University of Arts, which took place in 4-6 November 2021

* PhD student at The George Enescu National University of Arts

particularities and functions, with the exposition of some landmarks of the trade of theatrical critics and finally reaching the notable female presences in the cultural press of the 19th century (Maria Rosetti, Sofia Nădejde, Cornelia Morțun). The choice to present three resonant names in the world of female cultural journalism is not accidental, as their activity marked a beginning, a premiere, a victory of Romanian feminism, an open path to a profession that seemed to belong to men.

Conceptual clarifications

Reflecting on theatrical criticism, we note its ability to increase the educational and formative function of theater, in the context in which “... from the beginning, the theater felt without a shadow of a doubt its power to influence public opinion or, at least, to defend their beliefs”². Theatrical criticism brings the audience closer to the artistic performance, offering value judgments and ways of interpreting theatrical elements. For the uninitiated audience, the review can be an incentive to participate to theater performances.

Analyzing the theatrical critique, we were able to outline some of its characteristics, possible indications of good practice. Their indexation forms important milestones in the process of positioning a chronicle on a value scale and, in the same time, standards for theatrical critics at the beginning of their career. The researches for shaping an image of the press had as a starting point

² Ada Popovici, *Limbaul dramatic și orizontul de așteptare estetică*, Editura Casa Editorială Demiurg, Iași, 2009, p. 273, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

reference works in the field. In structuring a landmark framework composed of certain characteristics, we started from the aspects evoked by Constantin Paiu³: the impartiality of the theater critic, the objectivity in exposing comments and preserving the integrity of journalistic writing, as demonstrated by the following passage: “Discernment based on comprehensive information, on the elimination of prejudices and subjective emotions, as well as on a more pronounced honesty in the formulation of the critical appreciation ensures, I think, the preservation of a decent ethical-professional verticality to each and everyone”⁴. The author also pleads for the nonconformism of the theatrical critic, disapproving of the practice of a rigid writing, motivated by the allure of respecting the professional deontology; in his opinion, free, original thinking, distinctive notes, visions that enrich the theatrical life prevail: “This truth applies exactly to theater critics; withdrawal in the conventional, in insignificance, is not likely to propel the authority of the profession upwards”⁵. Assuming journalistic ethics enhances the value of theatrical chronicles and the entire activity of the critic. Constantin Paiu not only explains the need to acquire moral foundations, but also demands their presence in order not to turn the theatrical chronicle into a prerogative of the deliberate omission of the fragments that make up the artistic landscape so as not to damage the already formed path: “Any evasion of truth analytical of the show, any indulgence towards non-value, that is, any form of suspiciously benevolent passivity in the dramatic chronicle is undoubtedly identified with the abandonment of the

³ Constantin Paiu, *Dintele vremii*, Editura Princeps Edit, Iași, 2003

⁴ *Idem*, p. 118, our translation

⁵ *Idem*, p. 120, our translation

professional creed and, further, with the (at least moral) self-exclusion from the guild”⁶.

Regardless of the style of theatrical chroniclers, they contributed to the stimulation and guidance of actors to a more expressive performance and they also participated in choosing the repertoire, which has been valid since the time of Eliade: “they (*the writing pens of the critics*) will follow Eliade’s path, that of encouraging and directing the actors, judging the repertoire and to influencing its direction. The purposes that we attribute today to this important journalistic profession, to this tutelary section of the theater’s activity, have therefore been defined as such from the very beginning”⁷. As for the contemporary involvement of the chronicles in directing the theatrical repertoire, this function appears more diminished today; in the second half of the nineteenth century, the audience preferred easy plays, they were refractory to the idea of the new, of staging tragedies, instead of pranks, comedies or pathetic melodramas, which is detrimental to the theatrical journey. Critics intervened to correct this tendency towards banality; nowadays, the repertoire choices aim at diversity, and the chronicle does not necessarily mediate this aspect. In the nineteenth century, “The great stagings were made not to serve the content of the play, but to seduce an audience still uneducated”⁸, because the shows were not thought of as a whole, but as a whirlwind of spectacular, attractive effects, especially through their event status. They were also a

⁶ Idem, p. 122, our translation

⁷ Constanța Trifu, *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, Editura Minerva, București, 1970, p. 250, our translation

⁸ Petru Comarnescu, *Scrieri despre teatru*, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 6, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

response to the demand of the spectators of that time - to meet the sensational in the theater and to be constantly bombarded with something new. The audience did not like the staging of the same play, considering that watching a stage version exhausts the resources of that dramatic script.

The list of characteristics and functions of theatrical criticism remains open, but we note another observation of Constanța Trifu, who summarizes the mission of theatrical criticism, comparing it with the image of an incomprehensible genius who will continue his journey to reach the ideal, similar to Eminescu's vision: “it (*the theatre chronical*) will remain the guide with the always unfulfilled longing for the artistic absolute”⁹.

Next, we consider the role of the theater critic, being beneficial to observe how he has individualized over time. Consulting several reference works, we stopped at *Incursiuni în istoria criticii dramatice*, a volume in which Florin Faifer dedicates numerous pages to the vocation of the theater critic and formulates theories about the features of the dramatic chronicler. A first characteristic individualized by the author is moderation, meaning a dosage of the articles, a balance found at the border between overestimation, vehemence and sarcasm: “neither opinions from the tip of the lips, nor appreciation in loathing - yet no waste of praise ...”¹⁰. Florin Faifer places the theater critic under the aegis of the antithetical universe, which seeks the perfect use of portions of the following features: “faithful and independent”,

⁹ Constanța Trifu, op. cit., p. 250, our translation

¹⁰ Florin Faifer, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010, p. 9, our translation

THEATRICAL COLLOQUIA

“devoted and pettifogging”, “comprehensive and harsh”, an almost impossible task, but interesting as an objective, in a game involving critical talent, writing and love for theater. We visualize the value of the dramatic chronicle according to the inclined plate of the balance, through which we materialize the content of the theatrical critique.

Today: “a critic is, especially in the theatrical field, almost inconceivable without a constant prior journalistic practice, which would ensure the acquisition of a living culture of his professional niche, but also expressiveness, spontaneity and accuracy in speech”¹¹. The mandatory presence of that author's record was not found, however, among the data of critics in the second half of the nineteenth century, this feature being a contemporary one, at a time when, after years of probing the field, the theater critic belongs to a cultural setting and becomes a professional with very well defined features. As for the second part of the quote, of course, the writing of the theater critic should be expressive, spontaneous and rigorous, but these qualities were not learned from journalistic practice, most of the time, by the critics of the 19th century. We understand that a theater chronicler should go beyond the simple narration of artistic events (activity specific to the cultural journalist), moving towards a superior practice that requires mastery of the aesthetic sense and an overview of journalistic rigors. We specify that the practices of the theater chroniclers from the 19th century represented a starting point in structuring their activity and in building a collection of models.

¹¹ Miruna Runcan, *Critica de teatru: încotro?*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2005, p. 37, our translation

Important female presences and the beginning of the cultural press

In addition to the established signatories of the cultural press in the nineteenth century, it is worth highlighting the lesser-known contributions, namely, the women who have individualized in a patriarchal field: Maria Rosetti, Sofia Nădejde and Cornelia Morțun.

Maria Rosetti was born in 1819 in Guernsey, England (her parents were Edward Effingham Grant and Marie Levasseur); she was the wife of Constantin A. Rosetti, one of the founders of The Romanian Academy and of The National Liberal Party, their marriage taking place on August 31, 1847; she died on February 13, 1893. She stood out through her zeal with which she fought for nationalist ideas and by her revolutionary creeds (referring to the time of The Revolution of 1848 when, disguised as a peasant, she sent a message, written on a note, by kissing her husband, C.A. Rosetti, who had been arrested, the message containing information about the time of the release of the revolutionaries). She has been concerned about several humanitarian actions, being a member of the “Committee for Aid to the Malnourished”; at the same time she was involved in raising funds for the establishment of the hospital in Turnu Măgurele (1877, during the War for Independence). She fought for the development of education for girls, becoming a member of the “Permanent Council of Public Instruction”, but also for the emancipation of women, as evidenced by the establishment of the “Women's Committee”.

Maria Rosetti is the landmark of women journalists, as she rewrote the “naturalness” of things in the cultural press, signing dozens of articles in the publications of the time. She deserves to be remembered as the first woman journalist in Romania: “she was one of the pioneers of Romanian women's journalism”¹², “the first woman to have a theatrical column in a Romanian newspaper (*The Romanian*)”¹³. In addition to her theatre articles, she published novels, children's stories and travel chronicles. She is described in the following passage: “She wrote well, with a romantic spirit, she took the beauty out of everything she did and scattered it around her”¹⁴, “endowed with real talent as a writer”¹⁵. Along with her collaboration with *The Romanian* (and its annex – *Românul de duminică* – *Sunday Romanian*), she founded the newspaper *Mama și copilul* (*Mother and Child*), a publication that operates from July 4, 1865 - April 24, 1866, with a weekly publication on Sunday.

Maria Rosetti also formulated an interesting perspective on the realization of theater criticism: “a theater chronicle is something very difficult to do. To ask for so much tact, so much penetration, a keen intelligence, a great knowledge of art, a soul free from any predilection, a sweet, benevolent verse, a firm but delicate hand, to touch without hurting a poor artist in what is most precious and most holy, in the love of his art, in the religion of his whole

¹² Anca Hațiegan, *Dimineața actrițelor*, Editura Polirom, Iași, 2019, p. 268, our translation

¹³ Idem, p. 270, our translation

¹⁴ Sabina Cantacuzino, *Din viața familiei Ion C. Brătianu*, Editura Humanitas, București, 2013, p. 50, our translation

¹⁵ Idem, p. 57, our translation

life”¹⁶. It also follows from this paragraph that a good theater critic will be a master of diplomacy, of the dosage of his writing, a master of observation and a preacher of aesthetic taste. Again, the balance that is so difficult to achieve in the conception of theatrical criticism is brought to attention.

The actions of Sofia Nădejde are aligned with the same spirit of overcoming the prejudices of the time, as she is recorded in history and as the first girl in Romania to take the baccalaureate in a boys' high school and the first president of a political congress. We recall the fact that she was born on September 14, 1856, in Botoșani (her parents Vasile Băncilă Gheorghiu and Puheria-Profila Neculae) and she died on June 11, 1946, in Bucharest; she married Ioan Nădejde in 1874.

Regarding her work as a journalist, we note that she was one of the founders of *Contemporanul* (*The Contemporary* - a publication from Iași printed between July 1, 1881 - May 1891), then signed dozens of articles on various topics (psychology, ethics, sociology, morality, women's emancipation, ethnography, history, archeology, biology, literature, theater) in the same journal. We add some titles:

- “Critique of the play *Jidovul Leșesc*” – 1882-1883, no. 10, pp. 368-371: “This piece [*Jidovul Leșesc*] if it may not be a pure naturalist, at least it is superior to many others, especially through the natural paintings it shows”¹⁷; “And unfortunately good actors are so rare! The work is very tender

¹⁶ Apud Anca Hațiegan, op.cit., p. 286, our translation

¹⁷<http://dspace.bcu->

[iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcuiasi.ro/bitstream/handle/123456789/810](http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcuiasi.ro/bitstream/handle/123456789/810)

THEATRICAL COLLOQUIA

and we still come to believe that theater, alike poetry, will perish with time, both are too artificial things, that they may have a future”¹⁸;

- “*The Scourge*” - 1889-1890, no. 5, November, December 1889 and January, February 1890, pp. 441-450: “There is more to think about works of art, and when the Romanian public wants, I am sure that it can give deserved value to a work of art. It is sad that many were deceived by some and by others, so they did not even come to the performance, thinking that the play is not good, that it is so and so”¹⁹;

- “*Women's Rights* (original comedy by Mr. Marcu)” - V (1885), no. 20 and 21, pp. 817-822: “On the stage of the theatre in Iasi, a comedy was performed the other day by Mr. Marcu, in order to mock the rights of women in general, and especially the interference of women in justice. In the so-called comedy, it is assumed that women of the twentieth century become: lawyers, prosecutors, investigating judges, jurors, etc.”²⁰.

[/BCUIASI_PER_X-1584_1882-1883.pdf?sequence=2&isAllowed=y](#), p. 370, accessed on 21.10.2021

¹⁸ *Idem*, p. 371, accessed on 21.10.2021

¹⁹<http://dspace.bcu->

[iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcuiasi.ro/bitstream/handle/123456789/810](http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcuiasi.ro/bitstream/handle/123456789/810)

[/BCUIASI_PER_X-1584_1889-1890_Nr.1-2.pdf?sequence=9&isAllowed=y](#), p. 450, accessed on 21.10.2021

²⁰<http://dspace.bcu->

[iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcuiasi.ro/bitstream/handle/123456789/810](http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcuiasi.ro/bitstream/handle/123456789/810)

[/BCUIASI_PER_X-1584_1884-1885.pdf?sequence=5&isAllowed=y](#), p. 817, accessed on 21.10.2021

She tenaciously fought for the emancipation of women, as evidenced by the many articles on this subject in *Contemporanul* (*The Contemporary*), but also proven in the article “The Issue of Women” in *Femeia Română* (*The Romanian Woman*) in Bucharest, I, number 11, 1879; her goal was to pass on her ideas to as many women as possible and to contribute to the feminist revolution. The idea of setting up a newspaper dedicated to women is also attributed to her, as, not having a newspaper of this type in Iași, she addressed Maria Flechtenmacher, who followed the initiative, specifying this in the first issue of *Femeia Română* (*The Romanian Woman*): “We are happy today to dedicate the first columns of our newspaper to the letter addressed to us by an intelligent and trained lady, Sofia Nădejde from Iași. We thank from the bottom of our hearts Mrs. Sofia Nădejde, who joins with confidence and energy the soldiers of women's emancipation”²¹.

Sofia Nădejde led *Evenimentul Literar* (*The Literary Event*), published in Iași, starting with May 2, 1894. She also collaborated with *Pagini Literare* (*Literary Pages* – founded in 1899, in Bucharest), with *Lume nouă științifică și literară* (*New Scientific and Literary World* – Bucharest) and was in the Steering Committee of the magazine *Comoara tinereții* (*Youth Treasure* – 1905, Bucharest). Her name is related to “no less than 43 publications, [...] for over 60 years she has been present in the landscape of the Romanian press”²².

²¹https://adevarul.ro/cultura/istorie/sofia-nadejde-soldat-emanciparii-femeilor-voim-tratati-oameni-egali-1_5e625e425163ec4271c440a7/index.html, accessed on 20.10.2021

²² <https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2019/05/Publicistica-Sofiei-N%C4%83dejde-%E2%80%93-o-modalitate-de-sus%C5%A3inere-a-crezului-s%C4%83u-feminist.pdf>, accessed on 20.10.2021

She also wrote a play *O iubire la țară* (*Love in the Country* - published in issue 6, pp. 481-511, issue 7, pp. 1-24 and issue 8, pp. 97-115, 1888, from *The Contemporary*), along with short stories (*Din chinurile vieții* - *From the Torments of Life*), novels (*Robia banului* – *The Bondage of Money*, *Patimi* – *Passions*) and sketches.

Another notable presence was Cornelia Morțun, a personality who individualized herself through her initiatives in order to care for the wounded and to equip the field hospitals (she was the President of the Branch of the National Red Cross Society - “a committee was elected composed of Mrs. Cornelia Morțun, president, Mrs. General Istrati vice-president, Mrs. Dr. Țurcanovici cashier, Ms. Buicliu and Ms. Teodoru secretaries”²³) and she also wrote in *Contemporanul* (*The Contemporary*). She undertook several cultural activities with her husband, Vasile G. Morțun. We underline the fact that the two married on February 27, 1883, in Roman, having a previous degree of kinship (they were third degree cousins). She also showed a certain closeness to the theatrical field, translating a play – *Împărțeala* (*The Dividing* – comedy in one act, written by Ivan Turgenev) also published in *The Contemporary*, VI, no. 4, pages 289-330, 1887²⁴.

These three personalities represent only the beginning of a long list of "ladies", who impressed with their actions, so the current approach is a

²³ <https://urbanaro.wordpress.com/2016/05/28/generosii-romanului/>, accessed on 21.10.2021

²⁴ http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/732/BCUIASI_FG_IV-77695_1964.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p. 76, accessed on 21.10.2021

possible contribution to expanding knowledge of the field, being an open invitation to revisit the universe marked by the actions of Romanian women.

Bibliography:

Cantacuzino, Sabina – *Din viața familiei Ion C. Brătianu*, Editura Humanitas, București, 2013

Comarnescu, Petru – *Scrieri despre teatru*, Editura Junimea, Iași, 1977

Faifer, Florin – *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010

Hațiegan, Anca – *Dimineața actrițelor*, Editura Polirom, Iași, 2019

Païu, Constantin – *Dintele vremii*, Editura Princeps Edit, Iași, 2003

Popovici, Ada – *Limbajul dramatic și orizontul de așteptare estetică*, Editura Casa Editorială Demiurg, Iași, 2009

Runcan, Miruna – *Critica de teatru: încotro?*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2005

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

Web sources:

https://adevarul.ro/cultura/istorie/sofia-nadejde-soldat-emaniparii-femeilor-voim-tratati-oameni-egali-1_5e625e425163ec4271c440a7/index.html

<https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2019/05/Publicistica-Sofiei-N%C4%83dejde-%E2%80%93-o-modalitate-de-sus%C5%A3inere-a-crezului-s%C4%83u-feminist.pdf>

http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/810/BCUIASI_PER_X-1584_1882-1883.pdf?sequence=2&isAllowed=y

THEATRICAL COLLOQUIA

http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/810/BCUIASI_PER_X-1584_1884-1885.pdf?sequence=5&isAllowed=y

http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/810/BCUIASI_PER_X-1584_1889-1890_Nr.1-2.pdf?sequence=9&isAllowed=y

YOUNG RESEARCHERS

DOI number 10.2478/tco-2021-0025

Prince Charming and the problem of morality from a pragmatic point of view. A reflection on the imaginary born of truth

Mihaela BREBINARU (Gheorghe) •

Abstract: Fairy tale characters have a special status for children, as they become the bearers of values and emotions with a major impact on the development of the young viewer in whose universe anything is possible. Children often place the action at a subordinate level of their brain and the text loses its value to the character construction, which they remember at the expense of the actions the characters perform. Young audiences' conclusions about a character can boil down to two simple characterizations: GOOD or BAD, but their subconscious picks up complex information that can affect the core values and influence future decisions or actions. This assessment of the moral character that a fairy tale character has is only valid because the fairy tale is used for an educational purpose and is supposed to contribute to the development of cognitive and affective processes in the formation of fundamental character traits. The aim of the critical approach of this research is to identify the real values of a character through behavioural analysis in order to render it scenically.

Keywords: fairy tale, moral character, child development, behavioural perspective

• PhD student, I.L. Caragiale National University of Theatrical and Cinematographic Arts, Bucharest, Romania

The director's approach to a fairy tale in animated performance can be motivating because of the exposure of fantasy to high limits and the complexity of the characters: both plastic and behavioural. The animation theatre possesses all the means necessary to tackle the supernatural and build memorable characters without limitations but still with a detectable content in behavioural anthropology. Anthropological studies have been established as a reflection on man that encompasses a diversity of phenomena that participate in his life through the birth of social, cultural, historical, religious and political anthropology.

Concerns about the human being began in antiquity, becoming clear and explicit with Socrates through his interest in the human being and its behaviours. "Know thyself!"¹ Socrates urges man to reflect on his own thinking and to find a way to master his own self through knowledge. The Greek philosopher is credited with discovering in the idea of the soul the cornerstone of an empirical anthropology - understood as a conscious SELF, as a moral and intellectual instance.

Kant's anthropology is subordinate to the central idea of his ethics which states that MAN is a being who acts only through freedom and becomes in his mind his own FINAL PURPOSE.

Anthropology theoretically answers the fundamental question "What is the human being?"² But to the question "What is the character from the fairy tale and how can it be treated as a foundation for empirical human theories?", literature answers by drawing clear directions in which psychoanalytic knowledge about humans can also be applied to the character, because it is a product of the same circuits as the human being, created by another human being.

Anthropology is found in fairy tales, which through their subjects, analyse the contents of human nature, comparable in all European cultures. Fairy tales can be explained as a class of traditionally learned responses that

¹ a saying engraved on the frontispiece of the Temple of Delphi, dedicated to the god Apollo, consecrated by Socrates and handed down through the centuries, by his followers

² Immanuel Kant, *Antropologia din perspectivă pragmatică / Anthropology from a Pragmatic Perspective*, Ed. Antet, 2013, p.103.

form a certain type of behaviour. From the perspective of a performance, the audience goes through the psychological process of learning to acquire behavioural responses, a process that takes place under conditions determined by social and cultural factors.

Jung was of the opinion that in fairy tales a comparative anatomy of the human psyche can be analysed and observed, and that the study of myths, legends, traditions and other mythological material can lead to fundamental models of the human psyche.

"In fairy tales, the conscious material is less specific and therefore fairy tales more clearly mirror the fundamental patterns."³,

Kant, for his part, considered that not only history and biography but even plays and novels are auxiliary means in the construction of anthropology, although they are not among his sources, because „ plays and novels are not based on experience and truth, but only on invention, and since authors are allowed to exaggerate some characters and the situations in which people are placed, such as dreams, it seems that these works add nothing to our knowledge of men, although the main characteristics of the fiction of the characters described by Richardson or Moliere, come from the observation of human conduct, and if, in time, they are exaggerated, they must still correspond to human nature. ”⁴

The characters offer insight into how ethical considerations are related to various forms of theatrical expression, by portraying characters who face the same issues as real people, seen as subjects of life. Plays are a reflection of an important part of human culture, being used as a way of defining the way people interact, expressing the thinking of a certain period or cultural territory. Characters therefore provide an analytical perspective on human nature and literature in stage representation is an expression of human evolution, built on the interpretation of characters, to gain a better understanding of human behaviour.

³ Carl Iung, *Arhetipurile și inconștientul colectiv. Opere Complete/Archetypes and the collective unconscious. Collected Works*, Ed. Trei. 1995, p 108

⁴ I.Kant, 2013,op.cit. p.8.

THEATRICAL COLLOQUIA

For Plato and Aristotle, a character is the result of a process of objectification of the creator who has his own independence and internal logic and who governs his own manifestations. The logical and psychological justification of the character is governed, however, by the collective reaction. With a more idealised appearance, the character acquires the right to an objective life in the form of the hero, who is initially the result of the transposition of moral values of the human being.

Collective consciousness plays an extremely important role in the birth of fairy tales and characters. This fundamental sociological concept is defined as a set of shared beliefs, ideas and information of a social group and informs the sense of belonging and identity. Born, in turn, from self-consciousness, it becomes a universal inscription when many individuals share a set of moral values, ideas and concepts.

The proof that fairy tales are the most direct expressions of the collective unconscious and represent archetypes in a simple and concise form is the key to understanding the processes that go into building a character. This is the simplest definition of the archetype, because within the narrative, the archetype is expressed in the totality of its motifs.

Starting from the idea that the character represents a unit of the inscriptions of the collective consciousness, it can be analysed in the light such consciousness, as an entity that gathers all human qualities.

If a pragmatic anthropology does not look at the fairy-tale character, but at the human being, it can only be seen through the prism of the facts and behaviours he displays in the performance. A character's self-consciousness is reflected only by the collective consciousness and not by the character's actual existence. Characters in a performance can be judged as "psychologically" real. Even though the supernatural, or exaggerations may mislead the audience, always a stronger or weaker psychological theory seems to fit a real person or situation.

Children's theatre plays teach audiences - through slightly exaggerated examples - how to be GOOD and not BAD. The important thing is to examine not what we learn from them, but the ways in which we learn.

If we accept the notion of a Moral Character, this is an attempt to extend the concepts of reason to the fantastic character of the fairy tale, so that his ethical thinking reaches the depth of moral character.

According to Kant's account, in order to have character, it is enough for man to have a good will. Kantianism is a form of deontological ethical theory, which judges a given action not by its consequences, but by how it adheres to given rules. Its central philosophical concept is the categorical imperative, which states that we should "act only in accordance with the maxim by which the will becomes universal law"⁵. The second part of the categorical imperative states that human beings should not be used as means to an end but as ends in themselves, which means that they should never sacrifice themselves or others for themselves.

While philosophy and literary studies are two academic disciplines completely different within the humanities, ethical theories can be extremely useful in justifying the position we take on moral issues addressed in the dramatization of a fairy tale.

Ethics works to evaluate the moral permissibility of actions through non-fictional scenarios, treating fictional characters as a verifiable existence that allows us to use the ideas of philosophers in interpreting the themes presented in fairy tales. Applying ethical theories, for example, to the universal archetype of the central character – Prince Charming in search of himself – allows us to use a methodological approach in thinking about the moral permissibility of the murders he commits in his fantastical actions.

These types, which have become a template for the group mentality, do nothing more than repeat the idea of the structure they represent. The most familiar archetype, Prince Charming, is generally described as follows: a character with a certain social background, young and brave, with a well-defined beauty, in competition with evil forces, which he successfully defeats, his ultimate goal being to marry an emperor's daughter. Although the fairy tales differ from each other, their action is not identical, the character and his manner of responding to challenges become predictable. Always the collective

⁵ Kant, 2013,op.cit, p. 30.

unconscious foresees the hero defeating the antagonist without condemning the morality of the former's means.

While the collective unconscious and Kantian approaches to determining the moral permissibility of Prince Charming's actions lead to contrasting conclusions, in the analysis of the fairy tale seen as a whole, both essentially condemn its action, which is justified in the collective unconscious by the fullness of the fantastic seen as a means of transposing action.

The fairy tale presents a clear picture of this problem, and the limits of its ethical approach capture this ambiguity, which is due to its inclusion in the fantastic context.

Analysing the fairy tale approach to this moral problem arising from the treatment of the action of killing some characters, I will explain the limits of its ethical use, as it relates to fairy tales. The collective unconscious, unlike the Kantian one, holds a consequential moral theory, which belongs to utilitarianism - and means that actions are evaluated exclusively by their consequences. Utilitarianism⁶ is a moral theory that allows an evaluation of the actions of individuals and has two essential dimensions: a criterion of good, evil and a moral imperative that maximises the good, seen as the rule for evaluating moral action according to this criterion. This principle states that actions are right as far as they tend to promote happiness and wrong if they tend to produce the opposite of happiness.⁷

The killing of the antagonist, assumed as the essential duty of the protagonist, represents to the greatest extent the happiness and desire of many people such as: the emperor, the citizens or the various fantastic animals who, in the light of the collective unconscious, consider that murder is not only allowed, but sometimes even necessary. A Kantian would argue that killing any being, is not morally permissible. Prince Charming assumes that happiness is impossible to be achieved in a state of fear and domination over

⁶ John Stuart Mill and Jeremy Bentham are the greatest contributors to the development of utilitarianism.

⁷ Mill argues that when calculating the measure of utility and performing what he calls the hedonic calculus, both the quality and quantity of the pleasure or pain caused by the action must be taken into account. In short, all actions should be directed towards the realisation of that which is the happiness of the greatest number of people.

a community by an evil character, because this would be the most hateful state possible, and acts according to his own definition of happiness to kill the evil character.

To address this moral issue, from the ethical point of view of the collective unconscious, we must turn our attention from the maxims behind an action to the consequences produced by Prince Charming's actions. The most important theme in the fairy tale, which is also necessarily taken up in the stage performance, is the struggle between GOOD and EVIL, in which the former necessarily triumphs for the happiness of all. This happy-ending signifies the justification of all the actions in the fairy tale and the outcome of Prince Charming's struggle. The GOOD in the fairy tale, in this context, is not the moral good that Kant considers at the expense of the collective unconscious.

Prince Charming, the iconic figure of the fairy tale, the hero and saviour of an archaic world full of mysteries, is seen as an expression of strength, valour and courage, adorned in the fantasy story with all that is most beautiful in the soul. But is Prince Charming a moral character?

As the best-known archetype, he is endowed with a series of virtues that govern the actions he undertakes, becoming the doer of the common good, which always places the collective unconscious on his side. The moral laws of ethics, however, translate its behaviour into the modern concept of the status quo.

A character's morality translates exclusively into verbs that can be applied to the moral norms dictated by society. If we refer to medieval society, universal laws were directly or indirectly taught by clerics through the Ten Commandments.⁸ Today, many of these moral rules are simultaneously religious and expressed as a categorical imperative: what anyone must do, anytime, anywhere in a given situation. A pragmatic anthropology, however, also introduces hypothetical rules, which recommend certain behaviours.

These standards lead to the establishment of a certain behavioural profile and can be applied to one character in the fairy tale, presented in the

⁸ Émile Durkheim classified the role of religion (whatever it is) as a "social cement" that holds societies and cultures together.

most detail and acting on a broader level: Prince Charming. This archetype reproduces values taken up by generations for educational purposes, and we need to consider whether a pragmatic anthropology places him on the same high plane that he occupies in symbolism.

„*Thou Shalt Not Kill!*”⁹, the most important of the Bible's moral rules, and the most reprehensible action of universal law, is violated by Prince Charming, who kills any creature that opposes him, or does not allow him to pass through foreign territory. Although in the fairy tale killing is an act justified by the supreme good of all, this rule refers to the sacredness and intangibility of life as a value in itself and cannot be sacrificed to the fulfilment of other ends, whatever they may be.

All fairy tales have as their theme the defeat of Evil, yet every fairy tale also proposes the mandatory killing of the evil character, but in today's children's shows, this idea is less and less exposed or even categorically rejected, the fight becomes symbolic or the character is punished in a way that is compatible with modern acceptance and values to be transmitted from the stage.

„*Thou Shalt Not Steal!*”¹⁰ is the moral phrase immediately following the seriousness of the murder. Theft is an action that the central character often commits, either sent by an emperor or acting on his own will. The hero appropriates magical objects, trickster horses or exceptionally kidnaps other human beings. This action is justified by the fantastic nature of the fairy tale as necessary to defeat EVIL, although there are objects that have no use in the final action.

In the scenic take on a fairy tale, theft is not condemned but, on the contrary, accepted, the light in which theft is put in Romanian shows is usually in a comic note, thus acting against the educational values that a children's theatre show should promote.

⁹<https://biblehub.com/exodus/20-13.htm>, *Exodus 20:13, Context: The ten Commandments*, (accessed October 27, 2021)

¹⁰ <https://biblehub.com/exodus/20-15.htm>, *Exodus 20:13, Context: The ten Commandments*, (accessed October 27, 2021)

"Hypothetical norms"¹¹ can be understood as prescriptions of ability, and the hypothetical imperative is called by Kant "pragmatic". The most extensive list of rules for the cultivation of character is found in Anthropology in the form of hypothetical moral norms.

„Not speaking untruth on purpose”¹², or its equivalent of not lying, is encountered in fairy tales in order to escape from a tight situation. The hero is sometimes put in the position of lying or having other beings lie for him, in order to come into possession of a sought-after precious commodity. When an adjutant intervenes and helps him overcome an important trial, a hero takes full credit for resolving that situation. Breaking this hypothetical rule is not sanctioned in children's shows in Romania.

Not breaking your promise intentionally, or unintentionally¹³ is another type of rule breaking and a motif often found in fairy tales. This violation of the hypothetical type of moral rule entails dire consequences for the hero. He always pays for breaking a promise in one way or another. It is the only action that the collective unconscious perceives as immoral because there are consequences, also taken up in children's plays.

*

Nietzsche said that "the good man in this morality does not escape from a little disregard after all - which may be slight and well-intentioned"¹⁴, because each of the immoral actions can be weighed against the moral ones, which are always more. The principles that guide the acceptance of these actions are the FREEDOM and FANTASY of the fairy tale. If the spectator accepts the supernatural, he can also accept the deviations from moral norms that GOOD produces through the actions of its heroes.

Weaknesses are human and the phrase is well emphasized in the tale. There is no such thing as perfection, and a balance would favour positive deeds. The question arises, however, whether a character can still be called moral in spite

¹¹ Kant, Immanuel, *Critica Rațiunii Practice/Critique of Practical Reason*, Editura Paideia p. 224

¹² Idem

¹³ Idem

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, Humanitas Publishing House, 2015, p. 214.

of his actions, and whether he can serve as a model for the developing minds of young viewers. The analysis does not prove that Prince Charming is immoral, only that in some circumstances he can become immoral and lose his integrity.

The character of fairy tales remains intangible through their literary, folkloric and symbolic value, but the question of their educational value may arise when the texts are dramatized and adapted to the needs of a performance for young audiences. In the century of the political correctness and its rapid development, the staging of behaviours incompatible with the way of life of the younger generation could compromise their understanding of the current society. The solution to the continued use of fairy tales in children's shows always lies in the directorial key and the essentialisation of the moral values that fairy tales have.

There is, in fact, no example of a morally immaculate character in the fairy tale or in everyday life and so, the GOOD in the fairy tale must be constructed as it is, but the less moral actions must be exposed by the director so that they are understood as such by the child-audience.

Bibliography

Bettelheim, Bruno, *Psihanaliza Basmelor/The Psychoanalysis of Fairy Tales*, published by Univers, 2017

Durkheim, Émile, *The Elementary Forms of Religious Life*, Oxford University Press, 2008

Freud, Sigmund Freud, *Interpretarea viselor /The Interpretation of Dreams*, Ed. Trei, 2010

Garrard, David and McNaughton, Eve, *Forgiveness-The Art of Living*, ed. Routledge 2012

Gold, Sharon, Anderson and Muchnik, Pablo, *Kant's Anatomy of Evil*, Cambridge University Press, 2010

Jung, Carl, *Arhetipurile și inconștientul colectiv/ Archetypes and the Collective Unconscious - Collected Works*, Ed. Trei. 1995

Kant, Immanuel, *Antropologia din perspectivă pragmatică/ Anthropology from a Pragmatic Perspective*, Antet, 2013

THEATRICAL COLLOQUIA

Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure/ Critique of Pure Reason*, Paideia Publishing House, 2015

Kant, Immanuel, *Conjectural Beginning*, Cambridge University Press, 2007

Kant, Immanuel, *Religion within the Boundaries of Mere Reason*, Edited by Allen W. Wood and George di Giovanni, ed. Cambridge University Press. 1998

Kant, Immanuel, *Critica rațiunii practice/ Critique of Practical Reason*, translation by Traian Brăileanu, ed. Paideia, 2020

Mill, John Stuart, *Utilitarianism*, Ed. Dover Publications, 2007

Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău/Beyond Good and Evil*, Humanitas Publishing House, 2015, p.214

Nietzsche, Friedrich, *Despre genealogia morale : o polemică/ On the genealogy of morality: a polemic*, Ed. Contemporary 2020

Royer, Clemence, *Preface, Charles Darwin, Origin of Species*, Herald Publishing., 2017, p.16

Vlastos, Gregory, *Socrates. Ironist and moral philosopher*, Humanitas Publishing House, 2002,

Articles

Bernstein, Richard J., REFLECTIONS ON RADICAL EVIL: Arendt and Kant, published by Penn State University Press, Vol. 85, No. 1/2, 2002

Battaglia F. *Anthropologia transscendentalis*. Kant's theory of human nature, Published by Stud Hist Philos Sci, Jun-Sep. 2012

Cohen, Alix A. *Kant's answer to the question 'what is man?' and its implications for anthropology*. Published by Stud Hist Philos Sci, Dec.2008

Rumsey, Jean P. Agency, *Human Nature and Character in Kantian Theory*, April 1990, The Journal of Value Inquiry volume 24, pages 109-121 (1990)

Websites

<https://biblehub.com/exodus/20-15.htm> *Exodus 20:15, Context: The ten Commandments*, (accessed October 27, 2021)

<https://biblehub.com/exodus/20-15.htm> *Exodus 20:13, Context: The ten Commandments*, (accessed October 27, 2021)

DOI number 10.2478/tco-2021-0026

The Impact Of SARS Cov-2 Pandemic On Children's Behaviour In Society And Their Reintegration Through Drama Classes

Bianca HEDEŞ*

Abstract: The aim of this article is to point out the acute need of artistic classes for children with ages between 5 and 12 years after one year and a half of online activities imposed by the SARS CoV-2 pandemic. The 2021 school year brought to the parents' attention the gaps their children have experienced in terms of sociability. The ease they used to have in communicating with the others has almost disappeared along with the joy of interaction. They got so used to the virtual world that they began to see it as routine and to believe that this is the way our lives should be looking like from now on. As a result, the inauguration of this new school year in comparison to other typical school years, except for the pandemic years, has been registered as the year with the highest number of requests for children's theatre classes. Teachers saw their students regressing and they also observed that it was very difficult for their students to assimilate any kind of new information, a reason why they came up with the idea of participating in such classes. The worst challenge for the students was to start coming back again physically to classes. Their enthusiasm disappeared alongside with their inability to concentrate and their difficulty in paying attention to the teaching process. The masks on their faces represented another disadvantage that they didn't have to comply with any longer while attending online classes. Anyhow, it was the first year as a freelance theatre teacher in which the demand increased in such a manner that neither I nor my guild colleagues could honor all the requests we received in terms of drama classes for children at this age. The benefits of such classes in the education and in the evolution of its participants have already been demonstrated by many theatre personalities and they are now

* PhD student 3rd year of studies, UNATC I.L.Caragiale Bucureşti

THEATRICAL COLLOQUIA

being amplified with the increased interest coming from the children's parents who noticed serious disorders in their children's behavior. In the next lines we are going to analyse the outcome results after questioning 60 children with ages between 5 and 12 years old.

Keywords: online school, drama classes, SARS CoV-2 pandemic, 2021 school year, pedagogical theatre

Introduction

Demand versus supply on drama classes existed and at the same time it didn't. Why? Drama classes for children with ages between 5 and 12 years old are or used to be considered a luxury for the parents of the participants. Most of the time, the choice wasn't even made by their children but by their parents in order to brag with their children's extracurricular activities among others. Children as actors sounded very good for them to parade with. These kind of classes, when we speak of such ages, at least in Bucharest, we mean private schools most of the time. The expectations after attending such a course are different from one customer to another. There isn't a particular goal each one follows, a reason why you as a teacher have to meet everybody's expectation. The fact that 2019 and 2020 deprived children from going to workshops or activities that weren't in their compulsory school curriculum, even though they were important in the process of self-development, caused a huge drawback and frustration through this banning of activities of interest. Through these alternative means of learning and entertainment, children had the chance to express themselves, to find the joy and the enthusiasm they couldn't find in some other activities.

“Among the many losses this school year was the chance for students to shine on stage in the classic end-of-the-year theater production. Yet teachers and students across the country turned misfortune into opportunity, creating memorable plays and performances that will live on — online.”¹ Many of the students attended drama classes only for the chance of being seen on stage. Unfortunately, their dreams vanished away along with the lockdown. Some others were able to use their imagination and played in live broadcasts on

¹Drama For School Theater Groups During The Coronavirus : NPR
Sequoia Carrillo, 2020, *Performing In A Pandemic: Taking The High School Play Online*,
National Public Radio California, accessed in 18.10.2021 at 08:00 PM

various online platforms. Regrettably, not all the teachers wanted or could continue with teaching online drama classes. When these classes were physically suspended a lot of teachers tried to hold their lessons online, but many of them lost their contracts while trying to do so, because the art of the theatre is an art that has to be practiced live, in person. Feeling is not something associated with the virtual, with the computers and in general, with virtual machines. Children's social and emotional level was highly affected because of the Covid-19 restrictions which were very harsh for them to assimilate, to understand and to obey.

“The results revealed that children represent the COVID-19 as an enemy that is being fought by the doctors. Children are afraid and worried about catching the virus, but mainly because they think they can infect their grandparents and this makes them feel guilty. Moreover, the lockdown situation has produced conflicting emotions in the children. On the one hand, they are scared, nervous, lonely, sad, bored, and angry, but they also feel safe, calm, and happy with their families. These results indicate the need for governments to also consider children in their management of the current situation by placing greater emphasis on social and inclusive policies to help alleviate the possible effects that they may suffer as a consequence of the pandemic and the lockdown. In short, there is a need to address the psychological, educational, social, health factors and well-being needs of children.”²

The virus became an enemy for people trying to achieve something, but were prevented by the threat on their health. They struggled to visit their relatives, their grandparents, their parents but at the same time trying to avoid jeopardizing their health. The fact that they could be putting in danger their beloved ones prevented them from meeting one another. If for the adults it was an understandable compromise that they had to accept and endure, for the children the situation wasn't that easy to comprehend. The virus became their number one enemy and they started to hate it. They began to feel angry, but at the same time powerless and the fact that they were unable to stop the nightmare made them feel useless, even though in the end they have resigned.

²Frontiers | Exploring Children's Social and Emotional Representations of the COVID-19 Pandemic | Psychology (frontiersin.org), Nahia Idoiaga, Naiara Berasategi, Amaia Eiguren, Maitane Picaza, *Exploring Children's Social and Emotional Representations of the COVID-19 Pandemic*, Frontiers in Psychology, accessed in 18.10.2021 AT 08:29 PM

THEATRICAL COLLOQUIA

The guilt that the child could harm a close person is damaging for the child's emotional development. It could become a trauma if a child is carrying a virus that could kill a relative of his. The majority of the children nowadays are raised thinking they are invincible, they are the greatest and no one is allowed to treat them badly and they deserve all the good in the world. Also, they are taught by their parents that they are winners and they are living somehow in a pink bubble, not knowing anything about the world outside.

This is one of the main reasons for which the Covid-19 pandemic shocked emotionally and psychologically a lot of kids. They didn't know how to deal with the avalanche of feelings and the terrifying new pieces of information. There were parents who couldn't pretend any longer in front of their children and the sudden change of attitude harmed the little ones, because until then, they lived in an air bubble where they were protected. In the next lines/graph we can observe the high impact the pandemic had on the children's psychological and emotional side and how many of the children are willing to attend drama classes.

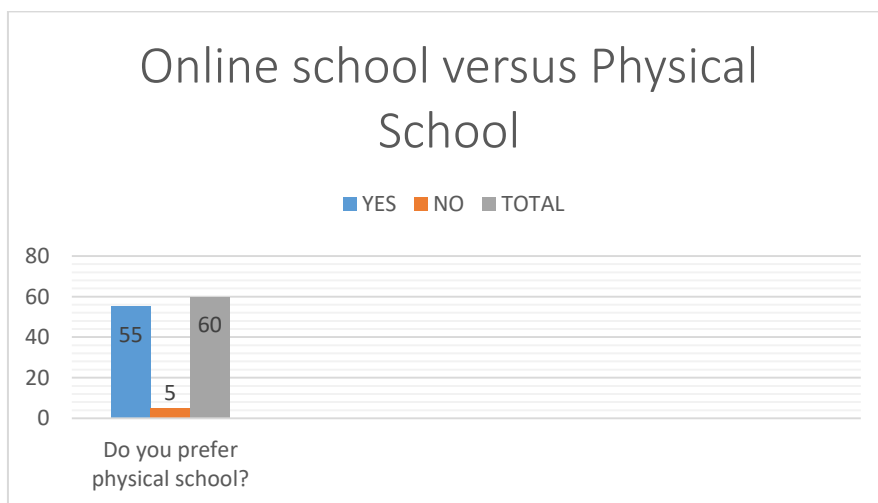


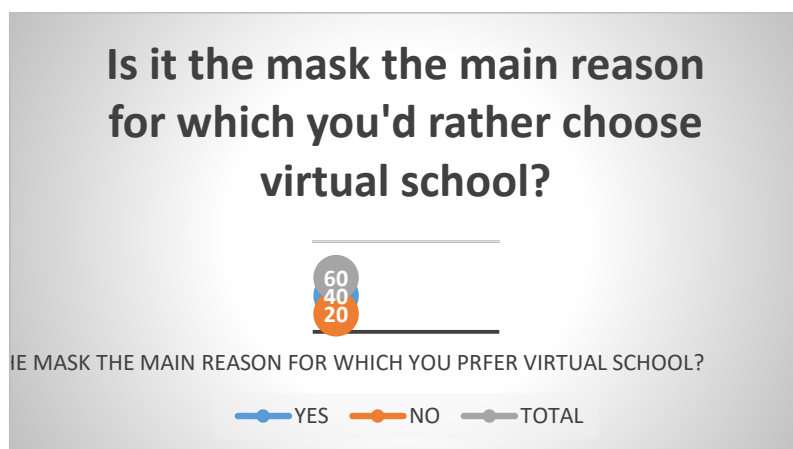
Figure 1

After asking 60 children if they would rather prefer online school instead of physical school, we could notice that according to Figure 1 the majority of them totally disliked online school, preferring the physical one. The questionnaire was addressed to children with ages between 5 and 12 years old and we could notice that only a small percentage chose the virtual one

THEATRICAL COLLOQUIA

instead of the face to face activity, more specifically 8.33 %. The others argued their choice by pointing out the fact that they felt the need of interacting person to person, being able to see their classmates' reactions and their teachers' too. They didn't hesitate when they had to make a choice between these two options. They were strongly in favor of their choice. The minority who embraced the online school were mostly children who never went to school and began school in an online manner, a reason why they didn't have a term of comparison to their educational experience. They didn't have the opportunity to see what normality looked like, which explains their decision. "The biggest challenge in McNamara's view is that everything at drama school is based on "show, don't tell." He says: "Drama schools are a simulation of the industry, and productions are important because they represent the professional environment. Students were disappointed that we had to move online for teaching and that showcases could only happen virtually, but they understood. Despite this, there is still a keen sense of loss of a direct experience and lack of interaction with each other, too."³

So, the physical presence is mandatory and at the same time defining for drama classes. Even though children prefer it that way, restrictions were beyond our control and wish and we had to find applicable solutions.



³How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic? (backstage.com), Eleanor Ross, 2020, *How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic?*, Backstage, accessed in 20.10.2021 at 07:53 AM

THEATRICAL COLLOQUIA

Figure 2

The minority that chose online school said that the main argument for which they favored the virtual education was because they weren't obliged to wear masks on their faces, being usually at home, in their own room while attending classes. Even the ones that picked in Figure 1 physical school complained about the wearing of masks and chose the "yes" answer when it came to justifications that showed one of the main advantages of online school, in their view. The fact that they had to wear a mask inside the school and they were not given any alternative, appeared to them as an obligation they were not happy to comply with, on the contrary. They began to be rebellious, refusing to wear the masks properly. Maybe if the information had been delivered otherwise, there could have been a chance for them to respond differently. Of course, there are a lot of external factors that influence the child's attitude when it comes to wearing masks. Most of the times, the biggest impact is the influence of the family, because the child usually borrows the parents' behavior and beliefs.

These principles learned in the family are very difficult to change or modify, being strongly absorbed in the child's subconscious. 66.6 % said that the mask is the main problem when it comes to the biggest disadvantage they have encountered in attending school physically and at the same time it is the best advantage when it comes to online school, while the rest of 33.4 % find the wearing of the mask irrelevant in comparison to what they had to deal with during the lockdown with its harsh pandemic restrictions.

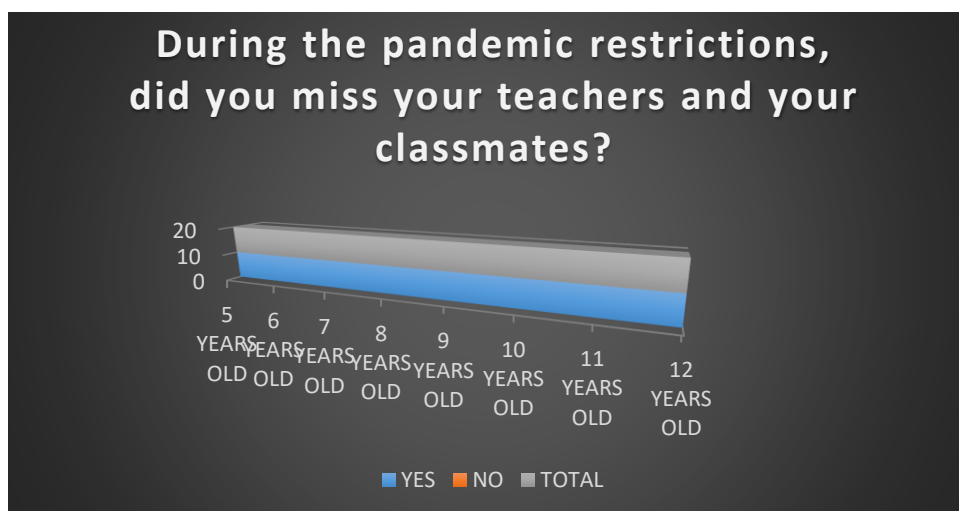


Figure 3

As we can notice in Figure 3, all 60 students with ages between 5 and 12 years old, missed their classmates and teachers with no exception. 100% is the percentage of children missing their friends, mentors and the ability of establishing face to face connections with them. They also added that they missed their breaks in which they could play with the others and feel free to express themselves. They also declared that the lockdown made them feel sad, nostalgic, lonely, anxious, sometimes even depressed. Their wish was to be able to return to the normality they were used to. The fact that they didn't know when the lockdown was going to be lifted and if it was a matter of days, weeks or months, caused them panic. "Teachers have faced hybrid classes, with some students in the room and some online, making it difficult to coordinate any group performances."⁴ The hybrid experiment began to gain quite a great deal in this endless story and it began to feel more and more like a challenging educational experiment.

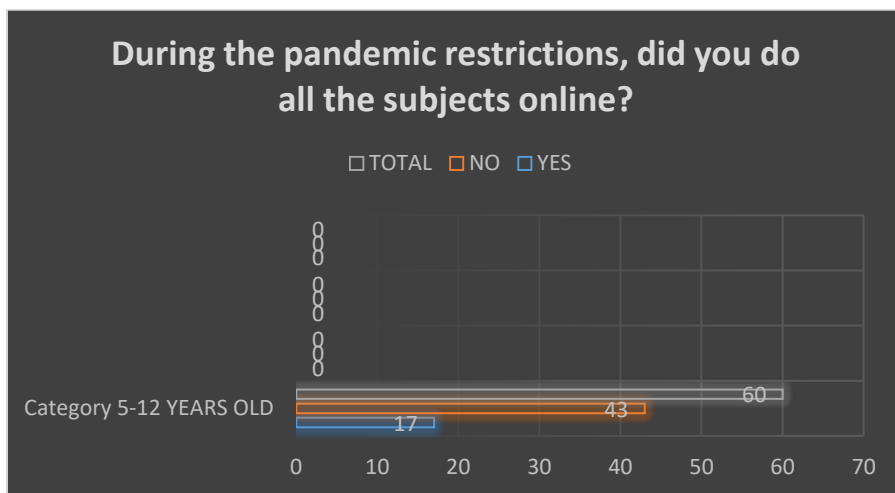


Figure 4

⁴Pandemic Performance Classes Face Show-Stopping Restrictions - CTNewsJunkie, Emily DiSalvo, *Pandemic Performance Classes Face Show-Stopping Restrictions*, 2021, CT News Junkie, accessed in 23.10.2021 at 12:22 PM

THEATRICAL COLLOQUIA

Not all of the questioned students did online all the subjects they used to do physically in school. More specifically, only 28.3% did exactly the same courses online as they did physically. The rest of 71.7% did online only the main subjects, the rest of them being left aside.

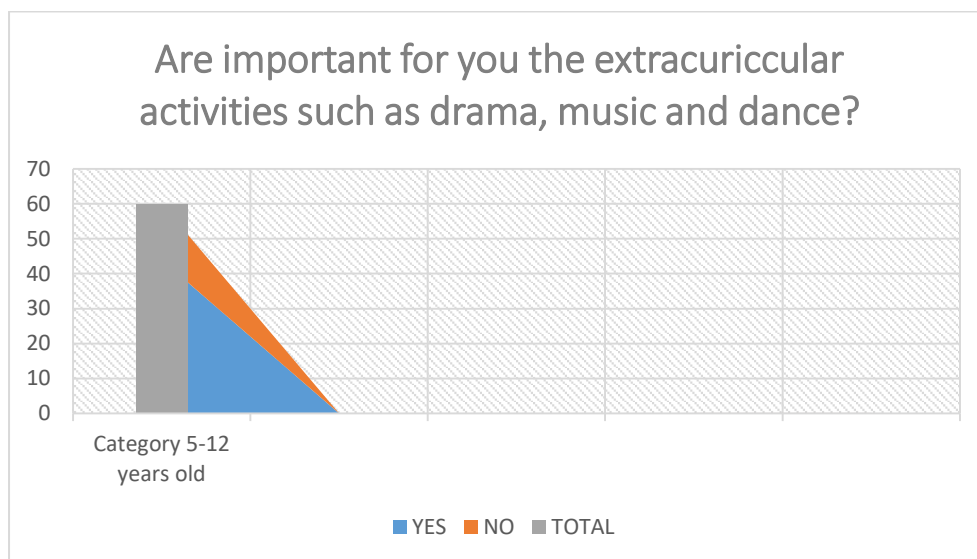


Figure 5

According to Figure 5, students seem to love extracurricular activities such as music, dance or English because as they said, they don't have the pressure of getting good grades in order to satisfy their teachers and parents. To my surprise, they aren't that scared of their parents when it comes to getting bad grades, but of their teachers. The pressure the Romanian educational system exerts on students when it comes to good results, highlighted and evaluated only in terms of results or grades, discourages learners from studying for the sake of science and knowledge acquisition, encouraging them to learn only in order to get good grades. 73.3% of the students missed the extracurricular activities during the pandemic restrictions while only a small number of them didn't, more precisely 26.7% of them.

"The global drama of the pandemic has caused the deep decrease in consumption of wealthy strata, unemployment and isolation. A huge number of people around the Globe are facing a step back to basic needs by the Maslow pyramid: physiological needs and security. An adaptation of people to the new situation goes difficult, while somewhat easier for those employed in

intellectual activities, primarily for university professors. Morals, literature, memories of survival will be close to models of those after the big wars.”⁵ The restrictions children had to face are being compared with feelings aroused during the great wars. The harmful effects of this pandemic have major consequences in the behavior of the human being, ruined in the case of a child in full development. Society should readjust to the new trends and to this perpetual change, impossible to control.

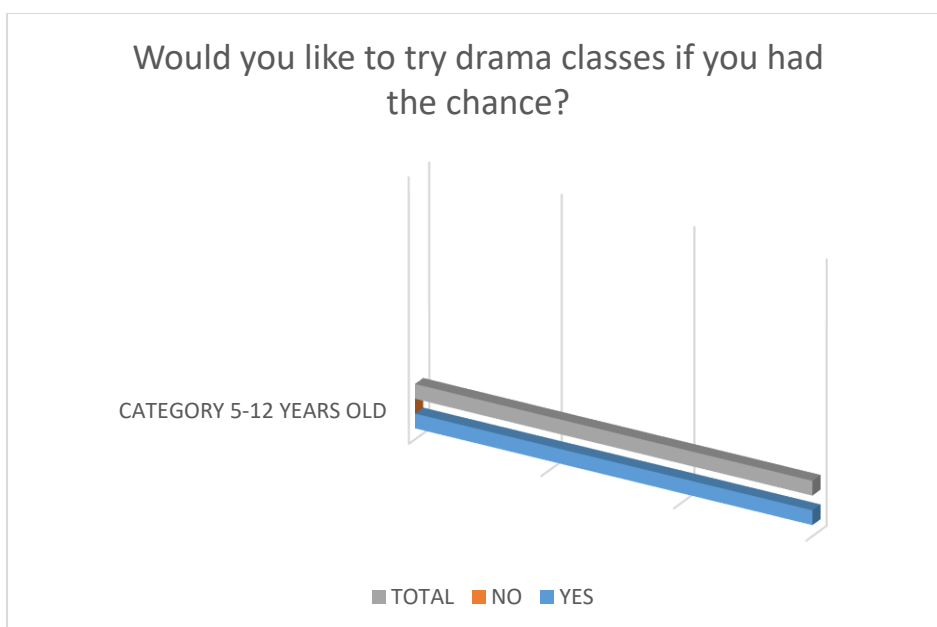


Figure 6

All students would want to try drama classes even though the majority of them never attended such a class. It is a paradox the fact that they actually know the exact purpose of such classes, their objectives and the justification why such an optional activity would be the right choice for them. Still, most of them invoke the financial aspect as the main reason for which their parents

⁵<https://populationandeconomics.pensoft.net/article/53325/download/pdf/>, Leonid M. Grigoryev, *Global social drama of pandemic and recession*, 2020, Research Article, Population and Economics, accessed in 25.10.2021 at 09:53 PM

THEATRICAL COLLOQUIA

would not enroll them in such a course, the educational priorities being quite different.

In conclusion, 100% of the children would like to try drama classes, but can't afford it, being something they have to pay extra for, not something included in their main educational process. We can observe that optional activities are regarded as something unnecessary and ridiculous. "As a result of the pandemic, teaching had to change. As with many higher educational institutions, classes have either been postponed until later in the year, or moved online, which meant a lot of backstage work for course tutors."⁶ In this particular case, children would love to start such a course but it remains beyond the family financial means. The ones that are not necessarily willing to make the experience but are still attending it, do so because their parents chose it for them and they also have the necessary financial resources.

Conclusions

The impact of SARS CoV-2 when it comes to the children's behavior in society was harmful and damaging for their evolution as well as emotional development. We could notice very big changes in a negative way when it came to their abilities to interact and establish connections with the others. Even though some of them realized their difficulty in communication, they don't seem to find the solution on their own. They need a specialist's help, a reason why they believed drama classes could be extremely useful for them after this lockdown and all the restrictions they had to observe. Because there were so many restrictions, there were a lot of parents who lost their jobs and therefore their income decreased. As a result, parents don't have the same financial possibilities they used to have before the pandemic. T

he lack of communication is just one of the side effects the pandemic had on people. Social distancing actually happened literally and figuratively. People and mostly children spent more time alone with their electronic devices. The laptops, the computers, the smart phones and tablets became their

⁶[How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic? \(backstage.com\)](#), Eleanor Ross, 2020, *How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic?*, Backstage, accessed in 20.10.2021 at 15:00 PM

best friends. Many of them spent hours playing video games with virtual friends or simply strangers from other countries who could have been anyone.

“Throughout the year I faced many failures in the classroom, but one of the standout successes was the high level of communication and connection I experienced with my students. Modeled after the work of practitioner Viola Spolin (1986) I attempted to create a theatre classroom where students felt ready to “connect, to communicate, to experience, and to experiment and discover” (p. 2). We spent the first month of school co-creating a communicative environment where I could turn over a floundering lesson or rough day to students and ask,

“How can we make this better?” I knew we had succeeded in creating an inviting space when even students who chronically skipped class and were labeled hallway “wanderers,” were in the room, participating in warm ups.”⁷

As a result, all the notions learned at the beginning of the school year disappeared with the appearance of the SARS CoV-2. Teachers had to find new ways of bringing the students to the level they were originally at.

“Established labels tend to build around themselves meanings, contexts and lines of development. Even if one wants to use an idea that would fit under an existing label it might be better not to put it there if one wants to develop the idea in a new way. For instance lateral thinking does overlap with what some people understand by creative thinking. But because creative thinking is surrounded by a whole complex of meanings including artistic expression, talent, sensitivity, inspiration etc. it is far better to establish lateral thinking as a separate idea if one wishes to regard it as a deliberate way of using information.”⁸ As a result, it seems that established labels make people believe that there is no other way of doing things than the stamped one. Even creative thinking is being labeled, exactly like the drama classes. Some of them believe that they are definitely going to become actors after attending drama courses, some others believe they will overcome their fears and all of a sudden they will be able to speak in front of an audience and the list could easily go on.

⁷[Reynolds - Theatre through a Computer ArtsPraxis Volume 7 Issue 2a.pdf](#) - Google Drive, Roxane E. Reynolds, *Theatre through a Computer: A Critical Reflection of Online Teaching during the COVID-19 Pandemic*, 2020, ArtsPraxis, Volume 7 Issue 2 a, accessed in 30.10.2021 at 12:31 PM

⁸[Lateral thinking-with-cover-page-v2 Gândirea laterală - de Bono varianta în engleză.pdf](#), Edward de Bono, *Lateral thinking*, 2011, accessed in 19.10.2021 at 02:00 PM, page155

Parents have lately observed the danger that existed when their children spent so much time on their computers. Some students also confessed that while they were theoretically attending online classes, they were actually playing video games and they implicitly were not paying attention to the ongoing lesson and to the teacher. Some others simply didn't understand what they were supposed to do and as long as they didn't have an adult to supervise them, they couldn't manage the online platforms on which they had to log in. Neither could they apply the tasks given by their teachers because there was a lot of new information given through a channel they weren't accustomed to. Also, there were numerous power outages and internet outages that have been reported during the online school experiment.

"Furthermore, many of our students had no Wi-Fi connection or access to laptops and we were diligently attempting to make contact with every student by phone. This endeavor presented the obstacles of language barriers with many parents along with out of service and out of date phone numbers in school records. It became clear that every flaw in our system and weakness in our communication strategy would be magnified and exacerbated by online learning."⁹These were just some of the constant unpleasantness experienced with the attendance of online school. Sometimes, technology instead of assisting, further confuses the learning process. Devices that should be able to help us frequently become our worst enemies.

In conclusion, humanity is still needed for a healthy development of the society and children need drama classes in order to be able to reintegrate in community after facing the SARS CoV-2 trauma.

References

Robinson, Ken, Aronica, Lou, *Școli creative – Revoluția de la bază a învățământului*, București, Publica Publisher, 2015

Bogdan-Tucicov, Ana, Chelcea, Septimiu, Golu, Mihai, *Dicționar de psihologie socială*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981

⁹Reynolds - Theatre through a Computer ArtsPraxis Volume 7 Issue 2a.pdf - Google Drive, Roxane E. Reynolds, *Theatre through a Computer: A Critical Reflection of Online Teaching during the COVID-19 Pandemic*, 2020, ArtsPraxis, Volume 7 Issue 2 a, accesed in 30.10.2021 at 12:31 PM

Dumitrana, Magdalena (2011) *Cum crește un pui de om. Etape și repere psihologice în dezvoltarea copilului*. București: Editura Compania.

Gesell, Arnold, *The First Five Years of Life*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1940

Gesell, Arnold, *Infant and Child in The Culture of Today – The Guidance of Development in Home and Nursery School*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1943

Gesell, Arnold *The Child from Five to Ten*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1946

Gherasim, Loredana Ruxandra, BUTNARU, Simona, *Performanța școlară*. Iași: Editura Polirom, 2013

Greene, Ross W. *Cum să îmbunătățim disciplina copiilor la școală*. București: Editura Orizonturi, 2015

Joița, Elena *Management educațional. Profesorul-manager: roluri și metodologie*. Iași: Editura Polirom, 2000

Joița, Elena *Metodologia educației. Schimbări de paradigmă*. Iași: Editura Institutul European, 2010

Lockwood, Alan L. 'Controversial Issues: The Teacher's Crucial Role.', *Social Education*, 1(60) Jan 1996, pp. 28-31, 1995

NISS, Margaret L. (2008) 'Guiding Preservice Teachers In Developing TPCK', In HERRING, Mary C., KOEHLER, Matthew J., MISHRA, Punya *Handbook of Technological Pedagogical Content Knowledge (TPCK) for Educators*. New York: Routledge, 2008

Piaget, Jean *Judecata morală la copil*. București: Editura Cartier, 1980

Zlate, Mielu *Mecanismele psihologiei cognitive*. Iași: Editura Polirom, 2000

Zorgo, B., RADU, I., DRUȚU, I., TÂNCIULESCU, S. *Îndrumător de psihodiagnostic*. Vol. II. Cluj-Napoca, 1975

Online references

Drama For School Theater Groups During The Coronavirus : NPR

Sequoia Carrillo, 2020, *Performing In A Pandemic: Taking The High School Play Online*, National Public Radio California, accessed in 18.10.2021 at 08:00 PM

Frontiers | Exploring Children's Social and Emotional Representations of the COVID-19 Pandemic | Psychology (frontiersin.org), Nahia Idoiaga, Naiara Berasategi, Amaia Eiguren, Maitane Picaza, *Exploring Children's Social and Emotional Representations of the COVID-19 Pandemic*, Frontiers in Psychology, accessed in 18.10.2021 at 08:29 PM

How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic? (backstage.com), Eleanor Ross, 2020, *How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic?*, Backstage, accessed in 20.10.2021 at 07:53 AM

<https://populationandeconomics.pensoft.net/article/53325/download/pdf/>, Leonid M. Grigoryev, *Global social drama of pandemic and recession*, 2020, Research Article, Population and Economics, accessed in 25.10.2021 at 09:53 PM

Pandemic Performance Classes Face Show-Stopping Restrictions - CTNewsJunkie, Emily DiSalvo, *Pandemic Performance Classes Face Show-Stopping Restrictions*, 2021, CT News Junkie, accessed in 23.10.2021 at 12:22 PM

Reynolds -

Theatre through a Computer ArtsPraxis Volume 7 Issue 2a.pdf - Google Drive, Roxane E. Reynolds, *Theatre through a Computer: A Critical Reflection of Online Teaching during the COVID-19 Pandemic*, 2020, ArtsPraxis, Volume 7 Issue 2 a, accessed in 30.10.2021 at 12:31 PM

Lateral thinking-with-cover-page-v2 Gândirea laterală - de Bono varianta în engleză.pdf, Edward de Bono, *Lateral thinking*, 2011, accessed in 19.10.2021 at 02:00 PM

DOI number 10.2478/tco-2021-0027

The Significance Of Theatre Play In The Pediatric Oncology Ward

Ana VICOVAN*

Abstract: When a child is forced to begin treatment for a life-threatening condition, both the child and his or her entire family are affected. The shock of diagnosis, the effects and the costs of treatment, can have powerful consequences on a number of levels, both immediate and long-term. Most people see the hospital as an environment that has nothing to do with creativity, imagination, or artistic activities in general. However, research shows increasing evidence that art can help cancer patients by giving them a safe space to express their emotions, relax, detach from worry and regain control. Both child patients and their parents and careers can enjoy the beneficial effects of theatre play. The approach to this social group must take into account the individual characteristics of each patient and be adapted to the emotional state of the people involved. The coordinator of these games will also fulfil to some extent a therapeutic function, and will therefore benefit from knowledge gained within other disciplines, such as psychology, but also other art forms that can be integrated and adapted according to the patient's interests, in order to offer them a multifaceted and positive experience with therapeutic implications. In my experience working with children and adolescents in the onco-pediatric ward of the Oncology Institute in Bucharest, I have approached theatre games in pairs, puppet theatre, musical and rhythm exercises, with and without instruments. The data gathered from the observations made during these activities will contribute to the elaboration of a useful methodology for the actor coordinator of theatrical games in the

* PhD student, 3rd year, Theatre Faculty, University of Theatre and Film "I.L. Caragiale", Bucharest

THEATRICAL COLLOQUIA

hospital and to the drafting of a manual of theatrical games adapted to this unconventional environment.

Keywords: applied theatre in hospital, theatre games, artistic interdisciplinarity, psychology.

Theatre is the means by which we can build a special universe, its uniqueness being defined by those specific elements that have been chosen to define and expose a situation, a world, a way of thinking. At the same time, these worlds that people create to fulfil various needs, such as the need to be seen, to be validated, or the need to avoid suffering, also exist in everyday life. Trauma usually stems from these mechanisms adopted in order to avoid feeling painful emotions (Maté Gabor, 2003).

The paediatric oncology ward of the “Alexandru Trestioreanu” Oncology Institute in Bucharest is a realm where time takes on another dimension. Here people watch TV, listen to music, talk to each other, talk to friends on the phone, read, look quietly out the window, sleep, eat, all in a state of waiting, of uncertainty. As time goes by, pleasantries are replaced by discussions about treatment, test results or the possibility of going home. A constant state of expectation accompanies every activity undertaken in hospital, and that's because no one wants to be there, especially not the little ones.

In addition to the shock and suffering caused by the diagnosis, the intensity of the treatments, and their side effects, children and parents have to adapt to a sterile environment, social isolation and boredom. Establishing

THEATRICAL COLLOQUIA

genuine human connections, so necessary for good socio-emotional development in children and beneficial for a healthy mental balance to adults, becomes negligible. Many children diagnosed with oncological conditions drop out of school and lose the motivation to receive an age-appropriate education. Most of these children's parents become overprotective and neglect their own physical and mental well-being in favor of their child's physical health – behavior that is harmful to both parties in the long run.

Theatre games derived from the methods that actors apply in their work can give patients the opportunity to use their creative skills, rediscover their potential and express themselves in an authentic and creative way. Such activities can satisfy the practitioner's need to be seen, heard, accepted and validated. Furthermore, the involvement of the parent or carer in games and drama exercises with the child patient can improve the relationship between the two and have a beneficial effect on their mood. This is because the basic principles on which theatre is based are: truth, real-time action, *in the here and now*, and establishing a genuine relationship with the partner, where the senses play a key role, especially seeing and really listening to the person speaking.

Creative activities in theatre always adapt to the individual working, bringing out thoughts, feelings and ideas through which the patient can regain a sense of control and relaxation. Moreover, thanks to its flexibility, theatre can be adapted to the various subjects the child studies at school, becoming an adjuvant for assimilating information in a pleasant way. Combining theatre with other artistic activities, such as drawing or music, can bring a sense of well-being and transform the space from an unfamiliar and alien place into one of healing and hope.

„It is intuitively easy to understand why extreme childhood abuse, trauma or neglect would have negative consequences. But why do many people develop stress-related illnesses without having been abused or traumatized? These people suffer not because something negative was inflicted on them, but because something positive was withheld from them.”¹

In the above quote Gabor Maté speaks about how we as humans are affected by various shortcomings or behaviors that are not in line with our needs. Children are especially vulnerable to these kinds of traumas, as they are still growing and their systems are still forming, physically, mentally and emotionally. The defense mechanisms that children adopt to cope with traumatic situations can harm them in the long term, as these are acquired for their immediate sedative properties. This numbing of real emotion leads on the one hand, to ignoring problems in order not to feel their negative effects, but on the other hand, it can become an unconscious reflex that alienates the person from his or her nature. Many experts in the field of medicine and psychology, including Dr Maté, argue that the emotions we often think of as negative are useful in that they function as indicators of what we need to confront. Consequently, it is not the emotions that we need to remove, but their underlying causes.

Therefore, we can understand the need for people in distress to express themselves, to bring out what they are tempted to ignore, suppress or deny in order to adapt to the environmental factors they are confronted with. For example, a child who is unwell because of treatment may feel obliged to

¹ Gabor Maté, *When the body says no: understanding the stress-disease connection*, J. Wiley, Hoboken, N.J., 2003, p. 219.

THEATRICAL COLLOQUIA

participate in various discussions or activities designed to cheer them up, even if all they really want to do is sleep. Although participation in this type of activity is often beneficial for both the patient and the parent or carer, as it relaxes the atmosphere and gives them quality time, the patient's condition must be constantly monitored by the person coordinating the intervention so as not to cause the child the discomfort of having to make an even greater effort to please others.

In the hospital context, the purpose of theatre is not to produce works of high artistic value. Here, theatre (which can also include other art forms such as drawing or music) is rather a pretext to create a safe space, a relaxed atmosphere, and to give the child patient the opportunity to explore different ways of expressing himself, according to his concerns, his personality, his preferences and his intellectual abilities.

From the actor coordinator's point of view, the most important element to take into account is the adaptation to each individual case. In order to be able to choose the most appropriate activity for the well-being of the child patient, it is necessary to establish a connection with the child. This can be done simply through a conversation in which the two discuss hobbies, interests, or simply recount various stories. From there, the actor can suggest a few games to the child, giving him or her the freedom to decide for themselves and respecting the child's refusal.

If communication between the two is an honest one, the activities that follow will be enjoyable for both the child and the coordinator, possibly involving the parent in the game as well. The atmosphere created will be the result of collaboration between the two, and the stories, characters or themes

THEATRICAL COLLOQUIA

will be a unique and unrepeatable creation, born in real time, like a theatre production which, although the same, is different each time it is performed.

We cannot talk about connection without mentioning empathy. This is an essential skill for effective communication, especially in hospital-based activities. The patient undergoing cancer treatment is likely to experience various side effects. These can affect concentration, memory, motor functions. For this reason, it is important that the suggested activities can be practiced together with the child, involving them and encouraging them to practice their skills within their limitations, without causing discomfort. Involvement in a game that is compatible with the patient will always have the effect of relaxing the individual, they will begin to speak naturally and their expressions will indicate pleasure or joy.

There is also the case where the child feels unwell but wants a distraction. In these cases, it may be enough for the patient to watch, without active involvement, and it is up to the actor to decide on the duration of the activity, paying constant attention to the effect that the intervention is having on the child.

„The child and the artist will play together. The artist generously involves the child in making decisions about the performance. This is an action of artistic generosity, because it removes some of the artist's power to make decisions for the art form. But it also recognizes the child's right to make decisions about how to transform life, especially life that is in a difficult stage, into art. Way's (1981) theatrical ‘magic’ is not worked on the child, but *with* the child in hospital.”²

² Persephone Sextou, *Theatre for Children in Hospital, The gift of Compassion*, p. 42.

THEATRICAL COLLOQUIA

In order to achieve the desired results, I have put together a basic action plan that can help the hospital actor prepare conditions for the artistic intervention. The initial approach is very important because it sets the pacing and overall atmosphere in which the activity will take place. The more relaxed the atmosphere, and the more confident the actor, the more enjoyable the activity will be, and the atmosphere created will be a pleasant and relaxed one, which will have a positive effect on those present in the room.

Methodology

The first step, after proper sanitation, is testing the field. The actor must bear in mind that he is entering someone's private space. The hospital ward is the equivalent of the patient's home. In some cases, it is possible that people on the ward may not be fit for work for various reasons. The person entering should knock quietly on the door and open it quietly to avoid waking the child if they are asleep. Confirming with the parent or child before remaining in the room provides them with the final decision and the option to refuse. My habit is to ask just before introductions, if we haven't met yet, if I'm intruding or if the parent wants me to come back later or on another day.

Once an agreement has been reached, introductions follow, and the identification of mutual points, interests, academic level and other details that can help the coordinator determine what activities can be addressed in this case. At this stage the child or parent may feel the need to recount various stories or tell things about themselves. In this case, it is important for the actor to practice active listening and observation. In this way, a connection can be established between the two sides and the chances of the activities being

THEATRICAL COLLOQUIA

compatible with the patient increase. The parent can also be involved in the activities if they wish to do so.

In cases where a lack of interest is observed, although the actor has been asked to stay in the room, it is necessary to lighten the atmosphere. Short ice-breaking games can be attempted, with as many free sounds or movements as possible, which may even seem absurd, the aim being to get the people involved to relax and stimulate their desire to play. This activity should not last more than a few minutes. Once the child has more freedom, you can move on to a theatre game compatible with the child's abilities, interests, preferences, knowledge and age. These differ from case to case. Role-play, imagination games, storytelling, puppet theatre, rhythm or musical exercises can be done, depending on the coordinator's knowledge and skills.

Self-awareness is very important for the actor coordinator. The energy with which they initiate the interaction with the patient and their carer sets the tone for the theatrical activity from the very beginning. The actor needs to be very aware of their motivation and of the different ways to stimulate their positive energy. These vary from person to person, some examples might include: listening to a piece of music, spending a few minutes in a quiet space, a short conversation with a colleague, playing an instrument, breathing exercises, relaxing physical exercises, a short walk, etc.

The coordinating actor's positive energy has the gift of stimulating enthusiasm and encouraging the child patient to get involved in the suggested game. The actor's ability to observe will also help them to recognize their own limits. Taking breaks is extremely important for a healthy mental balance and re-energization.

At the same time, „The artist in hospital surely needs to develop skills of ‘reading’ pain indicators in order to understand how pain behaviour is processed and act on it with sensitivity and discreteness. Assessing pain by facial expression in a TCH (Theatre for Children in Hospital) context serves to understand how the child feels during performance.”³

Typically, to avoid causing the child excessive fatigue, the activity duration should not exceed 30 minutes, but can be adapted as necessary. Sometimes it may be appropriate to shorten the activity due to various medical interventions, fatigue or physical illness. Ideally, the end of the session should include a short conclusion and a thank you to the child for their willingness and openness to new experiences.

At the end of the activity, recognizing the child's availability and involvement can give the child a sense of fulfilment and help to satisfy their need to be seen, respected and appreciated. Here the artist can mention some of the child's qualities or improvements that they have noticed during the course of play and say goodbye in a polite way, wishing them good health.

Conclusions

Just as a theatrical performance is a pretext for conveying a message, theatre in the paediatric oncology ward is a pretext for giving child patients and their parents the opportunity to exercise control over how they spend their time, eliminating helplessness and creating a dynamic space for expression and a relaxed, detached and creative atmosphere.

³ Persephone Sextou, *Theatre for Children in Hospital, The gift of Compassion*, Intellect, Bristol, 2016, p. 77.

The actor who plays theatre games in the hospital is not a qualified therapist, but by creating adapted, personalized theatre games, he can create a space in which the child patient can once again use his imagination, creativity and spontaneity, qualities that are necessary for any child and adolescent to maintain a healthy mental balance.

Bibliography

Adler, Nancy E.; Page, Ann; Institute Of Medicine (U.S.), *Cancer care for the whole patient: meeting psychosocial health needs*, National Academies Press, Washington, D.C, 2008.

Back, Anthony; Arnold, Robert; Tulsy, James, *Mastering Communication with Seriously Ill Patients: Balancing Honesty with Empathy and Hope.*, Cambridge University Press, Leiden, 2009, <http://www.myilibrary.com?id=205879>, data accesării 13 octombrie 2021.

Berne, Eric, *Games People Play The Psychology of Human Relationships*, Penguin Books, 1973.

Bracken, Jeanne Munn, *Children With Cancer, a Comprehensive Reference Guide for Parents*, Oxford University Press, Oxford, 2010.

Brodzinski, Emma, *Theatre in health and care*, Palgrave Macmillan, Houndsmill, Basingstoke, Hampshire ; New York, 2010.

Brown, Erica; Warr, Brian, *Supporting the Child and the Family in Paediatric Palliative Care*, Jessica Kingsley Publishers, London, 2007.

Cattanach, Ann, *Introduction to Play Therapy*, Brunner-Routledge, East Sussex, 2003.

Claparede, Edouard, *Psihologia copilului și pedagogia experimentală*, Editura didactică și pedagogică, București, 1975.

Darie, Bogdana, *Curs de arta actorului*, UNATC Press, București, 2015.

Diaconu, Mihai, *Educația și dezvoltarea copilului*, Editura A.S.E., București, 2007.

Favara-Scacco, Cinzia; Smirne, Giuseppina; Schiliro, Gino; Di Cataldo, Andrea, „Art Therapy as Support for Children With Leukemia During Painful Procedures”, *Wiley-Liss*, vol. Medical and Pediatric Oncology, 2001.

Gallo, Latifa, *Emoțiile negative - Cum să ne eliberăm de frică, anxietate, tristețe, furie, agresivitate, rușine*, Niculescu, București, 2018.

Jones, Phil, *Drama as therapy: theory, practice, and research*, Routledge, London; New York, 2007, <http://site.ebrary.com/id/10204727>, data accesării 21 octombrie 2021.

THEATRICAL COLLOQUIA

Maté, Gabor, *When the body says no: understanding the stress-disease connection*, J. Wiley, Hoboken, N.J., 2003.

Moss, H; O'Neill, D, „What training do artists need to work in healthcare settings?“, *Medical Humanities*, vol. 35, nr. 2, 1 decembrie 2009, pp. 101–105.

Nicholson, Helen, *Applied drama: the gift of theatre*, Theatre and performance practices, Palgrave Macmillan, Basingstoke [England] ; New York, 2005.

Sextou, Persephone, *Theatre for Children in Hospital, The gift of Compassion*, Intellect, Bristol, 2016.

Sextou, Persephone; Hall, Sharon, „Hospital theatre: Promoting child well-being in cardiac and cancer wards“, *Applied Theatre Research*, vol. 3, nr. 1, 1 ianuarie 2015, pp. 67–84.

DOI number 10.2478/tco-2021-0028

The Effects of the COVID-19 Pandemic on the Body Perception of the Actor in Theatre Performance

Marius-Alexandru TEODORESCU*

Abstract: The COVID-19 pandemic has radically changed our perception of our own bodies and, implicitly, of the bodies of those around us. One's body becomes a potential source of disease and needs to be protected, permanently isolated from the others and hidden behind different kinds of personal protection equipment. The aim of this study is to review the impact of the COVID-19 pandemic on our interactions with others and to outline the ways in which theatre can fight changes in body perception and social interaction. Another person's body is perceived as a source of danger which needs to be pushed as far away as possible and must be put under intense scrutiny. In this context, theatre becomes an instrument that contributes to the healing of these ruptures, forcing spectators to have a kind of kinesthetic empathy with the actor. Moreover, unlike other public spaces, theatre forces us to engage with those around us and with those on stage. Theatre forces us to watch and connect with the bodies on stage that act independently from our fears, outside of our own corporality. Through this and some other means, theatre can determine its spectators to reconsider and reconstruct their relationships with their own bodies and with the bodies of those around.

Keywords: body, theatre, pandemic, healing, empathy.

We started our literature research for this paper on the idea that our relationship with our corporality, with the body of those around and even the proxemics of the interaction between individuals in daily life are distorted by the social distancing and social isolation measures that were imposed during the COVID-

* PhD Candidate at the Theatre and Film Faculty of „Babeş-Bolyai” University in Cluj-Napoca.

19 pandemic (March 2020 – present day). Moreover, these distorted relationships between ourselves and our bodies and between our body and the world around can be partially or completely mended by participating at theatre performances. These changes follow the unmediated presence of the spectator and actor during the performance, through the kinaesthetic empathy that develops between the audience and the performers, but also between audience members and other audience members.

The pandemic creates a lot of changes in the ways we interact with the world. For example, during the emergency states and the lockdowns from all over the world, we could observe „the dematerialization of experience and the rise of digital interactions over a computer screen (Zoom meetings and videoconferencing as teaching platforms)”¹. This general tendency has subliminally instilled in us the idea that the presence of another human being is a potential danger. Remo Garmigna identifies two different types of threat that people can perceive:

„(i) fear elicited by a “real” threat, such as the occurrence of a pandemic as the “black death”; (ii) or, conversely, when society is gripped with fear due to unknown reason or circumstances, in which case fear itself creates the threat. The latter is an interesting circuit where fear creates threats in a vicious circle that feeds itself.”²

Another persons’ body becomes for us a type (ii) threat, despite the fact the find ourselves in the context of a type (i) crisis. We were offered methods and instruments with which we could cope with the real danger posed by the other’s body, such as personal protection equipment, vaccines, social distancing and incentives to interact with others outdoors rather than indoors. In spite of this, the bodies of those around us are seen as a possible source of disease, so a possible danger, as something

¹ TYHURST, J.S. – „*The role of transition states – including disasters – in mental illness*”, in Symposium on Preventive and Social Psychiatry, 15-17 April 1957, Washington D.C., 1958, pp. 149-167, *apud.* GRAMIGNA, Remo – „*Proxemics and “neo-proxemics”: The new meaning of space in the time of COVID-19 pandemic*”, *Post filosofie Review*, number 13, year XIII, Italy, 2020, p. 104

² GRAMIGNA, Remo – „*Proxemics and “neo-proxemics”: The new meaning of space in the time of COVID-19 pandemic*”, *Post filosofie Review*, number 13, year XIII, Italy, 2020, p. 106

that needs to be avoided. It is a thought process that is reinforced with every social interaction we have with someone. Online interaction with others brings with itself another major change, this time with regard to the purpose of the interaction. We are paying more attention to ourselves when we are videoconferencing because we always see ourselves in the corner of the screen. Our interactions with those around were always centred around our need to validate our own image, it is just that now this situation is more emphasized. This is why we can observe, for example, a rise in negative perceptions we have on ourselves or negative body images, especially with regard to our faces³.

Another key aspect of the way we experience interacting with others during the COVID-19 pandemic is the use of face-masks. Masks have historically been highly specific symbols and therefore are very resistant to perception changes. „Masks serve the purpose of and are used for the isolation (self-isolation) of the wearer from the external social and cultural environment.”⁴ Even though we use masks to protect ourselves against the viral threat, so exclusively in order to isolate ourselves from the physical world, this symbolic and cultural charge around masks cannot be eluded. We perceive that we are isolating ourselves from those around us and that they are themselves isolated from us.

Beyond the multitude of studies that point towards the change in our relationships with our own bodies and between our body and those around us, we can all speak empirically about this experience. During the last year and half, many of us have found themselves watching a movie or an online theatre performance or even a music video in which a character, for example, walks into a crowded bar. Then, our first thought was that it was extremely irresponsible of those people to be staying so close to one another indoors, to not be wearing face-masks and apparently to have no intention of disinfecting their hands.

Maybe, on the other hand, we have seen another video in which we saw a character kissing another character on the lips on the first date and it seemed all of

³ RICE, Shauna; GARBER, Emmy; KOUROSH, Arianne – „*A Pandemic of Dysmorphia: «Zooming» into the Perception of Our Appearance*”, New York, Journal of Facial Plastic Surgery & Aesthetic Medicine, 2020.

⁴ OGIBENIN, B. – „*Mask in the light of semiotics*”, in *Semiotica*, number 13, 1975, pp. 1-9, apud. GRAMIGNA, Remo – „*Proxemics and “neo-proxemics”: The new meaning of space in the time of COVID-19 pandemic*”, *Post filosofie* review, number 13, year XIII, Italy, 2020, p. 113

sudden strange to see someone expose himself like that, out of the blue, to the virus. And we forget, even for a moment, that many of these movies in which people shake one another's hands without the slightest hesitation, in which people crowd together and party, in which they walk about the streets and walk into malls without face-masks were filmed three, five or even thirty-five years ago. We seem to be forgetting that this is how our lives looked just a little while ago.

If we are twenty-four years old, the almost twenty months that have passed since the beginning of the pandemic amount to 6,94% of the whole of our lives; if we are thirty-eight years old, those same twenty months amount for 4,38% of our life; and we are sixty years old, the COVID-19 pandemic has occupied only 2,77% of our existence. And despite the fact that the epidemiological context will continue to be unstable in the foreseeable future, we have to note what little time compared to our lifetimes is needed to completely alter our perception with regard to our bodies and the bodies of those around us. This fact is more worrisome and harsher given that proxemics and proprioception are aspects of our development that form very early during our lives and they are routed through very stable neural pathways.

Facing this challenge, theatre can be seen as a way of exposing ourselves to the body of those around, as a way to create co-presence and empathy, even as a way of fighting this change in perception. First of all, we want to discuss the differences between theatre and other means of cultural manifestation, from this post-pandemic point of view. Both movies and visual arts put audience members in front of bodies, of corporality and corporealities. Does theatre have any kind of advantage in this act of kinesthetic empathy in the face of these other arts?

Kinaesthesia, no matter whether it emerges in theatre, in visual arts or in daily life, is a process through which, as Stanton Garner explains, an individual perceives his own movements „as a result of the sensations generated by one's muscles, joints, tendons, and the vestibular and other systems involved in balance and orientation”⁵ In this context, kinesthetic empathy is the experience through which an individual perceives the movements of another person by observing the muscular tension, body's position, type of movement, the intensity and speed of the movement; and internalizes that movement as if it was his/her own. It is an autonomous process, studied especially by neuroscience since the 1980s. At the beginning of the 1990s,

⁵ GARNER, Stanton B. Jr. – *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre*, London, Palgrave McMillan, 2018, p. 2.

vast neural networks have been discovered which create „inlying simulations” of other people’s actions. Although some researchers deny the purpose of these neural networks, the majority of the scientific community agrees that, when we observe another human’s movements, the same regions activate in our brains as if we ourselves would be enacting that movement. Thus, we experience within ourselves the actions of those around, even if we are not doing them ourselves. It is a process which takes place at different intensities, regardless of the way in which we perceive the action performed by another man/woman, even if it is only narrated to us.

Studies on primate show that there are three types of mirror neurons:

„Strictly convergent mirror neurons discharge when a monkey is performing a specific goal-directed action and also when it observes another monkey or a human performing the same action, while broadly convergent mirror neurons discharge not only for the same action but also for non-identical actions that accomplish the same goal—in monkey experiments, for example, grasping something with one’s hand or with one’s mouth or using different grips.³¹ Another category of mirror neurons termed canonical neurons respond when the monkey sees an object associated with a specific action (grasping, for instance) even if that action is not being carried out.”⁶

We can therefore infer that we are experiencing varied types of kinesthetic empathy in our daily lives. Almost in every second of our existence we are living a mirroring, internal simulations of different actions, in one way or another. When we see a painting or a sculpture which depicts a person that is moving, our strictly convergent mirror neurons activate, and we experience that movement inside of us. Sometimes, the purpose of the movement can be explicit, and we internalize the movement even more efficiently, or the purpose can be implicit, in which case we make subconscious assumptions about the objectives of the movement based on the way the action is being carried out. We run in a certain way when fleeing from something deadly, when we run in order to catch something or when we are jogging, and our body is capable of deducting the purpose of an action, even if only in broad

⁶ *Idem.*, p. 154.

terms, depending on the degree of detail depicted in the visual art piece. The same is true in the case of photography, amending that the degree of detail captured by photography is greater. However, the painter, unlike the photographer, has the ability to emphasize certain aspects of the body's movement in order to highlight the purpose or the way an action is being carried out, which can lead to an increase in kinesthetic empathy.

Cinematography brings with itself a greater presence of the context of an action in the art piece. The objective of each represented action will be much more in greater detail than in the case of visual arts, where we have a static image. That is why we believe that we have greater engagement of broadly convergent mirror neurons in cinema. The limitation of cinematography in the face of kinesthetic empathy can be traced back to the very means that allows it to create context for action: video montage. Through montage, we are only shown a little part of the actor's body or only a segment of the execution of an action. Often, we cannot see where the action starts or ends, which limits kinesthetic empathy and leads to a much more cognitive view of the actor's action. We understand what the actor does and this makes us process the action through kinesthetic empathy, but we do not mirror that action within ourselves in an unmediated way.

Theatre, on the other hand, is based on the unmediated contact between actor and spectator. Jerzy Grotowski observes that distance is a factor that influences the degree of emotional engagement of the audience with regard to the performance and its content⁷. Grotowski states that the distance up to which the audience will internalize the actions of the actors on stage is of just nine meters. We believe, following his research, that differences in the degree to which an audience member empathizes with an actor are partly owed to perception. When we go beyond the 9-meter line that Grotowski mentions, we begin to gradually lose a series of kinesthetic and haptic stimuli. We cannot perceive the exact rhythm and depth of the actor's breathing, then it is difficult for us to make (subconscious) assumptions with regard to the way his/her heart beats and to the amount of energy he/she is investing in that specific action. Moreover, it becomes difficult for us to see how an actor breathes, because the exact type of breath that one uses offers plenty of information about our emotions, our personal history and our relationship with the environment of with

⁷ GROTOWSKI, Jerzy – „*Teatr i Ritual*”, trans. Vasile Moga, pref. George Banu, Bucharest, Editura Nemira, 2014, *passim*.

another character. These things, of course, are discussed in detail in the majority of the treatises about acting, from Artaud⁸ and Stanislavski⁹, up Grotowski¹⁰ or Perdekamp¹¹.

The greater the distance from the stage, the lower the acuity of visual perception and, implicitly, of haptic perception. Nevertheless, we can infer details about muscular tension from the rhythm and tempo of the action, but we no longer talk about a kinesthetic stimuli that directly engages the spectator. We cannot observe the glimmer of sweat on the skin. We have no clues with regard to the actor's skin temperature and exact colour. All these micro-stimuli are normally recognized by the audience member's nervous system and integrated in the inlying simulations created by the mirror neuron network. All these stimuli contribute to creating a correct image of the way the actor is engaged in his/her activities on stage.

We can, thus, observe what a big difference in empathy levels is brought on solely by comparing the perception of a spectator sitting in the first ten rows compared to the perception of a spectator sitting on a balcony seat. The differences become even greater when we discuss different arts, such as theatre and film or visual arts. The spectator's experience in relation to the subject's action which is portrayed on stage is always mediated in non-performance art. They are always guided by the interpretation of aesthetics chosen by the artist, but also by the material chosen for the work of art.

In movies we cannot perceive many of these stimuli, because they are either cut out because of the montage, either dimmed out by digital editing techniques. Movie montage rarely allows us to see the whole of the actor, to see the tonus of the skin and the tension behind the gesture. Painting largely depends on the degree of detail the painter chooses to represent, as does sculpture. Moreover, they are disadvantaged by the fact that they can only offer the illusion of movement, they cannot truly recreate it. All these different aspects convince us that theatre and

⁸ ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, trans. Voichița Sasu and Diana Tihu-Suciu, post. Ion Vartic, ed. Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, *passim*.

⁹ STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 1,2, trans. Raluca Rădulescu, Bucharest, Editura Nemira, 2013, *passim*.

¹⁰ See GROTOWSKI, *op. cit.*, but also KUNIMEGA, Jennifer - *The Theatre of Grotowski*, London, Methuen, 1985

¹¹ <https://pem-acting.com/> - visited the 29th of October 2021.

performing arts are the best means through which we can generate kinesthetic empathy between the actor and the work of art.

The other factor directly influencing the degree of empathy between the spectator and the actor is the familiarity the spectator has with the stage action, just as Lindsay Cummings shows:

„Studies also suggest that mirror neurons may discriminate in favour of familiar experience. Foster cites a study of dancers watching other dancers perform ballet and capoeira. The results showed that «those trained in the form they were watching had a significantly greater neural activity,» leading her to argue that empathy (as defined by mirror neural imaging) is «a pan-human, but highly individualized phenomenon, produced through the individually and culturally specific acts of each perceiver.»”¹²

However, the familiarity between the audience and the staged activities is problematic in theatre. Theatre, especially in the post-modern era we live in, habituates us with the theatrical sign, with the non-quotidian sign. The un-familiar gesture or the action that seems inappropriate for a certain situation generates interest and attention towards that action. Therefore, the unfamiliar gesture actually greatens kinesthetic empathy within the show.

Here we have another difference in relation to movies where, especially in mainstream movies, not necessarily in art movies, we see either realistic actions or super-human actions in a realistic context. The difference between theatre and visual arts arises at the level of the convention, because in theatre we have a much more direct and less coded convention than in visual arts. Theatre always expresses actions using the actors who have tasks on stage, so strictly using the human element. Theatre is limited by the concrete possibilities that arise on stage. Through the greater freedom of expression and the higher degree of encodement, visual arts often force us to break away from a familiar gesture and adopt a purely cognitive attitude towards action.

¹² CUMMINGS, Lindsay – „*Empathy as Dialogue in Theatre and Performance*”, London, Palgrave MacMillan, 2016, p. 23

THEATRICAL COLLOQUIA

Theatre forces us to remember that the action is carried out by living people, with real bodies, so people with which we can and must emphasize.

Stanton Garner talks about the way in which theatre creates a common intentionality between actors and audience members:

„Each recognizes the other’s sensorimotor intention by incorporating it into his or her own movements, co-inhabiting the movements they generate together. In such instances, the unitary notion of intentionality—where intentional activity is a function of the autonomous subject—can be replaced by the more expansive term interintentionality, the shared recognition and enactment of actions. This mutual inherence of your actions in mine when we encounter each other, and vice versa, is felt even when — or especially when — neither of us knows what the other will do.”¹³

This is one of the characteristics of theatre seen as a common experience lived by the actor and spectator. Especially in social or political theatre, we encounter a truthful connection between the artistic team and the audience. The artists present an idea, a thesis through the performance, using narrative means, a series of actions and stage tasks. The spectators do not know what they are going to see, even when they know plenty of information with regard to the play. The spectator comes to the show to witness what is going to be shown to him. The actor, on the other hand, lets himself be exposed to the audience. He shows himself in order to be judged and understood by those who witness his actions. He does not know how the audience will react, if they will be bored or shocked.

The big difference and other means of artistic expression in which we get into contact with other people’s corporality is the fact that in theatre we have living human beings on both sides of the communication. We speak here of the mutual relations between the bodies of those present in the theatrical communication, which is a similar characteristic of theatre to real-life relations. We can see that, just as

¹³ GARNER, Stanton, *op. cit.*, p. 125.

THEATRICAL COLLOQUIA

Lindsay Cummings supports, empathy (not only kinestezic empathy) generated in theatre in dialogic:

„To be effective in understanding others, empathy should be equally dynamic. I am calling this type of responsive engagement “dialogic empathy.” Dialogic empathy does not “arrive” at understanding, but rather consists of a constant and open-ended engagement, responding and reacting to the other as actors respond to fellow actors and audience, audience members respond to actors, and stage managers and other crew respond to subtle (and sometimes not-so-subtle) shifts in pace and performance both on stage and in the house. Few models of empathy, particularly those that have influenced our discourse in the theatre, account for this kind of dynamism.”¹⁴

Thus, the way we empathize in theatre is not one-way. It is, in fact, an open connection, in which all participants who create the performance live together an experience. From this perspective, the theatre performance is no longer a semiotic speech presented to spectators who understand its contents and assimilate or reject them. The theatre performance becomes a shared experience, to which spectators, actors, directors and technical staff contribute.

Theatre practitioners from around the world are aware of how much a show changes from evening to evening, from stage to stage. They know that the true test of the show is the premiere night, because it is not relevant how a show functions independently from the audience, just from the standpoint of the relations between actors on stage with other actors, with the music, the lighting, with the set, costumes and props. What is relevant is how this whole construct works within the unmediated connection with the spectator. This empirical conclusion lived by every theatre practitioner is rooted in a complex process specific to theatre and performing arts, which is dialogic empathy. Through this, theatre becomes more than a means of communicating a specific content. Theatre becomes a communicational act in the non-intellectual way, in the purely human way.

¹⁴ CUMMINGS, Lindsay, *op. cit.*, p. 6.

Psychology and neuroscience alike teach us that everything we are and everything we have ever learned is exclusively based on our interactions with the world around. We learn to walk only by holding on to objects around us. We learn about social norms, about attachment, about the most basic of human values through simple interactions with those around, when we receive negative or positive feedbacks from those whom we trust or those who have authority. We hold the power to change these behaviour constructs, as is stated by cognitive-behaviourist theory, but also by other psychological theories, such as trauma theory and attachment theory. Despite this, our interaction with the world and the direct consequences that follow these interactions are what create our sense of identity and our mental construct of the world around.

Here lies the beauty of kinestezic empathy and dialogic empathy. If we are „changed” when we interact with the world around because of the neural processes that we experience, it means that we will undergo the same change when the same neural pathways are activate by mirror neurons. The way in which we relate to us and the world around is modified by the fact that we simulate inside of our minds the actions that we see unfolding before our eyes. We go through a process of learning when we are spectators at the theatre, because we are living experiences that are not familiar to us:

„The other can «lead» the empathizer to places to which he or she may not have access, thus proposing limits to our empathetic capacities. Stein views these limits not as a failure of empathy, but rather as an opportunity for the empathizer to recognize the need for an expanded worldview. She also views empathy as more than a means of gathering information and knowledge about others. This information, she argues, may give us cause to reflect on our own behaviour, knowledge (or lack thereof), and orientation to the world. She calls the process of perceiving ourselves through others «reiterative empathy».”¹⁵

This fact is profoundly relevant to the discussion about corporality in the pandemic and post-pandemic era. We have a distorted relationship, almost traumatic,

¹⁵ CUMMINGS, Lindsay, *op. cit.*, p. 13

both with our body, and with the bodies of those around, as we have pointed out in the first half of this article. We go to the theatre and we see actors interacting with other actors, ignoring social distancing, acting directly on the other actor's body and leaving the other bodies change his/her own. This forces us internalize this interaction, a kind of relation that we were once used to. Kinesthetic empathy forces us to relive this kind of interaction and re-habituate ourselves to it. Experiencing a theatrical act is synonymous with re-educating ourselves with regard to our own bodies.

It is not relevant for this discussion that the actions we see on stage are, in fact, only simulations of actions. If we go back to the three types of mirror neurons, we will see that pretend actions can generate empathy through broadly-convergent and canonical neurons. What is relevant is for us to understand the purpose of each action performed on stage, not for that action to be enacted truthfully. Theatre becomes, therefore, a type of game in our re-education, a means of learning how to react to given situation without exposing ourselves to the real risks associated with the given situation. It is a type of learning that is characteristic for all mammals, thus it is highly effective. Theatre has this educational role which closely follows our natural way of learning about the world. Maybe this is exactly why theatre and staging or storytelling are found in almost all cultures and maybe that is why theatre survives in this world where it seems it no longer fits. According to Garner Stanton, neuroscience confirms these empirical conclusions of theatre practitioners:

„As neuroscientist Vittorio Gallese observes, for myriad reasons we feel the need to protect ourselves from our motor and emotional identifications with others; the action we observe could actually hurt us or the internalization of certain actions might put our own identity boundaries at risk. One of the reasons that theatre offers such powerful mimetic experiences, Gallese speculates, is that it offers a safe environment where our inhibitory mechanisms are not automatically called into play. «[W]e are free to let our simulations go», he writes, «without having to bother to be prepared to counteract what is happening on stage». ”¹⁶

¹⁶ GARNER, Stanton, *op. cit.*, p. 155.

There is a fundamental difference between the way in which we relate to dialogic empathy in our daily lives and in theatre. We go to watch a theatre performance with the intent of receiving. In life, we interact with others but we have different aims in the same time. Interacting with others is centred on achieving our basic needs. In theatre, interacting with the other is centred on communicating, which automatically makes us more receptive. In theatre we are witnesses, people who by definition have no personal stake in the situation. Therefore, we have a better chance to allow ourselves to emphasize, to allow ourselves to be changed, because we have fewer reasons to resist this change. Possibly, this is what cultural management and the whole of the creative industries sector must rely on to become more and more relevant in the lives of people today. Maybe this way we can stand tall in the face of this pandemic that has threatened our whole industry.

Leaving aside for a moment the fact that theatre allows us to explore our relationship with our body and the bodies of others, there are a few other key aspects with which theatre can help in the context of the COVID-19 pandemic. We were writing at the beginning of this article about face-masks and the fact that they remain a symbol of socio-cultural isolation of the subject. We feel free behind the mask, free to have facial expressions that we would have never allowed ourselves to have if it were not for the mask out of politeness. We feel free to not be constantly observed by those around. In the same time, we perceive other further away emotionally from ourselves and we perceive the interactions with them as much more unnatural. As study from August 2021, which tested the ability of people to recognise other people's facial expression whilst wearing or not wearing face-masks, described the following:

„Perceivers were able to recognize happiness and sadness in dynamic emotion expressions independent of (surgical) face masks. However, perceived emotion intensity and interpersonal closeness were reduced for masked faces. Facial mimicry, the perceiver's imitation of the expresser's emotional display, was reduced or absent in response to happy but preserved for sad mask-covered expressions.”¹⁷

¹⁷ KASTENDIECK, T, ZILLMER, S, HESS, U. – „(Un)mask yourself! Effects of face masks on facial mimicry and emotion perception during the COVID-19 pandemic.”, *Cogn Emot*,

THEATRICAL COLLOQUIA

On stage, we see actors without masks. (We cried about not using masks in theatre anymore before the pandemic.) We see them smile, frown or show the strangest of facial expressions and we their stage partners answering with their own expressions, only to have the cycle start again from the beginning. This emotional exchange and this expression of emotion, which for us was not so long ago just a means of understanding what we see on stage, becomes today almost pedagogical. It is a much more powerful element, with far greater impact than seeing people have emotional reaction in daily life because of two reasons.

The first is that on stage emotions tend to be more powerful than in the majority of daily situations. Theatre does not generally deal with the commonplace, but with the exceptional. Theatre shows us emotional struggle, not surface emotions, the greatest heights of sorrow and joy, not with minute traces of happiness or sadness. The second reason is that the actor not only tries to live certain emotions (or to simulate them), but has the explicit intention of showing them. Expressions of emotion on stage are way more powerful and visible than in daily life, and this thing is fundamental when we are completely desensitized from the point of view of emotional perception, when we are more cut out from our own emotions and from those of our fellow humans than before.

Last but not least, we would like to discuss about proxemics. Given the social distancing norms imposed in most countries around the world, Rome Garmigna states that „the COVID-19 pandemic has radically altered the way in which humankind relates to space.”¹⁸ Edward T. Hall¹⁹ theorizes that each human reacts to the present of another person depending on the distance between the two of them. He then defines four different distances at which we have specific reactions, that he calls: (i) Intimate Space (0-0,45m) – is the area in which we act according to the „fight-freeze-flight” instinct, where we allow only people closest to us to enter or which we fight to protect; (ii) Personal Space (0,45-1,2m) – is the area where we are already uncomfortable with the present of another person, where we are prepared to fend off a potential attack; (iii) Social Space (1,2-3,6m) – the area where we openly interact with those who we know and where we feel free to meet new people; and (iv) Public Space (3,6-7,6m) – is the area where we are aware of the presence of those around and the last area where

<https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/02699931.2021.1950639?scroll=top&needAccess=true> visited the 22nd October 2021.

¹⁸ GRAMIGNA, Remo, *op. cit.*, p.100.

¹⁹ HALL, Edward T. - *The Silent Language*, New York, Doubleday & Company, 1959.

we are paying attention, where we try to identify potential dangers and potential friends. Following these definitions, Caitlin McDonald concludes that „Proxemics tells us that physical distance and social distance are, in effect, one and the same: we indicate our level of familiarity and comfort with others based on how close we stand to them.”²⁰

The four areas identified by Hall vary depending on the environment we live in. For example, if we live in a densely populated urban area and we use public transportation or go to crowded spaces, we are desensitized to the presence of a stranger in our Intimate or Personal Space. Nonetheless, today these distances seem more rigid than ever. The new social spaces that we define in relation with those around, such as they are in the context of the pandemic, are characteristic for what Vikas Mehta and Remo Garmigna call „neo-proxemics”²¹. The social distancing norms teach us that the distance between us and another person should not be any smaller than 1,5-2m, even in relation with the people we are most intimate with, but with whom we do not live in the same household. Therefore, our intimate space has extended upwards to 1,5m away from us. Our personal space follows that tend of extending away, occupying the area between 1,5 and 2m away from us.

However, the area that suffered the most drastic change is that of Social Space, which now extends from 2m to 6,1m away from us. Vikas Mehta offers a fascinating explanation as to why this happens: because we no longer feel the need to get close to those around in order to speak to them, because it is no longer rude to talk loudly (as a result of wearing face-masks) and especially because we have retreated far away from the most crowded urban areas during lockdown periods and back into familiar areas. This is how we got used to talking to others and engaging them from further away.²² Moreover, we seem to be less in a hurry than before the pandemic, given that many of us work from home or have a more flexible work schedule. As such, we are more willing to have broader social interactions with those who we know and whom we meet in our daily lives. Further on, we believe that the line that

²⁰ MCDOMALD, Caitlin – „*Pandemic-Informed Proxemics: Working Environment Shifts Resulting from COVID-19*”, 15th July 2020 - <https://ssrn.com/abstract=3847684> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3847684>, visited the 22nd of October 2021.

²¹ MEHTA, Vikas, „*The new proxemics: COVID-19, social distancing, and sociable space*”, in *Journal of Urban Design*, no. 6, vol. 25, London, 2020, *passim*. and GARMIGNA, Remo, *op. cit.*, *passim*.

²² *Idem.*, p. 670.

encircles the Public Space remains unchanged, because the behavioural changes caused by social distancing measures during the pandemic do not extend to such a great distance from the individual.

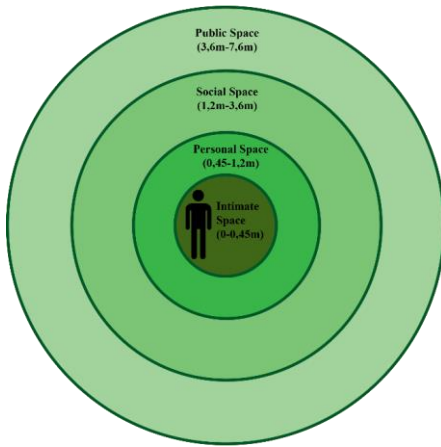


Figure 1 – Areas in proxemics as identified by E.T. Hall

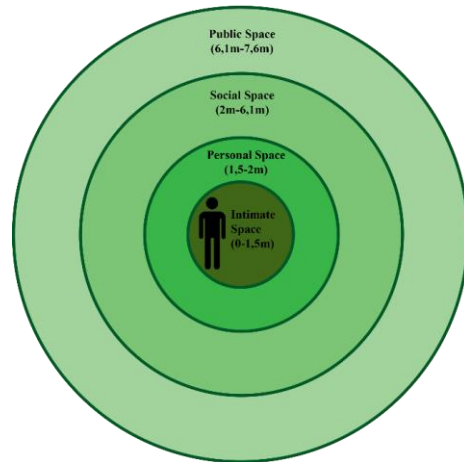


Figure 2 – Areas in neo-proxemics, as they are experienced in the context of the COVID-19 pandemic

Theatre can have a positive impact on the reverse transition, from neo-proxemics to proxemics, even though, probably, humanity will be traumatized by social distancing measures for a long period of time. To go to the theatre involves sitting in a group of people who are many times invading your Personal or Intimate Space, even when distancing measures are reinforced in the theatre hall. However, unlike other crowded spaces, such as public transportation, at the theatre we are connected to mutual emotions and thoughts. As audience members, we are experiencing theatre together, we are present there in order to feel something, to learn something, to react. This feeling of being together which is connected to participating in theatre events ever since its origins in ritual practices creates the premise for the wakening of these new areas pointed out by neo-proxemics.

Moreover, we see actors on stage who are moving and relating to each other within the old areas in proxemics. Even in new productions, neo-proxemics is not yet integrated in the shows. The visual rules of theatre performance are still more powerful for the theatre practitioner than daily distancing practices, where we are not

allowing anyone come closer than 2m away from us. „The subjects who engage in empathy are contingent—bound by social and historical circumstances. They are also social actors engaged in the process of making and remaking the social world and themselves.”²³ The actor on stage defies, therefore, neo-proxemics, the new way of relating to our body and the body of the other. He overcomes his own inhibitions and the spectators who empathize with him, through kinestezic and reiterative empathy, change their own perception with regard to corporality in the pandemic and post-pandemic world. Theatre becomes this way a social service of immeasurable value.

To conclude with, we can see that theatre today gets new meaning and new aims in a world paralyzed by the pandemic in Romania, but in a world that is also in a way post-pandemic, in which the great shifts in mentalities brought on by the pandemic have become commonplace, after only 20 months from the beginning of the pandemic. Theatre is one of the means through which we can slowly go back to the pre-pandemic world, through which we can re-establish our relationship with our own body and through which we can recover our flexibility and openness in the face of meeting other people in our daily lives. This fact, beyond its scientific implications, is more than relevant for the theatre practitioner today.

The pandemic was a truly difficult time for artist in theatre, who were forced to retreat from their activities the most, activities which have been sometimes viewed by the public as potentially dangerous for the social good. „Why are theatres open/should theatres be opened, but not malls? You can also get sick at the theatre!” – was an argument brought about on some TV shows and online materials. Then followed a period of time with mixed feelings, that of online performances. Some shows, once online, have brought more views than they could have ever brought spectators. Moreover, productions that were once localized have now become national or international phenomena, not only among practitioners, but among the general public as well. Some have then raised the question: if we can view the best shows in the world in HD in our own living-room for almost no money, why then bother going to the theatre, to the little provincial theatre in our city? Is this the last nail in the coffin where theatre lays, declared dead and periodically resurrected since the birth of cinema and television?

We strongly believe that it is no, because participating at a theatre performance is not only about consuming a cultural good. Participating at a theatre

²³ CUMMINGS, Lindsay, *op. cit.*, p. 159

performance in a post-pandemic world means exactly what it meant before: being together and emphasizing with those performing before our eyes and with those that are sitting beside us. Why? Because each of us needs the connection with those around to recover the connexions they have with themselves. Gáspár György talks about the fact that overcoming psychological trauma is possible:

„But the whole phenomenon is only possible in a relational context. With someone – a lover, a brother, a child, a spiritual adviser, a kindred soul, a soulmate. Because no one can heal his/her own psychological body on his/her own. Every mortal needs the empathy of a friend of his to tear down the defence walls behind which he/she has hidden.”²⁴

The actor on stage and the spectator sitting by our side become, even if only for an hour or a moment spiritual advisors, soulmates and kindred souls, and we become the same for them. The pandemic was a social trauma for all of us and, as with any trauma, it has left its mark on our bodies. The same psychologist writes „Traumatized people need to learn to listen to their own bodies, to be open to the messages coming from within themselves and to try and discover what lies behind these emotions, sensations and feelings.”²⁵ By attuning ourselves to those around we can retrace this journey. Here is where theatre comes into play, as an unmediated experience of the presence of others within a single space, *hic et nunc*.

Bibliography:

Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, trans. Voichița Sasu and Diana Tihu-Suciu, post. Ion Vartic, ed. Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997;

Cummings, Lindsay – „*Empathy as Dialogue in Theatre and Performance*”, London Palgrave MacMillan, 2016;

Garner, Stanton B. Jr. – „*Kinesthetic Spectatorship in the Theatre*”, London, Palgrave MacMillan, 2018;

²⁴ GYÖRGY, Gáspár – *Suflete de sticlă. Traumele celor rătăciți în trecut*, Bucharest, Editura Pagina de Psihologie, 2020. p. 27.

²⁵ GYÖRGY, Gáspár, *op. cit.*, p. 179.

Gramigna, Remo – „*Proxemics and “neo-proxemics”: The new meaning of space in the time of COVID-19 pandemic*”, *Post filosofie Review*, number 13, year XIII, Italy, 2020;

Grotowski, Jerzy, *Teatru și Ritual*, trans. Vasile Moga, pref. George Banu, Bucharest, Editura Nemira, 2014;

György, Gáspár – *Suflete de sticlă. Traumele celor răătăciți în trecut*, Bucharest, Editura Pagina de Psihologie, 2020;

Kunimega, Jennifer - *The Theatre of Grotowski*, London, Metuhen, 1985;

Lehmann, Hans-Ties, *Teatrul postdramatic*, trans. Victor Scoradeț, Bucharest, Editura Unitext, 2009;

Mcdonald, Caitlin – „*Pandemic-Informed Proxemics: Working Environment Shifts Resulting from COVID-19*”, 15th July 2020 - <https://ssrn.com/abstract=3847684> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3847684> , visited on 22nd October 2021;

Mehta, Vikas, „*The new proxemics: COVID-19, social distancing, and sociable space*”, in *Journal of Urban Design*, no. 6, vol. 25, London, 2020;

Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 1,2, trans. Raluca Rădulescu, Bucharest, Editura Nemira, 2013.

STAGE REVIEWS

DOI number 10.2478/tco-2021-0029

**Beautiful, Truth, Imaginary in the art of puppet theater -
THE INSECT CIRCUS by String Theater**

Anca CIOFU*

Abstract: One of the shows invited to attend the 14th Edition of the Iași International Theater Festival for Young Audiences (FITPTI), outstanding performance with classic short string puppetry, was performed at the Small Hall of the Luceafărul Theater by String Theater from Great Britain. The London Company relies on the charm of the long strings animating techniques for puppets, maneuvered (manipulated) from a height. The Company started the activity in London, 2011, the founders are Soledad Zarate and Stan Middleton, descendants of several generations of artists specializing in the management and promotion of this type of theater, with Elizabethan roots and fresh puppet infusions. *The Insect Circus* is a gem show, a demonstration of mastery in the art of puppet handling. A performance that overturns prejudices related to this type of theater, but also a sample of good practice, an example of how *the tenderness and clumsiness* of these irresistible actors on strings can be enhanced.

Keywords: *The Insect Circus*, String Theater, the Art of Puppet Theater, Imaginary

The 14th Edition of the Iași International Theater Festival for Young Audiences (FITPTI) proved to be, as the organizers described it, "an impressive development of live and online artistic forces". The focus of the edition is on "art and technology", in the hallways of the Luceafărul Theater (the host of the event), as well as in other places in the city or on certain virtual platforms, artists from Canada, France, Germany, Italy, the United Kingdom,

* PhD lecturer, Faculty of Theater, George Enescu National University of Arts, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

the Czech Republic, Switzerland, Israel, Austria, Spain, and Romania came together. For me, the survival of this festival even in times troubled by the pandemic gives me back the feeling of normality and fills me with joy, with the hope that the theater, life, people can come back to their normal lives.

One of the invited representations, an outstanding performance with classic short string puppetry, was performed at the Small Hall of the Luceafărul Theater (even with fewer spectators than we were used to) by **String Theater** from Great Britain. The London Company is known as "a touring company"¹, which relies on the charm of the long strings puppets animating techniques, maneuvered (manipulated) from a height /bridge. The Company obtained its birth certificate in 2011 when the artists Stan Middleton (a descendant of the third generation of Barge Puppet Theater puppeteers) and Soledad Zarate (who educated and trained herself in 2007 with Stan's family) decide to break away (split) from the "queen bee" (mother institution) and start their own band. Regarding the **Barge Puppet Theater**, we know that it has been performing in the Puppets Industry for more than 40 years, making a sensation with the fact that the performances take place on a small boat transformed into a real theater, located on the River Thames: "The audience begins its journey as soon as you step on the bridge, to get on board. The spectators go down the waterline, leaving behind their daily worries. Retired dolls, brought from all over the world, hang on the walls. The velvet curtain of the stage is dimly lit, and the bench seats lean slightly, with each wave, towards the roof. The gong is heard, whose sober function has been taken over by the board bell. The audience is silent waiting. The music begins, the lights in the hall go out, the theater darkens and finally, the curtain rises, to the delight of children and adults alike [...] Do not think that this is an open-air theater! It is an indoor location, with chairs prepared for over fifty people, with refreshing drinks or tea, coffee, biscuits, and fruits served during the breaks"². Barge Puppet Theater started in 1978 as a tour company (called **Movingstage**), specializing in puppet theater. The stage was specially built

¹He has toured in Bosnia and Herzegovina, Hungary, Serbia, France, Italy, Spain, Switzerland, India, Indonesia, Korea, Turkey, Tunisia, Serbia and the United Kingdom.

²Source [The Barge Puppet Theater \(puppetbarge.com\)](http://puppetbarge.com).

THEATRICAL COLLOQUIA

with a catwalk to facilitate genre shows. The founders are Juliet Rogers (who trained herself for many years with John Wright at **Little Angel Marionette Theater**) and Gren Middleton (cameraman by profession, made numerous documentaries, feature films, and TV dramas before turning to the art of puppetry).



Source: [The Barge Puppet Theater \(puppetbarge.com\)](http://puppetbarge.com)

It is not the first visit to Romania of the artists from String Theater. In 2018, they were also present in Bucharest, on the 7th Edition of the "Theater, Street and Children" Festival, organized by the Țândărică Theater. They performed the same outstanding show, the same expression force parade of the little actors animated by strings. In essence, the magical universe of the Insect Circus invites viewers to disconnect from reality and immerse themselves in the strange environment of arthropods. Uncontaminated by the human presence not even by association with the appearance of the protagonists (which is not anthropomorphic, but zoomorphic), the puppet scene allows artists to transform this small space into a new world, with their own sense of size and depth.

THEATRICAL COLLOQUIA

Benefiting from the perfect camouflage of the handlers, the marionettes "stars of the show – are taken out of the shadow of certain prejudices. One of them is related to the tragic character of the puppets, generated by the image of the man carried by destiny, by love, fear, clinging to threads that can break at any moment, that is dragged through life and then abandoned, hanged on a nail by (the Great) puppeteer. That this animated figure is associated with melancholic characters and the very position of the manipulator (conductor), who leans meditatively on the human model he handles is different from that of the puppeteer, who triumphantly raises his gaze, artistically, the way he expresses himself above the whole wide world.



Source String Theater (www.stringtheatre.co.uk)

Trying not to necessarily overturn, but especially to enrich (modify) these patterns, British artists resort, through allegory (as in the fable), to recognizable and ubiquitous characters in the circus world. This is how the top hat spider is none other than the Director of the circus, the cricket is associated with a violinist, the butterfly assimilated with a charming ballerina, the huge

beetle with a bull, fighting a locust-fool. They relied either on intensifying the contrasting features or on exaggerating others close to paroxysm.

It is also said about the puppet (marionette) that always needs to be protected, it has hesitant movements, like a child who is just learning to walk, flight attempts resulted in failure. This time the character of the puppet was spiced with accents of optimism, humor, or on the contrary, whining and hysterical. With hesitant movements, the speed of reaction and extreme manifestations, even violent, and decisive gestures were intertwined (yet again, we are still in the world of arachnids, arthropods, where the big one eats – literally – the small one).

From the point of view of the handling technique, the preconception is related to the fact that as reckless as it is to slowly handle a marionette, it is just as risky to handle it quickly. And yet, it is enough to think of that kind of theater that got fame thanks to the soloist's performances of entertainment puppeteers, so popular in the nineteenth century, which amused (diverted) the curious people with parades of puppets on strings, depicting, in parody key, stars of the opera, theater or circus scene. Today, we still find them in the market squares of the great tourist cities of the world, singing and dancing, imitating personalities (Charlie Chaplin, Elvis Presley, Michael Jackson etc.), exponents of some categories of performers (pianist, guitarist), depicting (rendering) scenes from the Elizabethan Era (like the skeleton coming out of the coffin) or simply doing pranks to the amusement of the crowds. Henryk Jurkowski considered these rather technical demonstrations, comparing the art of these soloists with that of conjurers, who seek to impress through their handling skills. Neither the interpretation nor the story predominates, and, when it exists, is a very simple story or a sketch. However, we believe, like experienced practitioners of animation theater, that "it is much harder to conceive a good number than a show (performance). It must be based on an original handling system, on some technical innovation, the puppet must be spectacular, perfect handling, with moments of great difficulty"³. It is exactly the effect expected by the insect clown, which, as it presents its dance number,

³Cristian Pepino, *Directed by the animation show*, Bucharest, UNATC Press, 2007, p. 301.

THEATRICAL COLLOQUIA

ends up decomposing and recomposing itself, to the delight of the small spectators.



Source: Luceafarul_theatre_international_festival_for_young_public
_2021_Insect_Circus_3

Another prejudice says that, while the puppet highlights the convention, the marionette is destined to create the illusion. This is because, even from an artistic point of view, the marionette is a whole, while the puppet is a partial, symbolic and metaphorical representation (often a fragment of a character or a composite image). Without disregarding the fact that the public is more easily identified with this type of string doll, the artists from String Theater did not lose sight of the fact that not having the ability to metamorphose, the puppet embodies its hero in its **essentialized** physical and mental state. Encountering the risk of external imitation of human behavior, an aspect in which it cannot overcome its "clumsiness", "imperfections", they speculated that the poetry of the "actors" on strings lies in the ability to leave behind reality, to bring to light the truth of inner feelings, through gestures and movements *similar* to those of each of us, but full of *a different* meaning. Speaking of this "handler-actor double", who is also a "double of the man", Annie Gilles believes that when looked at closely, the "realistic" marionette remains a sham and, ultimately, a rude replacement. The naturalistic effects

THEATRICAL COLLOQUIA

betray a technical virtuosity received (welcomed) favorably by the spectator. But, in opposition to the actor, the human playing humans, the puppet is unnaturalistic as a sign (symbol) insofar as it is inert as an object. Oana Leahu reinforces the idea, noting that, of all the types of puppets, "by the very nature of its relationship with the one who animates (handles) it, the puppet is 'saturated' (impregnated) with metaphor"⁴. Just as, in a classic text for puppet lovers and researchers (and not only), Edward Gordon Craig proposes to "replace" the actor with the puppet, precisely because grace comes from the stylization of movement, not from realism that limits vision and prevents transfiguration and spiritual ascension.

If we return to what they propose as an image, *the string theater* practiced by Stan Middleton and Soledad Zarate, on music composed especially by Josh Middleton, is, in fact, a collection of small jewels animated with mastery, as a (healthier) alternative to a society sick of pandemic and many other things... A gift!



⁴Idem, p. 72.

Source: Luceafarul_theatre_international_festival_for_young_public
_2021_Insect_Circus_5

REFERENCES

Henryk, *Metamorphoses – The puppet in the twentieth century*, Charleville-Mézières, International Puppet Institute, 2000

Leahu, Oana, *Long-winded poetry*, Târgu-Mureș: Publishing House of the University of Theater Art

Pepino, Cristian, *Directed by the animation show*, Bucharest, UNATC Press, 2007

.....

String Theater (www.stringtheatre.co.uk)

The Puppet Theater Barge (puppetbarge.com)

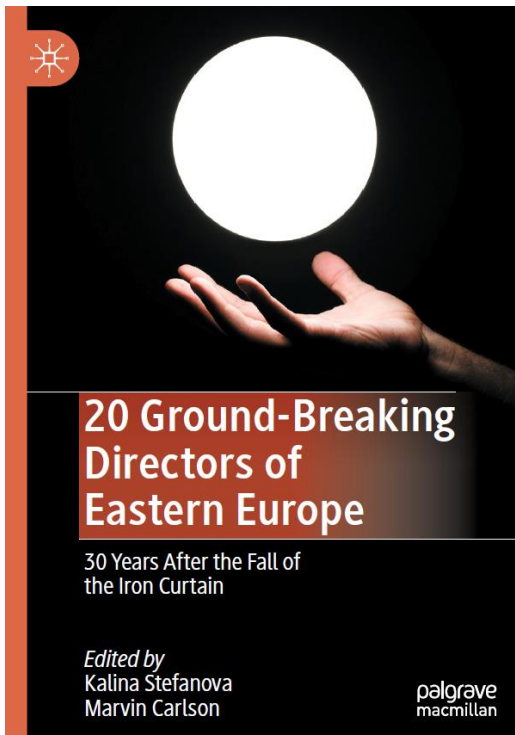
luceafarul-theatre.ro/festivalul-international-de-teatru-pentru-publicul-tanar/festivalul-international-de-teatru-pentru-publicul-tanar-iasi-2021-arta-tehnologie/

BOOK REVIEWS

DOI number 10.2478/tco-2021-0030

Focus on Eastern European Stage Directors

Ioana PETCU•



Abstract: Palgrave Macmillan Publishing House contributions on Global/International Theatre and Performance topics continued in 2021 by a new title *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe* edited by Kalina Stefanova and Marvin Carlson. The book is an important sign taken into consideration by its authors, especially since the theatre, in the last year and a half, has been one of the areas most affected by pandemic situation. Setting the spotlight on the twenty Eastern European stage directors represents a significant gesture in the very diverse landscape, always self-reflective in terms of status in the new context and in which the

boundaries between the arts dissipate. The value of such complex studies grows both because they are momentary photographs, as well as a settlement

• Lecturer PhD at Theatre Faculty, George Enescu National University of Arts from Iasi

in recent history with directions that foresee the future crossed by a thrill of insecurity.

Keywords: stage directors, Eastern Europe, theatre critics, inovative style, explosive creativity

20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe can be seen as a reflection of how, over time, these creative personalities are received. The beginning, the evolution years, the detachments and the returns, for some a continuum, for others, like moments of divergence, all these stages are followed by the authors of the chapters, attentive to details and with a great capacity to interpret the directorial paths of the varied visions and styles. The book is also an album with the faces of people and the theatre, including its viewers, in a development that determines the detection of schismatic moments and those when the major themes of society traverse different cultures, uniting them, completing them. Following an inner logic, *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe* manages to open up the vast landscape of the scene as it was affected by the existence of the Iron Curtain, in some cases, or as it had to be revitalized after the 1989 and 1990 revolutions. At the same time, the authors of the study raise the issue of shocking aesthetics and how they are canonized over time, or launch still lively topics of debate such as the meaning of the notion of national theatre or the inter-nationality of the arts. From the constant hermeneutic exercise carried out in the pages of the book, another effect follows - that we find ourselves in front of a dialogue with unequal, fragmented and, at the same time, deeply debated lines, which ultimately makes a visible connection between those who look - the authors of the articles - and those who are watched - the directors. Within this semantic, stages of artist formation are drawn, contextualized according to the theatrical tendencies in which they are creating a certain boundary between the artists who worked in the '70s, '80s or '90s and those who have built careers after the fall of the communist regimes.

The characters? Twenty directors, three of whom are Romanians, joining those representing the theatre in Poland, Lithuania, Croatia, Hungary, Bulgaria, Slovenia, the Czech Republic. Everyone's personality, style, imprint

can be distilled to a few words. We watch them at the theatre, we read about them, and the drawers of memory keep them: Grzegorz Bral (whose “stage language is unquestionable”, p. 9), Gianna Cărbunariu (a lioness who “embraces the mission of re-shaping Romanian theatre”, p. 17), Oliver Frlić (an „ever-innovative and barrier-breaking director”, p. 41), Alvis Hermanis (whose theatre makes you “hear silence and to see poetry”, p. 55), Grzegorz Jarzyna (whose approach “was also intellectual, but it led to a theatre of joyous recognition”, p. 59), Jan Klata (“a public image, that of an outsider, an opposition figure”, p. 72), Oskaras Koršunovas (who creates “a powerful «shadow» reality”, p. 91), Jernej Lorenci (in whose theatre, “the human is what remains and beyond which there is nothing”, p. 100), Krystian Lupa (a valid and popular theatre, p. 120), Jan Mikulášek (“with his imaginative approach to metaphor, stage hyperbole and scenic design”, p. 124), Alexander Morfov (“the game-changer”, p. 135), Eimuntas Nekrošius (whose “creative impulse is influenced by the image of the lonely and vulnerable human”, p. 148), Béla Pintér (whose theatre is “*par excellence* an auteur's theatre”, p. 160), Silviu Purcărete (“the master of the rich theatre”, p. 171), Árpád Schilling (who is committed to pedagogy, social work and political activism, p. 195), Andrei Șerban (in a constant search for a certain artistic “beyond”, p. 204), Daniel Špinar (positioned between beauty and instinct, p. 207), Włodzimierz Staniewski (who contribute “to the forthcoming re-evaluation of the history of alternative theatre in Poland”, p. 235), Rimas Tuminas (whose poetic theatre is guided by harmony and rhythm, p. 246) and Krzysztof Warlikowski (“a child of his era”, p. 249).

On the other hand, beyond labeling, these twenty artists are the ones who, through their presence on the stages of national, independent theatres, in festivals, have provoked essential meetings and transformations affecting the public. At least that's what Kalina Stefanova considers, which also explains the major reason that supported the authors' approach: “The directors included here have been major catalysts for a change in the face of Eastern European theatre at large during the last three decades - this is the main criterion for selection” (p. XVIII). No matter how fascinating or seductive the acts of the directors presented, the names of the personalities of the '70s and '80s constantly reappear either between the pages dedicated to each artist or even on their lips when, in the last chapters, they themselves intervene in an self-

reflexive exercise, provoked by the questions of critics. Thus the names of Jerzy Grotowski, Anatolij Vasilyev, Tadeusz Kantor, Pina Bausch or Peter Brook return, but the anxiety of Antonin Artaud is also invoked, and the theatrical revolution of Bertolt Brecht or the Asian theatre bridge made by Yoshi Oida, Yuchio Ninagawa and others. The classics of universal dramatic literature appear on the vast surface of cultural landmarks, without a doubt: Shakespeare, Chekhov, ancient playwrights, post-dramatic authors. Great painters, great composers, canonical literature as well as the experimental sit like flags on the map that takes shape more and more confidently and clearly. And so "families" are created composed of grandparents and young people, masters and apprentices, extras who played, at one point, a crucial role in becoming an artist. The personal universe is completed with methods and schools, so after a while the artist feels the need to escape from the stage directing systems - as another kind of political system. There are meetings and returns. From a distance, the theatre of Eastern Europe is a translation of the important western directorial theories, at the same time adapted, original, fluent and explosive, with prominent personalities, sensibilities and curiosities. At a higher resolution, the same picture suddenly pops up in multiple worlds. They are well individualized, but placed in a cultural, historical and political network through which it is explained and which serves as the foundation of the new wave, of a theatre that already looks inside the fragile human facing a virus, lonely, distant from his neighbors, an ... almost virtual individual.

Kalina Stefanova, Marvin Carlson (ed.), chapter authors: Kamila Černá, Kim Cuculić, Artur Duda, Katarzyna Kręglewska, Blaž Lukan, Marian Zărnescu, Ion Tomuş, Octavian Saiu, Edīte Tišheizere, Dmitry Trubotchkin, Rasa Vasinauskaitė, Tomasz Wiśniewski, Katarzyna Waligóra, Noémi Herczog, Gabriella Schuller, Michal Zahálka, Małgorzata Jarmułowicz, **20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe. 30 Years After the Fall of the Iron Curtain**, Palgrave Macmillan, 2021

COLOCVII TEATRALE

**FRUMOS, ADEVĂR, IMAGINAR SAU DESPRE
SEMNIIFICAȚIILE ARTELOR SECTACOLULUI**

STUDII

ÎMBRĂȚIȘAREA FANTOMEI sau SPECTACOLUL IMAGINAR

Gelu BADEA*

MOTTO: „Viața unui artist e ca un pumn de cenușă... Lumina nu îi aparține lui, ci cântecului său. (Aureliu Manea)

Rezumat : Sute sau poate mii de fantome bântuie teatrul nostru. Când spun al nostru nu vreau să mă refer la cel românesc, dar nici la teritoriul propus și cercetat de Monique Borie în deja cunoscuta sa carte dedicată spectrelor. Toate spectacolele mele, și vorbim aici de peste șaptezeci de montări, mi se arată acum asemenea unor fantome. Ele s-au jucat cândva și constituie, nu doar pentru mine, ci pentru mii, poate pentru zeci de mii de spectatori, amintiri, adevărate năluciri ale unor momente, uneori frumoase, alteori triste, relicve ce încep să se estompeze într-un mecanism mnemonic de descompunere a senzațiilor stârnite cândva de acțiunea scenică și imaginea propusă prin prezența actorului. Astfel, spiritul plasează teatrul sub aripa ocrotitoare a memoriei-document, refăcând, pentru cei care nu s-au aflat în ipostaza de martori, traseul înțelegerii târzii în condiția celui care își poate doar imagina. Teatrul românesc nu cunoaște prea multe momente, poate astrale, care să ne edifice asupra unui demers artistic sau contra unui. Prea des memoria-document ne este stârnită de cronici care incumbă în ele păreri mult prea subiective sau timide analize asupra travaliului unei bresle care merita mai mult în această privință. Un foarte important regizor al sfârșitului de secol trecut, elev al profesorului Radu Penciulescu, și-a definit propriile himere prin spectacolele imaginare pe care ni le-a lăsat. Ferice de el. Scrisul lui Aureliu Manea dă voie să ne imaginăm mai mult decât ar putea-o face cronicile spectacolelor sale care au prins trup pe scenele teatrelor din România.

* Conferențiar univ. dr. la Facultatea de Teatru și Film UBB, Cluj-Napoca

THEATRICAL COLLOQUIA

Memoria-document a acestor documente mă preocupă și mă cuprinde într-o îmbrățișare pe care o resimt violent prezentă.

Cuvinte cheie: memorie, document, Aureliu Manea, imaginar, teatru.

Saltul mortal sau cum a ajuns teatrul să tacă

Timpul tace: din spațiul delimitat de acest refuz al zgomotului ia naștere un ecou prelung care stă mărturie pentru miliardele de momente pierdute cu fiecare reprezentație teatrală. De foarte multe ori sunt întrebat de ce nu ies la aplauze la finalul premierelor spectacolelor mele. La început, atunci când acestea nu se numărau decât pe degetele de la o mână, ieșeam și eu la aplauze: mărturisesc acum că așteptam cu o plăcere vinovată momentul în care pășeam în scenă alături de actori la sfârșitul primei reprezentații. Am înțeles, după un număr de montări pe care nu îl știu precis în acest moment, că timpul aplauzelor de la sfârșitul premierei nu este al meu: dacă cineva vrea să mă aplaude pe mine, adică să-mi vadă munca și eventual să o înțeleagă și să o aprecieze, dar mai ales să participe la ea, în sensul în care spectatorul este un participant la reprezentație, ar trebui să vină la repetițiile pe care, chiar dacă nu sunteți de acord, le conduc. Consider că arta regiei, dacă acceptăm că regia de teatru este o artă, este arta repetiției, iar arta actorului, care este, fără riscul de a greși, o artă, este arta reprezentației. Sigur, aici, discuțiile ar putea fi mai multe și, nu mă îndoiesc, încinse. Căci în lipsa unor reguli pe care să le acceptăm cu toții, fiecare are dreptul la arta sa.

Nimeni nu poate nega faptul că un spectacol de teatru conține în fibra sa o cantitate de energie care nu a fost măsurată niciodată (oare cum ar arăta un aparat care ar face aceste măsurători?) consumată cu lăcomie pentru construirea lui și, paradoxal, depozitată în spectacolul însuși. Ce rămâne, totuși, în urma teribilului travaliu desfășurat la realizarea unui spectacol, dar mai ales în urma reprezentației? Poate amintirea unei participări ce stăruie pentru câțiva spectatori o perioadă mai scurtă sau mai lungă de timp, analiza subiectivă a unui cronicar cu siguranță, fotografiile-martor și, în ultimii ani,

THEATRICAL COLLOQUIA

înregistrările video. Toate acestea nu pot fixa pentru viitor, în opinia mea, nimic din ceea ce constituie traseul unic pe care îl reprezintă întâlnirea dintre actor și regizor, dintre regizor și text (mai ales), dintre regizor și scenograf, compozitor sau întâlnirea cu coregraful spectacolului; dacă am vorbi în termenii mult trâmbițați astăzi: întâlnirea echipei care face/construiește/realizează/crează spectacolul. Spun asta pentru că, deși s-a adunat o masă critică de oameni de teatru care vorbesc despre echipă, spectacolele sunt definite în continuare tot ca *spectacol de*.

În ultima vreme încerc un sentiment de revoltă care vizează neputința mea de a impune managerilor de teatru o proiecție în ceea ce privește numărul de reprezentații pe care ar trebui să le aibă montările mele. Mă găsesc tot mai des în fața unui *tot ce putea fi*: dacă aș fi montat în alt loc un anumit spectacol sau dacă aș fi făcut altfel anumite scene din spectacolele mele, dacă distribuția ar fi fost alta sau dacă nu am ales un text greșit. Oare tăcerea mea mă transformă în complice la *programele manageriale* savante sau mă găsesc, de fapt, în fața lui *tăcem pentru tot ce ar putea să fie*: ascund ceva salvând posibilitatea unei noi montări sau mă dezic de montarea la care am lucrat acum ceva timp?

Teatrul are și această calitate absurdă prin cinismul ei: transformă în memorie-document orice întâmplare care se desfășoară într-o sală de teatru. Totul ar fi foarte *frumos* dacă nu ar fi de fapt edulcorat de o memorie care se estompează cu fiecare reprezentație a unui spectacol, de un exercițiu mnemonic defect, care selectează fără a exista criterii precise. Aș înclina spre acceptarea acestui triaj doar dacă ne-am afla în fața unor vremuri rămase fără martori, a unui timp din care a fugit ecoul lăsat de realizatorii spectacolelor. Sunt sigur că spectacolele nu ar trebui să rămână doar în șoaptele sau vorbele grele/mari auzite în urmă.

Ne găsim rareori în fața unei revanșe (nu vreau să dau acestui cuvânt valoarea de răfuială sau de răzbunare) atât de strălucită prin valoarea conținutului său ca în cazul operei scrise lăsate de Aureliu Manea. Seria de materiale care analizează piesele lui Shakespeare, adunate sub umbrela *spectacolelor imaginare*, mă face, de fiecare dată când le recitesc, să înțeleg

altfel, tot de atâtea ori, saltul mortal la care noi toți nu am avut sau avem acces. Relectura spectacolelor imaginare, în sensul în care Matei Călinescu vede actul cititului, îmi permite realizarea unui dublu act epistemic: nu cred că e prețioasă această expresie. Primul semn al acțiunii amintite este circumscris înțelegerii textului shakespearian privit printr-o lupă care nu deformează, ci, așa cum este necesar și obligatoriu, mărește nestrivind/nedeformând valoarea textului de acum patrusute de ani. Al doilea aspect derivă din însăși posibilitatea lăsată cititorului de a compune spectacolul imaginat de Manea prin punerea împreună a tuturor componentelor care alcătuiesc reprezentația teatrală. Se va spune că, în esență, acesta este rostul teatrului: a lăsa spectatorului spațiul liber, petele albe despre care vorbea Radu Penciulescu, pe care acesta să le umple ajungând astfel la o înțelegere a propunerii. E adevărat, dar Manea nu face pentru noi un simplu și gratuit exercițiu de imaginație. El împinge spectatorul spre poziția de cititor-spectator, spre o formulă de spectacol definită de libertatea deplină pe care ți-o oferă cititul, de autonomia definitivă pe care rolul de spectator-cititor ți-o conferă. Iată de ce, în accepțiunea mea, saltul mortal pe care Manea l-a practicat de-a lungul întregii sale acțiuni teatrale (pe parcursul întregii sale vieți chiar) este unic în teatrul nostru și, în același timp, definește atât de cuprinzător valoarea riscului pe care prea puțini dintre noi ni-l putem asuma.

Parcurgând lista care cuprinde titlurile spectacolelor montate de Aureliu Manea, nu poți să nu te întrebi de ce se regăsesc în aceasta doar două aparținând lui Shakespeare: *A douăsprezecea noapte*, realizat la Teatrul Național Cluj Napoca (premiera având loc la data de 16 ianuarie 1975) și piesa scoțiană, montată la teatrul din Ploiești (cu premiera la data de 28 martie 1976). Sunt spectacole create la diferență de paisprezece luni, perioadă în care elevul lui Radu Penciulescu a mai montat doar *O noapte furtunoasă* la Teatrul Național Cluj Napoca (premiera având loc la data de 13 octombrie 1975). Repertoriul propus de Manea teatrelor (pentru că eu privesc regizorul ca pe un creator de repertoriu) în care va urma să monteze după ultima premieră Shakespeare este alcătuit din piese foarte valoroase/importante sau texte care aveau, din punctul meu de vedere, o însemnătate/calitate mult sub orice text scris de autorul lui Hamlet. Atunci, de ce nu se mai regăsește niciun text al lui Shakespeare în creația lui Manea până la momentul în care acesta decide să nu

mai lucreze? De ce, în condițiile în care Manea are o proiecție atât de cuprinzătoare asupra operei shakespeariene, teatrele (mă refer aici la directorii care aveau obligația de a căuta în jurul lor creatori valoroși) nu mai realizează spectacole Shakespeare-Manea?

„Timpul plânge ca un copil izvorul vieții dispărute”, spune Manea în analiza regizorală-eseu dedicată *Regelui Ioan* de William Shakespeare. Aceste cuvinte mi-au amintit de o carte pe care am citit-o acum mulți ani, atunci când nici nu știam că voi ajunge regizor, darămite profesor la universitate: *Lanterna magică*: carte pe care o recitesc scriind-o și o citesc rescriind-o o dată pe an. Undeva în cuprinsul acestui volum, pledoarie pentru o artă a regizorului, am găsit câteva rânduri care îl aduc pe Manea într-o actualitate în alb-negru: „Clipa se destramă ca o membrană subțire, iar eu plutesc fără a opune rezistență spre clipa care urmează și care și ea, la rândul ei, se destramă și așa mai departe.” Acesta a fost drumul lui Manea. O risipă a clipei și un timp dedat risipei. De aceea afirm cu toată credința mea: teatrul a tăcut, iar Manea a devenit un dirijor al tăcerii.

Pedagogie și vis

Manea scrie de-a lungul timpului (nu vom putea afla niciodată care a fost perioada de scriere) nouăsprezece²³³ analize regizorale sub forma eseului. Unele s-ar putea să aparțină perioadei de formare din timpul studiilor universitare, altele avându-și rădăcina în experiența sa de după *Rosmersholm*²³⁴. Cert este că Manea publică în 1986, la Editura Dacia din Cluj

²³³ Cele nouăsprezece piese sunt următoarele: *Richard al II-lea* sau Revelația eșecului; *Neguțătorul din Veneția* sau Portia în luptă cu un computer; *Furtuna*: Sub semnul Mirandei sau Cântecul lebedei; *Cum vă place* sau Utopia nemulțumirii; *Doi tineri din Verona*; *Iuliu Cezar* sau Utopia istoriei; *Mult zgomot pentru nimic*; *Comedia erorilor* sau Omul fără însușiri; *Zadarnicele chinuri ale dragostei*; *Aparență și esență* în *Visul unei nopți de vară*; *Romeo și Julieta* sau Mediocritate și iubire; *Regele Ioan*: Mireasa sacrificată sau Simetriile destinului; *Richard al III-lea* - Eseu despre tihna păcii; *Îmblânzirea scorpiei* sau Eterna Caterina; *Titus Andronicus* sau Poezie și crimă; *A douăsprezecea noapte* sau Neșansa cetății; *Othello* sau Mizeria psihologiei; *Macbeth* sau Slujitorii nopții și *Hamlet*.

²³⁴ În anul 1968, Aureliu Manea montează la Teatrul de Stat din Sibiu spectacolul său de licență cu piesa lui Ibsen (premiera având loc la data de 7 aprilie 1968), realizare care se va afla în pericol de a nu se juca. La intervenția lui Radu Penciulescu, profesorul său, care era la acel

THEATRICAL COLLOQUIA

Napoca, volumul *Spectacole imaginare*, care cuprinde pe lângă cele nouăsprezece analize și o serie de confesiuni libere asupra teatrului și a travaliului în teatru. Ne aflăm la unsprezece ani de la ultima sa premieră cu un text shakespearian, iar materialul oferit de regizorul-eseist este unul dens, o scriere care incumbă în ea o importantă tușă pedagogică. Peste doar cinci ani Manea hotărăște să se retragă.

După premiera spectacolului *Rosmersholm*, Radu Penciulescu declara:

„Spectacolul cu piesa *Rosmersholm* mi-a lăsat o profundă impresie. M-am aflat în fața unui act teatral viu, urmare a unei foarte serioase activități de elaborare. Spectacolul n-a mințit niciodată. N-am găsit niciunul dintre trucurile pe care nu rareori oamenii de teatru de diferite generații le mai folosesc pentru condimentarea spectaculară a realizărilor lor. Este un spectacol clar, lucrat profesional la un nivel remarcabil, ca urmare a unei activități de studiu deosebite. O realizare originală purtând amprenta celui care o semnează.” (*El, vizionarul Aureliu Manea*. Revista Teatrul Azi. Supliment. București. 2000. pag. 242)

Cuvintele lui Penciulescu realizează mai mult decât un portret generos propus de maestru pentru elevul său la început de drum: profesorul fiind cunoscut pentru generozitatea sa onestă. Trebuie să evidențiem în aceste rânduri, deși ele îl definesc pe Manea la începutul carierei sale, câteva dintre însușirile pe care un regizor ar trebui să și le dezvolte. În primul rând *serioasa activitate de elaborare*, acțiune care duce, așa cum arată fostul director al Teatrului Mic, la situarea spectatorului *în fața unui act teatral viu*. Apoi *lipsa trucurilor* care ar putea doar să condimenteze montarea. Nu în cele din urmă *claritatea*, amprenta fină a *profesionalismului* și *studiul* din perioada de preelaborare a spectacolului. Toate aceste virtuți sunt augmentate de Manea în analizele sale regizorale asupra textelor shakespeariene. Eseurile sale au valoare practică, dar

moment și directorul direcției teatrelor din Ministerul Culturii, spectacolul este salvat și va continua să fie jucat.

mai ales una estetică, culturală și în mod esențial pedagogică. Cele trei spații de analiză acomodată de Manea pun în valoare filigranul senzorial al fiecărei posibile montări cu textele lui Shakespeare, dar în special senzualitatea neobișnuită a teatrului scris de autorul Violului Lucreției.

Voi stăruie asupra eseului pe care Aureliu Manea îl scrie pregătind o eventuală montare cu *Richard al III-lea*, căci nu pot admite faptul că regizorul elaborează atât de precis în scris o concepție regizorală care vizează piesa amintită, dacă nu avea de gând să monteze un spectacol.

În anul 2017 am montat la Teatrul „I.D. Sîrbu” Petroșani un spectacol cu piesa mai sus amintită. De aceea vreau să confrunt materialul practic al acestuia cu cel care presupune doar un spectacol. După cum vedem nu este vorba despre nicio comparație, căci Manea nu traduce în scenă dorința sa teoretică, iar eu, e adevărat mi-am formulat înainte de a lucra spectacolul, un punct de vedere în scris.

Dintru început, Manea lansează o întrebare care vizează arhicunoscutul monolog care deschide piesa: de ce nu se apleacă nimeni asupra mediului în care are loc ascensiunea funebră a lui Richard duce de Gloucester? Și continuă arătând că cei mai mulți regizori nu au ținut cont de lumea în care urmează să aibă loc „funebra ascensiune a acestui straniu personaj” care este viitorul rege Richard al III-lea. Eroarea pe care o amintește Manea (de care nu am fost nici eu scutit) este tocmai acțiunea regizorală care îl așează în centrul preocupărilor pe Richard: el este cel care va conduce mai apoi întreaga construcție. Manea, deși își urmează figura dramatică centrală foarte atent și îndeaproape, face chiar de la început un salt mortal: el vede în monolog prilejul definirii unei „meditații despre o anumită condiție umană”. În paragraful următor regizorul realizează, în termeni accesibili unui cititor-spectator, prin analiza condiției lui Richard, radiografia severă a timpului în care *se trezește* viitorul rege, care este nimic mai mult decât un războinic rămas fără scop. Devenit „persoană civilă”, războinicul va trebui să-și caute locul în interiorul societății în mijlocul căreia este forțat să revină. Așa cum arată Manea „situația societății în care încearcă să se integreze e mai mult decât mediocră”. Mediocritatea lumii este însăși

liniștea/pacea pentru Richard, iar descoperirea fericirii lucrurilor simple nu i se potrivește.

Analiza aceasta poate fi luată drept exemplu de orice student la regie de teatru, dacă nu de orice regizor de teatru care vrea să deprindă un mecanism de lucru. Maieutica definită de Manea scoate actul de creație în afara întâmplării și impune praguri de cunoaștere peste care nu e bine să sari. Penciulescu spune, vorbind tot despre *Rosmersholm*: „N-am găsit în acest spectacol obișnuitele teribilisme, nici căutări inutile în zonele formale, ci rădăcini adânc înfipite în problematica textului” (*El, vizionarul Aureliu Manea*. Revista Teatrul Azi. Supliment. București. 2000. pag. 242) Iată de ce, chiar dacă admitem că o concepție regizorală este până la urmă rezultatul unei apropieri de text sub foarte diferite moduri, cred că lecția lui Manea este unică și mai mult decât folositoare pentru un regizor. Reținem, deci, păstrarea vie a capacității de a interoga textul și de a nu intra în zonele sale mult prea bătătorite, uzate de montări considerate canonice sau de păreri teoretice verificate în academii.

Odată acestea fiind stabilite, pentru regizorul-eseist Manea, mai trebuie îndeplinită o condiție: chiar dacă poate fi considerată banală, plictiseala, „un fel de spleen de care eroul nu se poate vindeca”, devine răspunsul la următoarea întrebare: ce face disprețuitorul de mediocritate? Astfel, Manea nu doar că îi oferă lui Richard o mână de ajutor și o posibilă motivație pentru toate faptele sale viitoare, dar stabilește pentru un eventual spectacol și starea dominantă a acestuia. Nu știm dacă aceasta ar fi fost posibilă pe întregul spectacol, dar Manea își propune acest fapt și va putea să schimbe dacă va vrea. Când am lucrat spectacolul *Hamlet* la Teatrul de Nord Satu Mare, scenografa Clara Labancz, care realiza costumele, mi-a povestit că de câte ori a lucrat cu Manea acesta îi dădea pentru startul lucrului trei cuvinte: unul definea un spațiu, altul definea o stare și al treilea definea un obiect. Acest obicei este păstrat de Manea de la profesorul său. Exercițiul cu trei cuvinte se regăsește în acest moment între cerințele examenului de admitere la Facultatea de Teatru și Film din UBB Cluj Napoca, iar în ceea ce mă privește este unul dintre exercițiile pregătitoare

THEATRICAL COLLOQUIA

pe întreg parcursul semestrului I al anului I. Obiceiul poate fi păstrat: așa cum l-a păstrat Manea.

De cele mai multe ori, atunci când vedem un spectacol de teatru ne întrebăm: despre ce este vorba? (unii mai pretențioși întreabă care este mesajul?) La Manea, cititorul-spectator va găsi imediat răspunsul la această întrebare: „Când este oare omul mai aproape de esența sa?” Citind în continuare, întrebarea aceasta se desprinde drept esența unui viitor spectacol și, fără să exagerăm, devine ideea spectacolului: acel ceva care va fi dovedit în permanență prin toate momentele construite, prin toate semnele din spectacol.

Eseul continuă cu aprecieri riguroase care vizează spațiul de joc al viitorului spectacol. Ne găsim în fața unui contrast între acțiunea la care sunt invitați toți participanții și grădina: „În acest paradox s-ar afla și metafora spectacolului meu. Pentru Richard pădurile, fructele grădinii, florile lumii și nesfârșita întindere de iarbă, acestea toate devin semne ale platitudinii însoțite de ceva periculos.” Sunt demne de amintit și considerațiile pe care Manea le propune în cazul unui viitor spectacol atunci când se referă la spațiul sonor („o lume însoțită de muzici suave, totul va deveni neliniștitor, ermetic, blocat”), anumite scene cheie (cucerirea lui Anne), caracterizarea unor personaje (dese referiri la Richard: „a pierdut bucuria de a trăi”, „ființă diformă care suferă de urât”, „într-o lume condusă de un geniu rău, greșeala nu se mai admite”, „are nevoie de aventură” etc.):

„Vom căuta un raport secret între etic și estetic. Un fel de deșert cucerind o pădure, învingând o grădină, se va impune treptat ca un chip alegoric. Faptele nu se vor potoli, căci lumea se va afla în cumpănă mereu. Fabula aceasta misterioasă se încheie ca orice fabulă, cu o morală. Însuși Richard o va rosti în final: *Un regat pentru un cal!* Lumea de basm închipuită de Richard se colorează brutal și nesănătos. O rugină adâncă cum caria se impune. Îl vom înțelege pe Richard atunci ca pe un funcționar al crimei ce căuta să dea lecții lui Homer.”

THEATRICAL COLLOQUIA

Exemplele pot continua având drept material de studiu toate cele nouăsprezece eseuri ale lui Manea. Saltul mortal e complet: la capătul lui se deschide scena lecturii.

Scena lecturii

De foarte multe ori auzim sau citim că suntem suma alegerilor noastre, sau suma întâlnirilor noastre, sau suma defectelor noastre: de curând am citit într-o carte de corespondență (de fapt scrisorile unor importanți membri ai exilului românesc) că *suntem ceea ce citim* (adaug ce recitim) și, mai mult, *citim mereu din noi înșine*. Am încercat să înțeleg mai bine conținutul acestor cuvinte, dar tot autorul lor mi-a dat cheia de descifrare: astfel, pornind de la modelul operei lui Proust, „lectura, orice lectură a unei opere de ficțiune, și cu atât mai mult relectura, se adapă din sevele adânci ale conștiinței de sine și ale identității personale a cititorului” (citez aici din volumul de corespondență dintre Matei Călinescu și Ion Vianu, apărut la Editura Humanitas în 2019, mai exact din scrisoarea adresată lui Ion Vianu la data de 26 decembrie 1988). De aceea vom citi mereu din noi înșine.

Rândurile scrise de Matei Călinescu se așează ca o zăpadă târzie peste tot ce a scris Aureliu Manea. Ele îngăduie o traducere finală: opera de ficțiune constituită din eseurile-analiză regizorală cuprinse în volumul *Spectacole imaginare* se deschide spre noi și ne permite contactul cu *cititorul/lectorul* Manea. Prin această acțiune, care compune într-un impresionant palimpsest identitatea *regizorului-eseist* Manea, nu se realizează decât o identificare a conștiinței de sine a *regizorului* Manea.

Nu mai rămâne decât să-l urmărim pe Aureliu Manea pe *scena lecturii*, acest spațiu infinit definit tot de Matei Călinescu și pe care nu-l pot atribui, în acest moment, decât acțiunii lui Aureliu Manea. Căci acestui imperiu al magiei mentale, a imaginației izvorâtă din lectură și relectură nu îi vom putea vedea niciodată granițele, după cum lectura este un act infinit prin repetarea ei: există oare o re-regie, sau actul acesta devine unic prin chiar moartea sa odată cu prima reprezentare?

Bibliografie:

Bergman, I. *Lanterna Magică*. București: Meridiane. 1994.

Călinescu, M., Vianu, I. *Scrisori din exil. Corespondență inedită*. București: Humanitas. 2019.

Ichim, F. *El, vizionarul Aureliu Manea*. Revista „Teatrul azi”. Supliment. București. 2000.

Manea, A. *Spectacole imaginare*. Cluj Napoca: Dacia. 1986.

Spre un limbaj universal al teatrului

Diana COZMA*

Rezumat: Căile de abordare, tratare și interpretare a teatrului au suferit mutații majore în cea de-a doua jumătate a secolului XX. Deoarece cercetarea lui Peter Brook contribuie decisiv la schimbarea perspectivei de înțelegere a naturii și înțeleșurilor teatrului, lucrarea de față își propune să evidențieze și să analizeze succint câteva etape relevante ale cercetării sale. Studiile sale centrate asupra identificării unui *limbaj universal al teatrului* relevă concepte și noțiuni cheie precum *spațiu gol, vizibil și invizibil, sacru și brut în imediat, diversitate, grup omogen, povestitorul cu multe capete*, la care cercetătorii și practicienii teatrului din zilele noastre se raportează constant. Totodată, rezultate ale cercetării sale sunt fructificate în spectacole de referință, în care accentul este plasat asupra prezenței scenice vii a actorului și care denotă deopotrivă o experimentare continuă a formelor scenice și un mod personal de a vorbi despre *adevăr* în teatru.

Cuvinte cheie: imagine, adevăr, experiment, improvizație, diversitate

Dinspre spațiul-imagine spre spațiul gol

Pentru Brook, *o simplitate profundă emană o frumusețe absolută*. Însă, pentru a atinge această simplitate, pentru a afla dacă și cum este posibil ca *invizibilul să fie făcut vizibil*¹ prin prezența actorului, pentru a ajunge la aserțiunea că „un adevăr este doar o fantezie dacă nu poate fi redescoperit și

* Conf. univ. dr. habil. la Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai

¹ Brook, Peter, 2001, *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*, New York: Theatre Communications Group, p. 69

experimentat direct în cadrul acțiunilor cotidiene din prezent”², Brook pornește într-o călătorie inițiativă de-a lungul căreia acțiunea și meditația conlucrează la dezvoltarea unei „înțelegeri practice”³.

Debutează în plin teatru postbelic, aflat sub semnul imaginii, și, treptat, își croiește calea spre un teatru în care *sacralul* și *brutul* coexistă și își află desăvârșire în forma sa *imediată*: „*Sacru*” și „*Brut*” se unesc într-o formă numită „*Imediat*”⁴. În anii de după război, teatrul răspunde unei chemări imediate: spectaculozitate, frumusețe, grație, revărsări de lumini și culori. În acest spațiu ficțional, spectatorii se lasă seduși de personaje și situații neverosimile: „când cortina se ridica, eram atrași din viața de zi cu zi într-o lume a grației și frumuseții în care persoane fermecătoare cu sentimente nu prea puternice redau situații ireale care nu reflectau niciodată realitățile crude ale vieții. Asta îmi convenea. Văzusem odată niște marionete austriece care jucau în spatele unui soi de hublou gros de sticlă. Experiența pentru spectator era ca și cum s-ar fi uitat atent la un glob de cristal și ar fi perceput în cețurile lui imagini stranie care se topeau misterios una în cealaltă. Pe atunci, și eu eram preocupat numai de a pătrunde, printr-o oglindă, într-un vis miraculos”⁵.

Așadar, interesul tânărului regizor se centrează integral asupra construirii imaginilor în mișcare, *al formelor care interacționează și se derulează într-un continuu flux al mișcării*⁶. În acest sens, Brook relatează: „Când începeam o producție nu aveam nicio idee intelectuală; urmam pur și simplu o dorință instinctivă de a face tablouri care să se miște. Prosceniumul era ca un ecran de cinema stereoscopic unde luminile, muzica și efectele erau la fel de importante ca și actoria, deoarece singura mea dorință era să creez o lume paralelă și mai seducătoare”⁷. Spectatorii, dornici de a evada din realitatea cotidiană și de a se refugia în ficțiunea scenei, se lasă pradă emoțiilor,

² Brook, Peter, 1999, *Threads of Time: Recollections*, Washington, D.C.: Counterpoint, p. 193

³ Ibidem, p. 4

⁴ Brook, Peter, 2001, op. cit., p. 69

⁵ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 35

⁶ Ibidem, p. 36

⁷ Ibidem, pp. 35-36

vibrând la unison într-un iureș al iluziilor. Este ghidat de o unică credință: *spectatorului trebuie să îi ofere o imagine completă și coerentă care să evoce o lume imaginară în integralitatea ei*⁸. Această imagine acționează ca un *instrument de focalizare*. Fiecare spectator vede aceeași imagine. În această etapă, Brook înțelege teatrul ca „două spații cu două intrări, una pentru public și una pentru actori. Există două lumi. Oamenii din întuneric care pătrund cu privirea într-o altă lume. Asta este o iluzie. Însă, acesta este motivul pentru care vin la teatru”⁹.

Brook vede „viața de zi cu zi ca pe un model în mișcare”¹⁰, lăsându-se antrenat de fascinația pe care o exercită asupra sa „frumusețea abstractă a poziționării actorilor”¹¹ în spațiu. Treptat devine tot mai puțin preocupat de substanța dramatică a piesei și se lansează atât în născocirea unor micro-scenografii, care nu dezvăluie sensuri implicite textului, cât și în explorarea muzicalității cuvântului dramatic. Elementele corporale și muzicale cuprinse în structuri imagistice, relațiile dintre cuvântul vorbit și mișcarea corporală, construirea unei imagini ca punte de comunicare între spectacol și spectatori constituie obiective care primează în acest răstimp al experimentării formelor scenice. Pentru Brook, *cuvântul pare să nu mai fie același instrument pentru dramaturgi precum odinioară deoarece este posibil să trăim într-o perioadă a imaginilor și trebuie să trecem printr-o perioadă de saturație imagistică pentru ca limba să reapară cu o forță elisabetană*¹².

Teatrul ca loc de întâlnire

Invitat de sir Barry Jackson să monteze *Omul și supraomul* de George Bernard Shaw, la Birmingham, Brook face cunoștință cu tânărul actor Paul Scofield. Această întâlnire marchează începutul unei îndelungate și fecunde colaborări care atinge un punct decisiv în timpul muncii la *Regele Lear*.

⁸ Ibidem, p. 36

⁹ Ibidem, p. 37

¹⁰ Ibidem, p. 72

¹¹ Ibidem

¹² Brook, Peter, 1990, *The Empty Space*, London: Penguin Books, p. 54

Scofield, de această dată, refuzând, cu obstinație, să urmeze indicațiile lui Brook de a întruchipa un bătrân, reușește „prin forța convingerii interioare să proiecteze către public imaginea exactă pe care o avea în minte”¹³. E momentul în care Brook remarcă: „Pentru mine, acesta a fost primul semn că teatrul este locul de întâlnire dintre imitație și o putere transformatoare numită imaginație care nu acționează dacă rămâne în minte. Trebuie să străbată corpul. Un cuvânt aparent abstract, ‘încarnare’, a căpătat, dintr-odată, un înțeles”¹⁴. Totodată, recurge la o schimbare majoră în tratarea spațiului scenic. Sesizând nenumăratele potențialități ale *spațiului gol*, renunță, brusc, la decorul impozant pe care îl concepușe. Fiind atras de *un teatru în care mișcarea să nu fie susținută de imagine*, preocupările sale ajung să se centreze pe descoperirea naturii jocului actorului.

Un grup omogen

Montarea spectacolului *Balconul*, la Paris, constituie un prilej de a împărtăși cu Jean Genet aceeași convingere: este momentul ca teatrul să se *emancipeze* și să se descotorosească de *naturalism și convenții clasice*¹⁵, este momentul ca noi gânduri, stări, emoții să se întrupeze în forme scenice insolite, care să corespundă noilor gânduri, stări, emoții, este momentul *schimbărilor*. Genet îi mărturisește că piesa lui poate fi interpretată numai de un *grup omogen* ajuns la măiestrie interpretativă după ani îndelungați de formare colectivă. Puternic influențat, Brook decide să lucreze cu un ansamblu. Optează pentru o *distribuție neconvențională prin intermediul căreia își propune să sfărâme tiparele limitative ale distribuțiilor convenționale și, în consecință, alcătuiască un grup din actori de boulevard, actori de avangardă, un balerin celebru, nenumărați actori amatori. Cu acest grup, Brook experimentează un nou instrument de lucru, improvizația, care îi deschide mai multe direcții de explorare*¹⁶. În acest sens, Brook precizează: „Improvizația poate lua un număr

¹³ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 30

¹⁴ Ibidem, p. 30

¹⁵ Ibidem, p. 92

¹⁶ Ibidem, p. 93

nelimitat de forme cu aplicații foarte diferite, și auzisem că, în anii ‘50, teatrul american, în special, Actors Studio, folosea deja improvizații bazate pe situații cotidiene – *așteptând la dentist, doi pe o bancă* – [...]. Aceste improvizații aveau în vedere convingerea lui Stanislavski, respectiv cu cât actorii învață mai mult să improvizeze scene care nu sunt în text, cu atât vor putea crede mai mult în *realitatea omenească* a personajelor și situațiilor din piesă. Intuiam că acest tip de improvizație nu se aplică unei piese antinaturaliste, așa că nu am căutat realism în jocurile noastre, ci am improvizat liber și pătimas pe tema *vieții de bordel* fără a acorda importanță acurateții psihologice.”¹⁷ Datorită improvizațiilor, *acest grup excentric de actori a atins un grad ridicat de coerență, dând naștere, în cele din urmă urmă, unui soi de ansamblu*¹⁸.

Balconul este printre ultimele producții pentru care Brook creează scenografia și se instituie ca un moment de trecere spre cea de-a doua etapă a cercetării sale.

Idei radicale în formă concretă

În clipa în care i se propune co-directoratul la Royal Shakespeare Company, alături de Peter Hall, Brook acceptă cu o condiție: să se pună bazele unei *unități de cercetare independente* care să exploreze modalități specifice „de a pune idei radicale în formă concretă”¹⁹. Astfel ia ființă un mic centru de cercetare numit „Teatrul Cruzimii”, un omagiu adus lui Antonin Artaud. Brook ajunge la concluzia că spectacol și public sunt două elemente ale aceluiași întreg, elemente separate artificial: actorii pe scenă, iar publicul în sală, și își propune să elimine bariera dintre actori și spectatori, considerând că „o experiență mult mai bogată se poate crea dacă spectatorul și actorul se află în același spațiu vital”²⁰.

¹⁷ Ibidem, pp. 93-94

¹⁸ Ibidem, p. 94

¹⁹ Ibidem, p. 117

²⁰ Ibidem, p. 117

Dintr-un bun început, noul grup își acordă răgazul necesar pentru a formula întrebări esențiale precum: *De ce să joci teatru? Ce este un cuvânt scris? Ce este un cuvânt vorbit*²¹? Posibile întrebări în așteptarea unor posibile răspunsuri al căror conținut este explorat în timpul antrenamentelor *centrate pe actor*²². Actorul își propune să devină un *atlet afectiv*, să inventeze și să exerseze nenumărate exerciții vocale și corporale, să dezvăluie cele mai profunde aspecte ale ființei sale prin intermediul improvizațiilor. În mod conștient și voluntar, în acest proces al căutărilor, regizorul renunță la a mai gândi, în termeni exacti, orice tip de finalitate. Exercițiile și improvizațiile sunt de natură nonverbală: *ce* și *cum* se poate comunica în absența cuvântului, *ce* și *cum* se poate comunica făcând apel la un minimum de mijloace: un gest, un sunet, un ritm.

Experiment este termenul emblematic și călăuzitor al acestei etape: „*Experimental* este un cuvânt înșelător; chiar și în cele mai convenționale circumstanțe, adevărata muncă ar trebui să fie experimentală; în consecință, opoziția dintre *experimental* și *tradițional* este destul de artificială”²³. Explorările se înscriu în aria tentativelor de apropiere de „ceea ce ar putea fi un teatru sacru”²⁴. Stimulați de gândirea vizionară a lui Antonin Artaud, cu fiecare experiment se urmărește ca „invizibilul să fie făcut vizibil prin prezența actorului”²⁵. Aceste experimente scot la lumină un adevăr esențial: într-un mediu de cercetare, gestul profan, sunetul cotidian, mișcarea lipsită de expresie și golită de conținut, cuvântul banalizat suferă transformări. Actorul reușește să parcurgă un proces al conștientizării și eliminării inhibițiilor, complexelor, limitelor interioare, „un proces prin care ceva nou este creat și se manifestă”²⁶. Aici, cercetarea lui Peter Brook își află corespondent în cea a lui Jerzy

²¹ Ibidem, p. 118

²² Innes, Christopher and Shevtsova, 2013, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 157

²³ Brook, Peter, 1999, op. cit., pp. 118-119

²⁴ Brook, Peter, 1990, op. cit., p. 55

²⁵ Ibidem, p. 58

²⁶ Teampău, Radu, *Limit: An Ambiguous Dimension in the Theatre*, în „Theatrical Colloquia”, volume 10, issue 2, 2020, DOI 10.2478/tco-2020-0018, p. 20

Grotowski, căci *amintirea de sine*²⁷ și autodevenirea actorului se pot produce prin apel la *via negativa*.

Doar o schimbare radicală a perspectivei de abordare a teatrului se dovedește semnificativă în investigarea naturii acestuia. Astfel seria întrebărilor continuă: La ce folosește cunoașterea artei teatrale? Este teatrul o artă? Și, dacă da, care este menirea lui? Cui se adresează? Cine este spectatorul și de ce merge el la teatru? Există „necesitatea unui contact adevărat cu o invizibilitate sacră prin intermediul teatrului”²⁸? „Care este relația dintre gând și acțiune?”²⁹ Pe lângă exercițiile de descoperire și stimulare a interiorității actorului, de amplificare a capacității sale de a comunica un gând, o idee, o stare, în formă precisă, Brook acordă o pondere majoră experimentării diferitelor limbafe precum *limbajul tradițional al măștilor și al machiajului pe care îl respinge ca nemaifiind adecvat; totodată, supune experimentului tăcerea și ritualul în sensul modelelor repetitive*³⁰.

Diversitate

Invitat, în 1968, la Paris, la Théâtre des Nations, de către Jean Louis Barrault, să monteze un spectacol bazat pe un text shakespearian, Brook propune un workshop internațional cu participanți aparținând unor culturi diferite. *Tema centrală o constituie cercetarea unor moduri diferite de abordare a textelor shakespeariene, luând ca bază piesa „Furtuna”. O primă întrebare vitală, relatează Brook, este cum să înfățișăm, pe scenă, spiritele, zânele și vrăjitoarele. Știm că epoca noastră demistificatoare și sceptică nu ne dă niciun indiciu în acest sens, dar până când nu ne vom confrunta cu această întrebare, orice nouă montare a piesei „Furtuna” va fi, din start, plină de*

²⁷ Gurdjieff, G.I., 1996, *Întâlniri cu oameni remarcabili*, traducere de Cristian Hanu, București: Ram, p. 14

²⁸ Brook, Peter, 1990, op. cit., p. 54

²⁹ Brook, Peter, 2017, *Tip of the Tongue: Reflections on Language and Meaning*, London: Nick Hern Books, p. 91

³⁰ Brook, Peter, 1990, op. cit., p. 58

*clișee vechi*³¹. Studiul ajunge să se centreze asupra a ceea ce *diferențiază* și *aseamănă* exprimarea participanților care aparțin unor culturi diferite. Atunci când se spune același text, ceea ce diferă sunt raportarea la text, mișcarea corporală, timbrele, intonațiile, culorile vocale, ruperile de ritm, asocierile dintre gesturi și tonalități, modalități prin care se atribuie conotații diferite aceleiași expresii verbale. Sunetele și mișcările pe care le produce un actor pe scenă conțin valori semantice care nu întotdeauna însoțesc și completează sensul cuvintelor vorbite; dimpotrivă, uneori, ocultează sau alterează intențiile celui care vorbește. Interpretarea unui text poate devoala o mulțime de sensuri care conduc la ideea că actorul ar susține, în fond, discursuri paralele concomitent.

Participanții la workshop-ul condus de Brook, deși aparțin unor tradiții diferite, ajung să identifice un limbaj comun ascuns în spatele stereotipiilor culturale. Yoshi Oida, care va deveni colaboratorul de o viață al lui Peter Brook, provoacă, printre participanți, o revelație: „Întrucât Yoshi nu învățase mai mult de două sau trei cuvinte de bază în engleză, în mod clar nu putea să lucreze cu textul. Fantomele și vrăjitorii, totuși, făceau parte din lumea lui, iar o pregătire riguroasă în teatrul Noh îl înzestraseră cu vocabularul supranaturalului. Când s-a ridicat, chiar înainte de a se mișca, corpul lui avea o ușurință deosebită. Impulsuri generate de o sursă de energie foarte diferită de cea pe care o recunoaștem în mod normal, au țâșnit ridicându-i genunchii și brațele ca într-o ușoară înălțare spre cer. Era ca și cum o pasăre nemaivăzută zbura prin fața ochilor noștri scoțând țipete în ritmuri obsedante, apoi suspendate în momente de liniște. [...] Niciunul dintre ceilalți profesioniști nu ar fi putut crea o astfel de imagine în mod spontan și care să se adreseze în mod direct tuturor. Ceea ce ne-a interesat cel mai mult era faptul că Yoshi nu prezenta un personaj tip din teatrul clasic japonez, dimpotrivă, fără nicio pregătire, dar cu toate resursele corpului său bine antrenat, el a creat, într-o secundă, o nouă imagine pe care o puteam împărtăși cu toții. Atunci am înțeles scopul întâlnirii noastre: nu încercăm să facem un schimb de metode sau tehnici; nu pretindeam că un limbaj comun ar putea fi inventat prin strângerea

³¹ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 125

laolaltă a unor elemente din fondul cultural specific fiecăruia. Nu semnele și semnalele proprii diferitelor culturi contează, ci ceea ce se ascunde în spatele semnelor, conferindu-le înțeles”³². Întâlnirea de la Paris îl apropie tot mai mult de esența cercetării sale: *omenescul dincolo de date personale, ambient cotidian, condiționări genetice sau culturale*³³.

Scena, care are datoria de a reflecta mutațiile produse în fiecare epocă istorică, se dovedește a fi locul ideal pentru manifestarea *diversității tradițiilor culturale*. Scena rămâne expresia cea mai adecvată a spațiului privilegiat în care ființa umană își afirmă, în plenitudinea limbajelor de care este capabilă, asemănarea fundamentală cu alte ființe și, de aici decurge în mod firesc nevoia practicienilor teatrului de a se debarasa de bagajul cultural care obnubilează o comunicare autentică.

La capătul unui drum de căutări și experimente, Brook consideră că a venit momentul unei schimbări radicale și concluzionează: explorarea și cunoașterea se pot produce numai urmând calea *dezvățării, ștergând cu buretele un întreg arsenal de cunoștințe și tehnici*³⁴, practic, luând-o de la început.

Limbajul teatral universal

Când înființează Centrul Internațional de Cercetare Teatrală în 1970 la Paris, Brook recurge la unul dintre principiile fundamentale care stau la baza alcătuirii unei companii, și anume *diversitatea*, reunind actori din Japonia, Anglia, Germania, Franța, SUA și Africa. Cum se poate stabili comunicarea, cu adevărat, în interiorul unui grup ai cărui membri sunt vorbitori de limbi diferite? Desigur, nu prin intermediul cuvântului, ci prin *mijloace telepatice, instinctive* (Brook), și numai în condiții de *o anume concentrare, o anume sinceritate, o anume creativitate* (Brook). Cum poți cunoaște *ștergând cu buretele* tot ceea ce ai reușit să aduni în bagajul informațional și emoțional,

³² Ibidem, pp. 125-126

³³ Ibidem, passim

³⁴ Brook, Peter, 1990, op. cit., p. 157

prin experiență personală, livrescă sau practică? În limbajul propus de Brook, a lua totul de la început presupune „a fi naiv și simplu”³⁵.

Înrudite cu studiile grotowskiene, căutările lui se focalizează pe tentative de depășire a mijloacelor de comunicare clișeizate. Se experimentează posibilitățile de mișcare și semnificare a corpului, posibilitățile de emisie și intensitate vocală, gestul, sunetul, sensurile, durata și intensitățile tăcerii, relația dintre elementele nonverbale și cuvânt. Brook urmărește să dezvolte „capacitatea de a asculta prin corp coduri și impulsuri care sunt ascunse tot timpul la rădăcina formelor culturale”³⁶, fiindcă este preocupat nu de aspectul exterior, ci de ceea ce însuflețește cultura, nu de preluarea formală a unui semn aparținând unei anumite culturi, ci de relevarea impulsului original care se află la baza manifestărilor umane. De aceea, cercetarea sa se întemeiază pe descoperirea unui *limbaj teatral universal* (Brook).

Experimentarea sunetului

Un studiu aparte este consacrat sunetului: „Care este relația dintre teatrul verbal și nonverbal? Ce se întâmplă când gestul și sunetul se transformă în cuvânt? Care este locul exact al cuvântului în expresia teatrală? Ca vibrație? Concept? Muzică? Există vreo dovadă îngropată în structura sonoră a anumitor limbi străvechi?”³⁷. Improvizațiile locuiesc, uneori, între granițele zonei sonorităților, al vibrațiilor. Se figurează, gradual, un câmp de investigare a sunetelor în care *fiecare sunet, tratat ca un sâmbure de necunoaștere, este simțit, perceput, auzit, gustat, înțeles, dar nu analizat*³⁸. Sunetul este experimentat ca raport între starea sa pur fizică și impactul direct, nemediat atât asupra emițătorului cât și a receptorului. *Înțelegerea* exclude apropierea sunetului prin mijloace raționale. A-l înțelege presupune nu neapărat o *identificare pe baze simpatetice* cu sunetul ca atare, ci, pornind de la a

³⁵ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 146

³⁶ Ibidem, p. 147

³⁷ Brook, Peter, 1989, *The Shifting Point*, New York: Harper & Row, p. 110

³⁸ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 148

simpatiza cu, se renunță, treptat, la starea de simpatie după ce a fost asumată, ajungându-se, astfel, ușor, la secvențe de stări *empatice*. Asumarea sunetului nu poate fi atinsă decât prin apropierea de *simplitatea laborioasă* a acestuia, iar calea prin care se face această apropiere este una intuitivă, organică și nu cognitivă. Este calea similară cu cea a meditațiilor, numai că, spre deosebire de acestea, ea duce la rezultate practice, cuantificabile în capacitatea actorului de a fixa atenția asupra acțiunilor sale sonore și *nu asupra sa ca individ care emite sunete*. Studiile asupra sunetului sunt fructificate și în spectacolul bazat pe un vechi poem persan, *Adunarea păsărilor*, „o alegorie Sufi, în care un grup de păsări pornesc într-o călătorie periculoasă în căutarea unei păsări legendare, Simurgh, regele lor ascuns”³⁹. Un spectacol în care actorii au ajuns să își condiționeze psihismul în asemenea măsură încât comportamentul lor a devenit expresia imediată, nemediată de conștiința umană, a stării de pasăre. Indubitabil, „există o relație vie și permanentă între munca de cercetare care se desfășoară în absența publicului și resursele pe care aceasta le poate oferi spectacolului public”⁴⁰.

Povestitorul cu multe capete

Călătoria în Africa are un scop precis și anume de a afla dacă este posibilă comunicarea între oameni din diferite părți ale lumii. Punctele cheie ale cercetării sunt explorarea *naturii universale a relației dintre actori și spectatori* și a modului în care spectatorii se raportează la relația dintre *vizibil și invizibil*: „Africanul care a fost crescut în tradițiile modului de viață african are o înțelegere profundă a naturii duble a realității. Vizibilul și invizibilul, și trecerea liberă dintre cele două, sunt pentru el, într-un mod foarte concret, două feluri de a fi ale aceluiași lucru. Ceva care stă la baza experienței teatrale – ceea ce numim *make-believe* – este pur și simplu o trecere de la vizibil la invizibil și înapoi. În Africa, acest lucru este înțeles nu ca fantezie, ci ca două aspecte ale aceleiași realități. Ne-am dus în Africa pentru a avea posibilitatea

³⁹ Ibidem, p. 160

⁴⁰ Brook, Peter, 1997, *Grotowski, Art as a Vehicle*, in *The Grotowski Sourcebook*, edited by Richard Schechner and Lisa Wolford, London and New York: Routledge, p. 383

de a face experimente cu propria noastră muncă în relație cu ceea ce s-ar putea considera un public ideal”⁴¹. Totodată, călătoria implică o acerbă căutare a semnificațiilor teatrului printr-o întoarcere la originile acestuia, *la rădăcinile străvechi, la arta de a povesti*⁴².

Contactul cu membrii diverselor comunități africane se produce prin intermediul *barter-ului*⁴³. Barterul, dincolo de relațiile care se stabilesc între membrii grupului teatral și membrii comunității gazdă, este necesar actorilor lui Brook deoarece le înlesnește contactul cu alte mijloace de expresie. Jocul improvizației se derulează într-un ambient natural, la lumina zilei sau a flăcărilor, în lipsa reflectoarelor, decorurilor, costumelor, culiselor, și în imediata proximitate a spectatorului. Trecerea de la o *stare cotidiană* la o *stare de joc* se produce instantaneu. Curiozitatea comunității este stârnită din momentul în care actorii aștern un covor pentru a delimita spațiul de joc. Ceva este pe punctul de a se întâmpla, un mic eveniment care îi smulge din ritualul zilnic. *Curioșii își ocupă locurile: în față, copiii, apoi, femeile, bătrânii tribului și, în spate, bărbații în toată firea*⁴⁴. Actorii încep să improvizeze situații simple care pot fi împărtășite, recunoscute. Contactul care se stabilește este unul profund uman, căci se spune o *poveste*: „Ne obișnuisem să ne întâlnim cu spectatorul pe propriul său teren, să-l luăm de mână și să pornim împreună în explorare. Din acest motiv, imaginea noastră despre teatru a fost aceea de a spune o poveste, iar grupul însuși a reprezentat un povestitor cu multe capete”⁴⁵.

Observăm că, în acest context, avem de-a face cu o *inversare*: nu spectatorii se duc la teatru pentru a se bucura de ieșirea din cotidian, ci teatrul descinde în habitatul oamenilor care devin spectatori sau martori la spunerea unei povești. Indubitabil teatrul poate să existe fără *machiaj, costume*,

⁴¹ Brook, Peter, 1989, op. cit., p. 128

⁴² Heilpern, John, 1999, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, New York and London: Routledge, p. 327

⁴³ Watson, Ian, 1993, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, foreword by Richard Schechner, London and New York: Routledge, p. 24

⁴⁴ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 159

⁴⁵ Ibidem, p. 172

*scenografie, efecte de lumină și sunet, dar nu poate exista fără relația actor-spectator, fără comuniunea percepției directe, vii*⁴⁶.

Brook și actorii lui își iau răgazul necesar pentru a analiza, până în cel mai mic detaliu, natura experiențelor parcurse. Fiecare element este disecat și supus investigației: Ce este o acțiune și cum ajunge să se încarneze în formă concretă, scenică? În ce grad influențează calitatea reprezentației prezența unui număr redus sau masiv de spectatori? Care sunt diferențele dintre reprezentația care are loc în spațiu închis și reprezentația în aer liber? Ce impact are asupra spectatorului poziționarea actorului în imediata sa apropiere sau la o oarecare distanță? Ce anume incită interesul spectatorilor? Reacțiile spectatorilor sunt examinate riguros.

Lumina este prezentă în întuneric

Subiectul unui spectacol, fie că aparține unui trecut istoric îndepărtat sau istoriei recente, mereu, trebuie să reflecte problematica prezentului: „Foamea, violența, cruzimea gratuită, violul, crima – ne însoțesc continuu în prezent. Teatrul poate pătrunde în cele mai întunecate zone de teroare și disperare dintr-un singur motiv: pentru a fi în stare să afirme, nici înainte, nici după, ci chiar în același moment, că lumina este prezentă în întuneric”⁴⁷. În acest sens, Brook împreună cu actorii de la Royal Shakespeare Company, în improvizațiile pe tema ororilor războiului din Vietnam, care au stat la baza spectacolului *US*, investighează acțiunea individului determinată de o anumită stare de conștiință. Accentul spectacolului cade asupra valențelor de *zoon politikon*, prins în angrenajul comunității care strângând laolaltă vectorii de voință ai fiecărei conștiințe ce o compune, alcătuiește o finalitate comună a acțiunii, împărtășită de fiecare în parte. Actorul nu este un *furnizor de iluzii*, ci un *contestatar al iluziei*. Spectacolul a fost, deci, angajat politic, provocând

⁴⁶ Grotowski, Jerzy, 1998, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București: Unitext, p. 11

⁴⁷ Brook, Peter, 1999, op. cit., pp. 196-197

spectatorul să aibă o opinie. Se sesizează, totodată, și o anumită apropiere de actorul lui Artaud, căci *contestatarul* se comportă ca o *victimă disperată* care emite țipete din *centrul în flăcări* al conștiinței sale, sperând că, într-un final, spectatorii îl vor auzi, vor înțelege și vor opera modificări atât în viața lor personală cât și în viața socială.

Prezentul conține trecutul

Un întreg proces de *decon condiționare a percepțiilor* actorului este necesar pentru apropierea și interpretarea mitului: *Interpretând mituri existente, de la mituri ale focului la mituri ale păsărilor, actorii, depășindu-și limitele percepțiilor obișnuite, au ajuns să descopere realitatea profundă a acestora. Atunci au putut aborda cea mai simplă acțiune zilnică, gestul, relația cu obiectele familiare, conștienți că dacă un mit este adevărat, acesta nu poate aparține trecutului. Dacă știm unde să căutăm, îl putem descoperi, deodată, într-un băț, într-o cutie de carton, într-o mătură sau un pachet de cărți*⁴⁸.

Spectacolul *Mahabharata*, rodul unui îndelungat proces de elaborare, – scrierea scenariului a durat zece ani – dezvăluie un mod admirabil de a spune o poveste: „În India, există povestitori care spun *Mahabharata*, în întregime, folosind un singur instrument cu coarde pe care îl transformă prin intermediul imaginației: în timp ce vorbesc sau cântă, instrumentul este metamorfozat într-o sabie, lance, sulită, ciomag, coadă de maimuță, trunchiul unui elefant, orizont, armate, fulgere, valuri, cadavre, zei”⁴⁹. Este *povestea omului* rostită cu simplitate și noblețe de către actori al căror joc, clipă de clipă, este convingător. Elementele fantastice, miraculoase, supranaturale ale poveștii contribuie la crearea unei realități a spectacolului care poartă pecetea verosimilității. *Prezentul conține trecutul*⁵⁰, iar raportarea la trecut nu implică *refugiul* în trecut, ci *confruntarea* cu trecutul prin prisma prezentului, căci „un adevăr este doar o fantezie dacă nu poate fi redescoperit și experimentat direct în cadrul

⁴⁸ Brook, Peter, 1989, op. cit., p. 130

⁴⁹ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 165

⁵⁰ Ibidem, p. 193

acțiunilor obișnuite din prezent”⁵¹. Un spectacol fabulos, de o rară frumusețe, *Mahabharata* relevă și o posibilă cale prin care poate fi imaginată „o unică oglindă pentru o multiplicitate de teme”⁵², încarnând, totodată, ideea că „un mare mit este un mod foarte precis de a exprima prin limbaj simbolic adevăruri profund ascunse despre condiția umană”⁵³.

Sacru și Brutul în Imediat

Conștient și voluntar, Brook se angajează într-un război împotriva convențiilor, ideilor de-a gata, rețetelor, punându-și, mereu, întrebarea: *Ce este teatrul?* Încă din 1968, în *Spațiul gol*, Brook deschide o nouă perspectivă de abordare a teatrului. *Un spațiu gol este un spațiu căruia i se pot atribui o mulțime de semnificații, în care gesticăză infinite potențialități de actualizare a unui act teatral, care se fundamentează, din perspectiva lui Brook, pe ceea ce numește relații, legături*⁵⁴: „Teatrul este probabil una dintre cele mai dificile arte, deoarece trei legături trebuie realizate simultan și în perfectă armonie: legături între actor și viața sa interioară, partenerii săi și spectatori”⁵⁵. Totodată, identifică și analizează patru sensuri diferite ale noțiunii de teatru: *teatrul mortal, teatrul sacru, teatrul brut și teatrul imediat*. În acest sens, Brook observă că *procesul viu de elaborare și manifestare a teatrului nu poate fi prins și înlănțuit în categorii, de aceea atunci când vorbește despre cele patru sensuri diferite, folosește termeni precum categorie, tip, formă, caracter, element, cale*⁵⁶.

În anii ‘80, Brook devine preocupat de identificarea posibilităților de întrupare a coexistenței *sacru* și *brutului*, de *secretul* care stă la baza metamorfozelor uluitoare ale actorului: „Marii povestitori pe care i-am întâlnit în ceainăriile din Afganistan și Iran evocă mituri antice cu multă bucurie, dar

⁵¹ Ibidem, p. 193

⁵² Ibidem, p. 191

⁵³ Ibidem, p. 193

⁵⁴ Cozma, Diana, 2005, *Dramaturgul-practician*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, p. 44

⁵⁵ Brook, Peter, 2001, op. cit., p. 37

⁵⁶ Cozma, Diana, 2005, op. cit., p. 46

și cu gravitate interioară. În fiecare moment, se deschid în fața spectatorilor nu pentru a-i mulțumi, ci pentru a împărtăși cu ei calitățile unui text sacru. În India, marii povestitori care spun *Mahabharata* în temple nu pierd niciodată contactul cu grandoarea mitului pe care îl readuc la viață. Urechea lor e întoarsă atât spre interior cât și spre exterior. Așa ar trebui să fie pentru orice actor adevărat. Înseamnă să fii în două lumi în același timp⁵⁷. „Cum poate fi combinat umorul brut cu misterioasa calitate a tăcerii”⁵⁸ devine o preocupare constantă. Cercetarea sa în această direcție este stimulată direct de prezența unui dansator balinez la Bouffes du Nord. Brook descrie această întâlnire astfel: „La început, ceea ce a făcut a părut familiar călătorilor greu încercați care deveniserăm, căci în timp ce dansa, părea să fie posedat, respirația i se schimba, corpul i se transforma, părea locuit de o stranie putere demonică. Asta nu ne-a surprins. Revelația a survenit un moment mai târziu când s-a îndreptat spre spectatori cu ușoara familiaritate a unui clown făcând glume grosolane, trimiteri actuale, insinuări obscene. Într-o secundă, era un sătean printre săteni, iar, în următoarea secundă, să retrăgea, din nou, în stare de transă, o posesie totală și înspăimântătoare. Să aflăm secretul acestei tranziții line a devenit scopul nostru”⁵⁹. Așadar, jocul actorului este cercetat din prisma mișcării neîntrerupte de la o stare de interiorizare, de concentrare asupra ființei lăuntrice, la o stare de exteriorizare.

În concluzie, deși astăzi pare că asistăm la un interes al practicienilor pentru acel tip de teatru aflat sub semnul imaginii, considerăm că cercetarea lui Peter Brook este un exemplu elocvent pentru a continua cercetările în direcția redescoperirii esenței teatrului, pentru a reveni la originile acestuia, la *formele vechi care așteaptă să își dezvăluie bogățiile și splendoarea*⁶⁰. Remarcăm că imaginea, care tronează, din nou, pe scenă, este intensificată în zilele noastre prin mijloace tehnologice sofisticate și reprezintă, în fond, noul *trompe l'oeil* al teatrului de secol XXI. În acest context, subliniem că Peter

⁵⁷ Brook, Peter, 2001, op. cit., p. 37

⁵⁸ Brook, Peter, 1999, op. cit., p. 173

⁵⁹ Ibidem, p. 173

⁶⁰ Brook, Peter, 2020, *Playing by Ear: Reflections on Sound and Music*, New York: Theatre Communications Group, p. 21

THEATRICAL COLLOQUIA

Brook își începe cu adevărat cercetarea din momentul în care nemaifiind preocupat de imagine ca punte de comunicare dintre scenă și spectatori, propune o experimentare continuă a naturii teatrului în tentative de a revela nivelele de realitate ale acestei arte în profunzimea și complexitatea lor. Iar unul dintre aceste nivele constă în coexistența dimensiunii sacre și dimensiunii brute deopotrivă a teatrului și vieții umane.

Bibliografie

Brook, Peter, *The Shifting Point*, New York, Harper & Row, 1989

Brook, Peter, *The Empty Space*, London, Penguin Books, 1990

Brook, Peter, *Grotowski, Art as a Vehicle*, in *The Grotowski Sourcebook*, edited by Richard Schechner and Lisa Wolford, London and New York, Routledge, 1997

Brook, Peter, *Threads of Time: Recollections*, Washington DC, Counterpoint, 1999

Brook, Peter, *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*, New York, Theatre Communications Group, 2001

Brook, Peter, *Tip of the Tongue: Reflections on Language and Meaning*, London, Nick Hern Books, 2017

Brook, Peter, *Playing by Ear: Reflections on Sound and Music*, New York, Theatre Communications Group, 2020

Cozma, Diana, *Dramaturgul-practician*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Unitext, 1998
Gurdjieff, G.I., *Întâlniri cu oameni remarcabili*, traducere de Cristian Hanu, București, Editura Ram, 1996

John Heilpern, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, New York and London, Routledge, 1999

THEATRICAL COLLOQUIA

Innes, Christopher and Shevtsova, Maria, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013

Teampău, Radu, *Limit: An Ambiguous Dimension in the Theatre*, „Theatrical Colloquia”, volume 10, issue 2, 2020, DOI 10.2478/tco-2020-0018

Watson, Ian, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, foreword by

Richard Schechner, London and New York, Routledge, 1993

Către o estetică a „stranietății” în dansul post-modern și contemporan

Alba Simina STANCIU*

Rezumat: Complicata fizionomie a dansului în secolului XX și XXI depășește – în mod evident - reperele stabile ale categoriei estetice a „frumosului”, extinzând limitele imaginii și a repertoriului tehnic al producției către depășirea oricăror rețineri și restricții. Forma și expresia artistică devine pretabilă evaluărilor prin instrumente și categorii specifice postmodernismului. Pilonii de sprijin ai argumentației, ce permit o viziune structurată a acestui fenomen, depind de indicarea trei momente de avangardă, de la primele tentative de reformulare a gramaticii vizuale a artei, până la momentul *Black Mountain College* și contemporaneizarea dansului în anii ‘80. Fluctuațiile obiectivelor artistice sunt toată dată ordonate prin cele două texte manifest. Este vorba de *No Manifesto* (Yvonne Reiner) și *Yes Manifesto* (Mette Ingvarsen) care permit sistematizarea atitudinii creatorilor de spectacol de dans, ideile filosofice ce generează noi categorii estetice dominate de „stranietatea” postmodernă.

Cuvinte cheie: dans postmodern, manifest, ambiguitate, interdisciplinaritate, coregrafie contemporană, stranietate, contradicție, frumos, sublim, imaginar.

Recenta fizionomie a spectacolului contemporan, definită de acceleratul proces al încărcării texturii formelor, a imaginii, a suprapunerii de discursuri, a amplificării prin orice resurse artistice și non-artistice a eficacității expresive a „produselor” (teatrale sau coregrafice) au demonstrat pe parcursul secolului XX crescânde consistențe ale imaginii, a cărei „valabilitate” a fost și este dependentă de coordonatele momentului. Abisala inventivitate a

* Lector universitar la Departamentul de Artă teatrală, Facultatea de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

avangardei, generantă de „șoc” asupra audienței, soluțiile și combinațiile „imprevizibile” au construit neașteptate „produse artistice”, orientate atât spre surprinderea imaginii contradictorii a contemporaneității dar mai ales spre voita “discreditate” a tradiționalelor categorii estetice. Cele trei avangarde²⁹⁵, efectul acestora asupra valorii artistice a spectacolului coregrafic, condiția originalității și nonconformismului au generat contururi al unui imaginar straniu, într-o crescândă poziție conflictuală față de obiectivele „frumoase” ale artei sau a spectacolului coregrafic, „decorativ”, susținut de virtuozitatea tehnică a antrenamentului clasic de dans.

Privind în mod “ordonat” parcursul către „stranietate” a coregrafiei din secolul XX, de la formulele embrionare ale primelor proceduri avangardiste europene, care creează primele mutații ale fizionomiei dansului, argumentele studiului se sprijină în mod prioritar pe indicarea intervenției creative a artiștilor vizuali. Coregrafia primește trăsăturile plastice ale artei abstracte, ale cubismului, constructivismului, imaginea „frumoasă” a spectacolului fiind violent și ireversibil înlocuită. La fel ca și „recomandările” manifestelor futuriste, nu lipsite de consecințe asupra formei corpului în spectacol și asupra mișcării au fost implicațiile unor artiști ca Pablo Picasso, creator al imaginii coregrafiei spectacolului *Parade* (1917), menționat frecvent ca o compoziție ce susține „ruptura” cu orice reper al imaginii „clasice” a spectacolului coregrafic. Acesta intervine cu forme și trasee scenice ale performerilor, definite de rațiuni „acrobatic” geometrice, în congruență cu valențele cubiste ale imaginii, care modifică percepția dansului și a mișcării. Este susținută formula contrapunctic polifonică a imaginii și a discursului coregrafic, forma compozită a corpului performerului care evoluează într-un spațiu atât funcțional, dar mai ales creat din cadre definite de forme abstracte, favorabile expansiunii plastice a mișcării. „Avangardizarea” coregrafiei prin instrumentele curenților artelor vizuale este de asemeni evidentă în *Baletetele triadice* create de Oskar Schlemmer²⁹⁶, care deși folosește proporția și echilibrul,

295 *La terza avanguardia, Ortografie dell'ultima scena italiana*, Culture Teatrali, La Casa Usher, 2015.

296 Melissa Trimingham, *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*, Routledge, 2017.

transferă în compoziția coregrafică rigorile geometriei, construind imagini ale corpului în mișcare create de ochiul „educat” al artistului vizual. Acesta investește totodată leitmotivul „artei totale” distilată prin formulele primare ale plasticității, linia, forma, pata de culoare.

Dansul, prin excelență, reprezintă o formă abstractă de expresie, prelucrat deopotrivă de antramenul clasic dar continuu redefinit de traseele sale prin avangarde, influențat de imixtiuni ale formelor generate de artele vizuale. Urmărirea acestui parcurs indică acumularea treptată de repere estetice, de formule reformatoare, îndepărtate de vechiul „cult” al echilibrului, al încântării datorate compozițiilor axate pe eleganță și virtuozitate (cum este cazul baletului de secol XIX). Modificările formei și expresiei corporalității culminează odată cu absorbția sa în sfera artei postmoderne. În acest context este dominantă „stranietatea”, consistențele indefinite ale formei, relația dintre corp și forme abstracte (cazul compozițiilor lui Alwin Nikolais), tensiunile create de contradicții, toate acestea construind „textura” imaginarului artistic în care funcționează corpul în mișcare.

Imaginea și imaginarul, prelucrate de spectacolul coregrafic postmodern este definit – încă de la primele „tentative” - de procesul de sublimare a expresiei, orientând demersurile tehnice, artistice către deja menționata „estetică a stranietății”²⁹⁷. Evoluând în mod paralel cu fragmentările discursului, cu eforturile deconstructiv-reconstructive ale teatrului în direcția textualizării, re-textualizării, a amplificatei „totalizări” tehnice și expresive de care depinde evoluția spectacolului în secolul XX, dansul depășește orice formulă încadrare în categorii „stabile”. Continua sa „stare de avangardă” (impulsul teatralizării coregrafiei) lărgeste potențialul receptării și interpretării formei umane în mișcare, demonstrând aversiunea față de repere estetice „fixe”.

Înainte de ancorarea în argumente referitoare la „a doua avangardă” a secolului XX, indicată de activitatea de la *Black Mountain College*, este obligatorie sublinierea deja afirmatului dans modern care demonstrează o interesantă deschidere și suprapunere cu curentul minimalist.

²⁹⁷ Herbert Grabes, *Making Strange: Beauty, Sublimity and the (post)modern „Third Aesthetic”*, Rodopi, 2008.

Imaginea și expresivitatea plastică a corpului, definite de orientări și formulări interdisciplinare, sunt prezente în dansul modern american al anilor '50. Frumusețea stranie, eleganța formelor umane, imaginile statuare create de corp nu doar evoluează împreună cu expansiunea repertoriului tehnic, dar oferă un teren permisiv "teatralizării dansului prin plasticitate". Este cazul spectacolului creat de Martha Graham, a cărei concepții coregrafice demonstrează sublime conjugări ale coregrafiei cu instalațiile artistului minimalist american Isamu Noguchi. Imaginea și imaginarul hibrid, contrastanta întâlnire – pe trasee eminamente plastice - dintre orient și occident, creează un „produs artistic”, rezultat al stării de alienare, ca mărturie a identității aflată într-o continuă tentativă de conciliere a extremelor prelucrate ca suport și substanță a compoziției dansului, prin filtrul universului vizual al artistului americano-japonez.

Privită din această perspectivă, necesara „stranietate” – care potrivit argumentelor lui Herbert Grabes, condiționează aprecierea „noului spectacol” – dansul devine o consecință a amplificării continue a „totalizării”, care rămâne unul dintre leitmotivele motivante ale spectacolului coregrafic generat de evervescența avangardelor din anii '60 americani. Acest proces este susținut de cercetări care fie insistă asupra caracterului distructiv al calității și mai ales a valorii artistice (Arthur Danto ²⁹⁸), fie subliniază necesarul traseu prin experiment, cu riscurile aferente, benefic pentru dansul postmodern și pentru recente compoziții contemporane (Sally Banes³). Insistând pe ideea imaginii și a imaginarului, amprenta decisivă a artistului plastic susține în mod accelerat ramificarea discursului postmodern al coregrafiei, construind – împreună cu „corpul în mișcare” - compoziții performative care anulează confortul estetic al decorativismului, provocând inteligența „celui ce privește”, stimulând căutarea de repere inteligibile, asocieri ale informațiilor, experiență ce însoțește spectacolul coregrafic postmodern și contemporan. Acesta este efectul asupra dansului, rezultată în urma experimentelor performative de la *Black Mountain College* și *Judson Dance Theatre*, „stranietatea” devenind

²⁹⁸ Arthur Danto, *After the End of Arts: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 2014.

conjugată cu contemporaneitatea, cu formule vizual corporale conceptuale, hibride, cu coregrafii motivate de rațiunile contradicțiilor.

Evitând pretenția unei abordări exhaustive, invocând totodată necesitatea sistematizării complicatului proces al evoluției spectacolului de dans - a cărui ascensiune este definită de referințe combinate, interdisciplinare, demonstrând schimbări substanțiale în perioada mediană a secolului XX - anii '60 devin principala referință a dansului postmodern. Repertoriul tehnic și expresiv ale corpului este definit de un nou concept, „accidentalul”, invocat de John Cage, de leitmotivul „muzicii aleatorii” și de textul teoretic *Lecture on Nothing*. Leitmotivica „stranietate” specifică dansului postmodern înlătură odată în plus orice reper al artei apreciată prin „valoare”, prin „frumusețea” artistică. Autoarea Moira Roth subliniază „unitatea dintre artă și viață”²⁹⁹, ca obiectiv și semnificație a artei acestei decade, motivate de interesul lui John Cage pentru actualitate și pentru consistența suportului sonor și imaginea acesteia, artistul demonstrând preocupări pentru fenomenul *every day*, pentru banalul obiect, indispensabil „confortului” și discursului contemporaneității. Pe aceste repere, tentativele de „densificare” și hibridizare a coregrafiei au esențiale consecințe asupra mișcării corpului într-un perimetru destinat artei, al cărui discurs și „urmă” generează lucrări grafice, sculptură, stimulate de creațiile lui Yves Klein, urmate ulterior de Trisha Brown.

Cel mai „efervescent” perimetru al creativității și nonconformismului, *Black Mountain College*, susține prin experimente, coordonatele indefinite ale necesarei „stranietăți”. Mixajul de resurse artistice - de la dans la *site-specific*, de la corporalitate la discursul acestuia prin strategii picturale sau sculptural-performative, absorbind și multiplicând potențialul tehnic și expresiv - reconstruiește mișcarea și corpul ca un *summum* de date vizuale accidentale, ca o coregrafie - *behaviour*.

Ulterior, dansul își asumă consistențele infinit ritmice, simetrice, stabilind congruențe dintre corp, mișcare și spațiul industrial, unind – după recomandările lui Cage - repere *every day* și artă, situație ce justifică creațiile Lucindei Childs (compoziția *Carnation*). Aceasta pe de-o parte menține necesara fuziune în alura „artei totale” iar altă parte manevrează

²⁹⁹ David Nicholls, Jonathan Cross, *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, 2002.

simbolurile contemporaneității, a consumului și confortului casnic, subliniind artisticitatea obiectului comun, „găsit”.

Textul de referință este fără îndoială „causticul” *No Manifesto* al lui Yvonne Reiner care sintetizează atitudinile artiștilor ce încorporează formule *every day*, construind prin aceste resurse, compoziții originale, susținute de energia reconstructivă a reformei artistice, subliniind „stranietatea” produsului artistic și motivațiile creațiilor incisive față de reperele elitiste ale coregrafiei, față de formele „frumoase”, „valoroase” ale artei. Manifestul lui Reiner subliniază o dată în plus direcția noului dans, trăsăturile definitorii ale coregrafiei postmoderne: „Nu spectacolului, nu virtuozității, nu transformărilor și magiei și credibilității, nu strălucirii și transcendenței, imaginii vedetei, nu elementului eroic, nu pentru anti-eroic, nu imaginației murdare, nu implicării performerului sau spectatorului în stil ...”³⁰⁰. Fixează în acest mod semnificația ancorată în actualitate a artei, orientând valoarea creativă a coregrafiei către formulele studiate în anturajul de la Judston, unde „... dansatorii ... erau conceptualiști, neinteresați de poveste sau de simbol, cu atât mai puțin de plăcerea senzuală a dansului pe muzică, de ruptura și analiza componentelor mișcării. Pentru a studia gravitația și perspectiva, mergeau pe pereți. Pentru a studia contextul, au ieșit în afara teatrului și au dansat pe trotuar. Pentru a izola mișcarea de capcana teatralității, au creat dans fără muzică, dansuri fără dansatori profesioniști, dansuri fără pași de dans – doar acțiuni obișnuite ca șederea, ridicarea și mersul”³⁰¹.

Într-un registru cvasi-similar, Trisha Brown crează compoziții vizual coregrafice care invocă din nou compatibilități cu ideile lui John Cage. Aceasta valorifică un inedit suport „dinamic” al coregrafiei, prin termeni ca „ silențiozitatea”, peste care creează arhitectura abstractă a mișcării. Încă din anii ‘60, Trisha Brown combină tentativele experimentale cu cele creativ-rationale, concepție demonstrată în *Inside* (1966). Interesul său evoluează spre coregrafii generate de dominanța obsesivă a formelor urbane care modifică imaginarul uman, de textura suprafețelor, a unghiurilor drepte sau ascuțite, de traseele derulate pe platformele perfect încadrate în ansambluri arhitectonice

300 Yvonne Reiner, *A Woman Who—Essays, Interviews, Scripts*, JHU Press, 1999.

301 Joan Ross Acocella, *Mark Morris*, Wesleyan University Press, 2004, pag. 43.

pluri-plane. Dansul lui Brown devine o partitură care trasează punctele de forță ale formei geometrice, cu rezultate grafice create de imprimarea mișcării în imagine. Dansul creează „urme”, forme abstracte, compoziții plastice, depășește efemeritatea, evoluând către formule imprimate, grafice sau picturale, primind valențele unui „palimpsest”. Compoziția „White cube” (Cubul alb) demonstrează reorientarea eficienței mișcării, demers completat de compozițiile ulterioare ale lui Brown, generând coregrafii ce conjugă latura arhitecturală cu cea umană și socială.

O abordare „stranie” a mișcării ca formă plastică, într-un *corpus* al „totalității postmoderne” îi aparține și artistei interdisciplinare Meredith Monk. Aceasta se afirmă ca figură de prim-plan a avangardei americane odată cu montarea compoziției *16 Millimeter Earings* (1966), mizând pe potențialul „volumetric” al partitei vocale, subliniată de imaginea continuu redefinită de mișcarea performerului, care impune un vital puls ritmic, din care decurge o coregrafie anti-fluidă. În *Vessel* (1971) coregrafia – performance invocă o diafană „totalitate” generată de muzică. Gândirea coregrafică a lui Meredith Monk mizează pe simplitate, pe o triadă ce tratează în termeni reducționiști corpul – mișcarea – gestul ce susțin dimensiunea sonoră, prin care este construit un spațiu spiritual destinat *Vocii care dansează*. Gestul recognoscibil, comun, este instrumentul principal al coregrafiei minimaliste, în care expresivitatea formei umane se află în momentul cel mai îndepărtat față de virtuositate. Corpul și mișcarea devin forme simple, mutând prioritatea teatralității pe coregrafia sonoră, polifonică, corpul rezonând la impulsurile acustice.

Priviți atât ca și continuitate dar și prin prisma impulsurilor reformatoare, anii ‘80 – care încă apelează la formule experimentale, la diluate rațiuni combinatorii stabilite de „tradiția Judson”, dar pe de altă parte demonstrează îndepărtări de dependența de artele vizuale – oferă imaginea revenirii în sfera artei coregrafice ca formulă sublimată a virtuosității, la corectitudinea respectării partituri muzicale ce aparține repertoriului „cult”. Revine interesul pentru valoroasele legături dintre fraza coregrafică, structură, motiv și logica compoziției muzicale, centrată pe corectitudine și meticulozitate a evaluării teatral coregrafice a stilului. În acest context, noile

semnificații ale artei sunt genetic legate pe de-o parte de schimbările și „densificările” culturale iar pe de altă parte de permisivitatea coregrafiei pentru militantismului individual. Un model în aceste sens este coregraful Mark Morris, care restaurează tradiționala virtuozitate a dansului, de dinaintea dominanței „stranietății”. Este valorificat repertoriul muzical elitist, asociat în mod tradițional cu imaginea sublimă a dansului atât ca tehnică dar și ca alură scenică. Peste acest suport, Morris creează narative centrate pe stringentele probleme emoționale individuale, prelucrează teme ca suferința, discriminarea, marginalizarea diferenței.

O consecință firească dar mai ales reacție față de agresivul avangardism american al anilor ‘60-’70, a manifestului lui Yvonne Reiner, este textul coregrafei daneze Mette Ingvarsen, *Yes Manifesto*. Acesta apare ca o confirmare a „calmării” agresivității expresiei artistice, ca o soluție de alianță stilistică și disciplinară în favoarea restaurării categoriei estetice inițiale a spectacolului, frumosul. Apariția manifestului lui Ingvarsen clarifică o mare parte din obiectivele artistice ale recentului dans contemporan, care nu își mai „asumă” riscurile perioadei mediane a secolului XX. Acesta demonstrează atitudinea favorabilă echilibrului, alterat în tumultul avangardismului postmodern. Mette Ingvarsen impune în acest mod un veritabil program al artei coregrafice după 2000, subliniind un imperativ „Da, pentru a redefini virtuozitatea ...”³⁰². Manifestul său stimulează necesarul „pas înainte” al coregrafiei, favorizând elementele cheie: „virtuozitate ... inventivitate ... conceptualizarea emoțiilor, afectelor și senzațiilor ... decodificarea și recodificarea expresiei ...”³⁰³.

Fluctuația dansului prin infinitele repere estetice create de anturajul artistic al secolului XX, tentațiile interdisciplinarității și a largheții lipsită de limite oferite de experiment, oferă imaginea unui traseu în permanență susținut de cercetări în direcția unor soluții originale, artistice compatibile cu avansul galopant al contemporaneității. Aceasta înseamnă totodată deraieri de la categoria estetică a frumosului, treceri prin riscantele

302 Breanne Fahs, *Burn it down!: Feminist Manifestoes for the Revolution*, Verso Books, 2020.

303 *Idem, ibidem*, pag. 424.

reforme, prin curente deconstructiv/reconstructive, prin formule indefinite caracterizate de straniețea specifică artei secolului XX. Însă, după cum demonstrează recentul dans contemporan, subliniat de *Yes Manifesto*, avangardizarea a condus și spre consecințe fericite din punct de vedere artistic, dansul revenind la formule definite de valori estetice și mai presus de toate, virtuozitate, elemente care restaurează inițiala și temporară pierdută “obligație” a frumosului artistic, condiție vitală a eficacității dansului.

BIBLIOGRAFIE

- ACOCCELLA, Joan Ross, *Mark Morris*, Wesleyan University Press, 2004.
- BANES, Sally, *Terpsichore în Sneakers: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, 2011.
- BANES, Sally, *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962 – 1964*, Duke University Press, 1993.
- BURT, Ramsey, *Judson Dance Theatre: Performative Traces*, Routledge, 2006.
- DANTO, Arthur, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 2014.
- DIAZ, Eva, *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*, University of Chicago Press, 2014.
- FAHS, Breanne, *Burn it down!: Feminist Manifestoes for the Revolution*, Verso Books, 2020.
- GRABES, Herbert, *Making Strange: Beauty, Sublimity and the (post)modern „Third Aesthetic”*, Rodopi, 2008.
- JOWITT, Deborah, *Meredith Monk*, JHU Press, 1997.
- NICHOLLS, David, CROSS, Jonathan, *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, 2002.
- RAINER, Yvonne, *A woman who --: Essays, Interviews, Scripts*, JHU Press, 1999.
- ROSENBERG, Susan, *Trisha Brown: Choreography as Visual Arts*, Wesleyan University Press, 2016.
- SIEGEL, Marcia B, *Howling near Heaven: Twyla Tharp and the Reinvention of Modern Dance*, Macmillan, 2007.
- SIEGEL, Marcia B, *Mirrors and Scrims: The Life and Afterlife of Ballet*, Wesleyan University Press, 2011.

THEATRICAL COLLOQUIA

SIEGEL, Marcia B, *The Shapes of Change: Images of American Dance* University of California Press, 1979

STEINMAN, Louise, *The Knowing Body: The Artist as a Story Teller in Contemporary Performance*, North Atlantic Books, 1986.

STILES, Kristine, HOWARD SELZ, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, 1996.

TRIMINGHAM, Melissa, *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*, Routledge, 2017.

THOMAS, Ellen, *Dance, Modernity and Culture*, Routledge, 2003.

NEUTRALITATEA sau liniștea dinaintea acțiunii

Camelia Corina CURUȚIU-ZOICAȘ*

„Prezența actorului crește odată cu capacitatea actorului de a fi gol”

Ariane Mnouchkine

Rezumat: Imaginarul actorului este format și tradus în imagini. Actorul întruchipează și întrupează pe scenă cu corpul, vocea și gesturile sale personajul dramatic. Corpul actorului trece pe durata spectacolului printr-o transformare semiotică, el devine vehiculul principal de expresie, canalul principal de transmitere a informațiilor, funcție extrem de importantă în creația artistică teatrală. Vocea actorului se află în concordanță cu corpul și psihicul acestuia, iar prin calitățile sale expresive devine componentă esențială a limbajului teatral și a comunicării scenice. Corpul nostru cotidian este de asemenea, un transmițător permanent de mesaje codificate, voluntar sau involuntar, de pachete de informații despre experiențele anterioare ale subiectului, memorii, senzații, percepții, cunoștințe, atitudini, concepții, relații, constrângeri sociale, etc. Vocea umană devine și ea un semn pentru relațiile sociale, pentru identitatea personală, starea de spirit sau motivația vorbitorului. Datorită stării de neutralitate, actorul va descoperi cum o imagine, fie ea reală sau ficțională îi poate transforma psihofizicul, va descoperi existența psihofizică a fiecărui caracter cu lumea externă și internă a acestuia. Actorul trebuie să-și lase deoparte imaginea sinelui, să învețe să permită prezenței măștii/rolului să pună stăpânire pe el, să respire, să vorbească și să trăiască cu propria voce, față, corp și minte. Când fața e acoperită și e liniște, actorul e nevoit să comunice prin corpul și mișcările sale, când mișcarea este simplă, economă masca/rolul începe să trăiască.

Cuvinte: cheie: imaginar, imagine, evocare, corp, voce, semn, limbaj teatral, comunicare, identitate, paradox, dualitate, neutralitate, mască neutră, expresivitate

* Lector universitar dr. la Facultatea de Teatru și Film, UBB, Cluj Napoca

Pentru Aristotel

¹ sufletul nu gândește niciodată fără imagini, astfel încât toate gândurile sau reprezentările implică activitate imagistică, imaginația fiind acel lucru în virtutea căruia spunem că o imagine se naște în noi.

Un obiect imaginar, deși el nu există în fapt, el poate să existe în imagine la fel de real ca în existența sa fizică. Acest mecanism este numit metafizica naivă a imaginii și apare în momentul în care „îți abați spiritul de la contemplarea pură a imaginii ca atare, de îndată ce gândești asupra imaginii fără a-ți forma imagini, se produce o alunecare, și de la afirmarea identității de esență dintre imagine și obiect, se trece la aceea a unei identități de existență. Din acel moment imaginea este obiectul, imaginea, există aidoma obiectului”².

Orice artist creator este înconjurat și asaltat de imagini. Actorul este însoțit în creația sa ficțională de imagini, de viziuni ale trecutului, ale prezentului sau ale viitorului care-i dezvăluie sentimentele, trăirile, emoțiile și dorințele sale conștiente sau subconștiente. Orice spectacolul de teatru creează, așa cum spune Stanislavski³, un soi de acustică sufletească între actori și spectatori, el primește și dă înapoi sentimente vii, omenești, prin

¹ Aristotel Apud Stevenson Leslie, *Twelve conception of imagination*, British Journal of Aesthetics. Vol. 43, Jul 2003, p. 243

² Sartre, Jean Paul, *Imaginația*, Trad. Narcisa Șerbănescu, Ed. Aion, Oradea, 1997, pp. 7-8

³ Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955

intermediul imaginii.

Imaginarul actorului este format și tradus în imagini. Corpul și vocea actorului sunt o imagine, iar fiecare mișcare, fiecare formă pe care acesta o face în spațiul scenic, fiecare ton al vocii devine parte integrantă dintr-o operă de artă, ea însuși fiind o capodoperă. Fiecare detaliu corporal, gest, mișcare, acțiune, mimică, cuvânt, va dobândi rezonanța potrivită, unitatea, veridicitatea, frumusețea și organicitatea scenică. Actorul traduce imaginile și trăirile sale interioare scenic, prin intermediul corpului, a mișcării, a acțiunii, a vocii și a textului, fiind capabil nu doar să elaboreze un model intern, ci să-l traducă în expresie fizică, experimentând neîncetat relația care se formează între corp, voce și psihic.

Prin intermediul corpului, prin transformare continuă a vocii, a gesturilor, a gândurilor și a emoțiilor sale, imaginarul artistic, memoriile sale, amintirile, percepțiile, visurile, fanteziile, pulsunile și dorințele actorului sunt corporalizate și exprimate scenic, devin semne puternice printru că „corpul semiotic al actorului este suportul principal al semnelor teatrale, majoritatea semnelor din care sunt țesute imaginile și evenimentele scenice fiind legate de trupul actorului. Actorul întruchipează și întrupează pe scenă personajul dramatic în structurile personale ale propriului său corp. Corpul actorului, vocea sa, gesturile sale sunt modificate în funcție de cerințele exprimării scenice a sentimentelor, stărilor, gândurilor, intențiilor personajului interpretat, iar prin aceste mutații corpul său trece pe durata spectacolului printr-o transformare semiotică. Corpul semiotic al actorului devine semn teatral al personajului dramatic, al figurii și al tramei concentrate în ficțiunea

personalității sale”⁴.

Conexiunea puternică dintre corp, voce și imaginație, corectă și organică va determina expresia fizică și corporalizarea scenică a comportamentului pretins, în concordanță cu viziunea internă a actorului, cu imaginarul său artistic. Cumulul de elemente din care se construiește imaginarul artistic și implicit limbajul actoricesc este compus și corporalizat printr-un „număr impresionant de mare de semne, care funcționează toate în codul limbajului iconic”⁵, fiind tradus într-un limbaj specific, al semnelor. Acest limbaj al semnelor funcționează în „codul limbajului iconic”⁶ iar actorul este înzestrat cu abilitatea extraordinară de a vorbi deodată în mai multe limbi, în limba gesturilor, a vocii, a distanțelor, a mersului, a mimicii, a privirii, a tăcerii și în multe altele”⁷.

Astfel, corpul actorului are o funcție extrem de importantă în creația artistică teatrală, el devine vehiculul principal de expresie, canalul principal de transmitere a informațiilor, *corpul sensibil* despre care vorbea Chekhov⁸ sau conceptul de *corp dilatat* a lui Barba⁹, el este cel care naște și este „purtătorul Acțiunii reale”¹⁰, cel care „codifică și transmite informații esențiale despre

⁴ Bacs, Miklos, *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, curs universitar, Ed. Presa universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2012, pp. 14-15

⁵ Ibidem, p. 15

⁶ Ibidem, p. 16

⁷ Idem

⁸ Chekhov Michael, *On the Technique of acting, The first complete edition of Chekhov's classic To The actor*, Quill, Harper Collins Publishers, Inc, New York, 1991

⁹ Barba Eugenie-Savarese, Nicola, *L energie qui danse*, L'entretemps Edition, France, 2008

¹⁰ Bacs, Miklos, *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, curs universitar, Ed. Presa universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2012, p. 21

THEATRICAL COLLOQUIA

realitatea ficțiunii scenic, fie că este vorba de prezența actorului (nivelul pre-expresiv), de situație (context), de relație (relacom) sau de emoție”¹¹.

Vocea actorului se află în concordanță cu corpul și psihicul acestuia, iar prin calitățile expresive ale sale devine componentă esențială a limbajului teatral și a comunicării scenice pentru că „vocea nu inventează cuvinte sau propoziții noi dar le conferă fondul sonor care poate influența sensibil semnificația finală a comunicării verbale”¹².

Dar, corpul nostru cotidian este un transmițător permanent de mesaje codificate, voluntar sau involuntar, verbal (limbajul, calitatea vocii, ritmul, volumul, intonația, tonalitate, accent, pauza din timpul vorbirii etc.) sau nonverbal (vocal- râsul, strigătul, mormăitul, căscatul, etc. și nonvocal-mimica, gestul, mișcarea și pozițiile pe care le adoptată corpului, privirea, etc.) comunică tot timpul, transmite semnale. Corpul uman dobândește pe parcursul vieții pachete nelimitate de informații și conservă în memoria sa, într-o manieră fidelă, toate receptările primite. Corpul, cu timpul, în urma experiențelor anterioare, se modifică și devine suma tuturor cunoștințelor dobândite, fie că vorbim de memorii, senzații, percepții, sentimente fie de mișcări, cunoștințe, atitudini, diferite concepții, relații, constrângeri sociale, sex, etc.

Vocea umană poate să transmită caracteristici foarte clari depre vorbitor, de la aspectele fizice (vârstă, aspect, înălțime, greutate, stare de sănătate, rasă, sex, orientare sexuală , etc.) la cele psihologice (competențe, stare emoțională, dispoziție, personalitate, et,) și sociale (educație, ocupație,

¹¹ Idem

¹² Ibidem, 16

THEATRICAL COLLOQUIA

origine, statut social, etc. Vocea umană este de asemenea, semn pentru relațiile sociale pe care le are vorbitorul, pentru identitatea personală, starea de spirit sau motivația acestuia.

Parafrazându-l pe Mastro Simone¹³ noi suntem înzestrați cu o multitudine de posibile personalități, care nu au avut nicio șansă de a ieși în afară, din cauza acelor personalități necesare, adaptabile situației în care ne-am născut. Dar ele au rămas acolo, înăuntrul nostru, în umbră, în afara reflectorului. Ele sunt acolo și construiesc cu corpurile lor imagine, corpul nostru real.

Prin urmare, dacă corpul cotidian al actorului este deja un puternic transmițător al propriilor memorii și experiențe, cum poate el să-și însușească alte puncte de vedere, să evoce, să se tranfigureze și să comunice în mod expresiv o multitudine de corpuri imagine și de lumi ficționale posibile, fără să transpară propria-i mască? Cum se deconstruiește acest corp pentru a putea fi reconstruit și pregătit pentru ficțiunea scenică și pentru Acțiunea adevărată¹⁴, pentru expresivitatea conștientă „atât de necesară pentru o comunicare non-verbală rafinată”¹⁵ cum e cea a creatorului de teatru, a actorului? Care este punctul Zero¹⁶ sau Momentul de dinainte¹⁷ al Acțiunii? Cum se pregătește corpul, psihicul și vocea actorului pentru această verticalitate, pentru starea de neutralitate? Cum poate actorul să devină conștient de paternurile propriilor

¹³ Mastro Simone Apud. Eldredge Sears A., *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1996, p. 35

¹⁴ Ibidem, pp. 25-26

¹⁵ Ibidem, p. 23

¹⁶ Zinder David, *Body voice Imagination, Image Work and the Chekhov Technique, Second Edition*, Routledge, New York, 2009, p. 13

¹⁷ Idem

mișcări, să le elimine și să dobândească „capacitatea de a-și crea calitatea de nu-eu”¹⁸.

Prezența actorului crește odată cu capacitatea actorului de a fi gol, spunea Ariane Mnouchkine¹⁹ pentru că, în momentul în care îndepărtezi fața cuiva în felul acesta acoperind-o cu o masca neutră și descoperi că acel lucru cu care ai trăit și despre care ai știut că transmite tot timpul ceva, nu mai este acolo revelă actorului un puternic sentiment de eliberare, „eliberat pentru un anumit timp de propria subiectivitate”²⁰.

Masca neutră nu are memorie, ea trăiește în prezent și oferă corpului posibilitatea de a atinge o stare de tăcere, prezență și disponibilitate creativă în spațiul teatral. Masca neutră este instrumentul prin care actorul trăiește în timpul procesului creativ, într-o dualitate continuă de dedublarea a unei percepții care e subiectivă și obiectivă în același timp, într-o starea paradoxală de a deconstrui și de a construi, de a ascunde și de a revela, de a controla și elibera, de a depersonaliza, personaliza și esențializa. El trăiește conștiința divizată pentru a reuși să-și identifice idiosincraziile și caracteristicile care îl fac pe actor să fie unic.

Masca neutră, este un obiect care are caracteristici specifici, care produce o stare de calm, putere și energie, care în mod paradoxal, îl depersonalizează și esențializează pe purtătorul, îi dă voie celui care o poartă

¹⁸ Brook Petre, apud. Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p. 56

¹⁹ Mnouchkine Ariane, apud. Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p. 56

²⁰ Brook Peter apud. Ibidem, p. 50

să trăiască starea de neutralitate înaintea acțiunii, o stare de atenție activă, de deschidere. Această mască este baza, ea este suportul peste care se vor construi celălalte măști, punctul de plecare pentru orice altă mască, fie ea expresivă, de commedia dell arte sau rol, este aidoma colii de hartie, fără caracter, conflict sau experiențe, fără trecut, creându-i actorului spațiul, dându-i voie să vadă, să audă, să simtă și să atingă esența lucrurilor, esența ființei, cu prospețimea începuturilor, cum spunea Lecoq²¹, oferindu-i corpului putere și expresivitate. Când fața e acoperită și e liniște, actorul e nevoit să comunice prin corpul și mișcările sale, când mișcarea este simplă, economă masca/rolul începe să trăiască, iar „spațiul începe să fie locuit de energia și de prezența ei, aerul din jurul ei se încarcă de importanță”²².

Masca neutră, nu are un caracter specific pentru că ea le conține pe toate, ea este persoana persoanelor, este forma formelor, este totul, ea este omul ideal. Actorul tinde să devină acest ideal, și cu cât își reduce mai mult propria-i prezență cu atât este mai aproape de a respira în această starea de neutralitate.

Eldredge spune că, pe fața fiecărui actor, masca neutră se schimbă și se adaptează iar ceea ce este cu adevărat stârnit este de fapt, specificul neutru al actorului, pentru că atunci când el se identifică cu masca, sinele devine un atribut extern care poate fi studiat. Atunci, el va vedea mai ușor ce *nu este* neutru, decât *ceea ce este* neutru, va descoperi da -ul neutrului prin serii de nu, „neutralitatea este punctul de sprijin - punctul de echilibru perfect - atunci când balansoarul nu se înclină nici pe o parte, nici pe cealaltă. Această imagine a

²¹ Lecoq Jacques, *The moving Body (Le corps poetique) Teaching creative theatre. Third Edition*, Methuen/Drama, London, 2020, p. 38

²² Snow Jackie, *Mouvement Training for Actors, Series: Performance Book*, Methuen/Drama, London, 2012, p. 95

balansoarului și ideea punctului perfect de echilibru vor deveni importante în subînțelegerea noastră asupra neutarității”²³.

Neutralitatea, starea de a fi neutru sau de a fi o prezență neutră este acea stare de liniște de dinaintea acțiunii, când actorul se află într-o stare perfectă de echilibru, într-o economie a mișcării, fără a accentua, a face exces de vitalitate și acțiune ci așa cum sublinează Bacs, într-o stare de dilatarea, care „este o cosecință care rezultă din căutarea esențialului, din eliminarea gesturilor și mișcărilor superflue, (...), din ocrotirea nucleului dinamic al acțiunii: impulsul”²⁴.

Un *corp neutru* ²⁵ este simetric- fiecare parte a corpului trebuie să o oglindească pe cealaltă, o jumătate de imagine a corpului în oglindă cu cealaltă jumătate, fiecare jumătate a corpului echilibrează cealaltă jumătate; e centrat- nu e un corp scufundat în pamânt și nici unul care levitează, nicio parte nu iese în evidență pentru că nu există niciun conflict între ele; e integrat și focusat; se află în energie- în alertă fără să anticipeze, corpul neutru are un sentiment de vigilență și atenție; poate fi comparat cu punctul mort al unei cutii de viteză a unui automobil atunci când motorul este pornit, gata să treacă în orice viteză; e relaxat- fără tensiuni dar într-o atenție relaxată, nu încordat dar nici flasc; un nivel de energie plin de potențialități; e implicat în a fi și nu în a face- a fi prezent.

²³ Lecoq apud. Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p. 50

²⁴ Bacs Miklos, *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, curs universitar, Ed. Presa universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2012, p. 27

²⁵ Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p. 53

Neutralitatea este tăcerea dinaintea acțiunii, este un construct „intelectual și imaginativ”²⁶ care se refera la modul în care privim lumea, prin lentila căreia observăm lucruri pe care s-ar putea să nu le vedem altfel, le contemplăm și explorăm.

Datorită stării de neutralitate, actorul va descoperi cum o imagine, fie ea reală sau ficțională îi poate transforma psihofizicul și va descoperi existența psihofizică a fiecărui caracter/personaj cu lumea externă și internă a acestuia. Actorul trebuie să-și lase deoparte imaginea sinelui, să învețe să permită prezenței măștii/rolului să pună stăpânire pe el, să respire, să vorbească și să trăiască cu propria voce, față, corp și minte. Orice lucru care nu este neutru este începutul unei caracterizări, orice poziție, atitudine, orice lipsă de echilibru, orice patern corporal și vocal vor aduce la suprafață propriile obiceiuri și măști personale. Actorul va descoperi prin masca neutră opțiunile nelimitate pe care le are în construcția diferitelor personaje pe care tinde să le întruchipeze, imaginile corporale adecvate prin conștientizarea propriei imagini neutre „image convingătoare și puternică care poate funcționa ca un agent pentru transformarea psihofizică a actorului”²⁷.

Credința actorul nu se află în înțelegerea mecanică și tehnică a propriului corp, ea vine din capacitatea de a crea în interiorul său o imagine atât de puternică încât sa-l convingă să creadă. Sunt actori tineri, extraordinari care s-au pregătit minunat, dar a căror muncă este total

²⁶ Ibidem, p. 49

²⁷ Ibidem, p.55

neinteresantă spune Brook²⁸. Dar dacă, imaginea interioară ar fi incredibil de puternică, actorul ar putea să-și transceadă limitele psihice, pentru că un actor nu este important să-și învețe corpul să fie expresiv ci să-l facă să fie preocupat, un instrument liber prin care impulsul imaginației să treacă și să nu fie blocat pe drum. Dar, pentru a putea face loc imaginației actorul trebuie să-și lase deoparte imaginea sinelui și să învețe să și lase masca să-l conducă, să permită prezenței măștii să pună stăpânire pe el, să respire și să trăiască cu propria față, corp și minte. Masca neutră este unică, ea este „masca tuturor măștilor”²⁹, iar dacă ea are această caracteristică excepțională, celălalte măști expresive devin „infinite”³⁰.

Prin masca neutră actorul va experimenta starea anterioară gândirii, emoției și acțiunii, va cunoaște și se va familiariza cu senzația unui interior echilibrat, centrat și concentrat care este pregătit să exprime emoții autentice. Un corp care se află într-o stare de curiozitate inocentă, de „tabula rasa”³¹, care cunoaște legile de bază ale mișcării, echilibrul și dezechilibrul, opoziția, compensarea, acțiunea, reacția, respirația, energia, verticalitatea și alinierea.

Masca neutră integrează corpul, mintea și vocea și îi oferă posibilitatea actorului să probeze puterea prezenței în timpul actului creator, prin cunoașterea și acceptarea de sine. Conștientizarea limbajului corporal și a comunicării verbale și non-verbale, a respirației, a centrului de greutate, a

²⁸ Brook Apud. Eldredge Sears A., *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p.50

²⁹ Lecoq Jacques, *The moving Body (Le corps poetique). Teaching creative theatre. Third Edition*, Methuen/Drama, London, 2020, p. 54

³⁰ Idem

³¹ Eldredge Sears A., *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996, p. 58

THEATRICAL COLLOQUIA

relației cu spațiul, a ritmului îl fac pe actor să exploreze elementele de bază ale comunicării și ale transformării. De asemenea, masca neutră se învâрте în jurul ideii de umanitate universală, de stări și emoții arhetipale, în afara sferei personale a individualului care deschide noi posibilități de expresie a actorului spre o dimensiune poetică a mișcării, a timpului și a spațiului.

Actorul proiectează o imagine care se suprapune cu propria sa persoană, el proiectează în afară lui ceea ce este doar o sugestie creându-și astfel, o nouă identitate. Actorul devine punctul de întâlnire prin care va trece evocarea, iar pentru ca acest lucru să fie posibil el „trebuie să aibă suficientă autocunoaștere pentru a putea să reducă excrescențele și excesele superficiale ale personalității sale normale pentru că nu au nimic de-a face cu linia pură pe care vrea să o traseze”³².

Fiecare artă servește, așa cum spune Chekhov³³, scopului de a descoperi și de a releva noi orizonturi ale ființei umane. Actorul își etaleze puterea personalității sale, a individualității creatoare și comunică o lume nouă, virtuală, imaginară creată de imaginație prin suma imaginilor. În timpul creației sale actorul evocă, crează și comunică în permanență, acționează asupra psihicului său, creează veridicitatea scenică și generează forme expresive și revelatoare pentru spectator, prin intermediul limbajului teatral, verbal și non-verbal, prin semnele pe care le comunică pe scenă.

³² Ibidem, p. 56

³³ Chekhov Michael, *On the Technique of acting. The first complete edition of Chekhov's classic To The actor.* Qill, Harper Collins Publishers, Inc, New York, 1991, pp. 50-57

Bibliografie:

Bács, Miklós, „*Mască*” și „*Rol*” - *identități și diferențe*, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007

Bacs, Miklos, *Propedeutica limbajului teatral nonverbal în arta actorului*, curs universitar, Ed. Presa universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2012

Barba, Eugenie-Savarese, Nicola, *L energie qui danse*, L entretemps Edition, France, 2008

Bachelard, Gaston, *Poetica Spațiului*, Trad. Irina Bădescu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003

Chekhov, Michael, *On the Technique of acting, The first complete edition of Chekhov's classic To The actor*, Qill, Harper Collins Publishers, Inc, New York, 1991

Eldredge Sears A. , *Mask Improvisation for Actor Training and Performance. The Compelling Image*, Northwestern University Press, Evenson, Illinois, 1996

Ferral, Josette *Rencontres avec Ariane Mnouchkina*, XYZ editeur, Montreal, 1995

Lecoq, Jacques, *The moving Body (Le corps poetiques). Teaching creative theatre. Third Edition*, Methuen/Drama, London, 2020

Lecoq, Jacques, *Theatre of Mouvement and Gesture*, Routledge, London, 2006

Sartre, Jean Paul, *Imaginația*, Trad. Narcisa Șerbănescu, Ed. Aion, Oradea, 1997

Stan, Sandrina *Tehnica vorbirii scenice*, Casa centrala a creatiei populare, București, 1967

Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, Trad. Lucia Demetrius și Sonia Filip, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București

Stevenson, Leslie, *Twelve conception of imagination*, British Journal of Aesthetics. Vol. 43, Jul 2003

Snow, Jackie, *Mouvement Training for Actors, Series: Performance Book*, Methuen/Drama, London, 2012

Zinder, David, *Body voice Imagination, Image Work and the Chekhov Technique, Second Edition*, Routledge, New York, 2009

Trilogia „iubiri” dincolo de frumos, adevăr și teatralitate

Raluca LUPAN •

Rezumat: Concept regizoralo-coregrafic inițial: Ideea trilogiei performative face parte dintr-un proces creativ care își are ca punct de plecare studiul asupra relațiilor de iubire din perspectiva performerilor implicați în procesul creativ. Aceste „secvențe” spectaculare și/sau performative se concretizează pentru prima dată în spectacolului *Savage/Love* realizat de către autorul acestui articol în anul 2019. Pornind din dorința de a explora profesional aspecte necunoscute din zona teatrului-dans și a limbajului specific dansului contemporan, experiențele personale ale performerilor devin surse de inspirație în dramaturgia spectrală și cea coregrafică. Partea intermediară a trilogiei se va concretiza prin realizarea practică a actului performativ pe care îl vom numi *August Rush*, apoi în mod organic va fi urmat de partea a treia- *In/UnLoved bodies* (solo performativ).

Cuvinte cheie: trilogie spectrală, teatru-dans, experiență estetică, dramaturgie coregrafică

I. Introducere

Articolul de față își propune observarea și documentarea proceselor preliminare actului de creație aplicate în vederea realizării conceptului regizoralo-coregrafic a părții a doua din trilogia dedicată temei menționate mai sus. Trilogia secvențial-spectrală este constituită după cum urmează: *Savage/Love* (2019), *August Rush* (dance performance in working progress- termen de finalizare a spectacolului luna decembrie 2021) și *In/UnLoved*

• Freelance performer/ asist. univ. dr. al Facultății de Teatru și Film, UBB, Cluj Napoca

bodies (solo performance in progress-2022). Conceptul regizoral s-a concretizat spre finalul anului 2019 când spectacolul *Savage/Love*- prima parte a trilogiei-era deja la a patra reprezentație pe scena teatrului independent din Cluj Napoca. În mod organic și fluid, ideea celei de a doua secvențe spectaculare care să surprindă o parte mai intimă a poveștii cuplurilor imaginate în *Savage/Love*- și-a găsit materializarea după lungi discuții cu artiștii/performer-ii implicați. În partea introductivă a articolului menționăm faptul că vom încerca să păstrăm și pentru *August Rush*, formatul ales anterior în documentarea procesului creativ al spectacolului de teatru-dans – *Savage/Love* pentru a putea oferi o continuitate și o coerență procesului de cercetare și documentare. În acest sens se vor putea consemna următoarele etape ale procesului de creație a spectacolului *August Rush*:

a) Surse de inspirație ale universului tematic. Rețeaua inspirațională creată de realizarea spectacolului *Savage/Love* și-a urmat cursul firesc pentru a putea da naștere unei noi povești imaginate de protagoniști aflați sub influența universului situațional generat de actul îndrăgostirii. Două (un el și o ea) dintre personajele expuse în spectacolul *Savage/Love* își recompun povestea, înlăturând și anulând relațiile nefinalizate sau neîncheigate care au fost reprezentate în actul spectacular menționat anterior. Transferul celor două personaje din *Savage/Love* într-un univers situațional diferit reprezintă sursa principală de inspirație în realizarea secvenței intermediare a trilogiei despre iubire. Oferindu-le acestor personaje- transferate, noi posibilități de manifestare și de explorare a relației de iubire care se dezvoltă prin intermediul unor întâlniri romantice prelungite pe durata unei luni calendaristice, conceptul regizoral și coregrafic se realizează de la sine. Grupul decizional la nivel artistic, hotărâște să exploreze parcursul unei relații de iubire dintre două personaje dintr-un spectacol realizat anterior. Această posibilitate de extrapolare a personajelor pentru a le recrea unui nou spațiu de acțiune și manifestare a sentimentului de iubire aduce în prim plan problematica relațiilor interpersonale în contextul actual. Personajele extrapolate sau transferate își vor găsi formele expresiei poetice în ansamblu nou generat de actorii prin improvizațiile realizate pornind de la textul dramatic.

b) Generarea textului dramatic pentru partea a doua a trilogiei- *August Rush*. Identitatea textuală s-a realizat după o idee identificată în textul lui Falk Richter- *Trust*, aceea de a explora fluiditatea relații de iubire în contextul

crizelor identitare și sociale din această perioadă. O parte semnifiantă subliniată, de Falk Richter și dansatoarea/coregraf Anouk van Dijk, în producția spectaculară a textului menționat se concentrează pe intervalele temporale în care membrii societății întrețin sau întrerup relații interpersonale. Aceste intervale în care se pot stabili, întreține și/ sau întrerupe presupusele relații de iubire se micșorează pe măsură ce societatea din care facem parte traversează bucăți semnificative din istoria recentă. Colapsul piețelor financiare, acțiunea cotidiană banală care devine acțiune performativă dacă ea este plasată pe rețelele de socializare, interacțiunea umană care devine o tranzacție în care cineva cumpără în timp ce altcineva se vinde, toate aceste aspecte ale societății moderne au un impact negativ asupra individului și a ideii de comunitate, după spusele celor doi artiști. Convingerea acestor creatori intrigă echipa de producție a spectacolului *August Rush* și sădește dorința de a căuta în parcursul propriilor experiențe, evenimente care să evidențieze acea degradare în propriile relații pe care societatea o produce din ce în ce mai mult în ultima perioadă. În contextul unor evenimente care limitează aria interacțiunilor interpersonale, dar care presupune în sens superficial o comunicare cantitativ plină de abundență, individul investește excesiv în propria persoană și mai puțin în dezvoltarea calitativă a relațiilor socio-interpersonale. Aducând în discuție acest aspect al deteriorării comunicării, firul narativ al viitorului spectacol *August Rush* se concretizează, într-o fază incipientă, în forme care pot susține eventuale modificări pe parcursul procesului de creație. Prima parte care susține și va beneficia de modificări semnificative este textul dramatic. Conținutul textului dramatic ajunge în această etapă de lucru un total de 10 pagini. Pentru a putea organiza și ordona procesul de creație a spațiului dramatic și a reprezentărilor coregrafice, textul dramatic a fost divizat în 5 scene/tablouri după cum urmează:

1. Scena 1- „21 de ani”
2. Scena 2- „Nu s-ar schimba nimic”
3. Scena 3- „M-am săturat”
4. Scena 4- „Am vrut să schimb lumea”
5. Scena 5- „Ne mai auzim”

Pentru a putea vizualiza dinamica relației dintre cele două personaje, vom exemplifica câteva replici-cheie din fiecare scenă. Așadar:

THEATRICAL COLLOQUIA

Scena 1- „după 21 de ani”

El: Ce faci?

Ea: Mimez

El: Ce?

Ea: Existența.

El: Nu înțeleg.

Ea: 21 de ani

El: Nu înțeleg.

Scena 2- „Nu s-ar schimba nimic”

Ea: Și dacă te-aș săruta

El: Nu s-ar schimba nimic

El: Și dacă te-aș suna

Ea: Nu s-ar schimba nimi

El: Și dacă nu te-aș suna

Ea: Nu s-ar schimba nimic

Scena 3- „M-am săturat”

El: Acum m-am săturat

Ea: Da, dar acum spune-o pe bune, ca și cum ar conta

El: Ce? Ce, pe bune?

Ea: Că ți-a ajuns, că te-ai săturat de minciuni, ca totul a fost prea mult, că asta e prea mult, că nu mai vrei să fii futut și că, dacă cineva crede că mai poate să-și bată joc de tine o să vadă cum stă treaba pe bune

El: M-AM SĂTURAT. SUNT ÎN PUNCTUL ĂLA ÎN CARE MI-A AJUNS. TOTUL SE ORPEȘTE AICI:

Scena 4- „Am vrut să schimb lumea”

Ea: Am vrut să schimb lumea până când am uitat cum e lumea de fapt. Am vrut atât de mult să schimb lumea încât nu m-am mai oprit niciodată

El/Ea (*împreună*): Am vrut atât de mult să schimb lumea încât lumea s-a schimbat până în punctul în care mi-am pierdut identitatea.

Scena 5- „Ne mai auzim”

Ea: Nu e despre asta. (.....) e august. Eu doar stau aici

El: Uneori te visez noaptea.

Ea: Ești atât de frumos. Aș putea fi acum, acolo cu tine, dar...

El: Ne ținem la curent cu ce se întâmplă, ok? E complicat.

Ea: Nu, nu e. Da.... o știu pe asta „Ne mai auzim. Ne mai vedem”

c) Crearea spațiului dramatic-coregrafic. Procedeele de creație folosite în realizarea spectacolului *Savage/Love* se vor regăsi și în producția spectaculară *August Rush*: improvizații dramatico-coregrafice bazate pe tehnicile *CI* (contact improvisation), *Viewpoints* și elemente din *Counter technique*³³⁷. Spectacolul se va concretiza prin crearea și utilizarea practică a următoarelor noțiuni: răspuns kinestezic, relații spațiale, ritm (durată, tempo), arhitectura (spațialitate și obiectele de decor), gest, momentum, repetiția.

II. Analiză asupra etapelor inițiale ale procesului de creație (construcția primelor două scene 1,2)

a) Concept „August Rush (just us two)”: Prima parte a trilogiei se axează pe fluiditatea și ambiguitatea relațiilor dintre parteneri, unde fiecare poate fi înlocuit relativ rapid cu o variantă mai bună sau cu un substituent mai upgradat, fără asumarea acțiunilor care pot genera o ruptură temporară în relația de cuplu, partea a doua se va concentra pe acele acțiuni psiho-fizice care produc o scindare definitivă între partenerii care conviețuiesc împreună timp de o lună (în cazul acesta luna august-calendaristic). Se va urmări traseul psiho-fizic al situațiilor generatoare de conflict în cazul relației dintre cele două personaje care aparent verbalizează dorința de a se apropia de celălalt, de a-l iubi și de a constitui o posibilă relație de cuplu. Acest traseu va fi urmat de o transpunere în sens coregrafic a situațiilor civile considerate relevante pentru tema aleasă. Regia și coregrafia se vor naște după ce textul dramatic va avea o variantă finală, cu acordul tuturor părților artistice implicate în procesul creației.

³³⁷ Ingo Diehl, *Tanztechniken 2010: Tanzplan Deutschland* (Leipzig: Henschel, 2011), p. 68-79

THEATRICAL COLLOQUIA

b) Titlul spectacolului-*August Rush*, revine astfel părții intermediare din trilogia dedicată acțiunii de a iubi pentru a sublinia fragilitatea și rapiditatea cu care relațiile interumane se creează și se mai ales se dizolvă în contextele actuale.

c) Tema: Iubirea. Alterarea relațiilor de iubire (în sens erotic) în actul cotidian și remodelarea lor estetică în actul performativ.

d) Subiectul: Un *El* și o *Ea* aflați la jumătatea vieții. Se reîntâlnesc după 21 de ani. El află că ea este persona care îi trimitea scrisori când cei doi erau adolescenți. Petrec timp împreună în luna august. Structura actului performativ/spetacular se va realiza cu ajutorul metodei *devised-theater* și are ca și componentă artistică doi performeri (Vlad Marin³³⁸, Lupan Raluca) care vor explora gramaticile psiho-fizice ale unei eventuale relații dintre două persoane care se revăd după foarte mult timp. Personajele-*transferate* din *Savage/Love* se reîntâlnesc după o lungă perioadă de timp, iar pe fundamentul de a fi vechi cunoștiințe din perioada adolescentină își oferă unul altuia un set de discursuri despre iubire în relația recent constituită ficțional în *August-Rush*, doar ca să poată parcurge traseul nemijlocit al unei despărțiri suspendate, (nimeni nu se desparte de nimeni prin cuvinte, ci doar prin acțiunea de a părăsi spațiul în care celălalt locuiește sau activează).

e) Obiective regizorale-coregrafice și de cercetare:

-Cercetarea manifestărilor psiho-fizice ale sentimentului de iubire, în contextul actual în care eforturile necesare acțiunii de a iubi se materializează în primă instanță prin comunicarea în realități virtuale, găzduite de noile rețele de socializare. În cazul spectacolului *August Rush*, cercetarea și construcția părții intermediare din trilogia supusă examinării se concentrează pe situația ficțională a întâlnirii exclusive dintre aceste două personaje-transferate. Dacă în *Savage/Love* construcțiile situaționale și contextuale avea ca personaje principale patru tineri în căutarea unor experiențe prin care să genereze formarea unor relații stabile și de durată, în *August Rush* firul narativ, situațional și cel regizoral-coregrafic se centrează exclusiv pe relația constituită și reconsiderată dintre un el și o ea.

³³⁸ Actor liber-profesionist/ fondator al asociației culturale-@Rondul de Noapte/doctorand al Facultății de Teatru și Film, UBB- Cluj Napoca

THEATRICAL COLLOQUIA

-Urmărim traseul *distanței minim necesare*³³⁹ în spațiul performativ determinată de gradul implicării asumate a performer-ilor în procesul de creație și interconectată cu distanța dintre „cine suntem noi cu adevărat, în intimitatea noastră”, și „avatar-urile” noastre care generează dislocări inconștiente în discursul, comunicarea și acțiunea de a iubii.

- Producerea de experiențe estetice prin intermediul spectacolului pentru publicul care va privi.

f) Finalitatea practică (actul spectralar):

Actul performativ se va realiza sub forma unor evenimente performative, asemeni unor „sequel”-uri, care vor fi performate/jucate/interpretate în aceeași stagiune în spațiul cultural independent, după cum urmează: ziua 1- *Savage/Love*; ziua 2- *August Rush*; ziua 3- *In/Unloved bodies*. Actele performative secvențiale vor cuprinde ca strategie finală de cercetare asupra produsului artistic, sesiuni de Q&A.

Trilogia despre iubire- work in „pandemic progress”

Prima parte a trilogiei *Savage/Love*

Partea a doua a trilogiei *August Rush* (working progress)

Partea a treia a trilogiei *In/Unloved bodies* (working process)

Titlul: August-Rush

Dramaturgie/Concept/Regie/Coregrafie: Raluca Lupan, Vlad Marin

Asistent regie: Iulia Ursa

Producție: Asociația culturală @Rondul de noapte

Sunet&Lumini: Andrei Lup

Etapele de lucru care vor fi cercetate și documentate în perioada următoare în relație cu producția spectacolului *August Rush*:

1. Cercetarea temei propuse și a subiectului din perspectiva noilor tendințe de socializare și de formare a relațiilor interumane, văzute prin

³³⁹ Termen conceptualizat în teza de doctorat- „Distanța minim necesară față de rol în spații performative de dimensiuni mici”, Lupan Raluca, data susținerii lucrării 19.09.2018

intermediul experiențelor personale ale performerilor. Definitivarea textului de către echipa de creație prin procedee specifice metodei devised-theater. Divizarea sarcinilor în cadrul echipei de producție.

2. Construcția propriu-zisă a spațiului imaginar-dramatic și gramaticii corporale în repetițiile bazate pe antrenamente fizice și exerciții de improvizație specifice dansului contemporan și metodei *Viewpoints* în raport cu elementele de decor alese și a universului sonor.

3. Construcția decorului (o saltea de pat) și a universului spațialo-situational la care se vor raporta din punct de vedere teatral/performativ (și coregrafic) performerii.

4. Definitivarea dramaturgiei coregrafice, a spațiului sonor și a light-design-ului.

5. Repetiția și ajustarea psiho-fizică a performerilor în funcție de elementele de costum, decor, sunet și lumni.

6. Premiera propriu-zisă (decembrie 2021)

III. Concluzii preliminare

Construcția părții intermedierea a trilogiei menționate în articolul de față presupune o revizuirea a spectacolului *Savage/Love* pentru a detecta acele gesturi și secvențe coregrafice folosite de cele două personaje-transferate care își vor găsi reinterpretarea în noul produs artistic. Relația construită în partea întâi a celor două personaje este formată în sens coregrafic din mișcări și/sau secvențe folosind următoarele calități ale mișcării: *flying*³⁴⁰ și *molding*³⁴¹. Aceste calități ale mișcării vor fi transferate și își vor găsi continuitatea în personajele ce urmează să se definească în spectacolul *August-Rush*. Propunerea echipei artistice este de a păstra, în spectacolul nou creat, acele gesturi, acele momente surprinse în mișcare, din partea anterioară a trilogiei care să activeze memoria spectatorului, astfel încât acesta să recunoască imediat cele două personaje ca fiind protagoniștii din reprezentația primei părți a trilogiei. În acest sens, pentru a se putea produce procesul de recunoaștere și

³⁴⁰ David G. Zinder, *Body, voice, imagination: ImageWork Training and the Chekhov technique*, 2nd ed (London ; New York: Routledge, 2009), p. 66

³⁴¹ David G. Zinder, *Body, voice, imagination: ImageWork Training and the Chekhov technique*, 2nd ed (London ; New York: Routledge, 2009), p. 69-70

THEATRICAL COLLOQUIA

rememorare a situațiilor din *Savage/Love*, se vor identifica elementele (gesturi, posturi, coregrafii) care vor fi reluate, repetate identic în producția *August-Rush*. Deși reluarea lor va fi complet asemănătoare, situația generată de prezența a doar două dintre cele patru personaje inițiale va oferi noi semnificații și posibilități imaginative publicului. El va atribui sensurile și înțelesurile descoperite- aici, acum- unor seturi de mișcări și gesturi la care a fost martor. Intenția echipei creative este de a stimula permanent imaginația spectatorului în vederea producerii de către acesta a propriilor experiențe estetice în cazul vizionării fiecărei părți din trilogia menționată. Pentru a putea stimula aceste procese în conștiința spectatorului și pentru a-i oferi posibilitatea de a deveni co-creator, performerii vor avea sarcina de: a stabili care sunt gesturile defintitorii ale personajelor-transferate, a alege un set limitat de secvențe coregrafice care își vor găsi reprezentări identice în fiecare parte din trilogie, a decide și a reprezenta cu acuratețe și precizie aceste unități coregrafico-dramatice pentru a le face cât mai recognoscibile pentru spectator.

În vederea realizării unui proiect care conține un ansamblu constituit din trei părți spectaculare diferite, procesul de documentare și analiză a mișcării scenice, a elementelor situațional-textuale presupune, în sens temporal, va avea nevoie de o reconfigurare și o redistribuire a timpilor de lucru pentru a putea atinge obiectivele inițiale. În acest sens, construcția primelor două scene din *August Rush* va suferi în următoarea perioadă modificări semnificative, ceea ce va produce cu siguranța o întârziere a premierei. Constituirea fiecărei părți a trilogiei se va dori a fi cercetată, documentată și analizată de către participanții direct implicați în vederea maximizării calității produselor artistice generate și de a oferi performerilor un spațiu propriu dezvoltării profesionale.

Bibliografie:

Diehl, Ingo, Tanztechniken-dance magazine: Tanzplan Deutschland (Leipzig: Henschel, 2011)

Elie, M., Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs. Nice, (Éditions Ovadia, 2009)

THEATRICAL COLLOQUIA

Leroy, Christine, „Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et dansethéâtre”, *Staps* 2013/4 (n° 102), p. 75-88. (DOI 10.3917/sta.102.0075)

Dey, Misri&Sarco-Thomas, Malaika, Framing the Gap: contact [and] improvisation, *Journal of Dance and Somatic Practices*, vol. 6 no.2, Intellect Ltd Editorial, 2014 (DOI 1386/jdsp 6.2.119_2)

Zinder, G. David, Body, voice, imagination: ImageWork Training and the Chekhov technique, 2nd ed (London ; New York: Routledge, 2009)

Frumusețea geniului coregrafic – Oleg Danovski, susținător al repertoriului național de balet

Geta-Violeta RAVDAN •

Rezumat : Figură marcantă a baletului național, Oleg Danovski se numără printre personalitățile baletului secolului XX. Acesta lasă un vast repertoriu format din balet clasice, neoclasice, moderne, balet românești, și divertismente pentru opere. În ciuda succeselor înregistrate cu montările baletelor clasice care îl vor face cunoscut și peste hotare, coregraful își îndreaptă atenția și spre zona de folclor, abordând teme specific autohtone. Astfel, prin această dorință de studiere și stilizare a dansului popular aduce un important aport dansului cult românesc, din care se va naște imaginea dansului de caracter românesc. Devotat ideii de teatru de balet românesc, susține muzica originală pentru balet, repertoriul național și dezvoltarea școlii românești de balet. Creațiile sale românești constituie pagini prețioase ale istoriei baletului românesc care nu trebuie date uitării, și care au contribuit enorm la îmbogățirea repertoriului coregrafic original.

Cuvinte cheie: dans cult, dans de caracter românesc, dans popular, balet, spectacol românesc

Introducere

Dansatorul care uimea în anii '30 în rolul Păianjenului din revista lui Constantin Tănase, și marele coregraf apreciat mai târziu pentru lucrările clasice și neoclasice de succes precum „Lacul lebedelor”, „Chopiniana”, „Carmen”, „Spărgătorul de nuci” „Cocoșatul de la Notre-Dame”, „Cenușăreasa”, „Coppelia”, „Romeo și Julieta”, „Motanul încălțat”, „Șeherezada”, „Crăiasa zăpezii”, „Frumoasa din pădurea adormită”,

• Lect. univ. dr. Facultatea de Arte a Universității „Ovidius” din Constanța; cda. Facultatea de Litere și Arte a Universității „Lucian Blaga” din Sibiu

„Mandarinul miraculos” ș.a., a contribuit la dezvoltarea școlii de balet românesc, dar a avut, de asemenea, și un aport semnificativ la dezvoltarea repertoriului de dans cult românesc.

Dar cum a apărut sintagma de *dans cult românesc*? Povestea începe astfel: În primăvara anului 1930, în urma vizionării unui spectacol de dans pe muzică românească realizat de Floria Capsali împreună cu elevele sale, regăsim într-un articol semnat de Emanoil Ciomac cuvintele: „nașterea baletului românesc”, sau cum vom regăsi menționat mai târziu, a „dansului cult românesc”. Era primul spectacol în care se observa apariția unui stil de dans cu influențe directe din mișcările folclorului național. Mai târziu, în 1939 Capsali avea să prezinte la Opera din București primul balet cu caracter românesc, pe muzica lui Paul Constantinescu „Nunta în Carpați”. Pe parcursul carierei, Floria lucrează la mai multe scenarii pentru balet de caracter românesc, bazate pe teme alese din viața poporului român, lucrări care reflectau pe scenă datini, obiceiuri, ritualuri românești. Ea rămâne prima maestră de balet româncă, și o importantă promotoare a baletului de inspirație națională. O creatoare într-o continuă căutare, aceasta visa la crearea unei școli de dans de caracter românesc inspirată din specificul folclorului coregrafic românesc.

Pentru tânărul Oleg Danovski născut în 1917 în Ucraina, care ajunge pentru a doua oară în capitală în anii '30, dorința de a cerceta folclorul autohton va apărea mai târziu, transpusă ulterior sub o altă formă expresivă, și care va continua îmbogățirea valorică a baletului național. Asemeni Floriei Capsali, atunci când va crea un balet de această factură, Danovski se va gândi ca la „... un balet românesc, în care să creeze într-adevăr dansul de caracter românesc, unul care să intre în repertoriul internațional, așa cum au intrat mazurca, ceardașul, polca, dansurile rusești ...”

1

La cei 17 ani, el are două dorințe puternice în suflet: să studieze cu Anton Romanovski, și să danseze la Operă. Însă deocamdată, neavând bani, își va câștiga existența ca fotograf ambulant la Magazinul ACA de pe Calea

¹ Jela Doina, *Oleg Danovski – omul, artistul, legenda*, Editura Curtea Veche, București, 2011, p. 56

Victoriei, în timp ce va fi primit gratis de Floria Capsali la cursurile din studioul său particular. Printre profesorii care-i vor ghida pregătirea și dezvoltarea artistică, Capsali va fi așezată ulterior, de însuși coregraf, în capul listei. Anii de ucenicie petrecuți ca dansator și maestru de balet la Teatrul „Cărăbuș” și apoi la Teatrul „Alhambra” vor constitui rampa de lansare pentru cele peste trei decenii în care se va afla în fruntea baletului Operei bucureștene. Încă din primii ani petrecuți în Operă, respectiv anii '40, Danovski afirma în presă că simte nevoia creării unui repertoriu național, și că își dorește înființarea primului teatru de balet românesc.

De acum înainte, pentru lucrările sale originale se va sprijini pe partituri ale compozitorilor contemporani precum: B. Bartók, P. Hindemith, A. Berg, E. Varèse, G. Gershwin ș.a., dar și pe muzică de compozitori români precum G. Enescu, M. Jora, L. Profeta, C. Trăilescu, M. Chiriac. În ceea ce privește muzica destinată baletelor, multă vreme s-a crezut că nu se poate dansa decât pe muzică creată special pentru dans. Existau compoziții create pentru balet, iar coregrafii și interpretul se supuneau muzicii, considerându-se un adevărat sacrilegiu să abordezi altfel de muzică. Știm că în trecut momentele de balet erau inserate în opere, însă pe parcurs, apar tot mai multe spectacole de balet de sine stătătoare, iar Danovski urmează acest fir, numărându-se printre coregrafii care au susținut compozițiile muzicale originale pentru balet. El a apelat pentru prima dată la compozitori români în 1947, când montează un spectacol „experiment”, după cum îl numește chiar el - „Soția căpitanului”, pe muzica lui Laurențiu Profeta (cu dansuri dramatice, dans spaniol, tangou, muzică în genul habanerei.), și apoi, pentru „Mica poveste vieneză”, pe compoziția lui Mihai Daia.

Când însă după modelul rusesc, comunismul începe să acorde atenție artelor folclorice, din rațiuni de propagandă, Danovski devine preocupat ca și profesoara sa, Floria Capsali, de cunoașterea varietății dansului popular românesc, și ridicarea lui la nivelul dansului de caracter inspirat de dansul folcloric al altor popoare, și merge prin țară pentru a se documenta riguros istoric, înainte de a trece la crearea unui astfel de balet. Dăruit ideii de balet național românesc, pe parcursul creației sale vaste va reuși să integreze temele

naționale în limbajul universal, și să adapteze teme universale utilizând un limbaj original.

Iată ce afirma coregraful într-o discuție susținută în anii '80 cu Marian Constantinescu:

„ ... în ceea ce privește dansul popular românesc, el reprezintă un izvor al mișcărilor fizice și spirituale care pot sta la baza unei academii de dans autohtone. Dacă am purcede la un fel de cercetare arheologică a mișcărilor de dans popular, am putea reface aproape întreaga noastră istorie socială. Toate marile momente ale devenirii sunt marcate nu numai de poezii antologice, ori cântece înflăcărâte, ci și de dansuri populare memorabile prin încărcătura lor sufletească. Suntem, din acest punct de vedere, depozitarii unui fabulos tezaur.”²

Creații românești danovskiene la Opera din București, Klagenfurt și operele din țară

Creațiile românești ale maestrului Danovski sunt diverse, ceea ce ne impune o împărțire pe categorii cât mai bine delimitate:

- **Spectacole cu libret și muzică românești**

Maestrul percepe muzica românească ca fiind viguroasă, asemuind-o cu folclorul românesc, ambele (muzica și folclorul) oglindind în accepțiunea sa, puternic istoria națională.

I. Astfel, în 1949 primește Premiul Academiei Române pentru baletul „Harap-Alb”, pe muzica de Alfred Mendelsohn, având ca inspirație basmul lui Ion Creangă. Danovski semnează regia, coregrafia și libretul. Pentru acest spectacol s-a documentat sprijinit fiind de un grup de asistenți (între care s-au împărțit sarcinile), de asemenea un ajutor prețios l-a constituit un grup de folcloriști, și un bun cunoscător al dansului „Călușarul”, pe nume Dobrescu,

² Marian Constantinescu, *Dirijorul de lebede*, Editura Muzicală, București, 1989, pp. 77-78

iar Ghe. Popescu-Judet, specialist în dans folcloric, l-a sprijinit în calitate de consultant și prieten.

„Baletul, cum aprecia un specialist, era o sinteză a tuturor genurilor de dansuri populare de pe cuprinsul țării: învîrtite, slănicuri, muntenești, bihorene, brîuri, bătute, ceasornice moldovenești, feciorești și bărbuncuri ardelenesti, rustemuri oltenesti.”³

Spectacolul „Harap-Alb” cuprindea 12 schimbări de decor, costume (în număr de 2180 create de balerinul și coregraful Trixy Chechais), și decoruri de Chiriacov și Rubinger. Muzica conținea elemente melodice din muzica populară românească. Acesta rămâne un spectacol de început de drum, pentru creațiile românești „marca” Danovski. Coregraful a încercat să redea desfășurarea acțiunii prin chiar dansul pur și expresivitatea acestuia, prin pași autentici, iar stilizarea să transpară doar prin intermediul interpretării. Este o creație de amploare, care a integrat ansambluri disparate (printre care și echipa de călușari a Miliției Capitalei și echipa de dansuri naționale „Gaz și electricitate”), cum au fost cele pentru dansurile haiducilor, țiganilor, furnicilor.

În rolurile principale au dansat: Danovski – Harap Alb, Trixy Chechais – Spânul (un rol excepțional construit), Sanda Danovski – Pasărea măiastră, Anton Romanovski – Flămânzică și Verde Împărat, Gabriela Ionescu – una dintre fiicele împăratului, iar celelalte trei fiice de împărat – Valentina Massini, Pușa Niculescu, Simona Ștefănescu. O cronică bilanț realizată de George Bălan, apărută în revista „Flacăra”, pe 18 iunie 1950, vorbește despre 306 oameni antrenați în 5332 ore pentru acest spectacol. Valoarea spectacolului este cu atât mai mult asigurată prin aprecierea venită din partea marelui coregraf Igor Moiseev, aflat în acel moment în turneu în România.

II. Deși în 1943, în coregrafia lui Capsali și Mitiță Dumitrescu, spectacolul „Priculiciul” pe muzica lui Zeno Vancea nu avusese succes, și era un spectacol care mai fusese montat de două ori la Timișoara, Danovski va aborda această

³ Lucian Cursaru, *Paravani cu iriși*, Editura Muzicală, București, 1984, p.93

THEATRICAL COLLOQUIA

partitură. El schimbă libretul împreună cu Gelu Matei, și va deveni astfel o comedie cu caracter buf, în care se ridiculizau superstițiile prin expresii mimice desfășurate simultan cu dansul. Pentru acest spectacol studiază îndeaproape dansul bănațean, pe care ulterior îl stilizează. Tema, inspirată din folclorul universal, prezintă iubirea a doi tineri încercată de un urât bogat prin intermediul magiei populare. Va fi un spectacol care va primi numeroase aprecieri. Printre dansatori se numără: Valentina Massini și Gelu Barbu (îndrăgostiții), Bojidar Petrov și Stere Popescu (personajul negativ). Iată ce afirmă însuși coregraful despre creația sa:

„Am eliminat pantomima, iar expresia mimică am sincronizat-o cu dansul. Balerinului i s-a cerut să fie, în același timp, și actor, adică să interpreteze un personaj nu exclusiv cu mijloacele specific coregrafice, ci și cu cele actoricești, în forma baletului tradițional, succesiunea pantomimă-dans-pantomimă reprezentând de fapt împletirea a două arte ... Cred că am reușit cu <<*Priculiciul*>> să ofer o lucrare care a îmbogățit trăsăturile dansului cu caracter românesc.”⁴

III. În această mișcarea artistică națională se înscrie și noua creație românească care vine din partea lui Danovski în anul 1964 - „Iancu Jianu”, pe muzica lui Mircea Chiriac (care a compus muzica după sugestiile coregrafului). Cei doi vor lucra împreună timp de 4 ani pentru acest spectacol. Vor exista documentare literară și folclorică, studii de dans popular (dansuri jienești) și folclor muzical. În acest spectacol tablouri lirice se îmbină cu tablouri dramatice, scenele de ansamblu se împletesc cu cele solistice, întinericul cu lumina, suferința cu iubirea. Echipa este formată din etnografi, etnologi, scenografi, coregrafi. Momentele folclorice sunt coregrafiate de nașul familiei Danovski – Judetz, iar scenografia de Ion Isper. Sunt 28 de personaje, fără dansatorii populari și lăutari. Dansează: Irinel Liciu/Magdalena Popa în rolul Sultanei, Gabriel Popescu/Petre Ciortea, Alexa Mezincescu/Elena Dacian, Valentina Massini/Ileana Iliescu, Stere Popescu, Bojidar Petrov. Se

⁴ Marian Constantinescu, op. cit., pp. 91-92

dansează, se cântă „, se recită, se şuieră în timpul dansurilor populare, se cântă la pian „Sonata lunii”.⁵

Trebuie spus că dansurile românești au constituit pentru coregraf o fascinație mai veche, fiindcă în trecut străbătuse din propria voință șantierele muncitorești și organizase cu Judetz echipe de dansatori în județul Constanța cu angajații civili ai Canalului.

După cum afirma chiar el, prin acest spectacol a dorit să descopere un limbaj nou coregrafic, însă i se va reproșa că este un spectacol prea încărcat, cu scene de masă prea puțin lucrate, cu muzică obositoare prin utilizarea în exces a alăturilor.

„Supradimensionarea unor tablouri, ecouri din baleturile internaționale (a fost comparat cu *Pardallian*), i s-a reproșat că a prezentat o suită de recitaluri de balet și nu o acțiune dramatică, că a venit cu decoruri încărcate, costume prea ostentativ stilizate (scenografia Ion Ipser) și, atât cât s-a păstrat în arhive azi, i-am reproșa ușorul iz de <<Cântarea României>> a pașilor folclorici.”⁶

Cu toate criticile negative, spectacolul va primi în 1964 Premiul Academiei. Totuși, după premieră se vor dansa doar șapte spectacole cu distribuții diferite, și se dansează bucăți din spectacol la Festivalul de la Berlin din același an. Spectacolul se reia în 1978 la Timișoara, în coregrafia lui Gheorghe Ștefan.

În această perioadă este obligat de regimul politic să refuze invitația de a monta la Royal Ballet „Lacul lebedelor”, pe motiv că lucrează la acest spectacol.

IV. În rândul spectacolelor naționale de balet se va număra și noul balet în trei acte și cinci tablouri prezentat de Danovski pe 12 mai 1965 - „Întoarcerea din adâncuri”, pe muzica lui Mihail Jora, și un libret de Mariana Dumitrescu. Pentru acest spectacol asistent de regie îi este Gelu Matei, cel pe care se va sprijini puternic în această perioadă, repetând adesea cu colectivul în lipsa coregrafului. Există o povestitoare care relatează evenimentele ce se petrec pe

⁵ Doina Jela, op. cit. p. 80

⁶ Doina Jela, op. cit. p. 165

scenă (prin vocea Dinei Cocea), iar atracția principală de pe scenă o reprezintă în acea perioadă „dansatorul de aur” - Gabriel Popescu. Subiectul se concentrează pe povestea unui bătrân pescar mort, care în urmă cu treizeci de ani, în ziua nunții își pierde mireasa în mare. Spectacol va beneficia de aprecieri unanime.

Cât despre compozitorul Mihail Jora⁷, acesta este considerat creatorul muzicii românești de balet, iar Danovski vine în plus și susține această părere unanimă: „Mi-a plăcut întotdeauna să-l numesc pe Jora un <<coregraf muzical>>, deoarece, într-o mare măsură, muzica lui, creată pentru balet, trimite direct, profund, spre mișcarea plastică, de elevație coregrafică.”⁸

V. Urmează în anul următor, 1966, spectacolul „Nastasia”, după „Domnișoara Nastasia” de George Mihail-Zamfirescu, pe muzica lui Cornel Trăilescu. Danovski creează libretul și regia unei coregrafii în stil neoclasic. Balerinii cântă în cor sau solistic, ca de exemplu Lăutarul Pacoste (dansat de Petrov Bojidar). Povestea este așezată în mahalaua bucureșteană, din care Nastasia visează să scape întorcându-se în centru, în Popa Nan, unde tatăl avusese prăvălie. Ea nu suportă mahalaua cu oamenii săi de joasă speță, și își propune să se căsătorească cu un muncitor cinstit, Luca. Însă, Vulpașin o dorește pentru el, și îi ucide iubitul. Nastasia se va răzbuna căsătorindu-se cu asasinul, și spânzurându-se în ziua nunții. În rolul principal, o regăsim pe expresiva balerină Valentina Massini (fostă Apostolescu) care creează un rol de excepție, iar în rolul pitoresc al Paraschivei, pe Ileana Iliescu. Unic se dovedește a fi tabloul al III-lea, „La cârciumă”, unde dansul se îmbina cu interpretarea vocală a unei melodii lăutărești, „Aoleo, ce viață amară.”⁹

⁷ După ce în 1925 Jora compune primele două balete românești („La paiță” și „Demoazela Măriuța”), întrebat fiind ce înțelege prin muzica de balet, acesta răspunde astfel : „O artă coregrafică făurită de dansatori români, pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare românești.” <https://www.radioromaniacultural.ro/portret-mihail-jora-creatorul-liedului-si-al-muzicii-de-balet-romanesti-primul-director-muzical-al-radioului-public/>

⁸ Doina Jela, op. cit. pp. 104-105

⁹ Pentru turneul din iarna 1966-1967 desfășurat în Cuba, balerinul care cânta în spectacol faimosul cântec, B. Petrov, cere acordul direcțiunii Operei să-l învețe și să-l interpreteze în

Aceste cinci creații cu librete și compoziții muzicale românești sunt spectacole grandioase din care transpar elemente specifice spiritualității naționale.

- **Balet inspirat din literatura universală pe muzica unui compozitor român**

După 20 de ani de la prima colaborare („Soția căpitanului”, 1947), Danovski va colabora din nou cu Laurențiu Profeta pentru baletul „Prinț și cerșetor”, 1967, inspirat de textul lui Mark Twain. Libretul a fost asigurat de Danovski și Ionel Hristea, în urma căruia va rezulta un balet neoclasic, cu 16 tablouri, în care aproape toți balerinii aveau roluri principale. Sunt 22 de personaje principale, și 12 secundare, interpretate de prim-soliști. Se folosesc proiecții. „Linia coregrafică <<un clasic îmbogățit cu cuceriri tehnice moderne>>, cu scene de masă alternând cu portrete, cu mișcarea de marionete, ironizând plieurile și piruetele convenționale, și alternându-le în lumea străzii cu mișcarea ei diversă, agitată sau fluentă, violentă sau delicată, tumba și saltul spectaculos lângă gestul tandru și suav.”¹⁰ Reprezentația se întindea pe durata a 3h și jumătate. Acesta rămâne primul balet original inspirat din literatura universală, și un deschizător de drum pentru un posibil repertoriu de balet pentru copii. După relatările presei, în acest spectacol debutează fiul familiei Danovski.

- **Coregrafii expresionist-moderne**

În decembrie 1967, se inaugurează un studio experimental al baletului Operei, denumit ulterior „Studio ’68”. În acel moment Danovski era director

limba spaniolă. Și după două luni și jumătate de efort, este felicitat cu entuziasm de jurnaliștii cubanezi.

¹⁰ Op. cit. Ibidem, pp. 169 -170

artistic al colectivului de balet, și simte nevoia și utilitatea introducerii în Operă a noilor tendințe coregrafice contemporane. Pentru aceste coregrafii pe muzică dodecafonică și experimentală, elimină elementele spectacolului tradițional, decorul amplu, butaforia. A lucrat la ambianța scenică prin nuanțarea luminilor, a utilizat banda de magnetofon, iar în privința coregrafiei a pus accentul pe plastica corporală, rezultând o imagine de avangardă a baletului contemporan. Primul spectacol, a fost coupé, și a fost alcătuit din mai multe compoziții muzicale transpuse coregrafic, dintre care și două coregrafii pe muzică românească: „Scene nocturne”, pe muzica lui Anatol Vieru pe texte de Garcia Lorca, și „Studiu pe ritmuri ardelenesti”. În program s-au mai regăsit coregrafii pe compoziții de: Paul Hindemith, Alban Berg, Edgard Varèse, Henri Dutilleux. „Studio ’68” va reprezenta prima seară de balet integral românească în stilul expresionist-modern de pe scena Operei Române din București.

- **Balet alb pe compoziție românească**

Printre montările de balet alb ale maestrului Oleg Danovski s-a strecurat și un spectacol al unui compozitor român, Aurel Stroe - „Arcade” (1968). În afară de acest balet, mai montează două astfel de balet alb, pe compoziții străine: „Rhapsody in blue”, de G. Gershwin (1946), și „Chopiniana”, de F. Chopin (1968), aranjament de A. Glazunov.

La începutul anilor ’70 Danovski dorește în continuare să despartă baletul de Operă și înaintează un memoriu la minister, dar nu reușește decât să-și atragă mai multe antipatii. Pentru a sprijini autonomia colectivului de balet visa ca baletul operei să devină Baletul Național Român, formație de sine stătătoare, dar având obligativitatea de a coopera pentru spectacolele de operă; sau ca instituția să fie redenumită în Opera Română și Baletul Național, cu două direcții separate, de specialitate, cu un director general; sau colectivul de balet

să fie împărțit în două, o parte să rămână anexată Operei pentru divertismentul de balet, cealaltă parte să lucreze doar spectacole de balet.

- **Spectacole pe muzică românească**

Regăsim menționate în unele cărți spectacole semnate de Oleg Danovski despre care nu se cunosc prea multe detalii, și nu le putem așeza într-o anumită categorie: „Când strugurii se coc” (1953) pe partitura lui Mihail Jora; „Omagiu lui Enescu”, pe muzica lui Theodor Grigoriu (1969); „Inscripție pe un ritm” (1976), subintitulat „Omagiu medicinei”, pe muzica lui Sorin Vulcu.

- **Spectacole românești create la Klagenfurt (Austria)**

Își înaintează demisia la 54 de ani, și iese astfel la pensie de la Operă înainte de vreme. Această inițiativă coincide cu o invitație să monteze balet românești 1 lună/1 lună jumătate pe an la Klagenfurt, Austria (măcar un spectacol pe stagiune). Va fi un contract realizat prin ARIA¹¹ prin care se vor desfășura în paralel și alte manifestări – concursuri sportive, filme, excursii, artă fotografică, artă culinară. În anul următor, datorită succesului, această manifestare se transformă într-o ministagiune de balet românească pentru care aduce dansatori români.

Acolo, Danovski organizează în februarie-martie 1973 o serie de evenimente reprezentative pentru imaginea României, cu muzică, expoziții, filme, și spectacole-coupé, în care au fost integrate și creațiile sale „Nastasia”, de Cornel Trăilescu, și un pas de deux denumit „Hippies”, pe muzica lui Mircea Chiriac.

În acest timp, mai trece pe la Operă să își repete spectacolele rar programate, în noi distribuții, montează, face regie și coregrafie, la Brașov pentru opereta „Rodica” de Norbert Petra, iar la Klagenfurt pentru „Se mărită fetele” de George Grigoriu. În Austria anunță mai vechea lui dorință: „Înființarea unui ansamblu de balet de sine stătător, în măsură să devină un

¹¹ ARIA - Agenția de stat pentru impresariat artistic

laborator de creație pentru coregrafi și dansatori, o rampă de lansare totodată a unor spectacole de creație românească.”¹²

- **Spectacole cu tematică patriotică**

Este rugat în 1974 de către noua conducere a Operei să revină „să salveze baletul”. În lipsa lui se montaseră câteva baleturile propagandiste: „Devenire”, „Zorile”, „Primăvara”, „Ecaterina Teodoroiu”. Este dezamăgit să găsească aici disciplina colectivului de balet pierdută.

Montează în 1974 „Văpaia”, pe muzica lui Mircea Chiriac, pe un libret de Constantin Cârjan, scenografia fiind asigurată de Ofelia Tutoveanu. Această montare reprezintă un tablou unic în istoria baletului românesc, prin conținutul de dansuri puternice, doar bărbătești. Este o creație militantă care exprimă lupta comunismului pentru valorile în care credea sistemul. Evident, subiect este propagandist, cu uzine, muncitori, luptă între clase sociale (foștii exploatatori și proletariatul). Dansează: Magdalena Popa și Amatto Checiulescu, Mihaela Crăciunescu, Petre Ciorrea, Valentina Massini, Luminița Dumitrescu ș.a.

Are alte câteva spectacole cu tematică patriotică realizate în această ultimă perioadă petrecută în Operă: poeme coregrafice realizate împreună cu Ion Tugearu și Miriam Răducanu sub denumirea de „Studio 1976”: „1907”, pe muzică de Tiberiu Olah și Dumitru Capoianu; și în anul următor, 1977, „File de istorie”, muzica Dumitru Capoianu, „1877”, Teodor Bratu, „1944”, Lucian Mețianu, „1907” Tiberiu Olah și Dumitru Capoianu, „106”, Dumitru Capoianu.

- **Spectacole românești în teatrele din țară**

În paralel cu activitatea desfășurată la Opera Română din București și în Austria, adaugă la montările pe muzică românească: la Opera din Iași, 1962, spectacolul „La piață”, pe muzica lui Mihail Jora, „Priculiciul”, pe muzica lui

¹² Doina Jela, op.cit. pp. 112-113

Zeno Vancea; la Opera Maghiară Triptic de balet românesc și „La piață” (1959); iar în 1975, la Opera Maghiară, semnează regia pentru „Trandafirul galben”, muzica Hary Bela, după romanul lui Jokai Mor.

La 59 de ani era deja pensionat la cerere de la Opera Română pentru a doua oară, după ce fusese angajat al Operei peste trei decenii (1941 – 1976).

Contribuția adusă școlii naționale de balet prin creațiile românești ale Ansamblului de balet Contemporan și Clasic „Fantasio” din Constanța

„Am dorit să realizez ceea ce-mi propusesem cu ani în urmă. O companie de balet, un balet național românesc, reprezentativ pentru tradițiile școlii noastre de dans, relativ tinere, dar viguroase.”¹³ O. Danovski

La sfârșitul stagiunii 1976-1977 Danovski adună un grup de tineri absolvenți sau încă elevi ai liceelor de coregrafie din București și Cluj, cu vârste sub 20 de ani, sub Agenția de stat pentru impresariat artistic, într-un balet național, așa cum visase de ani buni – Compania „Contemporanul”. Compania există cu condiția de a se autofinanța, deoarece Agenția oferea turnee în străinătate, dar nu plătea salarii în țară, iar coregraful, cu toate eforturile, nu reușește încă să obțină preluarea trupei în schema de personal a vreunui teatru din București, Cluj sau Brașov. Dar în drum spre Concursul de la Varna, îl întâlnește pe directorul Teatrului „Fantasio” din Constanța, Aurel Manolache, care îi solicită un balet pentru revistă. Danovski se plânge că nu are timp, dar îi propune ansamblul de balet. (Cu timpul, maestrul va mai visa și la o școală de coregrafie pe lângă „Fantasio”.) Astfel ajunge la Constanța, prin Aurel Manolache, compozitor de muzică ușoară, care avea relații bune în politica locală și centrală, și era un bun manager. Acesta reușește în doar două săptămâni să obțină toate aprobările. Director rămânea el, iar Oleg Danovski obținea funcția de director al baletului Contemporan și Clasic – Fantasio, cu libertate asupra repertoriului și direcției artistice. Astfel, *Ansamblul de balet*

¹³ Marian Constantinescu, op.cit. p. 183

contemporan și clasic „Fantasio” se înființează la sfârșitul anului 1978, este condus de O. Danovski, și funcționează pe lângă Teatrul cu același nume. Este nașterea acelei companii de balet românești autonomă, după modele capitaliste, la care visase, și care își dorea să nu depindă de ideile diverselor direcțiuni. Ani la rândul Ansamblul va fi apreciat ca fiind cel mai bun balet din țară.

- Încă de la debutul Ansamblului, care are loc în decembrie 1978 la Biblioteca Americană din București, regăsim utilizată muzică românească. Numerele de balet vor fi reprezentate de: „Chopiniana”, și momente coregrafice moderne sau contemporane pe muzică de Pink Floyd, Mahalia Jackson, Frankie Laine, Skriabin, Albinoni, Mahavishnu Orchestra, și de Maria Tănase.

- Pe 15 ianuarie 1979 are loc debutul la Teatrul „Fantasio”, cu un spectacol de prezentare – „ChoreFantasio I”, ulterior, acest gen de spectacol primind denumirea de „Primăvara dansului”. Programul cuprindea mai multe numere coregrafice („Moartea lebedei”, „Chopiniana”, „Studiu”, P. Floyd, „Vis cosmic”, pe muzică electronică după „Clar de lună” a lui Debussy, „Raza și întunericul”, coregrafie Ghe. Ștefan, muzica Mac Dowel), printre care și o creație enesciană – „Omul și Marea” pe un colaj muzical din „Vox Maris” de G. Enescu, coregrafie care va înregistra cel mai mare succes.

- Anul 1979 înregistrează montări noi, iar capodopera „Rapsodia I”, pe muzica lui George Enescu obține un puternic succes național și internațional. La muzica lui Enescu mai apelează și alți coregrafi precum Floria Capsali, Bela Balogh, Francisc Valkay, Vasile Marcu, Ion Tugearu, și Vasile Solomon, însă doar partitura coregrafică danovskiană este preluată de Televiziunea Română, dansată în turnee, obținând și Premiul I la Concursul Național „Cântarea României”, 1979.

„Pagină antologică de dans cult românesc, sintetizând într-un limbaj clasic, în poante, pași, gesturi și atitudini specifice dansului național popular, stilizați în însăși structura lor și integrați organic în discursul coregrafic”¹⁴

Vorbind despre compozițiile românești, Danovski mărturisește că muzica își are propria ei poveste, și consideră că a dubla muzica prin balet nu este cea mai bună idee. În acest sens, el se destăinuie în interviul acordat lui Marian Constantinescu (1989), că a lucrat pe muzica lui Enescu gândind mișcarea ca fiind un limbaj de sine stătător, având ca sursă de inspirație folclorul românesc.

Cele 42 de fete creează imagini mirifice care reflectă spațiul spiritualității românești, într-o partitură coregrafică impresionantă și extrem de solicitantă. Descrierea Doinei Jela (2011) este mai mult decât grăitoare:

„Balerinele arată, s-a spus de multe ori, ca și cum ar fi una *singură*, multiplicată de 42 de ori. Picioare suple, vibrând, umeri drepti, ținută a capului mândră și rasată, talii subțiri, încinse cu un fel de brâu îngust țesut, roșu cu negru, pe care sunt prinse, într-un fel de prstelcă stilizată, câteva panglici lungi, închipuind, mai lejer, costumul popular românesc. Corsaj alb, cu model minimal, mâneci trei sferturi, mulate, cu o bordură marcată de o cusătură fină. S-a spus, de altfel, de mai multe ori, că impresia pe care o creează acest număr din spectacolul lor, este că Enescu însuși și-ar fi scris lucrarea inspirat de imaginea acestor fete dansând, sau că ea pare compusă special pentru dansul acesta, ca marile lucrări muzical-coregrafice din epoca de aur a baletului. Mai ales în momentul când viorile ajung la primele măsuri din faimoasa *Ciocârlie*, când coregrafia închipuie desprinderea de sol și înălțarea în zbor, prin mișcarea fluidă, perfect sincronizată a brațelor.”¹⁵

Carierea internațională a spectacolului demonstrează valoarea acestei creații de geniu: Siria (iunie 1979), Italia (iulie 1979, august 1980), SUA (ianuarie-martie 1982), Turcia (iunie 1984), Cehoslovacia (octombrie 1984), Ungaria (aprilie 1997).

¹⁴ Doina Jela, op. cit. p. 33

¹⁵ Ibidem, pp. 5-6

Urmează în anul următor (1980) premiera a patru micro-balete, dintre care două sunt pe muzică românească: „Rapsodia a II-a”, de G. Enescu („poem expresionist modern, pictural, un <<imn închinat țăranului român, legat de glia strămoșească pe care trudește, sub arșiță sau ploaie, pentru pâinea cea de toate zilele, fără a uita nicidecum cântecul sau jocul strămoșesc.>>”¹⁶ Acest spectacol se numără printre capodoperele școlii românești de dans cult alături de „Harap Alb”, „Iancu Jianu”, „Întoarcerea din adâncuri”, „Domnișoara Nastasia”, „Priculiciul” etc); „21,20h” (ulterior „Ora H”, pe partitura modernă a lui Dumitru Capoianu; Realizată în manieră cinematografică, cu flash back-uri, aceasta este o creație dedicată victimelor cutremurului din 1977.); Celelalte două micro-balete prezentate au fost „În lumina lunii”, și „Mandarinul miraculos”.

În anul 1981, Ansamblul participă la Festivalul Muzicii Românești, Ediția a VI-a pe scena Operei Române, unde se dansează pe compoziții de George Enescu, Dumitru Capoianu, Corneliu Cezar.

Pentru „Cântarea României” din 1981 realizează „Miorița”, pe compoziția lui Carmen Petra Basacopol. Aceasta lucrează timp de trei ani la această partitură urmând îndeaproape libretul coregrafului. Coregrafia concepută inițial ca o <<complexă tehnică a dansului contemporan, bazat în special pe cuceririle neoclasicismului și impregnat de sugestiile dansului popular>>¹⁷ este simplificată pentru acest eveniment lipsit de pretenții, coregraful rezumându-se în final la un dialog redat sub forma unui duet între cele două personaje principale – Miorița și Ciobanul. În rolurile principale dansează: Miorița – Betty Manolache-Lux, Ciobanul – Florin Brândușe, Primul păcurar – Viorel Berinde, Al doilea – Călin Hanțiu.

Asemeni altor coregrafi contemporani, nici el nu rămâne dezinteresat de relația dintre teatru și dans, și creează un spectacol teatral-coregrafic - „Oedip”, 1981, pe muzica actorului Liviu Manolache, pregătit împreună cu colectivul Teatrului Dramatic din Constanța. Această colaborare se va bucura de succes la Festivalul Internațional de Teatru de la Satu Mare și într-un turneu prin țară.

¹⁶ Eva Spirescu, op.ci., p. 49

¹⁷ Ibidem, p. 80

Creează „Simfonia a III-a”, de Enescu. Apelând la un motto al lui Enescu la un poem de Wallace Stevens „Lumea ca meditație”, Danovski va crea un balet abstract de factură neoclasică, în care va transpare ideea de antirăzboi. Va fi selectat în cadrul „Cântării României” din 1983 alături de „Țesătoarele”, pe muzica lui George Stephănescu, sub formă de diptic. Coregrafia din urmă este mai apreciată fiind mai ușor de digerat de juriu, deși avea o direcție modernă, coregraful utilizând fire care se interferează ca în spectacolele coregrafului american Alwin Nikolais.

Are loc în 1987 premiera baletului românesc „La piață”, pe muzica lui Mihail Jora. Preocupat de lucrările originale, care în viziunea sa constituiau pilonii școlii naționale de balet, va prezenta și în acest spectacol realitatea și spiritualitatea românească prin intermediul muzicii naționale, utilizând teme naționale. În „La piață” reînvie prin intermediul pantomimei și a dansului de caracter românesc o piață bucureșteană din perioada interbelică, cu o varietate de personaje, figuri unice – țărani olteni cu cobilița, florărese țigănci, negustori evrei, lăutari, soldați etc. Vor dansa cu succes Dan Nica, O. Danovski jr., Carmen Manolache, Mariana Varga, Mihai Andrei, Violeta Pavel, Gelu Râpă etc.

Pentru seara integral românească de la Concursul Teatrelor de Operă și Balet integrat „Cântării României” din 1987, Danovski creează „Toccata”, un micro-balet abstract, geometric, transpus printr-un amestec de dans clasic și inspirație folclorică, pe muzica lui Paul Constantinescu. Este prezentat împreună cu „La piață”, și Ansamblul va fi recompensat și la acest eveniment cu Premiul I pe țară.

Pe 14 iulie 1989, este prezentat la Casa de Cultură din Constanța un diptic format din „Priculiciul”, muzica Zeno Vancea și „Carnaval” pe muzica lui Robert Schumann. Dacă acesta din urmă era o defilare a unor personaje din commedia dell’arte, spectacolul românesc face parte din seria baletelor populare culte românești inspirate din folclorul autohton (bănățean) – legenda Priculiciului, având în prim-plan un duh-animal răutăcios, care sperie fetele pe înserat. Danovski va transpune povestea printr-o îmbinare de pantomimă și dans. Trebuie amintit faptul că spectacolul mai fusese montat tot de el în urmă cu 40 de ani la Opera din București, și avusese parte de aprecieri. În distribuție

îi regăsim de această dată pe: Mihai Andrei, Mariana Varga, Oleg Danovski jr., Stela Cocârlea, Marcel Țabrea, Ovidiu Linzmayer.

- **Spectacol sincretic pe muzică românească la Teatrul de Balet Clasic și Contemporan din Constanța**

În luna mai a anului 1992, Danovski realizează regia și coregrafia pentru spectacolul sincretic, de proză, muzică și balet „Oedip”. Aceasta este o colaborare între Teatrul Dramatic Constanța și Teatrul de Balet Clasic și Contemporan. Muzica este compusă de Liviu Manolache, scenariul dramatic îi aparține regretatului actor și profesor Vasile Cojocar, după autori antici, iar scenografia este a Eugeniei Tărășescu-Jianu. Cu acest spectacol se participă la Festivalul Timișoara muzicală, Ed. a XVII-a, cea de-a doua ediție internațională, și într-un turneu prin Transilvania.

Vise întru susținerea baletului național

Cele trei mari vise ale maestrului converg spre aceeași dorință de dezvoltare și susținere a școlii naționale de balet: o academie națională de balet; un teatru național de balet cu repertoriu clasic și modern; continuarea Concursului Național de Balet pentru înprospătarea colectivelor de balet din țară.

În anii '90, înaintează prin Comitetul Național al Dansului din România (al cărui președinte era) un memoriu către Ministerul Învățământului, prin care propune reorganizarea învățământului coregrafic, în 14 ani de studiu, din care ultimii trei ani să fie dedicați studiului academic pentru dansatorii de dans cult. Pledează cu convingere pentru această școală de învățământ superior care să furnizeze neîncetat viitoare talente coregrafice. El însuși un cititor înverșunat de filosofie, poezie, estetică, matematică și science-fiction, explică necesitatea unui studiu diversificat și aprofundat de materii pentru viitorii coregafi, maeștri de balet, coreologi, corepetitori, critici de balet, și dansatori. Din păcate, academia de balet la care a visat, nu există nici în zilele noastre, deși sub o altă formă, mult mai restrânsă ca discipline de studiu și ca perspective

decât și-o imaginase maestrul, există în mai multe orașe Facultatea de Arte, cu specializarea Coregrafie.

Cât despre teatrul național de balet independent, care să reprezinte baletul național românesc în străinătate cu lucrări clasice, moderne și românești, a reușit cu mândrie aceasta pentru câțiva ani.

Participând în calitate de jurat la diverse concursuri internaționale, a simțit nevoia înființării unui concurs de balet național, în care concurenții să se înscrie individual, evitând astfel concurența dintre profesori și directori. Și-a îndeplinit dorința înființând în 1993 primul Concurs Național de balet la Constanța, însă, din păcate, acesta nu va rezista mult după moartea fondatorului.

Conștient de contribuția adusă dezvoltării dansului cult românesc, Danovski se confesează lui Marian Constantinescu (1989): „M-am obligat singur să dezvolt și să contribui la afirmarea școlii românești de balet. Am compus ulterior multe balete, molipsit de pasiunea Floriei (Capsali), dar simțind totodată nevoia intimă de a crea ceva nou. Am realizat mult dacă privesc în urmă. Numeroase balete. Cu teme și dimensiuni extrem de variate. Am realizat puțin dacă privesc la proiectele care nu s-au născut încă, pe scenă, sub formă de spectacole.”¹⁸

Concluzii

În ciuda numelui cu rezonanță rusească, Oleg Danovski participă intens, prin mai multe creații românești, la dezvoltarea formei culte a dansului românesc. Activitatea prolifică în slujba baletului românesc, și numeroasele ocazii în care a susținut nevoia dezvoltării școlii naționale de balet, fac din acest genial coregraf un reper cultural național.

A creat un număr de librete și spectacole care au ca bază de inspirație filonul popular românesc. Altfel spus, a sprijinit mișcarea artistică națională apelând la moștenirea noastră cea mai importantă, folclorul, cel care ne-a înnobilat

¹⁸Marian Constantinescu, op. cit. p. 75

specificitatea românească. Ani la rândul ține pledoarii pentru afirmarea baletului național, și pentru crearea repertoriului național de balet.

Cercetând folclorul autohton va transpune pașii de dans românesc sub diverse forme expresive, visând la așezarea lor alături de dansurile de caracter consacrate, contribuind prin acest demers la îmbogățirea valorică a baletului național. Prin aceste spectacolele românești s-a aplecat asupra realității românești, și a căutat să descopere un nou limbaj coregrafic, stilizând pașii populari sub cât mai multe variante.

În cele trei decenii petrecute în Operă a visat la acel colectiv de balet independent, care să se întrețină singur, să întreprindă turnee, și să ofere ocazii de dezvoltare și altor bresle conexe (scenografiei românești, muzicii și literaturii românești).

În ultimii ani de creație, Ansamblul de balet de la malul Mării are un repertoriu alcătuit mai mult din balet universale din cauza comenzilor primite pentru turneul vestit anual, acesta fiind motivul principal pentru care maestrul Danovski nu-și urmează inima în a monta mai multe lucrări naționale. Însă nu va înceta să se gândească și să spere în continuare la constituirea unui repertoriu de balet românesc, cu subiecte familiare spectatorului român, create pe muzica compozitorilor români.

Ce rămâne din frumusețea acestui geniu creator? Doar „o clipă de frumusețe”? ... Un zbor frânt? ... O lecție de profesionalism și de devotament față de cea care a devenit patria sa? Un nume pe un edificiu? ... Nu, frumusețea maestrului Oleg Danovski constă în iubirea devotată pentru arta dansului, în iscusința cu care cizela talente, în documentarea aprofundată cu ajutorul căreia își construia spectacolele, în viziunea regizorală grandioasă, în încărcătura sufletească a partiturilor coregrafice create, în repertoriul puternic, în lupta neîncetată pentru dezvoltarea artei coregrafice române!!! Toate acestea dăinuie prin toți cei care au trăit alături de el bucuria dansului, bucuria reușitei, bucuria succesului, și nu vor pieri atâta timp cât vor exista voci care să reamintească de această personalitate marcantă a dansului românesc.

În ceea ce privește importantul său aport adus creațiilor românești, acesta s-a axat pe îmbogățirea expresiilor dansului cu caracter românesc. În urma acestei

contribuții creative fabuloase, rămâne să ne bucurăm de uimitorul tezaur lăsat în repertoriul nostru național.

Bibliografie

Badea, Jean, Dicționar Lumea artistică a Constanței (I) Teatrul de Balet Oleg Danovski, Constanța, Editura Mondograf, 2001
Caracaș, Cătălin, Consemnări coregrafice Baletul Operei Naționale București, București, Editura Rao, 2011
Constantinescu, Marian, Dirijorul de lebede, București, Editura Muzicală, 1989
Cursaru, Lucian, Paravan cu iriși, București, Editura Muzicală, 1984
Jela, Doina, Oleg Danovski – omul, artistul, legenda, București, Curtea Veche, 2011
Spirescu, Eva, O clipă de frumusețe, București, Smarth Publishing, 2020
International Encyclopedia of Dance, vol. 2, New York, Oxford University Press, 2004
Dans Festival, nr.1/94, Iași, Inspectoratul pentru Cultură și Centrul Cultural Francez, 1994

Web

<https://www.radioromaniacultural.ro/portret-mihail-jora-creatorul-liedului-si-al-muzicii-de-balet-romanesti-primul-director-muzical-al-radioului-public/>
Răzvan Moceanu-Rador, 2019, Mihail Jora – creatorul liedului și al muzicii de balet românești, primul director muzical al radioului public, Radio România Cultural, 29.09.2021

În teatru nu există „nu pot”, există doar limitare! - Portret Alexander Hausvater

Antonella CORNICI*

Rezumat: Riscul este începutul creației – este primul lucru pe care îl înveți lucrând cu Hausvater, urmat imediat de o altă vorbă a sa: *În teatru nu există nu pot, există doar limitare!* Poate că tocmai între aceste două „reguli” se dezvoltă lumea numită *Alexander Hausvater*, iar ele au destulă forță și generozitate pentru a ne „contamina” și pe noi, ceilalți, cei care îi venim alături. Arta pe care ne-o propune regizorul Alexander Hausvater este la o intensitate emoțională maximă, foarte curajoasă, montările sale vorbesc despre ce se întâmplă aici și acum, în noi și în societate, fie că vorbim despre punerea în scenă a *Decameronului*, fie despre un text contemporan. Spectacolele lui sunt acute și necesare și, mai ales, împlinesc rostul teatrului, așa cum Hausvater îl înțelege, de a-l scoate pe om din inerția sa și de a-l transforma într-o „ființă care articulează” și care poartă în ea frumusețea și degradarea întregii lumi.

Cuvinte cheie: Hausvater, teatru, spectacol, regizor, actor

Regizor, profesor, director de teatru, scriitor... Despre Alexander Hausvater ar fi enorm de multe de spus, căci realizările sale sunt mult prea numeroase încât să poată fi transformate în totalitate în vorbe. Și este cu atât mai greu să aduni cuvintele potrivite pentru a exprima anumite emoții: de la acelea din momentul în care l-ai cunoscut, până la cele pe care le simți când colaborezi, când lucrezi cu el. Alexander Hausvater este de fapt o lume, *o altă lume*, una pe care nu prea ai cum s-o povestești în cuvinte suficient de onorante

* Lector univ.dr. Universitatea Națională de Arte "George Enescu", Iași, Facultatea de Teatru, Specializarea Regie

THEATRICAL COLLOQUIA

pentru un asemenea **artist-fenomen**, pentru acest frumos nebun al teatrului lumii.



Fotografie din arhiva personală Alexander Hausvater

Riscul este începutul creației – este primul lucru pe care îl înveți lucrând cu Hausvater, urmat imediat de o altă vorbă a sa: *În teatru nu există nu pot, există doar limitare!* Poate că tocmai între aceste două „reguli” se dezvoltă lumea numită Alexander Hausvater, iar ele au destulă forță și generozitate pentru a ne „contamina” și pe noi, ceilalți, cei care îi venim alături.

Cine este deci Alexander Hausvater?

S-a născut la București, dar a părăsit România în 1959, când a emigrat cu familia în Israel. Aici a absolvit cursurile Universității din Tel Aviv. În 1967, decide să urmeze cursurile de literatură dramatică de la Universitatea din Dublin, Irlanda. Patru ani mai târziu, în 1971, debutează ca regizor cu spectacolul *Năzdrăvanul Occidentului* de John Millington Synge, la Teatrul Național din Dublin. Un proiect inedit, inspirat de tema tezei sale de studiu

Primitivismul în pictură și teatru - J.M. Synge și Paul Gauguin . Pe parcursul repetițiilor la acest spectacol s-a izolat mai multe luni pe insulele Aran din Golful Galway, Irlanda. În toată această perioadă, a construit spectacolul alături de oamenii insulelor, oameni simpli de la sat, pescari, povestitori, vorbitori de celtică, oameni care nu mai văzuseră un spectacol de teatru și care s-au transformat în actori, pur și simplu, fără să-și dea seama de asta.

Între 1969 și 1971 a fost directorul artistic al Teatrului Peacock din Dublin.

În 1971 a emigrat în Canada, unde a regizat peste 150 de spectacole, în toate colțurile țării. A provocat mereu publicul, l-a șocat, s-a inventat permanent și s-a reinventat. Spectacolul *Procesul lui Kafka*, de exemplu, a fost montat în birourile Primăriei din Winnipeg. Acolo, în Canada, a fondat Montréal Theatre Lab, al cărui director a fost între anii 1973 și 1979. Timp de aproape 4 ani, între 1983 și 1986, a fost și directorul Festivalului Internațional de Teatru din Québec, Canada.

În 1990 a revenit în România, iar primul spectacol pe care l-a montat a fost la Teatrul Odeon: *...au pus cătușe florilor* de Fernando Arrabal, spectacol nominalizat de UNITER la *Premiul pentru cel mai bun spectacol* în anul 1993. Doina Papp spunea, într-un articol intitulat *De la cortina de fier la teatrul fără perdea*, că „a fost un eveniment pentru teatrul bucureștean, un scandal de presă și la nivelul unor oficiali conservatori (...), un spectacol făcut să șocheze, dar și să testeze publicul în privința capacității de a reacționa liber după ani de comunism. Un spectacol-manifest în care cortina, perdeaua, dispărea ca atare din teatrul românesc, la propriu și la figurat.”³⁶⁰

Odată cu *...au pus cătușe florilor* a început o lungă, fructuoasă și, evident, frumoasă colaborare cu Teatrul Odeon, de-a lungul căreia au apărut spectacole precum *La Țigănci*, *Pericle* sau *Machiavelli* – coproducție cu Teatrul Ariel, Râmnicu Vâlcea.

³⁶⁰ <https://oscarprint.ro/magazin/au-pus-catuse-florilor/>

THEATRICAL COLLOQUIA

Însă teatrul care l-a „asimilat”, teatrul în care s-a desfășurat o adevărată școală neconvențională marca Hausvater, rămâne Teatrul Național din Iași. Aici a montat 7 spectacole: *Teibele și demonul ei* (nominalizat la UNITER la premiul pentru cel mai bun spectacol în anul 1999), *Roberto Zucco*, *Livada de vișini*, *No. Cinci povești de dragoste*, *Salomeea*, *Arborele tropicelor* și *Golem*.



Golem, regie: Alexander Hausvater, 2013, Teatrul Național Iași, ©Constantin Dimitriu

Ce a însemnat Alexander Hausvater pentru scena teatrală ieșeană? O experiență unică și miraculoasă, un întreg univers teatral magic, poezie, imagine, culoare, actori transformați în totalitate – o școală în toată forța cuvântului, pe care am avut oportunitatea fericită să o urmez și eu.

Un regizor fascinat de cultura altor popoare, de mituri, de o anumită gândire istorică, ce nu-i permitea limitarea la reflecția despre teatru a unui anume autor. *Fiecare își creează propriul teatru*, spunea Alexander Hausvater,

și e întotdeauna o greșeală monumentală să pui numele unui creator pe o mișcare teatrală.

Un căutător neobosit, un descoperitor întotdeauna tânăr, un etern pasionat, a revenit în România cu credința că va participa, cu toată priceperea și cu toată forța sa, la un proces al schimbării firesc și dorit într-o țară care renăștea după o revoluție. „România m-a influențat în multe sensuri”, spunea Hausvater, „dar sensul cel mai important rămâne spectatorul. Spectatorul în România participă la procesul teatral. Publicul este gata să depășească limitele unui spectacol și să preia acțiunea”³⁶¹.

Vorbim deja de câteva decenii despre *fenomenul Alexander Hausvater*, despre unul dintre cei mai prolifici regizori ai teatrului românesc, despre artistul care riscă totul pentru creația sa, care pretinde totul și care crede în firescul performanței. Este regizorul care nu separă arta de viață.

Revenit în țară, așa cum am arătat, pentru a se implica într-un nou curs, în urma unei revoluții politico-sociale, spectacolele lui au creat o revoluție teatrală atât în spațiul românesc, cât și în afara lui, au stârnit controverse, au iscat întrebări despre scopul teatrului și limitele pe care le poate forța, au tulburat, au zdruncinat publicul și au propus de cele mai multe ori adevărate terapii prin șoc, prin ruperea convenției. Spectacolele hausvateriene modifică, schimbă oameni, spații, vieți.

Despre actorul român, Alexander Hausvater spunea: „un actor canadian, american sau englez nici nu visează la bogăția teatrului românesc și faptul că ar putea juca atâtea roluri. Actorii mari și buni din alte țări lucrează o dată la trei-patru ani și nu reușesc să aibă o continuitate. Am revenit în România cu credința de a lucra într-o țară după o revoluție, cu credința că voi participa la un proces al schimbării. Actorii cu care am lucrat, lucrez și voi lucra mi-au devenit foarte apropiați, dat fiind că sunt responsabil de faptul că îi pun în situații de viață diferite”³⁶².

³⁶¹ <https://www.revistasinteza.ro/cand-toata-lumea-o-injura-eu-ii-multumesc-romaniei>

³⁶² <https://www.revistasinteza.ro/cand-toata-lumea-o-injura-eu-ii-multumesc-romaniei>

A predat la Universitatea Québec din Montréal, Școala Națională de Teatru, Universitatea McGill – una dintre cele mai vechi universități din Canada. Aici a obținut o bursă doctorală, care i-a permis să-și fondeze propria companie artistică, Neo-Mythos, prin care să descopere mitologia secolului său și să reinventeze legendele trecutului. A predat și la Conservatorul de Artă Dramatică din Quebec, Universitatea din Michigan – cea mai veche instituție de învățământ superior din Michigan, Universitatea Winnipeg – Manitoba – Canada, Universitatea din Tel Aviv – Israel, Universitatea Rusă de Arte Teatrale din Moscova, Universitatea Laval din Quebec.

În România, a coordonat ateliere de teatru, tabere de creație teatrală, *masterclass*-uri în aproape toate universitățile de arte. Școala de teatru va rămâne, de altfel, una dintre marile provocări ale regizorului Alexander Hausvater. „O școală de teatru e un lucru foarte important, e de o importanță incontestabilă, pentru că atunci când atingi nervul teatral, atingi spiritualitatea omului. Acea capacitate a lui de a face pe scenă tot ce nu a putut face în viață. Teatrul e descoperirea subconștientului, a inconștientului, și capacitatea omului de a face cu totul altceva. Când fac exerciții cu actori, punându-i să deseneze cu picioarele, ei spun: dar desenez cu mâna, pot s-o fac cu mâna. Da, le spun, dar ai potențialul ăsta, de ce să aștepti să-ți pierzi mâinile ca să-ți dezvolti potențialul din picioare? Cunoaște-l, caută-l, cercetează”³⁶³.

Una dintre întrebările de bază la o audiție cu Alexander Hausvater este: *știi să zbori?* Dacă răspunsul vine mecanic, NU, nu va putea lucra cu acel actor, întrucât, iar aici citez, „posibilitatea, capacitatea de a zbura nu e limitată de mecanismul zborului, e limitată de faptul că nu are spiritul acela înalt și deschis, nu are orizonturile care să-i spună *da, pot să zbor*. Dacă spune DA, vom găsi noi mult mai ușor o modalitate ca să zboare... Câteodată, dacă ești un actor bun, spui «Zbor, zbor!», și eu te cred. Nina, în *Pescărușul*, a spus asta, și o credeam”³⁶⁴.

³⁶³ <https://dilemaveche.ro/sectiune/alternanta-la-parere/articol/o-calatorie-in-jurul-teatrului-interviu-cu-regizorul-alexander-hausvater>

³⁶⁴ <https://dilemaveche.ro/sectiune/alternanta-la-parere/articol/o-calatorie-in-jurul-teatrului-interviu-cu-regizorul-alexander-hausvater>

THEATRICAL COLLOQUIA

Arta pe care ne-o propune regizorul Alexander Hausvater este la o intensitate emoțională maximă, foarte curajoasă, montările sale vorbesc despre ce se întâmplă aici și acum, în noi și în societate, fie că vorbim despre punerea în scenă a *Decameronului*, fie despre un text contemporan. Spectacolele lui sunt acute și necesare și, mai ales, împlinesc rostul teatrului, așa cum Hausvater îl înțelege, de a-l scoate pe om din inerția sa și de a-l transforma într-o „ființă care articulează” și care poartă în ea frumusețea și degradarea întregii lumi.

A fost realizatorul a peste 200 de emisiuni radio, co-animator, director al Secției Dramatice la Radio în Canada, realizator de emisiuni TV în Toronto, Montreal, Varșovia, Paris, Tel Aviv, a scris și a publicat scenarii pentru filme, teatru, a fost la un moment dat și actor. Debutul lui ca romancier s-a intitulat *Ce dacă*, un volum de povestiri publicat în engleză, franceză, germană și chineză. A publicat peste 15 cărți, povestiri, romane, scenarii, adaptări, dramatizări.

Având o asemenea calitate, însemnând atât de mult pentru spațiul teatral și pentru evoluția teatrului, spectacolele lui Alexander Hausvater au obținut, firește, numeroase premii și nominalizări. Să ne amintim de: *Pacea*, *Șapte drumuri să treci râul*, *Medeea*, *Ghetoul*, *Metamorfoza*, *Crimă și pedeapsă*, *Decameronul*, *...au pus cătușe florilor...*, *Sărutul femeii păianjen*, *Teibele și demonul ei*, *Cum vă place*, *M. Butterfly*, *Roberto Zucco*, *Canibali*, *No. Cinci povești de dragoste*.

Pentru întreaga sa activitate pe scena teatrului românesc, i s-a acordat premiul UNITER în 2015, iar în 2016 a fost decorat de Președintele României, Klaus Iohannis cu Ordinul Național „Steaua României” în grad de Cavaler, „în semn de înaltă apreciere pentru întreaga activitate regizorală, pentru contribuția remarcabilă la promovarea culturii și imaginii României în lume, pentru deosebita activitate pedagogică, pregătind cu exigență și în același timp cu multă căldură umană generații de regizori și actori”³⁶⁵.

³⁶⁵ <https://www.presidency.ro/ro/presedinte/agenda-presedintelui/ceremonia-de-decorare-a-unor-personalitati-culturale>

THEATRICAL COLLOQUIA

La 1 octombrie 2021 Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași i-a oferit cea mai înaltă distincție, titlul de DOCTOR HONORIS CAUSA, primindu-l în propria comunitate academică.

Webografie:

<https://oscarprint.ro/magazin/au-pus-catuse-florilor/>

<https://www.revistasinteza.ro/cand-toata-lumea-o-injura-eu-ii-multumesc-romaniei>

<https://dilemaveche.ro/sectiune/alternanta-la-parere/articol/o-calatorie-in-jurul-teatrului-interviu-cu-regizorul-alexander-hausvater>

<https://www.presidency.ro/ro/presedinte/agenda-presedintelui/ceremonia-de-decorare-a-unor-personalitati-culturale>

Prezențe feminine în presa culturală a secolului al XIX-lea¹

Oana-Nicoleta BARTOȘ-AGAVRILOAIE*

Rezumat: Secolul al XIX-lea a reprezentat un timp al începuturilor pentru presa culturală, fiind marcat de acțiunile personalităților care au participat activ la dezvoltarea domeniului, însă, de multe ori, implicarea femeilor este mai puțin valorificată, comparativ cu cea a bărbaților. De aceea, am considerat oportun un studiu centrat pe activitatea cultural-publicistică a trei doamne remarcabile: Maria Rosetti, Sofia Nădejde, Cornelia Morțun, care au avut o contribuție importantă, nu doar în ceea ce privește temele abordate, ci și la nivel atitudinal, prin reformularea rolului femeii în epocă.

Cuvinte cheie: presă culturală, secolul al XIX-lea, Maria Rosetti, Sofia Nădejde, Cornelia Morțun

Premisa

Pornind de la sintagma „criticul interpretează spectacolul despre care urmează să scrie”, în fond, de la ideea plasării criticului în rândurile „interpreților” artelor frumoase, considerăm relevantă abordarea criticii teatrale, cu particularitățile și funcțiile sale, cu expunerea câtorva repere ale „meseriei” de critic teatral, ajungând, în final, la prezențele feminine notabile

¹ Textul a fost prezentat, parțial, în cadrul Conferinței „Sensuri ale interpretării în cercetarea artistică actuală”, la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, în perioada 4-6 noiembrie 2021

* Doctorandă în cadrul UNAGE Iași – Școala Doctorală de Teatru

în presa culturală a secolului al XIX-lea (Maria Rosetti, Sofia Nădejde, Cornelia Morțun). Alegerea de a prezenta trei nume rezonante în lumea „doamnelor” jurnalismului de cultură nu este întâmplătoare, întrucât activitatea acestora a marcat un început de drum, o premieră, o victorie a feminismului românesc, o cale deschisă către o meserie ce părea a aparține bărbaților.

CLARIFICĂRI CONCEPTUALE

Reflectând asupra criticii teatrale, remarcăm abilitatea acesteia de a augmenta funcția educativă și formativă a teatrului, în contextul în care „...încă de la începuturi, teatrul și-a simțit fără umbră de îndoială puterea sa de a influența opinia publică sau, cel puțin, de a-și apăra convingerile”². Critica teatrală apropie publicul de reprezentația artistică, oferind judecăți de valoare și maniere de interpretare a elementelor teatrale. Pentru publicul neinițiat, cronica poate fi un imbold de a participa la reprezentații de teatru.

Analizând critica teatrală, am putut decupa câteva caracteristici ale acesteia, posibili indici de bună practică. Indexarea lor formează jaloane importante în procesul de poziționare a unei cronici pe o scară valorică și, totodată, etaloane pentru criticii teatrali la început de carieră. Cercetările de conturare a unei imagini a presei au avut drept punct de plecare lucrări de referință în domeniu. În structurarea unui cadru-reper alcătuit din anumite caracteristici, am pornit de la aspectele evocate de Constantin Paiu³:

² Ada Popovici, *Limbajul dramatic și orizontul de așteptare estetică*, Editura Casa Editorială Demiurg, Iași, 2009, p. 273

³ Constantin Paiu, *Dintele vremii*, Editura Princeps Edit, Iași, 2003

imparțialitatea criticului de teatru, obiectivitate în expunerea comentariilor și păstrarea caracterului integru al scrierii jurnalistice, după cum demonstrează următorul fragment: „Discernerea sprijinită pe informația cuprinzătoare, pe eliminarea prejudecăților și emoțiilor subiective, ca și pe o cât mai pronunțată onestitate în formularea aprecierii critice asigură, cred eu, păstrarea unei decente verticalități etico-profesionale fiecăruia și tuturor”⁴. Autorul pledează și pentru nonconformismul criticului teatral, dezaproband practicarea unei scrieri rigide, motivată de alura respectării deontologiei profesionale; în opinia lui primează gândirea liberă, originală, notele distinctivă, viziunile ce îmbogățesc parcursul vieții teatrale: „Adevărul acesta se aplică întocmai și criticii de teatru; retragerea în convențional, adică în insignifianță, nu este de natură să propulseze ascendent autoritatea profesiunii”⁵. Asumarea eticii jurnalistice potențează valoarea cronicilor teatrale și a întregii activități a criticului. Constantin Paiu nu doar că explică necesitatea însușirii unor temeuri morale, ci reclamă prezența acestora pentru a nu transforma cronică teatrală într-un apanaj al omiterii deliberate a fragmentelor ce alcătuiesc peisajul artistic pentru a nu dăuna traiectului deja format: „Orice eludare a adevărului în decodarea analitică a spectacolului, orice îngăduință față de nonvaloare, adică oricare formă a pasivității suspect binevoitoare în cronică dramatică se identifică, fără îndoială, cu abandonarea crezului profesional și, mai departe, cu autoexcluderea (măcar morală) din breaslă”⁶.

Indiferent de stilul cronicarilor teatrali, aceștia au contribuit la stimularea și îndrumarea actorilor spre interpretări mai expresive și au

⁴ Idem, p. 118

⁵ Idem, p. 120

⁶ Idem, p. 122

participat la dirijarea traectului repertorial, lucru valabil încă din vremea lui Eliade: „Ele (*condeiele cronicarilor teatrali*) vor merge pe linia trasată de Eliade, care fusese aceea de încurajare și îndreptare a actorilor, de judecare a repertoriului și de influențare în direcționarea lui. Rosturile pe care le atribuim noi astăzi acestei importante îndeletniciri gazetărești, acestei rubrici tutelare a activității teatrului, s-au definit așadar ca atare încă de la începuturi”⁷. Cât despre implicarea contemporană a cronicilor în direcționarea repertoriului teatral, funcția aceasta apare mai diminuată astăzi; în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, publicul prefera piese facile, se arăta refractar la ideea de nou, de punere în scenă a tragediilor, în locul farselor, comediilor sau melodramelor patetice, lucru dăunător parcursului teatral. Criticii interveneau pentru a corecta tendința retragerii în banalitate, în cunoscut; în actualitate, alegerile repertoriale vizează diversitatea, iar cronica nu mediază neapărat acest aspect. În secolul al XIX-lea, „Marile montări se făceau nu pentru a servi conținutul piesei, ci pentru a ademeni un public încă needucat”⁸, din această cauză spectacolele nu erau gândite ca un tot, ci ca o vâltoare de efecte spectaculoase, atractive, mai ales, prin statutul lor de eveniment. Acestea constituiau și un răspuns al cererii spectatorilor de atunci – de a întâlni senzaționalul la teatru și de a fi în permanență bombardați cu ceva nou. Publicul nu gusta montarea în scenă a aceleiași piese, considerând că vizionarea unei variante scenice epuizează resursele respectivei partituri dramatice.

⁷ Constanța Trifu, *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, Editura Minerva, București, 1970, p. 250

⁸ Petru Comarnescu, *Scrieri despre teatru*, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 6

Lista caracteristicilor și funcțiilor criticii teatrale rămâne deschisă, dar notăm o altă observație a Constanței Trifu, care sintetizează misiunea criticii teatrale, comparând-o cu imaginea unui geniu neînțeleș care-și va continua călătoria spre atingerea idealului, asemeni viziunii eminesciene: „Ea (*cronica dramatică*) va rămâne îndrumătorul cu năzuința mereu neîmplinită spre absolutul artistic”⁹.

În continuare, avem în vedere rolul criticului de teatru, fiind benefic să observăm cum s-a individualizat acesta de-a lungul timpului. Consultând mai multe lucrări de referință, ne-am oprit asupra *Incursiunilor în istoria criticii dramatice*, volum în care Florin Faifer dedică numeroase pagini vocației de critic teatral și formulează teorii despre trăsăturile cronicarului dramatic. O primă caracteristică individualizată de autor este moderația, adică o dozare a articolelor, un echilibru găsit la granița dintre supraevaluare, vehemență și sarcasm: „nici opinii din vârful buzelor, nici aprecieri în silă – dar nici risipă de elogii...”¹⁰. Florin Faifer plasează criticul de teatru sub egida universului antitetic, în care se caută utilizarea perfectă a porțiunilor următoarelor trăsături: „fidel și independent”, „devotat și cârtitor”, „comprehensiv și aspru”, sarcină aproape imposibilă, dar interesantă ca obiectiv, într-un joc cu talentul critic, scriitoricesc și iubirea pentru teatru. Vizualizăm valoarea cronicii dramatice în funcție de talerul înclinat al balanței, prin care materializăm conținutul criticii teatrale.

⁹ Constanța Trifu, op. cit., p. 250

¹⁰ Florin Faifer, *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010, p. 9

Astăzi: „un critic e, mai ales în câmpul teatral, aproape de neconceput fără o practică publicistică anterioară, constantă, care să-i asigure și dobândirea unei culturi vii a nișei sale profesionale, dar și expresivitate, spontaneitate și acuratețe în discurs”¹¹. Obligatorietatea prezenței aceluia palmares al autorului nu se regăsea, însă, printre datele criticilor din jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, această caracteristică fiind una contemporană, într-un timp în care, după ani de tatonare a domeniului, criticul teatral aparține unui cadru cultural și devine profesionistul cu trăsături foarte bine delimitate. Cât despre a doua parte a citatului, sigur că scrierea criticului de teatru ar trebui să fie expresivă, spontană și riguroasă, însă aceste însușiri nu erau deprinse, de cele mai multe ori, de criticii secolului al XIX-lea din practica publicistică. Înțelegem că un cronicar de teatru ar trebui să depășească simpla relatare a evenimentelor artistice (activitate specifică jurnalistului cultural), mergând spre o practică superioară ce reclamă stăpânirea simțului estetic și a unei viziuni de ansamblu asupra rigorilor publicistice. Precizăm că practicile cronicarilor de teatru din secolul al XIX-lea au reprezentat un punct de plecare în structurarea activității acestora și în construirea unei colecții de modele.

Prezențe feminine marcante și începuturile presei culturale

Pe lângă semnatarii consacrați ai presei culturale din secolul al XIX-lea, merită valorificate contribuțiile mai puțin cunoscute, și anume, cele ale

¹¹ Miruna Runcan, *Critica de teatru: încotro?*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2005, p. 37

femeilor care s-au individualizat într-un domeniu patriarhal: Maria Rosetti, Sofia Nădejde și Cornelia Morțun.

Maria Rosetti s-a născut în 1819, în Guernesey, Anglia (părinții fiind: Edward Effingham Grant și Marie Levasseur); a fost soția lui Constantin A. Rosetti, unul dintre fondatorii Academiei Române și ai Partidului Național Liberal, căsătoria acestora înfăptuindu-se pe 31 august 1847; a murit pe 13 februarie 1893. A impresionat prin dârzenia cu care a luptat pentru ideile naționaliste și prin rațiunile sale revoluționare (cu referire la momentul Revoluției din 1848 când, deghizată în țărancă, a transmis un mesaj, scris pe un bilet, prin sărutul dat soțului ei, C.A. Rosetti, care fusese arestat, mesajul conținând informații despre momentul eliberării revoluționarilor). S-a preocupat de mai multe acțiuni umanitare, fiind membra „Comitetului pentru ajutorul celor în lipsă de hrană”; totodată s-a implicat în strângerea fondurilor pentru înființarea spitalului de la Turnu Măgurele (1877, în timpul Războiului de Independență). A luptat pentru dezvoltarea învățământului pentru fete, devenind membră a „Consiliului permanent al instrucțiunii publice”, dar și pentru emanciparea femeilor, dovadă fiind înființarea „Comitetului femeilor”.

Maria Rosetti este reperul femeilor-jurnalist, întrucât a rescris „firescul” lucrurilor în presa culturală, semnând zeci de articole în publicațiile vremii. Ea merită amintită și reținută ca fiind prima femeie ziarist din România: „a fost una dintre pionierele publicisticii feminine românești”¹², „prima femeie care a avut o rubrică teatrală într-o gazetă românească („*Românul*”)”¹³. Pe lângă articolele despre teatru, a publicat și romane, povești pentru copii și

¹² Anca Hațiegan, *Dimineața actrițelor*, Editura Polirom, Iași, 2019, p. 268

¹³ Idem, p. 270

cronici de călătorie. Este descrisă în următorul fragment: „Scria bine, cu o însuflețire romantică, scotea frumosul din orice lucru întreprindea și îl împrăștia în jurul ei”¹⁴, „înzestrată cu un adevărat talent de scriitor”¹⁵. Alături de colaborarea sa cu „Românul” (și anexa acestuia – „Românul de duminică”), înființează ziarul „Mama și copilul”, publicație ce activează în perioada 4 iulie 1865 – 24 aprilie 1866, cu o apariție săptămânală, în ziua de duminică.

Maria Rosetti a formulat și o perspectivă interesantă asupra realizării criticii de teatru: „o critică de teatru este ceva foarte anevoie de făcut. Să cere atâta tact, atâta pătrundere, o inteligență ageră, o mare cunoștință de artă, un suflet liber de orice predilecție, un viers dulce, bine-voitoriu, o mână fermă, dar delicată, care să atingă fără să vulnereze pe un biet artist în ce are mai scump și mai sfânt, în amorul artei sale, în religia vieței lui întregi”¹⁶. Reiese și din acest paragraf că un bun critic de teatru va fi omul diplomației, al dozării scrierii, un maestru al observației și un predicator al gustului estetic. Din nou, se aduce în discuție acel echilibru greu de înfăptuit în conceperea criticii teatrale.

Aceluiași spirit al depășirii prejudecăților epocii se aliniază și acțiunile Sofiei Nădejde, întrucât ea este consemnată în istorie și drept prima fată din România care susține bacalaureatul într-un liceu de băieți și prima președintă a unui congres politic. Rememorăm faptul că s-a născut pe 14 septembrie 1856,

¹⁴ Sabina Cantacuzino, *Din viața familiei Ion C. Brătianu*, Editura Humanitas, București, 2013, p. 50

¹⁵ Idem, p. 57

¹⁶ Apud Anca Hațiegan, op.cit., p. 286

la Botoșani (părinții Vasile Băncilă Gheorghiu și Puheria-Profila Neculae) și a decedat pe 11 iunie 1946, la București; s-a căsătorit cu Ioan Nădejde în 1874.

Referitor la activitatea sa de jurnalist, remarcăm faptul că s-a numărat printre fondatorii „Contemporanului” (publicație ieșeană tipărită în perioada 1 iulie 1881 – mai 1891), semnând, apoi, zeci de articole pe diverse teme (psihologie, etică, sociologie, moralitate, emanciparea femeii, etnografie, istorie, arheologie, biologie, literatură, teatru) în cadrul aceleiași reviste. Adăugăm câteva titluri:

- „Critica piesei Jidovul Lesesc” - 1882-1883, nr. 10, pp. 368-371: „Piesa de față [*Jidovul Lesesc*] dacă poate nu e naturalistă curat, cel puțin e superioară multor altora, mai cu samă prin tablourile firești ce arată”¹⁷; „Și din nefericire actorii buni sunt așa de rari! Lucrul e foarte gingaș și mai ne vine a crede că teatrul ca și versurile vor pieri cu timpul, amândouă sunt lucruri prea artificiale, pentru ca să mai poată avea un viitoriu”¹⁸;
- „Năpasta” – 1889-1890, nr. 5, noiembrie, decembrie 1889 și ianuarie, februarie 1890, pp. 441-450: „Asupra operelor de artă trebuie de gândit mai mult, și când publicul român vrea, sunt sigură că poate să dea valoarea cuvenită unei opere de artă. Mai trist e că mulți s-au lăsat înșelați de unii și de alții, așa că nici n-au venit la reprezentație pe spusele: că nu-i bună piesa, că-i așa și așa”¹⁹;

¹⁷ http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/810/BCUIASI_PER_X-1584_1882-1883.pdf?sequence=2&isAllowed=y, p. 370, accesat pe 21.10.2021

¹⁸ *Idem*, p. 371, accesat pe 21.10.2021

¹⁹ http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/810/BCUIASI_PER_X-1584_1889-1890_Nr.1-2.pdf?sequence=9&isAllowed=y, p. 450, accesat pe 21.10.2021

- „Drepturile Femeilor (Comedie originală de Dl. Marcu)” – V (1885), nr. 20 și 21, pp. 817-822: „Pe scena teatrului ieșan s’a dat zilele trecute o comedie înjghebată de Dl. Marcu, cu scop să iea în bătae de joc drepturile femeilor, în general, și’n special amestecul femeilor în justiție. În așa numita comedie se presupune că femeile din veacul al XX-lea au ajuns: advocați, procurori, judecători de instrucție, jurați etc.”²⁰.

A luptat cu tenacitate pentru emanciparea femeilor, dovadă stau multiplele articole despre acest subiect din „Contemporanul, dar și articolul „Chestiunea femeilor” din „Femeia Română” din București, I, numărul 11, 1879; scopul său era de a transmite ideile sale câtor mai multe femei și de a contribui la revoluția feministă. Ideea înființării unui ziar dedicat femeilor îi este atribuită tot ei, întrucât, neavând un ziar de acest tip la Iași, s-a adresat Mariei Flechtenmacher, care a dat curs inițiativei, specificând acest lucru în primul număr al „Femeii Române”: „Suntem fericite de a consacra de astădată primele coloane ale ziarului nostru epistolei ce ne-o adresează o inteligentă și instruită doamnă, Sofia Nădejde din Iași. Mulțumim din suflet d-nei Sofia Nădejde care se înscrie cu încredere și energie între soldații emancipării femeilor”²¹.

Sofia Nădejde a condus „Evenimentul literar”, publicat la Iași, începând cu 2 mai 1894. A colaborat și cu „Pagini literare” (înființat în 1899, la București), cu „Lume nouă științifică și literară” (București) și a fost în

²⁰ http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/810/BCUIASI_PER_X-1584_1884-1885.pdf?sequence=5&isAllowed=y, p. 817, accesat pe 21.10.2021

²¹ https://adevarul.ro/cultura/istorie/sofia-nadejde-soldat-emanciparii-femeilor-voim-tratati-oameni-egali-1_5e625e425163ec4271c440a7/index.html, accesat pe 20.10.2021

Comitetul de direcție al revistei „Comoara tinereții” (1905, București). Numele ei este legat de „nu mai puțin de 43 de publicații, [...] timp de peste 60 de ani a fost prezentă în peisajul presei românești”²². A scris și o piesă de teatru (*O iubire la țară* – publicată în numărul 6, pp. 481-511, numărul 7, pp. 1-24 și numărul 8, pp. 97-115, 1888, din „Contemporanul”), alături de nuvele (*Din chinurile vieții*), romane (*Robia banului*, *Patimi*) și schițe.

O altă prezență notabilă a fost Cornelia Morțun, personalitate ce s-a individualizat prin inițiativele sale în scopul îngrijirii răniților și dotării spitalelor de campanie (a fost Președinta Filialei Societății Naționale de Cruce Roșie - „s-a ales un comitet compus din D-na Cornelia Morțun, președintă, D-na General Istrati vicepreședintă, D-na dr. Țurcanovici casieră, D-șoarele Buicliu și Teodoru secretare. În afară de comitetul diriguitor s-au mai ales în comitet și membre consiliere”²³ – Roman, 1914), dar și prin articolele semnate în „Contemporanul”. A întreprins mai multe activități culturale alături de soțul ei, Vasile G. Morțun. Reamintim că cei doi s-au căsătorit pe 27 februarie 1883, la Roman, având și un grad de rudenie anterior (erau veri de gradul III). A manifestat și o anumită apropiere față de domeniul teatral, realizând traducerea unei piese de teatru – *Împărțeala* (comedie într-un act, scrisă de Ivan Turgheniev) publicată tot în „Contemporanul”, VI, nr. 4, paginile 289-330, 1887²⁴.

²² <https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2019/05/Publicistica-Sofiei-N%C4%83dejde-%E2%80%93-o-modalitate-de-sus%C5%A3inere-a-crezului-s%C4%83u-feminist.pdf>, accesat pe 20.10.2021

²³ <https://urbanaro.wordpress.com/2016/05/28/generosii-romanului/>, accesat pe 21.10.2021

²⁴ http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/732/BCUIASI_FG_IV-77695_1964.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p. 76, accesat pe 21.10.2021

Cele trei personalități reprezintă doar începutul unei lungi liste de „doamne”, care au impresionat prin acțiunile lor, de aceea actualul demers constituie o posibilă contribuție în extinderea cunoașterii domeniului, fiind și o invitație deschisă în vederea revizitării universului marcat de acțiunile femeilor culturii românești.

Bibliografie

CANTACUZINO, Sabina – *Din viața familiei Ion C. Brătianu*, Editura Humanitas, București, 2013

COMARNESCU, Petru – *Scieri despre teatru*, Editura Junimea, Iași, 1977

FAIFER, Florin – *Incursiuni în istoria criticii dramatice românești*, Editura Timpul, Iași, 2010

HAȚIEGAN, Anca – *Dimineața actrițelor*, Editura Polirom, Iași, 2019

PAIU, Constantin – *Dintele vremii*, Editura Princeps Edit, Iași, 2003

POPOVICI, Ada – *Limbaul dramatic și orizontul de așteptare estetică*, Editura Casa Editorială Demiurg, Iași, 2009

RUNCAN, Miruna – *Critica de teatru: încotro?*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2005

TRIFU, Constanța – *Cronica dramatică și începuturile teatrului românesc*, Editura Minerva, București, 1970

Webografie

https://adevarul.ro/cultura/istorie/sofia-nadejde-soldat-emanciparii-femeilor-voim-tratati-oameni-egali-1_5e625e425163ec4271c440a7/index.html

<https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2019/05/Publicistica-Sofiei-N%C4%83dejde-%E2%80%93-o-modalitate-de-sus%C5%A3inere-a-crezului-s%C4%83u-feminist.pdf>

THEATRICAL COLLOQUIA

http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/810/BCUIASI_PER_X-1584_1882-1883.pdf?sequence=2&isAllowed=y

http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/810/BCUIASI_PER_X-1584_1884-1885.pdf?sequence=5&isAllowed=y

http://dspace.bcu-iasi.ro/static/web/viewer.html?file=http://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/810/BCUIASI_PER_X-1584_1889-1890_Nr.1-2.pdf?sequence=9&isAllowed=y

TINERI CERCETĂTORI

Făt-Frumos și problema moralității dintr-o perspectivă pragmatică. O reflecție asupra imaginarului născut din adevăr

Mihaela BREBINARU (Gheorghe) •

Rezumat: Personajele de basm au un statut special pentru copii, ele devenind purtătoarele unor valori și emoții cu impact major în dezvoltarea tânărului spectator în al cărui univers totul este posibil. Copiii plasează adesea acțiunea la un nivel subaltern, iar textul își pierde valoarea în fața construcției personajelor, pe care aceștia le rețin în detrimentul acțiunilor pe care personajele le săvârșesc. Concluziile publicului tânăr despre un personaj se pot rezuma la două caracterizări simple: BUN sau RĂU, însă subconștientul acestora preia informații complexe, ce pot afecta valorile de bază și pot influența viitoare decizii sau acțiuni. O evaluare a caracterului moral pe care un personaj de basm îl are este valabilă doar pentru că basmul este folosit într-un scop educativ și se presupune că aduce o contribuție la dezvoltarea proceselor de cunoaștere și a celor afective în formarea trăsăturilor fundamentale de caracter. Scopul demersului critic al acestei cercetări este de a identifica valorile reale ale unui personaj prin analiza comportamentală a acestuia, în scopul redării sale scenice.

Cuvinte cheie: basm, personajul moral, dezvoltarea copilului, perspectivă comportamentală

Abordarea regizorală a unui basm în spectacolul de animație poate fi motivantă datorită expunerii fantasticului la limite înalte și a complexității caracterelor: atât din punct de vedere plastic cât și comportamental. Spectacolul de animație deține toate mijloacele necesare pentru a aborda

• Student - Doctorand, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică I. L. Caragiale, București

supranaturalul și a construi caractere himerice fără limitari, dar cu un conținut depistabil în antropologia comportamentală. Studiile antropologice au fost stabilite ca o reflecție asupra omului care cuprinde o diversitate de fenomene participante la viața acestuia prin nașterea antropologiei sociale, culturale, istorice, religioase și politice.

Preocupările cu privire la ființa umană au început în antichitate, devenind clare și explicite odată cu Socrate prin interesul său privind ființa umană și comportamentele acesteia. „Cunoaște-te pe tine însuși!”

¹ îl îndeamnă Socrate pe om să reflecteze asupra propriei gândiri și să găsească o cale prin care să își domine propriul sine, prin cunoaștere. Filosofului grec i se atribuie meritul de a fi descoperit în ideea despre suflet, piatra de temelie a unei antropologii empirice – înțeleasă ca un SINE conștient, ca o instanță morală și intelectuală.

Antropologia lui Kant este subordonată ideii centrale a eticii sale care stipulează că OMUL este o ființă care acționează numai prin libertate și devine în mintea lui propriul său SCOP FINAL.

Antropologia răspunde teoretic la întrebarea fundamentală „Ce este ființa umană?”². La întrebarea „Ce este însă personajul din basm și cum poate fi el tratat ca o fundamentare a teoriilor empirice umane?”, răspunde literatura, trasând direcții clare în care cunoștințele psihanalitice despre oameni se pot aplica și personajului, deoarece acesta este un produs alcătuit din aceleași circuite ca ființa umană, creat de o altă ființă umană.

Antropologia se regăsește în basmele care, prin subiectele lor, analizează conținuturile naturii umane, comparabile în toate culturile europene. Basmul poate fi explicat ca o clasă de răspunsuri învățate tradițional, care formează un anume tip de comportament. Din perspectiva unui spectacol, publicul parcurge procesul psihologic de învățare pentru a dobândi răspunsuri ale comportamentului, un proces ce are loc în condiții determinate de factori sociali și culturali.

¹ cugetare gravată pe frontispiciul Templului din Delphi, dedicat zeului Apollo, consacrată de Socrate și transmisă de-a lungul secolelor de către discipolii săi

² Immanuel Kant, *Antropologia din perspectivă pragmatică*, Ed. Antet, 2013, p.103.

Jung era de părere că în basme se poate analiza și observa o anatomie comparativă cu a psihicului uman, iar studiul miturilor, legendelor, tradițiilor și a altor materiale mitologice poate conduce către modele fundamentale ale psihicului uman.

„În basme, materialul conștient este mai puțin specific și de aceea basmele oglindesc mai clar modelele fundamentale.”³ „

Kant considera la rândul său că nu numai istoria și biografia, ci chiar piesele și romanele reprezintă mijloace auxiliare în construirea antropologiei, deși acestea nu sunt printre sursele sale, pentru că „piesele și romanele nu se bazează pe experiență și adevăr, ci doar pe invenție, iar din moment ce autorilor li se permite să exagereze unele personaje și situațiile în care oamenii sunt puși, precum visele, pare că aceste lucrări nu adaugă nimic cunoștințelor noastre despre oameni, deși, principalele caracteristici ale ficțiunii personajelor descrise de Richardson sau Moliere, provin din observarea unei conduite umane, iar dacă, în timp, ele sunt exagerate, tot trebuie să corespundă naturii umane.”⁴

Personajele oferă o viziune asupra modului în care unele considerații etice sunt legate de diversele forme de expresie teatrală, prin reprezentarea caracterelor care se confruntă cu aceleași probleme ca și oamenii reali, văzuți ca subiecte de viață. Piesele de teatru reprezintă oglindirea unei părți importante a culturii umane, fiind folosite ca un mod de a defini felul în care oamenii interacționează, exprimând gândirea unei anume perioade de timp sau a unui teritoriu cultural. Personajele oferă așadar o perspectivă analitică asupra naturii umane, iar literatura în reprezentarea scenică reprezintă o expresie a evoluției umane, clădită pe interpretarea unor caractere, pentru a dobândi o mai bună înțelegere a comportamentului uman.

Pentru Platon și Aristotel, un personaj reprezintă rezultatul unui proces de obiectivare al creatorului care are propria sa independență și logică internă și care își guvernează manifestările. Justificarea logică și psihologică a personajului este guvernată însă de reacția colectivă. Cu o înfățișare mai idealizată, personajul își dobândește dreptul la o viață obiectivă în forma

³ Carl Iung, *Arhetipurile și inconștientul colectiv. Opere Complete*, Ed. Trei. 1995, p 108

⁴ Kant, 2013, *op.cit.* p.8.

eroului care, inițial, este rezultatul transpunerii unor valori morale ale ființei omenești.

Conștiința colectivă joacă un rol extrem de important în nașterea basmelor și a personajelor. Acest concept sociologic fundamental se definește ca un set de convingeri, idei și informații comune ale unui grup social și informează despre sentimentul de apartenență și identitate. Născută, la rândul ei, din conștiința de sine, aceasta devine un înscris universal, când un set de valori morale, idei și concepte se regăsește în mai mulți indivizi.

Dovada că basmele sunt cele mai directe expresii ale inconștientului colectiv și reprezintă arhetipurile într-o formă simplă și concisă, o reprezintă cheia de înțelegere a proceselor care se petrec în contruirea unui personaj. Aceasta reprezintă cea mai simplă definiție a arhetipului, deoarece în cuprinsul narativului arhetipul se exprimă în totalitatea motivelor sale.

Pornind de la ideea că personajul reprezintă o unitate a înscrisurilor conștiinței colective, el poate fi analizat prin prisma acesteia ca o entitate ce întrunește toate calitățile umane.

Dacă o antropologie pragmatică nu privește spre personajul de basm, ci spre ființa umană, aceasta nu poate fi privită decât prin prisma faptelor și comportamentelor pe care le afișează în spectacol. O conștiință de sine a unui personaj este reflectată doar de conștiința colectivă și nu de existența propriu zisă a acestuia. Personajele unui spectacol pot fi judecate ca fiind „psihologic” adevărate. Chiar dacă supranaturalul și exagerările pot înșela publicul, întotdeauna o teorie psihologică mai mult sau mai puțin accentuată pare să se potrivească unei persoane sau unei situații reale.

Spectacolele pentru copii învață publicul – prin exemple ușor exagerate – cum să fie BUN și nu RĂU. Important este să se examineze nu ceea ce învățăm din acestea, ci căile prin care învățăm.

Dacă acceptăm noțiunea de „personaj moral”, aceasta este o încercare de a extinde concepțiile rațiunii și către personajul fantastic al basmului, încât gândirea sa etică să ajungă la profunzimea caracterului moral.

În temeiul relatărilor lui Kant, pentru a avea caracter, este suficient ca omul să aibă o voință bună. Kantianismul este o formă de teorie etică deontologică, care judecă o acțiune dată nu după consecințele sale, ci prin felul

în care acesta aderă la reguli date. Conceptul său filosofic central este imperativul categoric, care afirmă că ar trebui să „acționăm numai în conformitate cu maxima prin care să vrei să devină lege universală”⁵. A doua parte a imperativului categoric afirmă că ființele umane nu trebuie folosite ca mijloace pentru un scop, ci ca scopuri în sine, care înseamnă că niciodată nu trebuie să se sacrifice sau să-i sacrifice pe alții pentru ele însele.

În vreme ce filosofia și studiile literare sunt două discipline academice complet diferite în cadrul științelor umaniste, teoriile etice pot fi extrem de utile pentru a justifica poziția pe care o adoptăm în problemele morale abordate în dramatizarea unui basm.

Etica lucrează la evaluarea permisibilității morale a acțiunilor prin scenarii non-ficționale, tratând personajele fictive ca pe o existență verificabilă, care ne permite să folosim ideile filosofilor în interpretarea temelor prezentate în basme. Aplicarea teoriilor etice, spre exemplu, la arhetipul universal al personajului central, Făt-Frumos, aflat în căutarea sinelui – ne permite să folosim o abordare metodologică în gândirea permisibilității morale a omorurilor pe care acesta le săvârșește în acțiunile sale fantastice.

Aceste tipuri devenite șablon pentru mentalitatea de grup, nu fac altceva decât să repete ideea structurii pe care o reprezintă. Arhetipului cel mai cunoscut – Făt-Frumos – i se aplică, într-un mod general valabil următoarea descriere: personaj cu o anumită proveniență socială, tânăr și curajos, având o frumusețe bine definită, aflată în competiție cu forțele malefice pe care le înfruntă cu succes, finalitatea sa fiind căsătoria cu o fiică de împărat. Cu toate că basmele diferă între ele, acțiunea lor nu este identică, personajul, și modalitatea acestuia de a răspunde provocărilor devine una previzibilă. Întotdeauna inconștientul colectiv prevede ca eroul să îl învingă pe antagonist fără a condamna moralitatea mijloacelor pe care cel dintâi le aplică.

În timp ce abordările inconștientului colectiv și abordările kantiene pentru determinarea permisibilității morale a acțiunilor lui Făt-Frumos conduc la concluzii contrastante, în analiza basmului văzut ca un tot, ambele condamnă

⁵ Kant, 2013, op.cit, p.30.

în esență acțiunea ei, care este justificată în inconștientul colectiv prin deplinătatea fantasticului văzut ca mijloc de transpunere a acțiunii.

Basmul prezintă o imagine clară a acestei probleme, iar limitele abordării sale etice surprind această ambiguitate, care se datorează includerii sale în contextul fantastic.

Analizând abordarea basmului, referitor la această problemă morală născută din tratarea acțiunii de a ucide unele personaje, voi explica limitele utilizării ei etice referitoare la basme. Inconștientul colectiv, spre deosebire de cel kantian, suține o teorie morală consecvențială, care aparține utilitarismului – însemnând că acțiunile sunt evaluate exclusiv prin consecințele lor. Utilitarismul⁶ este o teorie morală care permite o evaluare a acțiunilor indivizilor și are două dimensiuni esențiale: un criteriu al binelui, al răului și un imperativ moral care maximizează binele, văzut ca regulă de evaluare a acțiunii morale conform acestui criteriu. Acest principiu afirmă că „acțiunile sunt corecte, în măsura în care tind să promoveze fericirea și greșite, dacă vor să producă inversul fericirii”⁷.

Uciderea antagonistului, presupusă drept datoria esențială a protagonistului, reprezintă în cea mai mare măsură fericirea și dorința mai multor oameni precum: împăratul, cetățenii sau diversele animale fantastice care prin prisma inconștientului colectiv consideră că o crimă nu doar este permisă, ci chiar necesară uneori. Un kantian ar susține că uciderea oricărei ființe nu este permisă în plan moral. Făt-Frumos își asumă că fericirea este imposibil de realizat într-o stare de teamă și dominare asupra unei comunități de către un personaj malefic, deoarece aceasta ar fi cea mai urâtă stare posibilă și acționează conform propriei definiții a fericirii pentru uciderea personajului malefic.

Pentru a aborda această problemă morală din punctul de vedere etic al inconștientului colectiv, trebuie să ne îndreptăm atenția de la maximele din

⁶ John Stuart Mill și Jeremy Bentham sunt cei mai mari contribuabili la dezvoltarea utilitarismului.

⁷ Mill susține că atunci când se calculează măsurarea utilității și se efectuează ceea ce el numește calcul hedonic, trebuie luate în considerare atât calitatea, cât și cantitatea plăcerii sau durerii cauzate de acțiune. Pe scurt, toate acțiunile ar trebui să fie îndreptate spre realizarea a ceea ce reprezintă fericirea mai multor oameni.

spatele unei acțiuni la consecințele produse de acțiunea lui Făt-Frumos. Cea mai importantă temă din basm, preluată obligatoriu și în reprezentarea scenică este lupta dintre BINE și RĂU, în care obligatoriu, cel dintâi triumfă spre fericirea tuturor. Acest sfârșit fericit semnifică justificarea tuturor acțiunilor din basm și rezultatul final al luptei lui Făt-Frumos.

BINELE din basm, în acest context, nu este binele moral pe care îl consideră Kant în detrimentul inconștientului colectiv.

Făt-Frumos – icoana basmului, eroul și salvatorul unei lumi arhaice, plină de taine, este văzut ca o expresie a tăriei, vredniciei și curajului, împodobit în povestirea fantastică cu tot ce este mai frumos în plan sufletesc. Este însă Făt-Frumos un personaj moral?

Fiind cel mai cunoscut arhetip, acesta este împodobit cu o serie de virtuți, ce guvernează faptele pe care le întreprinde, devenind înfăptuitorul binelui comun, care situează inconștientul colectiv întotdeauna de partea sa. Legile morale ale eticii traduc însă în conceptul modern comportamentul acestuia, intervenind asupra status-quo-ului.

Moralitatea unui personaj se traduce exclusiv prin verbe care se pot aplica normelor morale dictate de către societate. Dacă ne referim la societatea medievală, legile universale erau predate direct sau indirect de clerici prin intermediul celor zece porunci.⁸ În prezent, multe dintre aceste norme morale sunt simultan și religioase, fiind exprimate ca un imperativ categoric: ce trebuie să facă oricine, oricând și oriunde într-o anumită situație. O antropologie pragmatică introduce însă și norme ipotetice, care recomandă un anumit comportament.

Aceste standarde conduc la stabilirea unui anumit profil comportamental și pot fi aplicate unui singur personaj din basm, prezentat cel mai detaliat și care acționează pe un plan mai larg: Făt-Frumos. Acest arhetip redă valori preluate de generații întregi într-un scop educativ și trebuie să analizăm dacă o antropologie pragmatică îl situează pe același plan înalt pe care el îl ocupă în simbolistică.

⁸ Émile Durkheim a clasificat rolul religiei (indiferent care este ea) ca fiind un „ciment social” ce ține la un loc societăți și culturi.

Să nu ucizi! – cea mai importantă dintre normele morale ale Bibliei, și cea mai condamnabilă acțiune a legilor universale este încălcată de Făt-Frumos care ucide orice ființă i se opune, sau nu îi permite trecerea printr-un teritoriu străin. Deși în basm uciderea este un act justificat de binele suprem al tuturor, această normă se referă la caracterul sacru și intangibil al vieții, ca valoare în sine și nu poate fi sacrificată în vederea împlinirii altor scopuri, oricare ar fi ele.

Toate basmele au ca temă învingerea Răului, dar orice basm propune și uciderea obligatorie a personajului malefic însă în spectacolele pentru copii din ziua de astăzi, această idee este expusă din ce în ce mai rar sau chiar respinsă categoric, lupta devenind simbolică sau personajul este pedepsit într-un mod compatibil cu accepțiunea modernă și a valorilor care trebuie transmise de pe scenă.

Să nu furi! – este sintagma morală imediat următoare după gravitatea omorului. Furtul este o acțiune pe care personajul central o săvârșește adesea, fie trimis de un împărat, fie acționând după propria sa voință. Eroul își însușește obiecte magice, cai năzdrăvani sau în mod excepțional răpește alte ființe umane. Această acțiune se justifică prin caracterul fantastic al basmului drept necesară pentru învingerea RĂULUI, deși există și obiecte care nu își găsesc întrebuințare în acțiunea finală.

În preluarea scenică a unui basm, furtul nu este condamnat, ci, dimpotrivă, acceptat, lumina în care este pus furtul în spectacolele din România este de obicei într-o notă comică, acționând astfel împotriva valorilor educative pe care un spectacol de teatru pentru copii ar trebui să le promoveze.

„Normele ipotetice”⁹ pot fi înțelese ca prescripții ale abilității, iar imperativul ipotetic este numit de Kant – pragmatic. Cea mai extinsă listă de reguli pentru cultivarea caracterului se află în Antropologie în forma unor norme morale ipotetice.

A nu vorbi neadevărul intenționat sau echivalentul său de a nu minți, este întâlnit în basm cu scopul de a scăpa dintr-o situație limită. Eroul este pus uneori în situația de a minți sau a pune alte ființe să mintă pentru el, pentru a

⁹ Kant, Immanuel, *Critica Rațiunii Practice*, Editura Pardeia, pag 224

intra în posesia unui bun prețios căutat. Când un adjuvant intervine și îl sprijină să depășească o probă importantă, un erou își asumă întregul merit al rezolvării acelei situații. Încălcarea acestei norme ipotetice nu este sancționată în spectacolele pentru copii din România.

Să nu-ți încalci promisiunea intenționat, sau neintenționat – este un alt tip de încălcare a unor reguli și un motiv des întâlnit în basm. Această încălcare a tipului de normă morală ipotetică atrage după sine consecințe nefaste pentru erou. El plătește întotdeauna pentru încălcarea unei promisiuni într-un fel sau altul. Este singura acțiune pe care înconștientul colectiv o percepe ca fiind imorală deoarece există consecințe, percepție preluată și în piesele de teatru pentru copii.

*

Nietzsche spunea că „omul bun din această morală nu scapă până la urmă de un pic de desconsiderare – care poate fi ușoară și bine intenționată”¹⁰, deoarece fiecare dintre acțiunile imorale poate fi pusă în balanță cu cele morale, care întotdeauna sunt mai multe. Principiile pe care se ghidează accepțiunea acestor fapte sunt LIBERTATEA și FANTASTICUL basmului. Dacă spectatorul acceptă supranaturalul, el poate accepta și abaterile de la normele morale pe care BINELE le produce prin acțiunile eroilor săi. Slăbiciunile sunt omenești, iar sintagma este bine subliniată în basm. Nu există perfecțiune, iar o balanță ar favoriza faptele pozitive. Se pune însă întrebarea dacă un personaj mai poate fi numit moral în pofida acțiunilor sale și dacă acesta poate servi ca model pentru mințile aflate în plină dezvoltare ale micilor spectatori. Analiza nu demonstrează că Făt-Frumos este imoral, ci doar că în unele circumstanțe poate deveni imoral și își poate pierde integritatea.

Caracterul basmelor rămâne intangibil prin valoarea literară, folclorică și simbolică pe care acestea o au, însă se poate pune problema valențelor educative atunci când textele sunt dramatizate și adaptate nevoilor unui spectacol pentru publicul tânăr. În secolul *politically-correctness*-ului și al evoluției rapide a acestui curent, transpunerea în scenă a unor comportamente incompatibile cu modul de viață al tinerei generații ar putea compromite

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău*, Editura Humanitas, 2015, p. 214

înțelegerea societății curente de către aceasta. Soluția pentru continuitatea preluării basmelor în spectacolele pentru copii constă întotdeauna în cheia regizorală și a esențializării valențelor morale pe care basmul le are.

Nu există, de fapt, un exemplu de personaj moral imaculat nici în basm, nici în viața de zi cu zi și astfel BINELE din basm trebuie construit așa cum este el, dar acțiunile mai puțin morale trebuie expuse de către regizor astfel încât să fie înțelese ca atare de către publicul-copil.

Bibliografie

- Bettelheim, Bruno, *Psihanaliza Basmelor*, editura Univers, 2017
- Durkheim, Émile, *The Elementary Forms of Religious Life*, (Formele elementare ale vieții religioase), Oxford University Press, 2008
- Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor*, Ed. Trei, 2010
- Garrard, David și McNaughton, Eve, *Iertarea-Arta de a trăi*, Ed. Routledge 2012
- Gold, Sharon Anderson și Muchnik, Pablo, *Kants Anatomy of Evil (Kant, Anatomia Răului)*, Cambridge University Press, 2010
- Jung, Carl, *Arhetipurile și inconștientul colectiv - Opere Complete*, Ed. Trei. 1995
- Kant, Immanuel, *Antropologia din perspectivă pragmatică*, Ed. Antet, 2013
- Kant, Immanuel, *Critica Rațiunii Pure*, Editura Paideia, 2015
- Kant- *Presupusul început al istoriei omenirii (Conjectural Beginning)*, Cambridge University Press, 2007
- Kant, Immanuel, *Religion within the Boundaries of Mere Reason (Religia în limitele rațiunii pure)* Editată de Allen W. Wood și George di Giovanni, Ed. Cambridge University Press. 1998
- Kant, Immanuel, *Critica Rațiunii Practice*, traducere de Traian Brăileanu, ed. Paideia, 2020
- Mill, John Stuart, *Utilitarianism*. Ed. Dover Publications, 2007
- Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău*, Editura Humanitas, 2015, p.214
- Nietzsche, Friedrich, *Despre genealogia moralei: o polemică*, Ed. Contemporanul 2020

Royer, Clemence, Prefață, Charles Darwin, *Originea Speciilor*, ed. Herald, 2017, p.16

Vlastos, Gregory, Socrate. *Ironist și filozof moral*, Editura Humanitas, 2002.

Articole

Bernstein, Richard J., *REFLECTIONS ON RADICAL EVIL: Arendt and Kant*, publicat de Penn State University Press, Vol. 85, No. 1/2, 2002

Battaglia F. *Anthropologia transscendentalis. Kant's Theory of Human Nature*, Publicat de Stud Hist Philos Sci, Jun-Sep 2012

Cohen, Alix A. *Kant's answer to the question 'what is man?' and its implications for anthropology*. Publicat de Stud Hist Philos Sci, dec. 2008

Rumsey, Jean P. Agency, *Human Nature and Character in Kantian Theory*, April 1990, The Journal of Value Inquiry vol. 24, pag. 109–121 (1990).

Impactul pandemiei virusului SARS-CoV-2 asupra comportamentului copiilor în societate și reintegrarea acestora prin cursuri de teatru

Bianca HEDEȘ*

Rezumat: Scopul acestui articol este de a evidenția nevoia acută de cursuri artistice pentru copiii cu vârste cuprinse între 5 și 12 ani după un an și jumătate de activități online din cauza pandemiei SARS-CoV-2. Anul școlar 2021 a adus în atenția părinților lacunele pe care copiii lor le au în materie de sociabilitate și abilități comunicative. Ușurința și bucuria pe care o aveau în a interacționa cu ceilalți aproape au dispărut din cauza restricțiilor pandemice. S-au obișnuit atât de mult cu lumea virtuală, încât au început să o vadă ca pe o rutină și să creadă că așa ar trebui să arate viața noastră de acum înainte. Drept urmare, anul școlar 2021-2022, în comparație cu alți ani școlari, excepție făcând anii pandemici care nu reprezintă un reper, a fost consemnat ca fiind anul cu cele mai mari cerințe pentru cursuri de teatru pentru copii. Profesorii și-au văzut elevii regresând și au observat că elevilor lor le este foarte greu să asimileze orice fel de informații noi, motiv pentru care le-a venit sugerat acestora participarea la astfel de ore. Cea mai mare provocare pentru elevi a fost în clipa în care au reluat activitatea școlară în format fizic. Măștile de protecție au reprezentat un inconvenient major și un dezavantaj de care copiii uitaseră în privința participării fizice la ore. Totodată, entuziasmul lor a dispărut împreună cu capacitatea de concentrare a atenției asupra lecției predate. Prin urmare, acesta a fost primul an ca mentor de artă teatrală liber profesionist în care cererea a crescut în așa fel încât nici eu, nici colegii mei de breaslă nu am putut onora toate solicitările primite în ceea ce privește cursurile de teatru pentru copiii cu vârste cuprinse între 5-12 ani. Beneficiile unor astfel de ore în educația și în evoluția participanților au fost demonstrate în nenumărate rânduri, însă acum ele sunt amplificate prin prisma acestui interes sporit manifestat de către părinții copiilor care au observat un deficit amplu de

* Doctorand anul III, UNATC I.L.Caragiale București

comunicare în rândul copiilor lor. Rezultatele înregistrate după chestionarea a 60 de copii cu vârste cuprinse între 5 și 12 ani, le putem observa mai jos.

Cuvinte cheie: școală online, cursuri de teatru, pandemie SARS CoV-2, anul școlar 2021, pedagogie teatrală

Introducere

Cererea versus ofertă la orele de teatru a existat și în același timp, nu a existat. De ce? Cursurile de teatru pentru copii cu vârste cuprinse între 5 și 12 ani sunt sau erau considerate un lux pentru părinții participanților. De cele mai multe ori, alegerea nici măcar nu era făcută de copiii lor, ci de părinții lor pentru a se putea mândri cu varietatea de activități pe care cei mici o practică. Copiii în calitate de mici actori sună promițător pentru niște părinți dornici să se lăude în fața celorlalți. Acest tip de opțional, practicat de la vârste fragede, se practică de obicei în București în școli private care oferă părinților oportunitatea de a alege dintr-o gamă largă de activități captivante. Așteptările după participarea la un astfel de curs sunt diferite de la un părinte la altul. Nu există un ideal comun pe care toată lumea îl dorește, ci dimpotrivă scopurile sunt variate. Astfel, mentorul de artă teatrală este cel care trebuie să găsească maniera potrivită pentru a satisface așteptările fiecărui părinte, copil, participant.

Faptul că în anul 2019 și în anul 2020 copiii nu au participat la activitățile opționale a creat un gol în procesul de dezvoltare al fiecărui copil. Materiile care nu erau în programul lor obligatoriu de școală, deși erau chei importante în procesul de ilustrare al progresului lor, a făcut o gaură neagră imensă prin această interdicție a activităților de interes. Prin aceste ateliere copiii au avut șansa de a se exprima, de a găsi bucuria și entuziasmul pe care nu le-au găsit în alte activități, conform răspunsurilor primite de la copiii chestionați. „Printre multele pierderi ale acestui an școlar, cea mai dureroasă pentru elevi, a fost șansa lor de a străluci pe scenă în producția de teatru clasică de final de an. Cu toate acestea, profesorii și studenții din toată țara au

THEATRICAL COLLOQUIA

transformat nenorocirea în oportunitate, creând piese de teatru și spectacole memorabile care vor trăi mai departe – online.”

1

Mulți dintre elevii care au participat la cursuri de teatru, au participat doar pentru șansa de a fi putea fi văzuți pe scenă, pentru oportunitatea de a putea fi în centrul atenției. Din păcate, visele lor au dispărut odată cu restricțiile majore și închiderea în casă a unei lumi întregi. Unii și-au folosit imaginația și au jucat în transmisiuni live pe diverse platforme online. Din păcate, nu toți profesorii și-au dorit sau au putut continua să predea cursuri de teatru online. Pentru mulți a părut o imposibilitate această variantă de predare virtuală a unei materii atât de vii, bazată pe contactul față în față. Când aceste cursuri au fost interzise, o mulțime de profesori au încercat să țină lecțiile online, dar mulți dintre ei și-au pierdut contractele în timp ce încercau să facă asta, pentru că arta teatrului este o artă care trebuie practică live, în persoană. Sentimentul nu este ceva asociat cu virtualul, cu computerele și, în general, cu mașinile virtuale. Nivelul social și emoțional al copiilor a fost foarte afectat din cauza restricțiilor covid, care au fost foarte dure pentru ei de asimilat, de înțeles și de respectat.

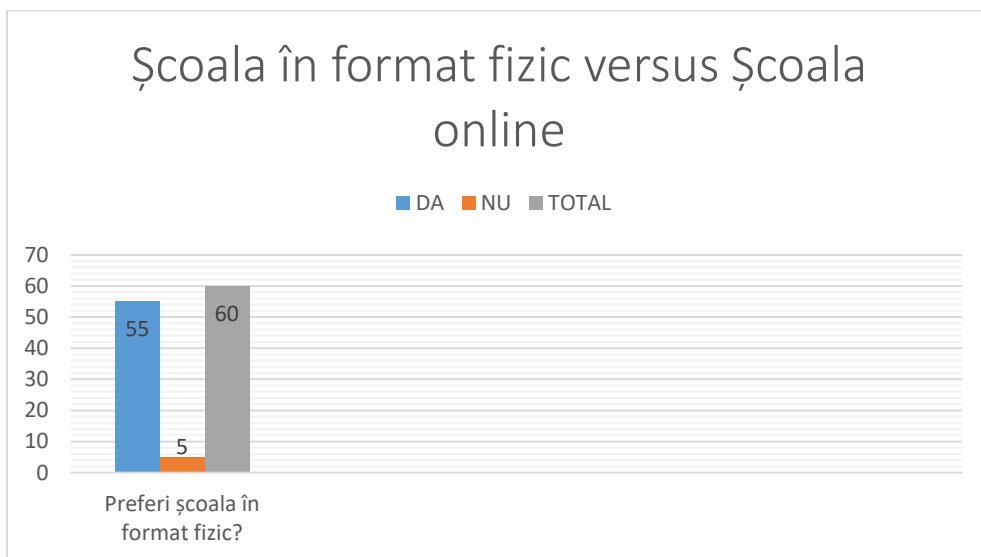
„Rezultatele au arătat că pentru copii COVID-19 reprezintă un dușman cu care se luptă medicii. Copiilor le este frică să contacteze virusul, pentru că ei cred că își pot infecta bunicii sau rudele mai înaintate în vârstă, iar acest lucru le-ar fi fatal. Mai mult, cele două luni și jumătate de izolare au produs în rândul copiilor o avalanșă de sentimente contradictorii. Pe de o parte, sunt speriați, nervoși, singuri, triști, plictisiți și furioși, dar în același timp se simt protejați și în siguranță, calmi și fericiți cu familiile lor. Aceste rezultate indică necesitatea ca guvernul să ia în considerare și nevoile copiilor în gestionarea situației actuale, punând un accent mai mare pe politicile sociale și incluzive pentru a ajuta la atenuarea potențialelor efecte negative pe care le pot suferi ca urmare a pandemiei și a restricțiilor majore. Pe scurt, este nevoie de o abordare

¹ Drama For School Theater Groups During The Coronavirus : NPR
Sequoia Carrillo, 2020, *Performing In A Pandemic: Taking The High School Play Online*,
National Public Radio California, accesat în 18.10.2021 la 08:00 PM

a nevoilor psihologice, educaționale, sociale, de sănătate și de bunăstare ale copiilor.”² Virusul a devenit un inamic pentru toți cei care încearcă să realizeze ceva ce nu au putut din cauza COVID. Oameni care se străduiesc să-și viziteze rudele, bunicii, părinții, dar, în același timp, încearcă să evite să le pună în pericol sănătatea. Faptul că puteau să îi pună în pericol pe cei dragi i-a împiedicat să se întâlnească cu ei. Dacă pentru adulți a fost un compromis de înțeles pe care au trebuit să-l îndure, pentru copii situația nu a fost atât de ușor de înțeles. Virusul a devenit inamicul lor numărul unu și au început să-l urască. Au început să se simtă furioși, dar în același timp neputincioși și faptul că nu au putut opri coșmarul i-a făcut să se simtă inutili, iar unii dintre părinții acestor copii până la urmă și-au dat demisia. Vinovăția că un copil i-ar putea face rău unei persoane apropiate este dăunătoare dezvoltării emoționale a acestuia. Ar putea deveni o traumă dacă un copil poartă un virus care ulterior ar putea ucide o rudă, un apropiat, un vecin. Conștiința unui copil devine compromisă pentru totdeauna. Majoritatea copiilor din ziua de azi sunt crescuți crezând că sunt invincibili, sunt cei mai tari și nimeni nu are voie să-i trateze rău și merită tot binele din lume. Această idolatrizare tot mai amplificată a copilului în societatea zilelor noastre vă dăuna grav dezvoltării sale emoționale.

Astfel, ei sunt învățați de către părinții lor că orice s-ar întâmpla ei sunt câștigători și sunt crescuți trăind într-o bulă roz, neștiind nimic despre lumea din exterior. Acesta este unul dintre principalii factori pentru care pandemia de covid a șocat emoțional și psihologic mulți copii. Nu știau cum să facă față avalanșei de sentimente și noilor informații terifiante. Au fost părinți care nu se mai puteau preface în fața copiilor lor, iar schimbarea bruscă de atitudine le-a făcut rău celor mici, pentru că până atunci trăiau într-o bulă de aer unde erau protejați. În rândurile următoare putem observa impactul major pe care l-a avut pandemia de covid asupra laturii psihologice și emoționale a copiilor, dar și numărul de copii dornici să participe la cursuri de teatru.

² Frontiers | Exploring Children's Social and Emotional Representations of the COVID-19 Pandemic | Psychology (frontiersin.org), Nahia Idoiaga, Naiara Berasategi, Amaia Eiguren, Maitane Picaza, *Exploring Children's Social and Emotional Representations of the COVID-19 Pandemic*, Frontiers in Psychology, accesat în 18.10.2021 la 08:29 PM



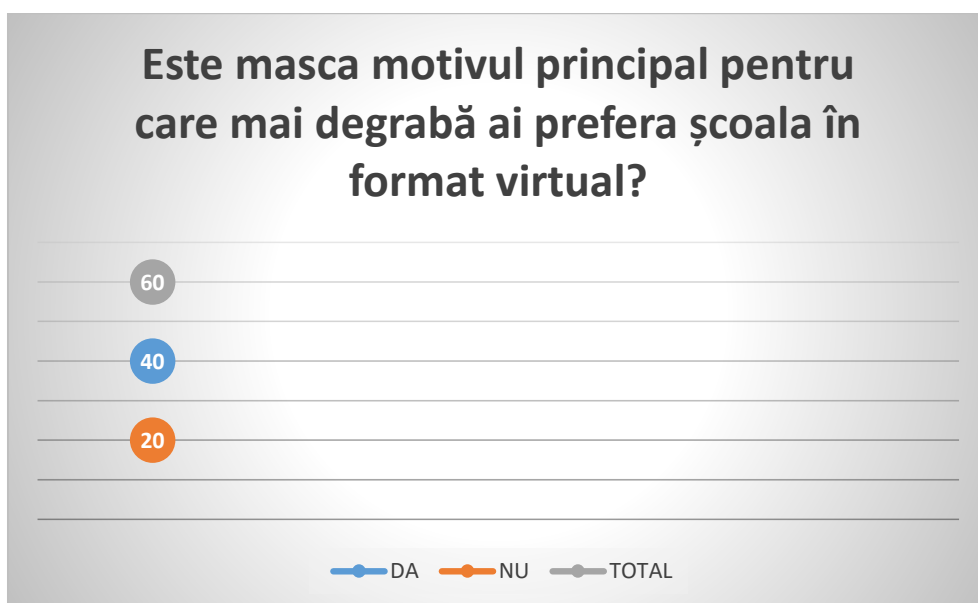
Imaginea 1

După ce am întrebat 60 de copii dacă preferă școala online în loc de școala fizică, am putut observa că în conformitate cu imaginea 1, celor mai mulți nu le-a plăcut școala online, preferând-o pe cea în format fizic. Chestionarul a fost realizat pe copii cu vârste cuprinse între 5 și 12 ani și am putut observa că doar un mic procent a ales virtualul în detrimentul școlii fizice, mai precis 8,33 %. Majoritatea și-a argumentat alegerea subliniind faptul că au simțit nevoia de a interacționa de la persoană la persoană, putând vedea reacțiile colegilor lor și ale profesorilor lor. Nu s-au gândit prea mult când a trebuit să aleagă între aceste două opțiuni. Erau foarte siguri de alegerea lor. Minoritatea care a îmbrățișat școala online a fost reprezentată în mare parte de copii care nu au mers niciodată la școală și au început școala într-o manieră online, motiv pentru care nu au avut cu ce să-și compare experiența educațională. Nu au avut ocazia să vadă cum arăta normalitatea, motiv care explică alegerea lor.

„Cea mai mare provocare în viziunea lui McNamara este că totul la școala de teatru se bazează pe *„show don’t tell”*, adică arată, nu spune. El afirmă faptul că: „Școlile de teatru sunt o simulare a industriei, iar producțiile

THEATRICAL COLLOQUIA

sunt importante pentru că reprezintă mediul profesional. Studenții au fost dezamăgiți de faptul că a trebuit să ne mutăm online pentru predare și că prezentările ar putea avea loc doar virtual, dar ei înțeleg. În ciuda înțelegerii, există încă un sentiment puternic de pierdere a experienței și de lipsă de interacțiune unul cu celălalt.”³ Deci, prezența fizică este vitală și în același timp definitorie pentru buna desfășurare a orele de teatru. Chiar dacă și participanții la curs preferă astfel, restricțiile nu au ținut cont de dorințele oamenilor, neputința umană făcându-se puternic resimțită și fiind necesară găsirea unor soluții aplicabile.



Imaginea 2

Minoritatea care a ales școala online a spus că principalul argument pentru care au favorizat educația virtuală a fost faptul că nu erau obligați să poarte măștile pe față, fiind de obicei acasă, în propria cameră în timp ce

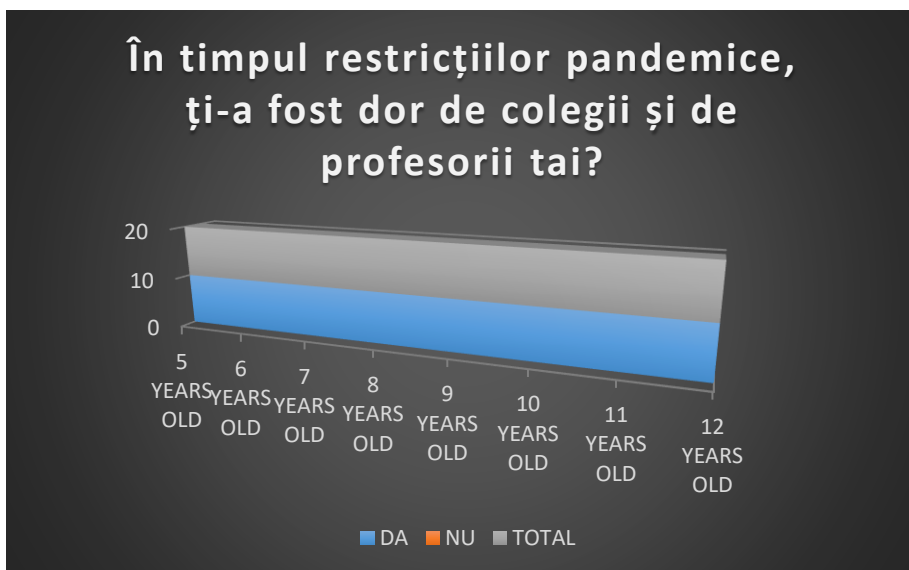
³ [How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic? \(backstage.com\)](https://www.backstage.com/news/how-will-uk-drama-schools-survive-the-pandemic/), Eleanor Ross, 2020, *How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic?*, Backstage, accesat în 20.10.2021 la 07:53 AM

THEATRICAL COLLOQUIA

frecventau cursurile online. Chiar și cei care au ales în imaginea l școala fizică s-au plâns de purtarea măștilor și au ales răspunsul „da” atunci când a venit vorba de justificări care au arătat unul dintre principalele avantaje ale școlii online, în opinia lor. Faptul că au fost nevoiți să poarte mască în interiorul școlii și nu li s-a oferit o alternativă, i-a făcut pe elevi să respingă această regulă, nerespectând-o. Faptul că a fost verbalizată ca fiind o obligație, i-a determinat pe aceștia să facă tocmai contrariul și anume să o încalce. Au început să fie răzvrățiți, refuzând să poarte măștile în mod corespunzător. Poate dacă informația ar fi fost furnizată altfel, ar fi existat o șansă ca ei să o perceapă diferit.

Desigur, există o mulțime de factori externi care influențează atitudinea copilului atunci când vine vorba de purtarea măștilor. De cele mai multe ori impactul cel mai mare îl are familia, deoarece copilul împrumută comportamentul și convingerile părinților. Aceste principii învățate în familie sunt foarte greu de schimbat sau modificat, fiind puternic insuflate în subconștientul copilului. 66,6% au spus că masca este principala problemă când vine vorba de cel mai mare dezavantaj pe care l-au întâlnit în cadrul școlii fizice și, în același timp, este cel mai bun avantaj când vine vorba de școala online, în timp ce restul de 33,4% consideră că purtarea măștii este irelevantă în comparație cu ceea ce s-au confruntat în timpul blocării cu restricțiile aspre pandemice.

THEATRICAL COLLOQUIA



Imaginea 3

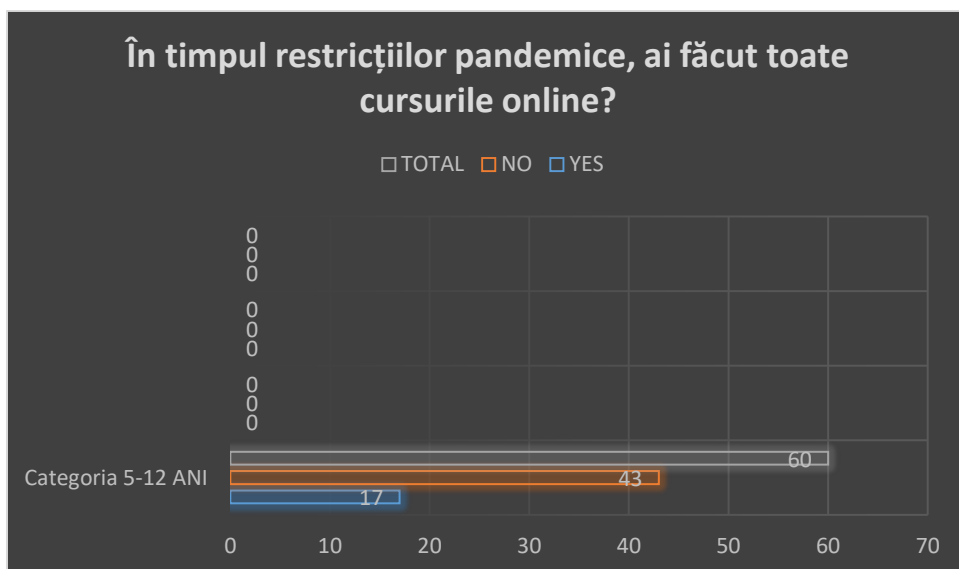
După cum putem observa în Imaginea 3, tuturor celor 60 de elevi cu vârste cuprinse între 5 și 12 ani, fără excepție, le-au lipsit colegii și profesorii. 100% este procentul copiilor cărora le lipsesc prietenii, mentorii și capacitatea de a stabili conexiuni față în față cu ei. Ei au mai adăugat că au ratat timpul de pauză în care se puteau juca cu ceilalți și să se simtă liberi să se exprime. Ei au declarat, de asemenea, că blocarea i-a făcut să se simtă triști, nostalgici, singuri, anxioși, uneori chiar deprimăți. Dorința lor era să readucă totul înapoi la normalitatea cu care erau obișnuiți. Faptul că nu știau când se va opri blocarea și dacă era o chestiune de zile, săptămâni sau luni i-a făcut să intre în panică.

„Profesorii s-au confruntat cu clase hibride, cu unii studenți în sală și alții online, ceea ce face dificilă coordonarea oricăror performanțe de grup.”⁴ Experimentul hibrid a început să câștige destul de mult teren în această poveste

⁴ Pandemic Performance Classes Face Show-Stopping Restrictions - CTNewsJunkie, Emily DiSalvo, *Pandemic Performance Classes Face Show-Stopping Restrictions*, 2021, CT News Junkie, accesat în 23.10.2021, la 12:22 PM

THEATRICAL COLLOQUIA

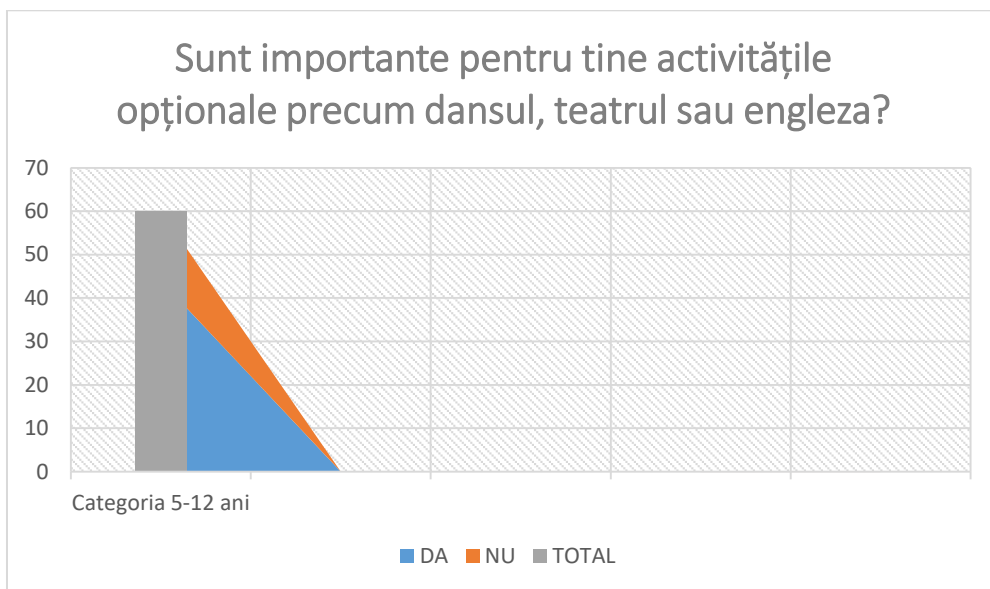
fără sfârșit și a început să pară din ce în ce mai mult ca un experiment educațional în plină derulare.



Imaginea 4

Dintre elevii chestionați, nu toți elevii au făcut online toate materiile pe care le făceau fizic în școală. Mai precis, doar 28, 3% au făcut exact aceleași cursuri online ca și fizic. Restul de 71, 7% au făcut online doar materiile principale, restul fiind lăsate deoparte.

THEATRICAL COLLOQUIA



Imaginea 5

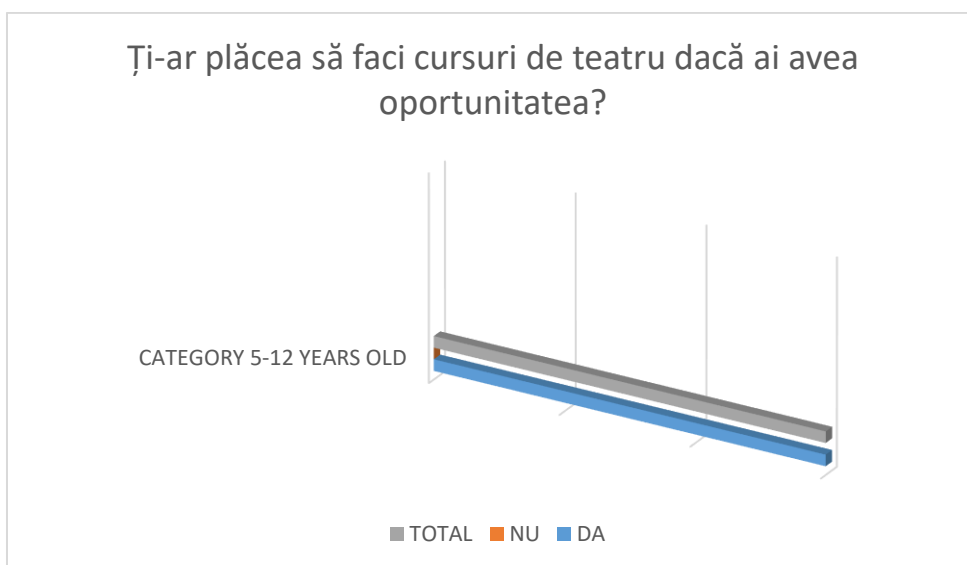
Conform imaginii 5, elevii par să iubească activitățile extracurriculare, cum ar fi muzica, dansul sau limba engleză, deoarece, după cum au spus, nu au presiunea de a obține note bune pentru a-și satisface profesorii și părinții. Spre surprinderea mea, ei nu sunt atât de speriați de părinții lor când vine vorba de note proaste, ci de profesorii lor. Presiunea pe care sistemul educațional românesc o are asupra copiilor când vine vorba de rezultate bune, evidențiate și evaluate doar din punct de vedere al notelor obținute, descurajează copilul să învețe pentru știință și cunoaștere, încurajându-l să învețe doar pentru a obține note bune. 73,3% dintre elevi au lipsit de la activitățile extracurriculare în timpul restricțiilor pandemice, în timp ce doar un număr mic a participat la cursurile opționale, mai precis 26,7%.

„Drama globală a pandemiei a provocat reducerea profundă a consumului straturilor bogate, șomaj și izolarea. Un număr imens de oameni de pe tot globul se confruntă cu pasul înapoi la nevoile de bază prin piramida Maslow: nevoi fiziologice și securitate. Adaptarea oamenilor la noua situație devine dificilă, dar oarecum mai ușoară pentru cei angajați în activități intelectuale, în primul rând pentru profesorii universitari. Ieșirea din recesiune

THEATRICAL COLLOQUIA

este încă cu mult înainte și va depinde de certificarea teritoriilor și de problema încrederii pentru ca cetățenii să înceapă să plece din regiunile lor. Morala, literatura, amintirile de supraviețuire vor fi aproape de modelele celor de după marile războaie.”⁵

Restricțiile pe care trebuiau să le respecte copiii sunt comparate cu sentimentele trezite în timpul marilor războaie. Efectele nocive ale acestei pandemii au consecințe majore în comportamentul ființei umane, ruinată chiar în cazul unui copil în plină dezvoltare. Societatea ar trebui să se reajusteze la noile tendințe și la această schimbare perpetuă, imposibil de controlat, darămite de oprit.



Imaginea 6

⁵ <https://populationandeconomics.pensoft.net/article/53325/download/pdf/>, Leonid M. Grigoryev, *Global social drama of pandemic and recession*, 2020, Research Article, Population and Economics, accesat în 25.10.2021, la 09:53 PM

THEATRICAL COLLOQUIA

Toți studenții ar dori să încerce cursuri de teatru, chiar dacă marea majoritatea nu a participat niciodată la un astfel de curs. Este un paradox faptul că ei știu de fapt scopul exact al unor astfel de cursuri, obiectivele lor și justificarea pentru care o astfel de activitate ar fi alegerea potrivită pentru ei. Totuși, cei mai mulți dintre ei invocă motivul banilor ca fiind principalul motiv pentru care părinții lor nu i-ar înscrie la un astfel de curs, prioritățile educaționale fiind destul de diferite. În concluzie, conform chestionarului aplicat, 100% dintre copii ar dori să încerce cursuri de teatru, dar nu își permit, fiind ceva pentru care trebuie să plătească în plus, nu ceva inclus în procesul lor educațional principal subvenționat de sistemul de învățământ de stat. Putem observa că activitățile opționale sunt asemănate cu ceva inutil și ridicol.

„Ca urmare a pandemiei, predarea a trebuit să se schimbe. Ca și în cazul multor instituții de învățământ superior, cursurile fie au fost amânate până mai târziu în cursul anului, fie au fost mutate online, ceea ce a însemnat multă muncă în culise pentru profesorii de curs.”⁶ În acest caz, copiilor le-ar plăcea să înceapă un astfel de curs, dar nu își permit. Există în mici excepții și această variantă a celor care nu își doresc neapărat participarea la un astfel de curs, dar îl frecventează din dorința părinților lor care dispun de sursele financiare necesare, considerându-l benefic în procesul de dezvoltare al copilului lor.

Concluzii

Impactul SARS CoV-2 atunci când vine vorba de comportamentul copiilor în societate a fost dăunător pentru evoluția și dezvoltarea lor emoțională. Am putut observa schimbări foarte mari într-o manieră negativă atunci când s-au analizat abilitățile acestora de a interacționa și de a stabili conexiuni cu ceilalți. Chiar dacă unii dintre ei și-au dat seama de handicapul lor în comunicare, nu par să găsească singuri soluția. Au nevoie de ajutorul

⁶ [How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic? \(backstage.com\)](#), Eleanor Ross, 2020, *How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic?*, Backstage, accesat în 20.10.2021 la 15:00 PM

unor specialiști, motiv pentru care au crezut că orele de teatru le-ar putea fi extrem de utile după această perioadă de izolare și în urma tuturor restricțiilor pe care au fost nevoiți să le respecte. De asemenea, au fost mulți părinți care și-au pierdut locul de muncă sau veniturile acestora au scăzut considerabil, împiedicându-i pe părinți să le ofere copiilor lor ceea ce le puteau oferi înainte de declanșarea pandemiei.

Drept urmare, părinții nu mai au aceleași posibilități financiare pe care le aveau înainte. Lipsa de comunicare este doar unul dintre efectele secundare pe care pandemia le-a avut asupra oamenilor. Distanțarea socială este un alt efect novic al acestui proces, care s-a materializat și la propriu și la figurat. Oamenii și mai ales copiii au petrecut mai mult timp singuri cu dispozitivele lor electronice. Laptopurile, calculatoarele, telefoanele inteligente, tabletele au devenit cei mai buni prieteni ai lor. Mulți dintre ei au petrecut ore întregi jucând jocuri video cu prieteni virtuali sau pur și simplu străini din alte țări care ar fi putut fi oricine, periclitându-și parcursul educațional.

„De-a lungul anului m-am confruntat cu multe eșecuri la clasă, dar unul dintre succesele remarcabile a fost nivelul ridicat de comunicare și conexiune pe care l-am experimentat cu studenții mei. După modelul muncii practicianului Viola Spolin (1986), am încercat să creez o clasă de teatru în care studenții se simțeau pregătiți să „se conecteze, să comunice, să experimenteze și să experimenteze și să descopere” (p. 2). Ne-am petrecut prima lună de școală creând împreună un mediu comunicativ în care aș putea preda elevilor o lecție zdruncinată sau o zi grea și să întreb: „Cum putem face asta mai bine?” Știam că am reușit să creăm un spațiu primitiv atunci când chiar și studenții care au sărit în mod cronic la curs și au fost etichetați „rătăcitori” pe hol, se aflau în sală participând la încălziri.”⁷

⁷ Reynolds - Theatre through a Computer ArtsPraxis Volume 7 Issue 2a.pdf - Google Drive, Roxane E. Reynolds, *Theatre through a Computer: A Critical Reflection of Online Teaching during the COVID-19 Pandemic*, 2020, ArtsPraxis, Volume 7 Issue 2 a, accesat în 30.10.2021, la 12:31 PM

Drept urmare, toate noțiunile învățate la începutul anului școlar au dispărut odată cu apariția SARS CoV-2. Profesorii au trebuit să găsească noi modalități de a aduce elevii la nivelul la care erau inițial.

„Etichetele consacrate tind să construiască în jurul lor semnificații, contexte și linii de dezvoltare. Chiar dacă cineva dorește să folosească o idee care s-ar încadra sub o etichetă existentă, ar putea fi mai bine să nu o puneti acolo dacă doriți să dezvoltați ideea într-un mod nou. De exemplu, gândirea laterală se suprapune cu ceea ce unii oameni înțeleg prin gândire creativă. Dar, pentru că gândirea creativă este înconjurată de un întreg complex de semnificații, inclusiv expresia artistică, talentul, sensibilitatea, inspirația etc., este mult mai bine să stabilim gândirea laterală ca o idee separată dacă dorești să o consideri un mod deliberat de utilizare a informațiilor.”⁸ Drept urmare, se pare că etichetele îi fac pe oameni să creadă că nu există alt mod de a face lucrurile decât cel predefinit anterior. Chiar și gândirea creativă este șablonată, exact ca și orele de teatru. Unii dintre ei cred că vor deveni actori cu certitudine după ce își finalizează participarea la astfel de cursuri pentru amatori, pe când alții cred că aceasta este cea mai bună soluție în a-și depăși temerile și de a avea curajul de vorbi în fața unui public.

Părinții au observat în ultima vreme pericolul iminent care exista atunci când copiii lor petreceau atât de mult timp pe calculatoare. Unii elevi au mai mărturisit că, în timp ce teoretic frecventau cursuri online, de fapt se jucau jocuri video și implicit nu acordau atenție lecției predate și profesorului. Alții pur și simplu nu au înțeles ce trebuiau să facă și, atâta timp cât nu aveau un adult care să-i ghideze în permanență, ei nu puteau gestiona platformele online pe care trebuiau să se autentifice. Mulți dintre ei nici nu au putut pune în practică sarcinile date de profesorii lor pentru că erau multe informații noi oferite printr-un canal cu care nu erau obișnuiți. Astfel, felul prin care mesajul a fost livrat a fost diferit, cauzând această ruptură majoră dintre profesor și elev, adică dintre emițător și receptor.

⁸ [Lateral thinking-with-cover-page-v2 Gândirea laterală - de Bono varianta în engleză.pdf](#), Edward de Bono, *Lateral thinking*, 2011, accesat în 19.10.2021, la 02:00 PM, pagina 155

THEATRICAL COLLOQUIA

De asemenea, au existat numeroase întreruperi de curent și de internet care au fost raportate în timpul școlii online și care au periclitat parcursul lecției. „În plus, mulți dintre studenții noștri nu aveau conexiune Wi-Fi sau acces la laptopuri și am încercat cu sârguință să luăm contact cu fiecare student prin telefon. Acest demers a prezentat obstacolele barierelor lingvistice cu mulți părinți, împreună cu numerele de telefon nefuncționale și depășite din dosarele școlare. A devenit clar că fiecare defect al sistemului nostru și slăbiciunea strategiei noastre de comunicare vor fi amplificate și exacerbate de învățarea online.”⁹ Acestea au fost doar câteva dintre puținele neplăcute constante experimentate cu participarea la școala online. Uneori, tehnologia în loc să ajute, încurcă și mai mult procesul de învățare. Dispozitivele care ar trebui să faciliteze procesul educațional, tind să se transforme treptat în elemente perturbatoare ale învățării.

În concluzie, ființele umane sunt în continuare necesare pentru o dezvoltare armonioasă a societății, iar copiii au nevoie de cursuri de teatru pentru a se putea reintegra în comunitate după ce s-au confruntat cu trauma cauzată în urma pandemiei SARS CoV-2.

Bibliografie

1. Robinson, Ken, Aronica, Lou, *Școli creative – Revoluția de la bază a învățământului*, București, Publica Publisher, 2015
2. BOGDAN-TUCICOV, Ana, CHELCEA, Septimiu, GOLU, Mihai, *Dicționar de psihologie socială*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981
3. DUMITRANA, Magdalena (2011) *Cum crește un pui de om. Etape și repere psihologice în dezvoltarea copilului*. București: Editura Compania.

⁹ Reynolds - Theatre through a Computer ArtsPraxis Volume 7 Issue 2a.pdf - Google Drive, Roxane E. Reynolds, *Theatre through a Computer: A Critical Reflection of Online Teaching during the COVID-19 Pandemic*, 2020, ArtsPraxis, Volume 7 Issue 2 a, accesat în 30.10.2021, la 12:31 PM

4. GESELL, Arnold, *The First Five Years of Life*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1940
5. GESELL, Arnold, *Infant and Child in The Culture of Today – The Guidance of Development in Home and Nursery School*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1943
6. GESELL, Arnold *The Child from Five to Ten*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1946
7. GHERASIM, Loredana Ruxandra, BUTNARU, Simona, *Performanța școlară*. Iași: Editura Polirom, 2013
8. GREENE, Ross W. *Cum să îmbunătățim disciplina copiilor la școală*. București: Editura Orizonturi, 2015
9. JOIȚA, Elena *Management educațional. Profesorul-manager: roluri și metodologie*. Iași: Editura Polirom, 2000
10. JOIȚA, Elena *Metodologia educației. Schimbări de paradigmă*. Iași: Editura Institutul European, 2010
11. LOCKWOOD, Alan L. 'Controversial Issues: The Teacher's Crucial Role.', *Social Education*, 1(60) Jan 1996, pp. 28-31, 1995
12. NIESS, Margaret L. (2008) 'Guiding preservice teachers in developing TPCK', in HERRING, Mary C., KOEHLER, Matthew J., MISHRA, Punya *Handbook of Technological Pedagogical Content Knowledge (TPCK) for Educators*. New York: Routledge, 2008
13. PIAGET, Jean *Judecata morală la copil*. București: Editura Cartier, 1980
14. ZLATE, Mielu *Mecanismele psihologiei cognitive*. Iași: Editura Polirom, 2000
15. ZORGO, B., RADU, I., DRUȚU, I., TÂNCIULESCU, S. *Îndrumător de psihodiagnostic*. Vol. II. Cluj-Napoca, 1975

Surse online:

1. [Drama For School Theater Groups During The Coronavirus](#) : NPR Sequoia Carrillo, 2020, *Performing In A Pandemic: Taking The High School Play Online*, National Public Radio California, accesat în 18.10.2021 la 08:00 PM

2. Frontiers | Exploring Children's Social and Emotional Representations of the COVID-19 Pandemic | Psychology (frontiersin.org), Nahia Idoiaga, Naiara Berasategi, Amaia Eiguren, Maitane Picaza, *Exploring Children's Social and Emotional Representations of the COVID-19 Pandemic*, Frontiers in Psychology, accesat în 18.10.2021 la 08:29 PM
3. How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic? (backstage.com), Eleanor Ross, 2020, *How Will UK Drama Schools Survive the Pandemic?*, Backstage, accesat în 20.10.2021 la 07:53 AM
4. <https://populationandeconomics.pensoft.net/article/53325/download/pdf/>, Leonid M. Grigoryev, *Global social drama of pandemic and recession*, 2020, Research Article, Population and Economics, accesat în 25.10.2021, la 09:53 PM
5. Pandemic Performance Classes Face Show-Stopping Restrictions - CTNewsJunkie, Emily DiSalvo, *Pandemic Performance Classes Face Show-Stopping Restrictions*, 2021, CT News Junkie, accesat în 23.10.2021, la 12:22 PM
6. Reynolds - Theatre through a Computer ArtsPraxis Volume 7 Issue 2a.pdf - Google Drive, Roxane E. Reynolds, *Theatre through a Computer: A Critical Reflection of Online Teaching during the COVID-19 Pandemic*, 2020, ArtsPraxis, Volume 7 Issue 2 a, accesat în 30.10.2021, la 12:31 PM
7. Lateral thinking-with-cover-page-v2 Gândirea laterală - de Bono varianta în engleză.pdf, Edward de Bono, *Lateral thinking*, 2011, accesat în 19.10.2021, la 02:00 PM

Semnificații ale jocului teatral practicat în secția de oncopediatrică

Ana VICOVAN*

Rezumat: Atunci când un copil este nevoit să înceapă un tratament pentru o afecțiune care îi pune viața în pericol, atât copilul cât și întreaga sa familie sunt afectați. Șocul diagnosticului, efectele și costurile tratamentului, pot avea puternice consecințe pe diverse planuri, atât imediate cât și pe termen lung. Majoritatea oamenilor consideră spitalul ca fiind un mediu care nu are legătură cu creativitatea, imaginația, sau activități artistice, în general. Cu toate acestea, cercetarea arată din ce în ce mai multe dovezi cum că arta îi poate ajuta pe pacienții oncologici oferindu-le un spațiu securizat pentru exprimarea emoțiilor, relaxare, detașarea de frământări și redobândirea controlului. Atât copiii pacienți cât și părinții și aparținătorii acestora pot beneficia de efectele benefice ale jocurilor teatrale. Abordarea acestui grup social trebuie să țină cont de specificitățile fiecărui pacient și să se adapteze pe moment la starea emoțională a persoanelor implicate. De asemenea, coordonatorul acestor jocuri va satisface într-o oarecare măsură și o funcție terapeutică, de aceea îi vor fi utile cunoștințe din sferele altor domenii, cum ar fi psihologia, dar și alte forme de artă ce pot fi integrate și adaptate în funcție de interesele pacientului, pentru a-i oferi acestuia o experiență complexă și binefăcătoare, cu implicații terapeutice. În experiența mea lucrând cu copiii și adolescenții din secția de oncopediatrică a Institutului Oncologic din București, am abordat jocuri teatrale în doi, teatrul de păpuși, exerciții muzicale și de ritm, cu și fără instrumente. Datele acumulate în urma observațiilor din timpul acestor activități vor contribui la întocmirea unei metodologii utile actorului coordonator de jocuri teatrale în spital și la redactarea unui manual de jocuri teatrale adaptate pentru acest mediu neconvențional.

Cuvinte cheie: teatru aplicat în spital, jocuri teatrale, interdisciplinaritate artistică, psihologie

* Doctorand anul II, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București

Teatrul este acel mijloc prin care putem construi un univers special, unicitatea sa fiind caracterizată de elementele specifice care au fost alese pentru a defini și a expune o situație, o lume, un mod de a gândi. În viața de zi cu zi există de asemenea aceste mici universuri pe care oamenii le creează pentru a-și îndeplini diverse nevoi, cum ar fi nevoia de a fi văzut, validat, sau nevoia de a evita suferința. Traumele provin de obicei din aceste mecanisme adoptate cu scopul de a ne feri de sentimentele dureroase pe care le simțim (Maté Gabor, 2003).

Secția de oncologie pediatrică a Institutului Oncologic „Alexandru Trestioreanu” din București este un tărâm unde timpul primește o altă dimensiune. Aici oamenii se uită la televizor, ascultă muzică, vorbesc unii cu alții, sau la telefon cu prietenii, citesc, privesc în liniște pe fereastră, dorm, mănâncă, toate acestea într-o stare de așteptare, de nesiguranță. Cu cât timpul trece, discuțiile de plăcere se răresc și le iau locul discuțiile despre tratament, rezultatele analizelor sau posibilitatea plecării acasă. O stare de expectativă continuă însoțește orice activitate întreprinsă în spital și asta pentru că nimeni nu își dorește să fie acolo, în special cei mici.

Pe lângă șocul și suferința provocate de diagnosticul primit, de intensitatea tratamentelor, și de efectele secundare ale acestora, copiii și părinții sunt nevoiți să se adapteze la un mediu steril, la izolare socială și la plictiseală. Stabilirea conexiunilor umane autentice, atât de necesare unei bune dezvoltări socio-emoționale, în cazul copiilor și benefice pentru un echilibru mental sănătos, în cazul adulților, devine neglijabilă. Mulți copii diagnosticați cu afecțiuni oncologice renunță la școală și își pierd motivația pentru a primi o

THEATRICAL COLLOQUIA

educație potrivită vârstei lor. Cei mai mulți părinți ai acestor copii devin excesiv de protectori și își neglijează propria sănătate fizică și mentală, *în favoarea* bunăstării fizice a copilului – un comportament dăunător pe termen lung ambelor părți.

Teatrul și jocurile derivate din metodele pe care le aplică actorii în lucrul lor, le pot oferi pacienților ocazia de a-și utiliza abilitățile creative, a-și redescoperi potențialul și de a se exprima într-un mod autentic și creativ. Acest gen de activități îi pot satisface nevoia practicantului de a fi văzut, auzit, acceptat și validat. Mai mult, în urma implicării părintelui sau aparținătorului în jocuri și exerciții teatrale împreună cu copilul pacient se pot observa îmbunătățiri ale relației dintre cei doi și un efect benefic asupra stării lor de spirit. Aceste lucruri se datorează faptului că principiile de bază pe care se bazează teatrul sunt: adevărul, acționarea în timp real *acum și aici* și stabilirea unei relații autentice cu partenerul, simțurile jucând un rol esențial în acest sens, în special a vedea și a asculta cu adevărat persoana care vorbește.

Activitățile creative din sfera teatrului se adaptează întotdeauna la individul care lucrează, acesta scoțând la suprafață gânduri, sentimente și idei, prin intermediul cărora pacientul își poate redobândi sentimentul de control și de relaxare. Mai mult, datorită maleabilității teatrului, el se poate adapta la diverse materii care constituie obiectul de studiu al copilului la școală, devenind un adjuvant pentru fixarea informației într-un mod plăcut. Combinând teatrul cu alte activități artistice, cum ar fi desenul sau muzica, se poate obține o stare de bine, iar spațiul se poate transforma dintr-un loc nefamiliar și străin, într-unul al vindecării și al speranței.

„Este intuitiv ușor de înțeles de ce abuzul, trauma sau neglijarea extremă în copilărie ar avea consecințe negative. Dar de ce mulți oameni

THEATRICAL COLLOQUIA

dezvoltă boli legate de stres fără să fi fost abuzați sau traumatizați? Aceste persoane suferă nu pentru că li s-a aplicat ceva negativ, ci pentru că li s-a reținut ceva pozitiv.”⁴⁰⁹

Gabor Maté vorbește în citatul de mai sus despre cum suntem afectați, ca oameni, de diversele lipsuri sau comportamente nepotrivite cu nevoile noastre. Copiii sunt în special vulnerabili acestor tipuri de traume, având în vedere faptul că sunt în creștere, iar sistemul lor este în formare, atât pe plan fizic, cât și psihic și emoțional. Mecanismele de apărare pe care copiii le adoptă pentru a face față unor situații traumatizante, le pot dăuna pe termen lung, ele fiind adoptate datorită efectului lor sedativ imediat. Această *amorțire* a emoției reale duce pe de-o parte la ignorarea problemelor cu scopul de a nu le simți efectele negative, dar pe de altă parte, poate deveni un reflex inconștient care îndepărtează persoana respectivă de natura sa. Mulți experți în domeniul medicinei și al psihologiei, printre care și doctorul Maté, susțin faptul că emoțiile pe care adesea le considerăm *negative* sunt utile prin faptul că ele funcționează asemenea unor indicatori pentru ceea ce avem de rezolvat. În consecință, nu emoțiile sunt cele pe care trebuie să le îndepărtăm, ci motivele care le cauzează.

De aici, putem desprinde necesitatea oamenilor aflați în situații de suferință de a se exprima, de a scoate la suprafață ceea ce sunt tentați să ignore, să suprimă sau să nege cu scopul de a se adapta factorilor de mediu cu care sunt confrunțați. De exemplu, un copil care nu se simte bine din cauza unui tratament s-ar putea simți obligat să participe la diverse discuții sau activități

⁴⁰⁹ Gabor Maté, *When the body says no: understanding the stress-disease connection*, J. Wiley, Hoboken, N.J., 2003, p. 219.

menite să îl înveselească, chiar dacă în realitate nu își dorește decât să doarmă. Deși de cele mai multe ori participarea la acest tip de activitate este benefică atât pentru pacient, cât și pentru părintele sau aparținătorul său, pentru faptul că detensionează atmosfera și le oferă acestora un timp de calitate, starea pacientului trebuie constant monitorizată de cel care coordonează intervenția pentru a nu-i provoca copilului neplăcerea de a fi nevoit să depună un efort și mai mare în încercarea sa de a fi pe placul celor din jur.

În contextul spitalului, scopul teatrului nu este acela de a produce opere de artă de o înaltă valoare artistică. Aici, teatrul (care poate cuprinde în sfera sa și alte forme de artă cum ar fi desenul sau muzica) este mai degrabă un pretext pentru a crea un spațiu securizat, o atmosferă relaxată, și de a-i da ocazia copilului pacient de a explora diverse modalități de a se exprima, în funcție de preocupările sale, de personalitatea sa, de preferințele sale și de abilitățile sale intelectuale.

Din punctul de vedere al actorului coordonator de activități teatrale în spital, cel mai important element de care trebuie să țină cont este **adaptarea** la fiecare caz în parte. Pentru a putea alege cea mai potrivită activitate pentru bunăstarea copilului pacient, este necesară stabilirea unei conexiuni cu acesta. Acest lucru se poate face simplu, printr-o discuție în care cei doi discută despre hobby-uri, interese, sau în care pur și simplu povestesc diverse întâmplări. De aici, actorul îi poate propune copilului câteva jocuri, oferindu-i libertatea de a decide singur și respectând refuzul acestuia.

Dacă între cei doi comunicarea este una deschisă, activitățile care urmează vor fi plăcute atât pentru copil cât și pentru coordonator, implicându-l eventual și pe părinte în joc. Atmosfera obținută va fi rezultatul colaborării dintre cei doi, iar poveștile, personajele sau temele abordate vor constitui o

creație unică și irepetabilă, creată în timp real, asemenea unui spectacol de teatru care, deși este același, este diferit de fiecare dată când este pus în scenă.

Nu putem vorbi despre conexiune fără să menționăm **empatia**. Aceasta este o abilitate esențială pentru comunicare, mai ales în cazul activităților practicate în spital. Este posibil ca pacientul care urmează un tratament împotriva cancerului să se confrunte cu diverse efecte secundare. Acestea îi pot afecta concentrarea, memoria, funcțiile motrice. Din această cauză este important ca activitățile propuse să poată fi practicate împreună cu copilul, implicându-l și oferindu-i ocazia de a-și manifesta abilitățile în cadrul limitărilor acestora, fără să îi provoace neplăceri. Implicarea într-un joc compatibil cu pacientul va avea întotdeauna efectul de a relaxa individul, acesta va începe să vorbească natural, iar expresiile sale vor indica plăcere sau bucurie.

Există și cazul în care copilul se simte rău dar își dorește o distragere. În aceste cazuri, poate fi de ajuns ca pacientul să privească, fără să se implice activ, iar decizia asupra duratei activității îi revine actorului, care va fi în permanență atent la efectul pe care intervenția o are asupra copilului.

„Copilul și artistul se vor juca împreună. Artistul îl implică cu generozitate pe copil în luarea deciziilor. Aceasta este o acțiune de generozitate artistică, deoarece înlătură o parte din puterea artistului de a lua decizii, dar îi recunoaște, de asemenea, dreptul copilului de a lua decizii despre cum să transforme viața, în special o viață aflată într-o etapă dificilă, în artă. „Magia” teatrală a lui Way (1981) nu lucrează *asupra* copilului, ci *împreună* cu copilul în spital.”⁴¹⁰

⁴¹⁰ Persephone Sextou, *Theatre for Children in Hospital, The gift of Compassion*, p. 42.

THEATRICAL COLLOQUIA

Pentru a obține rezultatele dorite, am alcătuit un plan general de acțiune care îl poate ajuta pe actorul de spital să pregătească terenul pentru intervenția artistică. Abordarea inițială este foarte importantă deoarece acesta stabilește ritmul și atmosfera în care se va desfășura activitatea. Cu cât acestea sunt mai relaxate, iar actorul este mai sigur pe el, bucuria jocului se va face simțită, iar atmosfera creată va fi una plăcută și detașată, care va avea un efect pozitiv asupra celor aflați în spațiul de lucru.

Metodologie

Primul lucru, după echiparea corespunzătoare din punct de vedere igienic, este testarea terenului. Actorul trebuie să țină cont de faptul că pătrunde în spațiul intim al unor persoane. Salonul de spital este echivalentul locuinței pacientului. În unele cazuri, este posibil ca cei din salon să nu fie apți pentru lucru, din diverse motive. Cel care va intra va trebui să bată încet la ușă și să o deschidă fără zgomot, pentru a evita trezirea copilului, în cazul în care acesta doarme. Confirmarea cu părintele sau copilul înainte de a rămâne în salon le oferă acestora decizia finală și opțiunea de a refuza. Obiceiul meu este acela de a întreba, chiar înainte de a face prezentările, în cazul în care nu ne-am cunoscut încă, dacă deranjez sau dacă părintele dorește să mă întorc mai târziu sau în altă zi.

După ce a fost stabilit acordul, urmează prezentările și stabilirea punctelor comune, intereselor, nivelului academic și alte detalii care îl pot ajuta pe coordonator să stabilească ce activități se pot aborda în cazul de față. În această etapă copilul sau părintele pot simți nevoia de a povesti diverse întâmplări sau de a spune lucruri despre ei. În cazul acesta, este important ca actorul să practice ascultarea activă și observarea. Astfel, se va putea stabili o

conexiune între cele două tabere, iar șansele ca activitățile să fie compatibile cu pacientul cresc. Părintele poate fi implicat de asemenea în activități în cazul în care își dorește acest lucru.

În cazurile în care se observă o lipsă de interes, deși actorul a fost rugat să rămână în salon, este necesară o destindere a atmosferei. Se pot încerca jocuri scurte de spart gheața, cu sunete sau mișcări cât mai libere, care pot părea chiar absurde, rolul acestora fiind acela de a dezinhiba persoanele implicate și de a le activa cheful de joacă. Această activitate nu trebuie să dureze mai mult de câteva minute. Odată obținută o libertate mai mare a copilului, se poate trece la un joc teatral compatibil cu abilitățile, interesele, preferințele, cunoștințele, vârsta copilului. Acestea diferă de la caz la caz. Se pot face jocuri de rol, jocuri de imaginație, de storytelling, teatru de păpuși, exerciții de ritm sau muzicale, în funcție de cunoștințele și abilitățile coordonatorului.

Conștientizarea de sine este foarte importantă pentru actor coordonator. Energia cu care acesta inițiază interacțiunea cu pacientul și aparținătorul acestuia stabilește, de la bun început, tonul activității teatrale. Coordonatorul trebuie să-și cunoască foarte bine motivația, precum și diverse modalități de a-și stimula energia pozitivă. Acestea diferă în funcție de persoană, câteva exemple fiind: ascultarea unei piese muzicale, petrecerea câtorva minute într-un spațiu liniștit, o scurtă conversație cu un coleg, cântatul la un instrument, exerciții de respirație, exerciții fizice relaxante, o scurtă plimbare, etc.

Energia pozitivă a actorului coordonator are darul de a stimula entuziasmul și de a-l încuraja pe copilul pacient să se implice în jocul propus. De asemenea, abilitatea de observare a actorului coordonator, îi va folosi

THEATRICAL COLLOQUIA

acestui a pentru a-și cunoaște propriile limite. Pauzele fiind extrem de importante pentru un echilibru mental sănătos și pentru reenergizare.

În același timp, „Artistul din spital trebuie cu siguranță să dezvolte abilități de «citire» a indicatorilor de durere pentru a înțelege modul în care este manifestat comportamentul durerii și pentru a acționa asupra acestuia cu sensibilitate și discreție. Evaluarea durerii prin expresia facială într-un context de TSC (teatru în spital pentru copii) servește la înțelegerea modului în care copilul se simte în timpul unui spectacol.”⁴¹¹

De obicei, pentru a evita oboseala excesivă a copilului, întreaga activitate nu ar trebui să dureze mai mult de 30 de minute, dar, după caz, durata se poate adapta. Uneori poate fi necesară scurtarea activității datorită diverselor intervenții medicale, oboselii sau unei stări de rău fizic. Într-un mod ideal, finalul activității ar trebui să cuprindă o scurtă concluzie și o mulțumire adresată copilului pentru disponibilitatea și deschiderea sa către lucruri noi.

La finalul activității, recunoașterea disponibilității și implicării copilului îi poate da acestuia o stare de împlinire și poate contribui la satisfacerea nevoii sale de a fi văzut, respectat și apreciat. Aici artistul poate menționa câteva dintre calitățile copilului sau îmbunătățiri pe care le-a observat în timpul jocului și își poate lua *la revedere* într-un mod politicos, urându-i acestuia sănătate.

⁴¹¹ Persephone Sextou, *Theatre for Children in Hospital, The gift of Compassion*, Intellect, Bristol, 2016, p. 77.

Concluzii

Așa cum o piesă de teatru este un pretext pentru a transmite un mesaj, teatrul în secția de oncopediatrie este un pretext pentru a le oferi copiilor pacienți și părinților acestora posibilitatea de a-și exercita controlul asupra modului în care își petrec timpul, eliminând starea de neputință și creând un spațiu dinamic de expresie și o atmosferă detașată, relaxată și creativă.

Actorul care practică jocuri teatrale în spital nu este terapeut calificat, dar, prin practicarea jocurilor teatrale adaptate, personalizate, el poate crea un spațiu în care copilul pacient își poate utiliza din nou imaginația, creativitatea, spontaneitatea, calități necesare oricărui copil și adolescent pentru un echilibru mental sănătos.

Bibliografie

Adler, Nancy E.; Page, Ann; Institute Of Medicine (U.S.), *Cancer care for the whole patient: meeting psychosocial health needs*, National Academies Press, Washington, D.C, 2008.

Back, Anthony; Arnold, Robert; Tulskey, James, *Mastering Communication with Seriously Ill Patients: Balancing Honesty with Empathy and Hope.*, Cambridge University Press, Leiden, 2009, <http://www.myilibrary.com?id=205879>, data accesării 13 octombrie 2021.

Berne, Eric, *Games People Play The Psychology of Human Relationships*, Penguin Books, 1973.

Bracken, Jeanne Munn, *Children With Cancer, a Comprehensive Reference Guide for Parents*, Oxford University Press, Oxford, 2010.

Brodzinski, Emma, *Theatre in health and care*, Palgrave Macmillan, Houndsmill, Basingstoke, Hampshire ; New York, 2010.

Brown, Erica; Warr, Brian, *Supporting the Child and the Family in Paediatric Palliative Care*, Jessica Kingsley Publishers, London, 2007.

Cattanach, Ann, *Introduction to Play Therapy*, Brunner-Routledge, East Sussex, 2003.

Claparede, Edouard, *Psihologia copilului și pedagogia experimentală*, Editura didactică și pedagogică, București, 1975.

- Darie, Bogdana, *Curs de arta actorului*, UNATC Press, București, 2015.
- DIACONU, MIHAI, *Educația și dezvoltarea copilului*, Editura A.S.E., București, 2007.
- Favara-Scacco, Cinzia; Smirne, Giuseppina; Schiliro, Gino; Di Cataldo, Andrea, „Art Therapy as Support for Children With Leukemia During Painful Procedures”, *Wiley-Liss*, vol. Medical and Pediatric Oncology, 2001.
- Gallo, Latifa, *Emoțiile negative - Cum să ne eliberăm de frică, anxietate, tristețe, furie, agresivitate, rușine*, Niculescu, București, 2018.
- Jones, Phil, *Drama as therapy: theory, practice, and research*, Routledge, London; New York, 2007, <http://site.ebrary.com/id/10204727>, data accesării 21 octombrie 2021.
- Maté, Gabor, *When the body says no: understanding the stress-disease connection*, J. Wiley, Hoboken, N.J., 2003.
- Moss, H; O’neill, D, „What training do artists need to work in healthcare settings?”, *Medical Humanities*, vol. 35, nr. 2, 1 decembrie 2009, pp. 101–105.
- Nicholson, Helen, *Applied drama: the gift of theatre*, Theatre and performance practices, Palgrave Macmillan, Basingstoke [England] ; New York, 2005.
- Sextou, Persephone, *Theatre for Children in Hospital, The gift of Compassion*, Intellect, Bristol, 2016.
- Sextou, Persephone; Hall, Sharon, „Hospital theatre: Promoting child well-being in cardiac and cancer wards”, *Applied Theatre Research*, vol. 3, nr. 1, 1 ianuarie 2015, pp. 67–84.

Efectele pandemiei de COVID-19 asupra percepției corporalității actorului în teatru

Marius-Alexandru TEODORESCU*

Rezumat: Pandemia de COVID-19 schimbă radical percepția fiecăruia dintre noi asupra propriului corp și, deci, implicit cu a corpurilor celorlalți. Corpul nostru devine o potențială sursă de boală și trebuie protejat, izolat în permanență de ceilalți și ascuns în spatele diverselor echipamente de protecție. Scopul acestui studiu este de a cerceta impactul pandemiei de COVID-19 asupra modului în care interacționăm cu ceilalți și să creionăm modurile în care teatrul poate combate schimbările în percepția corporală și în interacțiunile sociale. Corpul celuilalt devine o sursă de pericol, care trebuie împinsă cât mai departe și este constant supus unei analize. În acest context, teatrul devine un instrument ce contribuie la vindecarea acestor rupturi, forțând crearea unei empatii kinestezice între spectator și actor. Teatrul ne forțează să fim în același spațiu cu corpurile celorlalți, în pofida pericolului pe care îl reprezintă. Mai mult, spre deosebire de alte spații publice, ne forțează să formăm o comuniune cu cei din jur și cu cei de pe scenă. Teatrul ne forțează să vedem și să ne conectăm empatic la corpurile de pe scenă care acționează în afara temerilor noastre, în afara noii noastre corporalități. Prin acestea și altele, teatrul poate să îi determine pe spectatorii săi să-și reconsidere și reconstruiască relația cu corpul propriu și cu cele din jur.

Cuvinte cheie: corp, teatru, pandemie, vindecare, empatie.

Teza de la care am pornit prezenta lucrare de cercetare a fost că relația cu corporalitatea noastră, cu corporalitatea celuilalt și chiar proxemica

* Doctorand al Facultății de Teatru și Film din cadrul Universității „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca.

interacțiunilor dintre indivizi în existența cotidiană sunt modificate de măsurile de distanțare și izolare din perioada pandemiei de COVID-19 (martie 2020 – prezent) și că această distorsionare a modului în care percepem corpurile și relația dintre corpul nostru și lume pot fi reparate parțial sau total de experiența participării la un spectacol de teatru. Această schimbare survine în urma participării nemijlocite la spectacolul de teatru prin intermediul empatiei kinestezice ce apare între spectator și actor, dar și între spectatori și spectatori. Nu abordăm în prezentul articol relația kinestezică între actor și actor, fiindcă am considerat-o prea puțin relevantă pentru corporalitatea omului de rând, dat fiind că actorul are o cu totul altă atitudine și propriocepție a corpului decât civilul. Teatrul capătă astăzi, așadar, o nouă funcție, o nouă semnificație socială, și anume aceea de a vindeca modul în care ne privim corpul nostru și modul în care interacționăm sau percepem interacțiunea cu corpurile celorlalți.

Pandemia aduce cu sine multe schimbări în modul în care interacționăm cu lumea. Spre exemplu, pe durata stărilor de urgență și a *lockdown*-urilor de pe întreg mapamondul, se poate remarca o „dematerializare a experienței și o creștere a interacțiunilor digitale mediate de ecranul unui computer (întâlniri Zoom și alte tipuri de videoconferințe, precum platformele educaționale online).”

¹ Această tendință generală ne-a transmis tuturor mesajul subliminal că prezența celui alt este un potențial pericol. Remo Gramigna identifică două tipuri de amenințare pe care omul le poate percepe:

„(i) frică datorată de o amenințare «reală», cum este apariția unei pandemii precum «ciuma neagră»; (ii) sau, pe de altă parte, frica ce acaparează societatea din motive sau în circumstanțe necunoscute, în cazurile în care frica însăși generează amenințarea. Cea din urmă constituie un circuit

¹ TYHURST, J.S. – „*The role of transition states – including disasters – in mental illness*”, în Symposium on Preventive and Social Psychiatry, 15-17 Aprilie 1957, Washington D.C., 1958, pp. 149-167, Apud. GRAMIGNA, Remo – „*Proxemics and “neo-proxemics”: The new meaning of space in the time of COVID-19 pandemic*”, Revista Post filosofie, numărul 13, anul XIII, Italia, 2020, p. 104

*interesant în care frica naște amenințare într-un cerc vicios
care se auto-generează.*"²

Corpul celuilalt devine pentru noi o amenințare de tip (ii), chiar dacă ne aflăm în contextul unei crize de tip (i). Ni s-au oferit metodele și instrumentele prin care putem gestiona pericolul real reprezentat de celălalt, precum echipamentele de protecție, vaccinurile sau distanțarea socială și interacțiunea în spații exterioare. În pofida acestui fapt, corpul celor din jur este perpetuu o posibilă sursă de infectare, deci un pericol, deci ceva ce trebuie evitat, fapt subliniat odată cu fiecare interacțiune online pe care o avem cu cineva. Interacțiunea online mai aduce o schimbare majoră, și anume schimbă miza interacțiunii. Suntem atenți la noi înșine atunci când suntem într-o videoconferință și ne vedem tot timpul în colțul ecranului. Oricum interacțiunile noastre cu cei din jur au avut totdeauna rolul de a ne valida, doar că acum această situație este mult mai explicită. De aceea și vedem, de exemplu, o creștere a imaginii negative despre sine și propriul corp în pandemie, în special la nivelul feței³.

Un alt aspect fundamental pentru experiența interacțiunii cu ceilalți în pandemia de COVID-19 este portul măștii. Masca, istoric, are o simbolistică extrem de specifică și de puternică. „Măștile servesc la și sunt folosite pentru izolarea (auto-izolarea) celui care le poartă în fața mediului social și cultural extern.”⁴ Chiar dacă noi folosim măștile pentru protecția în fața virusului, deci pentru a ne izola exclusiv de mediul fizic extern, această încărcătură și funcție culturală a măștii nu poate fi eludată. Noi percepem că ne izolăm prin măști de cei din jurul nostru și îi percepem pe ei ca fiind izolați de noi.

Dincolo de multitudinea de studii care atestă schimbarea relației noastre cu propriul corp și relația corpului nostru cu trupurile celor din jur, cu toții putem vorbi empiric despre această experiență. În ultimul an și jumătate,

² GRAMIGNA, Remo – „Proxemics and “neo-proxemics”: The new meaning of space in the time of COVID-19 pandemic”, *Post filosofie review*, numărul 13, anul XIII, Italia, 2020, p. 106

³ RICE, Shauna; GARBER, Emmy; KOUROSH, Arianne – „A Pandemic of Dysmorphia: «Zooming» into the Perception of Our Appearance”, *New York, Journal of Facial Plastic Surgery & Aesthetic Medicine*, 2020.

⁴ OGIBENIN, B. – „Mask in the light of semiotics”, în *Semiotica*, numărul 13, 1975, pp.1-9, apud. GRAMIGNA, Remo – „Proxemics and “neo-proxemics”: The new meaning of space in the time of COVID-19 pandemic”, *Post filosofie review*, numărul 13, anul XIII, Italia, 2020, p. 113

mulți dintre noi s-au trezit vizionând un film sau un spectacol de teatru înregistrat sau chiar un videoclip pentru o melodie în care un personaj, de exemplu, intră într-un bar ticsit de oameni. Și atunci, primul nostru gând a fost legat de iresponsabilitatea acelor oameni care stau înghesuți, care nu poartă măști și care nu au nicio intenție de a se dezinfecța pe mâini.

Poate, însă, am consumat un alt material videografic în care am văzut un personaj sărutând un alt personaj la prima întâlnire și ni s-a părut straniu că se expune așa, din senin. Și uităm că multe din aceste filme în care oamenii își dau mâna fără nicio ezitare, în care se înghesuie și petrec, în care umblă pe stradă sau intră în centre comerciale fără mască pe față sunt filmate cu trei, cu cinci sau cu treizeci și cinci de ani în urmă. Uităm, parcă și că asta a fost viața noastră până nu demult.

Dacă avem douăzeci și patru de ani, cele aproape douăzeci de luni scurse de la începutul pandemiei constituie 6,94% din întregul vieții noastre; dacă avem treizeci și opt de ani, aceleași douăzeci de luni constituie 4,38%; iar dacă avem șaiszeci de ani, pandemia de COVID-19 s-a întins pe doar 2,77% din întreaga noastră viață. În pofida faptului că probabil situația epidemiologică va continua să fie instabilă și în următorii ani, trebuie să observăm ce cantitate mică de timp comparată cu întreaga noastră existență este necesară pentru a modifica radical percepția pe care o avem despre corpul nostru și corpurile celorlalți. Acest fapt este cu atât mai dur și mai alarmant, cu cât proxemica și propriocepția sunt aspecte construite timpuriu în dezvoltarea noastră și sunt construite neuronale foarte puternice.

În fața acestei observații apare ideea că teatrul, văzut ca expunere la corpul celălalt, ca instigare la co-prezență și empatie, poate combate efectele acestei schimbări de percepție. În primul rând, dorim să discutăm despre diferența dintre teatru și alte forme de manifestare culturală din acest punct de vedere. Atât filmul, cât și artele plastice expun publicul la corpuri, la corporalități și la corporealități. Aduce, însă, teatrul ceva suplimentar în acest act al empatiei kinestezice?

Kinestezia, indiferent dacă apare în teatru, arte plastice sau în viața de zi cu zi, este un proces prin care, așa cum explică Stanton Garner, un individ își percepe propriile mișcări ca „rezultat al senzațiilor generate de mușchi, încheieturi, tendoane și sistemul vestibular, dar și de alte sisteme implicate în

echilibru și orientare.”⁵ În acest context, empatia kinestezică reprezintă experiența prin care un individ percepe mișcările altora observând tensiunile musculare, poziția trupului, tipul mișcării, intensitatea și viteza mișcării unui alt individ; și interiorizează acea mișcare ca și cum i-ar fi aparținut lui însuși. Este un proces automat, studiat în special în neurologie, după anii 1980. La începutul anilor 1990, se descoperă întregi rețele neuronale care au ca scop „mimarea interioară” a acțiunilor celorlalți. Deși există cercetători care contestă scopul acestor rețele, majoritatea comunității științifice atestă că, atunci când observăm acțiunea unui individ, în creierul nostru se activează aceleași regiuni ca și atunci când noi înșine efectuăm această mișcare. Drept care, noi trăim interior acțiunile celorlalți, chiar dacă nu le facem noi înșine. Este un proces care are loc la diferite intensități indiferent de modul în care percepem acțiunea celui alt, inclusiv dacă ea ne este doar povestită.

Studiile pe primate arată că există trei tipuri de neuroni oglindă:

„Neuronii oglindă strict convergenți se descarcă atunci când o maimuță realizează o acțiune specifică orientată către un scop și atunci când observă o maimuță sau un om realizând aceeași acțiune, în timp ce neuronii oglindă larg-convergenți se descarcă nu doar pentru aceeași acțiune, dar și pentru acțiuni non-identice care duc la îndeplinirea aceluiași scop – în experimentele cu maimuțe, de exemplu, prinderea unui obiect cu mâna, cu gura sau folosind diverse prize. O altă categorie de neuroni oglindă a fost numită neuroni canonici, care răspund atunci când maimuța vede un obiect care e asociat cu o acțiune specifică (precum apucatul cu mâna) chiar dacă acea acțiune nu este, de fapt, realizată.”⁶

Putem, așadar, să concluzionăm că tipurile de empatie kinestezică la care suntem expuși sunt foarte variate. În aproape toate momentele existenței noastre trăim o formă sau alta de oglindire, de simulare internă a unor acțiuni posibile. Atunci când vedem o pictură sau o sculptură cu un om în mișcare, neuronii noștri oglindă strict convergenți se activează, iar noi trăim interior acea mișcare. Uneori scopul mișcării poate să fie explicit, iar noi să

⁵ GARNER, Stanton B. Jr. – „*Kinesthetic Spectatorship in the Theatre*”, Londra, Palgrave MacMillan, 2018, p. 2.

⁶ *Idem.*, p. 19.

interiorizăm și mai puternic acțiunea, sau scopul poate să fie implicit, adică să ni-l imaginăm noi în baza modului în care vedem că acțiunea este executată. Alergăm într-un fel atunci când fugim de un pericol capital, când fugim după ceva sau când alergăm de plăcere, iar corpul nostru este capabil să deducă scopul unei acțiuni, chiar dacă doar în linii generale, în funcție de gradul de detaliu al operei plastice. Același lucru este valabil și în cazul fotografiei, cu mențiunea că gradul de detaliu pe care îl expune fotografia este mult mai mare. Totuși, pictorul, spre deosebire de fotograf, are posibilitatea de a accentua anumite caracteristici ale corporalității subiectului, pentru a sublinia scopul sau execuția acțiunii, ceea ce poate crește gradul de empatie kinestezică.

Filmul aduce cu sine o mult mai puternică prezență și explicitare a contextului unei acțiuni. Scopul acțiunii reprezentate va fi mult mai bine conturat și arătat decât în artele plastice unde avem de-a face cu o imagine statică. De aceea, credem că angajarea la nivelul neuronilor larg-convergenți este mult mai mare. Limitările filmului pot fi puse tocmai pe seama procedurii care îi permite să contextualizeze acțiunea, și anume de montaj. Prin montaj, nouă ni se arată doar o parte a corpului actorului sau doar un segment al acțiunii. Adesea nu vedem începutul ei sau sfârșitul ei, ceea ce limitează empatia kinestezică și duce la o percepere mult mai intelectualizată a acțiunii actorului. Înțelegem ce face și asta ne face pe noi să procesăm prin empatie kinestezică acțiunea lui, dar nu trăim acțiunea lui în interiorul nostru în mod nemijlocit.

Teatrul, însă, presupune întâlnirea nemijlocită dintre spectator și actor. Jerzy Grotowski observă că distanța este un factor care influențează gradul de angajare al spectatorului față de conținutul spectacolului⁷. Grotowski argumentează că distanța până la care spectatorul va integra în sine acțiunea pe care o vede efectuată pe scenă este de nouă metri. Credem, în linia observațiilor făcute de regizorul polonez, că modificarea gradului de empatie pe care un spectator îl are în relație cu actorul se datorează, în principal, percepției. Când depășim linia de nouă metri pe care o menționează Grotowski începem să pierdem treptat o serie de stimuli kinestezici și haptici. Nu mai putem sesiza exact ritmul și profunzimea respirației actorului, drept care ne este greu să tragem concluzii (subconștient, evident) cu privire la bătăile inimii actorului și la cantitatea de energie pe care o investește în acțiune. Mai mult, ne este greu

⁷ GROTOWSKI, Jerzy – „*Teatru și Ritual*”, trad. Vasile Moga, pref. George Banu, București, Editura Nemira, 2014, *passim*.

să percepem cum respiră actorul, fiindcă tipul exact de respirație al fiecăruia dintre noi devoalează informații despre starea noastră generală, despre istoricul personal și despre relația cu mediul sau cu alt personaj. Acestea sunt lucruri, desigur, discutate pe larg în mai toate tratatele despre arta actorului, de la Artaud⁸ și Stanislavski⁹, până la Grotowski¹⁰ sau Perdekamp¹¹.

Mai departe, nu putem să asimilăm kinestezic tensiunea musculară pe care un actor o dezvoltă pentru a duce la bun sfârșit o sarcină scenică. Putem, totuși, să tragem concluzii despre tensiunea musculară din ritmul și tempo-ul în care este realizată acțiunea, dar nu mai discutăm despre un stimul kinestezic care acționează direct asupra spectatorului. Mai departe, odată cu distanța față de scenă scade și acuitatea percepției vizuale și, implicit, a percepției haptice. Nu mai sesizăm luciul pielii și, implicit, gradul de transpirație al pielii. Nu mai avem indicii despre temperatura și culoarea exactă a pielii actorului. Toți acești micro-stimuli sunt reconstruiți de sistemul nervos al spectatorului și integrați într-un act de mimare interioară, cu ajutorul sistemului neuronilor oglindă. Toți acești stimuli contribuie la crearea unei imagini corecte de către spectator raportate la modul în care actorul este implicat în activitatea sa scenică.

Putem observa, așadar, ce diferență mare apare la nivelul empatiei dacă facem doar o comparație între percepția unui spectator aflat în primele zece rânduri și a unui spectator aflat la balconul sălii. Diferențele devin cu atât mai frapante atunci când discutăm despre medii diferite, precum teatrul și filmul sau artele plastice. Experiența spectatorului în relație cu acțiunile subiectului reprezentat sunt întotdeauna mijlocite în artele non-spectaculare. Ele sunt întotdeauna ghidate de interpretarea și specificul de reprezentare ales de artist, dar și de însăși materialul/mediul ales pentru reprezentare.

În film nu putem percepe mulți dintre acești stimuli, fiindcă ei sunt fie invizibili din cauza cadrăului, fie de efectele speciale și de editarea digitală ce apare în film. Montajul din film nu oferă decât rar subiectul întreg, căruia spectatorul să îi poată sesiza tonusul pielii și tensiunea gestului. Pictura este dependentă de gradul de detaliu pe care pictorul alege să îl reprezinte, ca și

⁸ ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, trad. Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, post. Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, *passim*.

⁹ STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 1,2, trad. Raluca Rădulescu, București, Editura Nemira, 2013, *passim*.

¹⁰ Vezi GROTOWSKI, *op. cit.*, dar și KUNIMEGA, Jennifer - *The Theatre of Grotowski*, Londra, Editura Methuen, 1985

¹¹ <https://pem-acting.com/> - accesat la 29.10.2021.

sculptura de altfel. În plus, ele sunt dezavantajate de faptul că pot doar da iluzia mișcării, nu o pot crea în mod real. Toate aceste aspecte ne conving că teatrul și artele performative sunt cel mai bun mijloc prin care se poate crea empatie kinestezică între spectator și opera de artă.

Celălalt factor care influențează direct gradul de empatie dintre spectator și actor este familiaritatea cu acțiunea/activitatea scenică, așa cum atestă și Lindsay Cummings:

„Studiile sugerează și că neuronii oglindă pot discrimina în favoarea experiențelor care ne sunt familiare. Foster citează un studiu efectuat pe dansatori care privesc alți dansatori cum dansează capoeira și balet. Rezultatele arată că «cei care erau antrenați în stilul pe care îl priveau aveau o activitate neurală considerabil crescută», ceea ce a făcut-o să concluzioneze că empatia (așa cum este definită de imagistica neuronilor oglindă) este «pan-umană, dar un fenomen puternic individualizat, produs prin acte culturale și individuale specifice fiecărui receptor».”¹²

Totuși, problema familiarității dintre spectator și acțiunea scenică este problematică în teatru. Teatrul, în special în epoca post-modernă pe care o trăim, ne obișnuiește cu semnul teatral, adică cu semnul extra-cotidian. Gestul ne-familiar sau nepotrivit unei situații specifice naște interes și atenție pentru acea acțiune. Așadar, ea sporește empatia kinestezică a spectatorului, nu o diminuează.

Aici apare o diferență față de film, unde, mai ales în filmul de consum, nu în filmul de artă, avem de-a face cu acțiuni realiste sau acțiuni supra-umane dar tot într-un context realist. Diferența între teatru și artele plastice apare la nivelul convenției, fiindcă în teatru avem de-a face cu o convenție mult mai directă și mai puțin codificată decât în artele plastice. Teatrul va exprima întotdeauna acțiuni prin actorul care are activități pe scenă, deci strict prin uman. Teatrul e limitat la posibilitățile concrete ale scenei. Prin libertatea mult mai mare de exprimare și gradul mai mare de convenționalitate, artele plastice ne fac adesea să ne rupem de gestul ne-familiar și să adoptăm o perspectivă cerebrală asupra acțiunii. Teatru ne forțează să ne amintim că acțiunea este

¹² CUMMINGS, Lindsay – „*Empathy as Dialogue in Theatre and Performance*”, Londra, Palgrave McMillan, 2016, p. 23

THEATRICAL COLLOQUIA

efectuată de oameni vii, în carne și oase, deci de oameni cu care putem și trebuie să empatizăm.

Stanton Garner vorbește despre cum teatrul creează între spectator și actor o stare de intenție comună:

„Fiecare recunoaște intenția senzori-motorie a celuilalt incorporând-o în propriile mișcări, tăind împreună mișcările pe care le generează împreună. În asemenea situații, noțiunea unitară de intenționalitate – unde activitatea intențională este o funcție a subiectului autonom – poate fi înlocuită cu termenul mult mai complex de interintenționalitate, adică recunoașterea și realizarea comună a acțiunilor. Această oglindire a acțiunilor tale într-ale mele când ne întâlnim, și vice-versa, este simțită atunci când sau în special atunci când niciunul nu știe ce va face celălalt.”¹³

Aceasta este una din caracteristicile teatrului văzut ca întâlnire a actorului cu spectatorul. În special în formele de teatru social sau politic avem de-a face cu o interacțiune sinceră între echipa artistică și spectator. Artiștii emit o idee, o teză prin spectacol și o împărtășesc printr-o narațiune, printr-o serie de acțiuni și activități scenice, cu spectatorul. Spectatorul nu știe ce urmează să vadă, și asta inclusiv atunci când este familiarizat cu textul spectacolului. El vine la spectacol pentru a recepta ceea ce urmează să îi fie arătat. Actorul, pe de altă parte, se expune spectatorului. El se arată pentru a fi judecat și înțeles de cei care sunt martorii acțiunilor sale. El nu știe cum vor reacționa spectatorii, dacă vor fi alături de el, dacă se vor plictisi, dacă vor fi șocați.

Marea diferență între teatru și alte forme de manifestare artistică în care suntem expuși la corporalitatea celorlalți este faptul că în teatru avem de-a face cu oameni vii în ambele părți ale comunicării. Este vorba despre interrelaționarea dintre trupurile celor ce sunt prezenți la actul teatral, și este un aspect ce apropie teatrul de comunicarea din viața de zi cu zi. Putem înțelege, așa cum susține și Lindsay Cummings, că empatia (nu doar kinestezică) pe care teatrul o generează este una dialogică:

¹³ GARNER, Stanton, *op. cit.*, p. 125.

„Pentru a fi eficientă în înțelegerea celorlalți, empatia trebuie să fie în mod egal dinamică. Numesc acest tip de implicare receptivă «empatie dialogică». Empatia dialogică nu «ne aduce» la înțelegere, ci presupune mai degrabă o interacțiune constantă și deschisă, răspunzând și reacționând unul la celălalt în timp ce actorii răspund colegilor actori, spectatorii răspund actorilor și regizorii tehnici sau alți membrii ai echipei tehnice răspund la schimbări subtile (și uneori nu chiar atât de subtile) în ritmul spectacolului de pe scenă sau în ritmul resimțit al sălii. Puține modele ale empatiei, în special dintre cele care influențează discursul nostru despre teatru, iau în calcul acest dinamism.”¹⁴

Drept care, modul în care noi empatizăm în teatru nu este uni-direcțional. Este vorba, în schimb, despre o conexiune deschisă, în care toți participanții la actul teatral co-trăiesc o experiență. Spectacolul de teatru nu mai este din această perspectivă un discurs semiotic prezentat spectatorilor care înțeleg un conținut și îl asimilează, din contră, îl resping. Spectacolul de teatru devine o experiență comună, care este construită împreună de spectator și actor, de regizor și de personalul tehnic.

Practicienii din lumea teatrului știu cât de mult se schimbă un spectacol de la o seară la alta, de la o sală la alta. Ei știu că adevăratul test al unui spectacol este premiera, fiindcă nu este relevant cum funcționează spectacolul în absolut, adică doar din punctul de vedere al interacțiunii actorilor între ei și cu spațiul sonor, eclerajul și cu elementele de decor, costum și recuzită. Este relevant cum tot acest construct funcționează în interacțiunea nemijlocită cu spectatorul. Această concluzie empirică trăită de fiecare creator de spectacole își are rădăcina într-un proces complex specific teatrului și artelor performative, și anume empatiei dialogice. Teatrul devine, deci, mult mai mult decât un act de comunicare al unui conținut. El devine un act de comunicare în sensul non-intelectual, în sensul pur uman.

Atât psihologia, cât și neurologia, ne învață că tot ceea ce suntem și tot ceea ce am învățat în existența noastră se datorează exclusiv interacțiunii cu lumea din jur. Învățăm să umblăm doar sprijinindu-ne de obiectele din jurul nostru. Învățăm despre normele sociale, despre atașament, despre cele mai

¹⁴ CUMMINGS, Lindsay, *op. cit.*, p. 6.

elementare valori ale umanității prin simple interacțiuni cu cei din jurul nostru, în care primim de la cei în care avem încredere sau de la cei care au autoritate un feed-back, fie pozitiv, fie negativ. Avem, desigur, puterea de a schimba aceste construcții de comportament, așa cum afirmă teoria cognitiv-behavioristă, dar și alte teorii în psihologie, precum teoria traumei sau teoria atașamentului. Totuși, interacțiunea cu lumea și urmările directe ale acestei interacțiuni, pozitive sau negative, sunt cele care ne construiesc simțul identității și constructul psihic asupra lumii din jur.

Și aici intervine marea frumusețe a empatiei kinestezice și a empatiei dialogice. Dacă noi suntem „schimbați” atunci când interacționăm cu lumea din cauza proceselor neurologice pe care le trăim, înseamnă că noi vom trăi această schimbare și atunci când aceleași trasee neurale sunt activate de neuronii oglindă. Modul în care ne raportăm la noi înșine și la lumea din jur este modificat de faptul că noi simulăm în interiorul nostru acțiunile pe care le vedem desfășurate în fața noastră. Noi parcurgem un proces de învățare în momentul în care suntem spectatori în teatru, fiindcă suntem expuși la experiențe ce nu ne sunt familiare:

„Celălalt îl poate «ghida» pe cel care empatizează în locuri unde el sau nu au acces, propunând deci limite capacității noastre de a empatiza. Stein vede aceste limite nu drept un eșec al empatiei, ci mai degrabă drept o oportunitate pentru cel care empatizează de a recunoaște nevoia pentru o viziune lărgită asupra lumii. Ea vede totodată empatia drept mai mult decât un mijloc de a obține informație și cunoaștere despre ceilalți. Această informație, susține ea, ne poate face să reflectăm asupra propriului nostru comportament, a propriei cunoașteri (sau lipse de cunoaștere), și asupra orientării noastre în lume. Ea numește procesul de a ne percepe pe noi înșine prin ceilalți «empatie reiterativă».”¹⁵

Acest fapt devine profund relevant în discuția despre corporalitatea în epoca pandemică și post-pandemică. Noi avem o relație distorsionată, aproape traumatică, atât cu corpul nostru, cât și cu corpul celuilalt, așa cum am dezvoltat în prima parte a prezentului articol. Ajungem, apoi, la teatru, și vedem în fața noastră actori care interacționează cu alți actori ignorând distanța de siguranță, acționând direct asupra corpului celuilalt și lăsând corpul celuilalt

¹⁵ CUMMINGS, Lindsay, *op. cit.*, p. 13.

THEATRICAL COLLOQUIA

să-l schimbe pe al său. Și asta ne forțează să internalizăm această interacțiune, un tip de relaționare cu care eram odinioară obișnuiți. Empatia kinestezică ne forțează să re trăim acest tip de interacțiune și să ne re-obișnuim cu ea. Participarea la actul teatral reprezintă o reeducare cu privire la corpul nostru.

Și aici nu este relevant că acțiunile pe care le vedem pe scenă sunt, de fapt, simulacre ale unor acțiuni. Dacă ne întoarcem la tipurile de neuroni oglindă, vom vedea că acțiunile simulate ne pot genera empatie tocmai prin neuronii larg-convergenți și prin neuronii canonici. Ceea ce este relevant este să înțelegem scopul fiecărei acțiuni scenice, nu ca ea să fie veridic realizată. Teatrul devine, așadar, o formă de joc în re-educarea noastră, adică o modalitate de a învăța cum să reacționăm la situații date fără a ne expune riscurilor reale ale acelei situații. Este un tip de învățare natural tuturor mamiferelor, deci este firesc să fie extrem de eficient. Teatrul are această funcție de educare care urmărește procesul nostru natural de învățare. Poate tocmai de aceea teatrul și punerea în scenă sau povestirea sunt elemente caracteristice aproape tuturor culturilor și poate de aceea teatrul supraviețuiește în această lume în care pare că nu-și mai are locul. Conform lui Garner Stanton, neurologia ne confirmă aceste concluzii empirice ale practicienilor teatrali:

„Așa cum observă neurologul Vittorio Gallese, pentru o miriadă de motive simțim nevoia de a ne proteja de identificările motorii și emoționale cu ceilalți; acțiunea pe care o vedem ar putea chiar să ne rănească sau internalizarea unor anumite acțiuni ar putea să ne pună barierele propriei identități sub asediu. Unul din motivele pentru care teatrul ne oferă așa experiențe mimetice puternice, speculează Gallese, este că oferă un mediu sigur în care mecanismele noastre de inhibiție nu sunt în mod automat activate. «Suntem liberi să ne dăm frâu liber simulărilor», scrie el, «fără să ne obosim să fim pregătiți să contra-atacăm ceea ce se întâmplă pe scenă.»”¹⁶

Există o diferență fundamentală între modul în care avem de-a face cu interacțiunea dialogică în cotidian și modul în care avem de-a face cu ea în lumea teatrului. La teatru mergem tocmai cu scopul de a relaționa. În viață relaționăm și avem în paralel multe alte scopuri. Interacțiunea cu celălalt este orientată către îndeplinirea nevoilor noastre de bază. În teatru interacțiunea cu

¹⁶ GARNER, Stanton, *op. cit.*, p. 155.

celălalt este centrată pe actul comunicării, ceea ce ne face automat mai deschiși. În teatru suntem martori, adică oameni care prin definiție nu au nicio miză personală în situație. Drept care, avem și șanse mai mari să ne dăm voie să empatizăm, să ne dăm voie să fim schimbați, fiindcă avem mult mai puține motive să opunem rezistență. Și poate că tocmai aceasta este cartea pe care managementul teatral și sectorul cultural trebuie să o joace pentru a deveni mai relevanți în viețile oamenilor, poate că putem profita tocmai de pe urma acestei pandemii care ne-a amenințat întreaga industrie.

Dincolo de faptul că teatrul ne permite să explorăm relația cu corpul nostru și cu corpul celuilalt, mai sunt câteva aspecte cheie cu privire la care poate ajuta în acest context al pandemiei de COVID-19. Discutam în introducerea articolului despre măștile faciale și despre faptul că ele își păstrează codificarea de obiect care izolează socio-cultural subiectul. Ne simțim liberi în spatele măștii, liberi să avem expresii faciale pe care nu le-am arătat niciodată din politețe în anumite situații. Ne simțim liberi să nu fim observați constant de ceilalți. În același timp, îi percepem pe ceilalți mult mai departe de noi, și percepem interacțiunea cu ei drept mult mai nenaturală. Noi nu mai avem brusc acces la expresia emoțiilor celuilalt, în aceeași măsură în care ei nu mai au acces la a noastră. Un studiu apărut în august 2021, care testa abilitatea oamenilor de a recunoaște expresiile faciale ale altor oameni care poartă mască în comparație cu cei care nu poartă mască, afirmă următoarele:

„Observatorii au putut să recunoască fericirea și tristețea în expresii emoționale dinamice indiferent dacă cel observat purta sau nu mască (de protecție chirurgicală). Totuși, intensitatea percepută a emoției și apropierea interpersonală au fost reduse în cazul fețelor cu mască. Reacția mimicii faciale și imitarea de către observator a expresiei emoționale a subiectului au fost reduse sau absente dacă emoția afișată a fost fericirea, dar păstrate în cazul în care emoția afișată a fost tristețea, în cazul fețelor acoperite cu mască.”¹⁷

¹⁷ KASTENDIECK, T, ZILLMER, S, HESS, U. – „(Un)mask yourself! Effects of face masks on facial mimicry and emotion perception during the COVID-19 pandemic.”, Cogn Emot, <https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/02699931.2021.1950639?scroll=top&needAccess=true> accesat la 22.10.2021.

Pe scena teatrului vedem actori fără măști (a căror dispariție o deplângem în vremuri pre-pandemice). Îi vedem zâmbind, încruntându-se sau afișând cele mai stranii grimase și îi vedem pe partenerii lor de scenă răspunzând cu propriile grimase, doar ca ciclul de expresii să fie reluat de la început. Acest schimb de emoții și de arătare a acestor emoții, care pentru noi era mai demult doar o modalitate de a înțelege ceea ce vedem pe scenă, devine astăzi aproape didactic. Este un element mult mai puternic și cu un impact mult mai mare decât a vedea oameni reacționând emoțional în cotidian din două motive.

Primul este că în teatru emoțiile tind să fie mult mai puternice decât în majoritatea situațiilor din cotidian. Teatrul nu se ocupă în general cu banalul, ci cu excepționalul. Teatrul ne arată zbuciumul emoțional, nu trăirile de suprafață, marile culmi ale extazului sau ale disperării, nu micile crâmpene de bucurie sau supărare. Al doilea motiv este că actorul nu doar încearcă să trăiască anumite stări (sau să le simuleze), ci are intenția explicită de a le arăta. Expresiile stărilor interioare sunt mult mai puternice și mult mai vizibile decât în cotidian, și acest lucru este fundamental în aceste clipe în care suntem complet desensibilizați din punctul de vedere al percepției emoționale, în care suntem mai izolați de propriile noastre emoții și de cele ale semenilor noștri decât altă dată.

Nu în ultimul rând, am dori să aducem în discuție problema proxemicii. Date fiind normele de distanțare socială impuse în mai toate țările din lume, Remo Gramigna afirmă: „Pandemia de COVID-19 a schimbat radical modul în care umanitatea relaționează cu spațiul.”¹⁸ Edward T. Hall¹⁹ teoretizează că fiecare om reacționează la prezența unui alt om în funcție de distanța la care se află unul de altul. El desemnează apoi patru distanțe diferite pe care le numește astfel: (i) Spațiul intim (0-0,45m) – este zona în care acționăm conform principiului „luptă-îngheață-fugi”, în care permitem accesul doar celor mai apropiați oameni sau, dacă îl simțim invadat simțim că trebuie să ne apărăm; (ii) Spațiul personal (0,45-1,2m) – este zona în care deja suntem inconfortabili cu prezența celui alt, când ne pregătim să ne apărăm de un eventual atac, (iii) Spațiul social (1,2-3,6m) – este zona în care interacționăm deschis cu cei pe care îi cunoaștem și în care ne simțim liberi să luăm contact cu oameni noi; și (iv) Spațiul public (3,6-7,6m) – este zona în care suntem conștienți de prezența

¹⁸ GRAMIGNA, Remo, *op. cit.*, p.100.

¹⁹ HALL, Edward T. - *The Silent Language*, New York, Doubleday & Company, 1959

celor din jur și ultima zonă de vigilență, în care încercăm să identificăm potențiale pericole, dar și potențiali prieteni. În acest sens, Caitlin McDonald concluzionează că „Proxemica ne învață că distanța fizică și distanța socială sunt, în fapt, unul și același lucru: ne aratăm nivelul de familiaritate și confort cu ceilalți, bazându-ne pe cât de aproape stăm față de ei.”²⁰

Cele patru zone identificate de Hall variază în funcție de mediul în care trăim. Spre exemplu, dacă trăim într-o aglomerare urbană și folosim mijloacele de transport în comun sau frecventăm spații aglomerate, suntem desensibilizați la prezența unui străin în spațiul nostru intim sau personal. Astăzi, însă, aceste distanțe par mai rigide și mai mari decât niciodată. Noile zone de familiaritate cu cei din jur, așa cum apar ele în contextul pandemiei, sunt caracteristice pentru ceea ce Vikas Mehta și Remo Garmigna numesc „neo-prexemică”²¹. Normele de distanțare socială ne învață că distanța minimă pe care trebuie să o avem față de cei din jur 1,5m sau 2m distanță, inclusiv față de acei oameni extrem de apropiați, dar care nu locuiesc în aceeași casă cu noi. Drept care, spațiul nostru intim s-a extins până la aproape 1,5m distanță de noi. Spațiul personal urmează și el o îndepărtare de individ, preluând zona dintre 1,5m și 2m distanță de noi.

Totuși, zona care pare să sufere cele mai drastice schimbări este cea a spațiului social, care ajunge să acopere aria dintre 2m și 6,1m distanță de noi. Vikas Mehta oferă o explicație captivantă despre motivul pentru care se întâmplă acest lucru: fiindcă noi nu mai simțim nevoia să ne apropiem de cei din jur pentru a vorbi cu ei, fiindcă nu mai este nepolitic să vorbim mai tare din cauza măștilor și mai ales fiindcă ne-am retras în perioadele de *lockdown* departe de zonele urbane cele mai aglomerate și înspre spații familiare nouă, ne-am obișnuit să vorbim cu ceilalți la o distanță mult mai mare²². La asta se adaugă și faptul că nu mai părem atât de grăbiți, în contextul în care mulți dintre noi lucrează în program flexibil, de acasă, și ne permitem să avem interacțiuni sociale mai ample cu tot mai mulți din cunoscuții cu care ne întâlnim. Credem, totodată, că nu avansează și linia care definește spațiul

²⁰ MCDONALD, Caitlin – „*Pandemic-Informed Proxemics: Working Environment Shifts Resulting from COVID-19*”, 15th July 2020 - <https://ssrn.com/abstract=3847684> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3847684>, accesat la 22.10.2021.

²¹ MEHTA, Vikas, „*The new proxemics: COVID-19, social distancing, and sociable space*”, in *Journal of Urban Design*, nr. 6, vol. 25, Londra, 2020, *passim*. și GARMIGNA, Remo, *op. cit.*, *passim*.

²² *Idem.*, p. 670.

public, fiindcă schimbările comportamentale aduse de normele de distanțare în pandemie nu se extind până la această distanță.

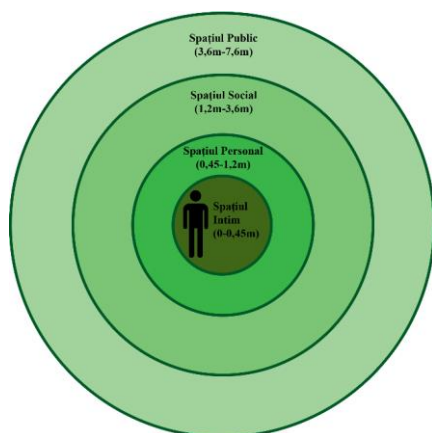


Figura 1 – Distanțele din proxemică, așa cum au fost identificate de E.T. Hall.

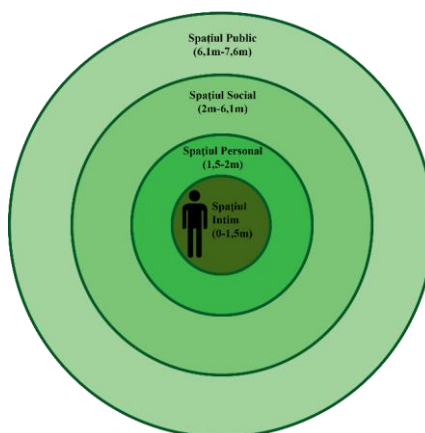


Figura 2 – Distanțele din neo-proxemică, așa cum apar în contextul pandemiei de COVID-19

Teatrul poate avea un impact pozitiv și în ceea ce privește tranziția inversă, de la neo-proxemică la proxemică, în pofida faptului că, probabil, umanitatea va fi marcată de normele de distanțare socială pentru o perioadă lungă de vreme. A merge la teatru presupune a sta jos lângă alți oameni, de multe ori în interiorul spațiului intim sau spațiului personal, chiar și atunci când normele de amenajare a sălii de spectacol sunt respectate. Totuși, spre deosebire de alte zone aglomerate, cum sunt mijloacele de transport în comun, în teatru suntem conectați la aceeași serie de emoții și gânduri. Ca spectatori, suntem cu toții la teatru împreună, suntem acolo să simțim ceva, să învățăm ceva, să reacționăm. Acest sentiment de comuniune care este atașat teatrului încă de la originile sale rituale, creează premisa unui efect de slăbire a noilor zone dictate de neo-proxemică.

Mai mult, vedem pe scenă actori care se mișcă și relaționează unul cu altul ținând cont de vechile distanțe de interacțiune. Chiar și în spectacolele noi, neo-proxemica nu este integrată în logica spectacolului. Regulile vizuale ale scenei sunt mult mai puternice pentru creatorul de teatru decât experiența sa cotidiană, în care nu mai permite nimănui să se apropie la mai puțin de doi

metri distanță de sine. „Subiecții care se angajează în actul empatiei sunt contingenți – legați prin circumstanțe sociale și istorice. Ei sunt, totodată, actori sociali angajați în procesul definirii și redefinirii lumii sociale și a propriilor persoane.”²³ Actorul de pe scenă sfidează, deci noua proxemică, noua raportare la corpul celuilalt și la propriul corp. El trece peste propriile inhibiții, iar spectatorul care empatizează cu el, prin intermediul empatiei kinestezice și a empatiei reiterative, își schimbă propria percepție despre corporalitate în epoca post-pandemică. Teatru devine, astfel, un serviciu social de o imensă valoare.

În concluzie, putem considera că teatrul capătă astăzi noi sensuri și scopuri într-o lume încă în plină pandemie în România, dar într-o lume care este într-un fel post-pandemică, adică în care marile schimbări de mentalitate aduse de pandemie sunt deja devenite banale, după doar douăzeci de luni de la debutul situației epidemiologice. Teatrul este una din modalitățile prin care putem să revenim la lumea pre-pandemică, prin care putem să ne refacem relația cu propriul corp și prin care putem să redevenim flexibili și deschiși cu adevărat la întâlnirea cu celălalt în cotidian. Acest fapt, dincolo de implicațiile științifice pe care le poate aduce, este mai mult decât relevant pentru practicianul din lumea teatrului.

Pandemia a fost o perioadă extrem de dificilă pentru artiștii din lumea teatrului, forțați cel mai mult să se oprească din activitatea lor, activitate devenită de multe ori în ochii publicului chiar o potențială sursă de pericol. „De ce teatrele sunt deschise/trebuie deschise, dar mall-urile nu? Și la teatru ne putem îmbolnăvi!” – a fost un argument adus în discuție în mai multe emisiuni televizate sau materiale online. Apoi a urmat o perioadă cu sentimente mixte, aceea a spectacolelor online. Anumite spectacole, odată puse online, au adus mai multe vizionări decât ar fi putut vreodată să aducă spectatori. Mai mult, producții odată locale devin producții vizionate național și internațional, nu doar de practicieni, ci și de oameni de rând. S-a ridicat însă, întrebarea: dacă putem vedea la o calitate excelentă și pentru un preț modic cele mai bune producții din lume chiar la noi în sufragerie, ce motiv mai are spectatorul să vină la teatru, la micul teatru de provincie din orașul său? Este, oare, acesta ultimul cui din sicriul teatrului, declarat mort și periodic înviat încă de la apariția televiziunii?

²³ CUMMINGS, Lindsay, *op. cit.*, p. 159.

THEATRICAL COLLOQUIA

Credem cu tărie că nu, și asta fiindcă participarea la un spectacol de teatru nu înseamnă doar expunerea la un bun cultural. Participarea la teatru într-o epocă post-pandemică înseamnă exact ceea ce a însemnat și înainte: comuniune și empatie cu cel care joacă pe scenă în fața mea și cu cel de lângă mine, cu cel așezat pe scaun. De ce? Fiindcă fiecare dintre noi are nevoie de conexiunea cu celălalt pentru a-și recalibra conexiunea cu sine-însuși. Gáspár György discută despre faptul că depășirea traumei psihologice este posibilă.

„Însă întregul fenomen este posibil doar într-un context relațional. Cu cineva – un iubit, un frate, un copil, un duhovnic, un spirit înrudit, un suflet pereche. Fiindcă nimeni nu-și poate vindeca de unul singur corpul psihologic. Fiecare muritor are nevoie de empatia unui seamăn de-al său, pentru a dăruia zidurile de apărare cu care s-a înconjurat.”²⁴

Actorul de pe scenă și spectatorul de lângă noi devin, fie și doar pentru o oră sau pentru o clipă duhovnici, spirite înrudite și suflete pereche, iar noi devenim același lucru pentru ei. Pandemia a fost o traumă socială pentru noi toți, și ca orice traumă, ea a rămas stocată în corp. Același psihoterapeut scrie că „Oamenii traumatizați au nevoie să învețe să-și asculte corpul, să fie receptivi la mesajele lor interioare și să încerce să descopere ce se află dincolo de toate aceste emoții, senzații și stări.”²⁵ Prin acordarea la celălalt, noi putem reface această călătorie. Aici intervine rolul teatrului văzut ca experiență nemijlocită a prezenței celuilalt, într-un singur spațiu, *hic et nunc*.

Bibliografie specifică:

ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, trad. Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, post. Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997;

²⁴ GYÖRGY, Gáspár – *Suflete de sticlă. Traumele celor rătăciți în trecut*, București, editura Pagina de Psihologie, 2020. p. 27.

²⁵ GYÖRGY, Gáspár, *op. cit.*, p. 179.

THEATRICAL COLLOQUIA

CUMMINGS, Lindsay – „*Empathy as Dialogue in Theatre and Performance*”, Londra, Palgrave Macmillan, 2016;

GARNER, Stanton B. Jr. – „*Kinesthetic Spectatorship in the Theatre*”, Londra, Palgrave Macmillan, 2018;

GRAMIGNA, Remo – „*Proxemics and “neo-proxemics”: The new meaning of space in the time of COVID-19 pandemic*”, *Revista Post filosofie*, numărul 13, anul XIII, Italia, 2020;

GROTOWSKI, Jerzy, *Teatru și Ritual*, trad. Vasile Moga, pref. George Banu, București, Editura Nemira, 2014;

GYÖRGY, Gáspár – *Suflete de sticlă. Traumele celor răătăciți în trecut*, București, editura Pagina de Psihologie, 2020;

KUNIMEGA, Jennifer - *The Theatre of Grotowski*, Londra, Editura Metuhen, 1985;

LEHMANN, Hans-Ties, *Teatrul postdramatic*, trad. Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009;

MCDONALD, Caitlin – „*Pandemic-Informed Proxemics: Working Environment Shifts Resulting from COVID-19*”, 15th July 2020 - <https://ssrn.com/abstract=3847684> sau <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3847684>, accesat la 22.10.2021;

MEHTA, Vikas, „*The new proxemics: COVID-19, social distancing, and sociable space*”, în *Journal of Urban Design*, nr. 6, vol. 25, Londra, 2020;

STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 1,2, trad. Raluca Rădulescu, București, Editura Nemira, 2013.

Lecțiile unui exercițiu de recunoștință

Anca Doina CIOBOTARU*

Vine un timp când este bine să te oprești din tulburătoarea alergare cotidiană, pentru a reflecta, pentru a te întreba: *către cine îmi îndrept gândul de recunoștință?* Un exercițiu de conștientizare a unor puncte de referință fără de care tu – ca om –, cariera ta, *Școala* căreia îi aparții ar fi fost diferite; un exercițiu pe care îl faci cu teamă, cu sfială și cu nespusa bucurie a șansei întâlnirii. În fapt, din 1991 (și până astăzi) Școala ieșeană de teatru poartă și amprenta profesorului, criticului, omului SORINA BĂLĂNESCU, primită ca un dar de Crăciun. S-a născut în vreme de război, a crescut și trăit în lumea *teatrului*, înțeles ca formă de manifestare culturală, spirituală, ca „a doua casă” a tuturor celor ce au decis să îl slujească; așa a făcut și ea, moștenind de la actorii Virginica Bălănescu și Constantin Cadeschi pasiunea, dragostea și grija față de tot ce împlinește miracolul teatral. Amintirile sale se topesc, mărturisite, în... „lada cu costume a teatrului unde a dormit „cu multă eficiență”.⁴³⁷

Răsfoind pagini de interviuri, citindu-i cărțile, rememorând orele de curs sau întâlnirile de sfat, poți avea dimensiunea sa umană și umanistă. Fermă și fragilă, cu verbul pregătit să își dezvăluie toate nuanțele – de la umorul acid la empatia tămăduitoare –, cu privirea pătrunzătoare și luminoasă desprinsă din albastru cerului, a căutat și găsit în oameni, cum ea însăși mărturisește, „tot ce era mai bun”⁴³⁸. Așa am decupat *prima lecție* – pentru că un exercițiu de recunoștință te poate ajuta să descoperi lecțiile alăturate punctelor de reper; îndemnul de a căuta în această lume zbuciumată tot ce are mai bun reprezintă o lecție fundamentală.

* Prof univ.dr. habil.la Facultatea de Teatru, Universtatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași.

⁴³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=zHs4JBfn4q4&ab_channel=TVRIa%C5%9Fi

⁴³⁸ <http://www.cuzanet.ro/interviu/sorina-balanescu-nu-poti-degusta-valorile-altei-literaturi-daca-nu-ai-niste-repere-sigure-ce-vin-dinspre-literatura-materna.html>

Gând după gând... se amestecă frânturi reflexive (izvorâte din lectură sau întâlniri directe), prin intermediul cărora putem descoperi lecții din și despre viață, cultură, existență. Se alege singure? Le caut cu speranța că voi declanșa nevoia *căutării* celor ce, peste timp, se vor opri asupra acestor rânduri? Le las să treacă spre ceilalți într-un necesar exercițiu de recunoștință, dedicate omului care modelează conștiințe, intelectualului care a dăruiește cunoaștere, cronicarului care iubește teatrul.

Dacă ești dascăl, fii disponibil, dar fără a renunța la „nivelul de pretenții de stil științific”.

Dacă vrei să îndrepti ceva, atunci vorbește deschis, chiar și despre erorile din sistemul educațional sau, poate, mai cu seamă despre acestea.

Învață să citești printre rânduri – așa te poți apropia de sensurile profunde; spre exemplu, „Cine știe să citească printre rânduri intuiește și existența acelui Cehov ascuns.”⁴³⁹

Dacă ești om de teatru, respectă publicul „M-am pus uneori în situația unui IT-ist care lucrează de dimineață până seara într-o corporație și care vine în timpul săptămânii la teatru. E o formă de sacrificiu din partea lui. Trebuie să respecti acest sacrificiu și să-i oferi respectivului ceva remarcabil, care să-l țină cu sufletul la gură.”⁴⁴⁰

Cântărește-te cu măsură și nu-ți uita modelele. În discursul susținut în cadrul Galei UNITER, cu prilejul primirii premiului pentru întreaga activitate de cronicar, traducător și profesor universitar a găsit de cuviință să ne amintească că „poți fi năucit” în astfel de momente și a ales să vorbească despre semenii săi, despre confrății de breaslă: „... mă cântăresc cu o scară de valori... așa... mai zgârcită. (...) Aș fi vrut să scriu ca Alice Voinescu, dar – vai –, n-o să fiu niciodată prima femeie filosof din România, cu studii – nu pe acilea –, ci în Germania; aș fi vrut să am performanța lui Valentin Silvestru care a sădit în țara asta festivaluri și colocvii care rămân; l-am admirat pe Valentin Silvestru atunci când a luat-o înaintea cenzurii, consacrand un număr din «România Literară» *Revizorului* Gogol – Pintilie; aș fi vrut să fac ceea ce face Florica Ichim, care are o dârzenie

⁴³⁹ <https://www.7iasi.ro/sorina-balanescu-profesoara-noastra/>

⁴⁴⁰ Idem.

THEATRICAL COLLOQUIA

de Vitoria Lipan când apără cauza teatrală. În ce mă privește știu că scriu o magmă de cuvinte, cu hopuri și poticneli...”⁴⁴¹

Chiar dacă ești cronicar, „să nu dai verdicte gratuite, să nu o faci pe procurorul și nici pe judecătorul; să scrii cu dragoste și respect pentru ceea ce fac (n.n. – actorii).”⁴⁴²

Întoarce, măcar din când în când, toată afecțiunea și dragostea primită de-a lungul timpului și... ai grijă să nu rănești.

Cu siguranță lista *lecțiilor* poate continua, dar ea este personală; aparține fiecărui norocos, care a avut șansa întâlnirii cu SORINA BĂLĂNESCU, în mod direct și/sau prin intermediul *Simplelor propoziții*, călătorind în *Peisajul ieșean, cu oameni de teatru și spectacole*, în lumea lui *Miluță Gheorghiu*, a *Margaretei Baciu*, apropiindu-te de Meyerhold sau citind scrierile și *Scrisorile* lui Cehov.

La mulți ani! Mai aveți atât de mult de dăruit, mai avem atât de mult de primit...



Sursa: Sorina Balanescu - Spectacolul vietii
(<https://www.youtube.com/watch?v=zHs4JBfn4q4>)

⁴⁴¹ https://www.youtube.com/watch?v=zHs4JBfn4q4&ab_channel=TVRIa%C5%9Fi

⁴⁴² Idem.

PAGINI DIN STAGIUNE

Frumos, Adevăr, Imaginar în arta teatrului de marionete – THE INSECT CIRCUS by String Theatre

Anca CIOFU*

Rezumat Unul dintre spectacolele invitate la cea de-a XIV-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași (FITPTI), un adevărat regal cu marionete clasice cu fire scurte, a fost susținut la Sala Mică a Teatrului Luceafărul de **Sting Theatre** din Marea Britanie. Compania londoneză mizează pe farmecul tehnicii de animare a marionetelor cu fire lungi, manevrate de la înălțime. Își începe activitatea în Londra anului 2011, avându-i ca fondatori pe Soledad Zarate și Stan Middleton, descendent a mai multor generații de artiști specializați în managerierea și promovarea acestui tip de teatru, cu rădăcini elisabetane și infuzii proaspete păpușărești. *Cercul insectelor* este o bijuterie de spectacol, o demonstrație de măiestrie în arta mânăuirii marionetelor. O reprezentație care răstoarnă prejudecăți legate de teatrul de gen, dar și o mostră de bună practică, un exemplu de cum pot fi potențate gingășiile și ascunse stângăciile acestor irezistibili actori pe sfori.

Cuvinte cheie *The Insect Circus*, Sting Theatre, arta teatrului de marionete

Cea de-a XIV-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași (FITPTI), s-a dovedit a fi, așa cum l-au evaluat chiar organizatorii, „o impresionantă desfășurare de forțe artistice live și online”. Focusul ediției fiind „artă și tehnologie”, în sălilele Teatrului Luceafărul (amfitrion al evenimentului), ca și în alte locuri din oraș sau pe anumite platforme virtuale, s-au întâlnit artiști din Canada, Franța, Germania, Italia, Marea Britanie, Cehia, Elveția, Israel, Austria, Spania și România. Pentru mine, supraviețuirea acestui festival chiar și în vremuri tulburate de pandemie,

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

îmi (re)dă senzația de normalitate și mă umple de bucurie, de speranță că teatrul, viața, oamenii își pot intra pe făgașul firesc.

Unul dintre spectacolele invitate, un adevărat regal cu marionete clasice cu fire scurte, a fost susținut la Sala Mică a Teatrului Luceafărul (chiar și cu mai puțini spectatori decât eram obișnuiți) de **String Theatre** din Marea Britanie. Compania londoneză se recomandă ca fiind una „de turnee”⁴⁴³, ce mizează pe farmecul tehnicii de animare a marionetelor cu fire lungi, manevrate de la înălțime/ de pe pod. Își obține certificatul de naștere în anul 2011, când artiștii Stan Middleton (descendent al celei de-a treia generații de marionetiști ai Puppet Theatre Barge) și Soledad Zarate (care s-a format și antrenat în 2007 la compania familiei lui Stan) decid să se desprindă de matcă și să-și înființeze propria trupă. Despre **Puppet Theatre Barge** știm că activează în branșa artiștilor păpușari de mai bine de 40 de ani, făcând senzație cu faptul că spectacolele au loc pe o mică ambarcațiune transformată într-un adevărat teatru, amplasată pe râul Tamisa: „Publicul își începe călătoria de îndată ce pășește pe pasarelă, pentru a urca la bord. Spectatorii coboară sub linia apei, lăsând în urmă grijile cotidiene. Păpuși ieșite le pensie, aduse din toate colțurile lumii, atârnă pe pereți. Cortina de catifea a scenei este difuz luminată, iar bancurile de scaune se înclină ușor, cu fiecare val, spre acoperiș. Se aude gongul, a cărui sobră funcție a fost preluată de clopotul de bord. Publicul amuțește în așteptare. Începe muzica, luminile din sală se sting, teatrul se întunecă și în cele din urmă cortina se ridică, spre deliciul copiilor și a adulților deopotrivă [...] Să nu vă închipuiți că aici e un teatru în aer liber! Este o locație interioară, cu locuri pregătite pentru peste cincizeci de persoane, cu băuturi răcoritoare sau ceai, cafea, biscuiți și fructe servite la pauză”⁴⁴⁴. The Puppet Theatre Barge a început în 1978 ca fiind o companie de turnee (numită **Movingstage**), specializată în teatrul cu marionete. Scena a fost special construită cu pasarelă, pentru a facilita spectacole de gen. Fondatorii sunt Juliet Rogers (care s-a antrenat mulți ani cu John Wright la **Little Angel Marionette Theatre**) și Gren Middleton (de formație cameraman, a realizat numeroase

⁴⁴³ A întreprins turnee în Bosnia și Herțegovina, Ungaria, Serbia, Franța, Italia, Spania, Elveția, India, Indonezia, Coreea, Turcia, Tunisia, Serbia și Marea Britanie.

⁴⁴⁴ Sursa The Puppet Theatre Barge (puppetbarge.com).

THEATRICAL COLLOQUIA

documentare, lungmetraje și drame TV înainte de a vira spre arta marionetelor).



Sursa: The Puppet Theatre Barge (puppetbarge.com)

Nu e prima vizită în România a artiștilor de la String Theatre. Și în 2018 au fost prezenți la București, cu ocazia celei de-a VII-a ediții a Festivalului „Teatru, Stradă și Copii”, organizată de Teatrul Țândărică. Au susținut același regal, aceeași defilare de forțe de expresie a micilor actori animați prin fire. În esență, magicul univers al Circului insectelor invită spectatorii să se deconecteze de realitate și să se scufunde în straniul mediu al artropodelor. Necontaminată de prezența umană nici măcar prin asociere cu aspectul protagoniștilor (care nu este unul antropomorf, ci evident, zoomorf), scena marionetelor le permite artiștilor să transforme acest spațiu mic într-o lume nouă, cu propriul simț al dimensiunii și al profunzimii.

Beneficiind de perfecta camuflare a mânuitorilor, marionetele – vedete ale spectacolului – sunt scoase din umbra anumitor prejudecăți. Una dintre ele este legată de caracterul tragic al acestor păpuși, generat de imaginea omului purtat de destin, de iubire, de frici, agățat de fire care se pot rupe în orice moment, care este târât prin viață și apoi abandonat într-un cui de (Marele) marionetist. Că această figură animată este asociată firilor melancolice și că însăși poziția mânuitorului, care se apleacă meditativ asupra modelului uman

THEATRICAL COLLOQUIA

pe care îl manevrează este diferită de cea a păpușarului, ce își ridică triumfător privirea, arta, modul prin care se exprimă deasupra întregii lumi.



Sursa String Theatre (www.stringtheatre.co.uk)

Încercând nu neapărat să răstoarne, cât mai ales să îmbogățească (să modifice) aceste tipare, artiștii britanici apelează prin alegorie (ca în fabulă) la caractere recunoscutibile și omniprezente în lumea circului. Așa se face că păianjenul cu joben este nimeni altul decât Directorul circului, greierele este asociat unui violonist, fluturele asimilat cu o balerină fermecătoare, cărăbușul uriaș unui taur în luptă cu o lăcustă-toleador. S-a mizat fie pe accentuarea trăsăturilor de contrast, fie pe exagerarea altora aproape de paroxism.

Se mai spune despre marionetă că se vrea mereu protejată, că are mișcări șovăielnice, ca ale unui copil care abia învață să meargă, tentative de zbor soldate cu eșec. De această dată a fost condimentat caracterul marionetei cu accente de optimism, comice, sau dimpotrivă, tânguitoare și isterice. Cu mișcările șovăielnice s-au împletit și viteza de reacție și manifestările extreme,

chiar violente, și gesturile decisive (suntem totuși în lumea arahnidelor, a artropodelor, unde cel mare îl mânâncă – la propriu – pe cel mai mic).

Din punctul de vedere al tehnicii de mânuire, preconcepția este legată de faptul că pe cât de imprudent este să manevrezi lent o păpușă, pe atât de riscant e să miști repede o marionetă. Și totuși, întreaga reprezentație pare să descindă din acel soi de teatru care și-a câștigat faima grație evoluțiilor solistice ale marionetiștilor de varieteu, atât de populare în secolul al XIX-lea, care amuzau curioșii cu parade de păpuși pe sfori, înfățișând, în cheie parodică, vedete ale scenei de operă, de teatru sau... de circ. Le mai găsim și astăzi în piețele marilor orașe turistice ale lumii, cântând și dansând, imitând personalități (Charlie Chaplin, Elvis Presley, Michael Jackson ș.a.), exponenți ai unor categorii de interpreți (pianistul, chitaristul), reluând scene din epoca elisabetană (cum este scheletul care iese din sicriu) sau pur și simplu făcând farse spre amuzamentul trecătorilor. Henryk Jurkowski le socotea mai degrabă demonstrații tehnice, comparând arta acestor soliști cu cea a unor prestidigitatori, care caută să impresioneze prin intermediul abilităților de mânuire⁴⁴⁵. Nu predomină nici interpretarea, nici povestea, care, atunci când există, este o istorioară foarte simplă sau un scheci. Totuși, credem, asemenea unor practicieni experimentați ai teatrului de animație, că „este mult mai greu să concepi un număr bun decât un spectacol. El trebuie să se bazeze pe un sistem de mânuire original, pe o oarecare inovație tehnică, păpușa trebuie să fie spectaculoasă, mânuirea perfectă, cu momente de mare dificultate”⁴⁴⁶. Este exact efectul scontat de clovnul-insectă, care pe măsură ce își prezintă numărul de dans, ajunge să se descompună și să se recompună la vedere, spre deliciul micilor spectatori.

⁴⁴⁵ Henryk Jurkowski, *Métamorphoses – La marionette au XXe siècle*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2000, p. 113.

⁴⁴⁶ Cristian Pepino, *Regia spectacolului de animație*, București, U.N.A.T.C. Press, 2007, p. 301.



Sursa:

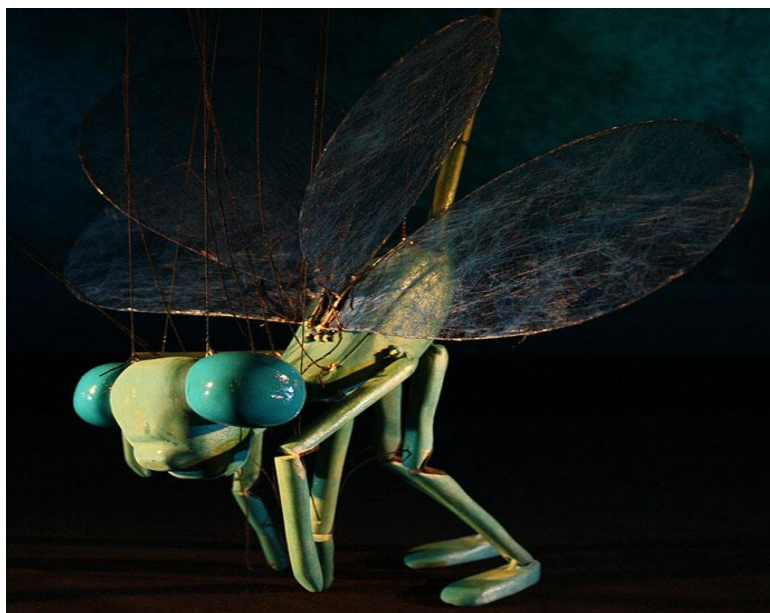
teatrul_luceafarul_festivalul_international_publicul_tanar_2021_circul_insectelor_3

Și pentru că am ajuns aici, o altă prejudecată spune că, în vreme ce păpușa scoate în evidență convenția, marioneta este sortită să creeze iluzia. Aceasta pentru că, și sub aspect plastic, marioneta este de obicei un întreg, în vreme ce păpușa este o reprezentare parțială, simbolică și metaforică (de multe ori un fragment dintr-un personaj sau o imagine compusă). Fără a desconsidera faptul că publicul se identifică mai ușor cu acest tip de păpușă pe sfori, artiștii de la String Theatre nu am pierdut din vedere nici faptul că neavând puțința de a se metamorfoza, marioneta își fixează eroul în ipostaza sa fizică și psihică **esențializată**. Întâmpinând riscul imitării exterioare a comportamentului uman, aspect în care ea nu-și poate depăși „stângăcia”, „imperfecțiunile”, au speculat faptul că poezia „actorilor” pe sfori rezidă în capacitatea de a lăsa în urmă realitatea, de a aduce la lumină adevărul trăirilor interioare, prin gesturi și mișcări *asemănătoare* cu ale fiecăruia dintre noi, dar pline de o *altfel* de semnificație. Vorbind despre acest „dublu al actorului-mânuit”, care este totodată și un „dublu al omului”, Annie Gilles crede că „Privită de aproape, marioneta «realistă» rămâne un simulacru și, în ultimă instanță, un înlocuitor grosolan. Efectele naturaliste trădează o virtuozitate tehnică primită favorabil de către spectator. Dar, în opoziție cu actorul, om interpretând oameni,

THEATRICAL COLLOQUIA

marioneta este antinaturalistă ca semn în măsura în care este inertă ca obiect”⁴⁴⁷. Oana Leahu întărește ideea, consemnând că, dintre toate tipurile de păpuși, „prin chiar natura relației ei cu cel care o animă, marioneta este «saturată» de metaforă”⁴⁴⁸. Tot așa cum, într-un text clasic pentru iubitorii și cercetătorii marionetelor (și nu numai), Edward Gordon Craig propune „înlocuirea” actorului cu marioneta, tocmai pentru că grația vine din stilizarea mișcării, nu din realismul care limitează vederea și împiedică transfigurarea și înălțarea spirituală.

Dacă e să ne întoarcem la ceea ce propune ca imagine *teatrul pe sfori* practicat de Stan Middleton și Soledad Zarate, pe muzica compusă special de Josh Middleton, este de fapt o colecție de mici bijuterii însuflețite cu măiestrie, ca o alternativă (mai) sănătoasă la o societate îmbolnăvită de pandemie și de câte altele... Un dar!



Sursa:

teatrul_luceafarul_festivalul_international_publicul_tanar_2021_circul_insectelor_5

⁴⁴⁷ Apud Oana Leahu, *Poezie la fire lungi*. Târgu-Mureș: Editura Universității de Artă Teatrală, 2008, p. 71.

⁴⁴⁸ Idem, p. 72.

BIBLIOGRAFIE

Henryk Jurkowski, Henryk, *Métamorphoses – La marionette au XXe siècle*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2000
Leahu, Oana, *Poezie la fire lungi*. Târgu-Mureș, Editura Universității de Artă Teatrală, 2008
Pepino, Cristian, *Regia spectacolului de animație*, București, U.N.A.T.C. Press, 2007

.....

String Theatre (www.stringtheatre.co.uk)

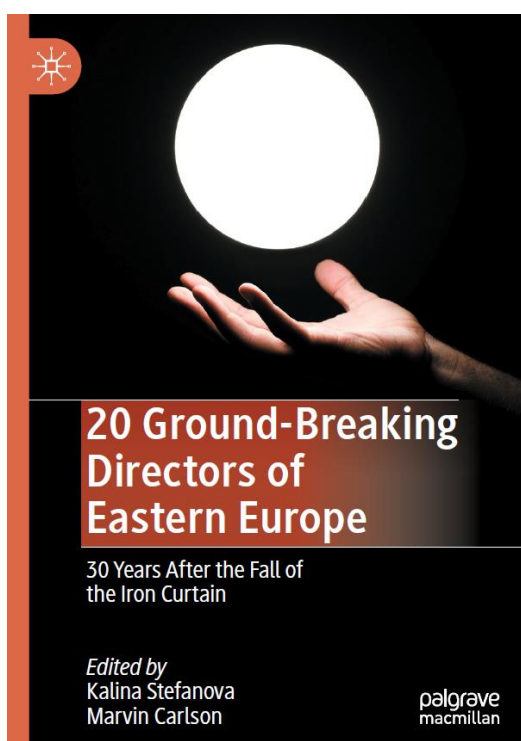
The Puppet Theatre Barge (puppetbarge.com)

luceafarul-theatre.ro/festivalul-international-de-teatru-pentru-publicul-tanar/festivalul-international-de-teatru-pentru-publicul-tanar-iasi-2021-arta-tehnologie/

RECENZII DE CARTE

Focus pe regizorii de pe scena est-europeană

Ioana PETCU*



Rezumat: Editura Palgrave Macmillan a continuat în anul 2021 contribuțiile publicistice pe direcția Global/International Theatre and Performance cu un titlu nou *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe* edited by Kalina Stefanova and Marvin Carlson. Este un semn important pe care numeroșii autori ai cărții îl realizează cu atât mai mult cu cât teatrul, în ultimul an și jumătate, a fost unul dintre domeniile cele mai afectate de valurile pandemice. Așezarea în lumină a celor douăzeci de regizori est-europeni reprezintă un gest semnificativ în peisajul foarte divers, mereu autoreflexiv în privința statutului în noul context și în care limitele dintre arte se disipează. Valoarea unor asemenea studii complexe crește deopotrivă pentru că

sunt fotografii de moment, precum și o așezare în istoria recentă cu direcții ce se întrevăd spre viitorul străbătut de un fior al nesiguranței.

Cuvinte cheie: regizori, Europa de Est, critici, stil inovativ, creaivitate explozivă

* Lector univ.dr. la Facultatea de Teatru, Universtatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe poate fi privită drept o reflexie a modului în care, în timp, sunt receptate aceste personalități creatoare. Debutul, anii de maturizare, desprinderile și revenirile, pentru unii un continuum, pentru alții, asemeni unor momente de divergență, toate aceste etape sunt urmărite de autorii capitolului, atenți la detalii și cu o mare capacitate de a interpreta parcursuri regizorale, viziuni și stiluri dintre cele mai felurite. Cartea este și un album cu chipurile oamenilor și ale teatrului, cu privitorii lui, într-o derulare ce determină depistarea momentelor schismatice și a celor când temele majore ale societății traversează culturile diferite, unindu-le, întregindu-le. Înscriindu-se într-o logică interioară, *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe* reușește să deschidă vastul peisaj al scenei așa cum a fost afectat de existența Cortinei de Fier, în unele cazuri, sau cum a trebuit să se revitalizeze după revoluțiile din 1989 și 1990. Deopotrivă, autorii studiilor pun problema esteticilor șocante și a felului în care ele se canonizează odată cu trecerea timpului, ori lansează teme de dezbatere încă vii precum semnificația noțiunii de teatru național sau intertatalitate a artelor. Din exercițiul hermeneutic constant realizat în paginile cărții, decurge și un alt efect – acela că ne găsim în fața unui dialog cu replici inegale, fragmentate și, totodată, adânc dezbătute, care realizează, până la urmă, o vizibilă conexiune între cei care privesc - autorii articolelor – și cei care sunt priviți – regizorii. În această semantică se creionează etape de formare a artiștilor, contextualizarea în funcție de tendințele teatrale în care se află, creându-se și un oarecare hotar între artiștii care au activat în decadele '70, '80 sau '90 și cei care și-au clădit carierele după căderea regimului comunist.

Personajele? Douăzeci de regizori, dintre care trei sunt români, alăturându-se celor reprezentativi pentru teatrul din Polonia, Lituania, Croația, Ungaria, Bulgaria, Slovenia, Cehia. Personalitatea fiecăruia, stilul, amprenta putându-se contrage în câteva cuvinte. Îi privim la teatru, citim despre ei, iar sertarele memoriei îi păstrează: Grzegorz Bral (al cărui „limbaj scenic nu poate fi pus la îndoială”, p. 9), Gianna Cărbunariu (o leoaică care-și asumă obiectivul de a reforma teatrul românesc, p. 17), Oliver Frljić („regizorul mereu-înnoitor și care depășește barierele”, p. 41), Alvis Hermanis (al cărui teatru te face „să auzi liniștea și să vezi poezia”, p. 55), Grzegorz Jarzyna (a cărui abordare este deopotrivă intelectuală și duce spre un teatru al recunoașterii entuziaste, p. 59), Jan Klata („o imagine publică: unui rebel și oponent”, p. 72), Oskaras

Koršunovas (care creează o „puternică realitate a «umbrei»”, p. 91), Jernej Lorenci („în al cărui teatru ceea ce e important e ființa dincolo de care nu e nimic”, p. 100), Krystian Lupa (al cărui teatru rămâne „valid și popular”, p. 120), Jan Mikulášek („cu demersul lui imaginativ spre metaforă, hiperbole scenice și scenografice”, p. 124), Alexander Morfov („cel care schimbă regulile jocului”, p. 135), Eimuntas Nekrošius (al cărui impuls creator este influențat de imaginea „omului singur și vulnerabil”, p. 148), Béla Pintér (al cărui teatru e „*par excellence* un teatru de autor”, p. 160), Silviu Purcărete („maestrul teatrului bogat”, p. 171), Árpád Schilling (dedicat pedagogiei, implicării sociale și activismului politic, p. 195), Andrei Șerban (aflat într-o continuă căutare a unui anume „dincolo” artistic, p. 204), Daniel Șpinar (plasat între frumusețe și instinct, p. 207), Włodzimierz Staniewski (care a contribuit la „apropiata re-evaluare a istoriei alternative teatrale în Polonia”, p. 235), Rimas Tuminas (al cărui teatru poetic se ghidează după armonie și ritm, p. 246) și Krzysztof Warlikowski („un copil al epocii sale”, p. 249).

Pe de altă parte, dincolo de etichetări, acești douăzeci de artiști sunt cei care, prin prezența lor pe scenele teatrelor naționale, independente, în festivaluri, au provocat întâlniri esențiale și transformări în privința publicului. Cel puțin așa consideră Kalina Stefanova care explică și motivul major care a sprijinit demersul autorilor: „Regizorii incluși aici au fost catalizatori importanți ai schimbării în fața teatrului Europei de Est, în general, în ultimele trei decade – acesta este principalul criteriu în selecție” (trad.n.) (“The directors included here have been major catalysts for a change in the face of Eastern European theatre at large during the last three decades – this is the main criterion for selection”) (p. XVIII). Oricât de fascinante sau de seducătoare sunt actele regizorilor prezenți, numele personalităților din anii '70 și '80 revin în mod constant fie între paginile dedicate fiecărui artist, fie chiar pe buzele lor atunci când, în ultimele capitole, intervin chiar ei într-un exercițiu de autoreflexivitate, provocați de întrebările criticilor. Astfel că numele lui Jerzy Grotowski, Anatolij Vasilyev, Tadeusz Kantor, Pina Bausch sau Peter Brook revin, dar și neliniștea lui Antonin Artaud e invocată, și revoluția teatrală a lui Bertolt Brecht sau puntea asiatică realizată prin Yoshi Oida, Yukio Ninagawa și alții. Apar pe vasta suprafață a reperelor culturale, fără doar și poate, clasicii literaturii dramatice universale: Shakespeare, Cehov, autorii antici, autorii postdramatici. Mari pictori, mari compozitori, literatura canonică

THEATRICAL COLLOQUIA

precum și experimentalul se așează ca fanioanele pe harta ce prinde contur din ce în ce mai sigur și mai clar. Se creează „familii” compuse din bunici și tineri, din maeștri și din ucenici, din personaje figurante care au jucat, la un moment dat, un rol crucial în devenirea artistului. Universul personal se completează cu metode și școli, pentru ca după un timp să se simtă nevoia de a evada din sistemele regizorale – ca un alt fel de sistem politic. Întâlniri și întoarceri. Cu o privire de la distanță, teatrul Europei de Est e o translare a importanțelor teorii regizorale occidentale, totodată adaptat, original, fluent și exploziv, cu personalități de relief, cu sensibilități și curiozități. La o rezoluție mărită, același tablou se desprinde dintr-o dată în lumi multiple. Acestea sunt bine individualizate, dar așezate într-o rețea culturală, istorică, politică prin care se explică și care servește drept fundament noului val, al unui teatru care deja privește în individul fragil în fața unui virus, însingurat, aflat la distanță față de semenii lui... aproape virtual.

Kalina Stefanova, Marvin Carlson (ed.), chapter authors: Kamila Černá, Kim Cuculić, Artur Duda, Katarzyna Kręglewska, Blaž Lukan, Marian Zărnescu, Ion Tomuș, Octavian Saiu, Edite Tišheizere, Dmitry Trubotchkin, Rasa Vasinauskaitė, Tomasz Wiśniewski, Katarzyna Waligóra, Noémi Herczog, Gabriella Schuller, Michal Zahálka, Małgorzata Jarmułowicz, **20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe. 30 Years After the Fall of the Iron Curtain**, Palgrave Macmillan, 2021