

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE
TEATRUL, OGLINDA TIMPULUI

COLOCVII TEATRALE

STUDII

COLOCVII TEATRALE

Iluzii multiplicat

Anca Doina CIOBOTARU*

Elena Carmen ANTOCHI**

Rezumat: Consumul de droguri – o provocare personală și social; o formă de manifestare a nivelului de conștientizare. Descriș, adeseori – în mass-media, lucrări de specialitate sau în cultura populară –, ca fiind o experiență specială, exotică, poate tenta, prin efectele iluzorii, devenind o periculoasă și distructivă cale prin intermediul căreia oamenii încearcă să scape de stres, anxietate sau alte probleme emoționale. Aceste rădăcini permit, însă, și utilizarea artei în prevenirea consumului de substanțe stupefiante și psihotrope (prin conștientizarea, cu privire la riscuri), dar și în terapie.

Teatrul poate fi (și este) utilizat ca o metodă de a sensibiliza publicul cu privire la problemele legate de consumul de droguri și de a-l educa/ atenționa într-o varietate de moduri – prezentarea de spectacole (centrate pe acest subiect), organizarea unor dezbateri, după spectacole, workshopuri. Chiar dacă avem impresia că totul a început acum, în realitate, chiar și în societatea românească această temă este prezentă, de mai bine de un secol. Sorana Țopa lansa astfel de semnale încă de 1928, într-un mod subtil, prin intermediul unui text dramatic puțin cunoscut, *Neguțătorii de iluzii*, care invită la reflecție asupra a ceea ce (printr-o formulă standard) numim astăzi riscul consumului de droguri. Istoria teatrului românesc are, încă, multe lecții de oferit.

Cuvinte cheie: Sorana Țopa, teatru, droguri, istoria teatrului românesc

1. Teatrul – oglindă și metodă de conștientizare

Există multe și diferite motive pentru care oamenii decid să experimenteze drogurile, iar acestea pot varia de la curiozitate la dorința de a scăpa de probleme sau stres. Consumul de droguri este deseori descriș – în mass-media, lucrări de specialitate sau în cultura populară –, ca fiind o experiență unică și exotică, ceea ce poate explica tentația oamenilor de a le încerca; aparent, ar putea accesa o soluție care i-ar scăpa de stres, anxietate sau de alte probleme emoționale. Prin intermediul drogurilor, își oferă o modalitate temporară de a uita de problemele personale sau de a face față sentimentelor negative. Urmând ipoteticul inventar al cauzelor, observăm că, uneori, consumul de plante, substanțe sau produse stupefiante reprezintă parte a mecanismelor de inițiere sau validare, din cadrul unei

* prof. univ. dr., Facultatea de Teatru a Universității Naționale de Arte „Georghe Enescu” din Iași, România

** lector univ. dr., Facultatea de Teatru a Universității Naționale de Arte „Georghe Enescu” din Iași, România.

COLOCVII TEATRALE

culturi sau a unui grup social specific. În unele comunități, folosirea drogurilor poate fi considerată normală sau acceptabilă, iar presiunea socială și nevoia de apartenență pot determina unele persoane să experimenteze consumul lor. Subiectul este abordat în numeroase lucrări.

În cele din urmă, există și persoane care se angajează în consumul și distribuția de stupefiante din cauza dependenței. Acestea pot fi persoane care au început să consume droguri pentru distracție sau pentru a face față problemelor emoționale, dar care au ajuns să fie dependente de aceste substanțe și nu mai pot controla consumul. Specialiștii abordează strategii bazate pe multidisciplinaritate, complexe și de durată; din nefericire rata de success nu este îmbucurătoare.

Teatrul poate fi utilizat ca o metodă de a sensibiliza publicul cu privire la problemele legate de consumul de droguri și de a-l educa/ atenționa într-o varietate de moduri – prezentarea de spectacole (centrate pe acest subiect), organizarea unor dezbateri, după spectacole, workshopuri. Tipul de spectacol, de structură dramatică sau direcție estetică a variat de-a lungul timpului; constant a rămas strigătul de alarmă (explicit sau implicit): atenție la riscuri și la consecințe; prezentarea personajelor și situațiilor, care evidențiază riscurile și consecințele consumului de droguri, cum ar fi dependența, problemele de sănătate și sociale, precum și impactul asupra familiei și comunității), încurajarea dialogului (prin intermediul organizării dialogurilor tip dezbateri sau forum, în care publicul poate întreba actorii și producătorii despre mesajul spectacolului și despre alte aspecte legate de consumul de droguri), prezentarea de alternative (teatrul poate promova alternative pozitive la consumul de droguri prin prezentarea de personaje și situații care ilustrează importanța sănătății, a relațiilor sociale sănătoase și a alegerilor pozitive), dezvoltarea empatiei (spectacolele de teatru pot ajuta publicul să dezvolte empatie față de persoanele care se confruntă cu probleme de dependență și să înțeleagă impactul negativ al consumului de droguri asupra vieților acestora) – toate devin modalități de reflectare a unei și asupra unei realități dure. Teatrul atitudinal/social reprezintă o metodă de implicare în acțiunile de combatere (cu forme de expresie scenică diferită), teatrul poate fi utilizat ca o modalitate de terapie prin artă – cu utilizarea unor tehnici spectaculare prin intermediul cărora persoanele dependente de droguri sau familiile acestora își pot exprima și înțelege emoțiile, își pot dezvolta abilitățile de comunicare, teatrul reprezintă o alternativă de cunoaștere – a sinelui, a lumii.

Toate aceste forme se nasc dintr-o cronică necesitate a vindecării unei boli sociale nerezolvate – fragilitatea emoțională a omului modern. În acest context, unii dramaturgi utilizează tema drogurilor ca modalitate de a explora efectele psihologice și sociale ale abuzului de substanțe asupra personajelor lor, în timp ce alții le utilizează ca metaforă pentru alienarea și deziluzia vieții moderne. Istoria dramaturgiei ne oferă exemple de dramaturgi care abordează această tematică:

COLOCVII TEATRALE

- *Lungul drum al zilei către noapte*, de Eugene O'Neill: o dramă semi-autobiografică despre o familie disfuncțională ai cărei membri se luptă cu alcoolismul, dependența de morfină, tuberculoza și vinovăția;

- *Trainspotting*, de Irvine Welsh: o comedie neagră despre un grup de dependenți de heroină din Edinburgh, care încearcă să scape de realitatea lor sumbră prin droguri, crimă și violență;

- *Angels in America*, de Tony Kushner: o epopee câștigătoare a premiului Pulitzer, care explorează criza SIDA, homosexualitatea, religia și politica în America anilor '80. Mai multe personaje folosesc droguri precum Valium, AZT și cocaină pentru a face față bolii lor, identității și relațiilor;

- *Rent*³, de Jonathan Larson: un musical rock inspirat din *La Bohème* de Giacomo Puccini, care prezintă viața tinerilor artiști și muzicieni din East Village, New York, care se confruntă cu sărăcia, HIV/SIDA și dependența de droguri;

- *The Normal Heart*⁴ de Larry Kramer: o piesă semi-autobiografică care dramatizează apariția epidemiei de SIDA în New York la începutul anilor '80. Protagonistul, Ned Weeks, este un activist gay care încearcă să crească gradul de conștientizare și să lupte pentru drepturile persoanelor cu SIDA, în timp ce se confruntă cu propriile probleme personale, inclusiv dependența de droguri a iubitului său.

În România, utilizarea de-a lungul secolelor a plantelor narcotice și halucinogene precum și a diferitelor tipuri de droguri a fost un subiect prohibit în perioada comunistă, puținele articole publicate în perioadă fiind atent disimulate, așa cum precizează și Andrei Oișteanu: „n-am folosit în titlu alarmanța expresie «plante narcotice și halucinogene», ci una având aproape aceeași valoare semantică, dar fiind mai puțin uzuală: «plante psihotrope»”⁵. După 1989, fenomenul consumului de droguri s-a manifestat ca un efect secundar al libertății noastre; accesul la informațiile disponibile pe internet a devenit nelimitat și ne permite conectarea la dimensiunea antropologică, psihologică și socială a sa. Studiul anterior invocat reprezintă o sinteză a reflectării consumului de droguri – în variante blânde sau puternice; în căutarea fericirii sau inspirației, victimele – anonime sau ilustre – s-au învăluit în ceața falsei, dar doritei, percepții. Vom aminti de un singur exemplu: Eminescu – „adesea [el] se hrănea cu narcotice și excitante: abuz de tutun și cafea”⁶. Lista ar putea continua; creativitatea născută din aburii alcoolului sau din fumul generator de „beții olfactive” ar putea constitui subiectul

³ chirie, ruptură, sfâșiere. (en., trad.n.)

⁴ Inima Normală (en., trad.n.)

⁵ Andrei Oișteanu, *Narcotice în cultura română: Istorie, religie și literatură*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 11

⁶ Idem, p. 159

COLOCVII TEATRALE

unui lung șir de discuții – relația artă – adății este una complementară; aparent nevinovate, tutunul, cafeaua, alcoolul sunt atașate călătoriei către... lumea visată.

2. Sorana Țopa – despre *Neguțătorii de iluzii*

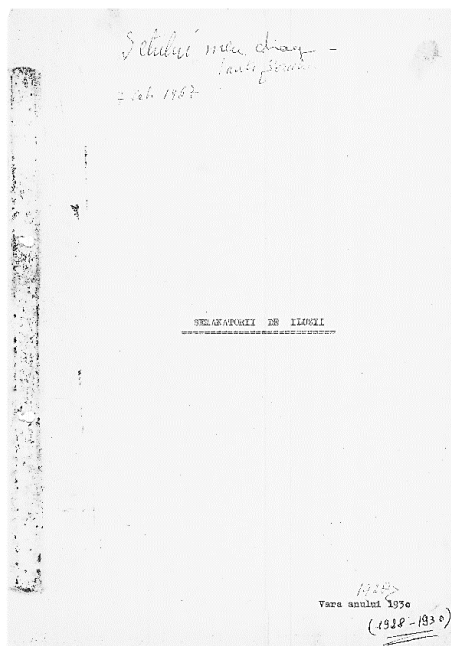
Sorana Țopa lansa astfel de semnale încă de aproape un secol; într-un mod subtil, prin intermediul unui text dramatic, care invită la reflecție asupra a ceea ce (printr-o formulă standard) numim astăzi riscul consumului de droguri.

Textul aparține trilogiei numită *Ciclul vieții* (alături de *Călătorie în întuneric*, scrisă în 1930 și jucată pe scena Teatrului Național din București, în stagiunea 1943 – 1944 și *Omul ascuns*, scrisă în 1941), fiind datat 1929⁷. Data rămâne, totuși, sub semnul incertitudinii; manuscrisul⁸ aflat în fondul documentar, pe care se fundamentează acest studiu, ne indică perioada 1928 – 1930.

Neguțătorul de iluzii – un titlu sugestiv al unei provocări literare, o oglindă a acelor ani ai perioadei interbelice, care au fost marcați nu doar ani de creștere economică, deschidere culturală sau viață socială vibrantă, ci și de libertatea de a testa experiențe riscante.

Deși nu cunoaștem, cu precizie, resursele de informare, putem corela acest text dramatic cu momente din viața reală a autoarei. Ne determină să urmărim această idee o mărturie a lui Petre Pandrea care, în memoriile sale vorbește despre „narcomania” Soranei Țopa, „despre călătoriile ei și ale altor intelectuali români din anii '30 «spre paradisuri artificiale».

Ea a deprins năravul administrării cocainei într-o mai lungă «vacanță berlineză» de la sfârșitul anilor '20, când Petre Pandrea era atașat de presă la Legația română din Germania.”⁹ Nu știm cât adevăr încapă în această povestire,



⁷ Datarea este consemnată pe prima pagină a volumului: Sorana Țopa, *Teatru. Omul ascuns*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1947.

⁸ Manuscris dactilografiat; conține 108 de pagini, cu titlul inițial „Semănătorii de iluzii”, datat 1928-1930, cu o dedicație ulterioară: „Getului⁸ meu drag – Tanti Sorana, 7 Febr. 1967”.

⁹ Petre Pandrea, *Turnul de ivoriu. Memorii*, Prefață de Ștefan Dimitriu, ediție îngrijită și postfață de Nadia Marcu-Pandrea, Vremea XXI, București, 2004, pp. 97-101, apud Andrei Oișteanu, op. cit., p. 340.

COLOCVII TEATRALE

dar – și din această perspectivă –, *Neguțătorul de iluzii* devine un text cu teme actuale, ce încă pot neliniști publicul (receptorul, cititorul).



Cenaclul Sburătorul, 1942. De la stânga la dreapta: jos – Sorana Țopa, Ana Luca, Ioana Postelnicu, E. Lovinescu, Monica Lovinescu, Ștefania Zottoviceanu-Rusu, Maura Prigor; sus – Ion Ojog, Lucia Demetrius, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Dan Petrașincu, Ion Larian Postolache

Preocupările dramaturgice ale actriței Sorana Țopa explică și prezența sa în cadrul cenaclului «*Sburătorul*» consemnată și în monografia alcătuită de Carmen Antochi¹⁰: „Cenaclul «*Sburătorul*» a fost unul dintre cele mai importante reuniuni a scriitorilor români. Eugen Lovinescu ține, dealtfel, o evidență a celor ce s-au perindat de-a lungul timpului, prin salonul său, acele notițe fiind publicate, mai târziu, în cele șase volume ale seriei «*Sburătorul*». *Agende literare*, ediție îngrijită de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Printre participanții cei mai fideli se numără: Gheorghe Brăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ludovic Dăuș, Vladimir Streinu, Dan Petrașincu, Ramiro Ortiz, Ion Petrovici, Dumitru Nanu, Victor Eftimiu, George Murnu, Liviu Rebreanu, Caton Theodorian, Zaharia Stancu, Tudor Vianu, Ana Luca, Sorana Țopa, Ioana Postelnicu, Ticu Arhip, G.M. Zamfirescu, Pompiliu Constantinescu, Camil Petrescu și mulți, mulți alții. Într-o serie de articole «*Sburătorul*» văzut de... publicate în ziarul «*Vreamea*», Sorana

¹⁰ Carmen Elena Antochi, *Sorana Țopa – roluri pe și dincolo de scenă: reflectări teatrologice ale unui destin teatral*, prefată Anca Doina Ciobotaru, Editura Eikon, București, 2021.

COLOCVII TEATRALE

Țopa afirma: «Crucea pe care visul chinuit de supremație al artei, o impune umerilor fantasticului care este d. Lovinescu și pe care domnia-sa o poartă senin, cu ochii îndreptați spre culmea idealului, care așteaptă veșnic pe cei aleși.»¹¹».

Oricum ar fi, relația dintre context și temă rămâne valabilă. Sintetizând, piesa poate fi prezentată astfel:

Titlul: *Semănătorii de iluzii*

Titluri alternative: *Orbii care văd departe* sau *Neguțatorul de iluzii*¹²

Piesă în patru acte și un tablou

Manuscris dactilografiat; conține 105 de pagini, cu titlul inițial „Semănătorii de iluzii”, datat 1928-1930, cu o dedicație ulterioară: „Getului¹³ meu drag – Tanti Sorana, 7 Febr. 1967”.

PERSOANELE (sic!): Ariana, Bătrâna, Raymonde, Mama, Jeana, O fată blondă, Altă fată, brună, Ion, Vigor, Marinarul, Chelnerul, Băiatul de la tarabă, Emigrantul rus, Muzicantul, Alt marinar, Un negru, Un ofițer din colonie, Al doilea ofițer din colonie, Câțiva oameni de afaceri, Câțiva chinezi, Câțiva marinari, Răzvrătitul, Copilul.

În căutarea fericirii, personajele Soranei Țopa ne duc în zona capcanelor, a mreжелor în care realitatea se topește în amăgire, visele frumoase se transformă în coșmar. Plasarea tramei în locuri diferite ne sugerează o desfășurare filmică, neexploată încă. Didascaliiile ample ajută lectorul în conturarea unei imagini clare a spațiilor. Din acest punct de vedere putem remarca perspectiva antropologică susținută atât prin intermediul tematicii, cât și a informațiilor transmise prin intermediul informațiilor directe (cuprinse în replici) și indirecte (cuprinse în didascalii). Sorana Țopa vorbește despre lumea sa, filtrând imaginea timpului prin intermediul credințelor și valorilor sale. Despre conectarea sa la mișcarea feministă s-a vorbit destul de puțin; și totuși, Sorana Țopa, nu a ezitat să își exprime opiniile în mod direct sau indirect (prin intermediul personajelor feminine din dramaturgia sa). Prezentăm, în acest context, fragmente din articolul *Răspuns la „Noua morală sexuală”*, publicat în 1931: „După ce odinioară, omenirea deșteptată la alt plan de conștiință prin glasul creștinismului, o înlăturase ca nemaicorespunzând cerințelor sufletești, – astăzi intervine ca factor prin încercarea noului ritm universal.

Lupta dintre sexe care a îmbogățit literatura, știința și arta, aducând în domeniul psihologiei noi elemente de cunoaștere, nu mai prezintă contemporanilor

¹¹ Sorana Țopa, *Sburătorul văzut de...*, „Vremea”, an V, nr. 232, 3 aprilie 1932, p. 7, apud *Amintiri și evocări despre E. Lovinescu*, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic, indice și bibliografie de Ion Nușă, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 224.

¹² Titlul manuscrisului depus de Sorana Țopa la Arhivele Naționale ale României, Serviciul Județean Iași, Colecția Manuscrise, fond 354, volumul 2, inventar 1439, nr. 2466, rola 352.

¹³ Getei Angheluță, n.n.

COLOCVII TEATRALE

niciun interes. Or, ce voia această luptă? Depășirea sentimentului exclusiv material, prin o mai largă înțelegere a fenomenului. Dorința adânc intuitivă de a cunoaște un tărâm neutru în care «eurile» în perpetuă ciocnire să se confunde într-un tot indisolubil, cu un «arrière goût» de eternitate.”¹⁴

Cunoscând aceste aspecte, ne apropiem de text cu înțelegerea nuanțelor de reflectare a identității sale intime, reformulată de-a lungul timpului prin căutarea ADEVĂRULUI și EU-lui interior. Protagonista, Ariana este decisă să reacționeze, în fața trădării în dragoste, prin „fugă”. Motivul *plecării* – soluție pentru regăsirea sinelui și înțelegerea sensului, poate fi identificat și în alte piese ale autoarei. Punctul de plecare al călătoriei este marcat, de obicei, de principiile și valorile ne-negociabile ale protagoniștilor, de credințele acestora. De data aceasta, plecarea este declanșată de infidelitatea partenerului (o altă temă recurentă pentru autoare), acceptată în societate ca un fapt comun, trecută de Bătrână în rândul regulilor nescrise: „Toți oamenii sînt supuși greșelii... toți bărbații păcătuiesc.”¹⁵ „Broboada minciunii de pe ochi” devine subiect de polemică; acceptare vs. neacceptare. Definirea firescului în relația de cuplu aparține unei programări ce acționează prin intermediul „poveștilor”; idealizarea partenerului face parte din rețetă. Ieșirea din tipar este încadrată în zona „visurilor aiurite”. Dialogul dintre Bătrână și Ariana despre regulile ce ar trebui să definească legăturilor de cuplu (din prima scenă), constituie un exemplu al diferențelor de viziune dintre generații, prezent în societate, încă de atunci:

„Ariana (acces de veselie): Aha, înțeleg, cu alte cuvinte, pentru că nu mi-am juruit și legat viața prin consințământul bisericii și al primăriei, Dumnezeu m-a pedepsit, îndemnându-l pe Ion să se înșele, nu?... Frumoasă credință, n-am ce zice!

Bătrână (îngaimă speriată): Să vă pedepsească pe amândoi, poate.

Ariana (cu amar): Unirea noastră, așa cum am visat-o eu... ar fi fost pe placul dumnezeirii, sunt sigură!”¹⁶.

Având șansa parcurgerii mai multor manuscrise, putem observa că în toate piesele sale frământările și polemicile definitorii pentru societate devin resurse dramatice. Pierderea identității, prin acceptarea cutumelor, este simbolizată și de reevaluarea statutului Bătrânei de doică și „femeie în casă” și reamintirea numelui său – Maria. În fapt, dacă suntem atenți la biografia Soranei Țopa, vom înțelege

¹⁴ Sorana Țopa, *Răspuns la „Noua morală sexuală, „Adevărul Literar și Artistic”, Anul X, Nr. 564, 27 Septembrie 1931, p. 4, col. 1-2.*

¹⁵ Sorana Țopa, *Neguțătorii de iluzii*, manuscris, Actul I, Scena a II-a, p. 5

¹⁶ Idem, p. 7

COLOCVII TEATRALE

că episodul din adolescență, în care tatăl a trimis-o la Bârlad, și în timpul căruia i-a încolțit în suflet visul de a deveni actriță, își găsea și el o formă de exprimare. Călătoria începe cu o confesiune și cu dorința de a obține iertarea (atât de la Maria, cât și de la Ion), ca într-o spovedanie interioară, ca într-un dialog izvorât dintr-o altă dimensiune. Dealtfel, invocarea Divinității reprezintă o altă constantă a dramaturgiei Soranei Țopa, corelată cu ideea de destin, de acceptare a acestuia, chiar și atunci când implică suferință. În piesele sale, prototipul personajului care se ghidează după valorile moralei creștine cunoaște variante multiple, raportarea la Divinitate fiind reflectată și prin intermediul abordării relației dintre viață și moarte. Dreptul sau libertatea de a decide stărnește replici ce amintesc despre eterna dilemă hamletiană: „să mori, să dormi...”, ce nuanțează zbuluciumul dintre „a fi” și „a nu fi”, căruia Sorana Țopa a încercat să-i descifreze dimensiunea, de-a lungul întregii vieți.

„Domnul (cercând să scape printr-un râs): Iar absolut! Ha! Ha! Și crezi cumva că există asemenea gogoriță?...

Ariana (după o reculegere, grav) Trebuie să existe! Altfel ne paște gândul sinuciderii pe mai fiecare dintre noi...

Domnul (stăpânindu-și o tresărire): Sinucidere ai spus?

Ariana (ca sieși): Întotdeauna mi-am zis că o viață care nu și-ar pune temelia în ceva veșnic, nezdruncinat e ca un râu care se scurge în gol, fără matcă sau ca sămânța rară, de neprețuit, care se risipește fără a rodi... Cum să spun, un soi de destrămare a spiritului în gol mai firoasă decât orice moarte.”¹⁷

Atât textul replicilor, cât și al didascaliei ne indică căutările autoarei cu privire la raportul dintre logic și emoțional, dintre rațiune și afect. În ciuda aparentei simplități, piesa lansează teme profunde și tulburătoare care o vor însoți pe Sorana Țopa de-a lungul întregii vieți. Personajele și acțiunile lor sunt forme de exprimare a acestora. Plecarea Arianei la „capătul pământului” are semnificația unei călătorii inițiatice; ea va dura atât cât va fi necesar: „Nu știu... atât poate, cât mi-o trebui să înțeleg, de ce nu mă pot împăca, la fel ca alte femei cu... minciuna (...).”¹⁸ Starea de „urgență” se desprinde și din dorința de a prinde „primul tren care trece granița”; o graniță metaforică ce îi marchează „majoratul spiritual”, obținut prin experiența relației cu Ion. Călătoria protagonistei se desfășoară între „Lumea închipuirii” și „Orbii care văd departe”; prima metaforă aparține Arianei, reprezentând titlul manuscrisului pe care îl rupe înainte de

¹⁷ Idem, Actul III, Scena I-a, pp. 55-56.

¹⁸ Idem, Actul I, Scena II, p. 6

COLOCVII TEATRALE

plecare; a doua îi aparține Soranei Țopa, care a căutat vederea interioară, de-a lungul întregii sale vieți. Acea vedere care i-a arătat calea spre libertate – cu prețul atașat: „o pasăre care dă de aerul libertății nu se mai reîntoarce în colivie”¹⁹.

Actul al II-lea începe cu un tablou aflat la polul opus celui din care Ariana a plecat; siguranța locuinței confortabile este departe; tânăra femeie cunoaște realitatea nesigură a unui „local din port”, cu toată atmosfera specific descrisă prin intermediul unor amănunte definitorii sonore, vizuale și olfactive. Didascaliile au valoare indicații regizorale, aspect ce demonstrează (încă o dată) simțul scenic al actriței; ultima indicație este elocventă: „La ridicarea cortinei fiecare personaj va trebui să urmeze indicațiile de mai sus”²⁰. Personajele sale de hârtie respiră. Aici implicarea în relația dintre *el* și *ea* se măsoară în „grăunțe”; emoțiile sunt înlocuite de negociere. Dezamăgirea și revolta sunt înlocuite de nesiguranță și singurătate, alăturate dorinței de a lua „viața și oamenii, așa cum sînt...”²¹ Aflarea adevărului și al frumosului din interior, în contrast cu și dincolo de promiscuitatea lumii înconjurătoare. Tăcerea ca formă de comunicare și cale spre ... ideal. Scena a V-a prezintă o altă formulă a vieții de cuplu, cea a familiei unui marinar. Jeana aduce cu sine o imagine femeii supuse, care așteaptă, care îndură abuzuri emoționale și fizice, care și-a asumat statutul de obiect posedat: „e bărbatul meu, are dreptul să mă și bată, dacă are chef.”²² Soțul are drepturi depline asupra sa și asupra copiilor: „...dacă are chef poate să ne lovească cît o pofti, și chiar să ne și omoare...”²³ Regula face parte din viața „de câine”, asumată în numele împlinirii unei iluzorii și nescrise datorii, receptată de Ariana drept „iluzia celor neputincioși”²⁴.

Actul III duce călătoria către un alt prag – cel al abandonului. Sorana Țopa plasează semne simple dar puternice; spre exemplu, în camera Domnului găsește cartea „Paradisul artificial” – Baudelaire. În fond, protagonist manifestă o acceptare a destinului formulată într-o variantă mai sofisticată, dar bazată pe același principiu al abandonului: „tot ce se petrece cu mine astă seară... îmi pare că trebuia să se întâmple.”²⁵

În acest sens, întâlnirea dintre Ariana și Vigor capătă o dimensiune simbolică, pe care se fundamentează ideea de complementaritate a partenerilor, ca singură șansă a vieții de cuplu. Traficantul de droguri – *Neguțătorul de iluzii* – o atrage în mod surprinzător pe Ariana; el este un simbol al jumătății

¹⁹ Idem, Actul I, Scena IV-a, p. 25

²⁰ Idem, Actul II, p. 25

²¹ Idem, Actul II, scena I-a, p. 36

²² Idem, Actul II, Scena V-a, p.46

²³ Idem, p. 47

²⁴ Idem, p. 57

²⁵ Idem, Actul III, p. 53

COLOCVII TEATRALE

complementare. Pleacă în lume pentru a descoperi „idealul”, sfârșește prin a recunoaște că fiecare își poartă cu sine propriile patimi; lumina și întunericul, pacea și zbuciumul, fericirea și tristețea se află, în stare latentă, în interior și se manifestă conform modului în care le „hrănim”, prin intermediul gândurilor. Responsabilitatea, pentru posibilele consecințe ale propriilor decizii, ne aparține – un mesaj marcat de invocarea unei atitudini de refuz și/sau abandon: închiderea ochilor, când te găsești pe marginea prăpastiei. Metafora privii, a ochilor închiși sau deschiși e o altă dovadă a faptului că autoarea nu scrie un text, ci descrie un spectacol, decupează fragmente de viață. Casa traficantului de stupefiante, paradisul artificial, pare a fi un loc pe care și autoarea l-a cunoscut. Personajele își spun numele doar când se confruntă cu realitatea definite prin intermediul principiilor teatrale: aici și acum. Granițele se topesc, contrastele se reformulează, raporturile de forțe se schimbă, ca într-un vas comunicant.

Necunoscuta reprezintă o mărturie a mecanismului de scufundare în „paradisul artificial”, de transformare în „umbră”; remarcăm o etapă intermediară, pe care am putea-o asocia cu metoda „lover boy”; iluzia dragostei, o altă față a lumii răsturnate. Drama este amplificată de zbuciumul mamei sale, care încearcă să o recupereze, să o readucă către propria identitate. Familia – victimă colaterală a unor decizii greu de înțeles, născute din porniri „stranii, neașteptate”.

Finalul stă sub semnul aceleiași căutări a idealului; numai că, de data aceasta, personajul masculin este cel vulnerabil. Ariana își continuă călătoria spre sine; Vigor, însă „pare să caute urmele Arianei pe alte tărâmurii, pe undeva, prin cotloanele inimei lui însângerate”²⁶.

„Scena din urmă” are finalul deschis pentru că Sorana simte nevoia unei didascalii lămuritoare: „Vigor ca trezit... fără să înțeleagă încă...”; o posibilă mistică recuperare a celui pierdut sau doar o altă metaforică iluzie. Adevărul, prezentul, realul aduc cu ele suferință, atunci când sunt parte a unui joc orb.

3. Trepele iluziei

Chiar dacă firul conflictului dramatic este unul liniar, ne aduce în atenție, teme puternice cu privire la relațiile interumane, interpersonale, dar și intrapersonale. Călătoria ne poartă, prin intermediul Arianei, în labirintul căutării interioare; treaptă după treaptă: revoltă, nesiguranță, abandon, trezire/conștientizare a ceea ce suntem dincolo de mască... Apropierea de mitica Ariadna se realizează prin tainicul fir ideatic care o determină să caute... „capătul fiecărui gând sau simțiri” și rostul, menirea.

²⁶ Idem, Actul IV, Scena din urmă, p. 105.

COLOCVII TEATRALE

„Adevărul e ceea ce trăim acum...”²⁷ – o replică ce ne-ar putea face să înțelegem actualitatea tematicilor/ mesajelor Soranei Țopa. Dacă am sonda cauzele care declanșează capcanele iluziilor multiplicare, am putea găsi și soluții. Traficantul Vigor are propria perspectivă: „eu n-am făcut altceva decât să mă supun setei lor aprige de-a fi legați la ochi, înșelați... E drept c-am oferit iluzii otrăvitoare.. dar numai celor nefericiți celor care aveau prea bună memoria, înțelegi? Ca să poată uita trecutul,.. la fel și acelora,.. care n-aveau de loc a-și aminti...”²⁸ Nevoia de adevăr vs. nevoia de a uita adevărul învăluite în ceață sau ascunse în labirint. *Neguțătorii de iluzii* încă prosperă, dramele nu s-au sfârșit; redescoperirea acestui text demonstrează că dincolo de forma dramatică ușor stângace, subiectul și personajele au o încărcătură simbolică ce permite apropierea de omenesc.

Dacă am deschide ochii, când ne aflăm pe marginea prăpastiei, poate am înțelege sensul metaforei oferite – ispita poate fi învinsă prin urmarea modelului cristic, prin reevaluare, fără mândrie, fără prejudecăți; purificarea implică suferință, luciditate și coîmpărtășie, deopotrivă. Poate că acesta este unul dintre cele mai puternice și actuale mesaje. Însingurarea și neîncrederea sunt la fel de traumatizante și pentru traficant și pentru consumatorii de droguri. Prezențele de dinaintea căderii în gol sunt cele care pot face diferența.

Apropierea de dramaturgia sa simplă, dar expresivă, ne îngăduie să reevaluăm puterea teatrului de a neliniști și vindeca, deopotrivă. Trezirea conștientizării și înțelegerea propriilor emoții sunt încă teme de actualitate; societatea pare a nu avea timp pentru lumea interioară. Fuga spre și în exterior ne consumă energia, oferindu-ne... iluzii personale (sau de grup!?). Textele Soranei Țopa așteaptă să abandonăm iluzia politicilor corecte și să acceptăm faptul că recuperarea memoriei culturale reprezintă o posibilă soluție salvatoare, care să ne reconecteze la nevoia de identitate.

BIBLIOGRAFIE

- Antochi, Carmen Elena, Sorana Țopa - roluri pe și dincolo de scenă: reflectări teatrologice ale unui destin teatral, prefață Anca Doina Ciobotaru, Editura Eikon, București, 2021
Oișteanu, Andrei, Narcotice în cultura română: Istorie, religie și literatură, Editura Polirom, Iași, 2010
Țopa, Sorana, Teatru. Omul ascuns, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1947

Manuscrite

²⁷ Idem, Actul III, p 58

²⁸ Idem, Actul III, p. 64

COLOCVII TEATRALE

Țopa, Sorana, Neguțătorii de iluzii, manuscris dactilografiat, Biblioteca Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași

Periodice

„Adevărul Literar și Artistic”, Sorana Țopa, Răspuns la „Noua morală sexuală, Anul X, Nr. 564, 27 Septembrie 1931, p. 4, col. 1-2

COLOCVII TEATRALE

Felii de viață oglindite pe scenă

Diana COZMA*

Rezumat: Ne propunem o analiză succintă a câtorva dintre modalitățile de oglindire, deopotrivă într-un text dramatic și într-un spectacol, a unei felii de viață dintr-o anumită perioadă istorică. Astfel, vom pune în discuție câteva dintre reflecțiile lui Molière asupra teatrului prezente în piesele sale concepute ca *work in progress* asemeni canavalelor completate în timpul repetițiilor cu actorii și al reprezentațiilor. Sunt texte care prezintă caractere, vicii, moravuri, prejudecăți ale unor indivizi situați, la un moment dat, pe anumite nivele de organizare socială. În acest sens, observăm că teatrul ca oglindă are capacitatea de a dezvălui micro-realități sociale, mentalități și comportamente care prevalează în anumite perioade istorice. Din această perspectivă, putem considera piesele/spectacolele ca texte cu un caracter istoric. De asemenea, observăm că și în imensa oglindă a teatrului realist se reflectă lumea în toată complexitatea ei, ființele umane fiind întrupate, cu precizie și finețe, în personaje verosimile și recognoscibile. În această ordine de idei, remarcăm atenția semnificativă acordată de dramaturg/regizor cvasi-fotografierii și reproducerii veridice a realității.

Cuvinte cheie: oglindire, realism, felie de viață, viciu, veridicitate

Interesul dramaturgic al lui Molière este centrat pe tratarea în registru satiric a unor tipuri comportamentale reflectate în vorbire, posturi, umblet; dramaturgul, ni se spune, concepea o *comédie de moravuri*, piese / spectacole datorită cărora să se ajungă la o eliberare de vicii prin râs și distanțare. În acest sens, în mod indubitabil, piesele lui Molière fac parte din marea *comédie umană* în care râsul și plânsul se împletesc și care se adresează conștiinței spectatorului pentru a-l determina pe acesta să își recunoască viciile și să le elimine. Așadar, o reproducere fidelă a realității marcată de veridicitate se regăsește în dramaturgia lui Molière care își concepe personajele astfel încât acestea să poată fi recunoscute: „Când zugrăvești oamenii, trebuie să-i zugrăvești după natură. Ți se cere ca portretele să semene cu modelul lor viu și n-ai făcut nimic dacă nu ți-ai zugrăvit contemporanii în așa fel încât să poată fi recunoscuți”¹. Acest mod de raportare la realitate, de întruchipare a virtuților și viciilor semenilor, de expunere a răului prezent pe toate nivelele de organizare socială, atinge un punct culminant în

* Conf. univ. dr. habil. Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai

¹ Molière, *Critica Școlii nevestelor în Opere*, vol. II, traducere de Ion Frunzetti, ESPLA, 1955, București, p. 145

COLOCVII TEATRALE

Tartuffe. În prefața piesei, Molière remarcă: „Dacă chemarea comediei este de a îndrepta viciile omenești, nu văd prin ce rațiune ar fi între ele unul privilegiat. Cel de care este vorba, are în stat urmări mai primejdioase cu mult decât toate celelalte, și am văzut că teatrul are o mare putere în privința îndreptării. Cele mai bune săgeți ale unei moralizări posace sunt adesea mai puțin puternice decât ale satirei. Și nimic nu pocăiește mai bine pe cei mai mulți dintre oameni, ca oglinda beteșugurilor lor. E o lovitură dată viciilor, când le expui râsul obștei întregi. Ușor îndură omul muștrările, dar nu rabdă nicidecum batjocura. Acceptă să fie rău, dar nu vrea să fie ridicol”². Pentru ca jocul lui să fie convingător, actorul lui Molière are datoria de a-și asuma cu fidelitate *caracterul rolului*, acordând atenție sporită redării verosimile a rostirii, posturii, gesticii, acțiunilor scenice în funcție de *caracter, rang social, vicii, înclinații, atitudini, comportamente, fizionomii*.

În secolele XX-XXI, regăsim același interes major pentru identificarea și demascarea viciilor, a nedreptăților sociale, cu predilecție, în cadrul companiilor care practică un *teatru brut* „hrănit cu voioșie, exuberanță, o energie care generează rebeliune și împotrivire. Această energie este militantă: este energia furiei, uneori, energia urii. Energia creativă care stă ascunsă la baza inventivității bogate din spectacolul *Zilele Comunei*, producție a companiei Berliner Ensemble, energia lui *Arturo Ui* care ar putea porni războiul. Dorința de schimbare a societății, de confruntare a acesteia cu veșnicele sale ipocrizii, reprezintă o uriașă centrală energetică. Figaro sau Falstaff sau *Tartuffe* satirizează și demască prin hohote de râs, iar intenția autorului este de a produce o schimbare socială”³. În acest sens, facem trimitere, ca exemplu, la compania San Francisco Mime Troupe, înființată în 1959, care este adepta unui teatru politic, protestatar, considerat a fi apt să genereze schimbări în spectatori și, deci, în societate. Dacă Molière credea că teatrul are capacitatea de a-l determina pe individ să își recunoască viciile oglindite pe scenă și astfel să încerce a le elimina, San Francisco Mime Troupe, la rândul ei, crede în forța teatrului de a genera schimbări în viața individului. Se pot identifica puncte comune între modul lui Molière de a concepe un text dramatic/spectacol bazat pe anumite teme de interes și cel al companiei din San Francisco precum: diversitatea situațiilor, popularitatea personajelor supuse criticilor și luării în derâdere, coloritul, verva și prospețimea limbajului, dialogurile vii, ascuțimea replicilor, râsul eliberator. În ceea ce privește jocul actorilor remarcăm practicarea unui stil natural, firesc, direct, care are la bază studii de caracter, în care observarea indivizilor din societate concură, uneori, la creionarea unor personaje tip. Actorii companiei San Francisco Mime Troupe sunt

² Molière, *Tartuffe sau Impostorul* în *Opere*, vol. II, traducere de A. Toma, ESPLA, București, 1955, p. 261

³ Peter Brook, *The Empty Space*, Penguin Books, London, 1990, p. 79

COLOCVII TEATRALE

puternic influențați de modul lui Bertolt Brecht de a gândi teatrul astfel încât, spre exemplu, aserțiunea „Soarta omului este omul” devine leit-motivică și contribuie decisiv în procesul de coagulare a unei *conștiințe revoluționare*. În mod evident, membrii companiei consideră că natura teatrului constă în conflict și schimbare și în tentativele lor de investigare a societății americane, după modelul caracterelor din *commedia dell'arte*, ajung să născocescă caractere americane, precum capitalistul, tânărul naiv, femeia puternică. Așadar, spectacolele lor am putea spune că aparțin *teatrului brut* sau *teatrului popular* care „De-a lungul vremii, a căpătat numeroase forme care au un singur element în comun – starea brută. Sare, sudoare, zgomot, miros: teatrul care nu are loc într-un teatru, teatrul jucat în căruțe, furgonete, pe scene de bălci, cu spectatori care stau în picioare sau așezați în jurul meselor, în fața unui pahar, spectatori care participă, întorc replica, teatrul odăițelor din fund, al mansardelor și depourilor; reprezentații de o noapte, cearșafuri rupte, agățate de-a lungul peretilor, vechiul paravan menit să ascundă schimbările rapide – termenul acesta generic *teatru* înseamnă toate acestea – nu numai candelabre scânteietoare”⁴. Sunt spectacole marcate de vitalitate, umor și care, în mod deliberat, *evită baletul, opera, simfonia, teatrul bazat pe texte preexistente, folosind, în schimb, tehnici din commedia dell arte, circ, spectacole de păpuși, music hall, vodevil, parade, carnaval, muzicieni care cântă pe străzi, fanfară, benzi desenate, melodramă și alte forme de sărbătoare*⁵. Precum Living Theatre, își propun „un teatru anti-autoritate, anti-tradiție, anti-somptuozitate”⁶. Shank observă că *o perioadă au adaptat texte scrise de Molière, Goldoni, Machiavelli, au jucat în maniera commediei dell arte, cu caractere cu mască, mișcare și voce exagerate, incorporând texte din știrile zilei, permițând reacții improvizate în timpul spectacolului*⁷.

În secolul XXI, în *teatrul verbatim*, o formă actuală a teatrului politic, observăm că interesul practicienilor teatrului este de a reproduce cu cât mai multă exactitate o felie de realitate socială sau un eveniment care marchează în mod direct viața unei comunități. Astfel, teatrul se apropie tot mai mult de o oglindire cât mai fidelă a realității ajungând până la reproducerea exactă a cuvintelor, modurilor de rostire, ticurilor comportamentale, atitudinilor persoanelor care au participat la evenimentul reprodus pe scenă. Prin această formă a teatrului documentar se explorează anumite fapte, evenimente, situații de viață, relatate de către persoane care au participat direct la acestea, tocmai cu scopul de a le reda scenic în mod verosimil. Remarcăm că, în acest caz, nu mai avem de-a face cu o

⁴ Idem, p. 73

⁵ Theodore Shank, „Political Theatre as Popular Entertainment: The San Francisco Mime Troupe”, în *The Drama Review: TDR*, vol. 18, no. 1, Popular Entertainments, Mar., 1974, p. 112

⁶ Peter Brook, op. cit., p. 76

⁷ Theodore Shank, art. cit., p. 112

COLOCVII TEATRALE

oglină a timpului, ci cu un ciob de oglindă în care este reflectat un fapt al zilei. Ni se spune că, uneori, teatrul verbatim ca formă a teatrului documentar face apel și la articole de ziar, fragmente de jurnal, și nu se bazează exclusiv pe transcrierea interviurilor luate unor persoane asociate unui eveniment sau subiect de interes care, ulterior, constituie textul spectacolului. Actorii încarnează, așadar, persoane reale, recognoscibile; imitarea acestor persoane poate să meargă până la o redare exactă a cuvintelor, intonațiilor, modulațiilor vocale, pauzelor, posturilor, gesturilor, acțiunilor și în acest sens observăm o copiere a realității până în cel mai mic detaliu. Se pare că aceste povești ale spectacolelor, create din cuvintele persoanelor intervievate, dau, aparent, o mai mare doză de veridicitate faptelor scenice. Nu avem cum să nu remarcăm că aceste spectacole de teatru verbatim sunt, de cele mai multe ori, spectacole de nișă sau *spectacole de o zi* care se adresează exclusiv spectatorilor contemporani cu evenimentul relatat pe scenă; sunt asemeni produselor de modă concepute pentru un sezon și nimic mai mult.

O altă modalitate de transpunere a unei felii de viață în forme dramaturgice și scenice pe care ne propunem să o supunem unei analize succinte aparține teatrului realist. În acest sens, despre textele dramatice realiste, Kenneth Tynan afirmă: „O piesă realistă se definește, în mare, prin faptul că personajele și incidentele sunt vizibil înrădăcinate în viață. Gorki, Cehov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht, O’Casey, Osborne și Sartre au scris piese realiste (...) se exprimă în ele o viziune omenească a lumii cu cuvinte ale tuturor, pe care le putem recunoaște cu toții”⁸. În acest univers dramaturgic realist, ni se prezintă, adesea, personaje însingurate, supuse eșecurilor, care, uneori, experimentează episoade de mânie și depresie, aflate într-un continuu conflict cu ele însele și cu ceilalți, al căror comportament este marcat de negativism, cinism, alternări de violență cu slăbiciune. Sunt personaje care amintesc de *ființele de prisos* sau de *ființele prinse în plasa iluziilor*, precum în piesa lui Cehov, *Trei surori*, care „conferă impresia unei vieți în derulare asemeni unei benzi de magnetofon care se învârtă la nesfârșit. La o examinare atentă vom observa că piesa este construită din coincidențe la fel de admirabile ca și la Feydeau – vasul de flori care se răstoarnă, mașina pompierilor care trece exact la momentul potrivit; cuvântul, întreruperile, muzica din fundal, foșnetele, aparițiile, despărțirile – clipă de clipă, creează prin limbajul iluziilor, iluzia atotcuprinzătoare a unei felii de viață”⁹. Printre temele supuse reflecției se numără războiul, lipsa de sens a existenței, conflictele familiale, alienarea, tulburările de personalitate, sexualitatea, dependența de alcool și drog, revolta sortită eșecului, nedreptățile sociale, justiția poetică. Sunt

⁸ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p. 109

⁹ Peter Brook, op. cit., p. 89

COLOCVII TEATRALE

texte/spectacole ale căror scene sunt aranjate într-un fir narativ care respectă ecuația cauză-efect. Astfel, în fața spectatorilor, cortina se ridică deasupra unei scene populate de oameni obișnuiți, unii striviți de bocancul istoriei, victime ale războiului, precum în piesa lui John Arden, *Dansul sergentului Musgrave*, în care realitatea războiului tratată în cheie realistă conține sâmburii unui teatru brut, căci piesa „poate fi interpretată și ca o ilustrare a modului prin care un teatru autentic ia ființă. În piața orașului, pe o scenă improvizată, Musgrave înfruntă mulțimea încercând să comunice cât se poate de convingător părerea sa despre ororile și zădărnicia războiului. Demonstrația pe care o improvizează este asemeni unei autentice piese de teatru popular, recuzita sa este formată din mitraliere, drapele și un schelet în uniformă pe care îl agită continuu. Cum astfel nu reușește să transmită pe deplin mulțimii mesajul său, temperamentul lui disperat îl ațâță să găsească alte mijloace de expresie și într-un moment de inspirație începe să bată din picioare sacadat, azvârlindu-se în cântec și într-un dans sălbatic. Dansul sergentului Musgrave este o demonstrație a faptului că nevoia violentă de comunicare a unui crez poate, la un moment dat, să se întrupeze într-o formă sălbatică, imprevizibilă”¹⁰.

De asemenea, scena oglindește viața unor ființe vlăguite, ratate, prinse în iluzii bovarice sau induse de alcool și droguri, cum este Blanche Dubois în piesa *Un tramvai numit Dorință* de Tennessee Williams sau ființe care, după Eugene O'Neill, *ar fi putut să fie, dar pentru ei e prea târziu*, cum este Mary Tyrone din *Lungul drum al zilei către noapte*, sau ființe care respiră un aer al unei rebeliuni sortite din fașă a fi sufocate, cum este Jimmy Porter din *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne. Observăm, totodată, că avem de-a face și cu fapte reconstituite din perioade istorice marcate de o cruzime sălbatică, cum este cel din piesa lui Arthur Miller, *The Crucible*, o tragedie care vorbește mai mult decât despre acte de vrăjitorie și răzbunare evocând un episod înfiorător din istoria omenirii. După cum mărturisește autorul, este o piesă care „pare să prezinte aceeași structură primitivă a sacrificiului uman adus furiilor fanatismului și paranoiei și care continuă să se repete la nesfârșit ca și cum ar fi încorporat în creierul omului social”¹¹.

Semnificativ este cum se raportează dramaturgul, *cel care revelează adevăruri ascunse și este un puternic distrugător de idoli*¹², la propria creație, care este condiția sa ca artist care surprinde și transfigurează felii de viață, situații

¹⁰ Idem, p. 79

¹¹ Arthur Miller, “Why I Wrote *The Crucible*” în *The New Yorker*, 21-28 octombrie, 1996 la Why I Wrote “The Crucible” | The New Yorker, publicat: October 13, 1996, accesat: 19 martie 2023

¹² George Bernard Shaw, *How to Write a Popular Play* in *Playwrights on Playwriting: From Ibsen to Ionesco*, edited by Toby Cole, Introduction by John Gassner, Cooper Square Press, New York, 2001, p. 57

COLOCVII TEATRALE

existențiale, în perioade de revoltă, de emancipare, de refacere după traume suferite din cauza războaielor, nedreptăților sociale, discriminărilor, experiențe care marchează ființele umane. Și, în acest sens, spre exemplu, Henrik Ibsen constată: „Da, domnilor, nimeni nu poate înfățișa poetic nimic din ceea ce el însuși, într-o anumită măsură și cel puțin, câteodată, nu i-a servit ca model. Și cine este acela dintre noi care, din când în când, nu a simțit și recunoscut în el însuși o contradicție dintre cuvânt și faptă, dintre voință și datorie, dintre viață și teorie în general”¹³? Subliniem, în fond, necesitatea creatorului de a trăi cât mai multe experiențe pe care să le transfigureze în textele sale. În același timp, pentru o redare verosimilă a unui felii de viață, dramaturgul trebuie să aibă în vedere construirea unor personaje care să aibă corespondent în realitatea ca atare. Drept urmare, așa cum, în viață, ființa umană este supusă mișcării, schimbării, una din dimensiunile fundamentale ale ființei umane o constituie *mișcarea*, tot așa, în viața ficțională, personajul trebuie să suporte o serie de schimbări, în termeni beckettieni, o serie de modificări generate de trecerea inexorabilă a timpului, și care apar de la o clipă la alta. Tocmai, în acest sens, observă Lajos Egri, „Nu există nimic care să nu se miște. Schimbarea constantă este însăși esența întregii existențe. Totul, în timp, se transformă în opusul său. Totul în sine conține propriul său opus. Schimbarea este o forță care îl obligă să se miște, iar această mișcare devine ceva diferit de ceea ce a fost. Trecutul devine prezent și ambele determină viitorul. Viața nouă se naște din cea veche, și această viață nouă este combinația dintre cea veche și contradicția care a distrus-o”¹⁴. Astfel, dramaturgul ține cont de faptul că „O ființă umană este un labirint de contradicții aparente”¹⁵. Tot Lajos Egri este cel care ne prezintă o fișă a personajului care să reflecte structura tridimensională a acestuia sau existența acestuia pe trei nivele de organizare, respectiv fiziologic, sociologic și psihologic. O fișă de lucru atât pentru actor/regizor cât și pentru dramaturg ar trebui să conțină *date fiziologice precum sex, vârstă, înălțime, greutate, culoarea părului și a ochilor, defecte, boli, semne ereditare; date sociologice precum ocupație, educație, stare familială, locul pe care îl deține în comunitate, afiliații politice, hobby-uri; date psihologice precum temperament, complexe, frustrări, abilități, calități, atitudine față de viață*¹⁶.

Aceste dimensiuni le regăsim în *munca actorului cu sine însuși* (Stanislavski). Pentru spectacolele bazate pe piesele lui Cehov, tocmai pentru a reda cu cât mai multă veridicitate scenele, Stanislavski acordă o pondere majoră

¹³ Henrik Ibsen, *The Task of the Poet in Playwrights on Playwriting: From Ibsen to Ionesco*, edited by Toby Cole, Introduction by John Gassner, Cooper Square Press, New York, 2001, pp. 3-4

¹⁴ Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, with an Introduction by Gilbert Miller, Simon and Schuster, New York, 1923, pp. 49-50

¹⁵ Idem, p. 50

¹⁶ Idem, pp. 36-37

COLOCVII TEATRALE

aspectului naturalist al decorului: „Aspectul decorului cvasi-fotografic naturalist l-a atras atât de mult pe Stanislavski încât a desenat camerele, pasajele, mobilierul și grădinile producțiilor sale cehoviene în detalii minuscule, adăugând peisaje sonore pentru a completa imaginea – sunetul broaștelor, al greierilor, al cârștelor, câinilor și clopotelor din depărtare, care au creat un mediu credibil pentru oamenii care îl populau și evenimentele care aveau loc”¹⁷. Textele dramatice realiste sunt tratate în cheie realist-psihologică stanislavskiană în care actorul, în procesul de elaborare a personajului, apelează la o serie de factori biologici, psihici, mentali, comportamentali, tocmai pentru a oglindi cât mai veridic pe scenă viața unei ființe umane surprinsă într-o anume ipostază, o anume situație. Atmosfera spectacolelor creată de Stanislavski „i-a ajutat pe actori să pătrundă în personajele lor și să le identifice nu numai senzațiile, gândurile și starea de spirit (călătoria interioară necesară pentru a întrupa *realismul interior*), dar și posibilele lor acțiuni ca reacții la situația dată – ce ar putea face și cum ar putea face în relație cu alte personaje”¹⁸. Prin tehnica de identificare cu personajul, actorul, în fapt, creează, printr-un limbaj fizic și concret, o entitate scenică vie convingătoare și recunoscutibilă.

În concluzie, observăm că obiectivul unor dramaturgi/practicieni ai teatrului constă în a reda pe scenă, cu veridicitate, felii de viață din anumite perioade istorice. Textele dramatice/spectacolele înrădăcinate în viață, populate de personaje credibile și recunoscutibile, prezintă similitudini, dar și diferențe specifice în funcție de stilul dramaturgului sau al practicianului de teatru și de perioada istorică în care acestea au fost create.

BIBLIOGRAFIE

- Brook, Peter, *The Empty Space*, London: Penguin Books, 1990
- Egri, Lajos, *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, with an Introduction by Gilbert Miller, New York: Simon and Schuster, 1923
- Ibsen, Henrik, *The Task of the Poet in Playwrights on Playwriting: From Ibsen to Ionesco*, edited by Toby Cole, Introduction by John Gassner, New York: Cooper Square Press, 2001
- Innes, Christopher and Shevtsova, Maria, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013
- Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București: Humanitas, 1992
- Miller, Arthur, “Why I Wrote *The Crucible*” în *The New Yorker*, 21-28 octombrie, 1996 la Why I Wrote “The Crucible” | The New Yorker, publicat: October 13, 1996, accesat: 19 martie 2023
- Molière, *Critica Școlii nevestelor în Opere*, vol. II, traducere de Ion Frunzetti, București: ESPLA, 1955

¹⁷ Christopher Innes, and Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p. 67

¹⁸ Idem, p. 68

COLOCVII TEATRALE

Molière, *Tartuffe sau Impostorul* în *Opere*, vol. II, traducere de A. Toma, Bucureşti: ESPLA, 1955

Shank, Theodore, „Political Theatre as Popular Entertainment: The San Francisco Mime Troupe”, *The Drama Review: TDR*, vol. 18, no. 1, Popular Entertainments, Mar., 1974, pp. 110-117

Shaw, George Bernard, *How to Write a Popular Play* in *Playwrights on Playwriting: From Ibsen to Ionesco*, edited by Toby Cole, Introduction by John Gassner, New York: Cooper Square Press, 2001.

Teatrul între artă și experiment

Otilia HUZUM*

Rezumat: Aceste câteva pagini doresc să promoveze anumite diferențe care există între spectacolul de teatru și un act creativ experimental. Astfel, sunt dezbătute noțiunile fundamentale care definesc ființa umană, în general, și entitatea artistică, în special, și se oferă argumente cu privire la importanța omului în spațiu și timp. Accentul este pus pe fenomenul de cunoaștere – factor esențial în evoluția individului, pe capacitatea și dorința lui în explorarea expresiei corporale, pe complexitatea artei teatrale percepută ca formă de cultură și pe anumite curente, adevărate provocări, care domină societatea contemporană. Argumentarea se bazează pe studii de referință ale unor personalități precum Konstantin Stanislavski, Michael Cehov, Peter Brook, Étiene Decroux, tocmai pentru a sublinia că nu orice experiment sau exprimare artistică poate deveni artă și se poate constitui în reprezentare teatrală.

Cuvinte cheie: teatru, artă, experiment, creație, imaginație, căutare

Teatrul este un spațiu al căutării, un loc infinit în care ființa evadează pentru a da sens acelor lucruri lăuntrice care-i tulbură existența. Fenomenul în sine nu poate fi delimitat, ci capătă valoare de universalitate, deoarece nu se poate încadra între ceva și altceva; nu există o graniță vizibilă care să stabilească aria de desfășurare și experimentare. Chiar dacă omul a încercat, prin anumiți termeni, să dețină un oarecare control asupra maierei proprii de exprimare, în esență relativitatea domină spațiul de cercetare, tocmai datorită imaginației creatoare, care particularezează și individualizează produsul rezultat.

Studiul de față își propune să promoveze câteva idei care vizează fenomenul teatral perceput ca artă și spectacolul - ce stă sub semnul experimentării. Dorim să precizăm faptul că nu toate formele de exprimare se pot concretiza într-o operă de artă, iar spectacolul de teatru cere să însumeze anumite trăsături care să-l definească. Cu toate că arta teatrală sau cea a spectacolului este subiectivă, avem suficiente criterii pe baza cărora putem analiza și diferenția creația artistică de alte căutări și forme de exprimare explorate de om. Mai precis, demesul se va axa pe definirea unor temeni cheie regăsiți în arta teatrală (necesitatea exprimării, cunoaștere, căutare, imaginație, improvizație, creație, originalitate), elemente definitorii fără de care arta actorului nu se va putea integra într-un tot numit spectacol. La polul opus vom supune atenției o cercetare care nu

* Conf. univ. dr. habil., Facultatea de Muzică și Teatru, Universitatea de Vest din Timișoara

COLOCVII TEATRALE

poate întruni calitățile unui act creator cu pretenție de spectacol teatru, ci rămâne o formă experimentală. Nu orice manifestare de redare a unui gând se poate constitui într-o opera de artă. Creația nu se poate rezuma doar la o sensibilizare a interiorului transpusă în propuneri discutabile, doar din dorința de a utiliza stimuli responsabili de empatia cu mediul înconjurător. Astfel, vom aborda două direcții: arta teatrală și spectacolul – experiment, care va rămâne doar sub această denumire, căci o reprezentare generatoare de imagine din care transpare un mesaj interpretabil nu trece rampa.

Arta teatrului reunește un cumul de factori care converg către același scop – spectacolul, unde, în deplină armonie, se relevă: regia, arta actorului, scenografia, dansul, muzica, întreg sistemul de eclaj, cu toată complexitatea pe care fiecare în parte o conține. Liantul nu este nimeni altul decât OMUL – entitate aflată într-o continuă căutare. Și de aici facem saltul la cunoaștere - fenomen primordial al sinelui uman. Procesul sau procedeul nu este simplu, deoarece *cum*, *când*, *cât*, *de ce* și *ce* devin răspunsuri care necesită anumite condiții. Dezvoltând conceptul în sine descoperim că în demersul cunoașterii ne bazăm pe informații stocate atât în memoria evenimentului, cât și în cea a sentimentului. Mai mult, întregul bagaj de date este relativ și dependent de context și perspectivă. Deci, nu are o formă statică, ci evoluează constant, iar diversitatea factorilor implicați favorizează noi forme ale unui viitor ipoteic înlesnind, prin imaginație și reinterpretare, apariția actului creator. Cu alte cuvinte, nu putem fi de acord nici cu raționalistii, care considerau că obținem cunoașterea numai prin intermediul intelectului și a logicii, dar nici cu empiriștii care ofereau prioritate simțurilor și propriei experiențe. În arta teatrală nu se produce o antiteză între celor două componente, nu polemizăm cu termenii și nu rămânem în lumea ideilor; arta teatrului nefiind un spațiu al teoretizării, ci unul guvernat de verbul *a face*. Să nu ne imaginăm că verbul invocat are doar o formă vizibilă, iar corporalitatea deține supremația. Factorii nevăzuți care participă la actul creator, acțiunea interioară care pregătește jocul actorului, care completează și continuă viziunea preparată în laboratorul intim de creație, devin esențiali în devenirea unui artist. Capacitatea interpretului de a-și manipula conștient subconștientul în vederea restituirii actului artistic ne amintește de arta trăirii – sistem propus de Konstantin Stanislavski, dar ne și indică faptul că arta nu este doar rezultatul, spectacolul în sine, ci întregul drum parcurs de la desprinderea textului din condiția litarară și până la etalarea lui în fața publicului, într-o manieră originală și în concordanță cu o viziune regizorală. Subscrie și Peter Brook afirmând că arta este „locul unde vizibilul și invizibilul pot să se întâlnească”¹ Deci, nu numim artă doar produsul finit, ci și abilitatea de

¹ Peter Brook, *Spațiu gol*, Editura Nemira, București, 2014, p. 10

COLOCVII TEATRALE

a crea „mai important decât adevărul, mi se pare drumul către adevăr.”² Acest travaliu sisific al încercărilor, al eșecurilor și al căutărilor, întregul drum străbătut de artist doar pentru a ajunge la întruchiparea personajului, demonstrează capacitatea sa de a-și pierde, pentru o scurtă perioadă, corpul social și a intra în contact sensibil cu un alt caracter aflat într-o continuă schimbare.

Timpul actual se mișcă sub semnul căutării unei alte identități. Se neagă valorile tradiționale, se anulează o parte esențială a structurii de gândire, se sugerează subtil necesitatea adoptării unor comportamente structurate pe principii de reorganizare și regândire a modului de viață. Contemporaneitatea dorește să traseze liniile care să devină axe definitorii ale fiecărui individ. Putem observa că societatea, în ansamblul său, se îndreaptă către o formă de globalism, de omogenizare, iar rolul individului devine incert. Lipsa concretului declanșează revoltă pentru unii, pe când o altă categorie dezvoltă un fel de conformare tacită. Din experiențele trecutului, știm că până la urmă masele domină și stabilesc criterii de identificare, căci mentalul individual se circumscrie celui colectiv, iar de aici mai este un singur pas către omogenizarea unui mod de viață, cu noi reguli și cu unghiuri diferite de abordare, atât în gândire cât și în exprimare. Dacă ne îndreptăm către o analiză profundă a vieții omului contemporan, deosebim o anumită presiune socială exersată asupra maselor, cu scopul influențării comportamentului și a gândirii. Se impun judecăți sau se schimbă viziuni, se sugerează așteptări și se lansează cerințe în vederea creării de norme și standarde comportamentale, se încearcă o dirijare a gândirii și simțirii către a experimenta. Presiunea socială, fie că este subtilă sau agresivă, are ca scop pierderea autonomiei și a independenței individului, chiar discriminarea uneori, și excluderea lui dacă nu se conformează normelor dominante care definesc majoritatea. Dintre tipurile de presiune socială care pot influența curentul artistic și pe care le simțim, amintim: *presiunea socială prin conformitate* când individul acceptă ideile altora doar pentru a nu fi exclus dintr-un anumit grup, *presiunea socială prin identificare* când se adoptă valorile și comportamentul altora din dorința de a se identifica cu ideile grupului la care aderă și *presiunea socială prin sugestie* când influența se transferă prin sugestii și persuasiune, importante fiind aici recomandările altora. Exemplele expuse relevă complexitatea strategiilor sociale exercitate asupra omenirii în ansamblul ei. Scopul - dirijarea evoluției într-o anumită direcție, deocamdată incertă destinația finală. Evenimentele culturale, spectacolul de teatru de exemplu, fenomen cu impact puternic și vector de imagine incontestabil, este un mijloc prin care se mișcă masele, deci prin implicarea actului de cultură mesajele se diseminează mult mai ușor și la un nivel mult mai profund. Astfel, se invadează atât mentalul, la

² Gotthold Ephraim Lessing, apud Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1998, p. 32

COLOCVII TEATRALE

nivelul ideilor, prin mesaje, dar și zona afectivă, prin impactul emoțional declanșat. Concluzia - depinde de noi ce promovăm astăzi ca valoare, căci viitorul prinde formă în funcție de deciziile fiecărei generații în parte.

Rămânem în accord cu cele menționate și continuăm dezbateră cu un aspect care vizează *performance*-urile concepute și promovate de artiștii Krōōt Juurak și Alex Bailey, reprezentații intitulate *spectacole pentru pisici și câini* (*performances for pets*).

Pentru a dezvolta o analiză pertinentă, ne întoarcem la origine, la etimologia cuvântului spectacol (în speță spectacolul de teatru) care, conform Dicționarului Explicativ al Limbii Române, poate avea mai multe interpretări. Prezentare pe scenă a unei opere dramatice, a unui program artistic sau prezentare în fața publicului a unor opere artistice.³ Analizând cele două sensuri, observăm că la actul invocat participă: dramaturgul, prin suportul literar, și interpreții a căror scop este prezentarea operei artistice unui public spectator. Odată pronunțat cuvântul operă, mentalul ne direcționează către artă, care inevitabil implică creație. Totodată, mai știm că avem suficiente norme, criterii și valori după care putem judeca un act artistic pentru a-i stabili apartenența. Dar principiile de analiză critică nu se pot constitui în subiect tabu, ci sunt modetate de timp și de spațiu, astfel încât modificările contribuie la reactualizarea unor concepte. Deci, nu vorbim despre conservarea vechiului și recunoașterea lui ca valoare supremă, ci subliniem necesitatea unei alianțe între trecut și prezent; păstrarea valorilor sacre și adaptarea sau integrarea lor în actualitate. Cumva, ne dorim desprinderea asumată a mijloacelor și principiilor din condiția de regulă cu scopul experimentării și descoperirii altor modalități sau forme de exprimare artistică.

Rămânând în aceeași sferă a definițiilor, regăsite tot în ghidul lincvistic, descoperim că spectacolul de teatru poate însemna orice reprezentație dată pentru public⁴. Aici avem o problemă în interpretare, deoarece nu este specificat cine poate fi publicul, cine este auditoriul. O altă abordare menționează că spectacolul poate fi un ansamblu de elemente, de lucruri, de fapte care atrag privirile sau atenția, care impresionează, care provoacă reacții⁵ – tot enunț incomplet, deoarece nu este specificat privirile cui. De la sine înțeles, discutăm despre factorul uman, dar există voci care au păreri divergente, considerând că privitorul poate fi oricare ființă vie.

Întrebarea fundamentală: Există diferență între experimentul teatral și spectacolul de teatru? În acest sens, voi detalia o viziune modernă a spectacolului de teatru în accepțiunea a doi artiști Krōōt Juurak și Alex Bailey. Spectacolul

³ Dex online, spectacol - definiție și paradigmă

⁴ Ibidem

⁵ Ibidem

COLOCVII TEATRALE

prezintă o pereche, femeie și bărbat, care întruchipează animale. Cuplul adoptă comportamentul animalelor din toate punctele de vedere. Vizual, omul împrumută mersul animalului, mișcarea membrelor, arcuirea spatelui, imită poziții patrupedelor, se gudură, scoate limba, vânează, imită sunete, se târăște, totul în prezența unicului spectator – câinele sau pisica.

Nimic anormal dacă ne gândim la perioada studenției când, în anul I, se studiază comportamentul animalelor și se construiesc exerciții improvizate în vederea asumării, cât mai fidel posibil, a caracterelor cercetate și a modurilor lor de exprimare. Analiza corpului actorului în diferite medii și situații, dar nu în regim privat unde există o zonă de confort, ci în spații care îl solicită atât fizic cât și afectiv, atrage o anumită conștientizare a mișcării și-a coordonării propriului trup în vederea dezvoltării expresivității corporale. Ideea celor doi artiști supune atenției două abordări: una de viziune, în ansamblui ei, și alta de percepție a publicului.

Prin experimentul inițiat se propune o abolire a excepționalismului uman, se anulează cumva diferențele dintre specii. „Ca specie, putem fi evaluați tehnic și filosofic, dar nu ne-am pierdut specificul animal - cel de a fi activ din punct de vedere fizic”⁶ Desmond Morris nu neagă evoluția ființei umane, dar, în același timp, ne atrage atenția asupra modului în care ea acționează. Din punct de vedere antologic, știm că prioritară pentru ființa umană a fost relaționarea, dar nu cu sinele sau cu semenii, ci cu natura, a cărei parte integrantă era. În timp, omul se distanțează de mediul care l-a originat și își crează, alături de semenii, un alt univers. Mai mult, dezvoltă o formă de apartenență la o comunitate cu identitate proprie. Astfel, devine autoritar și dorește să domine natura, chiar se poziționează, de multe ori, în opoziție cu ea. Comportamentul evoluează în această manieră, iar prezentul dezvoltă aspirația supremă - individualismul exacerbat în detrimentul ideii de conviețuire. Arta, mai ales cea a teatrului, impune ideea de grup, căci așa cum preciza și Vakhtangov „un actor genial nu este teatrul; este un monstru, un miracol. ...conceptul de teatru include noțiunea de colectiv”⁷.

Continuând discursul orientat către evoluție constatăm estomparea mai multor aspecte: reperele transcendente se diluează odată cu separarea de divinitate, corpului nu i se mai oferă prioritate în sensul de element definitoriu al identității, iar separarea de grup pentru dobândirea libertății poziționează individul într-o solitudine bolnăvicioasă. Punctând doar aceste trei direcții de manifestare a contemporaneității, e lesne de înțeles atitudinea artistului către căutarea simplității inițiale, dorința sa de întoarcere către impulsurile primare, către acea formă naturală care a stat la baza relaționării om – natură. Ideea de revenire la formele de

⁶ Desmond Morris, *People watching. The Desmond Morris guide to body language*, Editura Vintage, 2002, p. 3

⁷ Andrei Malaev-Babel, *The Vakhtangov Sourcebook*, Routledge, London, 2011, p. 87

COLOCVII TEATRALE

manifestare primordiale este o necesitate susținută de către toți marii de oameni de teatru, deoarece originea devine reper incontestabil în ceea ce privește puritatea trăirilor și a actului de manifestare cu valoare de unicat. Autenticitatea omului primitiv vine pentru a sublinia că dezvoltarea intelectului, care înlesnește apariția generației elitiste, reprezintă tocmai deposedarea de veridicitatea trăirii, element definitoriu și vital în arta actorului și implicit în cea a spectacolului de teatru. Promovarea gândirii analitice în detrimentul empatiei, nu este altceva decât o ignorare a unor calități umane, a acelor simțuri native. Prioritizând și valorizând deopotrivă cultul în favoarea omului superior, capabil de evoluție prin gândire, se prefigurează formarea unei entități colective amorfe, incapabilă de crearea unor valori. Supraviețuirea este adusă de artist, de acea entitate histrionică care își găsește propriul spațiu de manifestare demonstrând că se poate și altfel. De fapt, artistul, component al societății, așează în opoziție două tipuri de manifestări, gândirea creatoare și acțiunea creatoare. Astfel, el devine o tipologie care acționează în concordanță cu natura propriului eu, una situată într-o deplină armonie cu societatea în care se desfășoară. Libertatea lui de exprimare își are originea în puterea propriei personalități nesubjugată și aflată într-o singularitate necesară apariției creației autentice. Putem susține că, prin natura sa, prin aderarea la elementul creator, definitoriu pentru propria identitate, el trasează direcții societății, demonstrând că există distincție clară între mulțime, unde conceptele nu mai sunt trecute prin filtrul propriei gândiri ci sunt preluate cu valoare de adevăr, și individ, posesor al conștiinței propriilor gânduri, alegeri și acțiuni. Omul individual se diferențiază prin viziuni originale, singulare de cele mai multe ori, și pornește în experimentare cu scopul de-a cerceta o lume dincolo de ființa sa, dincolo de cuvânt, dincolo de cunoașterea oferită de logică și intelect. În acest mod se deschide drumul către creație și implicit către artă, căci corpul social este abandonat, este pierdut, datorită aspirației de a căuta organicitatea în propria exprimare, aspect vital, după Konstantin Stanislavski. Oricare ar fi realizările umane, indiferent de domeniul de activitate, trebuie să recunoaștem universalitatea emoției și independența ei totodată. Paul Ekman, lucrând cu oameni fără pregătirea artistică, demonstrează că emoția este inseparabilă de ființa umană, iar acele sentimente transmise prin limbajul trupului au valoare în oricare loc și moment al acțiunii. Metamorfozarea artistului la contactul cu alteritatea produce un cumul de energii declanșatoare de trăiri. La polul opus, încetarea transfigurării favorizează apariția declinului.

Rămânând în sfera corporalității, spectacolul pentru câini și pisici, poate fi interpretat ca o viziune direcționată către studiul expresivității prin limbaj non-verbal. Conform lui Desmons John Morris orice mișcare este o secvență repetitivă, un șablon caracteristic mișcării corpului în spațiu care formează, de fapt, un tipic

COLOCVII TEATRALE

al acțiunii fizice⁸. Enunțul capătă valoare de adevăr dacă-l raportăm la studiul pe care-l întreprinde artistul în vederea înțelegerii tipologiilor umane. Studiul lui Michael Cehov despre gestul psihologic demonstrează doct că prin mișcare, cu sensul de gest, descoperim caractere și psihologii. Deci, acțiunea fizică dramatică nu are legătură cu gândirea analitică, cu forță inteligenței sau cu descoperirile tehnologice, ci totul este condensat în proprietățile animalice ale corpului, în acele impulsuri lăuntrice la care interpretul apelează în munca cu sine însuși.

Sucesiunea rusă, prin personalitatea emblematică a lui Vsevolod Meyerhol, completează aria de cercetare a corporalității artistice. Pornind de la analiza corpul vitruvian elaborat de Leonardo da Vinci, Meyerhold demonstrează strânsa legătură între matematică, proporțiile corpului uman și mișcare. *Biomecanica* evidențiază importanța mișcării corpului uman în spațiu, când *actorul nou* înlătură cutumele tradiționalismului, se desprinde de latura psihologică elaborată de Stanislavski și pornește în căutarea formei de exprimare înlăturând cuvântul și prioritizând acțiunea. Așadar, mișcarea capătă forță de expresie și domină, astfel încât trăirea autentică și cuvântul își pierde din valoare. Raportându-ne la ideile expuse, apreciem munca celor doi artiști, Krõõt Juurak și Alex Bailey, deoarece, ei, printr-o înlănțuire de mișcări, propun o apropiere om – animal. În actul creator, pe lângă elementele de perfecționare a expresivității trupului, ne întâlnim cu mima, căci și expresia facială contribuie la întregirea reprezentăției. În vederea aprofundării expresivității avem numeroase personalități care au elaborat studii, amintim doar pe Étienne Decroux – parintele mimei moderne – care propune explorarea fizică până la cel mai fin detaliu, elementele de pantomimă a lui Marcel Marceau, biomecanica lui Meyerhold, gestul psihologic al lui Michael Cehov.

Subiectul supus analizei, *performances for pets*, perceput ca experiment, capătă valoare prin originalitatea ideii, dar atribuirea de spectacol de teatru pentru câini și pisici rămâne în zona metaforei literare. Pledoaria în favoarea artei și-a spectacolului de teatru a fost realizată de o multitudine de personalități, care ne-am lăsat o bogată bibliografie de specialitate. Artistul, în lungul drum al devenirii sale, se situează deasupra primatelor, căci natura sa l-a evidențiat ca ființă superioară. Prin apartenența la actul creativ, el stăruie în regăsirea sinelui. Se direcționează singur în starea de conștientizare a poziției ființei și ființării lui. Faptul că abordează, în studiu, diverse teme, ne determină să subliniem, dacă mai era nevoie, necesitatea de cunoaștere; aspect specific omului. Actul artistic devine emblematic doar prin implicarea superiorității umane. Complexitatea structurii psihologice, calitățile intelectuale, raționamentul, memoria, emoția transpusă în sentiment, sunt doar câteva dintre elementele care-l deosebesc pe om de regnul animal,

⁸ Paul Ekman, <http://atlasofemotions.org>

COLOCVII TEATRALE

situându-l pe o treaptă superioară. Ca să acceptăm ideile postumanismului cultural, concept care definește secolul al XXI-lea, care pune sub semnul întrebării *umanul* și *natura umană* prin traiectorii ipotetice și subiective, considerăm că ne abatem de la ordinea matematică a desfășurării vieții. Arta a fost, este și va rămâne o componentă fundamentală a culturii. Deteriorării scopului ei nobil, favorizează nonsensul, atrage lipsa formei și a valorii, provocând dezordine și destabilizare socială.

Manifestarea culturală artistică se adresează exclusiv omului, calităților și capacităților sale superioare. Arta actorului nu se rezumă doar la copierea fidelă a unor mișcări, reacții sau sunete, ci este un proces profund care reunește fizicul și spiritul într-o armonie desăvârșită. Dincolo de expresivitatea trupului există o multitudine de instrumente care slujesc artistul. Să-ți ascuți prezența scenică, să înveți să taci (pentru că vocea vine din liniște și echilibru), să ascuți și să acționezi conform stimulilor care vin de la partener (concept susținut de Meisner) sunt doar o infimă parte din subtilitățile care completează și diferențiază omul de alte viețuitoare. În cinematografie, sub formă de ficțiune, putem admite prezența metamorfozei, dar ca un artist să-și desconsidere statutul de homo sapience, sapience, sapience...

Rămânem la concluzia lansată de Leonardo da Vinci „*Sufletul dorește conlocuirea cu trupul pentru că, fără membrele acestuia n-ar putea nici acționa, nici simți*”⁹.

BIBLIOGRAFIE

- Babel-Malaev, Andrei, *The Vakhtangov Sourcebook*, Routledge, London, 2011
Brook, Peter, *Spațiu gol*, Editura Nemira, București, 2014
Morris, John Desmond, *People watching. The Desmond Morris guide to body language*, Editura Vintage, 2002
Cehov, Michael, *Despre tehnica artei dramatice*, curs tradus la UNATC de L. Cernasov și Geta Angheluță, București, 1980
Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1998
Stanislavski, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, traducere de Lucia Demetrius și Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1951

Surse media

DEX online, spectacol - definiție și paradigmă

Ekman, Paul, <http://atlasofemotions.org/>

⁹ Leonardo da Vinci, *apud* Michael Cehov, *Despre tehnica artei dramatice*, curs tradus la UNATC de L. Cernasov și Geta Angheluță, București, 1980, pag. 30.

COLOCVII TEATRALE

Umor literar și scenic în *Trei*

Ana-Magdalena PETRARU •

Rezumat: Articolul de față își propune să analizeze umorul scenic italian al lui Luigi Lunari din *Trei (pe un balansoar)* așa cum a fost montat la Naționalul ieșean în contextul altor scrieri umoristice, în proză și versuri în care trei protagoniști sunt implicați (Jerome K. Jerome, *Trei într-o barcă*, *Trei pe două biciclete*; Andy Croft, W.N. Herbert și Paul Summers, *Three Men on the Metro*) cu scopul de a distinge trăsăturile sale caracteristice

Cuvinte cheie: analiza umorului, dramaturgie italiană contemporană, traductologie

Introducere

Dramaturg italian contemporan, scenarist pentru radio și televiziune (Carlo Goldoni: *Venezia, Gran Teatro del Mondo*, 2007; *Tra due donne*, 2001; *L'ultima mazurka*, 1986), eseist prea puțin studiat după cum ne arată o simplă căutare internautică, Luigi Lunari (1934-2019) este cunoscut cu precădere datorită piesei *Tre sull'altalena* (*Trei pe un balansoar*), una dintre cele mai reprezentate pe scenă piese din lume. Moare unde s-a și născut, la Milano, iar existența sa s-a centrat în jurul teatrului începând din 1960; atunci, la teatrul Piccolo din capitala modei (italiene) i-a fost încredințată arhivistica, *Ufficio Studi*. Acolo a creat nucleul a ceea ce a devenit astăzi una dintre cele mai vaste arhive teatrale internaționale. A rămas în acest loc timp de 20 de ani devenind o figură marcantă a orașului și, alături de Paolo Grassi și Giorgio Strehler, a ajuns cel mai incisiv dramaturg al generației sale. A tradus din Brecht, Shakespeare, Molière, Cehov, dând dovadă de competente au(c)toriale, mai presus de cele traductive. Om de cultură și teatru, poliglot, a reușit să recreeze în italiană limba capodoperelor dramaturgiei și teatralitatea lor.¹ Lui Strehler i-a cunoscut viciile, virtuțile și

• Lect. dr., Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

¹ În accepțiune traductologică, putem specula că traduceri se citesc ca originalul și că efectul din textul sursă se păstrează în cel țintă. Chestiunea traducerii textului dramatic este mai amplă, acesta se citește diferit, e incomplet față de textul în proză căci numai prin reprezentare scenică își vedește desăvârșirea. Așadar, traducătorul trebuie să aibă în vedere această funcție a sa, de sistem complex precum arată și semiotica teatrală care nu separă textul de punerea sa în scenă, mizând pe relația

COLOCVII TEATRALE

narcisismele, cum s-a dovedit din *Il Maestro e gli altri (La Vita Felice)*, un libret bibliografic, ironic, curajos și afectuos scris în 1991, la ceva timp de când părăsise teatrul Piccolo și toate controversalele sale.

A rămas în istorie cu *Tre sull'altalena* (Trei pe un balansoar), piesă de factură fantastică tradusă în peste 18 limbi; cea mai importantă adaptare pentru scenă în Italia a fost la Carcano, Milano, cu duetul Giuseppe Pambieri și Lia Tanzi, iar la celelalte teatre, inclusiv Piccolo, unde a activat, a fost ignorat sau netratat cu importanța cuvenită. În schimb, pe marile scene ale lumii au existat sute de spectacole ale piesei sale jucate cu casa închisă, îndeosebi ale trupelor minore care i-au apreciat umorul, considerat comercial de cei care nu s-au raliat la matricea lombardiană specifică.²

Trei în literatură

Trei au mai fost și într-o barcă (fără a mai socoti și câinele), dar și pe două biciclete la Jerome K. Jerome (1899, 1900), reprezentant de frunte al noului umor (*New Humour*) al sfârșitului de secol 19 (1890), alături de Barry Pain și Israel Zangwill. Acest tip de umor a fost definit adesea drept manie sau boală ce a atacat cititorii susceptibili care nu-și dădeau timp pentru reflecție, Jerome K. Jerome exploatând în mod original statutul ambivalent al ficțiunii comice din această perioadă. Jurnalul său săptămânal, *To-day* a răspuns atacurilor de presă, îndeosebi prin sugestii provocatoare pe care el și contributorii săi le redactau în tradiție dickensiană, punând accentul pe modul inovator în care limba comună era folosită ca vehicul și nu simplu obiect de umor inteligent. Invitându-și cititorii să se considere membri loiali ai unui club, autorul a dezvoltat o relație strânsă cu aceștia, opinând că snobismul criticilor dă ridicolul literaturii și nu calitatea intrinsecă a ficțiunii moderne. Scrierile sale din acea vreme stau mărturie întrebărilor serioase pe care și le-a pus despre relația unui scriitor cu opera sa publicată, în timp ce sentimente contradictorii despre propria sa scriitură îl bântuiau în acel *fin de siècle*. În *Trei într-o barcă*, Jerome K. Jerome a scos la iveală cu umor incompetența și ineptia organizatorică, iar criticii nu au primit bine acest comic exuberant de cerc

dialectică dintre ele, cf. Susan Bassnett, "Translating Dramatic Texts", *Translation Studies*, London and New York: Routledge, 2002, p. 124.

² Stefania Vitulli, "Morto Luigi Lunari, fece grande il "Piccolo" ricreando i classici per l'amico-nemico Strehler", *il Giornale.it*, 17 aug, 2019, <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/morto-luigi-lunari-fece-grande-piccolo-ricreando-i-classici-1740806.html>. Consultat în 3 feb. 2023.

COLOCVII TEATRALE

literar anti-intelectual dat de un autor fără pregătire universitară care se adresa unui public cititor nou, de masă și literat, catalogându-l drept ridicol și vulgar. Numit și Jeromanie (umor dat de jocul de cuvinte, tavernă, secția de poliție, amanet), a fost ironizat în presa vremii și etichetat ca josnic și efemer (alături de Oscar Wilde și piesele sale care, se pare, nu portretizau personaje suficient de oneste), în comparație cu umorul fin, superior al lui Dickens sau Thackeray.³

Romanele lui Jerome K. Jerome au suscitât și interes traductologic datorită aluziilor lor umoristice, o provocare la nivel cultural și pragmatic în textul sursă care trebuie rezolvată în cel țintă cu păstrarea efectului originalului, fără denaturări și dezamăgirea cititorului, cu împlinirea orizontului său de așteptare. Urmărind o axă diacronică a romanelor *Trei într-o barcă* și *Trei pe două biciclete* în perioada 1957-2009, s-a concluzionat că, prin strategii de adaptare și echivalență pragmatică s-a păstrat efectul originalului, deciziile traducătorilor fluctuând datorită diferențelor culturale care pot fi reduse în contextul tendințelor de globalizare, iar încercările fără succes de traducere literală au creat confuzii.⁴ Tot în sfera studiilor traductologice aplicate, umorul autorului a fost analizat din perspectiva superiorității negative a incongruității lingvistice, pragmatice și sociale; prin mostre de ironie, glumă, umor negru, joc de cuvinte, anecdotă, satiră și caricatură s-au demonstrat și suspansul comic și surpriza în traducere prin echivalență la nivel comunicativ, situațional, al expresiei, sintaxei și a semnelor lingvistice.⁵

Poeții Andy Croft, W.N. Herbert și Paul Summers au gândit o călătorie în trei în metro (cel moscovit) pornind de la clasicele romane ale lui Jerome K. Jerome în *Three Men on the Metro* (Five Leaves Poetry, 2009). Continuând tradiția poeziei și a turismului (Lord Byron, Seamus Heaney), a metroului (londonez, Ezra Pound), Croft, Herbert și Summers sunt copleșiți de arta de aici și coabităția sa cu era postcomunistă. În cheie comică, cei trei își aseamănă epuizarea (dată de

³ de la L. Oulton, Carolyn W. ““Making Literature Ridiculous”: Jerome K. Jerome and the New Humour.” *Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction* 48 (2017): 273-284. muse.jhu.edu/article/707298. Consultat în 17 feb. 2023.

⁴ Irina Pușnei, “Aspects of Translating Allusion. The Case of “Three Men in a Boat” and “Three Men on the Bummel””, *Buletinul Științific al Universității de Stat „Bogdan Petriceicu Hasdeu” din Cahul. Științe Umanistice*. Nr. 2 (6), 2017, p. 177-186.

⁵ Irina Pușnei Sîrbu, “Equivalence in Humour Superiority and Incongruity Translation: A Case of *Three Men in a Boat* and *Three Men on the Bummel*”, *Linguistics and Literature Studies* 4(3): 221-231, 2016, p. 221-231.

COLOCVII TEATRALE

sindromul Stendhal, probabil) armatei napoleoniene în retragere. Soioși, contemplează harakiri, joc de cuvinte al rusescului îndrăzneț, neînfricat. Poeții se rătăcesc și vagabondează, secvența poetică unificatoare constă în metroul multifățetat, elogiât cu dexteritate verbală uimitoare și aluzii fine. Pandemoniul miltonian e posibil să fi fost sursă de inspirație pentru exotismul arhitectural (melanj de pilaștri rotunzi cu suprapuneri dorice și elemente aurite), cei trei poeți invocând conflictul dintre ordine și dezordine, claritate și haos cultural, printr-o gamă largă de asocieri și stiluri. Cititorului i se prezintă faptele în mod fascinant, prin note de subsol utile care îl ajută să își dea seama de importanța metroului ca martor la schimbările sociale de după 1989 și de viziunea idealistă precedentă, brechtiană, utopică a constructorilor proprietari. Mai aproape de distopie, metroul de acum este cel al bogaților care se împiedică de flămâzi și oamenii străzii, se pierd printre navetiști, poemele au inflexiuni parodice, pe alocuri suprarrealiste, iar referințele culturale și istorice permit mai mult decât o simplă radiografie sterilă, introvertită și liric solipsistă a locului. O aventură colectivă, în trei marcată de precizie metrică (dată și de cunoașterea limbii ruse la Andy Croft), inventivitatea verbului și a versului în engleză și scoțiană (la Bill Herbert) și contemplația silențioasă (la Paul Summers).⁶

Trei pe scenă

Trei grații masculine, oameni ai timpurilor noastre. O treime inversată, după cum aflăm din confesiunea-sposedanie de final făcută femeii de serviciu care o întruchiează pe Fecioara Maria. Într-o casă dubioasă în care infernul devine celălalt în buna tradiție existențialist sartriană, trei călători prin lumea aceasta poposesc grăbiți: un om de afaceri vine cu ciocolată și trandafiri la o doamnă în locul pe care-l crede pensiune, un colonel în rezervă al serviciilor secrete are o întâlnire cu un domn la sediu, iar un scriitor intră în scenă să-și ridice manuscrisul corectat al romanului său polițist de la o editură mică, abia înființată. Umorul este cel al absurdului situației, al așteptărilor neîmplinite care pun pe chipul spectatorului o grimasă tristă.

Trei lifturi îi aduc pe protagoniști într-o locație care scârtâie, unde se aud voci, iese fum, atmosferă poescă à la prăbușirea casei Usher. Toți cred c-au greșit

⁶ N. S. Thompson, "Andy Croft, W.N. Herbert, Paul Summers, *Three Men on the Metro* (Five Leaves Poetry) £7.99", *PN Review* 197, Volume 37 Number 3, January - February 2011, p. 88.

COLOCVII TEATRALE

adresa, se trimit unul pe altul s-o verifice, însă dreptatea e a fiecăruia în parte. Ajung la concluzia că locul de întâlnire e unul în formă de potcoavă ce stă la intersecția a trei străzi. Comicul aici e dat de ironie căci nenorocul îi paște. Mai mult, fiecare poate folosi doar liftul care l-a adus aici, Sesam se deschide pentru el și rămâne închis celorlalți. Camera necesității din Harry Potter este redusă la o ușă de dulap care adăpostește un frigider de bar, omului de afaceri îi potolește setea cu bere, colonelului cu suc de portocale, iar scriitorului cu ciocolată caldă după ce l-a prins o ploaie torențială, în încercarea de a se elibera din replica locului cu iz de casă cu molii călinesciană. Fiecare primește ce dorește sau găsește ce are nevoie, se împlinește lumea ca voință și reprezentare schopenhauriană, după scriitor. Acesta mai citează și din Vico, toți istorisesc întâmplări adevărate sau de-aieva ce se vor pilde. Omul armatei dă de-un lighean unde-și va ține picioarele în apă cu bicarbonat de sodiu, cură pentru o afecțiune dobândită în timpul lucrului pe continentul african (un contrapunct al zilelor birmaneze orwelliene).

Femeia de serviciu își face apariția coborând scările, cei trei o ajută la curățenie, află că are un fiu din tată tâmplar; pus la zid, crucificat, el lucrează în Israel, i-a trimis o frumoasă geacă de piele pe care ea nu și-ar fi permis-o din munca ei; pe scenă răsună muzică de Rammstein, rockul piesei (departe de *Jesus Christ Superstar*) și costumația de motociclistă înlocuind tehnicianul de suprafață, eufemismul corect politic al vremurilor (post)moderne. Înainte cei trei îi caută în geantă, își dau ghionturi: e sau nu e ea adevărata Fecioară? Fiecare cuvânt rostit de femeie e cu înțeles și-i aduce mai aproape de elucidarea misterului, spovedania păcatelor le eliberează sufletul, își dau arama pe față, au greșit față de ei și alții cu nemiluita: omul de afaceri e un exploatator nemilos, bărbatul din serviciile secrete se apropie de un căpcăun pantagruelic, iar scriitorul e de fapt un escroc care dorea să fraudeze editura, iar toată erudiția a dobândit-o de la un pușcăriaș, coleg de celulă. Ea îi iartă, punerea mâinilor, semn al Fiului, atribut al preoților, desacralizată astăzi de terapiile alternative, își face efectul și le eliberează sufletul celor care și-au găsit numele la catastif, Cartea Morților fiind transformată în una de telefoane singaporeză. Comic de situație și limbaj dat de machiavelescul scop care scuză mijloacele, de aparențele înșelătoare și ieșirea la suprafață a esenței personajelor.

Cei trei sunt anunțați de a treia apariție (cronologică, după cele două, de femeie de serviciu, respectiv motociclistă), în haine de măicuță, că totul n-a fost decât un exercițiu, un purgatoriu a ce va să vină, o repetiție să le fie mamă de

COLOCVII TEATRALE

învățătură pentru schimbare în bine și moștenirea împărăției cerurilor. Prilej de cunoaștere a dramaturgiei italiene contemporane, piesa *Trei*⁷ incită la urmărirea punerilor sale în scenă pe teatrele lumii⁸.

Concluzii

Spre deosebire de umorul clasic al lui Jerome K. Jerome, socotit chiar vulgar de criticii vremii, o comoară pentru studiile traductologice și cel turistic de artă în versuri dat de metrul moscovit la Croft, Herbert și Summers, la Lunari putem vorbi de un umor dat de absurd, în cheie breckettiană sau ionesciană, sacadat, opus celui clasic, molieresc în dramaturgie, potrivit opoziției bergsoniene din teoria râsului. Cel din urmă este și cel circumscris romanelor lui Jerome K. Jerome sau a poeziilor amintiți.

BIBLIOGRAFIE

- Bassnett, Susan, "Translating Dramatic Texts", *Translation Studies*, London and New York: Routledge, 2002
- de la L. Oulton, Carolyn W. "“Making Literature Ridiculous”: Jerome K. Jerome and the New Humour." *Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction* 48 (2017): 273-284. muse.jhu.edu/article/707298. Consultat în 17 feb. 2023.
- Pușnei Irina, "Aspects of Translating Allusion. The Case of "Three Men in a Boat" and "Three Men on the Bummel""", *Buletinul Științific al Universității de Stat „Bogdan Petriceicu Hasdeu din Cahul. Științe Umanistice*, nr. 2 (6), 2017
- Irina Pușnei Sîrbu, "Equivalence in Humour Superiority and Incongruity Translation: A Case of *Three Men in a Boat* and *Three Men on the Bummel*", *Linguistics and Literature Studies* 4(3): 221-231, 2016
- Thompson, N.S., "Andy Croft, W.N. Herbert, Paul Summers, *Three Men on the Metro* (Five Leaves Poetry) £7.99", *PN Review* 197, Volume 37 Number 3, January - February 2011
- Vitulli, Stefania "Morto Luigi Lunari, fece grande il "Piccolo" ricreando i classici per l'amico-nemico Strehler", *il Giornale.it*, 17 aug, 2019, <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/morto-luigi-lunari-fece-grande-piccolo-ricreando-i-classici-1740806.html>. Consultat în 3 feb. 202

⁷ Avem aici în vedere „adaptarea scenică de Teodor Corban, Constantin Pușcașu și Ionuț Cornilă după *Trei pe un balansoar* de Luigi Lunari”, <https://www.teatrulnationaliasi.ro/stagiunea/trei--221.html>. Consultat în 6 feb. 2023

⁸ Facem referire la *Tre sull'altalena* – Commedia di Luigi Lunari, regia Sebastiano Boschiero, Streben Teatro, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=iaEu-rJjL3s>, consultat în 6 feb. 2023.

Teatrul - universul sensibil în care indicibilul se face cunoscut

Iulia LUMÂNARE •

Rezumat: Articolul explorează originile religioase ale teatrului și devenirea lui în dependență sensibilă de ele, căutând să demonstreze felul în care scena a oglindit marile schimbări de conștiință ale umanității. De la teatrul antic, la Renaștere, până la realismul cehovian și absurdul existențial al lui Beckett, teatrul a trecut prin aceleași transformări prin care ființa și-a definit existența, teatrul devenind, astfel, un alt fel de narațiune a istoriei lumii. O istorie a credințelor prin care conștiința a căutat să înțeleagă absolutul și genunea din care a luat ființă. Teatrul este analizat din perspectiva unui spațiu al revelației, în care sunt puse în scenă conținuturile inconștiente pe care conștiința le-a accesat de-a lungul timpului istoric. Iar actul creator este redefinit ca actul prin care ființa se eliberează de entitățile divine pe care le-a creat. Un act demiurgic prin care, ființa recrează și, astfel, stăpânește timpul

Cuvinte cheie: timp, ființă, univers, divinitate, conștiință

Timpul ca introducere

„De fapt ce este timpul? Cine ar putea să explice lucrul acesta simplu și pe scurt? Cine ar putea cuprinde fie și numai în cuget lucrul acesta, pentru a exprima un cuvânt despre el? (...) Așadar ce este timpul? Dacă nimeni nu încearcă să afle asta de la mine, știu; dacă însă eu aș vrea să explic noțiunea cuiva care mă întreabă, nu știu.”¹

Dacă am substitui cuvântului timp, cuvântul suflet, am rămâne la fel de neștiutori. Dacă spațiul, ca și corpul fizic, ne sunt accesibile cunoașterii, fie ea și limitată, timpul și sufletul rămân captive ale propriei imanențe, dacă nu sunt, cumva, imanența însăși. Indicibilul ființei și unitatea lui de măsură. Urmând modelul spațiului, pentru că este singurul pe care îl cunoaște, pe care l-a căutat și l-a desfăcut până la unitatea subatomică, până la cei 13,5 miliarde de ani-lumină de Pământ, unde se află azi cea mai îndepărtată galaxie cunoscută, ființa încearcă să își afle originea sufletului, căruia nu îi știe decât măsura: timpul. Și speră că timpul fizic nu este decât un stadiu al unui timp cosmic, pentru că nu poate accepta că ar fi doar o particulă subatomică a unui cosmos care nu are nicio intenție

• Iulia Lumânare – cadru didactic asociat la Universitatea „Ovidius” din Constanța

¹ Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Editura Humanitas, București, 1998, pp. 405-406

COLOCVII TEATRALE

grandioasă cu el. Aspiră la nesfârșire, și, pentru a-și materializa aspirația, închipuie dumnezei care îi promet samsara sau viața de apoi. Dar „timpul nu este altceva decât forma simțului intern, adică a intuirii noastre înșine și a stării noastre interne. Căci timpul nu poate fi o determinare a unor fenomene externe: el nu aparține nici unei figuri, nici unei poziții etc.; dimpotrivă, el determină raportul reprezentărilor în starea noastră internă. (...) Timpul este, fără îndoială, ceva real, anume forma reală a intuiției interne. El are deci realitate subiectivă cu privire la experiența internă, adică eu am real reprezentarea despre timp și despre determinările mele în el. El trebuie deci considerat real nu ca obiect, ci ca mod de reprezentare despre mine însumi ca obiect.”²

Conștiința și divinul din ea

Vidul mnemonic al conștiinței ne va rămâne pentru totdeauna ocultat. Nu există mărturii ale celor care au creat zeii, și nu vom putea face decât presupuneri despre cum conștiința umană a evoluat de la percepția originară a propriei existențe, până la acceptarea și definirea ei. Nu vom afla niciodată cum a creat conștiința divinitatea pentru a da materialitate senzației de absolut cu care s-a născut. Să fi fost agonia sau extazul starea din care și prin care s-a materializat prima viziune a unui Creator? Nici măcar asta nu vom ști-o. Iar ființa nu va putea niciodată să admită definitiv că, în toate formele pe care le-a luat, divinitatea nu a fost altceva decât mărturisire, căutare și definire de sine a ființei. Pentru că asta nu ar face decât să sporească angoasa de a fi. Iar tocmai asta este menirea divinității, să liniștească nevoia de sens a existenței. Dar zeii antichității s-au dovedit a fi ceea ce Sartre definea ca *mauvais-foi* – fenomenul prin care ființa se lasă inoculată cu credințe greșite, renegându-și libertatea interioară, din cauza presiunii forțelor sociale. Iar religia, în toate formele ei, a fost mereu o presiune pe care societatea a folosit-o împotriva ființei pentru a o supune rigorilor și ordinilor ei, pe care și le-a justificat circular ca fiind voința zeilor sau cuvântul Domnului.

Așadar, ființa și-a denunțat toți zeii, a admis că i-a închipuit, dar, pentru că nu s-a simțit eliberată de absolut, a mai închipuit Unul. Unic pentru fiecare spațiu cultural, dar cu chip diferențiat de fiecare cultură. Nemurirea, ca posibilitate, a fost eradicată odată cu dispariția olimpienilor, dar ființa și-a dat, în schimb, veșnicia vieții de apoi. Care, de data asta, nu mai era doar Hadesul, ci Raiul sau Infernul. Iar, ca să ajungi în Rai, trebuia să-L crezi și să crezi că tot ceea ce faci este voința lui. Toți necredincioșii, oricât bine ar face umanității, dacă nu-L cred, vor ajunge de partea greșită a veșniciei.

Există un motiv pentru care a fost necesar ca Dumnezeuul primului testament să fie răzbunător, neîncrezător și tiranic: ca nu cumva oamenii să creadă

² Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, Editura IRI, București 1998, p. 39

COLOCVII TEATRALE

că El poate sfârși la fel ca predecesorii lui. Puterea divină a fost centralizată, astfel încât niciun muritor să nu mai poată aspira la deicid. Fantasma unui zeu care să mai poată muri, a fost eradicată din noua credință. Apoi, când teama de Dumnezeu a fost nu doar recunoscută, ci s-a transformat în iubire, conștiința care L-a creat, ca o adevărată mamă, a avut nevoie să își justifice iubirea și să își îmblânzească născutul, dându-I un fiu care să se sacrifice pentru El. Poate din teama atavică că fiul își poate castra tatăl, așa cum Cronos a făcut-o cu Uranus, sau poate chiar de teamă că puterea s-ar divide iarăși, și politeismul s-ar putea reinstaura? Orice fiu, devenit el însuși, își va sfida tatăl. Și Cronos a fost detronat de Zeus, fiul lui. Iar Zeus a servit drept model pentru Zeul Unic: răzbunătorul căruia toți zeii, nu doar fiii lui, îi spuneau Tată. Noul mit a fost creat astfel încât istoria să nu se mai poată repeta: Iisus moare. Maria plânge și înroșește ouă cu sângele lui. Nu e dificil de descifrat simbolistica castrării în imaginea devenită ritual al înroșirii ouălor. Dacă, în mitologie Cronos îl castrează pe Uranus - îmbiat fiind de Geea, mama lui și soția lui Uranus -, de data asta, Zeul nu se va înmulți. De data asta, fiul unic va fi muritor și va fi sacrificat. Conform Teogoniei lui Hesiod, Uranus este născutul Geei. Alcman îl consideră fiul Lui Aether, zeul luminii. Orfiștii îl considerau fiul lui Nyx, întâia născută a Haosului. N-a existat o unitate a reprezentărilor, doar similitudini. Și, poate, tocmai asta a dus la scufundarea zeilor în inconștientul din care au apărut. Asocierea nu e arbitrară. Chaosul a fost prima stare a universului. Genunea. Golul. Prăpastia. Creatorii lui Dumnezeu l-au preluat, dar i-a dat alt timp: nu mai este primordie, ci consecința separării cerului de pământ, așadar creat al zeului unic. Pentru ca *Domine Deus* să își justifice întâietatea în fața zeilor, trebuia să Îi preceadă și să poată justifica de ce S-a ascuns atâta timp, lăsând omenirea să creadă că olimpienii sunt adevăratul chip al divinității. Nu S-a justificat, ci doar I-a numit păgâni și I-a pedepsit pentru asta.

Dar nici noua ordine nu a fost unitară. Conștiința colectivă a trecut prin multe stadii de sincretism religios, sisteme de credințe numite generic gnosticism, pe care le-a aruncat – la fel ca monștrii născuți de Geea din împreunarea cu Uranus – în Tartar, până când povestea lui Dumnezeu s-a cristalizat în cea pe care o știm astăzi. Și, chiar și azi, povestea continuă să fie reinterpretată. Pentru că e rolul primordial al poveștii să poarte adevărul încifrat în simboluri, astfel încât, fiecare povestitor să se poată povesti pe sine prin ea, și fiecare ascultător să se afle pe sine, și-apoi să o ducă mai departe încărcată cu sine. Doar că povestea devine și limita celui care o povestește. Ea devina matrița pe care conștiința se înalță, forma prin care învață să se manifeste în lume. Când unicitatea divină a părut plauzibilă, conștiința era deja tarată de înțelegerea facerii lumii de către, din și prin zei. Gnosticii preiau povestea păgânilor și doar schimbă personajele, crezând că rescriu ordinea lumii. Pentru unii dintre ei, Dumnezeul vechiului testament era un demiurg rău, născut din Haos, pe nume Ialdabaoh, reprezentat ca un șarpe

COLOCVII TEATRALE

teriomorf, cu cap de leu. Ei opuneau lui *pistis* (credință), *gnoza* (cunoașterea) divinității, pentru că o considerau interioară ființei. De la valentinieni la martorii lui Iehova, conștiința încearcă să definească unicitatea și să-I asculte poruncile, pe care ea însăși și le-a dat. Dar, pentru că absolutul existenței și cel al nonexistenței nu pot fi reconciliate în conștiință, teama de ea însăși o face să aibă nevoie de o altă autoritate, mai înaltă, care să fie responsabilă de aceste porunci, pentru ca ea, conștiința, să nu se poată dezice de ele după bunul plac. “Sufletul traduce procesul fizic într-o succesiune de imagini în care cu greu mai putem recunoaște procesul obiectiv (...). Până când procesul sufletesc nu va putea fi reprodus în eprubetă, psihicul rămâne un factor sui generis.”³

Dar care este rolul teatrului în această suită de stazii ale conștiinței?

De la începuturile lui, de la ritualurile religioase, și până la nesfârșita așteptare a unui Godot care nu se arată, teatrul a fost creuzetul alchimic în care, conștiința umană, în încercarea-i faustică a căutat să oprească clipa, pentru cât e de frumoasă. Teatrul a fost, și încă insistă să fie, universul sensibil în care indicibilul se face cunoscut. Un spațiu al revelației, o punere în scenă a conținuturilor inconștiente pe care conștiința le-a accesat și-apoi raționalizat, sublimat și intelectualizat în definiții pe care le ridică la rang de adevăr. Și uită, veac după veac, mileniu după mileniu, că tot ceea ce înțelege acum se va dovedi a fi fost iluzie. Sau vis.

Actul scenic este gestul atavic al copilului care, în jocul lui, creează un univers pe care îl poate controla, conform cu înțelegerile pe care le are. Un act demiurgic prin care, ființa - care a mai făcut un salt într-o înțelegere, pe care o speră origine sau, măcar, originală – recreează lumea cu tot ce o definește: spațiul, ființa, poruncile, păcatele și mântuirea. De ce? Pentru că, pe scenă, ființa poate subjugă timpul. Poate face trecutul să redevină prezent, poate crea viitor, poate să îl desfacă în salturi cât de mari. Și, mai ales, îl poate opri. Nu întâmplător, de ceea ce psihanaliza numește complexul Dumnezeu sunt atinși cei mai mulți dintre creatorii de teatru: credința indefectibilă că ceea ce știe este adevărul. Emfaza și infatuarea, sentimentul de nezdruccinat al capacității personale, privilegiului sau infailibilității, refuzul în fața oricăror dovezi de a admite posibilitatea erorii sau eșecului, până la negarea convențiilor și cerințelor sociale – sunt toate întâmplări ale ființei care creează. Explicația e simplă: pentru a fi demiurg, trebuie ca înainte de el să nu fi existat nimic, pentru că el e cel care creează universul. Extrema descrierii complexului poate părea că frizează patologicul și, astfel, poate ajuta conștiința să se exonereze de vinovăția de a purta un asemenea abis. Dar îl poartă,

³ Carl Gustav Jung, *Opere, vol. 1, Despre arhetipurile inconștientului colectiv*, Editura Trei, București, 2014, p. 70

COLOCVII TEATRALE

în doze mici, pentru că, în absența lui, nu ar mai crea, ci s-ar mulțumi cu anonimitatea unei existențe neștiute. „Numai când celălalt îl fixează cu privirea își aparține sieși ca ființă.”⁴ Creatorii de teatru sunt, astfel, cei mai fragili dintre muritori. Cei care nu se pot mulțumi cu imanența privirii. Au nevoie de transcendența ei.

La început, după ce și-a creat zeii, conștiința le-a creat și cosmosul sensibil în care să se facă cunoscuți oamenilor: teatrul. Dar, părăsind spațiul sacru al templului, și lăsându-se aduși în piața publică, zeii au făcut și primul pas spre pierzanie. Și cine, dintre zei, ar fi putut fi primul care îndrăznește, dacă nu cel doar pe jumătate zeu, cel de două ori născut, cel pe care Mircea Eliade îl descifra ca fiind „străinul din noi înșine, temutele forțe antisociale pe care le dezlănțuie patima divină”⁵? Dionis este cel care va duce zeii la pierzanie. Ritualurile și sărbătorile lui sunt aduse în spațiul laic și, unul după altul, olimpicii vor coborî și ei să își arate chipurile în nou-imaginatul spațiu: *theatron* - locul în care se vede. Și, teatrul, prin expunere, va face, încet, încet ca zeii să fie văzuți în toată închipuirea lor. Dionis a ales să iubească oamenii mai mult decât pe zei, iar zeii, în infatuarea lor, n-au înțeles că scena nu e doar spațiu, ci mai ales timp. Că, odată ajunși pe scenă, se vor contamina cu el, vor îmbătrâni și vor deveni desueți.

Dar Dionis, ca toți ceilalți zei, este creatul ființei. Neacceptând asta, fiind sclava propriei credințe, ființa n-a putut conștientiza că teatrul este îndrăzneala-i inconștientă de a-i doborî pe toți din cer grămadă⁶. Limitată fiind de timpul pe care singură l-a creat, conștiința devine cosmosul în care până și nemurirea are timp să înceteze. „Căci în conceptul de materie eu nu gândesc permanența, ci numai prezența ei în spațiu prin umplerea lui. Astfel, eu depășesc în realitate conceptul de materie pentru a-i adăuga *a priori* prin gândire ceva ce nu gândeam în el.”⁷ Imitând istoria ființei, la început, în copilăria antichității, teatrul nu putea fi decât idealist. Credea, ca un copil divin, că este descendent din zei. Și, la fel ca ființa, când a descoperit că zeii sunt simple fabulații, la fel de lipsite de virtuți ca toți oamenii, le scufundă imaginea originară în inconștient, unde își vor continua existența în chip de arhetip. „Zei mor din timp în timp pentru că descoperim brusc că ei nu înseamnă nimic altceva decât obiectele inutile făcute din lemn și piatră de mâna omului.”⁸

Dar, nu doar zeii au încetat să mai fie divini, ci, odată cu ei, însăși ființa. Dacă părinții nu sunt divini, nici copilul nu poate fi. Atunci, copilul își descoperă propria neputință și se învinovățește pentru ea. Acesta este punctul în care

⁴ Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, Editura Humanitas, București, 2022, p. 15

⁵ Mircea Eliade, Ioan P. Culianu, *Dicționar al religiilor*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 142

⁶ Parafrază după Psalmul VI, Tudor Arghezi, „Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă”

⁷ Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, Editura IRI, București, 1998, p. 29

⁸ Carl Gustav Jung, op. cit., p. 22

COLOCVII TEATRALE

Supraeul, neputând să accepte că nu e de origine divină, preia controlul asupra Eului și îl condamnă la o nouă morală. A Zeului Unic, al cărui scop unic este să pedepsească tot ceea ce nu se dovedește demn de El. Astfel, în epoca creștinismului, timp de o mie de ani nu au mai fost construite teatre. Canoanele ecumenice ale sfinților părinți îi condamnă oficial și amenință cu afurisirea pe cei care fac teatru sau îl privesc. Teatrul este damnat, la fel ca zeii pentru care a fost creat, și lăsat să rătăcească printre cei de-un timp cu el, muritori fără niciun dumnezeu.

Mitul lui Hristos împrumută din cel al lui Dionis, dar îl antagonizează. Lui Semele, mama muritoare a lui Dionis, Zeus i se arată în înfățișarea de zeu, iar Semele nu supraviețuiește. Zeus îl va purta pe nenăscutul Dionis în coapsă, până la soroc. În mitul biblic, Zeul Unic, nu i se va mai arăta Mariei, nici ca zeu nici altfel, ci îi va trimite un mesager. Fiind supramoral – spre deosebire de Zeus care seducea orice femeie îi plăcea -, își va lăsa aleasa însărcinată fără să o atingă. Înainte ca Hristos să fie necesar ca Eliberator, Dionis fusese și el considerat Eliberatorul de către traci, de unde se presupune că ar fi originar. Romanii, mai târziu, numindu-l pe Bacchus și Liber. Fiul lui Zeus împlinea miracole pentru muritori, transformând apa în vin. În Cana, Iisus dublează numărul celor 3 vase pe care Dionis le prefăcuse în vin la Elis. Sărbătorile lui Dionis (Arhesteriile) aveau loc la începutul primăverii, atunci când Demetra îl părăsea pe Hades, soțul ei, pentru a aduce muritorilor primăvara. Durau trei zile, timp în care Dionis cobora în infern și revenea victorios din lupta cu umbrele. Reînvia a treia zi. Consimilitudinile cu sărbătorile pascale sunt evidente. Pentru că Dionis își avea alaiul format din satiri, sileni și nimfe, Hristos a trebuit să se mulțumească cu apostoli și mironosițe. La romani, în ritualurile secrete ale Baccchanaliilor, participau doar femei. Iisus trebuia să se dezică de orgiasticul bacantelor, care l-au dus pe Dionis la pierzanie. Femeile care îl urmează devin măicuțe, care trebuie să se dezică de posibilitatea de a crea, adoptându-l pe El ca Fiu Unic. Etimologic, grecescul *orgia* semnifica mister sau ritual secret, și se presupune a-și avea rădăcinile în *orge* (natură sau furie), sau *ergon* (acțiune sau război). Ea va deveni piatra de temelie a întregului mit biblic: cunoașterea de care ființa nu trebuie să se facă vinovată, pentru că, prin ea, ființa poate emula divinitatea. În Paradis, ființa nu e conștientă de sexualitatea ei, e fericită și nu poate reproduce creația, pentru că nu are conștiința să înțeleagă ce înseamnă să fie creată. În devenirea ei, conștiința a identificat că sursa răului, prin care zeii pot să și moară - căci, doar în conștiința oamenilor pot ei muri, pentru că doar acolo există -, este în acea parte a trupului în care universul și-a încifrat facerea. Pentru a putea lua în stăpânire ființa, dictatura conștiinței a început procesul de demonizare a sexualității, pe care înaintașii dionisiaci o percepeau ca toposul în care ființa poate experimenta creația,

COLOCVII TEATRALE

nu doar în facere, ci mai întâi în trăire. Poate nu întâmplător reprezentarea inexplicabilei faceri a lumii este o Mare Explozie.

Deși a creat un antagonist, opunând politeismului monoteismul, și orgiasticului asceza, conștiința nu s-a putut desprinde de miturile cu care era deja inoculată. Devenit inteligibil prin conștiință, sensibilitatea universului a fost luată în stăpânire de către aceasta. Noua ordine a lumii a repudiat locul în care se vede, teatrul, pentru că Zeul Unic s-a lepădat de narcisismul care i-a pierdut, prin Dionis, pe olimpieni. Nu va părăsi niciodată templul, nu va fi niciodată văzut pe scenă. Nu va fi văzut, niciodată, de nimeni. Va sta ascuns în spatele unui altar gol și nicio femeie nu va avea voie să intre, ca nu cumva să se simtă ispitit să se arate. Deși bărbații au creat și zeii și teatrul, femeile au devenit răspunzătoare pentru căderea lor, fără să fi urcat vreodată pe scenă. Și, încă multă vreme, niciuneia nu-i va fi permis s-o facă. Astfel, scena rămâne spațiul gol, desacralizat, care să amintească pentru totdeauna de căderea zeilor. Golul rămas, amintind parcă de genunea primordială, îl prefigurează pe viitorul Godot, dar conștiința încă refuză să-i accepte non existența. Prin acest refuz, teatrul va rămâne, încă multă vreme, tributar condiției inițiale din care s-a născut: de a demonstra sorgintea divină a ființei, de a fi fost locul și timpul în care *kosmos noetos* și *kosmos aisthetikos* - universul inteligibil și universul sensibil - redeveneau monada originară și amorală, pe care a scindat-o emersiunea conștiinței. Locul în care ființa își dă sens. „Rezultă un nou cosmos atunci când ceea ce are sens se separă de ceea ce nu are sens. (...) Dacă lipsa de sens nu devine obiect al râsului, iar sensul obiect al speculațiilor, viața e banală, totul are dimensiuni insignifiante.”⁹

Dar, „a avea suflet reprezintă o cutezanță a vieții căci sufletul e un demon distribuitor de viață care-și joacă jocul drăcesc deasupra și dedesubtul vieții umane (...) raiul și iadul sunt destine ale sufletului, nu ale omului care în slăbiciunea și prostia sa n-ar ști ce să facă într-un Ierusalim ceresc.”¹⁰ Așa că teatrul își va purta înțelegerile în exil și nu va renunța să denunțe închipuitele *mauvais-foi*, aspirând la Renaștere. Dacă din zei a purces, după modelul lor, va veni și ziua înălțării. Și, în secolele XV-XVI, a venit. N-a fost o zi, a fost un secol. Suprapunându-se, nu întâmplător, ci necesar, cu scindarea bisericii catolice - când protestele împotriva abuzurilor ei vor face din protestantism o nouă religie -, teatrul își va recâștiga identitatea, de data aceasta de oglindă a lumii în care ființa nu mai este purtată de voința zeilor, ci este ea însăși purtătoare de voință.

Toți reprezentanții Renașterii au avut puternice conflicte cu spiritul religios al vremii. Lope de Vega a fost inclus în Indexul lucrărilor cu caracter eretic de către Inchiziția Spaniolă, și a devenit preot. Cervantes se naște în cea mai prolifică

⁹ Idem, p. 41

¹⁰ Idem, p. 36

COLOCVII TEATRALE

perioadă a ascensiunii Spaniei, care își asigură legitimitatea acestei ascensiuni prin înființarea Inchiziției, care nu mai lasă loc niciunei alte religii decât catolicismul. Nici protestantismului, nici iudaismului, pe care le consideră erezii, iar pe adepții ei îi condamnă, persecută sau ucide. Ordinul iezuit este răspunsul papal la apariția protestantismului, iar iezuiții sunt trimiși în lume să propovăduiască, prin orice mijloace, adevărul bisericii catolice. Cervantes, ai cărui strămoși sunt de origine iudaică, dar convertiți la catolicism, este trimis să studieze la un colegiu iezuit. Acesta este conflictul din care și prin care, Cervantes poate să distingă adevărul despre închipuirile ființei, lupta cu morile de vânt în care se poate pierde atunci când nu acceptă realitatea că „totul este deșertăciune și vânăre de vânt”¹¹. Inclusiv religia.

Prin toți creatorii ei, Cervantes, de Vega și culminând cu Shakespeare, care nu putea fi decât protestant, Renașterea va zdruncina monopolul zeului unic, iar reverberațiile ei se vor resimți, secole mai târziu, la Zarathustra, care grăit-a că Dumnezeu e mort. Shakespeare expune tragedia ființei de a nu fi asemănătoare dumnezeirii. Blestemul de a avea de ales, în timp ce suntem prinși în a dori lucruri opuse, fără niciun zeu care să ne spună ce să facem, asta ne face oameni. A fi sau a nu fi. Cel mai mare mister din operele lui Shakespeare, care încă ne bântuie. Nu este atât de mult filozofic cât este emoțional. Nu este rațiune, este emoție. Rațiunea nu poate decât să descifreze emoțiile, așa sunt legate partițiile cerebrale: neocortexul traduce ceea ce experimentează cortexul. Iar cortexul este tărâmul emoțiilor. Cu toții alegem să credem fantasma lui Hamlet: Claudius și-a ucis fratele divin. Dar era adevărat? Și-a ucis Claudius fratele și era Hamlet (tatăl și fiul au același nume) asemănător zeilor? Avem doar mărturia unei fantome și credința lui Hamlet în ea. Dar știm, de asemenea, că fantomele nu sunt altceva decât închipuiri ale unei minți chinuite, care nu poate face față realității pierderii celui pe care îl iubește. Așadar, este adevărat? Sau nevoia noastră de a-l crede pe Hamlet ne face să credem viziunea, în ciuda propriului nostru bun simț? Suntem rezonabili atunci când credem că fantoma lui Hamlet este reală și spune adevărul? Sau suntem perfect emoționali și cedăm propriei noastre dorințe arhetipale de a fi descendenți divini și că ne așteaptă o viață de apoi?

Până la eliberarea de supramorala religioasă cu care ființa s-a autoflagelat, vor fi necesare alte mii de ani. Iar cel care avea să găsească curajul să spună că „pentru mine Sfânta Sfințelor e trupul omenesc (...) dragostea și libertatea absolută descătușate de constrângere și minciună, oricum s-ar manifesta ele”¹², nu putea fi decât victima unui flagel îmbrăcat în hainele religiei. Nepotul unui șerb și

¹¹ Ecleziaștul, sursa <https://www.bibliaortodoxa.ro/vechiul-testament/18/Ecclesiastul>

¹² Scrisoare a lui A.P. Cehov către Pleșceev, *Opere, vol. XII, scrisori*, Editura Pentru Literatura Universală, București, 1962, p. 140.

COLOCVII TEATRALE

fiul unui „despot inspirat de Dumnezeu”¹³, așa cum își descria în mod repetat părintele, Anton Pavlovici Cehov denunță golul din spatele credinței și instaurează adevărul scenic: îndoiala. „E ușor să fii pur, când poți să urăști diavolul pe care nu îl cunoști și să iubești Dumnezeu de care nu ai mintea să te îndoiești.”¹⁴ Mai târziu, Beckett va accepta că „îmi e limpede că întunericul pe care m-am zbatut să îl țin dedesubt este în realitate...”¹⁵. Krapp oprește banda de magnetofon și nu își lasă eul anterior să termine fraza. Beckett îi va confesa lui James Knowlson, prietenul lui, că ceea ce Krapp cel de 39 de ani ar fi spus în continuare despre întunericul din el e că ar fi ”cel mai prețios aliat al meu”. Odată cu Beckett, ființa învață că nu are de ales: va trebui să trăiască cu abisul din ea. Nu mai încearcă să-și îmbrace frica cu niciun dumnezeu. De data asta, nu zeul a repudiat scena, ci ființa aflată pe scenă L-a repudiat pe Dumnezeu. Teatrul și-a ales singur menirea, și și-a aflat necesitatea în ceea ce l-a făcut necesar: agora. Și-a pierdut divinul, dar și-a câștigat omenescul. Încă aspiră să își trăiască cathartic dionisiacul, devenind pasional, exaltat și irațional. Și, din când și când îl mai trece câte un înger. Dar, cu adevărat laic, teatrul a devenit abia acum.

Concluzii

„Scopul artei este pur și simplu acela de a spori autoconștiința oamenilor. Valoarea ei se măsoară în funcție de felul în care se realizează acceptarea ei generală (sau semigenerală), mai devreme sau mai târziu, în societate, ea fiind dovada că arta tinde realmente să sporească autoconștiința oamenilor. Cu cât analizăm și descompunem mai mult senzațiile în diferitele lor componente psihice, cu atât sporește autoconștiința”¹⁶

Fiecare transformare pe care conștiința *sui generis* a făcut-o, a coincis cu momentele prin care teatrul a devenit copărtaș la facerea culturii mari. La autori și la textele lor, timp după timp, fiecare nouă generație s-a întors, căutând să le reinterpreteze, să le smulgă sensurile încă ascunse, sau să își lase amprenta propriei viziuni asupra lor, ca într-o încercare de a trăi toate timpurile pe care le-a avut timpul. Cel mai înfricoșător, va fi mereu prezentul. Pe el încearcă creatorii de teatru să îl expună, pentru a-l înțelege aici și acum. Pe scenă, conștiința își verifică autenticitatea, invocându-i pe Shakespeare și Cehov, pentru că ei au devenit

¹³ Henry Troyat, *Cehov*, Editura Albatros, București, 2006, p. 32

¹⁴ Scrisoare a lui A.P. Cehov către Maria P. Cehov - Philip Callow, *Chekhov - The Hidden Ground*, Editura Ivan R. Dee, Chicago 1998, p. 120 (t.a.), în orig. – “It’s easy to be pure when you can hate the Devil you don’t know and love the God you wouldn’t have the brains to doubt.”

¹⁵ Samuel Beckett, *Krapp’s last tape*, p. 5 (t.a.), în orig.: „clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality...” sursa

<https://coldreads.files.wordpress.com/2016/08/krapps-last-tape.pdf>

¹⁶ Fernando Pessoa, *Ultimatum și alte manifeste*, Editura Humanitas fiction, București, 2012, p. 43

COLOCVII TEATRALE

arhetipurile care îi dictează prezentul. Prin texte noi, încearcă să devină memorie, să se facă cunoscută unui viitor prolix, dar care speră că o va recunoaște. „Dar, chiar dacă viitorul nu ne-ar lăsa vreun fel de speranță - existența noastră stranie ne-ar da curaj tocmai acum să trăim cât mai intens, după propria măsură și lege: faptul acela paradoxal de că noi trăim exact acum și totuși ne puteam naște oricând de-a lungul timpului infinit, că noi nu dispunem decât de o palmă de azi și că trebuie să arătăm în răgazul ei scurt de ce și pentru ce ne-am născut tocmai acum.”¹⁷

BIBLIOGRAFIE

Beckett, Samuel – „Krapp’s last tape”, sursa <https://coldreads.files.wordpress.com/2016/08/krapps-last-tape.pdf>

Callow, Philip, Chekhov, *The Hidden Ground*, Editura Ivan R. Dee, Chicago 1998

Cehov, A.P., *Opere, vol. XII, scrisori*, Editura Pentru Literatura Universală, 1962

Eliade, Mircea, Culianu, Ioan P., *Dicționar al religiilor*, Editura Humanitas, 1996

Jung, Carl Gustav, *Opere, Vol. 1, Despre arhetipurile inconștientului colectiv*, Editura trei, 2014

Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, Editura IRI, București 1998, format pdf

Nietzsche, Friedrich, *Schopenhauer educator*, introducere la *Arta de a fi fericit*, de Arthur Schopenhauer, Editura Cartex, 2018

Pessoa, Fernando, *Ultimatum și alte manifeste*, Editura Humanitas fiction, 2012

Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, Editura Humanitas, 2022

Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Editura Humanitas, București, 1998

Troyat, Henry, *Cehov*, Editura Albatros, 2006

¹⁷ Friedrich Nietzsche, introducere la *Arta de a fi fericit*, Editura Cartex, București, 2018, p. 13

Scenografia, formă aparte de artă și componentă de bază a teatrului total

Răzvan-Petrișor DRAGOȘ*

Rezumat: În teatrul clasic textul dramatic, regia și interpretarea prevalează în fața celorlalte elemente constitutive ale spectacolului. Scenografia, domeniu care interesează în mod special în rândurile de față, a reprezentat o direcție minoră de dezvoltare teatrală până în secolul al XX-lea, pentru ca, odată cu proliferarea artei moderne, postmoderne și mai ales post-postmoderne să devină o condiție de bază și un reper al teatrului total. Caracterul hibrid și totodată eclectic al acestei forme artistice interpretative presupune nu doar coexistența teatrului cu dansul, muzica și artele vizuale, ci și cu noile tehnologii, de la lumini electrice și proiector, până la aparatură asistată de computer prin intermediul unor soft-uri extrem de performante (adeseori responsive). De-a lungul timpului, scenograful a fost arhitect, inginer, meșter, designer vestimentar, artist vizual (uneori recunoscut pe toate meridianele, precum în cazul lui Picasso), pentru ca în ultimele (trei) decenii să devină graphic designer, artist digital sau chiar programator. Cert este faptul că între actanți și public există o relație de interdependență, ceea ce conduce în plan teatral spre soluții care mută discursul artistic dinspre convenție spre imersiv (senzorial). Din acest motiv, teatrul contemporan se află într-un punct fără precedent în istoria sa de peste două milenii și jumătate, acela de a se reconfigura conform vremurilor „moderne” sau a exalta valorile tradiționale.

Cuvinte cheie: scenografie, teatru total, artă imersivă, artă senzorială, laterna magika.

Introducere

Pentru dezambiguizare, expresia „teatru total” a fost (și este) folosită în contexte variabile, dar cu înțelesuri convergente. Conform dicționarului de specialitate, avem de-a face cu un termen inventat de Richard Wagner pentru a descrie unificarea mai multor forme diferite de artă, într-o formă inedită de spectacol.¹ Una dintre atestările cele mai timpurii ale respectivei sintagme într-un text de specialitate datează încă din anii 1930.²

În consens cu această interpretare, astăzi teatrul total este considerat un tip de spectacol care încorporează mai multe forme de artă pentru a crea o experiență completă și captivantă pentru public, în principiu bazată pe un set de convenții

* Prof. asoc. dr. la Universitatea „Ovidius” din Constanța.

¹ The Oxford Companion to Theatre and Performance, Editura Oxford University Press, 2010

² Acesta este intitulat „Concerning Total Theatre - a Concerto for Man” și a fost menționat în cartea lui Jean-Louis Barrault, *Reflections on the Theatre*, Editura Rockliff, 1951.

COLOCVII TEATRALE

teatrale, dar putând îmbrăca și forme imersive (de artă senzorială). Teatrul total este adeseori folosit ca o modalitate de a spune o poveste sau de a transmite un mesaj prin intermediul unor elemente adiacente teatrului clasic, precum muzică, dans, artă vizuală, marionete, lumini, proiecții etc.

Coexistența clasicului cu modernul nu trebuie să mire, deoarece, din punct de vedere istoric, teatrul a fost întotdeauna considerat o formă hibridă de exprimare, constând într-un amalgam al mai multor discipline artistice, sprijinite de tehnologiile vremurilor. Dacă mecanismele acționate manual, animal sau hidraulic au fost înlocuite de cele electrice, dacă muzica interpretată în timp real a fost înlocuită de cea imprimată, ori dacă buna acustică a amfiteatrului de odinioară a trecut în sectorul de activitate al tehnicienilor de sunet, aceste schimbări nu au împietat asupra esenței teatrale.

Dramaturgia, fie ea antică sau contemporană, presupune scrierea, punerea în scenă și interpretarea pieselor, ansamblu în cadrul căruia mesajul verbal prevalează în fața tuturor celorlalți factori constitutivi ai teatrului, care îl și particularizează de altfel în fața altor forme de literatură. Deși textul este comunicat prin intermediul sunetului, iar mișcarea scenică prin intermediul văzului, simțurile sunt subordonate unor rațiuni de natură inteligibilă.³

Cuvintele (textele), trecute prin filtrul convențiilor teatrale, au fost considerate baza intelectuală a spectacolului de gen, iar scenografia a fost tratată drept element de atmosferă în care este proiectată narațiunea dramatică, la care se poate renunța și (aproape) în totalitate, prin interpretarea pe o scenă goală, în combinezoane de culori neutre.

Repere analitice

Alături de codurile lingvistice și gestuale, scenografia reprezintă unul dintre cele mai conservatoare sisteme de semne și simboluri asociate cu arta spectacolului. Spre deosebire de convențiile strict teatrale, cele care țin de text și narațiune, scenografia se bazează în mare măsură pe referințe intelectuale, istorice sau artistice, dar și pe dimensiunea senzorială, nonverbală.⁴

³ Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. de N. Bagdasar și Elena Moisuc, Editura Științifică, București, 1969, p. 258. Kant se referă la posibilele interferențe dintre interpretarea lumii sensibile, a fenomenelor, percepute prin simțuri și lumea noumenelor, inteligibilă și rațională, exclusiv intelectuală. „*Cu privire la fenomene, se pot folosi fără îndoială intelectul și rațiunea; dar se pune întrebarea, dacă acestea mai au vreo folosire când obiectul nu e fenomen (ci noumen) și în acest sens este luat, când e gândit în sine, numai ca inteligibil, ca dat adică numai intelectului și deloc simțurilor.*”

⁴ Jawad Sadiq Hammoud, “Representations of Scenography in the Contemporary Theatrical Discourse in the *Imagine That Play*”, în *Eurasian Journal of Humanities and Social Sciences*, vol 8, May, 2022, p. 185

COLOCVII TEATRALE

Nicăieri nu se poate observa mai bine relația dintre scenografie și convenție decât în teatrul grec antic. Scenografia convențional-minimală, corespunzătoare acestuia, se rezuma la cel mult câteva elemente scenice „de peisaj” sau cu funcții utile, folosite în mod obișnuit, precum, *makhina*, o macara prin care își făceau intrările și ieșirile zeii, ca personaje, (de unde provine celebra sintagmă, *deus ex machina*), *ekkyklema*, o căruță folosită pentru introducerea personajelor moarte care trebuiau să fie văzute de public, diverse trape sau deschideri similare în podea prin care își făceau intrarea anumite personaje pe scenă, *pinakes*, panouri de lemn pictate, atârinate printre coloane pentru a crea decoruri, *thyromata*, imaginea mai complexă a unei camere cu ferestre (reprezentate iluzionistic), încorporată în scenă la nivelul al doilea (al treilea nivel de la sol),⁵ sau diverse elemente simbolice de recuzită, precum masca sau obiecte falice, folosite în piesele de teatru ale satirilor, simbolizând fertilitatea relaționată cu Dionysos.⁶

În lumea antică greco-romană, teatrul juca un rol important în viața socială a cetățenilor, spațiile dedicate publicului fiind extrem de generoase (putând primi adeseori peste 10.000 de spectatori). Teatrele romane erau clădiri complexe, fiind mai apropiate ca design de teatrele moderne decât cele grecești. Structura semicirculară a auditoriului din teatrul grec (în jurul orchestrei) a fost păstrată, dar clădirea scenei a fost ridicată la aceeași înălțime și unită cu auditoriul, creând un sentiment de incintă asemănător cu cel al unui teatru modern.

Senzația de închidere a fost accentuată prin faptul că teatre mici și medii erau total acoperite, iar cele mari aveau adeseori copertine (vela). Arhitectura romană presupunea construirea de substructuri sub nivelul de călcare, ceea ce însemna că sectoarele de scaune și spațiul destinat interpretării erau deservite de sisteme complexe de pasaje și scări. Scena și clădirea corespunzătoare ei au fost însă cele mai spectaculoase părți ale ansamblului. Scena era adâncă și extrem de largă, iar peretele din spatele scenei era decorat cu nișe, statuare și etaje de coloane, ca elemente scenografice imobile.⁷

Odată cu prăbușirea Imperiului Roman de Apus, teatrul a suferit un puternic recul, mai ales în Evul Mediu Timpuriu, pentru ca apoi, spre Renaștere, să cunoască revirimentul, odată cu redescoperirea valorilor antice. Desigur, în rândurile de față suntem interesați în primul rând de scenografie și doar în subsidiar de istoria teatrului. Reținem faptul că odată cu Renașterea, reședința nobiliară a devenit gazdă fizică a teatrului, ceea ce a însemnat că atât spațiile

⁵ Ryūichi Yoshitake, “The Movable Stage in Hellenistic Greek Theatres” în *iDAI.Publications / Archäologischer Anzeiger*, nr 2, 2016, pp. 120-129

⁶ *Britannica Dictionary*, *satyr play*, <https://www.britannica.com/art/satyr-play>

⁷ Frank Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Editura Oxford University Press, New York, 2006, pp. 1-9

COLOCVII TEATRALE

destinate interpretării, cât și cele pentru public, s-au redus considerabil față de cele din Antichitate.

Din punct de vedere scenografic, în teatrul renascentist de curte, pentru situația în care acțiunea se desfășoară în aer liber, de obicei în decoruri urbane, existau soluții grafice nelimitate de decor care puteau induce spectatorilor iluzia că se aflau în respectivele spații de desfășurare a acțiunii. Fiecare imagine își avea propriul punct de fugă, ceea ce făcea ca reprezentarea sa să fie oricum plauzibilă, ceea ce înseamnă că spectatorul percepea trucul perspectival doar prin compararea directă a imaginii cu dimensiunea fizică a personajelor. Aberațiile iluzionistice datorate nevoii de expandare a spațiului scenic avut la dispoziție sunt parametri scenografici care trebuiau luați în considerație în actul interpretativ.

Literatura de specialitate de limbă engleză folosește termeni precum *relief perspective* sau *solid perspective*, pentru care nu există corespondente în limba română, care se referă la modele tridimensionale ce au suferit, la nivel scenografic (prin transpunerea bidimensională), deformarea perspectivală.⁸ În jargonul din România se folosește uneori sintagma „perspectivă scenografică”, termen hibrid care include o varietate de tehnici menite să creeze efecte tridimensionale constructive în care convergența accelerată a perspectivei este evidentă în comparație cu cea care s-ar produce în mod natural prin percepția vizuală. Prin așa-zisa perspectivă scenografică sunt construite iluzionistic spații de fundal de cele mai multe ori ca prelungiri ale unor spații reale a căror profunzime fictivă se referă la spații arhitecturale ideale, urbane sau convenționale.

O concluzie parțială a ideilor expuse anterior este că în Antichitate scenografia era un domeniu al arhitecților, inginerilor (date fiind mecanismele folosite, uneori complexe) și meșterilor, pentru ca, începând din Renaștere, responsabili cu partea vizuală să fie cu predilecție artiștii, în principiu pictori și sculptori, alături de meșterii croitori (*design*-ul vestimentar urmând să apară câteva secole mai târziu). Trecerea de la o etapă (categorie) la alta s-a produs deopotrivă treptat și firesc, adevărata schimbare de paradigmă fiind de natură avangardistă, modernă, minimalistă și mai ales postmodernă (în funcție de raportarea la diverse încadrări și periodizări).

Dacă la mijlocul secolului XX scenografia se rezuma încă la decor și costum, pe parcursul a doar câtorva decenii, datele problemei s-au schimbat fundamental. În zilele noastre, scenograful, care poate fi la fel de bine arhitect sau artist vizual, este adeseori consultat odată cu primii pași ai procesului de punere în scenă a unei piese, alegerile sale fiind gândite într-un stadiu incipient. Acest fapt presupune informarea sa totală în privința intențiilor regizorale, ceea ce înseamnă

⁸ Cornelia Leopold, “The Development of the Geometric Concept of Relief Perspective” în Nexus Network Journal, vol. 21, 06. 06. 2019, pp. 227–252

COLOCVII TEATRALE

că scenografia modernă și contemporană nu mai reprezintă o formă aplicată de artă decorativă și că profesionistul în domeniu devine un personaj principal în sistemul interdependent al relațiilor de producție teatrală.

Înțelegerea scenografiei începe cu evaluarea potențialului pe care îl are scena goală. Odată cu rostirea cuvintelor, cu eventuala muzică și cu mișcarea actanților, spațiul gol se transformă într-o sală de spectacole. Cerințele textului, explicite sau deduse, conduc spre „echiparea” scenei cu diverse obiecte, imagini concrete, forme sau culori care urmează să fie puse laolaltă într-o compoziție spațială corespunzătoare viziunii regizorale asupra textului. Nu trebuie să uităm că scenografia este concepută să “trăiască” doar simultan cu interpretarea.⁹

Expusă în alt context decât cel teatral, fie el unul muzeal, scenografia își poate păstra cel mult virtuțile documentare sau decorative, acolo unde este cazul, încetând să mai păstreze legăturile cu artele spectacolului, acelea pentru care a fost concepută. În condițiile menționate, interogațiile privitoare la natura scenografiei, ca artă majoră sau ramură aplicată, sunt deplin legitimate.

În general vorbind, condiționările nu pot conduce spre forme autentice de artă, dar aici, ca analogie a discuției privind raporturile dintre fenomen și noumen din „Critica rațiunii pure” a lui Kant (adusă în discuție anterior), depinde ce înțelegem prin condiționare. La nivel morfologic, orice lucrare (operă de artă) va fi condiționată de atributele fizico-chimice ale materialelor utilizate. Dansul, ca formă de artă, depinde și el de condiționări ritmice, armonice și melodice, așa cum interpretarea teatrală este tributară textului dramatic și viziunii regizorale. Din punctul de vedere al comenzii sociale, faptul că Bach, spre exemplu, a fost angajat pentru a “livra” periodic o serie de lucrări muzicale (care s-au dovedit a fi capodopere),¹⁰ nu impietează sub nici un fel asupra calității artistice a compozițiilor sale, așa cum se întâmplă și cu comanda papală a frescelor de la Capela Sixtină, realizate de Michelangelo.

Dincolo de interpretările filozofice sau lingvistice, pentru că teatrul este o formă hibridă de artă, raporturile de coordonare sau subordonare dintre „părțile componente” țin de decizii subiective. Astfel, în producțiile teatrale care marșează pe magia spectacolului, scenografia poate juca un rol principal.

Aducând în discuție interferențele dintre artă (vizuală) și magie, ca metaforă, conf. univ. dr. Răzvan-Constantin Caratânase consideră că arta are capacitatea de a declanșa emoție, care, din punctul de vedere al fenomenului, presupune un factor declanșator (de încărcare) și unul al efectului produs (de descărcare), efectul presupunând, în mod paradoxal, eliminarea emoției odată cu

⁹ Pamela Howard, *What Is Scenography?* Editura Routledge, New York, 2002, p. XIX

¹⁰ Russell Hancock Miles, *Johann Sebastian Bach: An Introduction to his Life and Works*, Editura N. J. Prentice, Englewood Cliffs, 1962, p. 57

COLOCVII TEATRALE

descărcarea. „*Artistul are libertatea de a lăsa anumite emoții nedescărcate, ceea ce înseamnă că spectatorul va pleca de la teatru indignat de metehnele personajelor puse în scenă sau din expoziție, oripilat de grotescul cu care i-a reprezentat Goya pe membrii casei regale a Spaniei.*”¹¹ Deși autorul folosește teatrul ca exemplu pentru sublinierea unui fenomen comun mai multor forme de artă, considerăm că modelul său susține magistral tema pe care ne-am propus să o analizăm, aceea a întâlnirii dintre vizual și artă a spectacolului, desfășurată sub egida scenografiei.

Una dintre colaborările cele mai spectaculoase din istoria artelor spectacolului este cea prilejuită de punerea în scenă în 1917 a baletului „Parade” de către celebra companie a lui Serghei Diaghilev, “Ballets Russes”. Scenariul (într-un singur act) a fost scris de Jean Cocteau, coregrafia a fost semnată de Leonide Massine (care a și dansat), muzica a fost compusă de Erik Satie (și dirijată de Ernest Ansermet), iar costumele au fost create de nimeni altcineva decât Pablo Picasso, care a realizat împreună cu futuristul Giacomo Balla și o serie de decoruri pictate de fundal.¹²

Această „echipă” multinațională, alcătuită din personalități de prim rang din domenii artistice diverse, demonstrează cel mai bine caracterul eclectic al teatrului, anticipând ceea ce astăzi este denumit de o parte a literaturii de specialitate „teatrul total”. Mai mult chiar, poetul Guillaume Apollinaire, care a scris notele de program pentru “Parade”, a descris intervențiile scenografice ale lui Picasso drept „un fel de suprarealism” cu trei ani înainte ca suprarealismul să se dezvolte ca mișcare artistică la Paris.¹³

În momentul în care Picasso realizează costume sau decoruri pentru teatru (sau balet), ideea că scenografia reprezintă o soră vitregă a artelor majore devine greu de susținut, cu atât mai mult cu cât importantul artist cubist „a lucrat” pentru artele spectacolului doar în momentele în care a considerat că are ceva (artistic) de spus. După 1924, când a colaborat cu aceiași Massine și Satie (pentru baletul „Mercure”), Picasso nu s-a mai concentrat pe scenografie până în 1946 când a colaborat cu compania coregrafului Roland Petit pentru “Ballets des Champs-Élysées”.¹⁴

Scenografia nu se rezumă însă doar la lucrări materiale. Teoreticienii ultimelor decenii pun accentul mai mult pe imagini decât pe suportul fizic pe care

¹¹ Răzvan-Constantin Caratănase, *Explorări creative în grafică*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2022, p.31

¹² Nancy Hargrove, “The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev and T.S. Eliot” în *Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, nr. 31, 1998

¹³ Richard Friswell, “Washington's National Gallery of Art with Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1929”, în *Artes Magazine*, June 29, 2013

¹⁴ Idem

COLOCVII TEATRALE

au fost lucrate. Una dintre teoriile cele mai interesante pe această temă îi aparține teoreticianului de artă W. J. T. Mitchell, care susține că încă nu știm exact ce sunt imaginile și mai ales care este potențialul lor, în relație cu natura umană.¹⁵ În spiritul acestei idei, proiecțiile de imagini (create sau capturate anterior și posibil în alt context decât cel în care sunt folosite în spectacolul de teatru) pot substitui în totalitate scenografia clasică, de expresie materială.

Cel mai elocvent exemplu în acest sens este *Laterna Magika*, considerat primul proiect teatral multimedia din lume, care presupune un tip de spectacol care combină filmul cu interpretarea în timp real. Este vorba despre o sinteză de pantomimă, dans, muzică, proiecții și lumini „inteligente”. Publicul este atras într-o poveste prin mijloace non verbale, prin proiectarea de imagini panoramice și prin scenele (teatrale) fantastice care depășesc granițele dintre fantezie și realitate. În acest caz, scenograful este un artist multimedia.

Laterna Magika a luat ființă inițial ca un program cultural reprezentativ conceput cu scopul de a promova Republica Socialistă Cehoslovacă la Expo '58.¹⁶ Proiectul a fost încredințat regizorului de scenă Alfréd Radok și scenografului Josef Svoboda, care au marșat pe aparenta interacțiune a unor actori, dansatori sau muzicieni cu diverse imagini preînregistrate (unde a fost cazul, în mai multe limbi) proiectate pe ecrane din proximitatea lor. Printre cei implicați în proiect au fost viitorii regizori de succes Miloš Forman, Jan Světlák și Ján Roháč. *Laterna Magika* funcționează și astăzi, ca ansamblu al Teatrului Național din Praga. În contextul scenografic multimedia prezentat, corpul uman este privit ca o metaforă a peisajului.¹⁷

Concluzii

În teatrul dramatic convențional, formele de artă vizuală aplicată, bunăoară realizarea costumelor și decorurilor, nu au beneficiat de aceeași recunoaștere precum alte elemente constitutive, de exemplu calitățile oratorice, muzica, sau dansul, deși experiența de a vedea este decisivă în actul receptării. În contextul enunțat, termenul de scenografie este folosit în relație cu articularea unui limbajul vizual general care ține de prestația interpretativă și care include toate aspectele vizuale adiacente acestuia.

În teatrul de avangardă, ierarhia care îi plasează pe autor și pe actori în vârful piramidei (și implicit, pe ceilalți profesioniști înalt calificați, precum scenograful, mai jos decât aceștia) a fost contestată de numeroși dramaturgi și

¹⁵ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, Editura University of Chicago Press, Chicago, 2005

¹⁶ Eveniment expozițional internațional major, care a avut loc între 17 aprilie și 19 noiembrie 1958 la Bruxelles.

¹⁷ Site-ul oficial al Laterna Magika, ca departament al Teatrului Național din Praga. <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/laterna-magika?t=1736225> consultat pe 1 martie 2023

COLOCVII TEATRALE

regizori, care au tratat teatrul ca o experiență audio-vizuală unificată, aducând scenograful într-o postură de jucător cheie în realizarea experienței teatrale totale.

Scenografia și costumul nu au fost aduse în contemporaneitate prin simpla mutare a accentului asupra lor, ci prin găsirea unui rol specific pe care să îl „joece”, purtător de sens în economia generală a teatrului total. Nu trebuie să uităm că între teatru și diverse forme de manifestare publică bazate pe acțiune desfășurată în timp real și asociate artelor vizuale, precum *happening*-ul, *performance*-ul, *action painting*-ul și așa mai departe, există o barieră de netrecut. Teatrul se bazează pe narațiune și cuvânt, în timp ce amintitele forme de manifestare artistică din domeniul vizualului, pe acțiune și improvizație (adeseori cu caracter militant, dar păstrând mereu caracterul nonverbal).

Dincolo de re poziționarea scenografiei în contextul teatrului total, o concluzie indirectă a temei de cercetare propuse în articolul de față este aceea că teatrul contemporan se află la o răscruce fără precedent, fenomen datorat proliferării tehnologiilor digitale și virtuale, care a amplificat exponențial atât posibilitățile de exprimare ale actanților în cadrul spectacolelor, cât și așteptările unui public, din ce în ce mai greu de surprins. Astăzi, originalitatea pare să fie un rezultat al reformulărilor, context în care accentuarea dimensiunii eclectice și a infuziei tehnologice îndepărtează prestația teatrală de noțiunile de bază ale dramei convenționale.

BIBLIOGRAFIE

Volume:

- Barrault, Jean-Louis, *Reflections on the Theatre*, Editura Rockliff, 1951
Caratânase, Răzvan-Constantin, *Explorări creative în grafică*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2022
Howard, Pamela, *What Is Scenography?* Editura Routledge, New York, 2002
Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, trad. de N. Bagdasar și Elena Moisuc, Editura Științifică, București, 1969
Miles, Russell Hancock, *Johann Sebastian Bach: An Introduction to his Life and Works*, Editura N. J. Prentice, Englewood Cliffs, 1962
Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Want?*, Editura University of Chicago Press, Chicago, 2005
Sear, Frank, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Editura Oxford University Press, New York, 2006

Periodice:

- Friswell, Richard, “Washington's National Gallery of Art with Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1929”, în *Artes Magazine*, June 29, 2013
Hammoud, Jawad Sadiq, “Representations of Scenography in the Contemporary Theatrical Discourse in the *Imagine That Play*”, în *Eurasian Journal of Humanities and Social Sciences*, vol 8, May, 2022
Hargrove, Nancy, “The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev and T.S. Eliot” în *Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, nr. 31, 1998

COLOCVII TEATRALE

Leopold, Cornelia, "The Development of the Geometric Concept of Relief Perspective" în Nexus Network Journal, vol. 21, 06. 06. 2019

Yoshitake, Ryūichi, "The Movable Stage in Hellenistic Greek Theatres" în iDAI.Publications / Archäologischer Anzeiger, nr 2, 2016

Dicționare / Surse web:

Britannica Dictionary, <https://www.britannica.com/art/satyr-play>, consultat pe 2 martie 2023

The Oxford Companion to Theatre and Performance, Editura Oxford University Press, 2010

<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/laterna-magika?t=1736225> , consultat pe 10 martie 2023

COLOCVII TEATRALE

Timpul teatrului sau Cum am creat noi basm cu neni Ilonka, Femeia Naturii¹

Kisó Kata PALOCSAY ²•

Rezumat: Există timpul uman și timpul străvechi. Dar e și timpul iubirii și al păcii, al atenției și al grijii. Acesta e timpul în care se nasc poveștile. Textul descrie spectacolul de teatru de păpuși pentru adulți intitulat *Ilonka*. Lăcătuș Ileana, Lakatos Ilona a fost o femeie romă care trăise cu fetele sale și cu familia la Cluj, într-un apartament de la subsol în apropierea Pieții Abator. Am fost prieteni mai mult de două decenii. Pentru mine ea a însemnat Femeia Naturii, cea atemporală care stă pe granița dintre mit și raționalitate, ca și La Loba. Paralela asta m-a făcut să mă hotărâsc să-i prezint viața într-un spectacol de păpuși, pentru că oare cum aș putea să transmit mai cât mai credibil această poveste în care viața se poate transforma în moarte în fiecare clipă și viceversa? Unde am putea să ieșim din timp (și din spațiu), dacă nu în teatrul de păpuși?

Poveștile vieții lui Ilonka neni sunt povești minoritare și universale deoarece sunt construite din aceleași roluri și situații feminine indiferent de coordonatele temporale și geografice, de cultură, de apartenența socială și de culoarea pielii. Acestea sunt construite pe patru motive majore:

„mi-a fost frică”

„zic, bine”

Să ne continuăm drumul

Zânele bune

În realizarea spectacolului de păpuși pentru adulți *Ilonka* au contribuit: Kata Palocsay care a cules textele din carte și a regizat producția. András Hatházi, care a făcut dramaturgia. Scenografia e semnată de Kata Palocsay, Emese Erdei și Rebeka Hatházi. Mișcarea scenică a fost coreografată de Enikő Györgyjakab. La mișcarea marionetei a contribuit Dorottya Balog. Director tehnic: Júlia Sipos. În proiecțiile video au apărut imagini animate bazate pe tablourile unor pictori țigani, respectiv un fragment din filmul lui Csilla Könczei și a lui Tibor Schneider în care a participat Ilonka Lăcătuș.

Degeaba trece timpul. Noi, cei din teatru, suntem mereu în clipa actuală.

Cuvinte cheie: Teatru de păpuși pentru adulți: *Ilonka*, „mi-a fost frică”, „zic, bine”, Să ne continuăm drumul, Zânele bune

• lect. dr. la Departamentul Maghiar de Teatru din cadrul Facultății de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca

¹ traducere din limba maghiară de Péter Demény

COLOCVII TEATRALE

Există timpul uman și timpul străvechi. Înainte să învăț că într-un an sunt patru anotimpuri, în copilărie credeam că sunt cu duiumul: timpul furtunii din noapte, timpul fulgerului, timpul focurilor de tabere din pădure, timpul sângelui care picură pe zăpadă, timpul copacilor înghețați. (...) Și pielea noastră avusese ciclurile ei: ea fusese uscată, transpirată, aspră, bronzată sau moale. Tot așa are cicluri și psihicul și sufletul feminin. (...)”³



Ele stau una lângă alta pe o mică valiză verde din lemn. Una dintre ele este o femeie tânără desculță într-o haină albă, cealaltă, o bătrână cu un halat comod și cu papuci. Ambele au păr lung pe care l-au desfăcut. Tânăra are păr blond, bătrâna, păr alb ca zăpada. Bătrâna pieptănă părul fetei fredonând o melodie. Este timpul iubirii și al

păcii, al atenției și al grijiei. Asta e timpul în care se nasc poveștile.

„Februarie este luna ȝiganilor. Ei, pentru că asta e luna cea mai mică. Țiganii se tem de februarie. Pentru că suflă vântul și e frig. Țiganii se tem, na.” – începe bătrâna povestea. Multe povești sunt despre iarnă, despre frig, despre îngheț și despre moarte. Despre copii și femei care au înghețat. Una dintre poveștile cele mai cunoscute de acest gen este *Crăiasa zăpezii* de Andersen, în care Karl îngheață și devine un prizonier incapabil să simtă orice în castelul Crăieșei zăpezii. Andersen ne povestește cum sparge Gherda, sora lui gheața care s-a format în inima lui din cauza unui ciob care s-a înfipt acolo, și cum eliberează sufletul înghețat al fratelui său prin căldura iubirii.

Dar înghețul și frigul apar și în cealaltă poveste binecunoscută a lui Andersen, *Rățușca cea urâtă*. Pe rățușca cea urâtă, ceilalți o alungă din cuibul cald deoarece se deosebește de ei. Omul marginalizat îngheață, nu-și arată sentimentele, rămâne în expectativă. Asta poate fi și reacția furiei defensive. Face asta din autoapărare, dar în același timp își setează o capcană lui însuși pentru că în condiția asta e incapabil să creeze ceva, să relaționeze cu cineva, să treacă peste. Asta se întâmplă și cu rățușca cea urâtă.

Dar sentimentul înghețat, creativitatea înghețată se poate contracara prin mișcare. În acest caz, creația este să spui o poveste. La asta o roagă bătrâna pe fată:

³ Textele citate sunt în traducere proprie din cartea lui Clarissa Pinkola Estéz: *Farkasokkal futó asszonyok (Femei care aleargă cu lupii)*, traducere în lb. maghiară: Magdolna Módos, Editura Édesvíz, Budapesta, 2006, p. 243.

COLOCVII TEATRALE

pune peria pe ladă. Apoi o arată fetei, i-o oferă, dar nu-i dă în mână. Lasă posibilitatea alegerii, ea pur și simplu dispăre. Ca zânele din povești, își dăruiește cunoștințele și puterile celei căreia îi spune povestea.⁴

În spectacolul nostru, bătrâna este o păpușă de mărimea unui om. Pe ea, fata a chemat-o la viață, dar după consumarea gestului viața ambivalentă a fetei dispăre: sentimentele și gândurile care o bântuie se mută în același trup.

Femeia îmbrăcată în haine albe dă cu pumnul în lada de lemn și pornește muzica, adică exact acel ceva care se poate strecura cel mai rapid și cel mai agil în inima omului. Muzica ne fură gândurile, reacționăm instant la ea, sentimentele ni se înfiripează și ele. Datorită muzicii dispăre timpul. Fata se înveselește, își ia lada verde, începe să-și scoată din ea păpușile cu care va juca povestea.

Din cea care ascultase doar povestirea, devine cea care o povestește, apoi, cea care e protagonistă în ea și care experimentează evenimentele care prind viață. Actul ei este egal cu o inițiere și de sub efectul ei nici măcar noi, cei din public nu putem să ne sustragem. Povestea este cel mai bun leac împotriva fricii. Ea ne dinamizează viața interioară, ne trezește emoții, ne hrănește sufletul. În poveste, nu există nimic care să fie imposibil, viața devine moarte, dar și moartea poate deveni viață. Întotdeauna există cale de scăpare și soluție.

Lăcătuș Ileana, Lakatos Ilona a fost o femeie romă care trăise cu fetele sale și cu familia la Cluj, într-un apartament de la subsol în apropierea Pieții Abator. Am fost prieteni mai mult de două decenii. Prima dată ne-am întâlnit în Casa Tranzit și am lucrat împreună într-o tabără pentru copii. Ea avea grijă de ei, ea i-a supravegheat, i-a ajutat dacă aveau nevoie. Putea să vorbească cu fiecare în limba lui, pentru că vorbea la perfecție atât limba romani, cât și cea română și maghiară. Stătea în colțul sălii, și-a odihnit mâinile încrucișate în poală. Câteodată și-a înfășurat batista sau îmbucase ceva.

⁴ Odată, am spus în vis o poveste și am simțit că cineva îmi bate piciorul într-un mod încurajator. M-am uitat acolo și văzusem că stau pe umerii unei bătrâne care mă ținea de gleznă să nu mă clatin și îmi zâmbește. I-am spus așa:

- Nu e bine așa, stă tu pe umerii mei, tu ești mai în vârstă, eu sunt tânăr.
- Nu, nu – a insistat ea. – Așa trebuie să fie.

Atunci am observat că ea stă pe umerii unei femei și mai bătrâne, aceea, pe umerii alteia și mai bătrâne decât ea, care stă pe umerii unei bătrâne care poartă mantie, care...

Am crezut-o pe bătrâna din visul meu că așa trebuie să fie. Poveștile trebuie spuse de cei din generațiile anterioare. Puterea necesară povestirii și ascultării poveștilor provine din coloana infinită a generațiilor care se conectează unele cu altele peste spații și timp, și cei care alcătuiesc coloana aceasta sunt îmbrăcați în haine fine sau fără haine și sunt plini de viața pe care o trăim și azi. Dacă există un singur izvor sau un singur zeu al poveștilor, atunci lanțul ăsta lung este acela.”, Idem, p. 27

COLOCVII TEATRALE



De cele mai multe ori doar urmărea evenimentele, a fost totuși prezentă. Dacă cineva avea nevoie de ajutor, o chema pe una dintre ajutoarele sale sau a spus câteva cuvinte. Nu a intervenit decât rareori, a radiat totuși siguranță și a fost stăpână pe situație. De obicei își întindea brațele, așa l-a primit pe copilul care fugea la el, apoi a început să ia măsuri: l-a consolat, l-a

împăciuit, l-a certat, l-a lăudat, i-a spus ce să facă, i-a șters nasul, i-a împletit părul, l-a îmbrăcat, l-a dezbrăcat, l-a luat de mână și l-a dus la toaletă, i-a arătat unde poate să bea dacă îi e sete sau unde poate să mănânce dacă îi e foame.

A fost îmbrăcată în alb, câteodată avea pe rochie niște bulinuțe sau flori drept ornamente. Pe cap purtase un batic pe care l-a scos de câteva ori, își aranja părul cu aceleași gesturi repetitive, eventual își punea cocul din nou, își lega din nou baticul pe sub bărbie. S-a uitat șăgalnic la mine și a zâmbit, voia să-mi dea de înțeles că îi place că facem „păpuși” din linguri de lemn și din legume. Îi sclipea ochiul și râdea când am dansat o păpușă pentru ea. Creațiile pline de fantezie ale copiilor, le priveam amândouă cu multă fericire, am dat din cap, am chicotit, câteodată am dat din mână („așa-s copiii”), ne-am formulat părerea printr-un „așa da!”, „ei!” sau ne-am entuziasmat printr-un „frumos!” Ne-am cunoscut reciproc prin gesturi și prin mimica feței, așa ne-am și „pus pe harta” celuilalt. În relația asta în care abia dacă foloseam cuvinte, fusese umor, delicatețe, răbdare, onestitate și un ceva jucăuș. Îmi aduc aminte limpede că în afara faptului că ne-am dat binețe, în primele zile nu ne vorbeam deloc. Ni se întâlneau privirile, și-atunci am râs cu poftă. Ne-am provocat reciproc, ne-a dus curiozitatea spre celălalt. Orice semn mic ne ajuta să ne cunoaștem mai bine. Pentru mine, asta era foarte firesc, mai ales pentru că atunci am născut doi copii unul după altul și majoritatea timpului îl petreceam cu ei. Pe de altă parte, am fost un artist de marionete și limbajul primordial al marionetelor este mișcarea. Încep să vorbesc doar atunci dacă prin acțiunile și prin privirile lor nu au cum să exprime ce gândesc și ce simt. Cu Ilonka neni ne-am domesticit una lângă alta ca Micul Prinț și vulpea lui.

Prima dată ne-am împrietenit și am început să ținem una la alta, și-abia apoi am început să și discutăm. Ne-am cunoscut treptat, înainte nici n-am știut nimic despre ea, nici ea despre mine. De exemplu nu știam că avem binecuvântarea discuției prietenești.

COLOCVII TEATRALE

După câteva zile am stat în curte și am povestit. Atunci mi-a arătat lucrurile de care era mândră: pentru început, lungul ei păr alb și multe jupoane de sub fusta ei. În timp ce discutam, ea m-a prins de mână sau m-a mângâiat pe păr sau m-a împins în umăr, dar dacă am râs cu poftă atunci m-a lovit pe coapsă cu palma. Ziua următoare deja ne-am îmbrățișat îndelung și am glumit tot mai îndrăzneț, ne-am lovit mai deblocați, ne-am explorat cu mai mult curaj. După aceea ne-am continuat discuția, doar timpul petrecut împreună și amintirea acestora ne-a legat mai strâns. Am discutat despre viață, despre moarte, despre sănătate și despre mămăliga cu gem de prune. Ne-am jucat cu curaj și mai departe, chiar și atunci când un stroke a împiedicat-o să se miște în voie. Când m-a întrebat „când o să facem din nou teatru de păpuși?”, i-am răspuns „o să facem în scurt timp”. Și am întrebat-o și eu: „atunci veți și dansa, nu, Ilonka neni?” Iar ea a răspuns: „sigur că voi dansa”. Apoi ne-am uitat una la cealaltă și am tăcut un pic. În asemenea clipe, Ilonka neni a stat pe granița dintre mit și raționalitate, ca și La Loba, Femeia Naturii din poveste.⁵ Paralela asta m-a făcut să mă hotărâsc să-i prezint viața într-un spectacol de păpuși, pentru că oare cum aș putea să transmit mai cât mai credibil această poveste în care viața se poate transforma în moarte în fiecare clipă și viceversa? Unde am putea să ieșim din timp (și din spațiu), dacă nu în teatrul de păpuși?



A fost o experiență minunată când am citit pentru prima oară cartea de convorbiri dintre Csilla Könczei și Ilonka Lakatos cu titlul *Ilonka neni* și am știut de îndată că textul acesta vreau să-l dau înapoi vorbirii de zi cu zi. Am luat cartea deseori de pe raft și-am citit-o din nou. Mi-am dat seama din ce în ce mai bine de ce aș vrea s-o ascult și nu s-o citesc. Csilla Könczei spune în prefață că textul acesta nu este povestea vieții lui Ilonka neni, ci întâmplările pe care ea a decis să

⁵ „În mituri, La Loba sau cum s-ar numi cunoaște trecutul personal al omului și cunoaște și trecutul strămoșesc, pentru că ea trăiește în fiecare generație și e o bătrână care s-a născut la începutul vremurilor. Ea este arhivarul țelurilor femeiești. Păstrează tradițiile femeilor. (...) La Loba cea bătrână și cea care știe, este de fapt în noi. Ea este în cel mai adânc suflet femeiesc, în Femeia naturală străveche și plină de viață. (...) Femeia asta stă pe granița dintre lumea rațională și cea mitică. Ea e falanga care leagă cele două lumi, iar acest spațiu dintre lumi este locul inexplicabil pe care îl recunoaștem cu toții când îl experimentăm, dacă încercăm să le fixăm: le putem experimenta doar prin poezie, prin muzică, prin dans... și prin poveste.”, Idem, p. 37

COLOCVII TEATRALE

le facă publice.⁶ Aceste întâmplări m-au emoționat pentru că ele și separate, și împreună au creat o poveste. Timpul există atât într-o clipă, cât și în eternitate. Ilonka neni a mers pe niște drumuri și a trăit niște situații pe care numai un erou de poveste a umblat și le-a trăit. Drumul ei a fost plin de cotituri interesante din cauza unor obstacole uluitoare. Situațiile din viața ei au fost ca și situațiile din povești, pline de aventuri deosebite și palpitate. În povestea vieții ei ca și în povești, viața se putea preschimba în moarte, iar moartea în viață. Au apărut situații și personaje arhetipice printre care cea mai surprinzătoare a fost pentru mine Nașa-Zână/Zâna cea bună care apăruse mereu în diferite avataruri (șofer de taxi, femeie care se plimbă, Csillag) în povestea personajului principal, Ilonka neni.

Așa a devenit Ilonka neni arhetipul Femeii Naturii pentru mine.

Povestea vieții ei trăite din suflet este universală și atemporală.⁷ Confortul și siguranța societății de consum transformă în ceva înspăimântător tot ce este de necalculat, de necărmuit și de necontrolat. Situațiile de zi cu zi la care nu suntem pregătiți creează anxietate, deși acestea readuc natura noastră intuitivă și puterea de viață.⁸

Prin asta, ele se aseamănă cu *Crăiasa zăpezii*, cu *Rățușca cea urâtă* și cu povestea Vasilisei. Conferă omului curaj și încredere în sine. Oricine și oricând se



poate simți altfel, outcast, fără talent, obosit și de prisos, iar singurătatea și confuzia îl poate paraliza. Sentimentele înghețate ale noastre, furia care se deșteaptă în noi și pe care o reprimăm poate să ne devoreze. Putem să ne rătăcim, să ne descurajăm. Energiile noastre pot fi vlăguite de rușine sau de căutarea locului nostru original.

⁶ „Imaginea care ni se creează din cartea aceasta despre Ilonka neni este doar o imagine care nu e identică cu viața ei. Textele, întâmplările despre viața ei pe care le publicăm aici sunt întâmplări pe care ea a vrut să le spună prin mine tuturor.” Idem, Introducere

⁷ „Viața trăită din suflet se deosebește prin cea direcționată de ego prin trei aspecte: prima este că suntem capabili să învățăm și să percepem prin modalități noi, a doua, că mergem pe drumul bătătorit cu perseverență, și trei, că învățăm iubirea profundă neprecupețind timpul.” Idem, p. 143

⁸ „Forța intuiției constă într-o vedere interioară, într-un auz interior și o percepție interioară fulgerătoare.” Idem, p. 81

COLOCVII TEATRALE



Nu putem să mergem mai departe, să trecem peste greutatea deoarece am pierdut contactul cu natura și învelișul protector al sufletului nostru.⁹ Ne lăsăm prinși în situații în care instinctele ne-ar împinge să fugim sau să luptăm. Nu recunoaștem propriile noastre necesități, scara noastră de valori și ni se epuizează puterea de

viață. În asemenea situații, o poveste vindecă și ne conferă putere. Ne revitalizează și ne face curajoși. E destul dacă ne spune să fim perseverenți și ne vom găsi drumul. Dacă ne reconectează cu natura și cu creativitatea.¹⁰

Poveștile vieții lui Ilonka neni sunt povești minoritare. Ele vorbesc despre comunitatea romilor, mai ales despre destinul femeilor rome. Printre ele putem regăsi situații specifice cum este deportarea romilor în timpul celui de-al doilea război mondial, dar apar printre ele și situații generale ca dispariția aproape totală a alternativelor de muncă și de învățământ sau moștenirea binecuvântată sau apăsătoare a tradițiilor culturale. Viața lui Ilonka neni e plină de mizerii, dificultăți, prăpăstii. Ea este plină de sărăcie, de pierderi, de exilări, de excluderi și de violență. Toate acestea cauzează dureri, dar când trece peste ele, atunci mintea îi devine mai clară, iar viața sufletească îi devine mai puternică și mai bogată. Își recapătă încrederea de sine.

Poveștile din viața lui Ilonka neni sunt universale deoarece sunt construite din aceleași roluri și situații feminine indiferent de coordonatele temporale și geografice, de cultură, de apartenența socială și de culoarea pielii. Povestea fiecărei femei începe cu povestea generațiilor antemergătoare. Aceasta este cauza pentru care destinul mamei, mamei vitrege și bunicii formează rolul copilei, surorii, orfanei, amantei, imigrantei, luptătoare, femeii înșelate, rivalei, femeii răzbunătoare, femeii îndrăgostite, mamei, soției, norei, femeii care lucrează,

⁹ „Pierdem învelișul protector al sufletului nostru dacă egoul nostru ne preocupă prea mult, dacă suntem prea meticuloși și maximaliști, dacă ne asumăm un martiriu de prisos, dacă suntem conduși de ambiții iraționale, dacă suntem mereu nemulțumiți – de noi, de familia noastră, de comunitatea noastră, de cultura noastră, de lume – și nu spunem sau nu facem nimic împotriva, dacă ne comportăm de parcă am putea fi izvorul nesecat al altora sau dacă nu facem tot ce putem pentru a ne ajuta pe noi înșine. Of, în atâtea moduri putem pierde învelișul sufletului câte femei trăiesc pe lumea asta.”. Idem, p. 251

¹⁰ „De ce are nevoie sufletul? Tot ce are nevoie se găsește în țara naturii și a creativității.”, Idem, p. 187

COLOCVII TEATRALE

văduvei, bătrânei, prietenei, colegei, actriței etc. Dar fiecare rol femeiesc se creează datorită condițiilor și el înseamnă doar o parte a vieții. Este însă cineva care o însoțește pe Ilonka de-a lungul întregii ei drum și care se întâlnește mereu: Femeia Naturii. Ea dirijează ciclurile amintite, ea are grijă ca lucrurile ei să aibă o naturalețe firească, ca pierderile și procesele creative să fie în armonie.¹¹ În pofida timpului care trece.



Csilla Könczei amintește în prefața cărții ei că cea mai accentuată caracteristică a poveștilor de viață ale lui Ilonka neni este că ea nu vorbește niciodată din perspectiva victimei, nici măcar atunci când povestește cea mai dificilă, mai nemiloasă, mai disperată sau mai nedreaptă situație.¹² Asta e puterea Femeii Naturii. Asta e forța pe care o putem numi și forță spirituală, cea în virtutea căreia ea știe să-și privească temerile în față. Are puterea să-și înfrunte temerile și astfel ele pot să o întreme, să o vindece.¹³

Patru au fost motivele cele mai importante pentru mine când am început să lucrez la textul spectacolului pe care voiam să-l fac din cartea vieții lui neni Ilonka.

„mi-a fost frică”

„zic, bine”

Să ne continuăm drumul

Zânele bune

Un gând recurent este frica. Dar Ilonka neni nu se ascunde de ea, nu fuge de ea: dimpotrivă, frica hrănește perseverența, credința, răbdarea și iubirea. Nici situațiile din apropierea morții, nici cele mai mari pierderi suferite și nici fricile nu deformează ciclul natural Viață-Moarte-Viață deoarece pentru Ilonka Moartea nu

¹¹ „Învățăm ritmul Viață/Moarte/Viață ca și cavitățile inimii care se umplu, se golesc, se umplu din nou: învățăm acest ritm să nu devenim victime. Ritmul există deja, doar că trebuie să te înclini în față și în spate, încerci să iei ritmul și până la urmă reușești. Așa se întâmplă. Pur și simplu.”. Idem, p. 10

¹² „Neni Ilonka nu vorbește ca o victimă, dimpotrivă, ea radiază o forță extraordinară.” Csilla Könczei-Ileana Lăcătuș: *Ilonka neni*, Editura pentru studii europene, Cluj-Napoca, 2002, p. 20

¹³ „Viața trăită din suflet se deosebește de cea dirijată de un ego prin trei aspecte: suntem capabili să percepem lucrurile altfel, să învățăm altfel; mergem cu perseverență pe drumul bătorit; și învățăm cu răbdare dragostea profundă neprecupețind timp.” Clarissa Pinkola Estéz, op. cit., p. 143

COLOCVII TEATRALE

e antipodul Vieții, nimicitoarea ei, ci condiția care duce spre o viață nouă, o parte a ciclului. Femeia Naturii acceptă existența ei, asta o pune față în față și pe Ilonka cu lumea ei interioară și cu spaimele sale. Așa devine puternică și experimentată.¹⁴

Celălalt refren este fraza „zic, bine”. Aceste două cuvinte sunt pentru mine cea mai firească formulare a înțelepciunii, a acceptării și a inocenței. Omul inocent nu poate fi rănit. Fraza aceasta nu este doar o frază în vânt ci esența filozofiei lui Ilonka neni.¹⁵

Atenție: Ilonka e inocentă, nu o naivă. Ea este atrasă în mod instinctiv de ceea ce e bine. Să nu ne gândim aici la copila sau femeia pe care alții o cred sau o văd ca fiind bună, societatea. Bunătatea ei nu este dependentă de vârsta ei și nu e un rol. Să fii inocentă, să alegi binele în locul răului este o stare care izvorăște din inimă. O stare activă și plină de decizii și de lupte, o stare în care bunătatea ei apare cu precădere în oglinda celorlalți.

Eul instinctiv, Femeia Naturii poate fi chiar înspăimântătoare dacă trebuie să lupte ca să păstreze echilibrul atât de important pentru ea, tot ceea ce iubește atât de mult. Ea își marchează teritoriul, răspunde insultelor care ating sufletul sau spiritul. Devine furioasă, se luptă, îi rănește pe ceilalți sau primește răni, dar găsește pentru asta clipa cea mai adecvată, adică alege binele.¹⁶

Progresarea, faptul că ne continuăm drumul este cel de-al treilea leight motiv în spectacol. Caracteristica Femeii naturii, a naturii însăși este că ea nu stă pe loc. De la naștere, instinctul vital ne împinge mereu în direcția în care putem deveni mai bogați, mai puternici.¹⁷

¹⁴ „Crearea unei relații cu Natura Străveche este o parte esențială a individuației femeilor, adică a realizării eului lor cel mai profund. Ca să realizeze asta, femeia trebuie să se afunde în întuneric, dar pe drumul care duce acolo și înapoi ea nu poate cădea în capcană, nu poate fi prizonier și nu poate muri.”, Idem, p.49

„Fiecare creatură trebuie să învețe că există feline. Fără să conștientizeze asta, o femeie nu se poate orienta în pădurea ei și devine neapărat victima felinelor. Felinele le putem înțelege dacă devenim o ființă experimentală pe care naivitatea ei, lipsa ei de experiență sau stupiditatea ei nu o transformă într-o ființă vulnerabilă.”, Idem, p. 51

¹⁵ „Dacă cineva e inocentă, atunci asta înseamnă că ea știe să observe problema și să găsească leac împotriva ei. Asta e întregul câmp semantic din spatele inocenței. El nu desemnează doar un comportament în virtutea căruia omul reușește să nu rănească pe altcineva sau pe el însuși, ci și unul în virtutea căruia el știe să vindece și să se vindece.”, Idem, p. 146.

¹⁶ „Dacă este provocată, o femeie se poate înfuria în mod rațional pornind de la psihicul ei instinctiv, și asta e înspăimântător. Furia este unul dintre drumurile interioare prin care ea creează și păstrează echilibrul important pentru ea, tot ceea ce iubește cu-adevărat. Are dreptul să facă asta, și periodic și în niște circumstanțe aceasta este chiar datoria ei morală.”, Idem, p. 338

¹⁷ Dacă nu ne îmbogățim, mergem până ne reușim asta. Fie că ne rupem de viața noastră creatoare, fie că ne marginalizează cultura și religia noastră, fie că ne alungă familia sau un grup, fie că mișcărilor, gândurilor și sentimentele ne sunt amendate, viața noastră interioară și neținută în frâu nu se oprește, și noi ne continuăm drumul. Natura asta a noastră nu e legată de grupuri etnice. Asta e

COLOCVII TEATRALE



Prima dată, Ilonka este alungată de tatăl ei, pentru că devine mamă la o vârstă foarte fragedă. Mai târziu, ea experimentează diferite forme ale marginalizării sau ale limitării. Ea își continuă drumul întotdeauna. Schimbă direcția, fuge, părăsește drumul pe care a mers până atunci, dar chiar și în situația cea mai întunecată, cea mai exasperată ea observă

lumina dătătoare de viață în direcția căreia pornește apoi. Mai multe scene ale spectacolului prezintă această schimbare de direcție.¹⁸

Personajele pe care o ajută, Ilonka le găsește cu limpezimea intuiției. Pe ele, eu le-am numit zânele cele bune cât am lucrat la spectacol. Ele reprezintă pentru mine al patrulea motiv principal al spectacolului. Un taximetrist care o ajută să nască, portarul unui cămin de muncitori care îi ascunde împreună cu copilul ei nou-născut și îi oferă refugiu pe timp de iarnă, doamna de la partid care o salvează când fetița fiind este agresată, pietonul care îi salvează de la foamete. Pentru ca zânele acestea bune s-o poată s-o ajute, Ilonka trebuie să-și înfrunte temerile. Ea cere sau primește ajutorul oferit, urmează sfatul și îndrumarea „zânei”, și nu în ultimul rând își pune soarta în mâinile unui străin cu toată încrederea. Bagajul de pornire a acestei încrederi și forțe sufletești este valiza verde din lemn în care sunt primele amintiri ale Ilonkăi. În ea, sunt linguri de lemn, păpuși și siluete colorate create pe baza operelor unor pictori țigani. O pernă roșie din pluș care are forma

esența naturii feminine de la Benin la Camerun și la Noua Guinee. Aceasta este caracteristica femeilor din Letonia, Olanda, Sierra Leone, Guatemala, Haiti și Polinezia. Putem să amintim orice țară, orice rasă, orice religie sau trib. Poate fi vorba despre orice oraș, sat, despre orice loc îndepărtat de pe lumea asta. Femeia Naturii, sufletul străvechi este comun peste tot, în toate femeile. Ele simt și urmăresc fără preget natura străveche.

Dacă este nevoie, femeile pictează cerul albastru pe zidul închisorilor. Dacă arde ghemul, ele împletesc încă unul. Dacă recolta piere, ele seamănă din nou. Dacă nu e ușă, ele desenează una, o deschid și își încep noua lor viață. Femeile perseverează și ies victorioase așa cum natura străveche perseverează și iese victorioasă mereu.”, Idem, pp. 181-182

¹⁸ „În pofida aspectelor negative, psihicul străvechi și de necontrolat suportă marginalizarea, se deschide poarta spre dorința acelei naturi și a acelei culturi care poate asigura asta. Chiar și dorința asta îndeamnă omul să meargă mai departe. Căutarea trebuie continuată, și dacă femeia nu regăsește cultura care o încurajează, atunci o construiește în sinea ei, iar asta e un lucru foarte bun, pentru că atunci când ea construiește cultura respectivă, atunci aceia care o privesc de mult se adună însuflețiți în jurul ei și declară că și ei caută asta de la un timp încoace.”, Idem, p. 178

COLOCVII TEATRALE

unei inimi și multe, multe flori. Primele amintiri pornesc din niște rădăcini de basm. Frumosul flăcău țigan o ia de soție pe frumoasa țigancă. Din căsătoria lor se nasc patru copii frumoși și sănătoși, dintre care Ilonka este cel mai mic. În primii ani de viață, ea se simte iubită și în siguranță, atunci se întreamează învelișul ei sufletească și intră în relație cu casa ei sufletească cea mai intimă. Prima suferință importantă, când instinctele fetei se manifestă puternic se produce atunci când mama ei moare. Așa își pierde viața ei sigură și comodă. Asta e primul moment în care se afundă în absența oricărei cunoștințe sigure și a oricărei experiențe: pur și simplu așteaptă ce va urma. Lângă evenimentul real și tragic asta este momentul în care o nouă femeie se naște fiind condusă de firea ei intuitivă. În spectacol, mama muribundă îi lasă baticul lui Ilonkai. Acest obiect o va însoți pe tot drumul ei ca o unealtă fermecată. În copilărie o ocrotește de frig, iar când va deveni mamă ea însuși, va lega de el cu acesta. În sfârșit, rolul „zânei bune”, adică a femeii de la partid l-am rezolvat tot prin „învierea” baticului.

În realizarea spectacolului de păpuși pentru adulți *Ilonka* au contribuit: Kata Palocsay care a cules textele din carte și a regizat producția. András Hatházi, care a făcut dramaturgia. Scenografia e semnată de Kata Palocsay, Emese Erdei și Rebeka Hatházi. Mișcarea scenică a fost coreografată de Enikő Györgyjakab. La mișcarea marionetei a contribuit Dorottya Balog. Director tehnic: Júlia Sipos. În proiecțiile video au apărut imagini animate bazate pe tablourile unor pictori țigani, respectiv un fragment din filmul lui Csilla Könczei și a lui Tibor Schneider în care a participat Ilonka Lăcătuș.

Dacă privim mai atent enumerația, vedem că sunt multe nume de femei aici. Încerc să nu atribui o importanță foarte mare acestui lucru după ce spectacolul a fost jucat, dar în acest context nu se poate să nu observ asta. Mulți spectatori au spus că „se vede că e un spectacol femeiesc” și că „se vede că au conceput-o niște femei”. Nu știu ce înseamnă asta, nu știu cum ar trebui să înțeleg observațiile respective. Oricum, ele au fost spuse și probabil nu fără un motiv. Să fie efectul vremurilor de azi?

Prima dată s-a întâmplat în Danemarca: în loc de un volum, poți cere o persoană care își povestește viața într-un interval de 30 de minute. Fiecare „carte” are titlul ei. „Homeless”, „Bipolar”, „Imigrant” etc. Scopul bibliotecilor umane este să putem privi dincolo de copertă, să cunoaștem poveștile unor oameni în speranța că astfel ni se vor eluda prejudecățile. Dacă aș face o carte din spectacolul nostru, i-aș da titlul de „Femeia Naturii”. Ea începe cu scena în care o bătrână o pieptănă pe actriță și îi vorbește despre frică. Apoi îi dă pieptenul ca pe o ștafetă și împreună cu ea și poveștile vieții ei. În ultima scenă, după ce Emese a terminat de povestit, stă tot acolo împreună cu bătrâna (de fapt, o păpușă), numai că deja ea povestise. S-a încheiat un ciclu. Sau chiar mai multe. Un ceva viu și unul fără viață s-au perindat cu o naturalețe proprie numai teatrului de păpuși. Totul a fost o joacă,

COLOCVII TEATRALE

doar confruntarea Ilonkăi Lăcătuș cu amintirile ei, nu. Până când starea ei de sănătate îi permitea, a fost în sală, a urmărit spectacolul, l-a comentat. Erau scene pe care le-a urmărit cu bucurie, la altele a plâns. Publicul putea urmări două povestiri: spectacolul *Ilonka* și reacțiile reale ale lui neni Ilonka. Când oamenii aplaudau, ea se ducea la Emese Erdei și o îmbrățișa, iar noi puteam să le aplaudăm pe amândouă: pe actrița care juca și pe persoana reală, a cărei povestiri pendulau pe limita dintre realitate și ficțiune așa cum păpușii între viață și moarte.

Degeaba trece timpul. Noi, cei din teatru, suntem mereu în clipa actuală.

BIBLIOGRAFIE

- Clarissa Pinkola Estéz: *Farkasokkal futó asszonyok*, traducere în lb. maghiară: Magdolna Módos, Editura Édesvíz, Budapesta, 2006
Csilla Könczei-Ileana Lăcătuș: *Ilonka neni*, Editura pentru studii europene, Cluj-Napoca, 2002

Arta dansului și corpul uman în mișcare

Lorette ENACHE •

Rezumat: Studiul de față l-am direcționat către o imagine complexă a corpului uman în mișcare, stabilind o relație invariabilă a artei dansului cu teatralitatea și contextualitatea dramaturgică. Dansul devine vibrație în discursul teatral, iar corpul uman devine o modulație sincretică a corporalității și a gestualității.

Dansul contemporan oferă multiple oportunități legate de modul personal de expresie și receptare, abordând un registru divers definit prin fizicalitatea, energia propriului corp-subiect, sonorități multiple.

Arta contemporană traversează constant perioade de căutare și interpretare a spațiilor în care geografia corporală se conturează pe un teren perceptual și interpretativ, din ce în ce mai personal și intim.

Din ce în ce mai des întâlnim în arta dansului amprenta unor căutări personale, ale interogațiilor interioare, nuanțând prin fiecare producție spectaculară, un traseu versatil și în deplin acord cu lumea în care ne înscriem geografic.

Cuvinte cheie: arta dansului, corpul uman în mișcare, mișcare și gest, inteligența corpului, spectacolul coregrafic

„Spectacolele de teatru sunt sărbători ale vieții fără bariere, ale libertății, ale dorinței de a fi veșnici. Un spectacol transmite viață și putere de a exista în această existență pe care o trăim o singură dată.”¹⁹

Arta dansului a luat naștere având la bază ritualuri religioase (creștine sau păgâne), sărbători laice, dansuri populare sau de bal (de grup sau în perechi), dar și prin intermediul unei vaste varietăți de spectacole: interludii, mistere medievale, bufonade cu măști. Cuvântul și corpul uman în mișcare, sunetul și gestul sunt expuse pe scenă; teatrul, dansul și muzica derivă dintr-o rădăcină comună, generând imagini vizuale, fiind toate trei într-o relație continuă. Arta coregrafică în contextul spectacolului teatral deține o poziție foarte importantă, deoarece spectacolul teatral se bazează pe receptarea cuvântului, cât și pe cea a imaginii vizuale, ridicând percepția actului teatral la un nivel superior. Arta dansului în demersul creației teatrale intervine într-un mod favorabil și nicidecum nu are rolul de sine stătător, servind actului teatral în contextul căruia gestualitatea, mișcarea

• Conf. univ. dr. la Facultatea de Teatru, Programul de Studii Coregrafice, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași

¹⁹ Aureliu Manea, *Energiiile spectacolului*, Editura Dacia, București, 1983, p. 99.

COLOCVII TEATRALE

scenică, dansul, într-un cuvânt creația coregrafică, este prezentă. Dansul devine vibrație în discursul teatral, uneori în jur gravitând cuvântul, sonoritățile vocale și instrumentale, lumina.

Corpul uman creează imagini vibrante rezultate prin poetica corporalității și a gestualității.

Mișcările dansante au personalitate privilegiată, dansul aflându-se la interferența lumii fizice cu cea spirituală. Necesitatea introducerii vibrației corporale în demersul teatral a condus către performanța actorului de a funcționa într-un spațiu bine definit prin cuvânt, fizicalitate, forța energiei corporale, cât și într-un registru sonor creat special.

Mișcarea, gestul, expresia corpului sunt în directă relație cu tehnica respirației. Modalitatea de abordare a frazei de mișcare în sfera expresivității corporale, cât și în dansul clasic și în cel contemporan, are la bază câteva coordonate:

Stabilirea sensului, cât și amplitudinea mișcării; alternarea planurilor și fixarea elementelor corporale coordonându-se succesiunea mișcărilor în funcție de tema urmărită sau, în cazul improvizației, de energia mișcărilor.

„Aidoma teatrului, spectacolul coregrafic se supune dramatologiei și se conturează în relaționările dintre universurile derulate inițial, în imaginarul creatorului și universurile dramatice – realizate scenic.”²⁰

Pentru coregrafi, dansul ca artă a mișcării, stă la originea tuturor lucrurilor, muzica însăși neputând exista în absența mișcării, sunetul nefiind decât o mișcare a aerului; ca factor central al „triunei horeia”, anticul complex de Dans – Cuvânt – Cânt, dansul ca ax al triadei, primește muzica desprinsă de duhul acestei uniri. Unii văd în muzică un dans al sunetelor și privesc dansul ca pe o muzică a sferelor, a corpurilor.

Corpul poate transmite mesaje și fără vreo mișcare; să nu uită că în cadrul spectacolelor de dans contemporan întâlnim adeseori nonmișcarea, ceea ce reprezintă un cumul de energii și sensuri conduse în spațiul scenic într-o linearitate și simbolistică aparte. Lingviștii au considerat gesturile drept o formă de limbaj, gândindu-se și la faptul că gestul este un însoțitor inseparabil al limbajului articulat (vorbit).

Mediul înconjurător oferă posibilitatea ca fiecare individ să poată intra într-o interdependență cel puțin pasageră cu propriile mitologii ale corpului și ale mișcării traversând la nivel senzorial și motric diferite stadii ale percepției corporale, sesizând și captând o varietate de fenomene aparținând dansului, respectiv mișcării corpului în arta dansului.

Într-un context mai larg, arta dansului contemporan conține un cod gestual elaborat prin prisma multiplelor experiențe formatoare, iar tradiția dansului clasic

²⁰ Raluca Ianegic, *Trasee coregrafice*, Editura U. N. A. T. C. Press, București, 2007, p. 111.

COLOCVII TEATRALE

studiat în marile centre și companii, propune o atentă studiere a unui sistem logic de relații între părțile corpului, valorizarea gestului și a rolului său primordial în comunicare.

Pentru coregrafi, dansul ca artă a mișcării stă la originea tuturor afirmațiilor corporale, iar muzica neputând exista în absența mișcării, crează noi și inedite forme spectaculare.

Dansul contemporan a preluat din literatură structura de discurs care astăzi se predă și se aplică în cadrul cursurilor coregrafice, dramaturgia de mișcare continuă de tip aristotelian (se bazează pe construcția ce are la bază un scop axându-se pe cauză și efect, propunând trei teme: tema aleasă, acțiunea, realizarea temei).

Un alt tip de dramaturgie – anume dramaturgia de mișcare discontinuă – de tip brechtian, care se construiește din segmentări, cu multiple inserții.

Dramaturgia de mișcare rizomatică, de tip deleuzian care propune ca partea de concept să fie abordată din mai multe zone; nu urmărește absența, nici rigiditatea arhitecturală, ci creează un demers specific.

Dansul își înscrie istoria în corpurile dansatorilor, mai mult decât în partituri, iar fiecare limbaj coregrafic marchează în profunzimea corpurilor un vocabular gestual explorând spațiul și relația cu muzica; dincolo de abrevierile întâlnite în dinamica artelor scenice, atingându-se metafore abisale, corpul dezvăluie rând pe rând: **descoperirea** – care cuprinde echilibrul și dezechilibrul, lungime (în corp și în spațiu), volum, gravitație și transfer de greutate (puncte de susținere). Aceste câteva noțiuni, parte din vocabularul corporal sunt discursive și în timp se creionează o traiectorie personală având scopul descoperirii a ceea ce se numește **construcția**: percepția fiecăruia în fața elaborării informației condensate a segmentelor corporale, apoi intervenția dinamicii, a ritmului și a vitezei; înlănțuirea informației și accesarea acestora în diferite perspective (nu doar pe cea de bază – perspectiva formei) ci textură, durată, direcție, intenție, inerție. **Deconstrucția** – este nivelul la care deținem întregul traseu prezentat mai sus; ar trebui să fim în controlul propriilor idei: să știm unde ne deplasăm, cum ne mișcăm, cât ne mișcăm și de ce ne mișcăm, cu ce intenție și cu ce forță. Improvizația este principală, iar fiecare corp va avea o abordare diferită; astfel, modul de experimentare, atât cognitiv/rațional logic cât și instinctiv (doar prin corp) prin ruperea formei, suprapunerea de mișcări. Cu mijloacele specifice artei sale, dansatorul devine creator, având în spate coregraful care trasează cu minuțiozitatea sensul și demersul coregrafic.

Arta contemporană urmărește o permanentă deplasare a limitelor, de căutare continuă. Termenul de contemporan se actualizează tot timpul; definiția dansului stabilește ideea de mișcări ritmice, plastice și expresive ale corpului

COLOCVII TEATRALE

omenesc, executate în ritmul unei melodii și având un caracter de artă sau de divertisment.

„Semiotica dansului contemporan face distincția între mai multe tipuri de dans: popular, ritualic, de caracter, de salon, modern, clasic. Într-o producție de dans, inclusiv de dans contemporan, semnele apar sub forma unor elemente coregrafice: tema, mișcarea, gesturile, expresia corporală, utilizarea spațiului scenic, costumele, recuzita, elemente tehnice (lumina, sunetul, decorul). Mesajul dansului devine astfel produsul unui acord, rezultatul folosirii sistematice a diferitelor coduri și convenții coregrafice. Această abordare permite detectarea modului în care dansul produce sensuri.”²¹

Corpul deține involuntar microistorii senzoriale proprii, pe care le vehiculează în cadrul demersurilor creatoare și interpretative, de multe ori acestea constituie un substrat fin presărat pe traseul creativ colectiv. Trăsăturile dansatorului contemporan conțin tensiuni stimulative, conștientizarea faptului că actul artistic este inseparabil de condițiile lumii în care trăiește, de faptul că încărcătura afectivă a fiecărui spectacol rezonază cu reflecția corpului în societatea în care trăim. Din ce în ce mai des întâlnim în spațiul scenic amprenta unor căutări personale, ale interogațiilor interioare, pe care coregrafii și coregrafele le enunță fie către o direcție de laborator și experiment, fie către o nuanțare a discursurilor declarate prin intermediul produsului finit.

Inteligența corpului este o resursă ce se activează prin atenție și conștientizare asupra mișcărilor; legile fizicii creează relaționarea firească a înțelegerii, aprofundării și funcționării corpului în mișcare; astfel se naște un studiu focusat pe observarea și analizarea posibilităților motrice, cât și pe dezvoltarea unor practici în explorarea unor posibilități proprii de mișcare, având în vedere disponibilitatea fizică, energia și creativitatea.

Arta dansului parcurge direcții novatoare apelând ca și până acum la multiple conexiuni din știință și alte arte; gândirea „vie” care se naște la intersecția dintre fizică, chimie, anatomie, muzică, emoție, suflet, teatru, literatură constituie vocabularul artistului contemporan.

Mișcare și gest: mișcarea este deseori înțeleasă ca fenomenul ce exprimă deplasarea unor segmente ale corpului uman în spațiu; gestul semnifică abaterea dintre mișcare și factorul gravitațional al corpului, iar expresivitatea gestului uman se naște la intersecția acestora printr-o dimensiune afectivă.

²¹ Lorette Enache, *Teatru-Dans. Modalități de comunicare expresivă în dinamica artelor scenice*, Editura Artes, Iași, 2016, p. 101.

COLOCVII TEATRALE

„Rezistențele interioare la dezechilibru, organizate de mușchii sistemului gravitațional, vor induce calitatea și încărcătura afectivă a gestului...”²²

În prezentul material nu intenționez să continui arcul care descrie parcursul performance-ului sau al corpului ca factor declanșator al diverselor propuneri scenice, ci mă rezum pentru moment la conținutul pe care îl consider concludent și edificator pentru respectarea unui demers teoretic în concordanță cu titlul acestui articol pentru revista „Colocvii teatrale”, și anume: „Arta dansului și corpul uman în mișcare”.

BIBLIOGRAFIE

Enache Lorette, Teatru-Dans. Modalități de comunicare expresivă în dinamica artelor scenice, Editura Artes, Iași, 2016.
Ianegic Raluca, Trasee coregrafice, Editura U. N. A. T. C., București, Press, 2007.
Isabelle Ginot, Marcelle Michel, Dansul în secolul XX, Editura Art Grup Editorial, București, 2011.
Manea Aureliu, Energiile spectacolului, Editura Dacia, București, 1983.

Alte surse de documentare bibliografică:

Barba Eugenio, *O canoe de hârtie*, Tratat de antropologie teatrală, București, Editura Unitext, 2003.
Boisseau Rosita, *Panorama de la danse contemporaine*, Les Editions Textuel, 2008.
Brook Peter, *Împreună cu Grotowski*, București, Editura Cheiron, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2009.
Buckwalter Melinda, *Composing while dancing*, The University of Wisconsin Press, 2010
Căciuleanu Gigi, *Vânt, volume, vectori*, București, Editura Curtea Veche, 2008.
Cojar Ion, *O poetică a artei actorului*, București, Editura Unitext, 1996.
Delacroix Henri, *Psihologia artei*, București, Editura Meridiane, 1983.
Fleming William, *Arte și idei*, vol. I-II, București, Editura Meridiane, 1994.
Grotowski Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1998.
Ianegic Raluca, *Void and plenitude*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004.
Lecoq Jacques, *Corpul poetic – o pedagogie a creației teatrale*, Editura ArtSpect, 2009.
Michailov Mihaela, *Corpuri radicale în spectacole contemporane*, Editura Vellant, 2021.

²² Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *Dansul în secolul XX*, Editura Art Grup Editorial, București, 2011, p. 251.

Actorul și personajul său

Anca IORGA*

Rezumat: Analiza prezentată în această lucrare are ca punct de plecare empatia interpretului cu personajul, la baza căreia stă îmbinarea dintre imaginație și trăirea afectivă. Problema de la care pornește acest studiu ține de activarea și dezvoltarea cantității și calității informațiilor moștenite genetic sau dobândite prin experiența proprie și aplicarea lor în cadrul elaborării unui personaj. Acest lucru se poate realiza prin găsirea unor soluții de ameliorare a nivelului de înțelegere a complexității demersului pe care trebuie să-l realizeze studentul actor. Ipoteza pornește de la faptul că trebuie să avem un nivel de peste medie al imaginației și al nivelului empatic, pentru a putea îmbunătății prin învățare capacitatea de elaborare a studentului actor. În acest context, obiectivele studiului sunt aplicative și urmăresc îmbunătățirea procesului de învățare. Metoda de cercetare a pornit de la analiza și studiul unui atelier Cehov, în care studenții au interpretat scene din cele mai cunoscute piese ale acestui autor. Alegerea acestui atelier s-a datorat faptului că Cehov este un maestru al introspecției psihologice, personajele lui fiind foarte bine conturate și definite. În evaluare s-a urmărit nivelul capacității de transpunere scenică a studenților în personaje. Rezultatele au ținut cont, pe de o parte, de nivelul de recunoaștere al situațiilor și, pe de altă parte, de empatia și capacitatea de redare a studenților față de personajul imaginat. În același timp s-a urmărit determinarea decalajului ce a apărut între proiectul mental al studenților și realizarea scenică a acestora.

Cuvinte cheie: capacitatea de transpunere scenică, empatie, imaginație creatoare, expresivitate

1. Introducere

Capacitatea de transpunere scenică implică în primul rând capacitatea interpretului de a elabora cât mai corect și cât mai detaliat personajul pe care trebuie să-l interpreteze. Deci empatia interpretului cu personajul său rămâne punctul cel mai important și momentul de pornire în orice analiză a activității lui scenice. Această elaborare reprezintă, în primul rând, imaginația interpretului ce se îmbină armonios cu trăirea lui afectivă. Tudor Vianu definea această capacitate ca fiind: „aspirația de a ieși din individualitatea proprie și de a intra în forma unor individualități străine...”¹

* lector univ. dr. la Facultatea de Educație Fizică și Sport din cadrul Universității Spiru Haret din București

¹ Tudor Vianu, *Estetica*, Editura Orizonturi, București, 2010, p. 238.

COLOCVII TEATRALE

Problematica cercetării:

Problema de la care pornește acest studiu ține de activarea și dezvoltarea cantității și calității informațiilor moștenite genetic sau dobândite prin experiența proprie și aplicarea lor în cadrul elaborării unui personaj. Acest lucru se poate realiza prin găsirea unor soluții de ameliorare a nivelului de înțelegere a complexității demersului pe care trebuie să-l realizeze studentul actor.

Întrebările ce au stat la baza cercetării:

Acest studiu a urmărit găsirea răspunsurilor la următoarele două întrebări:

Care este relația ce se stabilește între elaborarea mentală a personajului și capacitatea de transpunere scenică a interpretului?

Cât de mult poate fi influențată prin învățare capacitatea de transpunere scenică a unui interpret?

Ipoteza de la care pornește acest studiu ține de la faptul că trebuie să avem un nivel de peste medie a imaginației și a nivelului empatic, pentru a putea îmbunătăți prin învățare capacitatea de elaborare a unui rol, de către studentul actor.

Obiectivele studiului sunt aplicative și urmăresc îmbunătățirea procesului de învățare. Prin urmare se stabilește nivelul informațional la care au ajuns studenții până la momentul evaluării și se caută depistarea cât mai detaliată a lacunelor existente. Se observă și se stabilește nivelul de cooperare existent între partenerii de scenă. Se caută metodele, procedeele și tehnicile care prin aplicare pot ajuta în construcția personajelor și în dezvoltarea acțiunilor scenice. Se delimitează factorii care favorizează și factorii care limitează activitatea scenică a studenților. În acest mod se vor găsi și aplica metode de îmbunătățire a sistemului de predare a cursurilor practic-aplicative, lucru care se va repercuta în activitatea studenților și în formarea cât mai complexă a viitorilor actori.

2. Scopul studiului:

Pentru realizarea acestui studiu am ales un Atelier Cehov, în care studenții-actori au avut de interpretat scene din șapte piese scrise de Anton Pavlovici Cehov, în care apar teme ca: universul lumilor răsturnate, spațiul închis din care eroul nu se poate elibera, lipsa de comunicare, așteptarea, anxietatea, lipsa de sens a existenței.² Ei au interpretat scene din două piese într-un act: *Ursul* și *Cerere în căsătorie* și scene din cele mai cunoscute piese cehoviene: *Livada de vișini*, *Unchiul Vanea*, *Pescărușul*, *Trei surori* și *Platonov* (sau *Piesă fără titlu*). Alegerea acestui atelier s-a datorat faptului că Cehov este un maestru al introspecției psihologice, personajele lui fiind foarte bine conturate și definite, piesele lui

² Banu, George, *Cehov, aproapele nostru*, Editura Nemira, București, 2017

COLOCVII TEATRALE

aducând acel univers uman plin cu eroi ce ne prezintă problemele, frământările și neîmplinirile lor. (Tănase, 2016) Pentru Cehov, teatrul este o componentă a existenței ce se demonstrează a fi importantă în dezvoltarea calităților umane, prin conștientizarea trăirilor. Prin urmare el ne permite găsirea identității interioare prin conștientizarea, prin dezvoltarea autocunoașterii și prin descoperirea puterii și a capacității de expresie.

Pentru un actor introspecția funcționează sub forma unei introspecții de tip experimental, în care prin căutarea și prelucrarea propriilor senzații și percepții ajunge să construiască, cu tot ceea ce este viabil în propriul corp și în propriul psihic, un nou personaj credibil în fața publicului. Metoda introspecției este bazată pe legile și principiile din psihologie, constând în contemplarea interioară a emoțiilor și observarea subiectivă a fenomenelor proprii conștiinței.

3. Metoda de cercetare:

Subiecții, aleși în vederea realizării acestei testări, au fost studenți ai anului II, specializarea *Artele spectacolului (Actorie)*, din cadrul Facultății de Arte a Universității *Spiru Haret*, clasa conferențiar univ. dr. Mirela Gorea și lector univ. dr. Dana Voicu.

Studenții au avut de realizat câte un personaj din dramaturgia cehoviană, ales de profesorii de clasă, pe care l-au jucat în regim de spectacol, în cadrul unui examen de arta actorului. Pentru fiecare personaj profesorii au selecționat o scenă reprezentativă din piesele cehoviene, care a fost studiată pe parcursul unui întreg semestru. În lucru, s-a urmărit analiza personajului în contextul întregii piese și abordarea acestuia în cadrul secvenței prezentate. Aceste studii din teatrul lui Cehov sunt folosite în predarea artei actorului deoarece alcătuiesc o galerie de tipuri umane și în același timp acumulează o întreagă suită de situații scenice care pun în valoare calitățile ce evidențiază personalitatea studenților.

Preferința profesorului de clasă în alegerea materialului de studiu s-a făcut în funcție de componența grupei de studenți, obligatoriu fiind recurgerea la momente și scene cât mai diverse, urmărindu-se obținerea performanței în ceea ce privește creativitatea, expresia și expresivitatea. Pentru obținerea unei profunzimi a demersului, fiecare student actor a avut de realizat un singur personaj, concentrarea unidirecționată permitând o elaborare mai detaliată și prin urmare mai corectă, accentul punându-se astfel pe calitate lucrului realizat.

Înregistrarea stărilor și trăirilor subiecților testați a fost realizată prin fotografii și prin filmarea întregului examen. Evaluarea prestației fiecărui student s-a făcut prin metoda judecătorilor, notarea realizându-se prin acordul unui grup de specialiști avizați, reprezentat de cinci cadre universitare, dintre care 2 profesori de arta actorului, care au fost coordonatorii grupei de studenți, un profesor de vorbire, un profesor de dans, deoarece în evaluarea comunicării nonverbale este

COLOCVII TEATRALE

nevoie de un expert în mișcare și un psiholog, care a participat la realizarea studiului, nu numai în calitate de specialist în psihologia artei, dar și ca absolvent a facultății de Teatru. Astfel s-a urmărit obținerea unui juriu avizat, a cărui evaluare să vizeze o paletă cât mai mare de aspecte, ce țin atât din lumea artei, cât și din lumea psihologiei.

Pentru evaluare s-a folosit o scală de evaluare cu note de la 1 la 10. După centralizarea datelor obținute s-a realizat o medie a notelor în baza căreia s-a realizat o clasificare a evoluțiilor subiecților testați. Aceste valori au fost centralizate în Tabelul 1.

Voi da mai departe câteva exemple de expresii ale personajelor interpretate de subiecții, cu situațiile scenelor descrise de autor:

Fotografia 1: Duioșie și grijă - Unchiul Vania de Anton Pavlovici Cehov

Personajul Elena Andreevna, soția lui Serebriakov Alexandr Vladimirovici, în vârstă de 27 de ani, stând de vorbă cu fiica ei vitregă Sonia (Sofia Alexandrovna), cu care încearcă să îmbunătățească relația. Replica: „De ce plângi?... Haide, haide, fii cuminte!... Ce proastă sunt! Uite că acum plâng și eu...”³



Fotografia 2: Adorație, iubire - *Pescărușul* de Anton Pavlovici Cehov.

Personajul Konstantin Gavrilovici Treplev, fiul artistei Irina Nikolaevna Arkadina, îndrăgostit de fiica unui proprietar bogat, Nina Mihailovna Zarecinaia, cu care se întâlnește în actul IV, în momentul în care aceasta revine acasă după 2 ani de la fuga ei cu scriitorul Boris Alexeevici Trigorin. Iubirea lui Treplev este neîmpărtășită, el rămâne o victimă a lumii în care trăiește, un inadapdat, care se

³ Cehov, A. P., *Unchiul Vania*, actul II, în *Pescărușul. Unchiul Vanea*, Editura Polirom, Iași, 2016, p. 245

COLOCVII TEATRALE

*consideră neînțeleas de cei din jurul lui. Replica: ... „Te strig, sărut pământul pe care-ai călcat; oriunde aş privi, văd numai chipul dumatăle cu zâmbetul lui blajin, care mi-a luminat anii cei mai buni ai vieţii...”*⁴



Fotografia 3: Spaimă, milă și compasiune - Trei surori de Anton Pavlovici Cehov.

Personajul Anfisa, care este bătrâna doică a celor trei surori, în vârstă de 80 de ani. În timp ce adună ajutoare pentru cei cărora le-au ars casele, stă de vorbă cu Olga despre incendiul din oraş care a lăsat mulţi oameni fără nimic şi în care mulţi oameni au murit. Replica: *S-au adunat cu toţii jos, sub scară, ... le-am spus: „Poftiţi sus, vă rog, nu se poate să staţi aici.” Dar ei au început să se tânguiască şi să se jelească...*⁵



⁴ Anton Pavlovici Cehov, *Pescăruşul*, actul IV, în *Pescăruşul. Unchiul Vanea*, Editura Polirom, Iaşi, 2016, p. 209.

⁵ Anton Pavlovici Cehov, *Trei surori*, actul III, în *Opere II, Teatru.*, Editura Tracus Arte, Bucureşti., 2014, p. 328.

COLOCVII TEATRALE

Fotografia 4: Dezaprobare - Trei surori de Anton Pavlovici Cehov.

Personajul Olga, stând de vorbă cu cele două surori Mașa și Irina despre situația în care se găsesc și făcând pronosticuri pentru ceea ce va urma să se întâmple. Într-un moment de disperare Mașa se destăinuie surorilor ei, care din cauza conveniențelor sociale refuză să o sprijine. La replica Mașei: ... *Iubesc... iubesc... Îl iubesc... l-ați văzut adineauri!... Ei bine, ce să vă mai spun... într-un cuvânt, îl iubesc pe Verșinin!...*, Olga dă următorul răspuns: „*Lasă asta, Mașa, eu tot nu te aud.*”⁶



Fotografia 5: Deznădejde - Platonov (Piesă fără titlu) de Anton Pavlovici Cehov.

Personajul Mihail Vasilievici Platonov, învățător într-o regiune rurală, stă de vorbă cu Anna Petrovna (o tânără văduvă). Aceasta îi face o declarație de dragoste, pe care el o respinge, acceptându-și condiția de *Don Juan* de provincie, ce își trăiește zilnic nefericirea. Replica: „Dar parcă ești a mea. Pentru mine ai fost tu făcută?! Du-te la altul scumpa mea... Du-te la altul care să te merite.”⁷

⁶ Anton Pavlovici Cehov, *Trei surori*, actul III, în *Opere II, Teatru.*, Editura Tracus Arte, București., 2014, p. 341

⁷ Anton Pavlovici Cehov, *Platonov*, actul III, în *Opere II, Teatru.*, Editura: Tracus Arte, București., 2014, p. 169.

COLOCVII TEATRALE



Fotografia 6: Stupefacție - Ursul de Anton Pavlovici Cehov.

Personajul Grigori Stepanovici Smirnov, moșier, vine să-i ceară Elenei Ivanovna Popova, banii împrumutați răposatului ei soț, explicându-i acesteia că dacă nu face rost de bani pentru a plăti procentele la bancă, va pierde propria lui moșie. Este uimit de faptul că aceasta nu vrea să-i plătească datoria și nici să stea de vorbă cu el. Replica: „Ia te uită! Prost dispusă... Șapte luni de când i-a murit bărbatul!... Eu însă trebuie să plătesc procentele!...”⁸



⁸ Anton Pavlovici Cehov, *Ursul*, în *Opere II, Teatru.*, Editura: Tracus Arte, București., 2014, p. 118.

COLOCVII TEATRALE

Datele obținute au fost centralizate în tabelul de mai jos:

Tabel 1: Evaluarea capacității de expresie și a transpunerii scenice a studenților-actori

Nr. crt.	Inițialele numelui și prenumelui	Capacitatea de expresie scenică – Personajul interpretat	Capacitatea de transpunere scenică						Media obținută
			Foto 1	Foto 2	Foto 3	Foto 4	Foto 5	Foto 6	
1.	A. M. M.	Nota 5 – Personajul Irina (Trei surori)	6	7	7	5	6	7	6,14
2.	B. M.	Nota 6 – Personajul Nina Mihailovna Zarecinaia (Pescărușul)	6	6	7	7	5	6	6,14
3.	C. I. V.	Nota 10 – Personajul Olga (Trei surori)	10	9	9	8	10	9	9,28
4.	G. L. M.	Nota 7 – Personajul Mașa (Trei surori)	8	7	8	9	7	7	7,57
5.	H. A. M.	Nota 10 – Personajul Natalia Stepanovna (Cerere în căsătorie)	9	9	9	10	9	10	9,42
6.	I. R. R.	Nota 7 – Personajul Ania – fiica Ravețkaici Liubov Andreevna (Livada de vișini)	8	8	7	7	8	6	7,28
7.	P. I. M.	Nota 9 – Personajul Nina Mihailovna Zarecinaia (Pescărușul)	9	8	9	9	10	8	8,85
8.	P. R. A.	Nota 8 – Personajul Elena Andreevna (Unchiul Vania)	9	9	8	8	6	7	7,85

COLOCVII TEATRALE

9.	R. A. I.	Nota 6 – Personajul Sonia - Sofia Alexandrovna (<i>Unchiul Vania</i>)	5	5	4	5	4	6	5,00
10.	R. M.	Nota 7 – Personajul Anna Petrovna (<i>Piesă fără titlu</i>)	5	5	6	5	5	5	5,42
11.	R. E.	Nota 8 – Personajul Anfisa (<i>Trei surori</i>)	8	8	9	7	9	9	8,28
12.	S. D.	Nota 6 – Personajul Maşa (<i>Trei surori</i>)	6	7	7	6	8	6	6,57
13.	C. C.	Nota 10 – Personajul Konstantin Gavrilovici Treplev (<i>Pescăruşul</i>)	10	10	10	10	10	10	10,00
14.	C. M. D.	Nota 10 – Personajul Lopahin Iermolai Alexeevici (<i>Livada de vişini</i>)	9	10	10	9	9	10	9,57
15.	C. G.	Nota 8 – Personajul Mihail Vasilievici Platonov (<i>Piesă fără titlu</i>)	8	8	9	7	9	8	8,14
16.	D. R. I.	Nota 7 – Personajul Trofimov Piotr Sergheevici (<i>Livada de vişini</i>)	8	9	9	8	7	9	8,14
17.	E. A. C.	Nota 6 – Personajul Astrov Mihail	7	7	8	9	6	6	7,00

COLOCVII TEATRALE

		Lvovici (<i>Unchiul Vania</i>)							
18.	I. D.	Nota 6 – Personajul Voinițki Ivan Petrovici (<i>Unchiul Vania</i>)	5	4	6	4	6	5	5,14
19.	M. G. A.	Nota 9 – Personajul Grigori Stepanovici Smirnov (<i>Ursul</i>)	9	9	10	8	10	10	9,28
20.	M. T. S.	Nota 6 – Personajul Stepan Stepanovici Ciubucov (<i>Cerere în căsătorie</i>)	7	7	5	7	6	6	6,28
21.	M. M. E.	Nota 10 – Personajul Astrov Mihail Lvovici (<i>Unchiul Vania</i>)	10	9	10	10	10	10	9,85
22.	P. N.	Nota 10 – Personajul Ivan Vasilievici Lomov (<i>Cerere în căsătorie</i>)	9	9	10	10	9	10	9,57
23.	P. G.	Nota 9 – Personajul Mihail Vasilievici Platonov (<i>Piesă fără titlu</i>)	8	9	10	10	9	9	9,14
24.	Ș. O. F.	Nota 8 – Personajul Epihodov Semion Panteleevici (<i>Livada de vișini</i>)	8	8	9	9	7	9	8,28

Legendă: foto - fotografie

COLOCVII TEATRALE

Media generală obținută pentru grupa de studenți a fost de aproximativ 7.841. Mediile relativ mari obținute de studenți, ne arată că a existat un grad de dificultate adecvat nivelului de învățare la care aceștia au ajuns. Acest lucru ne arată că antrenamentul ce ține de rezolvarea sarcinilor scenice, făcut de-a lungul celor aproape doi ani de școală de teatru, a ajutat în obținerea unei viteze mari de rezolutivitate și a unei exprimări scenice adecvate și expresive. Prin urmare putem spune că studenții au demonstrat deținerea competenței profesionale, ce se relevă în însușirea etapelor parcurse și valorificarea lor creatoare.

4. Discuții:

În acest studiu, ca principal obiectiv, s-a urmărit aplicarea mecanismului logic specific procesualității scenice pe texte din dramaturgia cehoviană.

Capacitatea de transpunere scenică este legată indisolubil de expresivitatea scenică a interpretului, modul de apreciere al talentului fiind dat de modalitatea ideală, corectă, justificată și organic integrată în îmbinarea elaborării interioare a mesajului scenic cu o anumită expresie. Conform studiilor realizate pe studenții actori de-a lungul timpului de către psihologii, putem afirma că există o corespondență între transpunerea scenică și expresivitatea interpretului, aceștia stabilind în baza rezultatelor cercetării că la existența unui anumit nivel al unei capacități, îi corespunde un anumit nivel apropiat sau egal al celeilalte capacități (Iorga, 2019). Acest lucru se remarcă și în studiul de față.

În evaluarea personajului elaborat s-a ținut cont de: realizarea cât mai corectă a unei structuri fizice și psihice a personajului, stabilirea corectă a dominantei personajului (nivel intelectual, temperamental și afectiv), simularea cât mai adecvată a emoției și a trăirilor personajului și corecta justificarea a monologului interior. Astfel s-a putut urmări nivelul de dezvoltare a capacității de a exprima și de a susține un rol.

Pentru viitorul actor a fost o experiență care rămâne importantă prin descoperirea calităților naturale pe care le deține, prin activarea bucuriei jocului și a capacității de implicare în joc și prin capacitatea de a privi personajul, pe care îl interpretează, ca pe un tot unitar ce are drept scop obținerea adevărului comportamental.

Totodată s-a urmărit punerea în evidență a capacității studentului de a se folosi de mijloacele de expresie și tehnicile dobândite la toate disciplinele practice de specialitate (arta actorului, vorbire, mișcare scenică) studiate până la sfârșitul anului II. Prin aceasta studentul a trebuit să-și demonstreze competența profesională dobândită prin învățare.

Pentru studenții actori, realizarea momentelor scenice a implicat participarea cu întreaga lor personalitate. Resorturile interne ale fiecărui student la scena realizată, direcționează, dinamizează și susține realizarea artistică a

COLOCVII TEATRALE

demersului. Acest lucru determină o atitudine specifică pentru care studentul actor se pregătește îndelung în repetițiile din timpul semestrului.

Putem afirma deci, că limbajul simbolic al studentului actor este rezultatul unui proces complex, cu caracter continuu și integrator, în care el adaptează imitarea realității la o realitate proprie a situației propuse. Lucia Sturdza-Bulandra spunea: „Fără îndoială, actorul imită, imitația este însăși arta lui, însă imită interpretând, comentând, modificând, apropiind de felul său modelul pe care-l imită. Îl transformă, îl transformă după firea sa și nevoile scenei.”⁹

În vederea conștientizării succesului și/sau a insuccesului realizat în cadrul Atelierului Cehov, după terminarea examenului, s-a recurs la o evaluare tip discuție a celor cinci judecători cu studenții actori participanți. În cadrul discuțiilor s-a urmărit obținerea unei comunicări directe, obiective, eliminându-se treptat frica de a fi judecat, pentru ca studenții să ajungă la eliberare, la abandonarea autocontrolului restrictiv și a nevoii de confirmare și de aprobare a profesorului de clasă, considerat de aceștia, ca instanță supremă a reușitei lor profesionale. Cei doi profesori de actorie ai clasei au direcționat discuțiile și evaluarea prin întrebări despre ceea ce s-a comunicat, adică spre factorul obiectiv, nu spre ceea ce s-a simțit, încercând astfel să elimine factorul subiectiv, fără să sugereze modalitatea personală în care ar fi gândit pentru obținerea propriilor soluții de rezolvare. Exemple de abordare în discuție: Concentrarea studentului X pe acțiunea și situația scenică a fost completă sau incompletă?, De ce?, Problema, respectiv realizarea personajului, a fost rezolvată sau nu?, Și-a păstrat concentrarea pe parcursul scenei?, Personajul a fost realizat sau nu? etc.

Deși toți profesorii fac studii psiho-pedagogice, pentru a putea lucra în învățământ, în formarea lor predomină specializarea pe care urmează să o predea. În acest context profesorii cu specializare artistică sunt doar parțial avizați în domeniul psihologiei. Faptul că juriul a fost alcătuit din patru profesori de specialitate și numai un singur psiholog ne arată că evaluările reflectă mai mult latura artistică a evoluției subiecților, decât latura psihologică. Acesta este un dezavantaj al studiului de față.

Un alt dezavantaj ține de numărul mic al subiecților testate, care ne arată că studiul reprezintă mai curând un studiu de caz pentru promoția de studenți cu care s-au realizat evaluările. Prin urmare nu putem să vorbim despre o situație generalizată. De aceea rezultatele nu pot fi extinse pentru întregul învățământ artistic. Pentru aceasta ar fi necesar ca testele să se dea pe mai multe promoții de studenți, iar rezultatele să fie comparate cu realizări similare din lumea actorilor consacrați.

⁹ George Grigore, *Teatrul gestual*, Editura Fundației România de mâine, București, 2013, p.121.

COLOCVII TEATRALE

5. Concluzii:

Principalul scop al actorului este modalitatea prin care face din arta sa un prilej de entuziasm și bucurie pentru sine, dar mai ales pentru spectatorii lui. Emblematic în acest sens rămân spusele personajului Nina Mihailovna Zarecinaia: „...Acum nu mai sunt ca atunci... Sunt o actriță adevărată: joc cu plăcere, cu entuziasm. Scena mă îmbată și mă simt frumoasă. (...) cu fiecare zi ce trece cresc puterile sufletului meu. Acum știu, înțeleg că ceea ce facem noi, ori că am juca pe scenă, ori că am scrie, principalul nu e gloria, nu e strălucirea, nu e ceea ce visam eu, ci puterea noastră de a îndura. Să știi să-ți porți crucea și să-ți păstrezi credința. Eu cred și sufăr pentru puțin. Și atunci când mă gândesc la chemarea mea nu mă mai tem de viață.”¹⁰ Acesta este un crez artistic de o impresionantă contagiune și, în același timp, mobilizator pentru perseverența de care actorul trebuie să dea dovadă. Menționăm aici, că perseverența la care facem referire are semnificația de transpunere a interpretului în personaj.

În acest studiu, în evaluarea capacității de transpunere a interpretului în personaj (în cazul de față transpunerea studentului actor în personajul cehovian), s-a urmărit condiția internă de realizare a unui comportament expresiv și adecvat situației propuse. Se știe că această elaborare se realizează prin proiectivitate, în calitatea ei de latură cognitivă a transpunerii scenice. În evaluarea realizată s-au urmărit trei parametri, pe care profesorii i-au considerat ca fiind cei mai importanți: originalitatea imaginației, prefigurarea scenică și trăirea afectivă.

Întotdeauna între elaborarea și transpoziția mișcărilor (și în general în transpunerea în personaj), va exista un decalaj, dar printr-un exercițiu constant și creator este posibilă îmbunătățirea acestuia, căci expresia corporală devine un rezultat al îmbinării dintre mijloacele de expresie și elaborarea internă. Aceasta este miza pentru care un student se luptă de-a lungul anilor de studiu, iar un interpret luptă de-a lungul întregii sale activități. Putem spune că atunci când există chemare, obstacolul devine un generator de noi stimuli, care va determina o nouă elaborare, iar mecanismul se va repeta, până când se ajunge la o formă cât mai apropiată de personajul căutat, adică de expresia superior comunicativă a acestuia.

Încheiem demersul nostru cu considerațiile lui Cehov, care demonstrează cât de puternic este încorporat teatrul în viața oamenilor, prin replica lui Piotr Nikolaevici Sorin, fratele Irinei Nikolaevna Arkadina din piesa *Pescărușul*, care afirmă: „Nu se poate trăi fără teatru.”¹¹

¹⁰ Anton Pavlovici Cehov, *Pescărușul*, Act IV, în *Pescărușul. Unchiul Vanea*, Editura Polirom, Iași, 2016, p. 46.

¹¹ Anton Pavlovici Cehov, *Pescărușul*, Act I, Editura Adevărul Holding, București, 2010, p. 184.

COLOCVII TEATRALE

BIBLIOGRAFIE

- Banu, George, *Cehov, aproapele nostru*, Editura Nemira, București, 2017
- Cehov, Anton Pavlovici, *Pescărușul. Unchiul Vanea*, Editura Polirom, Iași, 2016
- Cehov, Anton Pavlovici, *Livada de vișini. Trei surori*, Editura Polirom, Iași, 2016
- Cehov, Anton Pavlovici, *Opere II, Teatru*, Editura Tracus Arte, București, 2014
- Grigore, George, *Teatrul gestual*, Editura Fundației România de mâine, București, 2013
- Iorga, Anca, *Imagination and Scenic Expression in Performance Art*, Psychology, 10, 1116-1124.
<https://doi.org/10.4236/psych.2019.108072>, 2019
- Neacșu, Gh., *Transpunere și expresivitate scenică*, Editura Academiei, București, 1971
- Popescu, Gabriela, *Psihologia creativității*, Editura Fundației România de Măine, București, 2004
- Tănase, Virgil, *Cehov*, Editura Tracus Arte, București, 2016
- Vianu, Tudor, *Estetica*, Editura Orizonturi, București, 2010
- Zlate, Mielu, *Introducere în psihologie*, Editura Polirom, Iași, 2000

Frică și milă: despre resurecția tragediei în era postpandemică

Alexandra FELSEGHI •

Rezumat: Articolul dorește să aducă în discuție două adaptări ale tragediei antice așa cum au fost ele interpretate de către dramaturgul și regizorul britanic Robert Icke: *Orestia* și *Oedip Rege*. Introdus în spațiul teatral autohton odată cu premiera spectacolului *Oedipus*, de la Teatrul Maghiar de Stat Cluj, în regia lui Andrei Șerban, Icke se dovedește a fi una din cele mai interesante descoperiri dramaturgice ale ultimului timp. Am ales să tratez cele două texte în relație cu opțiunea practicienilor de a regândi tragedia pentru publicul de astăzi. În contextul pandemiei, al războiului atât de aproape de granițele României, tragedia își găsește puncte de legătură cu contemporaneitatea. Ea ajunge să fie, din nou, receptată la un nivel emoțional, mai degrabă decât unul intelectual, ceea ce ne face să concluzionăm că suntem martorii unei noi etape de renaștere a genului, din punct de vedere estetic și cultural.

Cuvinte cheie: adaptări, tragedie antică, teatru postdramatic, dramaturgie contemporană, performativitate

În ultimii ani suntem martorii unei spectaculoase renașteri a tragediei. Fie că vorbim despre rescrieri ale textelor antice, fie că subiecte actuale ajung să fie tratate într-o structură tipică de tragedie, prin apariția corului și a raportării personajelor la conceptul de *hybris* - apetența practicienilor și a publicului lor pentru acest gen devine indiscutabilă. Nu e un fapt întâmplător: evenimentele foarte recente din realitate oferă senzația unei precipitări a firului narativ al Istoriei, creând instabilități politice pe plan global și emoționale, în plan personal. Valurile pandemice și valurile de refugiați și de emigranți, războiul din Ucraina, conflictul din Siria, revoltele violente din Iran, ascensiunea la putere a partidelor de extremă dreaptă, criza climatică - toate acestea sunt fapte majore care ne fac să conștientizăm fragilitatea existenței în această eră în care umanitatea a pretins că este invincibilă. Natura-mamă și natura umană a câștigat și de această dată lupta cu Omul - care a ajuns, astfel, să-și conștientizeze *hybris*-ul.

Dacă ar fi să analizăm contextul democrației ateniene dintr-o perspectivă contemporană, la un prim nivel vom observa, așa cum afirmă Edith Hall în eseu *The sociology of Athenian Tragedy*, că avem de-a face cu un spațiu

• Alexandra Felseghi este dramaturg și asistent universitar doctor în cadrul Facultății de Teatru și Film, Departament Teatru, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

COLOCVII TEATRALE

profund patriarhal, al cărui sistem se bazează pe inegalități de clasă, rasă și gen¹. Tragedia, ca un „produs” al acestei forme de guvernare, nu poate funcționa decât ca sprijin și perpetuare a ideologiei sistemului, având o funcție importantă în educarea maselor. Cu toate acestea, lumea tragediei antice nu este proiecția unei societăți reale, ci imaginarea unei lumi utopice², pline de caractere-model, paradoxuri și idei abstracte, alături de mijloace de *entertainment*. Relația tragediei cu contextul politic este indiscutabilă și necesară, indiferent de perioada istorică în care ea are loc. (Re)imaginarea utopiei nu poate exista decât în urma comparării acesteia cu o societate a prezentului, a întrebărilor și dilemelor actuale, a unei dialectici moderne. „Toți oamenii sunt conștienți de prezența tragediei în viață. Dar, ca specie a genului dramatic, tragedia nu este universală.”³, spune George Steiner. Această afirmație vine și pe baza analizei condiției Eroului Tragic, a caracterului și a poziției lui superioare în relație cu masele. Iată de ce, Marx respinge în totalitate ideea de tragedie⁴. Eroul tragic nu are de ales decât să-și atragă pedeapsa cauzată de vina tragică, pe care nu ar fi putut s-o evite, întrucât planează asupra lui dintotdeauna, ca un blestem. Autoritatea Supremă devine de necontestat: ea este singura care poate decide destine sau absolvirea de păcate. Ileana Mălăncioiu consideră că ideea de „vină tragică” trece dincolo de opunerea eroului la o normă stabilită de Absolut, ceea ce face conceptul de tragedie să supraviețuiască indiferent de contextul religios al unei comunități, fie ea păgână sau creștină: „Faptul că Aristotel a folosit acest concept, indiferent dacă teoria sa mai este sau nu întru totul valabilă, dovedește prin sine însuși că se poate vorbi despre vină și în legătură cu tragedia anticilor; (...) vina nu se stabilește în raport cu Providența, cum pare la prima vedere, ci cu legea morală acceptată ca proprie lege și încălcată de către eroul tragic.”⁵ Cu alte cuvinte, relația dintre Eroul Tragic și Destin este, așa cum o formulează Andrei Pleșu, o combinație între fatalism și hazard: „(...)dacă am putea face tot ce vrem, tot ce ne trece prin cap, libertatea noastră ar fi la fel de plicticoasă pe cât de plicticoasă ar fi obligația de a face numai

¹ Hall, Edith, *The Sociology of Athenian tragedy* (pp 93-126), din vol. Easteling, P.E. (edit.) - *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, UK, Cambridge University Press, 2011, cit.orig. „The Athenian democracy was a xenophobic, patriarchal, and imperialist community, economically dependent on slavery and imperial tribute, and tragedy has proved susceptible to interpretation disclosing its expression of ideas necessary to the systems’s perpetuation, ideas implying the inferiority of foreigners, women and slaves.”, p. 93

² Idem, p. 125

³ Steiner, George, *Moartea Tragediei*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 18

⁴ Idem, p. 18

⁵ Mălăncioiu, Ileana, *Vina tragică. Tragicii greci. Shakespeare. Dostoievski. Kafka*, București, Editura Polirom, 2013, p. 137

COLOCVII TEATRALE

ce ni se impune.”⁶ Destinul tragic se naște nu doar prin opunerea eroului la o lege divină, sau la o lege a cetății, ci și de a face cea mai dificilă alegere între două valori valabile pe care el le conține și pe care nu le poate contesta. Dacă în Antichitate reprezentația era direct legată de elementul mitologic și al relației cu Transcendentul și cu Sinele, având ca scop educarea maselor într-un spirit civic în acord cu valorile cetății, ea capătă astăzi scopul de a activa spiritul critic al publicului. Pe scurt, „datoria” teatrului este aceea de a educa spectatorul în a distinge moralitatea de imoralitate.

Viața Greciei antice era profund performativă, așa cum amintește Rush Rehm în *Radical Theatre: Greek Tragedy And The Modern World*⁷, cu toate că semnificația termenului de „performativitate” avea un cu totul alt înțeles în comparație cu modul în care îl definim astăzi. Într-o societate dominată de o cultură orală a transiterii ideilor, ar fi fost imposibil ca teatrul să nu fi împrumutat elemente importante de retorică din dialoguri filosofice în contradictoriu, elaborate strict ca exercițiu intelectual și de învățare. Paul Cartledge subliniază acest fapt prin punctarea asemănării termenului antic pentru „actor” (*hupokritēs*) cu cel însemnând o dezbatere retorică (*hupokrisis*)⁸. Cel mai grăitor exemplu pentru această idee este ultima parte a *Orestiei*, unde aveam de-a face cu procesul eroului – reprezentând un exemplu al modului în care ar fi funcționat legea și judecata în antichitatea greacă⁹.

Mult mai aproape de publicul de astăzi, teoriile lingvistice elaborate de J. L. Austin, cele semiologice teoretizate de Saussure, psihanaliza freudiană, politicile de gen, sau *performance art* au oferit o viziune mai complexă a termenului de performativitate. Parafrazându-l pe W.B. Worthen, genul dramatic a devenit un gen rezidual de *performance*, din cauza atribuirii funcției de

⁶ Liiceanu, Gabriel, Andrei Pleșu, *Despre destin. Un dialog (teoretic și confesiv) despre cea mai dificilă temă a muritorilor*, București, Editura Humanitas, 2020, p. 44

⁷ Rehm, Rush, *Radical Theatre: Greek Tragedy And The Modern World*, London, Bloomsbury Academic, 2014, p. 12, cit. orig.: „When labelling classical Athens a ‘performance culture’, we point to overlapping areas of public activity - law courts, the assembly, symposia, the gymnasium, the theatre, and so on - that involved performers and audiences shaping and enacting their idea of the city. (...) However, it appears that the ‘performance culture’ of democratic Athens had no trouble distinguishing the stage world from that outside the theatre, and saw no advantage in blurring the practical and ontological differences between the two.”, p. 12

⁸ Cartledge, Paul, ‘Deep plays’. *theatre as process in Greek Civil Life* (pp 3-35), din vol. Easteling, P.E. (edit.) - *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, UK, Cambridge University Press, 2011, p. 14, cit. orig. „In a city peculiarly governed (in both sense) by use of the spoken word in public arenas, Athenian theatre was perhaps predictably dominated by antagonistic debate. *Hupokritēs*, literally ‘answerer’, was the standard word for actor, and *hupokrisis* was also used to mean non-theatrical rhetorical debate”, p. 14

⁹ Idem, p. 15

COLOCVII TEATRALE

performativitate unor evenimente non-dramatice, care nu se bazează pe un scenariu premergător, ci pe energia și acțiunile spontane¹⁰. Performativitatea vieții din Grecia antică se datora faptului că un mare procent al populației era neștiutoare de carte și, prin urmare, performarea ideilor a devenit un mijloc pentru ca acestea să fie comunicate maselor. Ca urmare, evenimentul în sine reprezenta un act de manipulare: ar fi fost inevitabil ca mesajul să nu fie transmis cu o intenție clară, cu sublinierea anumitor idei convenabile transmițătorului și cu o emoție subiectivă. Așadar, putea tragedia antică să dețină o funcție de „trezire” a spiritului critic în rândul publicului ei? Doar în măsura în care spiritul critic (și cel civic) venea în sprijinul ideologiei cetății. Așa cum amintește Augusto Boal, revoluția nu-și are locul în societatea ateniană din antichitate (cel puțin nu în ceea ce privește receptarea tragediei): „Sistemul Tragic Coercitiv al lui Aristotel supraviețuiește și azi grație imensei sale eficiențe. Este, efectiv, un puternic sistem intimidant. Structura Sistemului poate varia într-o mie de forme, făcând uneori greu de descoperit toate elementele structurii sale, dar Sistemul va fi acolo, realizându-și misiunea de bază - curățirea tuturor elementelor antisociale. Tocmai din acest motiv, Sistemul nu poate fi utilizat de grupuri revoluționare în timpul perioadelor revoluționare.”¹¹

Întrebarea se pune dacă parcurgem în prezent o perioadă revoluționară sau una de reflecție? Ca practician în teatru și observator interesat al evenimentelor socio-politice ale ultimilor ani, tind să consider că trăim astăzi o perioadă de incertitudine cauzată de o ruptură traumatică dintre o lume pe care o credeam sigură și o realitate cu un echilibru precar. Această vulnerabilitate pe care o simțim cu toții naște un teren fertil pentru ideologii și ficțiuni extremiste și vehemente, periculoase pentru masele doritoare de a se întoarce la un confort, fie el și fals. Algoritmii rețelelor de socializare, precum și unele canale de mass-media afiliate partidelor și personalităților politice extremiste sunt incontestabil mai eficiente decât teatrul în „modelarea” concepțiilor despre lume ale indivizilor. Din dorința noastră de supraviețuire într-o lume din ce în ce mai înfricoșătoare recurgem la decizia milenară a oricăror mamifere aflate într-un mediu ostil: alipirea de un grup. Iată de ce, mai mult ca oricând, trăim într-o lume extrem de polarizată și divizată

¹⁰ Worthen, W.B., *Drama, Performativity, And Performance*, PMLA, vol. 113, no. 5, luna octombrie, London, Cambridge University Press, 1998, pp. 1093 - 1107 (15 pages), cit. orig.: „Performance studies has developed a vivid account of nondramatic, non-theatrical, nonscripted, ceremonial, and everyday-life performances, performances that appear to depart from the authority of texts. Both disciplines [performance studies and literary studies] view drama as a species of performance drive by texts: as a result, drama appears to be an increasingly residual mode of performance.” (pp. 1093-1094)

¹¹ Boal, Augusto, *Teatru Oprimaților și alte poetici politice*, București, Editura Nemira, 2017, p. 94

COLOCVII TEATRALE

din punct de vedere valoric și spiritual. Există posibilitatea să ne aflăm într-o perioadă pre-revoluționară: revoluțiile, însă, au loc pentru a înlocui o realitate cu o alta, proiectată de revoluționari ca „ideală” sau, cel puțin, „mai bună”. Iar în acest punct, arta are un cuvânt important de spus: teatrul poate avea funcția unei repetiții pentru o posibilă schimbare din lumea reală; iar această schimbare se naște inițial în interiorul individului. Ceea ce au în comun psihoterapia (ca practică tot mai frecventă în societate) cu tragedia (ca gen dramatic) este faptul că ambele se concentrează pe explorarea unor emoții de *frică* și *milă*, înțelese în multitudinea lor de variante care ne ghidează raportarea la sine și la ceilalți. Scopurile lor diferă, terapia fiind o experiență personală de lungă durată care urmărește vindecarea, pe când reprezentația de teatru provoacă trăiri într-un timp limitat, din dorința de a transmite un mesaj.

Poveștile personajelor mitologice din tragediile antice, a caracteristicilor lor, a blestemelor întinse pe generații (înțelese azi ca traumă transgenerațională) reprezintă o matriță pentru noi mitologii expuse într-o multitudine de stiluri, de la SF la realist-psihologic, absurd, modernist, postmodernist la dramatic și postdramatic. Toate acestea reflectă nevoia creatorilor de a-și regândi propriul destin într-un context istoric și social mai larg. Iată de ce consider că tragedia este expresia artistică ideală a perioadei de reflecție prin care trece umanitatea în acest moment, iar o resurrecție a ei era inevitabilă.

În 2015, teatrul Almeida din Londra anunța sezonul tragediilor grecești adaptate, regândite și rescrise în contextul contemporan. Printre producțiile rezultate se afla și *Orestia*, după Eschil, text conceput de Robert Icke, în colaborare cu Duška Radosavljević¹². În introducerea adaptării publicate la Oberon Books în același an, Simon Goldhill formulează miza acestei rescrieri ca fiind o necesitate de a ne apropia astăzi de adevărata menire a actului teatral, valabilă în același mod ca în urmă cu mii de ani: aceea de a ne racorda și de a înțelege societatea și politica momentului¹³. Noua versiune a *Orestiei* se construiește pe patru acte, fiecare din acestea prezentând un episod din lanțul de crime al familiei Atrizilor. Actul întâi se concentrează pe moartea Ifigeniei, doar menționată în textul original. Opțiunea

¹² Echipa artistică a producției din 2015 era formată din: Robert Icke (regie și dramaturgie), Hildegard Bechtler (design), Natasha Chivers (lumini), Tom Gibbons (sunet), Tim Reid (video), Julia Horan CDG (casting), Simon Goldhill (consultant academic), Duška Radosavljević (dramaturg), Anthony Almeida (asistent de regie)

¹³ Aeschylus, Icke, Robert, *Oresteia*, London, Oberon Books, 2015, p 7, cit. orig. „The fact that Aeschylus himself was redrafting the old and privileged stories to talk directly to new and insistent politics demands that each new version of his masterpiece speaks to its own modern condition, if it is to be true to the spirit of Aeschylus.”, p. 7

COLOCVII TEATRALE

lui Icke de a insista pe acest aspect (de fapt, de a adapta subiectul din *Ifigenia în Aulis*, al lui Euripide) are scopul de a dezvolta personalitatea dictatorială a lui Agamemnon. Construcția personajului amintește extrem de puternic de imaginea unor lideri ca Vladimir Putin sau Donald Trump (a cărui ascensiune în sondaje era în atenția publicului larg în 2015). Mai mult, intervenția Rusiei în războiul din Siria în același an, dar și invazia Ucrainei din februarie 2022, creează o legătură între contextul tragediei antice și cel actual, oferind subiectului o mai mare greutate și relevanță. Personalitatea despotică a lui Agamemnon nu este doar o amenințare la adresa democrației, ci și la viața propriei sale familii. Existența lui se află în permanență în vizorul camerelor de filmat și chiar el însuși spune despre sine că nu este un pacifist, iar țările se conduc prin războaie¹⁴. Sacrificarea inocenței Ifigenia în vederea câștigării războiului îl transformă într-un monstru delirant ghidat în viață de profeții chestionabile. Uciderea lui în baie aduce teribilul de mult cu celebra imagine din tabloul lui Jacques-Louis David, *Moartea lui Marat* (1793), asasinat de Charlotte Corday. În lumina întâmplărilor prezentate, decizia Clitemnestrei de a-i lua viața este perfect justificabilă: crima nu mai este una pasională, a unei soții care dorește să-și înlocuiască soțul cu un amant, ci o răzbunare a unei mame văduvite de o fiică. Imaginea celor doi vulturi devorând o iepuroaică gestantă (imagine premonitoare din textul original) capătă înțelesuri profunde în versiunea lui Icke. Conform lui David Cohen, vulturii aveau o dublă semnificație: a casei Atrizilor, dar și a lui Zeus. Uciderea puilor nenăscuți reprezintă atât moartea inocenței (adică a Ifigeniei), cât și blestemul și pedeapsa zeului¹⁵. În varianta din 2015, accentul teribilei imagini nu se pune pe cei doi vulturi, ci pe iepuroaică și progeniturile sale - mai exact, pe victimele Clitemnestra și Ifigenia. În această direcție, cei doi vulturi în atac îi au drept corespondenți pe Agamemnon și pe fiul lui, Oreste. Povestea familiei se construiește în două timpuri, care din punct de vedere scenic, au loc concomitent: acțiunea din prezent (expertiza psihologică pe care un doctor i-o face lui Oreste în contextul procesului de matricid) și acțiunile din trecut (prezentate prin amintirile tulburi și subiective ale lui Oreste). În procesul său din ultimul act se dezbate dacă Oreste a săvârșit omorul în deplinătatea facultăților mintale, deci premeditat, sau ca o consecință a

¹⁴ Idem, p 28, Act 1, cit. orig.: „AGAMEMNON: (...) I deal in violence: my life is a violent life. Countries run on war. I'm not a pacifist.”, p. 28

¹⁵ Cohen, David, *The Theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in The 'Oresteia'*, Greece and Rome, vol. XXXIII, no 2, luna octombrie, London, Cambridge University Press, 1986, pp 129-141 (13 pag), cit. orig.: „(...) the eagles are identified as Atreidae - but the eagle is also the bird of Zeus. This is, of course, appropriate, since they are the agents of Zeus' punishment, but it also means that Zeus is identified with the devouring hare with its unborn offspring (only original sin could mar the innocence of the unborn - the deliberate portrayal of destruction of the innocent could not be clearer).”, p. 132

COLOCVII TEATRALE

unui șir de traume serioase cauzate de crimele familiale, ce-l fac incapabil să discearnă ficțiunea de realitate. Biletul primit de Agamemnon, cu mesajul încriptat „Child Killer” („ucigaș de copil”), pe care acesta îl interpretează ca fiind o profeție, devine și motorul crimei lui Oreste, care îi oferă înțelesul de „Killer child” („copil ucigaș”). Repetiția acestei probe din proces de-a lungul textului introduce o temă politică extrem de actuală în contextul de astăzi: dezbateră asupra corpului femeii și a drepturilor pe care ea ar trebui să și le asume sau nu. În contextul recente anulări a Hotărârii Roe vs Wade din SUA și a pierderii dreptului la avort a milioane de femei, problematica pe care o expune procesul intentat lui Oreste devine un subiect „fierbinte”. Cine este adevăratul *child killer*? Dictatorii care pornesc războaie dintr-un egocentrism cronic sau femeile care vor să-și decidă propriul destin? Replica lui Apolon din ultima parte a *Orestiei* originale oferă următorul răspuns acestei întrebări: „Vă spun o pildă ca să știți și voi că nu vă-nșel./ Nu mama naște pe copil, precum se zice,/ Ci numai hrană dă semănăturii;/ Îl naște tatăl. Ea, ca o străină pentru el/ Străin, păstrează rodul, dacă-l cruță zeii./ Avem dovada spusei mele:/ Că un părinte poate naște fără mamă/ Ne-o pilduiește a lui Zeus fiică, -Atena./ Ea n-a crescut în noaptea unui sîn de mamă:/ Făptură-așa, n-o poate naște o zeiță.”¹⁶ Discuția despre corpul femeii, redus la a fi un simplu „recipient” pentru nevoile societății revine și în secolul XXI, din nefericire. Anularea unui drept fundamental al femeii (acela de a avea autonomie absolută asupra propriului corp) nu va reduce numărul de avorturi într-o comunitate, ci doar condițiile sigure în care ele au loc. *De ce moartea unei mame să fie mai puțin importantă ca moartea unui tată*, se întreabă personajul Clitemnestra din *Orestia* lui Icke¹⁷. Consider acest aspect ca fiind un punct important pe care adaptarea contemporană îl subliniază: contestarea egalității aparente din ceea ce numim astăzi o „societate normală”. Despre această normalitate socială, Mihaela Miroiu afirmă următoarele: „Să observăm însă că ideea de „normalitate” e un produs cultural. Este produsul unei comunități situate istoric - dar nu al comunității luate ca întreg, ci al acelei părți a ei în postura de a diagnostica ceva ca normal sau nu. Este normal ceea ce convine celor aflați în postura de a face norme.”¹⁸ Femeile din tragediile antice dețin poziții-cheie în declanșarea și escaladarea conflictului, fiind cele mai frecvente victime ale trăirilor pasionale greu de înfrânt. Conform lui Edith

¹⁶ *Tragicii greci* (antologie), *Orestia*. Traducere de G. Murnu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 190

¹⁷ Aeschylus, Icke, Robert, *Oresteia*, London, Oberon Books, 2015, p. 130, cit. orig.: „,KLYTEMNESTRA: (...) why does the murder of the mother count less than that of the father? Because the woman is less important.”, p. 130

¹⁸ Miroiu, Mihaela. *Gândul umbrei. Abordări feministe în filosofie*, București, Editura Polirom, 2020, p. 23

COLOCVII TEATRALE

Hall, rolul lor de instigatori era dat de condiția de apartenență la genul feminin¹⁹. În mod evident, aceste roluri tradiționale trebuie puse sub semnul întrebării și dezbătute, iar un text ca *Orestia* este foarte ofertant în acest sens.

În 2022, odată cu montarea spectacolului *Oedipus* în regia lui Andrei Șerban de la Teatrul Maghiar de Stat Cluj²⁰, opera lui Robert Icke ajunge să fie cunoscută și publicului autohton. Nu este o întâmplare interesul practicienilor către acest text clasic și multitudinea lui de rescrieri și adaptări în contextul pandemiei ultimilor ani. Spectatorul secolului XXI înțelege la un nivel personal și poate empatiza real cu starea de criză, cu urgența descoperirii adevărului pentru a o putea depăși. Rush Rehm vorbește despre *frica* descrisă în *Retorica* lui Aristotel, ca fiind starea de tensiune în așteptarea unui rău iminent²¹. Sentimentul de frică este, probabil, cel mai frecvent întâlnit în viața de zi cu zi a ultimilor trei ani: frica de moarte, frica de a nu avea control asupra propriei vieți, frica de conflicte armate, frica de viitor, frica de *breaking news*, frica de răz bunare a naturii, ș.a.m.d. Tot conflictul din *Oedip* se bazează pe așteptarea răului iminent, acțiunile au avut loc cu mult înaintea poveștii care se desfășoară în fața ochilor noștri, iar destinul este deja împlinit și de neschimbat. Adevărul se dezvăluie treptat, ca bucățile unui puzzle care își găsesc într-un final locul de drept. Tragedia lui Oedip nu este aceea de a acționa, ci de a accepta ceea ce nu s-a putut evita - toate acestea în timp record, pentru a izbăvi cetatea de boală și moarte.

Interpretarea lui Icke realizată în 2018 păstrează aceste elemente și le contextualizează în zilele noastre, în timpul unei campanii electorale din SUA, chiar în noaptea numărării voturilor. Alegerea spațiului nu este întâmplătoare: Oedip e candidatul ideal, omul poporului într-o lume care se surpă din interior. El însuși își descrie țara ca având un organism civic bolnav, o țară care fusese odată tânără și puternică și care acum se autodistruge. Oedip este produsul acestei lumi, creat după chipul și asemănarea ei. Promisiunile lui impulsive în fața alegătorilor - (aceea de a oferi publicității propriul certificat de naștere - o trimitere directă la disputa din timpul campaniei prezidențiale a lui Barack Obama²² - și de a

¹⁹ Hall, Edith, *The Sociology of Athenian tragedy* (pp 93-126), din vol. Easteling, P.E. (edit.) - *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, UK, Cambridge University Press, 2011, p. 106

²⁰ Mai multe informații despre producția 2022 se pot afla la următorul link: <https://www.huntheater.ro/ro/spectacol/605/oedipus/> (accesat la data de 7.01.2023)

²¹ Rehm, Rush, *Radical Theatre: Greek Tragedy And The Modern World*, London, Bloomsbury Academic, 2014, p 49, cit. orig: „In his *Rhetoric*, Aristotel defines fear as ‘pain or disturbance due to imagining some destructive or painful evil... so near as to be imminent.’, p. 49

²² În timpul campaniei prezidențiale din SUA, în 2008, a apărut teoria falsă că Barack Obama nu ar avea dreptul să candideze, întrucât nu e cetățean american prin naștere. În același an, în iunie,

COLOCVII TEATRALE

redeschide ancheta morții lui Laios) - se dovedesc a-i fi fatale. *Hybris*-ul lui este acela de a fi măcinat de „virusul sincerității” într-o lume superficială și falsă, fascinată de imagine și publicitate mai mult decât de orice. Odată ce adevărul ajunge să-i fie cunoscut, Oedip are de ales: să-l facă public sau nu. Această decizie personală trebuie luată în timp record: totul în piesă are loc contra-cronometru, pe fondul numărării voturilor. La finalul nopții, el și familia lui vor înfrunta fie gloria totală, fie damnarea eternă - însă un lucru rămâne sigur, acela că odată cu ivirea dimineții, viața lor nu va mai fi niciodată la fel. Schimbarea atârână de capacitatea lui Oedip de a-și asuma identitatea cu luciditate, odată ce pune informațiile cap la cap. Icke păstrează și explorează încă un element foarte important al textului original: ironia. Parafrazăndu-l pe Kenneth McLeish, ironia acestei tragedii se referă la dublarea semnelor, în așa măsură încât semnificația lor ajunge să aibă sensuri contrare, ca de exemplu metafora centrală a orbirii²³.

În privința personajului Iocastei, tăcerea ei devine un fapt explicabil odată ce aflăm de *background*-ul relației cu Laios. Abuzată la treisprezece ani de către cel mai puternic om din Stat, însărcinată pe ascuns, cu o naștere în condiții suspecte și un copil rătat de către oamenii lui Laios pentru a îndepărta orice dovezi care i-ar fi putut păta imaginea publică, Iocasta este o victimă. Uciderea lui Laios, accident sau nu, pentru această tânără și altele asemenea ei, a fost un eveniment eliberator. În contextul mișcării #metoo, al demascării unui Harvey Weinstein sau unui Jeffrey Epstein, imaginea masculinității bolnave, misogine și abuzatoare este foarte vie în mintea spectatorilor de astăzi. Sentimentul de *milă* (înțeleasă ca *empatie*) se naște în spectator atunci când cuplul Oedip-Iocasta și urmașii lor au de suferit de pe urma morții unui astfel de personaj. A tăcea înseamnă a minți prin omisiune, iar a minți înseamnă a apăra amintirea unui om atât de detestat.

Ce au în comun toate personajele, Abuzatori-Abuzați, în afară de legăturile de sânge, este exact sentimentul de *frică* discutat mai sus: presiunea protejării unei imagini în fața unei opinii publice neiertătoare, crude și tranșante. Dacă în trecut execuțiile indivizilor aveau loc în piețe publice, ele au astăzi loc în mediul virtual, cu acoperire globală și unde continuă să rămână îngropate în arhive și pagini de

certificatul lui de naștere a fost făcut public pentru a demonstra validitatea candidaturii. Mai multe informații la următorul link: <https://www.bbc.com/news/election-us-2016-37391652> (accesat la 7.01.2023)

²³ McLeish, Kenneth, Trevor Griffith, *A guide to Greek Theatre and Drama*, UK, Methuen Drama, 2003, p 93, cit.orig.: „In the progression [n.rEditura of the play] each event is accompanied by its own ironical double, so that everything which happens seems to someone in the action to mean something it does not. (Even the principal metaphor of the play contains its own opposite. When Oedipus is ‘blind’ to the truth he has his sight; when he achieves full understanding, he blinds himself)”, p. 93

COLOCVII TEATRALE

căutări. Frica, așa cum spune Oedip-ul lui Icke la un moment dat într-o discuție cu Tiresias, este chiar mai mare decât speranța. În această inegalitate dintre frică-speranță consider că se află nucleul întregului mecanism tragic al piesei.

În introducerea analizei sale despre montarea tragediilor antice în zilele noastre, profesorul Simon Goldhill se întreabă care sunt motivele pentru care unele texte clasice mai pot vorbi publicului contemporan despre probleme politice actuale²⁴? Răspunsul este simplu: prin tehnica adaptării. În opinia mea de practician, adaptarea în teatru se aseamănă extrem de mult cu arta restaurării unei picturi celebre sau a unui monument. Nevoia principală nu este neapărat una de a crea o formă nouă (deși ea se naște inevitabil, în momentul în care dramaticul devine postdramatic); scopul de bază fiind acela de a prelungi viața operei artistice. Pentru a face acest lucru sunt necesare și alte instrumente, care, de cele mai multe ori, depășesc aria scriiturii dramaturgice. Descoperirea legăturilor dintre *Atunci* și *Acum*, adică a sondării relevanței istorice, politice a unui text clasic este o aventură pe cât de complexă, pe atât de satisfăcătoare, un exercițiu intelectual în aceeași măsură ca unul artistic. La finalul procesului ajungem să conștientizăm circularitatea destinelor umane, indiferent de erele în care ele s-au întâmplat, ciclitatea istoriei din care, la fel ca eroii tragici, nu ajungem niciodată să tragem învățăminte. Eliptică și complexă, mitică și politică, profetică și instinctuală, tragedia revine în forță în aceste timpuri marcate de instabilitate pe care le trăim, iar acest lucru nu este nici întâmplător, nici de evitat.

BIBLIOGRAFIE

Aeschylus, Icke, Robert, *Oresteia*, London, Oberon Books, 2015;
Boal, Augusto, *Teatru Primaților și alte poetici politice*, București, Editura Nemira, 2017;
Goldhill, Simon, *How to Stage Greek Tragedy Today*, SUA, The University Chicago Press, 2007;
Easterling, P.E., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, UK, Cambridge University Press, 2011;
Liiceanu, Gabriel, Andrei Pleșu, Despre destin. Un dialog (teoretic și confesiv) despre cea mai dificilă temă a muritorilor, București, Editura Humanitas, 2020;
Mălăncioiu, Ileana, Vîna tragică. Tragicii greci. Shakespeare. Dostoievski. Kafka, București, Editura Polirom, 2013;

²⁴ Goldhill, Simon, *How to Stage Greek Tragedy Today*, SUA, The University Chicago Press, 2007, p. 3, cit. orig: „Tragedy is an inherently political genre, and plays like Antigone or the Oresteia have repeatedly been staged to make a political point in the modern world. But how can plays of the fifth century BC talk to us today? Why do some performances of ancient tragedy seem to have an immense political impact of our contemporary theatre and others seem merely strained and modish?”, p. 3

COLOCVII TEATRALE

McLeish, Kenneth, Trevor Griffith, *A guide to Greek Theatre and Drama*, UK, Methuen Drama, 2003
Miroiu, Mihaela. *Gândul umbrei. Abordări feministe în filosofie*, București, Editura Polirom, 2020;
Rehm, Rush, *Radical Theatre: Greek Tragedy And The Modern World*, London, Bloomsbury Academic, 2014;
Steiner, George, *Moartea Tragediei*, București, Editura Humanitas, 2008;
Tragicii greci (antologie), *Orestia*. Traducere de G. Murmu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958

Articole citate

Cohen, David, *The Theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in The 'Oresteia'*, Greece and Rome, vol. XXXIII, no 2, luna octombrie, London, Cambridge University Press, 1986, pp 129-141 (13 pag) (sursa: <https://www.jstor.org/>, accesat la data de 3.01.2023)
Worthen, W.B., *Drama, Performativity, And Performance*, PMLA, vol. 113, no. 5, luna octombrie, London, Cambridge University Press, 1998, pp. 1093 - 1107 (15 pages) (sursa: <https://www.jstor.org/>, accesat la data de 5.01.2023)

Alte link-uri:

Despre producția *Oedipus* din 2022, a Teatrului Maghiar de Stat Cluj: <https://www.huntheater.ro/ro/spectacol/605/oedipus/> (accesat la data de 7.01.2023)
Despre sezonul de rescrieri ale tragediilor antice de la Teatrul Almeida din Londra: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLEvEjraE5k2jI7Zw5oa76bq7ic6a6flxG> (accesat la data de 7.01.2023)

COLOCVII TEATRALE

Văduva veselă 2.0. Andrei Șerban

Cristi AVRAM*

Rezumat: Cronica de spectacol ori articolul *Văduva veselă 2.0. Andrei Șerban* urmărește parcursul aducerii la zi a unei operete finalizată și oferită publicului în premieră în 1905. Adaptarea și afilierea unei compoziții muzicale la realitatea contemporană e un proces anevoios care necesită o sondare riguroasă în profunzimile libretului, a textului vorbit și a muzicii pentru a scoate la lumină universalitatea și actualitatea acestora. Urmărind cele două variante realizate de regizorul Andrei Șerban în România, cea din 2016 și cea din 2023, încerc să punctez faptul că oglindirea prezentului în arta contemporană nu e doar o necesitate pentru a vorbi omului de astăzi despre lumea sa, ci și definește scopul artei, datore să îndrepte privirea receptorului spre sine și spre lumea din jurul său.

Cuvinte cheie: operetă, adaptare, actualizare, regia prezentului, Opera Națională Română Iași

„În special în lumea de azi, când totul, la toate nivelurile, pare să se deterioreze iremediabil, e foarte ușor să depunem armele spunând: «Nu se poate face nimic!» Chiar dacă aparent e adevărat, este totuși o minciună, pentru că, oricât ar fi de neagră situația în care ne aflăm, întotdeauna ceva e posibil. Să ne plângem că totul e groaznic e mult prea ușor, să capitulăm e distructiv și nu duce nicăieri.”¹

Se invocă destul de frecvent sintagme deja bagatelizate precum „teatrul oglindă a prezentului” ori „teatrul aici și acum”, deși ele par a fi o condiție intrinsecă a acestei arte, fiind chiar o clauză eliminatorie în procesul trecerii rampei a unui spectacol. Totuși, avem neșansa de a fi martorii unor producții artistice suspendate în timp, care par să nu aparțină niciunei perioade și, ceea ce e mai problematic, să prezinte doar evenimente sub așa-zisa cupolă a atemporalității, a universalității. Naturile umane reprezentate de personajele unui spectacol și problematicele cu care ele se confruntă sunt, într-adevăr, aceleași de secole și secole, iar ochiul privitorului are capacitatea de a face asocierile care-i sunt la

* asistent universitar doctor la UNAGE Iași, Facultatea de Teatru – Regie și asistent de regie la Opera Națională Română Iași

¹ Andrei Șerban, *Niciodată singur*, Polirom, București, 2021, pp. 37-38.

COLOCVII TEATRALE

îndemână. Se pune în discuție însă misiunea creatorului de spectacol, cel dator să ofere o direcție, cel care optează pentru o anumită interpretare, revenindu-i, de fapt, sarcina de a îndrepta atenția spre un anumit orizont. Ce anume din prezent poate fi suprapus unui subiect deja cunoscut, care sunt granițele alipirii unor fapte etern valabile de cele ale momentului actual? Iată câteva întrebări care ne determină să facem o analiză a ideii adaptării unui spectacol, căci actualizarea continuă a teatrului, aducerea lui la freamătul prezentului, face ca arta să răspundă nevoilor omului contemporan.

Peter Brook spunea că „teatrul este ca viața, dar mai concentrat”², iar viața aparține oamenilor momentului actual, datori să-și înțeleagă timpul și să-i decodifice enigmele, chiar dacă, uneori, recurge la mijloace aparținând trecutului. Astfel, sprijinit pe trecut ori nu, artistul secolului nostru încearcă să răspundă nevoilor receptorului contemporan, să-i vorbească despre actualitate într-o formă recognoscibilă care să-l apropie de artă, să-l atingă prin chiar vecinătatea tematicilor abordate. Arta devine un fragment din realitatea pe care consumatorul o recunoaște. Spectatorul, în cazul artelor scenice, nu privește din fotoliul sălii la o reproducere muzeală (teatrală, coregrafică ori de altă natură), ci îmbracă haina unui trecător oprit în preajma unei scene care se poate întâmpla în imediata sa proximitate. Scena nu e datoare să încastreze în timp o anumită operă, de altfel e imposibil să o citești altfel decât cu ochii și mentalitatea omului prezentului, căci doar fotografia și pictura pot fi amprente reale ale unei perioade. Sacralitatea scenei și distanța eroilor față de publicul spectator sunt concepte desuete încă de la nașterea teatrului naturalist, dar, din nefericire, acestea s-au infiltrat în sălile de spectacol chiar și în secolul XXI în rândul puritanilor mofturoși. Invocând adesea fragmentul de „artă pentru artă”, deși zicerea le este profund străină, conservatorii nu fac decât să rămână blocați în păreri retrograde, camuflate într-un simț estetic rafinat.

Procesul adaptării și al reactualizării unei lucrări e unul anevoios în care, prin îndoieli și argumentări multiple, se caută în substraturile unei lucrări rezonanțele care să o transforme într-un bun al prezentului. Cu alte cuvinte, sondând în marile capodopere, creatorul spectacolului, căci la el mă voi referi, aduce la suprafață trecutul etern, epurat de mijloacele specifice altor timpuri, și îl îmbracă în haina actualității. Esența e imperturbabilă atâta timp cât o operă dăinuie de-a lungul timpului, fapt ce permite creatorului modern să transforme ceea ce s-a clasicizat în conștiința colectivă și să o prefacă într-o operă nouă. Mereu aceeași, dar totuși de fiecare dată altfel, opera unui clasic, are disponibilitatea de a fi „rescrisă” prin ochii prezentului. Se întâmplă uneori ca, din dorința înverșunată de

² Apud George Banu, *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, trad. Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Nemira, București, 2009, p. 297.

COLOCVII TEATRALE

a aduce în prezent o lucrare a trecutului, aceasta să fie trădată, astfel ca subiectul pe care îl propune să devină un pretext derizoriu, ce nu suntem dator să-l luăm în seamă. Sunt de părere că atunci când opera originală își păstrează structura și sensurile, lăsând doar să respire din interior pulsunile prezentului, atunci mecanismele adaptării sunt funcționale și răspund omului de astăzi, oglindindu-i realitatea așa cum, este deja dovedit, a făcut-o și în momentul nașterii operei originale.

Pentru o mai explicită argumentare a celor menționate voi aduce în discuție un spectacol al Operei Naționale Române Iași – *Văduva veselă* de Franz Lehár, operetă ce poartă semnătura regizorului Andrei Șerban, un nume sonor atât al scenelor autohtone cât și, mai ales, al scenelor internaționale. Opereta realizată la Iași în februarie 2023, bine-cunoscută publicului meloman, este a patra versiune pe care regizorul o semnează în cariera sa³. Propunerea actuală se poate numi, de fapt, o revizitare a variantei din 2016, o coproducție, pe atunci, între Opera Națională Română Iași și Opera Națională București, beneficiind de o despovărare de grotescul lumii imaginate de regizor în prima versiune. Oglinda vremurilor din 2016 reflecta pierzania unei țări ipotetice, similară prin nume cu regiunea Moldovei – Moldrosovia, deci, prin extensie, se făcea trimitere la întreaga Românie.

Andrei Șerban e un fervent pedepsitor al clasei politice și a curentelor derapate din viața socială a prezentului, vorbind prin subiectul evident politic al operetei despre prăbușirea țării noastre, despre incultura și lipsa de etică a politicianilor vremii, despre degradarea umană irecuperabilă a unui popor devenit superficial și meschin în goana continuă după bani. Lumea din spectacolul *Văduva veselă* a lui Andrei Șerban din 2016 nu e cu nimic diferită de cea a lui Caragiale. Elementele distinctive nu sunt, deci, de fond, ci de formă. Handicapul lingvistic al *miticilor* și al politicianilor e doar adaptat la lumea prezentului, căci textul vorbit al operetei e o culegere de perle deloc rare din România, adunate laolaltă de umoriștii Radu Paraschivescu și Andrei Pleșu.

Libretul și textul original al operetei sunt aparent nevinovate, dar, în esență, găunoșenia oamenilor din țara numită Pontevedro se observă fără echivoc. Satira e un gen sensibil și periculos, ale cărei frâie trebuie bine strunite. Astfel, *Văduva veselă* din 2016 se apleca explicit asupra criticii, iar amestecului de mici povești din varianta propusă de Lehár îi erau brodate altele noi, personaje inventate de Andrei Șerban care reflectau stadiul intelectual și uman dezamăgitor în care se aflau poporenii Moldrosoviei. Din nefericire, și acest lucru îl acceptăm cu greu, chiar dacă limbajul bolovănos și illogic al personajelor era atât de ușor

³ Andrei Șerban a mai montat *Văduva veselă* de Franz Lehár în 1984 la Welsh National Opera din Cardiff, Țara Galilor, și în 1999 la Wiener Staatsoper, Austria.

COLOCVII TEATRALE

recognoscibil. Publicul din sala de spectacol îl aude frecvent și îl receptează ca pe o ciumă ce a infestat întreaga țară. Arta are și rolul de a condamna devierile halucinante, iar *Văduva veselă* era, în mod clar, un gest de revoltă al regizorului, dezamăgit că ai săi compatrioți vorbesc, gândesc și se comportă în acel fel. Moldrosovia, țara care riscă să intre în faliment dacă miliardele unei moldrosovence, Hanna Glavary, sunt retrase din băncile patriei, prin posibila căsătorie cu un francez, își merită destinul. Populată, în mare parte, de o masă de oameni lipsiți de orizont și condusă de politicieni fără perspectivă, această țară ipotetică se face vinovată de propria soartă. În abordarea din 2016 transpare o dezamăgire profundă referitoare la România, focusul îndreptându-se, mai degrabă, spre micimile celor care pun la cale salvarea țării, deși acestea rămân scopuri adiacente. Încercând să critice moldrosovenii, spectacolul propus de Andrei Șerban atunci, minimaliza eforturile redescoperirii unei iubiri ce nu s-a stins niciodată și care a provocat răni adânci în sufletele personajelor principale – Hanna Glavary și Danilo Danilovici.

Prin abundența detaliilor legate de lumea deșănțată a Moldrosoviei atenția nu se mai îndreaptă înspre încrâncenarea eroilor de a se provoca unul pe celălalt să recunoască ce simt. În mod sigur, un spectacol este sărac atunci când urmărește o singură temă, când îndreaptă privirea spectatorului doar către un punct, dar una dintre multele teme abordate trebuie să-și ocupe locul fruntaș. În cazul operetei *Văduva veselă*, subiectul atât de ofertant îmbie la astfel de propuneri. Țara ipotetică din Balcani, devine România și, prin adaptare, i se face o radiografie drastică.

Adaptarea nu trădează, deci libretul și opereta, doar optează pentru a defini mai clar micul stat la care făcea trimitere Lehár. Deși echivoc nenumită România, multiplele detalii fac să dispară orice dubiu ce poate stârni confuzii. Ba mai mult, coregrafia propusă de Andreea Gavrilu în 2016 sublinia și întărea identitatea statului persiflat – horele, dansul pinguinului, festivismul mișcărilor sincron care parcă aminteau de serbările ce glorificau conducătorul comunist, cât și vulgaritatea unor oameni, în deosebi politicieni, care-și fabrică fără jenă un cult al personalității extrem de periculos. Andrei Șerban amintea cu amărăciune că, deși eliberați de jugul comunismului, mentalitățile oamenilor prezentului sunt încă atașate de această perioadă. Serbările din epoca de glorie a comunismului și-au lăsat o amprentă profundă asupra așa-ziselor noi abordări ale politicii, arma subtilă prin care oamenii simpli se transformă în „masa de manevră a unor golânași închipuiți.” Se poate observa deci, o subliniere a pericolele în care se află un stat bântuit de aceleași fantome, dar care, pare-se, au astăzi o altă înfățișare.

Opereta e, în orice caz, mai permisivă decât „sora ei mai mare, opera”. Deși multe dintre subiectele operetelor sunt similare și au o dramaturgie deficitară, *Văduva veselă* face notă discordantă. Atât din punct de vedere al înșiruirii

COLOCVII TEATRALE

evenimentelor, cât și, mai ales, din punct de vedere muzical e o bijuterie. Lucrarea bine scrisă și subiectul acesteia extrem de ofertant respiră de actualitate. E tentant și neblasfemic să o actualizezi, să o transportezi în orice țară și colț de lume atâta timp cât îi cunoști tarele. Dincolo de relocarea ei în România, Andrei Șerban îi păstrează nota de universalitate prin opțiunea de a nu fi jucată doar în limba autohtonă, ci de a fi adunate laolaltă mai multe limbi de circulație internațională. Încercarea curajoasă subliniază Babelul tematic și pastelat al lumii contemporane în care, deși oricine poate intra într-o conversație cu oricine, se spun puține lucruri de substanță. Totodată, ni se relevă și faptul că identitățile se pierd în masa de încercări neizbutite ale personajelor de a deveni eroi ai salvării patriei iubite:

„De obicei, opereta se cântă în limba țării în care se joacă, dar, ca un omagiu adus lui Lehár, născut în Komáron (pe atunci în Ungaria, azi în Slovacia), descendent dintr-o familie care venea din Moravia, o mică țară din Imperiul Austro-Ungar în care conviețuiau germani, cehi, slovaci sârbi, croați, sloveni, români, italieni, polonezi etc. [n.n. am optat pentru patru limbi în care să fie cântată.] Acest incredibil amalgam de etnii ne-a dat ideea să folosim diverse limbi în textul vorbit și cântat, amestecul aducând o culoare familiară atât timpului nostru, cât și al lui Lehár. Iar alegerile au fost dictate de diversitatea impresiilor create în muzicalitatea ansamblurilor, ariilor și duetelor: ceva sună mai just în germană, altceva parcă e mai convingător în franceză, iar româna și engleza au tonalitățile lor specifice, fiecare trezind sentimente corespunzătoare.”⁴

Ne preocupă de acum ce se pierde și ce se câștigă prin varianta revizuită propusă publicului în 2023, căci procesul adaptării continuă. După șapte ani, vremurile s-au schimbat, problemele diferă, iminența unor catastrofe de mari proporții înspăimântă întreaga omenire de la izbucnirea Războiului ruso-ucrainean. În România clasa politică e alta, dar mereu aceeași, un nou argument că lumea politicianilor lui Caragiale se suprapune în continuare politicii autohtone: „este admirabilă, sublimă putem zice, dar lipsește cu desăvârșire.” Viziunile retrograde nu deschid căile spre progrese, dar acum pare și dificil ca acest lucru să se întâmple. Cu toate acestea, Andrei Șerban nu mai adoptă poziția de critic înverșunat al felului în care e condusă astăzi România, nu mai condamnă oamenii simpli abandonându-i în propria nemernicie. Personajele din popor se salvează de data aceasta, dincolo de metehnele pe care le poartă în cârcă, prin iubire. Românii anului 2023 sunt, în viziunea lui Andrei Șerban, mai sensibili, mai iertători, mai nevinovați. Principiile lor, deși vehemente în scena septetului din actul II – sauna

⁴ Din caietul program al premierei spectacolului *Văduva veselă* de Franz Lehár, 2016 – argumentul regizorului.

COLOCVII TEATRALE

Glavary, sunt mai ușor de clintit. Fondul acestor oameni simpli e același; se mulțumesc în varianta 2023 cu șampania oferită de ambasadorul Zetta în Salonul Roz. Ironia e mai fină, iar moldrosovenii deveniți acum pontevedrini, așa cum și-a dorit Franz Lehár, sunt cu mare ușurință păcăliți de ambasador, dar își joacă rolul cu scrupulozitate. Deși Bursa a căzut, un alt element de noutate acum, străin din punctul meu de vedere maselor, pontevedrinii se bucură de puținul pe care-l primesc și se mulțumesc cu atât.

Micile divagații de la tema principală, pe care o vom detalia mai târziu, sunt mai puțin covârșitoare și, cantitativ, au o pondere mai mică, putând fi întâlnite sporadic. Abordarea e vădit sensibilă, căci Hanna Glavary și Danilo Danilovici, imediat ce se întâlnesc, sunt din nou stăpâniți de emoția care-i lega odinioară. Orgoliile i-au despărțit și tot acestea îi împiedică să se regăsească. Dacă Danilo Danilovici era o beizadea ce se sprijinea pe rudenie cu regele Nikitauc, o altă aluzie la un politician ieșean al perioadei 2016, permițându-și aroganțe și excесе de orice fel, în noua variantă e un funcționar blazat și fără orizonturi, care-și spulberă amarul în petreceri. Singura șansă de salvare a celor doi eroi, dar și a personajelor din preajma lor, este redescoperirea iubirii, acceptarea sinceră a sinelui și a propriilor emoții. Într-o lume a falsurilor, a măștilor, a imposturii și minciunii, singura pârgie de control rămâne dragostea sinceră. De data aceasta, odată cu dialogul ce precedă duetul bine-cunoscut *Lippen Schweigen*, ne dăm seama că opțiunea de a se cânta în mai multe limbi reprezintă, de fapt, ecoul acelorași vorbe – *te iubesc*, la fel de fermecător și cu aceleași reverberații în orice dialect posibil.

Fără a se resemna în fața derapajelor ce încă se întâmplă în România, dar optând pentru o propunere mai puțin satirică, Andrei Șerban nu condamnă agresiv politicienii, deși le scrutează comportamentele, ci încearcă să privească spre cerul senin ascuns de înnoirata noastră societate:

„Astăzi realitatea nu mai e aceeași. Derapajele și ipocrizia politicianilor au luat alte forme, poate mai subtile și perverse. Nu le vom schimba noi, nici nu avem această misiune. Ce a rămas neatins, în versiunea prezentă, e puritatea temei dragostei autentice. Am tăiat și scurtat mult dialogurile vorbite cu intenția să lăsăm melodiile magice ale lui Lehár să ne încălzească sufletul. Văduva veselă 2.0 ne ajută, chiar în acest moment dificil, să fim invadați de speranță, vorba lui Lehár: «Când ești atins în inimă, când simți durere și bucurie ca și în viață...»”⁵

Mai mult decât atât, nu doar Hanna Glavary și Danilo Danilovici sunt consumați pe dinlăuntru în absența iubirii, nu doar ei tânjesc să-și găsească tihna

⁵ Din caietul program al premierei spectacolului *Văduva veselă* de Franz Lehár, 2023 – argumentul regizorului.

COLOCVII TEATRALE

Într-o dragoste adevărată, ci aproape toate personajele trăiesc același zbucium. Mărturie stau scenele de o reală poezie din timpul ariei Vilja (actul al II-lea), în care două cupluri de pontevedrini se regăsesc într-o mișcare tandră ce doar amintește de un dans în pereche ori scena balerinilor care intră rătăciți în scenă, aproape fără niciun scop, în căutarea iubirii, luați de mână de către balerine pentru a se îndrepta pe drumuri necunoscute, dar mereu în tandem unii cu ceilalți. În căutarea iubirii, realitatea ideală se întretaie cu cea reală. Ca într-un vis Hanna îi apare lui Danilo mai întâi în imaginar, o adoră în gânduri și apoi o confruntă în realitate. Pe de altă parte, Danilo se înfățișează în gândurile Hannei ca într-o proiecție atunci când e amintit de ambasadorul Zetta la recepția din actul I. Pe parcursul celor trei acte, adeseori avem sentimentul că nu tot ceea ce ne pare aieva e înfățișarea clară a adevărului. Varianta 2023 a *Văduvei vesele* e, așadar, o adaptare mult mai emoțională. Se pare, omului prezentului îi lipsește iubirea tainică, profundă, sinceră, cea care i-a ținut vii pe Hanna și Danilo în epuizările lor prin lume.

Drept concluzie, voi face trimitere la un fragment din *O biografie*, carte publicată în a doua ediție de către Andrei Șerban în 2012, moment la care abordase doar de două ori opereta *Văduva veselă*. Se pare, parcursul unghiului de atac și interpretare regizorală au fost similare cu cel al *văduvelor* de la Iași:

„Cu Văduva veselă nu mă simțeam atras de efectele facile obișnuite în reprezentațiile de operetă. Într-o primă versiune, la Cardiff, am fost influențat de filmul cu același titlu al lui Stroheim, care și azi mi se pare cea mai îndrăzneată interpretare a lumii decadente, dezorientate a acestei operete, în care naționalismul artificial și retoric ascunde o lăcomie aproape animalică pentru tot ce e material. Imagini destul de deșucheate din film apăreau și în versiunea mea scenică. Nu țin să le descriu, pentru a nu-i șoca inutil pe iubitorii de operetă, obișnuiți poate, asemenea englezilor, cu tradiția vodevilului ușor, plăcut și vesel, ca și protagonista titlului cu pricina. Atmosfera în spectacolul meu avea o tentă de umor negru, uneori riscând poate să estompeze povestea de dragoste din prim-plan. Dacă Hanna Glavary și Danilo nu se ridicau deasupra promiscuității generale, balanța se apleca în favoarea lumii sumbre și opereta devine cabaret satanic. Ideea lui Lehár era totuși diferită, luminoasă: în ciuda a tot și a toate, dragostea învinge.

Când Ioan Holender mi-a propus să montez o nouă Văduvă veselă la Viena, eram convins că trebuie să restabilesc echilibrul și să dau Cezarului ce-i al Operetei. Am făcut tot ce am putut ca dragostea să triumfe la Staatsoper și, în

COLOCVII TEATRALE

ciuda unui decor greoi și fără vino-ncoace, intriga amoroasă se ridică deasupra tuturor celorlalte.”⁶

BIBLIOGRAFIE

Banu, George, *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, trad. Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Nemira, București, 2009

Șerban, Andrei, *Niciodată singur*, Polirom, București, 2021

Șerban, Andrei, *O biografie*, Polirom, București, 2012

Caiet program premieră *Văduva veselă*, 2016

Caiet program premieră *Văduva veselă 2.0*, 2023

⁶ Andrei Șerban, *O biografie*, Polirom, București, 2012, pp. 228-229.

COLOCVII TEATRALE

Corect/Greșit vs. Posibilitate/Alegere

Laura BILIC •

Rezumat: Categorisiți ca buni sau răi încă de la naștere (un copil bun nu plânge prea mult), suntem treptat atât de prinși în îngreșăturile aprobării/dezaprobarii încât suntem paralizați din punct de vedere creator și ajungem să nu cunoaștem propria noastră natură umană. Prin urmare, consider că foarte important în pedagogia Artei Actorului este înlocuirea noțiunilor de bine/rău, corect/greșit cu noțiunile de posibilitate și alegere. Am constatat faptul că un instrument eficient pentru a depăși constrângerile instituite de noțiunile bine/rău este familiarizarea studentului cu metoda Viewpoints, deoarece aceasta are la bază colaborarea spontană și intuitivă a unui grup de actori, care, împreună, creează acțiuni și situații teatrale noi și îndrăznețe. Viewpoints îi antrenează pe artiștii scenei (dansatori, actori, performeri) să asculte cu tot corpul, să recepționeze și să utilizeze tot ce se întâmplă în jurul lor, antrenându-i astfel să păstreze creația scenică doar în Prezent, doar Aici și Acum, singurul loc unde se naște Arta Teatrală.

Cuvinte cheie: Aici și Acum, artă non-ierarhică, Posibilitate și Alegere, creator

Începând cu anii 2000, aria teatrului a devenit tot mai amplă. Acum teatrul este instituționalizat sau independent, are loc pe scena „mare” sau în spații neconvenționale, cuprinde educația, dezvoltarea personală, uneori terapia, are la bază piese clasice sau improvizații născute în interiorul echipei, este fizic, social, politic, documentar, vizual, site-specific, devised și, în ultimii ani, chiar virtual. Azi, teatrul este oglinda unei societăți complexe și diverse, care se dezvoltă cu o viteză amețitoare. În urmă cu mai bine de doi ani, când am fost șocați de cât de imprevizibilă poate fi istoria și când am fost obligați la restricții și izolare, mă întrebam cu teamă dacă teatrul va supraviețui, dacă nu cumva trăim ultimele sale clipe.

Dar azi, când amenințarea pandemiei a fost înlocuită de cea a războiului și a inteligenței artificiale, teatrul îmi apare ca cea mai puternică dintre arte. În vremuri grele, cum speram să nu mai trăim vreodată, de conflict armat, teatrul unește și solidarizează oamenii, fiind în același timp o terapie și un balsam post-

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

COLOCVII TEATRALE

traumatic. Analizând impactul războiului din Ucraina asupra teatrului, criticul de teatru Cristina Rusiecki concluzionează: „Fiecare festival de teatru la care am participat anul acesta a invitat o trupă din Ucraina. Ororile povestite la cald au cunoscut diferite modalități de abordare scenică, în diferite grade de distanțare. De fiecare dată, discuțiile care au urmat după spectacol au arătat niște artiști gata să găsească soluții pentru a ajuta, după puterile lor, populația aflată sub teroare. Fie că muzicienii au cântat pe străzi ca să mai aline durerea civililor, fie că actorii au citit povești în gurile de metrou ca să aducă un strop de liniște copiilor speriați, fie că și-au transformat instituțiile în adăposturi și au distribuit apă și ajutoare, din poveștile lor a reieșit de fiecare dată același efort de mobilizare sută la sută în sprijinul celor ce și-au pierdut casa și normalitatea existenței.”¹

Pe de cealaltă parte, dacă viitorul va aparține inteligenței artificiale tot Arta Teatrului va rămâne refugiul unde oamenii vor regăsi normalitatea și sentimentul că nu sunt singuri. Arta scenică, fie că este teatru, dans, performance, are la bază sentimente umane reale, ce au loc doar *Aici* și *Acum*, prin urmare nu pot fi replicate, înregistrate sau simulate. Și chiar dacă la început mulți vor fi încântați de diversele inovații pe care le va aduce tehnologia, până la urmă, fluxul de energii care are loc între artiștii care performează și apoi între artiști și spectatori nu va putea fi înlocuit cu nicio realitate virtuală sau inteligență artificială. Omul este și va rămâne un animal social și va avea nevoie de interacțiune umană pentru a supraviețui. Și dacă teatrul va „supraviețui” atunci și pedagogia Artei Actorului ar face bine să țină pasul cu vremurile mereu în schimbare.

Tinerii din ziua de azi trebuie să fie *cineva* într-o lume a cărei populație crește exponențial, trebuie să fie cei mai buni din domeniul lor, în condițiile în care orice domeniu mustește de specialiști, pe scurt, trebuie să dovedească faptul că sunt cea mai bună *investiție* a părinților lor. Este la modă și motiv de mândrie afirmația „Investestesc în viitorul copilului meu!”, uitând faptul că în momentul în care *aloci* orice fel de fonduri (timp, bani, sănătate), aștepti ca, mai devreme sau mai târziu, ele să se întoarcă la *investitor* în forma pe care și-a imaginat-o el când a pornit *investiția*. Din acest punct de vedere, consider că este multă presiune pe umerii unui tânăr din ziua de azi, deoarece parte din energia pe care ar folosi-o să descopere cine este și ce îl face fericit se va risipi în încercarea de a deveni cine

¹ Cristina Rusiecki, articolul *Teatrul și războiul din Ucraina*, Revista Cultura, sursa: www.revistacultura.ro.

COLOCVII TEATRALE

vrea altcineva să fie și de a-l face fericit pe acel altcineva. Eu, născută înainte de '90, nu simt că părinții au *investit* în mine – m-au crescut și m-au educat cum au știut mai bine, dar așteptările nu au precedat nicio dată dorințele mele. Nu generalizez, dar unul dintre motivele pentru care tânăra generație de studenți este fragilă (amețesc dacă repetă mai mult de trei ore fără să mănânce, au atacuri de panică), ușor de ofensat, încremenită de teama eșecului (nu o dată am întâlnit tineri care de frica unui insucces nu erau dispuși nici măcar să încerce), cred că este tocmai această constrângere morală cu care se dezvoltă.

Categorisiți ca buni sau răi încă de la naștere (un copil bun nu plânge prea mult), suntem treptat atât de prinși în îngrengăturile aprobării/dezaprobarii încât suntem paralizați din punct de vedere creator și ajungem să nu cunoaștem propria noastră natură umană. Prin urmare, consider că foarte important în pedagogia Artei Actorului este înlocuirea noțiunilor de *bine/rău*, *corect/greșit* cu noțiunile de *posibilitate* și *alegere*. Am constatat faptul că un instrument eficient pentru a depăși constrângerile instituite de noțiunile *bine/rău* este familiarizarea studentului cu metoda **Viewpoints**, deoarece aceasta are la bază colaborarea spontană și intuitivă a unui grup de actori, care, împreună, creează acțiuni și situații teatrale noi și îndrăznețe. *Viewpoints* îi antrenează pe artiștii scenei (dansatori, actori, performeri) *să asculte cu tot corpul*, să recepționeze și să utilizeze tot ce se întâmplă în jurul lor, antrenându-i astfel să păstreze creația scenică doar *în Prezent*, doar *Aici și Acum*, singurul loc unde se naște Arta Teatrală.

Metoda își are originea în America unde, la sfârșitul secolului trecut, a avut loc o schimbare culturală radicală, marcată de protestele împotriva războiului din Vietnam, de marșurile pentru drepturile civile și de apariția expresionismului abstract, a post modernismului și a minimalismului. Mișcarea a fost în egală măsură politică, estetică și personală, astfel că a modificat ireversibil modul de gândire al artiștilor asupra procesului creator, a relației cu publicul și a rolului lor în lume. Pe acest fundal, în anii '60, un grup de tineri artiști (pictori, compozitori, dar mai ales dansatori și coregrafi) s-au reunit la Judston Church Theatre în New York, în încercarea de a înțelege premisele de la care pornește arta lor, precum și propria pregătire. Ei au dorit să desprindă coregrafia de convențional și psihologic și să găsească răspuns la întrebarea: ce este dansul? Este *dans* când un elefant își leagănă trompa? Dar când un om traversează o scenă?

Pornind de la ideea că totul este posibil, acești artiști au început să schimbe regulile, astfel că improvizația a luat locul virtuozității mișcării. Pe lângă

COLOCVII TEATRALE

improvizație, un alt element fundamental care a unit acest grup a fost credința lor în arta non-ierarhică și în creația *în timp real*, care are loc doar *Aici și Acum*. Prin urmare ei au renunțat la măiestria tehnicii sau la mesajele puternice, cu impact social și le-au înlocuit cu decizii, structuri sau reguli născute pe moment și instinctiv din interiorul și dinamica grupului. Astfel, actul scenic devenea **unic**, deoarece artiștii nu mai arătau ce au stabilit în repetiții, ci creau în timp real și orice element, impuls sau problemă apărea, devenea parte din opera de artă. Aceasta este filosofia care se află la baza metodei *Viewpoints*.

Mai târziu, în 1970, coregrafa Mary Overlie a încercat să găsească o modalitate de a împărți mișcarea în componente ușor de înțeles care apoi să fie folosite, ca niște ingrediente, pentru a crea structuri și compoziții. Lucrând cu Mary Overlie, regizoarea Anne Bogart și-a dat seama cât este de relevant acest proces și pentru teatru, nu numai pentru dans. Ea a dorit să descopere modul în care actorul se poate **antrena**, așa cum dansatorul, muzicianul sau sportivul se antrenează, o altă valoare fundamentală a metodei *Viewpoints* fiind aceea că trebuie să îți antrenezi cu regularitate corpul. Cu timpul, tradiția (*sistemul*) a impus tot mai mult ideea că Actoria este exclusiv un act psihologic iar această mișcare de avangardă, de unde provine și *Viewpoints*, mută accentul pe corp, deoarece mintea, sufletul, vocea etc. se află toate în corp, prin urmare, actorul nu trebuie să se oprească niciodată din antrenamentul trupului său.

La o privire superficială, *Viewpoints* poate părea în opoziție cu „sistemul” Stanislavski, deoarece primul este fizic iar al doilea este considerat psihologic. Dar, dimpotrivă, cele două se susțin și se completează reciproc. Stanislavski spune: „Noi, artiștii, trebuie să ne folosim foarte mult de faptul că acțiunile fizice, așezate printre *situații scenice date* importante, dobândesc o mare forță. În aceste condiții se creează legătura dintre corp și suflet, dintre acțiune și sentimente, datorită cărora exteriorul ajută interiorul iar interiorul stimulează exteriorul. (...) Sentimentele nu pot fi stoarse. Avem nevoie de o acțiune fizică clară, caracteristică pentru momentul trăit. Acțiunea ne va ghida în mod firesc, automat, pe drumul bun și în momentele grele pentru creație nu ne va lăsa să greșim.”² Mai târziu, regizorul Declan Donnellan afirmă același lucru: „Noi nu putem exprima emoția. Niciodată. Emoția, totuși, se exprimă în noi fie că ne place sau nu. Nu putem *face*,

² Konstantin Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I, Editura NEMIRA, București, 2013, pp. 307, 314.

COLOCVII TEATRALE

elabora, arăta o emoție. Emoțiile noastre se exprimă doar prin ceea ce facem. Sentimentele pe care le avem nu sunt în puterea noastră. Ele ni se întâmplă fără permisiunea noastră și nu suntem responsabili de ele. Ceea ce totuși putem controla este ceea ce facem.”³

După mulți ani de căutări și experimentări, Anne Bogart a identificat cele 9 *puncte de vedere* – *viewpoints* (fizice și vocale) din care poate fi privită o creație scenică. Artistul care le cunoaște le va putea combina în diferite *compoziții*, descoperindu-și și valorificându-și astfel eul artistic. După cum declară și autoarea, Viewpoints nu este o *metodă* per se, în sensul unui set de reguli și principii normative pentru învățarea sau practicarea unei discipline, ci este un punct de plecare în înțelegerea procesului de creație scenică, stimulând artiștii să devină **creatori** și **nu executanți**. Anne Bogart și Tina Landau propun în cartea lor, *The Viewpoints Book* (din păcate, netradusă încă în limba română), o serie de exerciții pentru înțelegerea fiecăreia dintre cele nouă părți componente ale oricărui act scenic.

Componentele acțiunii fizice⁴:

1. **Ritmul**⁵ (Tempo) – îl ajută pe artist să conștientizeze viteza cu care se desfășoară o anumită acțiune, orice acțiune, și modul în care această viteză influențează semnificațiile acțiunii întreprinse.
2. **Durata** – ea determină artistul să fie atent la cât de mult durează o anumită mișcare, sau ritm, încurajându-l (ca și în cazul ritmului) să probeze extremele acestor aspecte, conducându-l astfel spre diversitate și distrugând monotonia unei creații artistice.
3. **Răspunsul chinestezic** – este răspunsul nostru imediat necenzurat la un eveniment dinafara noastră (de exemplu când cineva bate din palme în fața ta iar tu clipești, sau când cineva iese trântind ușa și ai tendința de a sări în picioare). Aceste exerciții dezvoltă mult atenția artiștilor pentru tot ce îi înconjoară, element esențial (și din păcate adeseori uitat) pentru o artă teatrală vie. De asemenea, exercițiile ce au ca punct de atenție *răspunsul chinestezic*

³ Declan Donnellan, *Actorul și ținta*, versiune în limba română: Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, Editura UNITEXT, București, 2006, p. 128.

⁴ *Tempo, Duration, Kinesthetic Response, Repetition, Spatial Relationship, Topography, Shape, Gesture, Architecture.*

⁵ Trad.n.

COLOCVII TEATRALE

- au calitatea de a-l relaxa pe student – el nu mai trebuie să aleagă între bine și rău, se eliberează de presiunea de a fi inventiv, de a fi interesant, nu mai trebuie să *inventeze* nimic, ci doar să descopere și să se lase modificat de tot ce se petrece în jurul său.
4. **Repetiția** – ca și răspunsul chinestezic, *repetiția* concentrează atenția artistului pe lumea înconjurătoare, întărind ideea că toate elementele de care avem nevoie pentru a crea un act scenic există deja. Fiind atent la lumea înconjurătoare, artistul își creează propria compoziție doar repetând *forme, tempouri, gesturi, sunete* din exteriorul lui. Repetiția nu trebuie înțeleasă ca o *imitație* ci ca o intrare/pătrundere în Forma și Tempoul elementelor înconjurătoare.
 5. **Distanța în relație** – relațiile pot fi de 3 feluri: *a)* a unui ins cu partenerul de scenă, *b)* a unuia sau mai mulți inși cu grupul, *c)* a corpului cu arhitectura, iar *distanța* față de aceste elemente stabilește *relația*. În viața de zi cu zi, de cele mai multe ori, păstrăm în relații o distanță medie și confortabilă, care ne face să ne simțim în siguranță – cum ar fi distanța unei străneri de mână. Dar când micșorăm sau mărim zona de confort în relație cu altă ființă sau cu arhitectura creăm dinamică, eveniment, relație. Spectatorii nu vin la teatru pentru a vedea viața de zi cu zi, ci pentru a lua parte la situații excepționale – ce se întâmplă personajelor pe scenă trebuie să fie pentru prima sau ultima oară, nu poate fi doar o altă dată, nu pot fi evenimente banale și zilnice, ci situații limită. De aceea este atât de important pentru viitorii artiști ai scenei să înțeleagă importanța extremelor.
 6. **Topografia** – este reprezentarea grafică a formelor/traseelor. Exercițiile care au ca punct focal topografia au meritul de a stimula imaginația artistului. El își va imagina că din tălpile sale izvorăște vopsea roșie și va proba ce stări/sentimente îi trezesc diferite forme – linii și unghiuri drepte, zig-zaguri, linii curbe și spirale etc.
 7. **Forma** – este conturul pe care corpul nostru îl face în spațiu; ea este alcătuită din linii drepte, curbe, sau o combinație între cele două și poate fi statică sau în mișcare.
 8. **Gestul** – mută centrul de atenție de la *formă* la *expresivitate*. Cu alte cuvinte, dacă stabilești începutul și finalul unei forme apoi pui în spatele ei un sentiment, un gând sau o idee, se naște gestul. Gesturile pot fi:

COLOCVII TEATRALE

- a) Comportamentale (un gest concret și banal pe care îl întâlnești în viața de zi cu zi) – pot să dea informații despre caracter, perioadă istorică, sănătate, circumstanțe, vreme etc.; ele pot fi publice sau private și pot ascunde un gând sau o intenție.
- b) Expresive (un gest ce exprimă o stare interioară, o dorință, o idee, sau un principiu) – sunt abstracte și simbolice, universale și atemporale (de ex. gestul care ar exprima fericirea, gelozia, mania, sau esența lui Hamlet, sau Moscova pentru cele 3 surori etc.)

Explorarea *formei* și a *gestului* îi va ajuta pe studenți să înțeleagă și să stăpânească limbajul trupului care, de cele mai multe ori, este diferit, uneori chiar în contradicție cu cel vorbit. Primul aparține instinctului, iar cel de-al doilea rațiunii, iar artiștii scenei își creează adesea rolurile bazându-se doar pe rațiune, lipsindu-le astfel de partea lor cea mai vie.

9. **Arhitectura** – este modul în care spațiul ne afectează mișcarea. Artistul trebuie să danseze cu spațiul, să fie în dialog cu el, să lase mișcarea (*forma* și *gestul*) să evolueze singură din spațiul ce o înconjoară.

Arhitectura este compusă din:

- a) Obiecte solide – podele, ferestre, uși, mobilier etc.
- b) Textură – lemn, metal, catifea etc.
- c) Lumină – sursele de lumină și diferitele umbre pe care le fac corpurile în raport cu ele
- d) Culoarea – de ex. dacă avem un singur scaun roșu printre altele negre asta va afecta mișcarea și relația cu obiectul respectiv
- e) Sunetul – scârțâitul unei uși, a podelei, ecoul etc.

În plus, arhitectura fizică o creează și pe cea metaforică – pierdut în spațiu, prins în capcană, pus cu fața la zid, plutind ca un zmeu etc.

Componentele acțiunii vocale⁶, aproape identice cu cele fizice:

- 1. **Înălțimea** – voce de cap/piept
- 2. **Volumul** – șoaptă/forță (cât de tare/încet se vorbește)
- 3. **Ritm** (Tempo) – cât de repede/lent se vorbește
- 4. **Timbru** – diferiți rezonatori ai vocii (nasul, abdomenul, gâtul)

⁶ *Pitch, Dynamic, Tempo and Duration, Timbre, Shape, Gesture, Architecture, Repetition, Kinesthetic Response and Silence.*

COLOCVII TEATRALE

5. **Forma** – cuvintele, ca și mișcarea sau trupul, pot lua diferite forme. Ele pot fi rotunde, moi, fluide, tăioase, lineare etc.
6. **Gestul** – ca și în cazul celor fizice, gesturile vocale pot fi:
 - a) Comportamentale – oferă informații despre vreme (clăntănit de dinți), despre sănătatea unei persoane (tuse), despre vârsta, personalitatea sau starea lor emoțională, sau pot avea o intenție, un „subtext” în spate (când îți dregi vocea evident).
 - b) Expresive
7. **Arhitectura**
8. **Repetiția**
9. **Răspunsul chinestezic și liniștea**

Eu am probat cu studenții mei exercițiile propuse de cele două regizoare și pot spune că rezultatele s-au arătat neșteptat de repede. Sigur, nu s-au transformat în „mari” actori peste noapte, dar au câștigat încredere în ei și au început să exploreze singuri posibilitățile artei, transformându-se din elevi de liceu care așteaptă să le fie predată „lecția” Actoriei în tineri care își descoperă propria personalitate artistică. Și aceasta este, în opinia mea, menirea unei școli de Teatru, deoarece, așa cum spunea Jerzy Grotowski, „Tehnica personală a actorului este nucleul artei teatrale.”

Prin faptul că pune accentul pe stimulii pe care artistul îi primește *Aici și Acum* din exterior, prin faptul că are la bază ideea de grup și de creație colectivă, *Metoda Viewpoints* eliberează artistul de presiunea de a inventa singur și de a fi *interesant*, presiune ce îl face să își forțeze și, inevitabil, să își omoare creativitatea. Nu există nicio dinamică internă independentă de lumea exterioară. Noi înșine nu existăm separat, ci numai într-un context dat. Energia artistului de teatru nu vine dinăuntru, dintr-un soi de centru intern concentrat, ci din lumea exterioară pe care o percepe personajul – prin urmare el nu trebuie să *acționeze*, ci doar să *re-acționeze*. *Viewpoints* eliberează artistul de noțiunile *bine/rău*, *corect/greșit* și introduce noțiuni ca *posibilitate* și *alegere*, mult mai sănătoase pentru o creație artistică vie. Un alt avantaj al acestei metode este faptul că trezește și antrenează toate simțurile artistului, făcându-l atent la și conștient de tot ce îl înconjoară, iar creația sa scenică câștigă astfel profunzime, complexitate și mai ales **viață** – „Până și cea mai stilizată artă vorbește tot despre viață și cu cât mai multă viață se regăsește într-o opera de artă, cu atât e mai mare valoarea acelei lucrări.” (Declan Donnellan).

COLOCVII TEATRALE

BIBLIOGRAFIE

Anne Bogart and Tina Landau, *The Viewpoints Book – A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, Theatre Communication Group, New York, 2005

Declan Donnellan, *Actorul și țința*, versiune în limba română: Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, Editura UNITEXT, București, 2006

Konstantin Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I și II, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, Editura NEMIRA, București, 2013.

Metode de profesionalizare în artele spectacolului - modelul preuniversitar¹

Iulia URSA •

Rezumat: Articolul de față își propune cartografierea traseului istoric al tandemului teatru-educație pornind din perioada Greciei antice până la momentul instituționalizării învățământului teatral la nivel universitar și mai apoi la nivel liceal. Analizăm chestiunea profesionalizării personalului din instituțiile de spectacol, la nivelul studiilor preuniversitare, din perspectiva unor modele elocvente. Așadar am identificat principalele etape parcurse în realizarea unei curricule pentru studiul artei dramatice în liceele de specialitate.

Importanța economică pe care o capătă industria artelor spectacolului în Anglia și mai ales în Statele Unite determină dezvoltarea unei rețele de școlarizare specializată la nivel preuniversitar. Anglia dezvoltă o întreagă procedură și metodologie de atestare profesională în industria artelor scenice, oferind chiar nișe de supraspecializare în teatru muzical. În Statele Unite, liceele specializate în studiul artelor spectacolului oferă programe de studiu integrat pentru specializări individuale în teatru, teatru musical sau dans, cu durata de patru ani. În Franța, la nivel preuniversitar există programe de studiu dedicate artelor spectacolului, cu precădere teatrului, dar nu pot să se compare cu amploarea fenomenului de pe tărâmul englez sau american.

Studiul a reliefat existența într-o configurație dezvoltată și complexă a unor forme de profesionalizare în domeniul artelor spectacolelor la nivelul învățământului preuniversitar liceal. Existența acestor licee este legiferată de politicile educaționale ce încurajează orientarea profesională timpurie a elevilor. Cunoașterea serioasă la nivel profesionist și autentic a domeniului determină o motivare documentată a unui parcurs viitor în studiul aprofundat la nivel universitar sau o eventuală reconversie profesională. În același timp, amploarea fenomenului de dezvoltare a liceelor dedicate profesionalizării adolescenților în domeniul artelor spectacolului este direct influențată de factorul economic și de amploarea industriei divertismentului în spațiul respectiv.

Pe cale de consecință, analiza celor trei modele de instituționalizare a învățământului teatral prezintă modul în care învățământul teatral s-a instituționalizat mai întâi la nivelul curriculumelor universitare, pentru ca mai apoi să fie introdus în sistemul de învățământ preuniversitar.

Cuvinte cheie: învățământ vocațional de artă, profesionalizare, artele spectacolului, pedagogie teatrală

¹ fragment preluat din teza doctorală *Analysis of Actor's Art Didactics through Psycho-Pedagogical Methods, under the guidance of Prof. András Hatházi, PhD.*

• Lector univ. dr., Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca

COLOCVII TEATRALE

Cartografiind contextul general în care s-a dezvoltat educația prin mijloace teatrale și modul în care aceasta funcționează în prezent, articolul analizează chestiunea relației dintre educație și teatru, demonstrând caracterul simbiotic al celor două domenii. Din perspectivă istorică există modele de exploatare a potențialului instructiv-educativ al teatrului de-a lungul veacurilor. Valențele educative ale teatrului au fost explorate încă din momentul nașterii sale și i-au influențat evoluția din perspectivă estetică. Odată cu evoluția societății și a teatrului au evoluat și formele de explorare ale caracterului educativ ale teatrului. Această evoluție a condus în mod firesc la ceea ce se poate constata în acest moment în domeniul educației. Sistemele educative promovează o pedagogie a teatralizării în contextul re poziționării vis-a-vis de paradigmele curenților psihopedagogice contemporane.

Modelul francez:

Franța reprezintă un model unic de dezvoltare a instituțiilor dedicate studiului artei dramatice. Nașterea, evoluția și specializarea învățământului teatral în Franța este cu totul excepțională, din perspectiva cercetării noastre, mai precis din perspectiva introducerii studiului teatrului în curriculum universitar și preuniversitar. Dacă modelul englez și cel american au rămas tributare tiparului preluat din școlile iezuite, nu același fenomen s-a întâmplat în Franța. Cultura franceză va rămâne tributară perioadei de mecenat al lui Ludovic XIV, Regele Soare. Studiul artei dramatice a fost de la început apanajul unei instituții specializate ce funcționa pe lângă *L'Opéra*. Fondată de Lully în 1672, *Ecole de chant et de déclamation* este prima școală dedicată pregătirii actorilor. Traseul învățământului teatral francez continuă cu înființarea în 1796 a *Conservatoire national de musique et d'art dramatique*. În 1822, Napoleon reformează această instituție și înființează noul *Conservatoire national*, care cuprindea nouă specializări diferite, majoritatea fiind dedicate studiului instrumentelor muzicale și compoziției, dar cu una dedicată artei dramatice și una istoriei literaturii și muzicii.

În secolul XX, în 1946 Conservatorul se scindează în două secțiuni distincte, una fiind dedicată studiului artei dramatice, iar a doua fiind dedicată studiului artei lirice. Bineînțeles că modelul lui Lully a dăinuit în timp și se regăsește în modul de funcționare a Conservatorului. Activitatea instituției se desfășoară într-o unitate indisolubilă cu *La Comédie-Française*, principalul angajator al absolvenților. În același timp, în provinciile franceze se dezvoltă o

COLOCVII TEATRALE

rețea de *Conservatoires de province*, instituții subordonate conservatorului parizian².

Anul 1951 aduce cu sine o noutate în domeniul învățământului teatral. Este anul în care se înființează la Paris *Le Centre d'apprentissage d'art dramatique*. Instituția era subordonată direcției învățământului tehnic, era subvenționată în totalitate și își propunea să ofere o diplomă în interpretarea artei dramatice și în specializările tehnice adiacente artei teatrale precum: ecleraj, construcția decorurilor, construcția costumelor și a accesoriilor etc. Curricula specializării studiul interpretării artei dramatice cuprindea cursuri de: literatură dramatică, istoria teatrului, dicție, *comédie*, călărie și scrimă³. În Franța, studiul artei dramatice se fundamentează încă de la origini prin obiectivul său precis de profesionalizare a industriei spectacolului. Această situație de fapt a inhibat, probabil, dezvoltarea unor trupe de teatru studentesc, așa cum vom vedea că s-au dezvoltat în cultura universitară anglo-saxonă. Totuși, în 1932 se înființează *Fédération national du théâtre universitaire*, o organizație ce reunea câteva trupe studentești.⁴

În acest context introducerea activităților de educație prin mijloace teatrale în instituțiile școlare franceze, altele decât cele dedicate studiului artei dramatice, a fost dificilă. Totuși în 1952, la Paris se desfășoară prima conferință UNESCO dedicată teatrului pentru tineret. Conferința a fost organizată în două secțiuni, una dedicată produsului teatral pentru copii și tineret și cea de-a doua dedicată educației prin mijloace teatrale. Cele două secțiuni oglindeau dihotomia abordării valențelor educației prin teatru. Din perspectiva cercetării noastre, este notabilă menționarea valențelor educative ale jocului teatral în rezoluția finală. Documentul specifică în mod direct nu doar importanța practicării *le jeu dramatique*, dar mai ales necesitatea practicienilor specializați care să anime aceste activități. De asemenea sunt menționate argumente pertinente ce poziționează în mod superior practica jocului în raport cu practica teatrului (produs). Ca o urmare firească, în 1946 se înființează *Education par la jeu dramatique*. Instituția își propunea să profesionalizeze animatori pentru activități de educație prin joc dramatic.⁵

Jocul dramatic parcurge un drum sinuos până la integrarea oficială în curricula învățământului liceal francez. Punctul de pornire l-a reprezentat anul 1989, când este introdus în curricula atelierelor de practică artistică (APA) organizate în cadrul câtorva colegii și licee, în urma semnării unui acord între

² Allégre, R., & Arents, P. (1960). *Encyclopédie pratique de l'éducation en France*. (J. Majalaut, Editura) Paris: Société d'Édition de Dictionnaires et Encyclopédies, p. 1104

³ Ibidem

⁴ Ibidem

⁵ Ibidem

COLOCVII TEATRALE

Ministerul Culturii și cel al Educației. Acest acord este reiterat în anii '90, iar noile protocoale permit introducerea oficială în curriculum liceal a jocului dramatic. În acest moment, arta dramatică este studiată și practică în Franța pe scară largă de către elevi, în cadrul atelierelor de practică artistică, metoda recomandată și folosită în mod uzual fiind jocul dramatic. În cadrul liceelor, arta dramatică se poate studia ca disciplină opțională, trei ore pe săptămână, sau ca disciplină de specialitate, cinci ore pe săptămână. Ambele moduri de studiu se pot valorifica în cadrul examenului de bacalaureat.

Prima variantă de studiu al artei dramatice la nivel opțional oferă posibilitatea de a susține un examen de teatru la proba la alegere în cadrul examenului de bacalaureat. Acest examen cuprinde o probă teoretică și una practică, pe scenă.

În cel de al doilea caz, arta dramatică reprezintă specializarea de bază și se studiază cinci ore pe săptămână. Orele de specialitate sunt repartizate pentru studiul teoretic și cel practic. Curricula secțiunii teoretice încorporează studiul istoriei teatrului, textului dramatic, contextului social-politic, precum și studiul marilor curente estetice. Studiile teoretice sunt completate de un program complex de vizionare de spectacole. Curricula secțiunii practice presupune studiul relației corpului cu spațiul, în anul întâi, și construcția personajului, în anul doi. Anul trei de studiu este dedicat construcției unui spectacol colectiv care este însoțit de o fundamentare teoretică de cincisprezece pagini. Spectacolul și lucrarea teoretică sunt prezentate în fața unui juriu⁶. La examenul de bacalaureat se susține o probă de specialitate în *théâtre expression dramatique* ce conferă o coloratură artistică diplomei de *baccalauréat général, littéraire*⁷.

Întreaga activitate opțională și de specialitate de studiu al teatrului se desfășoară în cadrul unor parteneriate cu instituții de cultură locale, în special teatre. Cursurile practice se bucură de obicei de prezența unor coordonatori din rândul profesioniștilor scenei. Activitățile sunt coordonate împreună cu profesorii de specialitate. Spectacolele de final de ciclu de studiu sunt prezentate într-un cadru profesionist, într-o sală de teatru, și reprezintă rodul colaborării dintre școală și instituțiile culturale locale.

Liceele specializate sunt expresia franceză a ceea ce se încearcă în România prin introducerea specializării artă dramatică în cadrul profilului vocațional la nivelul învățământului liceal.

⁶ *Théâtre*. (2016, December 12). Retrieved from www.ac-paris.fr: https://www.ac-paris.fr/serail/jcms/s1_1033212/theatre?cid=s2_1023124

⁷ *Théâtre - Expression dramatique*. (2016, December 12). Retrieved from www.lycee-savina.fr: <http://www.lycee-savina.fr/formations/lycee-general/theatre.html>

COLOCVII TEATRALE

Modelul britanic

În secolul XIX, în mediul academic englez se continuă tradiția pieselor de teatru prezentate de către studenți. Această practică era o moștenire a specificului sistemului de învățământ din perioada elisabetană, preluat din școlile iezuite. Popularitatea acestor activități a determinat coagularea unor grupuri specifice. Astfel, în 1855 se înființează *Oxford University Dramatic Society*; în 1908 se fondează *Marlow Society*, iar în 1935 *Amateur Dramatic Club*, ambele la *Cambridge University*. Deși aceste programe se aflau în afara curriculei universitare, activitățile întreprinse în cadrul lor erau influențate de cutuma universitară. Acest fapt a determinat dezvoltarea teatrului profesionist al vremii prin formarea în aceste programe a unor actori reprezentativi.

Ca o urmare firească a acestor preocupări de cercetare și practicare a artei teatrului, în 1947 se înființează prima specializare universitară din Europa, cu curiculă dedicată exclusiv studiului teatrului în cadrul *Department of English of University of Bristol* în Anglia. Programul a demarat în parteneriat cu *Rockefeller Foundation*. După război, programul a fost reorganizat și astfel în 1962 a luat ființă *Department of Drama*.⁸

La începutul secolului XX, în căutările de dezvoltare și adaptare a învățământului la noile realități ale societății britanice, Ministerul Educației din Anglia emite, în 1921, primul raport cu privire la „*use of drama in school*”. În 1949 același minister publică „*The Story of a School*”, unde menționează beneficiile sociale pe care le are studiul dramei în școli, iar în raportul din 1967 menționează pentru prima oară existența *Theater in Education (TIE)*.⁹ Aceste activități se desfășurau în afara curriculei și erau facilitate prin dezvoltarea unor parteneriate cu companii teatrale. Pionieratul acestor forme de educație interinstituțională l-a avut compania de teatru *Belgrad Theater*.

În acest moment în sistemul de învățământ englez activitățile de educație prin mijloace teatrale sunt diverse și exemplar dezvoltate, dar nu sunt introduse în curriculum național. Deși fenomenul este dezvoltat și prezent la scară națională, activitățile de educație prin teatru nu sunt legiferate în mod coerent. Ele se desfășoară în cadrul școlilor după programe dezvoltate la nivel de unitate de învățământ și sunt tributare unor parteneriate cu instituții de cultură, în special companii teatrale.

Recunoscută ca metodă didactică cu reală eficiență în studiul limbii engleze și al limbilor străine, drama este tributară acestui mod de exploatare. În

⁸ Ebel, R. L. (Editura). (1960). *Encyclopedia of Educational Research*. Toronto: The Macmillan Company, p. 303

⁹ Wooster, R. (2016). *Theater in Education in Britain: Origins, Development and Influence*. London: Bloomsbury Methuen Drama, p. 258

COLOCVII TEATRALE

The National Curriculum: Handbook for secondary teachers in England; Key stages 3 and 4,¹⁰ noțiunea *drama* apare de 33 de ori. De fiecare dată este corelată cu studiul limbii engleze și integrată acestuia pentru valențele sale de dezvoltare a simțului critic, exersare a dialogului argumentativ, sau studiul structurilor dramatice. Activitățile specifice propuse sunt: improvizația și jocul de rol; *devising, scripting and performing in plays*; vizionarea și analiza performing-urilor personale și ale colegilor.

Dintr-o altă perspectivă, în Anglia la nivel liceal, în cadrul *High schools Drama and Theaters*, este dezvoltat un sistem de certificare în *performing arts*; astfel, în *2015 KEY STAGE 4 PERFORMANCE TABLES: INCLUSION OF 14-16 non-GCSE QUALIFICATIONS*¹¹ se regăsesc specializări ce presupun o aprofundare a studiului în această arie artistică:

- Pearson BTEC Level 3 National Certificate in Performing Arts (180 GLH) 601/7231/9;
- Pearson BTEC Level 3 National Extended Certificate in Performing Arts (360 GLH) 601/7233/2;
- Pearson BTEC Level 3 National Foundation Diploma in Performing Arts (510 GLH) 601/7235/6;
- Pearson BTEC Level 3 National Diploma in Performing Arts (720 GLH) 601/7232/0;
- Pearson BTEC Level 3 National Extended Diploma in Performing Arts (1080 GLH) 601/7234/4.

Calificarea în *performing arts* poate fi accesată de tineri cu vârsta cuprinsă între 14 și 19 ani, sau chiar de persoane adulte care se reînregimentează în învățământ pentru conversie și reconversie profesională. Nivelurile de calificare sunt determinate de numărul de ore de învățare specializată efectuate și de creditele acumulate: nivelul *Award* presupune minimum 120 de ore și 1-12 credite; nivelul *Certificate* presupune efectuarea unui număr de 121-369 de ore de specializare și 12-36 de credite; nivelul *Diploma* presupune minimum 37 de ore de studiu specializat și 37 de credite.

Centrele care oferă astfel de programe de calificare trebuie să aibă o bază materială adaptată care să includă echipamente specifice procesului scenic (orgi de sunet și lumină, echipamente de înregistrare video și audio), echipamente IT

¹⁰ *The National Curriculum, Handbook for secondary teachers in England* . (2016, December 12). Retrieved from [www.webarchive.nationalarchives.gov.uk](http://www.webarchive.nationalarchives.gov.uk/20130401151715/http://www.education.gov.uk/publications/eOrderingDownload/QCA-04-1374.pdf): <http://www.education.gov.uk/publications/eOrderingDownload/QCA-04-1374.pdf>

¹¹ *Performance tables: technical and vocational qualifications*. (2016, December 13). Retrieved from [www.gov.uk](https://www.gov.uk/government/publications/key-stage-4-performance-tables-2015-14-to-16-qualifications): <https://www.gov.uk/government/publications/key-stage-4-performance-tables-2015-14-to-16-qualifications>

COLOCVII TEATRALE

(echipate cu programe dedicate pentru editarea sunetului și imaginii), materiale didactice specifice și spații special amenajate (studiouri de înregistrare, săli de spectacol, săli de repetiție). Personalul care predă aceste cursuri trebuie să fie calificat și să aibă experiență în domeniu, iar centrul este obligat să-i asigure programe de învățare și formare continuă. Pentru modulul de teatru muzical, centrul trebuie să ofere posibilitatea de a se lucra cu un corepetitor. Întregul proces se desfășoară în acord cu legislația în vigoare și într-un cadru de protecție a muncii specific.

Curriculum-ul presupune o abordare integrativă a artelor spectacolului, domeniile explorate cuprinzând atât zona de management și producție, cât și zona de aptitudini scenice asociate actoriei, dansului, teatrului-muzical, performing-ului. Pe măsură ce nivelul de calificare este mai ridicat, cu atât mai multe arii tematice sunt acoperite. Calificarea *National Extended Diploma in Performing Arts* presupune o supraspecializare în trei domenii distincte: Actorie, Dans și Teatru muzical.

Pentru supraspecializarea în *Acting*, care în această cercetare este asociată cu varianta specializării Arta Actorului din sistemul românesc, principalele domenii de învățare prezentate în specificațiile pentru certificarea BTEC publicate de Pearson¹² sunt:

- Cursuri obligatorii: *Investigating Practitioners' Work; Developing Skills and Techniques for Live Performance; Performance Workshop; Performing Arts in the Community; Individual Performance Commission; Live Performance to an Audience; Employment Opportunities in the Performing Arts.*
- Cursuri opționale: *Theatre Directing; Writing for Performance; Screen Acting; Interpreting Classical Text for Performance; Acting Styles; Developing the Voice for Performance; Improvisation; Movement in Performance; Singing Techniques for Performers; Children's Theatre Performance; Site Specific Performance; Physical Theatre Techniques; Variety Performance; Storytelling; Audio Performance; Stand-up Comedy Technique; Puppetry Technique; Performing with Masks.*

Este evidentă abordarea preponderent practică a procesului de specializare și supraspecializare profesională. Curricula nu cuprinde cursuri de istoria teatrului sau istoria textului dramatic, cu atât mai puțin cursuri de estetică. Formarea profesională în domeniul artelor spectacolului în sistem preuniversitar este preponderent practică.

¹² Pearson BTEC Level 3 National Certificate in Performing Arts Specification. (2015). Pearson Education Limite, pp. 5-6.

COLOCVII TEATRALE

Proiectul final pentru calificarea la oricare dintre aceste niveluri presupune prezentarea unui produs scenic în fața publicului. La propunerea elevilor, acesta poate să aibă la bază un text dramatic sau poate fi un produs divised, adică o creație colectivă, o piesă de teatru musical, un spectacol de dans sau un concert. Participanții la curs sunt stimulați să preia toate rolurile de management, suport tehnic și creație artistică pe care le presupune producția finală. Astfel, fiecare se va ocupa de ceea ce îi place mai mult și de domeniul în care consideră că este mai competent. În cazul în care există mai mulți doritori pentru ocuparea unui post, se va iniția un proces de audiție pe posturi și roluri.

Modelul american

În Statele Unite, tandemul teatru-universitate a avut un parcurs asemănător cu cel englez, dezvoltându-se la nivelul asociațiilor de studenți. În acest mod, în afara curriculumului universitar teatrul s-a studiat și practicat în trupe de teatru înființate încă din secolul XIX. În 1866, la Brown University se înființează Thalian Dramatic Association, iar în 1876 se fondează St. John's Dramatic Association în cadrul Williams College.¹³

În secolul XX, studiului artei teatrului la nivel universitar în Statele Unite a avut o evoluție mult mai rapidă și mai extinsă decât în Europa. Primul departament universitar dedicat studiilor teatrale, *The Department of Drama*, s-a înființat în 1914 în cadrul *Carnegie Institute of Technology* sub conducerea lui Thomas Wood Stevens,¹⁴ acesta fiind o dezvoltare firească a programelor universitare extracurriculare de studiu al dramei, inițiate în ultima decadă a secolului XIX la *Harvard University*.

În Statele Unite, înființarea pe scară largă a programelor universitare de studiu al teatrului și al dramei a atras după sine o amplă dezvoltare a programelor de cercetare și implementare a educației prin mijloace teatrale în școlile generale și licee. Într-un mod cu totul revoluționar și avangardist, în 1913, Teacher College of Columbia University introduce un curs de „*techniques of festivals, pageants, and dramatization*”¹⁵ curs ce s-a transformat în anii următori într-o specializare: „*training of teachers in theater and drama*.”¹⁶

În acest moment, în Statele Unite sistemul de educație funcționează pe baza unor politici educaționale guvernamentale care sunt dezvoltate la nivel local în funcție de realitățile social-economice ale comunităților în care funcționează.

¹³ Ebel, R. L. (Editura). (1960). *Encyclopedia of Educational Research*. Toronto: The Macmillan Company, p. 306

¹⁴ Idem, p. 303

¹⁵ Idem, p. 306

¹⁶ Ebel, R. L. (Editura). (1960). *Encyclopedia of Educational Research*. Toronto: The Macmillan Company, p. 306

COLOCVII TEATRALE

Politica educațională expusă în programul *No Child Left Behind*¹⁷ a fost înlocuită de politica educațională dezvoltată în programul *Well Rounded Education For All Students*.¹⁸ În acest program se regăsesc treisprezece rezoluții ce prezintă importanța educației prin artă. Pornind de la acest document, în practică, se pot implementa programe diverse de educație prin artă. Printre aceste programe se numără și cele dedicate studiului artei dramatice sau teatrului. În funcție de viziunea autorităților locale și de conducerea fiecărei unități de învățământ în parte, există oportunitatea de implementare a unor programe de educație prin mijloace teatrale.¹⁹

Dezvoltarea exacerbată a industriei de divertisment în Statele Unite a atras după sine și necesitatea dezvoltării unui sistem de învățământ preuniversitar care să ofere adolescenților o specializare dedicată acestui domeniu. Astfel iau naștere binecunoscutele *High Schools Of Drama and Theaters*. Cele mai apreciate licee de specialitate din New York sunt: *Fiorello H. LaGuardia High School Of Music & Art and Performing Arts*, *Frank Sinatra School of the Arts High School*, *Professional Performing Arts High School*, *Talent Unlimited High School*.

Programele de învățământ din aceste instituții urmăresc două arii curriculare principale: prima se referă la educația academică generală, iar cea de-a doua se referă la studiul specialității. Spre deosebire de sistemul englez, în care sunt foarte bine delimitate conținuturile învățării în funcție de nivelul specializării pe care o oferă, sistemul american este ghidat după principii mult mai permissive și relaxate, în care predomină raționamentul cererii și ofertei.

Oferta educațională a *Fiorello H. LaGuardia High School Of Music & Art and Performing Arts* cuprinde mai multe specializări din domeniul artelor spectacolului: *Art, Dance, Drama, Music, Thechnical Theater*. Curricula specialității *Drama* cuprinde cursurile²⁰:

- *Grade 9: Acting; Dance; Theater Survey; Voice and Diction.*
- *Grade 10: Acting; Dance; Physical Theater; Play and Analysis; Voice and Diction; Improvization.*

¹⁷ *No Child Left Behind*. (2017, June 3). Retrieved from US Department of education: <https://www2.ed.gov/policy/elsec/leg/esea02/index.html>

¹⁸ *The Arts and Humanities in a Well-Rounded Education*. (2017, June 3). Retrieved from US Department of Education: <https://blog.ed.gov/2011/10/the-arts-and-humanities-in-a-well-rounded-education/>

¹⁹ *The EdTA Every Student Succeeds Act (ESSA) Guide to Theatre Education Opportunities*. (2016, December 13). Retrieved from www.schooltheatre.org: <https://www.schooltheatre.org/advocacy/guidetoessa>

²⁰ *Drama*. (2016, December 13). Retrieved from [www.laguardiahs.org](http://laguardiahs.org): <http://laguardiahs.org/programs/drama/>

COLOCVII TEATRALE

- *Grade 11: Acting; Dance; Audition Technique Stage; Musical Theater; Film History; Improvization.*
- *Grade 12: Acting; Dance; Career Financial Management.*

Cursurile de actorie propun studiul tehnicii stanislavskiene și studiul metodelor dezvoltate de Sanford Meisner, Stella Adler și Michael Chekov. Cursurile de Dance și Physical Theater combină tehnici diverse precum: baletul, stepul, dansul contemporan, yoga, pilates, Tehnica Alexander, mima, dans contact și viewpoints. În cadrul cursurilor de voce și dicție se studiază diverse tehnici vocale, tehnici de respirație, noțiuni despre anatomia și igiena vocii, toate acestea fiind acordate la specificitatea elementelor lingvistice ale englezei americane. Cursurile de *theater survey* urmăresc aprofundarea cunoștințelor cu privire la istoria teatrului și filmului, structura textului dramatic. Cursul de *Career Financial Management*, conceput pentru a oferi un suport real în procesul de integrare pe piața muncii, cuprinde elemente diverse de la tehnici de pregătire a audițiilor până la gestionarea producției de spectacol și film.²¹

Modelul românesc

Pentru a sintetiza un model românesc de instituționalizare a învățământului teatral, trebuie să avem în vedere contextul geo-politic ce implică studierea fenomenului în cele trei provincii românești. Astfel se pot identifica într-o primă etapă trei modele distincte: Țara Românească, Moldova și Transilvania. Izvoarele istorice consemnează apariția primelor spectacole românești pe teritoriul celor trei provincii astfel: 1754, în Transilvania; 1816, în Moldova; 1819, în Țara Românească.²²

În Transilvania, manifestările teatrale românești de la sfârșitul secolului XVIII au fost de mică anvergură din cauza absenței școlilor dramatice și a statutului populației de etnie română. Cu toate acestea, în cadrul școlilor românești de la Orăștie, Aiud, Timișoara, Arad și Blaj s-au constituit trupe de teatru în care erau angrenați elevi. Aceste manifestări erau influențate de ceea ce se întâmpla în învățământul confesional. În acest sens, în școlile confesionale calvine și luterane era cultivat modelul pieselor lui Plaut, iar în școlile catolice iezuiții exploatau teatrul în demersurile lor contrareformiste.²³

Din perspectiva cercetării noastre, este relevant de menționat un moment unic al teatrului școlar petrecut în cadrul învățământului german. Umanistul I.

²¹ *Drama*. (2016, December 13). Retrieved from [www.laguardiahhs.org/](http://www.laguardiahhs.org/programs/drama/) [http://www.laguardiahhs.org/](http://www.laguardiahhs.org/programs/drama/)

²² Pascu, Ș., Manolache, A., Pârnuță, G., Verdeș, I., Motaș, C., & Vătămanu, N. (1983-1993). *Istoria învățământului din România*. București: Editura Didactică și Pedagogică. vol. II, p. 102

²³ Alterescu, S., Costa-Foru, A. V., Flegont, O., & Cazaban, I. (1965-1973). *Istoria teatrului în România*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România. vol.I, p. 185

COLOCVII TEATRALE

Honterus, inițiatorul Reformei Luterane în Transilvania, introduce în 1543 regulamentul școlar: *Ordinatio studii coronensis*.²⁴ În acest regulament era stipulată obligația elevilor de a da două reprezentații teatrale în fiecare an.

În Țara Românească și Moldova instituționalizarea învățământului teatral este direct influențată de modelul francez. Fenomenul este determinat de faptul că la începutul secolului XIX odraslele marii boierimi studiau în străinătate, cu precădere la Paris.

În 1834 se înființează la București, sub influența școlii *Sf. Sava*, prima instituție de învățământ dedicată formării profesionale a actorilor: *Școala filarmonică*. Profesori și amfitrioni ai școlii erau Ion Heliade Rădulescu și Costache Aristi. Curricula cuprindea cursuri de muzică vocală, mimică și declamație, istoria literaturii, istoria artelor, mitologie, limba română, dans, scrimă, istoria artelor, pian.²⁵ Elevii școlii semnav un contract prin care se obligau să slujească teatrul național; astfel era asigurată legătura dintre școală și practica profesională, dar era și modul prin care se decontau costurile școlarizării.²⁶ Această instituție va funcționa până în anul 1836.

La Iași se înființează în 1836 *Conservatorul filarmonico-dramatic* care va funcționa până în 1838. Instituția de la Iași este rezultatul strădaniilor lui Gheorghe Asachi.

Cu toate că aceste două școli au funcționat pentru perioade foarte scurte, ele au avut o însemnătate aparte în dezvoltarea teatrului românesc din cele două provincii. Practic, înființarea acestor două școli și nașterea teatrelor naționale sunt concomitente și în simbioză. Pe de altă parte, teatrul din cele trei provincii (...) avea de îndeplinit un rol de mare însemnătate în afirmarea națiunii române, în propășirea atât pe plan național, cât și pe plan social, în lupta pentru schimbarea rânduielilor feudale.²⁷

O a doua etapă în instituționalizarea învățământului teatral pe teritoriul țării noastre o reprezintă înființarea în 1864 a *Conservatoarelor* din Iași și București. Este de menționat contribuția lui Dimitrie Bolintineanu, autorul primului „*proiect de legiferare a învățământului artistic în România*”²⁸.

În 1931, aceste *Conservatoare* primesc titulatura de *Academii de muzică și artă dramatică*, iar în perioada regatului de *Academia regală de muzică și artă*

²⁴ ibidem p. 185

²⁵ ibidem p. 156

²⁶ Pascu, Ș., Manolache, A., Pârnuță, G., Verdeș, I., Motaș, C., & Vătămanu, N. (1983-1993). *Istoria învățământului din România*. București: Editura Didactică și Pedagogică. vol. II, p. 103

²⁷ Pascu, Ș., Manolache, A., Pârnuță, G., Verdeș, I., Motaș, C., & Vătămanu, N. (1983-1993). *Istoria învățământului din România*. București: Editura Didactică și Pedagogică. vol. II, p. 102

²⁸ Alterescu, S., Costa-Foru, A. V., Flegont, O., & Cazaban, I. (1965-1973). *Istoria teatrului în România*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România. Vol. II, p. 18

COLOCVII TEATRALE

dramatică. După unirea Transilvaniei, la Cluj s-a înființat un *Conservator al statului* care era condus de Gh. Dima²⁹.

După 1944 se desființează toate instituțiile de studiu al artei dramatice din provincie, iar la București este reformată instituția cea veche și transformată în *Institutul de artă teatrală și cinematografică I. L. Caragiale*. Din 1948, învățământul artistic este ridicat la „rang universitar.”³⁰ Studiile Facultății de teatru durau 4 ani și aveau două secții: teatru și regie. Curricula cuprindea cursuri de istoria teatrului, grima, mișcare scenică, mimică, gest și atitudine etc.

În 1950 se înființează secția de cinematografie, care imediat se transformă într-un institut independent cu trei secții: regie-film, operatorie și actorie. În 1954 acest institut revine în matca institutului de artă dramatică și astfel ia naștere *Institutul de artă teatrală și cinematografică I. L. Caragiale*³¹. Pentru asigurarea actorilor teatrelor maghiare la Târgu-Mureș, se înființează în 1954 *Institutul de teatru Szentgyorgyi Isvan*, acesta este succesorul Conservatorului Maghiar de Muzică și Artă Dramatică înființat la Cluj-Napoca în 1946.³²

În anii '90 se înființează diverse programe de studii universitare dedicate artelor spectacolului, pe întreg teritoriul României. Un aspect de notorietate îl reprezintă înființarea instituțiilor de învățământ universitar, nesubvenționate de la bugetul de stat, care oferă o specializare în domeniul artele-spectacolului.

Introducerea studiului artei actorului în licee s-a realizat la sfârșitul anilor '90 prin înființarea specialității artei actorului, în învățământul vocațional de artă. Cristalizarea acestei forme de învățământ s-a petrecut în proximitatea evenimentelor revoluției anticomuniste și în peisajul de emancipare social-politică și economică al Europei de Est. Dacă privim cu atenție începuturile *TiE (Theater in Education)* din Marea Britanie, ele vin pe fondul unei realități social-politice și economice asemănătoare.³³ Într-un oarecare sens, cele două fenomene se caracterizează prin trăsături similare și putem presupune că motivațiile celor care au înființat această specializare au vizat cel puțin la nivel doctrinal și ideologic aceeași viziune cu privire la misiunea emancipatoare a unei astfel de opțiuni de studiu la nivel liceal.

Obiectivul declarativ al acestei specilaizări este acela de a oferi o calificare profesională în domeniul artei actorului. În acest sens există și o metodologie de

²⁹ Giurescu, C. C., Ivanov, I., Mihăileanu, N. N., Constantinescu, M., & Motaș, C. (1971). *Istoria învățământului din România : compendiu*. București: Editura Didactică și Pedagogică, p. 330

³⁰ Idem, p. 425

³¹ Idem, p. 426

³² *Universitatea de Arte din Târgu Mureș*. (2017, June 26). Retrieved from ro.wikipedia.org: https://ro.wikipedia.org/wiki/Universitatea_de_Arte_din_T%C3%A2rgu_Mure%C8%99

³³ Wooster, R. (2016). *Theater in Education in Britain: Origins, Development and Influence*. London: Bloomsbury Methuen Drama. p. 57

COLOCVII TEATRALE

atestare profesională ce legiferează aceste aspecte: „METODOLOGIE din 29 august 2014 (*actualizată*) de organizare și desfășurare a examenului de certificare a calificării absolvenților învățământului liceal, filiera vocațională (actualizată la data de 5 octombrie 2015*)”³⁴. Conform acestui document, promovarea examenului de certificare a calificării conferă dreptul de a obține certificatul de calificare nivelul 4, însoțit de suplimentul descriptiv al certificatului, în format Europass.

Concluzii:

La mijlocul secolului XX erau conturate câteva principii cu privire la cele două aspecte de relaționare a copiilor cu teatru: aspectul relației spectatorului cu produsul teatral și aspectul practicii cu copii a educației prin mijloace teatrale. Se fundamentează teatrul dedicat copiilor și realizat în cadrul trupelor profesioniste, sector în care Franța excelează. Se dezvoltă învățământul teatral la nivel universitar, prin crearea unor specializări dedicate ce urmăresc formarea profesioniștilor scenei, dar și formarea specialiștilor în educație teatrală pregătiți să implementeze aceste proceduri în mediul școlar. Se introduc activități de educație prin mijloace teatrale la nivelul școlilor primare, gimnaziale și liceale. Din perspectiva cercetării noastre, acest ultim aspect este cel mai important, împreună cu înființarea în 1951 a *Le Centre d'apprentissage d'art dramatique*.

În cele trei sisteme analizate de noi, curricula de specialitate este preponderent practică, dar nu omite domeniul teoretic ce vine să întregască pregătirea participanților la programe. Este de apreciat modul de elaborare a curriculelor de specialitate în învățământul englez și american, unde aceasta este minuțios și atent gândită, respectând principiul abordării complexe, extensive și progresive a domeniului. O importantă componentă o reprezintă accesul teoretic și practic la mijloacele tehnice moderne și integrarea lor în munca viitorilor absolvenți. Curricula pentru specialitatea Drama este comparabilă cu cea regăsită în mediul universitar, existând o corelație asumată, pentru că amândouă curriculele au fost construite respectând aceleași principii și urmărind aceleași obiective. Analiza noastră a evidențiat o preocupare pentru abordarea cât mai amplă a metodelor de actorie de la metoda lui Stanislavski, până la metoda *divising theater*. Curricula de specialitate a acestor licee este amplă și minuțios elaborată, promovând și studiul istoriei teatrului, al textului dramatic sau al principalelor curente estetice.

³⁴ *METODOLOGIE din 29 august 2014 (*actualizată*) de organizare și desfășurare a examenului de certificare a calificării absolvenților învățământului liceal, filiera vocațională (actualizată la data de 5 octombrie 2015*)*. (2016, Decembrie 19). Retrieved from [www.legislatie.just.ro: http://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/171869](http://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/171869)

COLOCVII TEATRALE

Sistemul american se deosebește de cel englez și de cel francez prin poziționarea lui exclusivă în zona pregătirii artiștilor, a actorilor. Sistemul englez oferă o gamă variată de specializări în domeniul industriei artelor spectacolului și divertismentului. În viziunea britanică acest domeniu de activitate este perceput ca un tot ce integrează diverse meserii, de la cele tehnice sau economice cu coloratură specifică, până la cele de creație scenică. În timp ce liceele americane formează în mod strict artiști ai scenei, sistemul englez pregătește și regizori, dramaturgi, regizori tehnici, mașiniști, sunetiști ș.a.m.d.

În consecință, au fost evidențiate similitudinile și neconcordanțele dintre sistemele internaționale de educației prin mijloace teatrale și cel românesc, care în acest moment prezintă sincope majore în organizare și funcționare. Principala absență la nivelul învățământului românesc este consecvența expunerii elevilor la aceste forme de educație prin mijloace teatrale.

În România menirea acestor licee este aceea de a le oferi cursanților un set de cunoștințe de bază pe care să le poată accesa cu ușurință în momentul în care continuă studiile universitare în domeniu, sau pe care să le poată accesa ca principii de acțiune și strategie în orice domeniu în care aleg să se specializeze și să activeze.

BIBLIOGRAFIE

Cărți și Articole

- Allège, R., & Arents, P. *Encyclopédie pratique de l' éducation en France*. (J. Majalaut, Ed.) Paris: Société d' Édition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1960
- Alterescu, S., Costa-Foru, A. V., Flegont, O., & Cazaban, I. *Istoria teatrului în România*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România. vol.I-II (1965-1973)
- Ebel, R. L. (Ed.). *Encyclopedia of Educational Research*. Toronto: The Macmillan Company, 1960
- Giurescu, C. C., Ivanov, I., Mihăileanu, N. N., Constantinescu, M., & Motaș, C. *Istoria învățământului din România : compendiu*. București: Editura Didactică și Pedagogică. (1971)
- Pascu, Ș., Manolache, A., Pârnuță, G., Verdeș, I., Motaș, C., & Vătămanu, N. *Istoria învățământului din România*. București: Editura Didactică și Pedagogică. vol. II. (1983-1993)
- Pearson BTEC Level 3 *National Certificate in Performing Arts Specification*. Pearson Education Limite, 2015
- Wooster, R. *Theatre in Education in Britain: Origins, Development and Influence*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016.

Web and video sources:

- The National Curriculum, Handbook for secondary teachers in England. (2016, December 12). Retrieved from [www.webarchive.nationalarchives.gov.uk: http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20130401151715/http://www.education.gov.uk/publications/eOrderingDownload/QCA-04-1374.pdf](http://www.webarchive.nationalarchives.gov.uk/http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20130401151715/http://www.education.gov.uk/publications/eOrderingDownload/QCA-04-1374.pdf)

COLOCVII TEATRALE

Performance tables: technical and vocational qualifications. (2016, December 13). Retrieved from www.gov.uk:
<https://www.gov.uk/government/publications/key-stage-4-performance-tables-2015-14-to-16-qualifications>

The EdTA Every Student Succeeds Act (ESSA) Guide to Theatre Education Opportunities. (2016, December 13). Retrieved from www.schooltheatre.org:
<https://www.schooltheatre.org/advocacy/guidetoessa>

Théâtre. (2016, December 12). Retrieved from www.ac-paris.fr:
https://www.ac-paris.fr/serail/jcms/s1_1033212/theatre?cid=s2_1023124

Théâtre - Expression dramatique. (2016, December 12). Retrieved from www.lycee-savina.fr:
<http://www.lycee-savina.fr/formations/lycee-general/theatre.html>

Drama. (2016, December 13). Retrieved from [www.laguardiahs.org](http://laguardiahs.org):
<http://laguardiahs.org/programs/drama/>

The Arts and Humanities in a Well-Rounded Education. (2017, June 3). Retrieved from US Department of Education: <https://blog.ed.gov/2011/10/the-arts-and-humanities-in-a-well-rounded-education/>

No Child Left Behind. (2017, June 3). Retrieved from US Department of education: <https://www2.ed.gov/policy/elsec/leg/esea02/index.html>

Universitatea de Arte din Târgu Mureș. (2017, June 26). Retrieved from ro.wikipedia.org:
https://ro.wikipedia.org/wiki/Universitatea_de_Arte_din_T%C3%A2rgu_Mure%C8%99

Despre teatrul-oglină, teatrul-ciocan, teatrul-văl în teatrul românesc

Radu TEAMPĂU •

Rezumat: Pornind de la observația shakespeariană cu privire la faptul că teatrul pare să fie o oglindire a vremurilor în care se petrece, observăm cum în revista *Teatrul* – care a apărut din anul 1956 până în 1989 – această alegorie este tratată. În același timp, ne îndreptăm atenția spre modul în care este apreciată această alegorie în viziunea oamenilor de teatru din actualitatea românească. Totodată, urmărim, cu mijloacele unei cercetări a mentalităților, modalitatea în care a fost evaluat estetic și ideologic realismul socialist în teatrul românesc actual și în cea de-a doua jumătate a secolului douăzeci. Analizând momentele în care realitatea socială a prezentului este sursă de inspirație pentru spectacolul de teatru, observăm că nu se reflectă scenic realitatea prezentului, ci o realitate proiectată într-un viitor imediat. Într-o primă etapă, concluzionăm că ceea ce conduce la această perspectivă este modul în care este înțeleasă realitatea. În următoarea etapă, identificăm câteva luări de poziție care contestă alegoria teatrului ca oglindă care încearcă să înlocuiască oglinda cu ciocan, văl, și vedem astfel că cea mai importantă perspectivă din care trebuie abordat teatrul ca oglindire a unei realități a timpului prezent este cea a identificării și recunoașterii caracteristicilor acestui prezent.

Cuvinte cheie: regizor, teatru, oglindă, realism, actualitate

Dacă teatrul poate fi considerat exclusiv ca oglindire a realității sociale a timpului său, ar trebui să ne întrebăm: *De ce am vrea să dublăm realitatea?* Este evident că acest procedeu de dedublare a realității nu poate fi unul lipsit de pericole, iar primul pericol care ne poate pândi este cel al căderii în fantasmă. Dacă realitatea dedublă nu este chiar reală, ci o fantasmă? Din punct de vedere psihologic, știm că „El [artistul] găsește însă drumul înapoi de la lumea fantasmelor la realitate, prin aceea că, datorită înzestrării sale speciale, configurează fantasma sa într-o nouă modalitate de realități, cărora oamenii le acordă importanță ca reflecții valoroase ale realității”¹. Totuși, aceste *valoroase reflecții ale realității* provin dintr-o *fantasmă configurată în realități* multiple.

• Asist. univ. dr., Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

¹ Freud S. *Opere esențiale – Psihologia inconștientului* – vol. 3 – *Formulări despre cele două principii ale funcționării psihice*, traducere Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive, Roxana Melnicu, notă asupra ediției Raluca Hurduc, Editura Trei, București, 2010, p. 19

COLOCVII TEATRALE

Așadar realitatea își are originea într-o fantasmă? Pe de altă parte, care este *înzeestrarea specială* a artistului? Peter Brook ne spune că *singura diferență dintre un om care trece pe stradă și un actor este timpul alocat repetițiilor*. Realitatea o putem trata la plural sau la singular după un criteriu neclar? Cum probăm care este realitate și care nu? „Prin termenul *probă a realității* par a fi desemnate două funcții destul de diferite: una, fundamentală, care constă în a diferenția ceea ce e doar reprezentat de ceea ce e perceput și instituie distincția dintre lumea interioară și lumea exterioară; cealaltă constă în compararea a ceea ce e obiectiv perceput cu reprezentarea sa pentru a *rectifica* eventualele deformări ale acesteia”². Dar termenul de *probă a realității* a fost folosit atât pentru a desemna *acțiunea motorie* cât și pentru a desemna „... faptul că subiectul, confruntat cu pierderea obiectului iubit, învață să-și modifice lumea personală, proiectele, dorințele în funcție de această pierdere reală”³. Din păcate, „... Freud n-a explicat nicăieri această distincție și se pare că în utilizarea contemporană confuzia immanentă noțiunii de probă a realității este menținută și chiar întărită”⁴. Astfel neputând avea o *probă a realității* nu putem reduce, în artă, și, prin urmare, în teatru, totul la grija de a formula *lumea personală* în funcție de o pierdere oarecum arhetipală a *obiectului iubit*. Teatrul, ca artă, nu poate fi redus la o funcție educațională ce seamănă foarte mult cu zicerea *the show must go on*. Sau, de fapt, poate și, în acest caz, aceasta să fie funcția primară a teatrului? La aceasta să ne ajute teatrul? Dacă teatrul ca reflexie a unei realități ne ajută să continuăm, să nu ne oprim, să ne bucurăm de viață? Oare de aceea în antichitatea greacă amfiteatrele erau construite în preajma a ceea ce putem numi spitale?

Trecerea de la reflexia unei realități la reflexia unei realități mai specifice, reflexia timpului actual presupune însă problematici diferite de cele exprimate la nivel psihologic. În alt sens, desigur, dacă nu tratăm problema dublării realității doar ca pe o întrebare retorică, am putea observa că, pe de o parte, dorința de a dubla realitatea ar putea fi o consecință a unui relativ eșec de adaptare la o realitate dată, iar, pe de altă parte, încercarea de a pune un sine pe poziții antagonice realității sau chiar de a facilita evadarea acestuia din această realitate ar avea ca și consecință adaptare realității dedublate la sine ceea ce naște un nou șir de întrebări. Acestea ar putea fi după cum urmează: Care este relația dintre cele două realități? Care este realitatea adevărată? Realitatea posibilă la ce ne folosește? Cu ce ne ajută? Care este diferența dintre adevăr și posibil? Ce să facem cu două lumi paralele, una în care trăim și una la care privim? Această dedublare poate fi mai

² Laplanche J. și J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, traducere Radu Clit, Alfred Dumitrescu, Vera Șandor, Vasile Dem. Zamfirescu, Humanitas, București, 1994, p. 305

³ Ibidem

⁴ Ibidem

COLOCVII TEATRALE

mult decât zvâcnetul perceperii unei iluzii? Poate iluzia prinde viață, existență și realitate? Dacă ceea ce numim acțiune scenică s-ar reflecta într-o oglindă, ce am vedea? Putem vedea acțiunea în sine? Sau doar suprafața unor corpuri dispuse într-o succesiune care reprezintă acțiunea în sine? Oare această succesiune de suprafețe ține de aspectul scenografic al realității scenice? Oglindirea ca o copie sincronă a desfășurării unei acțiuni e mai mult decât aparență? Poate ea să se desincronizeze, să accelereze sau să întârzie și prin aceasta să se autonomizeze față de realitatea oglindită? Putem spune că ficțiunea prinde viață pentru că, în manieră pirandelliană, s-a revoltat, sau, mai potrivit zis, a protestat, s-a pus în opoziție cu tirania auctorială? Putem spune că teatrul nu numai că oglindește, în termeni shakespearieni, vremurile sale, cele de unde provine, adică trecutul și cele ce se prezintă, adică prezentul, ci și vremurile noi, adică cele ale viitorului? Și dacă la teatru privim momentul real prin/din oglindă, putem întrezări noul în această străfulgerare?

Este teatrul o oglindire a unei singure realități sau este o oglindire a unor *realități impuse* de către un sistem, un sistem fie statal, fie doar social care este, în ultimă instanță, întotdeauna totalitar și care forțează oglindirea pe scenă a ficțiunii ideatice poreclită *realitate*? A unei realități construite, în sensul nepotrivirii dintre realitate și reflexia ei aparentă, și nu a realității în sine fie ea obiectivă sau ideatică, naturală sau artificială. Oare nu la asta se referă Hamlet? Mai este, în acest caz, oglindirea scenică o oglindire a realității sociale firești sau oglindirea unor idei prefabricate, a unor falsuri, a unor modele fulgurante ce caută cuib în mintea spectatorilor? De ce? Pentru a dobândi un orizont de realitate. Avem de a face cu o realitate secundă față de cea naturală, o realitate mediată de reflexie. Însă o reflexie într-o oglindă care nu mai e întreagă, o oglindă spartă, fragmentată, țândări, în care nu se reflectă decât părți ale unui întreg prea mare pentru a fi oglindit.

Să fie toate acestea o consecință a însuși faptului că „... oglinda conștiinței resfrânge lumea din afară într-un chip arbitrar și nu într-un chip credincios. Aceea ce vedem noi în oglinda conștiinței este departe de a fi o copie fidelă a lumii din afară”⁵? Dacă însuși felul în care conștientizăm lucrurile suferă de o anumită inadecvare la adevăr, atunci oglindirea mai poate fi ea a realității? Să existe o distanță între realitate și adevăr? Dar dacă conștientizarea *lumii din afară* este o aproximare, nu devine perceperea realității scenice o dublă aproximare a lumii din afară? Oare pretenția că reflectarea lumii pe scenă poate corecta neajunsurile sale și, în consecință, realitatea acesteia, se referă de fapt la corectarea percepțiilor? Dacă nu poți îndrepta un inconvenient, impas, impediment obiectiv, oare nu este

⁵ Rădulescu-Motru C. *Elemente de metafizică pe baza filosofiei kantiane*, Editura Casei Școalelor, București, 1928, p. 45

COLOCVII TEATRALE

suficient să îl percepi pe dos, ca și calitate? De ce? Pentru ca acesta să nu te mai afecteze. Ah, ce minunată inconștiență! La asta să folosească teatrul? Dacă, totuși, la asta este el folositor, atunci să nu ne surprindă faptul că, în decursul istoriei, teatrul are tendința să dispară, să fie chiar interzis ori să fie uitat ca ceva nefolositor pe care se vor așterne dâre grase de praf.

Acestea ar putea fi o parte dintre mirările pe care le-am avea de înfruntat dacă am încerca să cercetăm în ce mod această *teorie a actului teatral ca oglindire a vremurilor* se poate regăsi în articolele publicate în România, în revista Teatrul între 1956-1989. Modul în care această *teorie a oglinirii* se regăsește în textele publicate în acest răstimp pare adesea surprinzător. Practic putem susține că, pe toată perioada de existență a acestei reviste, la baza gândirii teatrale a celor care colaborează la aceasta se poate identifica această teorie. „În teatru, teoria reflectării realității ar trebui să-și capete maximum de plenitudine. Oglindă a lumii, focar în care se concentrează simbolic coordonatele și sensurile mari ale existenței și actualității, iată ce trebuie să fie teatrul...”⁶. Prin urmare, sesizăm că realitatea este considerată ca fiind doar o realitate socială, dacă identificăm ca sinonim termenul *lume* cu cel de *social*. Astfel oglindirea scenică consistă în reproducerea relațiilor sociale. Însă, în mod curios, este folosit și termenul de *focar* în contextul oglinirii scenice a realității. Să funcționeze spațiul scenic într-un mod mai deosebit decât simpla reflectare în care stânga devine dreapta, iar dreapta devine stânga? Să suporte oglindirea și o mărire sau micșorare a dimensiunilor relațiilor din realitatea socială? Sau să considerăm desfășurarea existenței în spațiul scenic ca o re-scriere sau sub-scriere a realității după modelul filosofiei platonice. Ceea ce pare a fi cu adevărat real își pierde posibila îndreptățire de a fi real. Avem de a face astfel atât cu o oglindire cât și cu o focalizare: „...actorul care personifică o idee se mișcă numai aparent într-un spațiu determinat, spațiul lui real e lumea, după cum înfățișarea lui, oricât ar fi de individualizată, este o mască”⁷. Aceasta ne amintește de: „Ce crezi că ar zice, dacă cineva i-ar spune că ceea ce văzuse mai înainte erau deșertăciuni, dar dacă acum se afla mai aproape de ceea-ce-este și că, întors către ceea-ce-este în mai mare măsură, vede mai conform cu adevărul?”⁸. În acest context pare, oarecum, primejdios acest joc al reflectării realității sociale a timpului în universul scenic. De ce? Deoarece dacă abandonăm adevărul ca instrument conceptual de apreciere a realității în favoarea probabilității, a distinge între real și ireal devine cu neputință. În același timp, de multe ori, ceea ce pare mai puțin probabil găsim ca fiind real. Astfel probabilitatea ca instrument

⁶ Lovinescu H. *Răspunderea dramaturgului*, în „Teatrul”, nr. 1, anul X, 1965, p. 7

⁷ Ibidem

⁸ Platon *Republica*, vol II, ediție bilingvă, traducere, comentarii și note Andrei Cornea, Teora, București/Sibiu/Bacău, 1998, p. 91

COLOCVII TEATRALE

conceptual de apreciere a realității pare inoperant în munca la scenă. Ne-am afunda într-un joc al interminabilelor iluzii.

Avem de a face, la acest nivel de interpretare, cu o stranie incertitudine a ceea ce se reflectă în oglindă. Pe de o parte, subiectul oglindirii se poate identifica ca fiind real sau nu în oglindire, dar, pe de altă parte, putem spune cu certitudine ce s-a oglindit în suprafața reflectorizantă a universului scenic? Pare să se poată lua în considerare o ușoară diferență între aparența imaginii proiectate și sursa care generează imaginea: „Parafrazînd pe un autor celebru, cred că teatrul trebuie să fie oglinda vie a timpului nostru și implicit autorul nu poate fi un spectator; cel puțin, acei autori care sunt susceptibili de a crea piese în care timpul lor – contemporaneitatea – să fie oglindit”⁹. Observăm faptul că teatrul nu este considerat ca putînd fi apreciat doar prin prisma teoriei receptării, iar autorul nu poate fi însuși spectatorul. Prin urmare, ceva din afara subiectivității spectatorului, și nu doar simpla meditație a acestuia, provoacă senzația participării la desfășurarea teatrală.

Astfel cel care se oglindește nu ar trebui să se privească așa cum este în oglindire, ci să se privească așa cum ar trebui să fie sau cum și-ar dori să fie. Prin urmare, societatea se reflectă scenic prin indivizii care o compun și nu în sine, ca un tot. Atunci mai putem susține că realitatea socială este oglindită pe scenă? Să vorbim, așadar, de o oglindire care nu este totală, ci parțială, selectivă? De ce astfel? Pentru că s-a observat că dacă: „Stilul epocii era urmărit cu asiduitate și redat cu meticulozitate. Realitatea epocii însă, în sensurile ei, scăpa...”¹⁰. Cui? „...scenografilor”¹¹. În cazul scenografiei se poate observa cel mai ușor că *realitatea* vremurilor nu este identică cu *stilul* vremurilor. Stilul epocii actuale, oricare ar fi fiind aceasta, nu reprezintă în mod obligatoriu realitatea acestei așa-zise epoci actuale. Stilul unei epoci și mai ales stilul actualității este susceptibil de inadvertență față de realitatea acesteia. Realitatea devine astfel ceva mai profund, și nu superficial, diferit de aparența stilului. Putem astfel imita stilul fără a imita realitatea. Imitarea stilului, aducerea la zi a universului unei piese scrise în trecut aduce ca și consecință nedorită supra-evaluarea rolului scenografiei în cadrul spectacolului și transformarea scenografului într-un așa-zis *dictator* al unei așa-zise realități aparente, a epocii, vremii pe care este posibil să o trăim. În același mod se pare că „...proletcultismul – la care aveau să se adauge școlile cubiste, constructiviste și expresioniste – emancipa, împingea decorul în primul plan al spectacolului, subordonîndu-i actorii, regizorul și autorul”¹². Această predispoziție

⁹ Dinu Cernescu în Lovinescu H. *Rolul teatrului în lumea contemporană*, ancheta I.T.I., în „Teatrul”, nr. 4, anul X, 1965, p. 30

¹⁰ Ciulei Liviu, *Teatralizarea picturii în teatru* în „Teatrul”, nr. 2, anul I, 1956, p. 54

¹¹ Ibidem

¹² Idem, p. 53

COLOCVII TEATRALE

a scenografului de a se impune în munca la scenă prin impunerea cadrului de desfășurare vizuală a acțiunii scenice susținută de jocul actoricesc este semnalată și de un alt autor: „... de disperarea regizorului în căutare de mijloace personale care să-l facă *văzut*, a profitat scenograful care a delapidat, prin emanciparea sa, celelalte arte din complexul teatrului de formele lor de expresie și, apropiindu-și-le, într-un mod oribil *kitsch*, și le-a făcut moduri proprii [...] în loc ca pateticul, grandiosul, eroicul, sublimul, grațiosul etc., să fie apanajele jocului actorilor, aceste valori specifice teatrale au apărut ca apanaje ale decorului; actorii, în schimb au rămas niște păpuși *colorate*, simple imagini ale decorului, inexpressive teatral, dar foarte expresive din punct de vedere plastic”¹³. Aceeași tendință spre subordonare de către scenograf a activității de creație scenică se poate discerne și astăzi, după șaizeci și șapte de ani de viață teatrală: „În ultimii ani am început să gândesc și decorul ca pe un costum-instalație și îl tratez la fel. Privesc spațiul ca pe o extensie a trăsăturilor unui personaj și încerc să îmi imaginez viața și lumea prin ochii lui/ei”¹⁴ sau „Cred că actorul este sunetul produs de coardă, iar scenografia este cutia de rezonanță a acestui sunet. O vioară fără corzi e o cutie de lemn, nu înseamnă absolut nimic. E indispensabilă coarda care trebuie să vibreze. Măiestria celui care cântă la instrument, asta e deja o altă discuție, mult mai complicată. Cine cântă, de fapt, la instrument...?”¹⁵. Și într-un caz și în celălalt, în cazul *costumului-instalație* cât și în cazul *cutiei de rezonanță*, în fapt, avem de a face cu o *supra-scriere* a jocului actoricesc, înglobându-l într-o supra-structură, mecanism teatral care practic alterează însăși realitatea jocului actoricesc. Actorul este depozat de capacitatea de a-și îndeplini funcția dramatică de a desfășura un joc actoricesc. Aceasta duce la tratarea actorului dramatic ca având aceeași funcție ca actorul din teatrul de animație, mânuitor-păpuși, sau, altfel spus, mânuitor-decor.

Regizorul ca *dictator*, *dirijor* sau chiar *abuzator* pare a fi o acuzație care descrie stadiul actual al dezvoltării teatralității cel puțin în zona românească de creație scenică. Din păcate, aceste acuze imaginare, la o cercetare mai atentă, ar putea să devoaleze, în fapt, dorința mascată în bune intenții a unei zone a criticii de teatru care încă suspină după desueta dimensiune ideologică a teatralității est-europene practică cu aplomb în secolul trecut. Astfel nu poate fi apreciat pe plan

¹³ Stanca R. „*Reteatralizarea*” *teatrului*, în „Teatrul”, nr. 4, anul I, 1956, p. 55

¹⁴ Cristina Milea în Modreanu C. *Scenografia Cristina Milea: „În zece ani teatrul nu va mai arăta ca azi, schimbarea a devenit o necesitate*, Scena.ro, la <https://revistascena.ro/interviu/scenografa-cristina-milea-in-zece-ani-teatrul-nu-va-mai-arata-ca-azi-schimbarea-a-devenit-o-necesitate/>, publicat: 08.03.2021, accesat: 25.03.2023

¹⁵ Adrian Damian în Bogzaru O. *Adrian Damian: Rolul tehnologiei în teatru e că poate să creeze magie pe scenă*, Yorick.ro, la <https://yorick.ro/adrian-damian-rolul-tehnologiei-in-teatru-e-ca-poate-sa-creeze-magie-pe-scena/>, publicat: 31.10.2017, accesat: 22.03.2023

COLOCVII TEATRALE

artistic produsul, spectacolul și tehnica artistică a unui „regizor care a comis de nenumărate ori abuzuri psihologice și fizice în timpul repetițiilor sale, punând în pericol sănătatea fizică și psihică a actorilor cu care a lucrat”¹⁶. Se clamează lipsa de libertate artistică a actorului care derivă din atitudinea radical abuzivă a regizorului și se pune aceasta pe seama înaintării în vârstă. Cu cât mai în vârstă, cu atât mai abuziv. Însă această poziție pare contrazisă de următoarea observație: „Când eram tânăr, eram mai mult ca un dictator. Doream ca toată lumea să facă tot ceea ce spun eu și să se plieze direct pe stilul meu. Dar, în timp, am înțeles că și actorii sunt artiști. Au propria lor inteligență și ideile lor personale. Așa că sunt mult mai deschis acum”¹⁷. Tinerețea pare mai dispusă abuzului decât opusul ei. Desigur, problema care derivă din această aparentă dispută importată pe meleaguri teatrale de pe cele ale literaturii, bine observată și documentată ironic încă din 1704, ca să facem doar o singură referință, în *Bătălia cărților*, pare să fie alta decât cea care apare unei prime vederi aruncată asupra ei. Problema nu pare, în fapt, a fi teroarea și abuzul pe care cei mai în vârstă le săvârșesc asupra celor mai puțin în vârstă, ci faptul că între tineri și bătrâni nu se mai află nimic. Nu mai există dimensiunea maturității, a maturității artistice. Astfel nu se mai poate discuta doar despre abuzul regizorului, ci putem avea în vedere, pe lângă abuzul scenografului și abuzul sau dictatura actorului. Acel actor care se consideră a fi *vedetă* își impune cu asupra de măsură gustul, chiar îndoielnic, asupra autorului, regizorului, scenografului și, mai ales, creatorului de costume. Nimeni nu dezbate numeroasele abuzuri care conduc la eșecuri artistice a celor care au deja un nume, fie ei actori, regizori, dramaturgi, etc..

Szombati Gille Óttó într-un interviu din noiembrie 2011 acordat Elisabetei Pop în revista *Teatrul Azi* afirmă: *Nu cred în dictatura regizorului*. Această ne amintește de o altă afirmație: „Demonstrând că teatrul de azi este creat în eforturile colectivului teatral și pledînd pentru importanța funcției de regizor – cel ale cărui program și metodă de creație sînt acceptate de majoritatea covîrșitoare a colectivului –, Akimov combate dictatura acestuia, care transformă organismul creator într-un mecanism apt să întruchieze doar ideile regizorului, supremație

¹⁶ Carmen Lidia Vidu apud Neagu A. *Peste 1.400 de oameni au semnat o petiție pentru retragerea nominalizării la Premiile UNITER a regizorului Andriy Zholdak, acuzat că a palmuit o actriță în pauza unui spectacol*, la: <https://www.hotnews.ro/stiri-cultura-26151173-aproape-1-400-oameni-semnat-petitie-pentru-retragerea-nominalizarii-premiile-uniter-regizorului-andriy-zholdak-acuzat-palmuit-actrita-pauza-unui-spectacol.htm>, publicat: 20.03.2023, accesat: 27.03.2023

¹⁷ Andrei Șerban în Văsii A. *Andrei Șerban: „Când eram tânăr, eram mai mult ca un dictator”*, la <https://www.ziarulmetropolis.ro/andrei-serban-cand-eram-tanar-eram-mai-mult-ca-un-dictator/>, publicat: 17.05.2013, accesat: 26.03.2023

COLOCVII TEATRALE

care a adus artei rezultate scilipitoare, dar niciodată un teatru de artă”¹⁸. Să fie așadar vorba despre depozitarea regizorului de exercitarea funcției pentru care a fost inventat? Regia, din perspectiva sovietică a anilor 1960 trebuia să fie colectivă. În 2023 aceeași chemare răsună cu aplomb în teatrul românesc. Regizorul este dictator dacă regizează. Pentru că atunci când regizează poate deveni un pericol public. Vorba aceea: „... ăsta e cusurul lui – e măgar! și violent! Și n-are manieră!”¹⁹. Regizorul trebuie pus la locul lui în colectivul de muncă fiindcă are viziune regizorală și pentru ea e în stare să se ia de guler cu actorii care, chiar dacă nu au viziune regizorală, au și ei opinii nenegociabile... Și atunci dacă regizorul poate abuza, dacă actorul poate, dacă scenograful poate, căci regizorul nu este predispus la aceasta prin simpla practicare a meseriei sale, oare cine ar mai putea fi suspectat de tendințe totalitare, abuzive, dictatoriale? Am uitat pe cineva? Credem că avem de a face cu acel critic de teatru sau, uneori, teatrolog, alteori, universitar, care ar putea fi beneficiarul direct (sau indirect atunci când beneficiarul ultim ar fi un alt regizor în vârstă care tace chitic și se bucură de cearta iscată de teatrolog între cei tineri și cei bătrâni deoarece el, bătrânul regizor, este de partea celor tineri și iubit pentru acesta de aceștia) al zăzaniei create între cei care alcătuiesc colectivul de creație scenică. A introduce ideea abuzului, când apartenența la un colectiv sau altul este o opțiune individuală, este aproape ridicol. Desigur, pot exista abuzuri însă ele trebuiesc constatate de organele abilitate ale statului. În cazul frământărilor aparent etice din mediul teatral românesc de la începutul anului 2023 nu ar trebui să remarcăm oare zăzania pe care unii încercau să o stârnească cu șase ani în urmă pe același subiect și care păreau că încearcă să lărgească subiectul la un conflict generațional care să împiedice chiar transmiterea de cunoștințe între cei care aspiră la practicarea meseriei și cei care au practicat-o deja și o cunosc. A pretinde că „O întreagă cultură a supunerii tăcute e hrănită de noi toți, încă de la nivelul școlilor de teatru, unde actorul e educat, de cele mai multe ori, să îndure stoic, fără crâcnire, capriciile regizorului dirijor (ba, uneori, chiar pe-ale profesorului de clasă)”²⁰ pare a fi instrumentul ideologic prin care se rupe lanțul transmiterii de cunoștințe acumulate în trecut către prezent. Invocarea acestei ciudate *culturi a supunerii* care este neobservabilă în realitate și chemarea

¹⁸ Akimov N. P. „Regizorul să nu aștepte nașterea unei dramaturgii noi, cu totul și cu totul contemporane, iar dramaturgul să nu-și amâne căutările creatoare, până la creșterea deplină a regiei sovietice. Indiferent de unde vine impulsul, fiecare pas să contribuie la progres, la înflorirea unui teatru sovietic, nou, al secolului XX.”, în „Teatrul”, nr. 7, anul V, 1960, p. 91

¹⁹ Caragiale I. L. *Momente*, ediție și studiu introductiv Ion Vartic, notă asupra ediției Mariana Vartic, Humanitas, București, 2013, p. 422

²⁰ Runcan M. *Note plecând de la un scandal teatral* în Observator cultural nr. 868 la <https://www.observatorcultural.ro/articol/note-plecind-de-la-un-scandal-teatral/>, publicat:14.04.2017, accesat: 25.03.2023

COLOCVII TEATRALE

pseudo-insurecțională la pedepsirea celor care par să o practice, în subtext, prin ostracizare socială, ne aduce aminte de modul în care teatrul ar fi trebuit să oglindească realitatea în societatea socialistă a secolului trecut est-european. Așadar, cât de mult se aseamănă chemarea la adaptarea la stilul epocii actuale cu vechea chemare la înregimentarea în stilul epocii: „... trăsăturile teatrului contemporan trebuie să fie: oglindirea esenței epocii noastre și a omului nou care o făurește, comuniunea cu spectatorul de azi, căutarea noului în înțelesul cel mai sănătos, dialectic, neastîmpărul revoluționar, clocotul, ritmul năvalnic și eroic al zilelor noastre, noi sîntem datori să luptăm din răspuseri pentru un teatru eficient și activizat, care să năzuiască prin contribuția lui concretă la construirea socialismului în țara noastră, către noul umanism, umanismul comunist”²¹. Să fie realitatea alta decât cea reflectată în lumea teatrului pe scenă sau în culise?

Desigur, ideea că arta oglindește lumea sau, mai bine zis, oglindește epoca în care se găsește lumea, și astfel o arată așa cum este, o expune privirii publice, a provocat, provoacă și va provoca multe dureri de cap. Ideea a fost contestată, sub diferite aspecte, în primul rând, prin contestarea modelului care se reflectă în oglindă. De pildă, Oscar Wilde, încercând o restrângere a definirii a ceea ce se reflectă în artă spune: „Arta îl oglindește cu adevărat pe spectator nu viața”²². În această susținere putem observa, pentru început, că avem de a face cu ideea că în arta ca oglindă nu se reflectă viața în sine, ci se portretizează o natură moartă. În exprimarea wildeniană, chiar dacă, probabil, intenția a fost de a transmite, pe de o parte, ideea că viața nu poate fi separată de ceea ce este viu, pe de altă parte, ideea că viața este o mulțime care cuprinde mai mult decât omul, iar obiectul artei se prezumă a fi preocuparea pentru omenire, sau altfel spus, arta se ocupă cu studiul poziționării umanului în existență, totuși pare că se așază o diferență între viață și spectator. Prin urmare, pe de o parte, spectatorul nu trebuie să fie neapărat viu pentru a fi portretizat prin artă, iar pe de altă parte, dacă arta se limitează la a reflecta doar ipostaza de spectator a omului ne putem pune următoarele întrebări: Omul este prin definiție spectator? Dacă omul nu este prin definiție spectator, ci mai mult decât atât atunci nu rămâne în afara preocupărilor artei o mare parte a existenței umane? Astfel arta, și în cazul nostru particular, teatrul, nu reflectă decât o parte a existenței. Să fie această parte doar aparență?

²¹ Niculescu M. Miron Niculescu: „În ieșirea teatrului dintre ziduri și canoane, în căutarea unor forme noi de manifestare teatrală, în apropierea teatrului de cei mulți, tocmai în această nouă concepție de teatru popular stă germenul contemporaneității.”, în „Teatrul”, nr. 7, anul V, 1960, p. 75

²² Wilde O. *Miscellaneous Aphorisms; The Soul of Man*, la Free eBooks | Project Gutenberg, publicat: 22.09.2010, accesat: 24.03.2023, trad. noastră în limba română, text original: “It is the spectator and not life that art really mirrors.”

COLOCVII TEATRALE

În altă parte, Oscar Wilde susține: „Ea, [Arta] e mai degrabă un văl decât o oglindă”²³. Astfel am putea concluziona că arta, respectiv teatrul, nu are nimic de a face cu lumea sau epoca în care trăim, în sensul expunerii ei, ci în sensul ascunderii sale. În fond, astfel definită, compararea artei cu o oglindă este tratată ca fiind o analogie nefuncțională. Dar - cele două frazări se exclud reciproc - dacă una este adevărată nu poate fi concomitent adevărată și cealaltă. Însă pare să nu conteze care dintre ele ar putea fi adevărată câtă vreme oricare dintre aceste exprimări ar putea sub-scrie sau înlocui ideea că arta, teatrul în cazul nostru, ar putea fi o oglindire a lumii surprinsă într-o epocă oarecare.

Mai mult decât atât – putem identifica contestări ale analogiei între artă și oglindă: „Arta nu este o oglindă în care se reflectă realitatea, ci un ciocan cu care să o modelezi”²⁴, ne spune Paulo Freire, maestrul regizorului Augusto Boal, că ar fi afirmat Bertolt Brecht. Dar, desigur, această răstălmăcire a metaforei shakespeariene a fost atribuită, de alți autori, nu numai lui Brecht, ci și lui Vladimir Maiakovski. O formulare asemănătoare găsim la Troțki: „Se spune că arta nu este o oglindă, ci un ciocan: nu reflectă, modelează”²⁵. Astfel, fără a fi siguri cui aparține cu adevărat paternitatea acestei exprimări constatăm că, în anumite cercuri ideologice, analogia *artă – oglindă* este puternic contestată prin încercarea de a oferi o analogie opusă: *artă – ciocan*.

În fond, putem considera că această polemică ar putea avea la bază presupuziția că am putea pune semnul de identitate între *realitate* și *mediu înconjurător*. Astfel relația dintre individ în calitate sa de *observator* și *mediu* nu poate fi cea a unei simple oglindiri. Tensiunea dintre cei doi poli ai relației presupune fie o adaptare, modificare a individului ca să se potrivească mediului fie o adaptare, modificare a mediului care să se potrivească individului. Să concluzionăm, așadar că realitatea se identifică cu mediul înconjurător? Nu putem. Existența realității nu poate fi condiționată doar de simpla cunoaștere a sa și nu poate fi îngrădită la ceea ce poate fi cunoscut, nici la ceea ce este cunoscut și nici la ceea ce este recunoscut. Realitatea nu se definește pe sine în funcție de observatorul realității. Sub acest aspect realitatea apare ca fiind legată de natură, natural și firesc. Desigur, realitatea are și aspecte contradictorii, surprinzătoare și paradoxale însă nu vom dezvolta această perspectivă în cele ce urmează. Sub aspectul de natural al realității ne aflăm, cumva, prinși în definirea artei ca

²³ Ibidem, text original: “She [Art] is a veil rather than a mirror.”

²⁴ Freire P. *A critical encounter*, Edited by Peter McLaren and Peter Leonard, London & New York: Routledge, 2004, p. 79, trad. noastră în limba română, text original: “Art is not a mirror held up to reality but a hammer with which to shape it. Bertolt Brecht”

²⁵ Trotsky L. *Literature and Revolution*, Edited by William Keach, translated by Rose Strunsky, Chicago: Haymarket Books, 2005, p. 120, trad. noastră în limba română, text original: “Art, it is said, is not a mirror, but a hammer: it does not reflect, it shapes.”

COLOCVII TEATRALE

ogindire. Oglindirea doar a ceea ce este astfel natural ar putea exclude ceea ce este artificial. Prin urmare, realitatea ar putea fi, oarecum, văduvită de o bună arie de manifestare, cea a artificialului. Artificial care poate fi subsumat aducerii a noutății în existență. Desigur a unui anume tip de noutate și nu a noutății în ansamblul ei. Sau, realitatea, dacă ar putea fi bănuită că se identifică cu naturalul, s-ar reduce doar la manifestare. Ar putea fi exclusă din existență realitatea care nu se manifestă. Această perspectivă poate fi deslușită în următoarea afirmație: „... e nevoie să se scrie un teatru eliberat de coșmarul naturalismului – teatrul burghez prin excelență; e nevoie de un teatru în care cele mai concrete întâmplări dramatice să fie potențate poetic, în care cotidianul să capete transfigurarea și înalta semnificație poetică pe care spectatorul contemporan le cere. Eliberat, cu ajutorul filozofiei marxist-leniniste, din închisoarea singurătății și pasivității sale, omul contemporan descoperă, în cele mai concrete activități ale sale, noi orizonturi poetice și filozofice. El descoperă semnificațiile concretului, emoția corelației dialectice”²⁶. În acest paragraf putem considera că alegoria *artă – oglindă* este atribuită esteticii naturaliste. Pe de altă parte, prin invocarea *cotidianului* în acest mod, realismul, ca mișcare estetică, este cumva contrapus naturalismului. Realitatea devine un aspect al contemporaneității. Tot ceea ce este contemporan este real. Dar, în acest caz, ceea ce nu este contemporan devine mai puțin real. Totodată real este doar ceea ce se poate manifesta zgomotos în colectivitate. Prin urmare, ceea ce este individual nu mai este real, devine iluzie pură. Teatrul care corespunde prezentului este real, iar teatrul trecutului este un teatru burghez, depășit. Doar teatrul care corespunde omului actualității (definit ca fiind, cumva, exclusiv marxist-leninist) este un teatru care corespunde realității. De ce? Pentru că este acel gen de spectacol care nu exclude din real viitorul. Viitorul care nu există încă poate fi acum și aici, în acest prezent real? Acest aparent reproș se bazează pe o glisare de sens dinspre *prezentare* spre *prezent*. Arta teatrului definită ca artă a prezentului implică, de fapt, o prezentare. Acest concept de *aici* și *acum* clamat al experienței teatrale de fapt se referă nu la un prezent concret, ci la *prezența unei prezentări*. Actul teatral se *prezintă acum și aici* și acesta este prezentul în care există. Prin urmare, înaintând mereu prin expandarea prezentului viitorul nu va fi niciodată atins. Să presupunem că viitorul nu va fi locuit niciodată de real? Lumea viitorului, timpurile ce vor veni se poate/pot oglinzi în prezent? Astfel putem avea o altă formă de răstălmăcire, anulare a alegoriei lume – oglindă. Nu ceea ce este se oglindește, ci ceea ce nu este încă. Teatrul pare astfel un aparat de scrutare a viitorului. Împingând la limită această perspectivă pare să avem de a face cu un misticism marxist-leninisto-troțkist aplicat teatrului în care din viitor se

²⁶ Pintilie L. Lucian Pintilie: „Sînt suficiente forțe reale în teatrul românesc pentru a-l ridica la nivelul impus de frumusețea și complexitatea epocii noastre.”, în „Teatrul”, nr. 7, anul V, 1960, p. 77

COLOCVII TEATRALE

naște prezentul. Iată, deci, o paradigmă care subminează însăși structura percepției realului.

Realul nu mai este considerat ca fiind o noțiune unitară ci este compartimentată, fragmentată în diverse felii de real din care alegem o formă a acestuia, realul social. Iar acest real se confruntă cu celelalte forme ale realului, cel organic, cel fizic, etc., în mod dialectic, în vederea unei mult sperate sinteze care să întroneze un paradis terestru într-un spectacol teatral real ca însăși viața. Un spectacol social, cotidian, politic, tânăr, actual, etern, emoționant. Astfel „... problema ancorării teatrului în realitatea socială, ca o sursă de permanentă revigorare, e mereu actuală. Numai că baza socială, economică, politică, a protestului, a contestației, e esențial alta. Aici e vorba de un sistem social structurat corespunzător mersului istoriei, interesului maselor. Critica nu poate să se adreseze sistemului, ci fenomenelor și manifestărilor care împiedică deplina eflorescență a sistemului. Aceasta, bineînțeles, se poate realiza prin cunoașterea și înțelegerea profundă a sensului dezvoltării societății, a structurii și legităților sale. Avem un ideal limpede spre care tindem în mod conștient, idealul societății comuniste. În numele lui se desfășoară lupta împotriva tuturor racilelor, tarelor, excrescențelor morale, sociale. Dramaturgia și teatrul nu pot rămâne în afara acestei lupte care face parte din substanța vieții noastre cotidiene”²⁷. Acesta ar trebui să fie un teatru căruia să nu i se poată reproșa nimic. Un teatru combativ față de care ar fi periculos să îți exprimi îndoieli cu privire la valoarea sa. Un teatru despre care se poate presupune că ar fi chiar mai real decât viața însăși.

În fond, într-o exprimare ironică, s-ar putea spune că dacă trăim o viață plină de greutate și suferințe, cu siguranță, putem găsi sinceritate și o viață lipsită de griji la teatru. „Epoca noastră, am impresia, este epoca marilor sinteze, în care se descoperă, mai presus de orice, aspirații universal umane, pline de realism și sinceritate”²⁸, se clama în 1965, ba chiar mai mult decât atât, se afirma: „... arta spectacolului este obligată la realism, elementul său principal de comunicare fiind omul cu realitatea sa fiziologică și psihologică, deci individuală, și dependențele lui istorice, economice, sociale, și politice, deci realitatea sa de grup”²⁹.

Această alergare spre real în arta spectacolului, clar exprimată încă din 1965, rezonază în 2021 până într-atât încât se abandonează însăși teatralitatea în numele realității: „Aș spune că performance-ul [titlul spectacolului] conține de fapt mult mai multe lucruri reale decât teatru și de aceea am ales să-l numim performance, pentru că [titlul spectacolului] are o dramaturgie – și aici vine teatrul

²⁷ Bărbuță M. *Teatrul și integrarea în social*, în „Teatrul”, nr. 1, anul XVI, 1971, p. 3

²⁸ Banu G. *La arlechin*, în „Teatrul”, nr. 1, anul X, 1965, p. 84

²⁹ Liviu Ciulei în Fianu A. *Teatrul contemporan și contemporaneitatea teatrului*, în „Teatrul”, nr. 5, anul X, 1965, p. 106,

COLOCVII TEATRALE

– dar lucrurile care se întâmplă *live* cu corpurile actorilor sunt elemente reale. Am lucrat foarte mult cu echilibrul și dezechilibrul, cu un echilibru fragil, și atunci emoția reală e un moment în care urmărești corpul în dezechilibru... dar nu al unui personaj, ci al actorului în sine”³⁰. Însă această poziționare care scormonește după legitimitate sau îndreptățire, probabil dintr-o frică atavică față de critică, poate marca faptul că avem de a face cu o nouă discriminare între realismul vechi și noul realism, după cum se preciza în 1965 „... prezența realismului în arta spectacolului pare, la prima vedere, una din rămășițele, unul din resturile vechii culturi”³¹. Discriminarea devine evidentă ca urmare a schimbărilor petrecute în societate. Ceea ce este real pe plan social la mijlocul secolului trecut nu este identic cu ceea ce este real la începutul acestui secol. Afirmția pare a exprima o evidență. Însă dacă luăm în considerare faptul că relațiile sociale se desfășoară conform unor constante și a unor variabile, nu putem pretinde că modificarea variabilelor duce la schimbarea socială. Este posibil, după cum pare să se semnaleze în această analiză a discursului teatral românesc, ca realitatea socială, păstrându-și constantele și modificându-și variabilele să nu se fi schimbat. Tendința declarată de a construi spectacole realiste pare a fi o constantă a realității sociale românești. În acest sens nu s-a schimbat nimic. Dar ce fel de spectacole realiste sunt acestea vom analiza, dacă ne este îngăduit, după semnalarea unui efect ciudat al acestei urmăriri constante a realității sociale a spectacolului românesc. Atenția exagerată pentru a fi în acord cu realitatea socială conduce la exagerata sensibilitate față de noutatea socială, față de modă. Trăind sub spaima de a ieși din modă, de a rămâne în urmă, creatorii de teatru: „În goană după o pretinsă *modernitate* și supralicitînd *simplul* și *firescul*, acești regizori au fost bucuroși că rezolvă problemele de conținut ale spectacolului prin *montarea* lor hiperbolică. Însăpămîntați de *teatral*, au preferat, în locul unei accepții moderne a teatrului, o simplitate intimistă, străină teatrului, care este viața văzută prin lupa magică a scenei, deci viața mărită – după potențele regizorului – de zeci, sute și mii de ori”³². Sesizând încă o perspectivă prin care se neagă alegoria artă/teatru – oglindă prin substituirea oglinzii, și propunându-se alegoria artă/teatru – lupă/microscop/telescop, putem spune că noutatea a devenit echivalentul sau substitutul realității. Chiar mai mult decât atât paradigma bine – rău a fost înlocuită cu cea de nou – vechi. Nu mai există nimic rău, nu se mai poate greși în niciun fel. Binele e noul. Răul e vechiul. „Ce se întâmplă în teatru, la noi? În orice parte azvîrlim o rază puternică de lumină, asupra oricărei zone a vieții, descoperim confruntarea dintre nou și vechi desfășurându-

³⁰ Leta Popescu în Big I. *Clin d’oeil* | Leta Popescu: „Folosesc teatrul ca să înțeleg lumea mea”, la <https://zilesinopti.ro/2021/12/18/clin-doeil-leta-popescu-folosesc-teatrul-ca-sa-inteleg-lumea-mea/>, publicat 18.12.2021, accesat: 26.03. 2023

³¹ Liviu Ciulei în Fianu A., op. cit.

³² Stanca R., op. cit., pp. 55-56

COLOCVII TEATRALE

se evident”³³. Această substituie reverberează în perechea prezent – trecut și mai ales în cea de tânăr – bătrân. Răul e bătrân – binele e tânăr. Această poziționare validată politic la mijlocul secolului trecut reapare la începutul secolului XXI: „... această generație, pe care o simt că vrea să facă o ruptură radicală cu trecutul. Tot răul care se perpetuează în societate e cauzat de faptul că foarte multe generații de pînă acum au cedat, au făcut compromisuri masive și cred că, la un moment dat, lucrurile trebuie să se schimbe”³⁴. Răul social vine de la generațiile mai vechi. Generația nouă e posesoarea binelui. Și astfel ce face de valoare un spectacol de teatru? Care este instrumentul de măsură a reușitei? Vârsta cât mai fragedă a celor care pun în scenă spectacolul. Însă acest realism teatralo-politico-cultural nu este orice fel de realism. Este o formă particulară de realism care în trecut avea măcar sinceritatea de a se recunoaște pe sine așa cum este, dar care, astăzi, se camuflează în spatele a ceea ce putem numi *naivitatea de a exista*. Prin urmare, nu este suficient să joci pe scenă actualitatea, contemporaneitatea. Și astăzi se cere și actorului de teatru ceea ce i se cerea, în 1958, actorului de film: „... ca să facă o artă conformă cu epoca lui, actorul [...] trebuie să fie un om exersat în a gândi contemporan, în a da sensurilor interpretarea lor actuală. Ca concepție și ca stil. Dar comportarea lui – nu pe scenă, a lui, a omului – poate fi oricare. Forța lui de depersonalizare și repersonalizare îl scutește de un obligo indispensabil în cazul actorului de film, acela de a fi un om contemporan. Nu cred că un om care păstrează maniere întîrziate din altă epocă, de pildă, se poate exprima adecvat într-o artă care, incontestabil, nu se putea naște decît în acest azi, pe care îl reprezintă”³⁵. Dar ce anume trebui înțeles prin contemporan? Pare că ceea ce se susținea în 1960 nu diferă foarte mult de ceea ce susținem în 2023: „Pledez pentru înțelegerea contemporaneității în artă ca o atitudine activă, lucidă, pătimășă, exhaustivă a artistului, în raport cu idealul epocii noastre, față de tot ceea ce poate fi perceput, gândit, exprimat. Subliniez, în raport cu idealul epocii noastre, pentru că acest ideal e și un ideal politic și unul estetic...”³⁶. Desigur, atunci se adăuga cu relativă, din perspectiva zilei de azi, ingenuitate: „...iar, după părerea mea, contemporaneitate, în sensul cel mai larg și totodată cel mai cuprinzător, înseamnă comunism”³⁷. Dar pentru a clarifica genul de artă căreia îi aparține această înțelegere trebuie să ne amintim: „Cultura teatrală creată și dezvoltată de teatrul

³³ Pintilie L. „Punctul de vedere al scriitorului asupra vieții – de neconfruntat”, în „Teatrul”, nr. 10, anul IX, 1964, p. 18

³⁴ Radu-Alexandru Nica în Dumitrache S. *Nu sînt mercenar prin naștere, deși asta am ajuns*, la <https://www.observatorcultural.ro/articol/nu-sint-mercenar-prin-nastere-desi-asta-ajuns/>, publicat: 19.08.2016, accesat: 28.03.2023

³⁵ Ciulei L. *Nu se poate da un verdict*, în „Teatrul”, nr. 4, anul III, 1958, p. 28

³⁶ Silvestru V. 1960 „Oglinda visătoare a timpului”, în „Teatrul”, nr. 8, anul V, 1960, p. 91

³⁷ Ibidem

COLOCVII TEATRALE

sovietic se bazează pe experiența estetică a teatrului realist din trecut și pe bogata experiență a aplicării metodei realismului socialist”³⁸. *Teatrul realist socialist* ar putea fi acel teatru în care, dincolo de bine și rău, în termeni de nou și vechi, se refuză practic ca alegorie funcțională *teatrul – oglindă a vremii sale*. Distanța necesară pentru a te putea reflecta în oglindă pare să rupă legătura cu realul. Probabil teatrul nu poate fi, din perspectiva realismului socialist, extras din realitatea socială nici măcar prin oglindire. Astăzi se spune: „Eu nu pot face artă, teatru, film, orice, făcând abstracție de contextul în care se întâmplă ea. Pentru că în momentul ăla eu nu mai sunt conectat la realitate”³⁹. Dacă prin *context* se înțelege *contextul socio-politic*, din moment ce se afirmă: „... cred că teatrul este politic...”⁴⁰, atunci acesta este o clară reverberație a observației: „... tinerii regizori tind spre un asemenea teatru profund angajat, un teatru care, prin ideile sale politice și comandamentele sale morale, pune în discuție cu maximă vehemență întreaga existență socială”⁴¹. Doar că această observație se făcea cu privire la Andrei Șerban, Aureliu Manea. Anca Ovanez, Ivan Helmer în 1969. În fapt se poate vorbi despre un teatru unde „Concepția fiecăruia dintre noi despre regia de teatru se naște pe baza principiilor artei realismului socialist...”⁴². Dar, în mod paradoxal această exacerbată îndepărtare de acceptarea iluzoriului și fixarea în perceperea supradimensionată și exclusivă a realului conduce la ideea că „... ceea ce interesează în primul rând la regie este nu atât sensul ei exegetic, real și indiscutabil, cât sensul ei sociologic”⁴³. Astfel teatrul se angajează continuu în disputele aflate la ordinea zilei. Nu mai oglindește ceea ce este, ci se implică, combate. „Acest caracter polemic, teatrul nostru, realist-socialist, și-l justifică (sau mai bine: și-l pretinde pe bună dreptate), din clipa înfîrpirii lui, ca o modalitate de luminare și de revoluționare a conștiințelor: mai ieri, demascarea politică a trecutului de exploatare și de obidire a omului; azi, scoaterea la lumină și înfierarea resturilor ideologice și etice ale acestui trecut, a înrîuririlor lui în conștiința și deprinderile omului”⁴⁴. Acest teatru devine un teatru în care rațiunea sa de a fi rezidă în faptul că generează, întreține și organizează o colectivitate. Nu mai este interesat de dimensiunea estetică decât în măsura în care servește solipsismului

³⁸ Redacția *Consfătuirea oamenilor de teatru sovietici*, în „Teatrul”, nr. 7, anul VI, 1961, p. 88

³⁹ Eugen Jebeleanu în Vijulan A. *Eugen Jebeleanu, regizor: „Cred într-un teatru manifest, angajat, politic, dar nu în acea artă care se face cu pumnu-n gură*, la <https://culturaladuba.ro/eugen-jebeleanu-regizor-cred-intr-un-teatru-manifest-angajat-politic-dar-nu-acea-arta-care-se-face-cu-pumnu-n-gura/>, publicat 13.05.2022, accesat: 25.03.2023

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Băleanu A. *Profilul unei generații*, în „Teatrul”, nr. 6, anul XIV, 1969, p. 5

⁴² Neleanu D. D. *Concepția regizorală înseamnă analiza conținutului de idei, detectarea ideii principale și determinarea suprasarcinii spectacolului*, în „Teatrul”, nr. 1, anul VI, 1961, p. 46

⁴³ Teodorescu L. *Obsesia autoportretului*, în „Teatrul”, nr. 10, anul XIV, 1969, p. 48

⁴⁴ Tornea F. *Lenin și patosul promovării noului*, în „Teatrul”, nr. 4, anul VIII, 1963, pp. 2-3

COLOCVII TEATRALE

ciudad inculcat în structura realismului socialist. Un solipsism de grup ca rezultat al unei conștiințe individuale a grupului. Locul individului este preluat de individualitatea grupului. Pentru că, în fapt, dacă „... scopul comun este măsura acțiunilor omului (activul în sensul prin care Marx definește subiectivul), adică umanul. Pentru că depășirea de care vorbește Sartre se poate realiza doar în și prin colectivitate”⁴⁵, atunci inamicul este definit ca fiind realitatea individuală.

Atât astăzi cât și în trecut, pare că sunt identificați ca inamici ai realismului socialist acei dramaturgi care în mod forțat au fost puși împreună sub numele de *teatrul absurdului* deoarece, probabil, erau percepuți ca fiind prea individualiști. Li se aduce reproșul că: „Muncii de gândul autodistrugerii neamului omenesc și de simțămîntul absurdității și irealității lumii imediate, unii autori dramatici contemporani au protestat și protestează, în felul lor (Adamov, ca elita intelectuală europeană a anilor 30, iar Beckett, ca un mare întârziat, în anii 60)...”⁴⁶, și de aceea, pentru a împiedica disoluția socială: „... apărarea lumii și-a asumat-o astăzi *teatrul politic*, și tot ce-i străin s-a demodat”⁴⁷. Practic realismul-socialist pretinde nici mai mult nici mai puțin decât re-mitologizarea lumii prin teatru conform unei mitologii a imediatului conceput ca o perpetuă stare de noutate. Sub pretextul unei interpretări a muncii lui Ion Sava aflăm că acesta ar fi intenționat „... remagicizarea teatrului și crearea misterului social modern. Noi trebuie să redăm teatrului funcțiile esențiale pe care magia le-a avut pentru omul primitiv. Prin aceasta, Sava nu preconizează nicidecum o întoarcere la forme paseiste de misticism sau primitivism. El era un materialist, care credea în progresul tehnic și social”⁴⁸. O mitologie a progresului, a actualității sociale, a realismului-socialist este atribuit teatrului ca artă. Mitologie care este prezentată ca efort al lucidității. În cazul în care convenția teatrală ar fi avut, într-un fel sau altul, conștiință de sine și capacitate de a se exprima pe sine atunci se poate spune că a avut mereu ghidușia de a se pretinde realitate. Dar oare realitatea socială ca realitate convențională poate înlocui realitatea, hai să-i spunem, naturală fie și în teatru? În ce măsură? Pe ce durată? Este o imposibilitate ca realitatea convențională să înlocuiască realitatea fundamentală în totalitate pe o perioadă indefinită. Acest procedeu se poate performa parțial pe o perioadă scurtă de timp.

În concluzie, se poate afirma că realismul-socialist se prezintă ca practică artistică cu profunde accente politice care tinde să se instaleze ca realitate fundamentală. În teatrul românesc, realismul-socialist poate fi identificat ca un constant refuz al alegoriei *teatru – oglindă*. Acest refuz apare constant în cultura

⁴⁵ Chitic P. C. „*Suplex Thalie*”, în „Teatrul”, nr. 2, anul XIII, 1968, p. 80

⁴⁶ Gheorghiu M. *Ipoteze*, în „Teatrul”, nr. 3, anul XV, 1970, p. 10

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Teodorescu C. *Direcții estetice în teatrul românesc modern (I) – Ion Sava și remagicizarea teatrului*, în „Teatrul”, nr. 4, anul XIV, 1969, p. 78

COLOCVII TEATRALE

teatrală română, sub diferite forme. Putem sesiza și în actualitatea ultimilor ani tușe groase ale realismului-socialist atât la nivelul producției artistice cât și la nivel conceptual. Particularitatea constă în faptul că, la nivel conceptual, realismul-socialist nu este asumat ca atare și este prezentat ca fiind o invenție recentă.

La un moment dat, Liviu Ciulei spune: „Cred că astăzi cele mai de seamă creații teatrale din lume tind spre un realism din ce în ce mai cuprinzător și mai divers. Este o reacție firească [...] după redescoperirea convenției, a teatralului, după o nouă explorare și înțelegere a efectului scenic, teatrul contemporan se reîntoarce, conștient și îmbogățit de experimentele parcurse, la obligația lui dintotdeauna, aceea pe care Shakespeare a numit-o, prin gura lui Hamlet: *a așeza în fața vremii o oglindă*”⁴⁹. Aceasta ne devoalează faptul că realismul-socialist a putut fi subminat ca procedeu artistic prin revizitarea, redefinirea conceptului de *realism*. Tocmai prin tratarea spectacolului de teatru ca o *oglină a vremii*. Sesizăm că același procedeu, *redefinirea înțelesului de realitate*, face ca probabil realismul-socialist să se întoarcă în cultura română. Întrebarea care rămâne este aceasta: realismul-socialist a fost izgonit vreodată din cultura română? Poate că nu. Poate că realismul-socialist s-a mascat în noutatea artistică de ultimă oră, a confiscat-o, și-a asumat-o, excluzând orice alte posibilități. Noutatea artistică teatrală pare a se reduce la realismul-socialist. Din păcate realismul-socialist, cel puțin, în expresia cultural-teatrală românească pare cam ireal și nu reflectă o realitate socială existentă, ci una imaginată. Dacă am oglindi pe scenă realitatea societății teatrale și nu realitatea socială am avea o surpriză. Realitatea socială a teatrului, în general, și a teatrului românesc, în particular, pare neschimbată cel puțin în ultimii două sute de ani.

Mărturia unei actrițe sună astfel: „... în tinerețea mea, chiar dacă aveai talent înnăscut pentru teatru, ca să poți reuși, trebuia [...] să nu ai scrupule. Să nu ai demnitate. Trebuia să habar n-ai de ceea ce e moral sau imoral. Trebuia să nu cunoști ceea ce se numea cinstea camaraderească. Trebuia să lovești în dreapta și-n stânga ca să ieși înainte. Și mai presus, foarte important, trebuia să fii în relații bune cu presa, cu ziariștii, orice fel de relații, orice gen... și aceleași relații cu oamenii din teatru care conduceau atunci teatrul... sau să fii protejat de un om politic influent sau de un om bogat. Nu toți ajungeau pe culme. Unii, descurajați se dădeau la o parte din drum. Alții erau dați la o parte prin intrigă, prin lovituri lașe, printr-o întreagă încrângătură de interese și de aranjamente”⁵⁰. Realitatea socială a teatrului pare diferită de cea care se prezintă spectatorului plătit de

⁴⁹ Ciulei L. *Pasionantul drum spre realism*, în „Teatrul”, nr. 1, anul X, 1965, p. 19

⁵⁰ Leanța Galaction în Găină R. *Mit și istorie: Actrițe de odinioară – Leanța Galaction (@Arhiva TVR)* la <https://www.youtube.com/watch?v=GVMJW8yXmF0>, publicat: 21.05.2019, accesat: 13.03.2023, min. 2:58 – 5:07

COLOCVII TEATRALE

bilete. Omul de teatru mai poate fi crezut atunci când pretinde că angajamentul său politic și social, realismul-socialist al spectacolelor sale mai servesc ele *propășirii societății*? Problema care se pune în actualitate este următoarea: dacă această *inteligență practică* a omului de teatru a ajuns să înlocuiască talentul? Sau, dacă talentul se definește strict pe coordonate sociale, atunci talentul se reduce la aceste disponibilități ale omului de teatru? Oare mai contează talentul de a juca teatru pe scenă sau este suficient a-i împiedica pe alții s-o facă? Teatrul poate fi o oglindă a vremii sale în măsura în care omul de teatru recunoaște realitatea fie ea fundamentală sau doar socială și acționează pentru a o reflecta nu pentru a o oculta.

BIBLIOGRAFIE

- Akimov, Nicolai Pavlovici, „Regizorul să nu aștepte nașterea unei dramaturgii noi, cu totul și cu totul contemporane, iar dramaturgul să nu-și amîne căutările creatoare, pînă la creșterea deplină a regiei sovietice. Indiferent de unde vine impulsul, fiecare pas să contribuie la progres, la înflorirea unui teatru sovietic, nou, al secolului XX.”, în „Teatrul”, nr. 7, anul V, 1960
- Banu, George, La arlechin, în „Teatrul”, nr. 1, anul X, 1965
- Băleanu, Andrei, Profilul unei generații, în „Teatrul”, nr. 6, anul XIV, 1969
- Bărbuță, Margaret, Teatrul și integrarea în social, în „Teatrul”, nr. 1, anul XVI, 1971
- Big, Ioan, Clin d’oeil | Leta Popescu: „Folosesc teatrul ca să înțeleg lumea mea”, la <https://zilesinopti.ro/2021/12/18/clin-doeil-leta-popescu-folosesc-teatrul-ca-sa-inteleg-lumea-mea/>, publicat 18.12.2021, accesat: 26.03. 2023
- Bogzaru, Oana, Adrian Damian: Rolul tehnologiei în teatru e că poate să creeze magie pe scenă, Yorick.ro, la <https://yorick.ro/adrian-damian-rolul-tehnologiei-in-teatru-e-ca-poate-sa-creeze-magie-pe-scena/>, publicat: 31.10.2017, accesat: 22.03.2023
- Caragiale, Ion Luca, Momente, ediție și studiu introductiv Ion Vartic, notă asupra ediției Mariana Vartic, București: Humanitas, 2013
- Chitic, Paul-Cornel, „Suplex Thalie”, în „Teatrul”, nr. 2, anul XIII, 1968
- Ciulei, Liviu, Teatralizarea picturii în teatru, în „Teatrul”, nr. 2, anul I, 1956
- Ciulei, Liviu, Nu se poate da un verdict, în „Teatrul”, nr. 4, anul III, 1958
- Ciulei, Liviu, Pasionantul drum spre realism, în „Teatrul”, nr. 1, anul X, 1965
- Dumitrache Silvia, Nu sînt mercenar prin naștere, deși asta am ajuns, la <https://www.observatorcultural.ro/articol/nu-sint-mercenar-prin-nastere-desi-asta-ajuns/>, publicat: 19.08.2016, accesat: 28.03.2023
- Găină, Radu Mit și istorie: Actrițe de odinioară – Leanța Galaction (@Arhiva TVR) la <https://www.youtube.com/watch?v=GVMJW8yXmF0>, publicat: 21.05.2019, accesat: 13.03.2023
- Gheorghiu, Mihnea, Ipoteze, în „Teatrul”, nr. 3, anul XV, 1970
- Fianu, Adriana, Teatrul contemporan și contemporaneitatea teatrului, în „Teatrul”, nr. 5, anul X, 1965
- Freud, Sigmund, Opere esențiale – Psihologia inconștientului – vol. 3 – Formulări despre cele două principii ale funcționării psihice, traducere Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, note introductive, Roxana Melnicu, notă asupra ediției Raluca Hurdac, București: Editura Trei, 2010
- Freire, Paulo, A critical encounter, Edited by Peter McLaren and Peter Leonard, London & New York: Routledge, 2004

COLOCVII TEATRALE

- Laplanche, Jean, și J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, traducere Radu Clit, Alfred Dumitrescu, Vera Șandor, Vasile Dem. Zamfirescu, București: Humanitas, 1994
- Lovinescu, Horia, Răspunderea dramaturgului, în „Teatrul”, nr. 1, anul X, 1965
- Lovinescu, Horia, Rolul teatrului în lumea contemporană, ancheta I.T.I, în „Teatrul”, anul X, nr. 4
- Neagu, Alina, Peste 1.400 de oameni au semnat o petiție pentru retragerea nominalizării la Premiile UNITER a regizorului Andriy Zholdak, acuzat că a palmuit o actriță în pauza unui spectacol, la: <https://www.hotnews.ro/stiri-cultura-26151173-aproape-1-400-oameni-semnat-petitie-pentru-retragerea-nominalizarii-premiile-uniter-regizorului-andriy-zholdak-acuzat-palmuit-actrita-pauza-unui-spectacol.htm>, publicat: 20.03.2023, accesat: 27.03.2023
- Neleanu, D. D., Concepția regizorală înseamnă analiza conținutului de idei, detectarea ideii principale și determinarea suprasarcinii spectacolului, în „Teatrul”, nr. 1, anul VI, 1961
- Niculescu, Miron, Miron Niculescu: „În ieșirea teatrului dintre ziduri și canoane, în căutarea unor forme noi de manifestare teatrală, în apropierea teatrului de cei mulți, tocmai în această nouă concepție de teatru popular stă germenul contemporaneității.”, în „Teatrul”, nr. 7, anul V, 1960
- Pintilie, Lucian, Lucian Pintilie: „Sînt suficiente forțe reale în teatrul românesc pentru a-l ridica la nivelul impus de frumusețea și complexitatea epocii noastre.”, în „Teatrul”, nr. 7, anul V, 1960
- Pintilie, Lucian, „Punctul de vedere al scriitorului asupra vieții – de neconfruntat”, în „Teatrul”, nr. 10, anul IX, 1964
- Platon, Republica, vol. II, ediție bilingvă, traducere, comentarii și note Andrei Cornea, București/Sibiu/Bacău: Teora, 1998
- Redacția, Consfătuirea oamenilor de teatru sovietici, în „Teatrul”, nr. 7, anul VI, 1961
- Rădulescu-Motru, Constantin, Elemente de metafizică pe baza filosofiei kantiane, București: Editura Casei Școalelor, 1928
- Runcan, Miruna, Note plecînd de la un scandal teatral în Observator cultural nr. 868 la <https://www.observatorcultural.ro/articol/note-plecind-de-la-un-scandal-teatral/>, publicat: 14.04.2017, accesat: 25.03.2023
- Modreanu, Cristina, Scenografia Cristina Milea: „În zece ani teatrul nu va mai arăta ca azi, schimbarea a devenit o necesitate, Scena.ro, la <https://revistascena.ro/interviu/scenografa-cristina-milea-in-zece-ani-teatrul-nu-va-mai-arata-ca-azi-schimbarea-a-devenit-o-necesitate/>, publicat: 08.03.2021, accesat: 25.03.2023
- Silvestru, Valentin, „Oginda visătoare a timpului”, în „Teatrul”, nr. 8, anul V, 1960
- Stanca, Radu, „Reteatralizarea” teatrului, în „Teatrul”, nr. 4, anul I, 1956
- Teodorescu, Crin, Direcții estetice în teatrul românesc modern (I) – Ion Sava și remagicizarea teatrului, în „Teatrul”, nr. 4, anul XIV, 1969
- Teodorescu, Leonida, Obsesia autoportretului, în „Teatrul”, nr. 10, anul XIV, 1969
- Tornea, Florin, Lenin și patosul promovării noului, în „Teatrul”, nr. 4, anul VIII
- Trotsky, Leon, Literature and Revolution, Edited by William Keach, translated by Rose Strunsky, Chicago: Haymarket Books, 2005
- Vijulan, Andreea, Eugen Jebeleanu, regizor: „Cred într-un teatru manifest, angajat, politic, dar nu în acea artă care se face cu pumnul-n gură, la <https://culturaladuba.ro/eugen-jebeleanu-regizor-cred-intr-un-teatru-manifest-angajat-politic-dar-nu-acea-arta-care-se-face-cu-pumnul-n-gura/>, publicat 13.05.2022, accesat: 25.03.2023
- Wilde Oscar, Miscellaneous Aphorisms; The Soul of Man, la Free eBooks | Project Gutenberg, publicat: 22.09.2010, accesat: 24.03.2023
- Vășii, Andrada, Andrei Șerban: „Când eram tânăr, eram mai mult ca un dictator”, la <https://www.ziarulmetropolis.ro/andrei-serban-cand-eram-tanar-eram-mai-mult-ca-un-dictator/>, publicat: 17.05.2013, accesat: 26.03.2023

COLOCVII TEATRALE

START CERCETARE

Adevăr și temporalitate – puncte de intersecție între actor și personaj

Diaconița ALEXANDRA •

Rezumat: Pornind de la o zicere a lui Steinhardt, „sensul adevărului acesta este: adevărul există, dar are un timp și un spațiu în care este adevăr cu adevărat”¹, intenția este aceea de a contura o perspectivă asupra modului în care conceptul de adevăr se suprapune sau, în orice caz, lucrează cu ideea temporalității în scenă. Timpul istoric reflectă tensiuni, ritmuri și sensuri care oferă viziuni asupra pulsului societății, dar și direcții de interpretare. Teatrul reflectă timpul și preia, într-un fel sau altul, modalități atât de propagare, cât și de receptare a discursului scenic. Ideea adevărului în scenă propune actorului o chestionare permanentă a felului în care acesta tratează instrumentarul de joc, pentru că actorul *repetă* gestul, textul, stările; iar de multe ori, ceea ce ieri putea fi considerat adevăr, astăzi pare un aspect demn de suspiciune. Cum construiește și *de*-construiește timpul *senzația* sau conceptul de adevăr pentru actor?

Cuvinte cheie: adevăr, personaj, teatru, timp

Instanța adevărului se situează, în mod aproape involuntar, în proximitatea acelor stări care bântuie creația actoricească, precum autenticitatea, veridicul, verosimilul, credibilul etc. – elemente care totuși se pot ivi în scenă din contextul creat fie din atmosfera spațiului, a construcției regizorale sau actoricești, a relațiilor dintre componentele: lumini, video, situație scenică etc. Contextul scenic este într-o oarecare măsură o sensibilă și subtilă radiografiere a unui context social-istoric, în urma căruia discursurile scenice par reverberații ale ritmului societății. Ceea ce determină ca senzația unei separări a acestor contexte să aibă loc este aspectul temporal. Dacă este să considerăm un anumit fragment al unei perioade istorice *adevărul acelei vremi*, înseamnă că timpul alterează nuanța pe care *dimensiunea adevărului* o capătă.

Construcția de personaj se supune regulilor timpului. Personajul se dezvăluie treptat, într-o evoluție constantă, delimitată de conjuncturi scenice. Din repetarea unei acțiuni sau situații izvorăște dilema repetițiilor precise, exacte și fidele ale aceleiași încărcături psiho-emoționale. Variabila umană propune, astfel,

• doctorand anul III, Școala Doctorală de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

¹ Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Rohia, 2005.

COLOCVII TEATRALE

dificultăți. Ținând cont de toate acestea, apare ciocnirea unor adevăruri involuntar percepute: particularitatea profundă a interpretului, ca un adevăr personal, cu particularitatea personajului și anume adevărul scenic. În continuare am putea chestiona posibilitatea convergerii lor. George Banu observă că „din nevoia de adevăr subiectivitatea interpretului se substituie celei a caracterului”². În altă ordine de idei, am putea presupune că în ceea ce privește realitatea dinafara scenei, acolo adevărul s-ar insinua asemeni unui eveniment necontrolat, pe când cel scenic este construit având ca reper interpretarea celui alt – un adevăr oglindindu-se în altul. Nu se poate pierde din vedere aici intervenția necesară a temporalității. În scenă, timpul se dilată sau se contractă, în funcție de cerințele gândite, iar actorul își asumă o traiectorie interioară care să se limiteze la acea axă temporală propusă scenic. Ceea ce în realitate i-ar putea lua patru zile, în scenă nu-i poate alocă decât zece minute și în același timp fiind conectat la surse autentice – confruntarea cu timpul anunță confruntarea cu adevărul. Cum depistează actorul adevărul personajului și în ce fel devine actorul capabil a-i da o formă astfel încât să îl poată transmite publicului? Dacă adevărul nu conține informații precise, el este, în orice caz, conținut în informații. Prin urmare, adevărul nu are un sens sau o formă anume, dar *oferă* sens și formă.

Pentru Stanislavski, de pildă, nu a fost niciodată atât vorba de adevărul metodei sale, cât de metoda sa care poate atinge adevărul, ceea ce l-a interesat în mod special. Orientându-se fidel către o astfel de înțelegere a procesului teatral, teoreticianul antipatizează cu ardoare jocul actoricesc „accidental”, „în general”, crezându-l departe de adevăr. La baza căutărilor sale este formulată o tehnică prin care se reglează inconstanța actorului definită de hazardul unei inspirații de moment pe care nu o poate controla și este propusă îndreptarea lui către deprinderea unor mecanisme conștiente, controlate, către propria natură, care să-l ajute să încorporeze o „nouă natură”; de aceea „profesiunea actorului, baza artei actorului este un lucru monstruos pentru că este făcută din aceeași carne, din același sânge, din aceiași mușchi ca cei pe care îi folosiți pentru a săvârși gesturile obișnuite, gesturile adevărate”³. Pentru Stanislavski, această suprapunere a celor două ipostaze – actor/personaj – este evidentă. O foarte relevantă observație privind punctele de întâlnire dintre cei doi este făcută de către George Banu: „Actorul unic (...) se eliberează pe de o parte de servitutea față de materialul prealabil propus de rol, iar pe de alta nu se expune pe de-a-ntregul și nici nu se constituie el însuși (...) în <<material>>: acest actor e prezent, întotdeauna prezent, dar mereu în parte secret. Și această rezervă spectatorului îi place, căci el depistează ceea ce actorul amputează din rol și se lasă atras de aceste absențe care

² George Banu, *Reforme teatralului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București, 2011, p. 52.

³ K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I, Editura Nemira, București, pp.77-79.

COLOCVII TEATRALE

nu-i interzic să revină mai târziu la personaj (...). Actorul (...) evoluează între rol și el însuși”⁴.

Totodată, se menționează de contextul scenic și irealitatea lui ca fiind o problemă pentru actor, o problemă care nu poate fi ignorată, oricât de maleabil ar fi contextul, acesta poate rămâne departe de actor, de *viața adevărată* și, prin urmare, fals.

Puternic influențat de înclinația spre sisteme a secolului, Stanislavski a căutat să configureze un nou limbaj teatral care să nu situeze arta actorului pe nivelul artelor care se manifestă „la întâmplare”, ci să restaureze chiar în esența limbajului ei o semantică precisă, tehnică, ajutătoare, care să ofere sens creației teatrale, un sens coerent. Trăirea intră în posesiunea tehnicii și devine o „formă de cunoaștere”. Mai mult decât atât, intrând într-o anumită măsură în palierul psihanalizei, Stanislavski face cunoștință cu o terminologie care a pus bazele așa-zisului sistem. Fascinat de inconștient, memoria afectivă – temele conștiinței moderne de atunci – găsește o posibilă cheie pentru eliberarea actorului din strânsorile reprezentărilor stereotipate. Funcționalitatea acestui demers stă tocmai în necesitatea de a-l împinge pe actor dincolo de limitele conștiinței, în zona rezervată impulsurilor inconștiente.

Întregul ansamblu de trăiri, emoții, gânduri care s-a înmagazinat în bagajul psihic al unei ființe umane poate reprezenta adevărul acelei ființe, bagaj care nu poate fi accesat oricum. Prin urmare, Stanislavski a propus „un joc” simplu pentru a avea acces, treptat, la acest bagaj psihic înmagazinat, denumit chiar de el și subconștient. Astfel, actorul va renunța la efortul a se confrunta direct cu o luptă intensă, aceea de a insista să se convingă de stări, gânduri, trăiri, situații, pe care subconștientul nu face decât să le respingă, ceea ce nu poate să ducă, eventual, decât spre construcția unei imagini fragile și artificiale a unui personaj, a unei stări sau a unui gând, și își va propune lui însuși un joc, pornind de la un simplu „dacă” (dacă ar fi adevărat, ce aş face?). Jocul oferă acces la posibilitate, care are capacitatea de a încorda psihicul, astfel încât stimularea subconștientului produce soluții, iar actorul se află în situația de a produce acțiuni. Ne fiind neapărat suficient în scenă doar să apară soluția, în această etapă intervine creația, ingeniozitatea provenind dintr-o practică a soluțiilor care, deși limitate la contextul psihic personal, ele pot fi ajutate de imaginație. În acel moment actorul nu mai insistă, ci își oferă posibilitatea de a-și imagina cum ar acționa, ulterior acționând. În acest fel, posibilitatea contextului devine mai reală decât strategiile de a te convinge de același context. Cu alte cuvinte, subconștientul nu acceptă realitatea scenică decât filtrând-o printr-o posibilitate a ei. Dar acest lucru sub nicio formă nu rezolvă

⁴ George Banu, *Dincolo de rol sau actorul nesupus*, trad. Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2008, pp. 16-17.

COLOCVII TEATRALE

întregul mecanism actoricesc, ci doar reconfigurează parametrii scenici pentru munca actorului – „dacă” nu face parte decât dintr-un șir lung de instrumente de care un actor se poate folosi în parcursul lui de *a cuceri* adevărul în scenă.

După cum bine observăm, conceptul de adevăr nu este un dat de la sine oferit de către scenă, el este hrănit estetic de organicități, care la rândul lor provin atât din sfere conștiente, cât și subconștiente ale artistului. Putem să ne întrebăm unde își are originea sau, mai exact, de unde își construiește originea. Un punct de plecare ar putea fi memoria emoțională, care, în esență, nu face decât să creeze senzația adevărului. Accesul la memoria afectivă face din actor un „medium permeabil al propriei memorii pe care o invocă prin tehnicile «eu sunt» și «magicul dacă»”; memoria apare din implicarea biografică a interpretului în situațiile propuse”⁵.

Așadar, reacția emoțională a actorului răspunde oarecum cerințelor adevărului, pentru că ea, prin prisma autenticității, are efectul unei mărturisiri; actorul are conștiința acestor reacții și categorisește în interiorul său drept *mici adevăruri*. Autenticul reflectă, în schimb, definiția pe care actualitatea teatrală i-o oferă acestuia, de aceea timpul nu elimină adevărul și nici nu îl reprimă, ci îi reactualizează direcția, dimensiunea și expresia. În ceea ce privește actorul, acesta pare că de multe ori „trebuie să trăiască pornind de la propria lui ființă, nu de la rol, luând de la acesta din urmă doar împrejurările propuse”⁶. Având acest fapt prezent, nu este neapărat vorba despre a aduce instinctul în prim-plan, cât despre a pregăti terenul conștient pentru reflexe subconștiente, astfel putem să invocăm ceea ce se numește organicitate în scenă. Liviu Rusu remarcă următorul aspect: „Conștiința nu este decât continuarea unui proces interior înconștient, care din latent devine actual”⁷.

BIBLIOGRAFIE

- Banu, George, *Reforme teatruului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București, 2011
Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I, Editura Nemira, București
Rusu, Liviu, *Eseu despre creație artistică. Contribuție la o estetică dinamică*
Banu, George, *Dincolo de rol sau actorul nesupus*, trad. Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2008
Barba, Eugenio, *Teatru. Singurătate, meșteșug, revoltă*, trad. Doina Condrea Derer, Editura Nemira, București, 2010

⁵ George Banu, *Reforme teatruului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București, 2011, p. 55.

⁶ K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Editura Nemira, București, pp.105-108.

⁷ Liviu Rusu, *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*, Editura Dacia, 2005.

Teatrul într-o lume post-literată¹

Ioana ILAȘ BODALE •

Rezumat: Teatrul, ca artă vie, întotdeauna a reflectat anumite aspecte ale societății, iar marile scrieri dramaturgice funcționează ca niște radiografii precise ale unor probleme stringente cu care se confruntă societatea din vremea lor. Astăzi, chiar dacă se montează piese din Antichitate sau din Evul Mediu, creatorii de teatru vor să pună în scenă realități actuale cu valori și teme fundamental umane, care ne-au însoțit mereu și nu vor dispărea niciodată. Totuși, teatrul contemporan se confruntă cu o serie de probleme, sau mai bine zis particularități, fără precedent în istorie, majoritatea gravitând în jurul noilor tehnologii și impactul pe care acestea îl au asupra societății în general și a teatrului în particular. Lucrarea de față vrea să inventarieze cea mai recentă fază a unei etapizări bazată pe relația între tehnologie și cultură, etapizare care împarte evoluția culturală în trei stadii, în funcție de starea cuvântului în comunicarea socială și anume: cuvântul vorbit (cultura orală) cuvântul scris (cultura literată) și cuvântul ilustrat (cultura post-literată), cea actuală

Cuvinte cheie: cultură, digitalizare, noile media, imagine, post-literat

Este deja un truism că „tinerii de astăzi”, au tendința să folosească mai mult imaginile grafice și foto-video decât cuvintele atunci când comunică între ei. Acest fenomen este produsul răspândirii la scară largă a telefoanelor mobile inteligente și a dezvoltării galopante a platformelor de tip *social media*. Combinația celor doi factori oferă posibilități de mesagerie multimedia instantanee, atât pentru comunicări private cât și pentru cele cu caracter public. Principiul „o imagine valorează cât o mie de cuvinte” a devenit un motto universal, iar tehnologiile au făcut producția și distribuirea de imagini mai facilă ca niciodată. Astăzi este mai ușor să arătăm (ce, cum, când și cu cine) decât să descriem cu propriile cuvinte, și să interacționăm mai repede cu oamenii aflați la kilometri distanță decât cu cei aflați în aceeași încăpere. Uneori oamenii corespundează digital chiar și când stau la aceeași masă, pentru că mediul virtual oferă mijloace de exprimare diferite. Prin urmare, întreg sistemul de comunicare socială s-a schimbat radical în decursul

• Doctorand anul IV, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale” București

¹ Acest studiu al doctorandei Ioana ILAȘ BODALE a fost realizat cu sprijinul proiectului „Program pentru creșterea performanței și inovării în cercetarea doctorală și postdoctorală de excelență” – „PROINVENT”, Contract nr. 62487/03.06.2022 - POCU/993/6/13 - Cod 153299, finanțat de The Human Capital Operational Programme 2014-2020 (POCU), România.

COLOCVII TEATRALE

câtorva ani, iar fenomenul nu afectează doar pe cei tineri, ci pe oameni de toate vârstele deopotrivă.

Un alt motiv pentru care acest trend este în creștere este adevărul biologic că imaginile sunt în general mult mai antrenante, mai memorabile și mai rapid de asimilat decât textul (Tuft, 1997). Conținutul vizual poate transmite emoții complexe, (Ackerman & Puglisi, 2012) idei complicate și informații extinse într-un mod rapid și eficient. Utilizarea noilor tehnologii face ca acestea să fie extrem de ușor de partajat și de redistribuit.

Noile instrumente de comunicare, mai exact aplicațiile de *social media* sunt dezvoltate de echipe bine pregătite în tehnologia informațiilor dar care au o expertiză considerabilă și în ceea ce privește mecanismele psihologice care fac produsele lor extrem de *adictive*. Companiile care gestionează aceste platforme nu doar că fac uz de cele mai recente descoperiri din domeniu, dar funcționează ca niște institute de cercetare care studiază permanent cele mai eficiente metode de producție, distribuție, și consum multimedia în interacțiunile sociale. *Instagram*, *Twitter* și *Youtube* au devenit mai mult decât simple canale prin care oamenii descoperă și distribuie conținut cultural. Multe companii de teatru sau instituții de cultură convențională folosesc respectivele platforme deoarece facilitează expunerea unor produse de nișă și antrenează un nou tip de interacțiune între producători și consumatori. Dar faptul că, în aceste medii, oricine poate publica, iar rubricile de comentarii pot fi mai atractive decât obiectul comentat, au dat naștere unor fenomene culturale noi, mult mai participative și democratice decât mediile tradiționale, unde delimitarea între public și autor este practic dizolvată.

Bineînțeles, separarea între autor și spectator încă se perpetuează, dar democratizarea acestor mijloace *mass-media* a generat vectori culturali noi. Din rândul creatorilor de conținut răsar periodic indivizi a căror putere de „culturalizare” a publicului este mai puternică decât a instituțiilor specializate. Mulți influenceri, au făcut o carieră impresionantă oferind versiuni demonstrative sau *reader's digest*² a unor materiale inițial înregistrate textual pe care puțini mai au răbdarea sau timpul să le parcurgă în formatul original. Efectul este într-adevăr o familiarizare a publicului cu informația textuală dar și o abandonare a lecturii în favoarea vizionării unor producții video.

Există nenumărate studii care vizează impactul noilor tehnologii asupra schimbărilor de comportament în rândul consumului de produse culturale precum muzica, filmul, cărțile sau teatrul, și nu este nevoie să analizăm date statistice pentru a realiza mutațiile pe care mediile digitale le-a provocat în cadrul acestor industrii. De exemplu, în muzică, reorientarea consumatorilor de la achiziția materialelor fizice precum discuri din vinil, casete magnetice sau CD-uri la

² <https://www.ntlive.com/>

COLOCVII TEATRALE

achiziția de muzică *online*, prin descărcare sau platforme de *streaming*, nu a schimbat doar mediul de înregistrare uzitat, ci și modul în care ascultătorii se raportează la artiști și la creațiile lor. Inclusiv artiștii și-au schimbat abordarea față de propria lor muncă. Pe vremea când înregistrările erau extrem de scumpe, muzicienii petreceau considerabil mai mult timp în pregătirea și elaborarea compozițiilor înainte să lanseze ceva. Majoritatea trupelor își exersau și testau creațiile prin baruri, cluburi sau mici săli de concerte cu mult timp înainte să lanseze un album nou, și erau foarte selectivi cu ceea ce imprimau pe suporturile de redare. Astăzi oricine își poate încărca pe *cloud* producțiile înregistrate acasă, pe jumătate finisate, fără niciun cost. Astfel, cantitatea de muzică disponibilă a crescut exponențial, în timp ce calitatea a rămas constantă. Există atât de multă muzică de explorat, și atât de ușor de zăpat, încât melomanii nu mai sunt dispuși să asculte aceeași piesă de mai multe ori înainte să decidă dacă le place sau nu. Ascultătorii nu mai sunt forțați de tehnologie să parcurgă anumite producții într-o anumită ordine, iar această libertate a făcut timpul petrecut cu producțiile mai puțin *catchy*³ să scadă spre zero. Practic, creațiile a căror valoare solicită un efort inițial, nu mai au aceleași șanse să fie descoperite, iar acest fenomen a schimbat consistența sau densitatea produselor artistice.

Felul în care noile tehnologii au afectat consumul de teatru face obiectul multor cercetări și există o bibliografie în continuă creștere care tratează utilizarea elementelor de multimedia, teleprezență sau imersiune interactivă în cadrul producțiilor de spectacole. Relevant, pentru această lucrare, este impactul pe care îl au platformele de *live streaming*⁴ sau de distribuirea unor producții teatrale înregistrate. De exemplu platformele *National Theatre Live*⁵ și *Digital Theatre*⁶ susțin că au permis producțiilor de teatru să ajungă la un public mai mare dincolo de limitele fizice a unei săli de spectacol, și că dau posibilitatea oamenilor care nu pot să participe fizic la un spectacol *live*, să experimenteze producția din confortul propriului cămin, sporind astfel accesibilitatea. În realitate, însă, experiența pe care aceste platforme le oferă publicului sunt mai asemănătoare cu televiziunea și cinematografia decât cu arta spectacolului de teatru.

Și rețelele de socializare influențează consumul de teatru, mai ales atunci când sunt folosite în activități de marketing pentru promovarea din timp a unor spectacole convenționale. Reclamele, recenziile și *like*-urile date postărilor

³ *Catchy* - termen englezesc utilizat pentru a desemna o producție muzicală considerată atractivă la prima audiere, sau fără un efort considerabil din partea ascultătorului.

⁴ *Live streaming* - termen utilizat pentru transmiterea imaginilor video și audio *live* a (un eveniment) prin intermediul Internetului.

⁵ <https://www.digitaltheatre.com/>

⁶ McLuhan, Marshall - *The Gutenberg galaxy : the making of typographic man*, Editura University of Toronto Press, Toronto, 1962, p. 2

COLOCVII TEATRALE

online, cu și despre spectacole, influențează extrem de mult alegerile, percepția și interpretările consumatorului.

Așadar impactul platformelor digitale asupra consumului de teatru este complex și prezintă atât beneficii cât și dezavantaje. Unul din avantajele este că platformele digitale extind granițele producțiilor teatrale și le fac mai accesibile sau mai spectaculoase. Pe de altă parte, există posibilitatea ca platformele digitale să submineze experiența unică a teatrului *live* și să contribuie la o scădere a participării fizice.

Efectele tehnologiei asupra culturii au preocupat mai mulți cercetători de seamă, și avem un patrimoniu important care ne ajută să interpretăm observațiile enumerate mai sus. Câteva din cele mai importante teorii sunt de la marele vizionar Marshall McLuhan, care deși a scris în anii '60, el este extrem de relevant pentru ceea ce se întâmplă astăzi. Pentru McLuhan, presa tipografică, inventată de Johannes Gutenberg în secolul XV, a avut un efect profund asupra felului în care oamenii gândesc și înțeleg lumea.

În 1962 publică „*The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*” în care teoretizează trecerea de la o cultură orală, la o cultură a textului scris și implicațiile acestei schimbări asupra cunoștinței și conștiinței umane, și în care folosește pentru prima dată conceptul de societate post-literată, dar fără a intra în detalii. Lucrarea se concentrează pe tranziția de la cultura orală la cea scrisă iar unul din argumentele sale este acela că presa a creat un nou tip de persoană pe care el îl numea „omul tipografic”, în contrast cu „omul scribal” sau aliterat. Acest tip de persoană este caracterizată de un mod de gândire lineară, rațională și individualistă, produsă de cuvântul tipărit. El susține că tipărirea încurajează concentrarea atenției pe cuvinte sau pe propoziții individuale, și mai puțin pe contextul în care acestea sunt încorporate. Acest lucru duce la o fragmentare a gândirii și o pierdere a perspectivei holistice și o interconectare tipică a unei culturi orale. De asemenea, el susține că dezvoltarea mediilor tipografice au dus la apariția unui tip de cunoaștere, unul bazat pe principii abstracte și legi universale. Această cunoaștere este desprinsă de particularitățile experienței și este transmisă prin cărți care sunt ele însele abstracțiuni ale realității, și formează o „a doua natură” care se suprapune peste lumea naturală și care ne formează percepțiile asupra acesteia.

Aceste idei sunt extrem de relevante astăzi, mai ales în contextul tehnologiilor digitale, și în special faptul că McLuhan a preconizat că noile media va produce o cultură similară cu cea orală bazată pe un mod de gândire holistic și bazat pe interrelaționar, vizibilă în noile forme de comunicare, care deși folosesc textul, se bazează pe o interacțiune și o spontaneitate specifică oralității. La fel, putem vorbi de o reîntoarcere la modul senzorial de a experimenta lumea, pe care o putem constata în dezvoltarea tehnologiilor de realitate virtuală sau alte forme de imersiune tehnologică.

COLOCVII TEATRALE

La doi ani după „*Galaxia Gutenberg*” în 1964, Marshall McLuhan publică o altă lucrare devenită referință obligatorie pentru toate științele comunicării „*Understanding Media: The Extensions Of Man*” în care explorează diferitele moduri în care noile media (de atunci) modelează conștiința umană și interacțiunea socială. Și, deși nu-l menționează explicit, McLuhan dezvoltă în această carte conceptul de „lume post-literată”⁷ menționat în lucrarea sa anterioară. În această carte detaliază tranziția de la culturală scrisă, unde cuvântul tipărit era modul principal de comunicare, către alte forme de media precum televiziunea, filmul și tehnologiile digitale. Această trecere reprezintă o transformare cultura umană de aceeași magnitudine pe care a avut-o presa lui Gutenberg, deoarece modifică modurile în care percepem și interacționăm cu lumea din jurul nostru. Printre altele, el consideră că mediile electronice vor crea o societate mai „tribală” și mai interconectată, mai puțin individualistă, în care oamenii sunt mai puțin izolați și mai conectați unii de alții prin experiențele comune furnizate de media.

El sugerează că noile tehnologii sunt implicate major asupra felului în care gândim. Într-o lume post-literată cunoașterea nu mai este transmisă prin cuvinte, pe care Noam Chomsky le consideră un material de construcție a gândirii, sunt transmise mai degrabă prin imagini, sunete și a altor forme de experiențe senzoriale, iar acest lucru face ca înțelegerea noastră asupra lumii să devină mai fragmentată și mai subiectivă, pe măsură ce suntem expuși la o varietate mai mare de perspective și interpretări.

Revenind la tehnologiile digitale, vedem că acestea au dus la o proliferare a tipurilor de conținut, precum meme-urile sau clipurile virale, făcute să fie consumate în viteză și să poată fi distribuite pe diverse rețele sociale. Urmărind ideea lui McLuhan, spunem că noile media au remodelat conștiința umană în moduri particulare. Lumea nu mai este înțeleasă printr-o afiliere la un anumit set de idei bine formulate, și reformulate de o succesiune de autori definiți ca în cultura scrisă, ci printr-o construcție fluidă de particule conceptuale, ilustrate audio-vizual, a căror reprezentativitate a lumii este provizorie iar proveniența ideatică sau culturală este irelevantă.

McLuhan a rămas celebru pentru că ne-a făcut conștienți că mediul prin care este transmis un mesaj este mai important decât mesajul în sine, și felul în care o informație este comunicată schimbă felul în care este recepționată și înțeleasă. Dar această lucrare îl menționează pentru teoriile conform cărora tehnologiile implicate în informarea unui individ îi schimbă percepția asupra lumii și că diferitele medii au efecte diferite asupra modului în care gândim, simțim și

⁷ Postman, Neil, *Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business*, Editura Penguin Books, New York, 2006, pp. 78-89

COLOCVII TEATRALE

ne comportăm. Așa cum presa lui Gutenberg a generat „omul tipografic” cu o structură mentală specifică, tot așa mediile digitale crează arhetipuri noi de care teatrul modern trebuie să țină cont.

Un alt teoretician important care vorbește despre relația crucială între cultură și tehnologie este Neil Postman, care în 1985 susține că televiziunea, ca mediu de comunicare dominant al secolului al XX-lea, a transformat discursurile sociale în într-un mod care a diminuat calitatea informațională și abilitatea oamenilor de a se angaja în discuții semnificative și serioase. El susține că televiziunea a produs o scădere a culturii tipărite, care valoriza gândirea rațională și analitică în detrimentul celei emoționale, iar mediile printate precum cărțile, ziarele sau alte materiale tipărite încurajează analiza logică și argumentarea. ”Televiziunea a ajuns să aibă statutul de „*meta-medium*” - un instrument care direcționează nu doar cunoaștere asupra lumii, dar și cunoașterea asupra metodelor de cunoaștere”⁸.

Din dorința de a ține publicul în priză, producătorii și oamenii de publicitate au realizat că imaginile și apelurile la emoții erau metode mult mai eficiente de a capta atenția spectatorilor decât argumentațiile raționale de lungă durată, așa că au transformat știrile sau buletinele informative într-un divertisment, cu accent pe imagini dramatice, stimulare afectivă și senzaționalism în locul acurateței factuale și a analizei raționale.

Chiar și atunci când abordează chestiuni importante, sub pretextul simplificării și a accesibilizării televiziunea reduce chestiunile și ideile complexe la bucățele de sunete, slogane și imagini care pot fi consumate cu ușurință și curând uitate. Aceeași valoare de divertisment o primează și în emisiunile politice, unde candidații sunt judecați pe baza a cât sunt de simpatici, carismatici sau a prezenței scenice și în funcție de politici și idei. Televiziunea a creat o cultură a pasivității și distracției unde oamenii sunt mai interesați de divertisment decât să participe în viața civică prin discuții constructive.

În ceea ce privește utilizarea noilor media în promovarea culturii de valoare „televiziunea nu extinde sau amplifică cultura literată. O atacă. Dacă televiziunea este o continuare a ceva, este a unei tradiții începute de telegraf și fotografie”⁹.

Chiar dacă Postman vorbește despre situația din America la mijlocul anilor ‘80, același discurs se poate aplica și în mare parte din conținutul noilor media de astăzi, și deși internetul a înlocuit televiziunea ca mijloc de comunicare dominant de metehnele de care vorbește Postman au rămas. Deși noile media au potențialul

⁸ Încercare a cuiva să explice natura existenței umane, istoriei și culturii, printr-un discurs care încearcă să ofere o viziune cuprinzătoare și unificată a realității și să explice sensul și scopul vieții umane.

⁹ Idem, p. 84

COLOCVII TEATRALE

de a fi instrumente de diseminare a unor informații valoroase, caracterul laconic, senzaționalul exagerat, simplificarea dusă la simplism, și caracterul emoțional al televiziunii este doar mai exacerbat în mediul *online*. În majoritatea platformelor sociale este dificil dacă nu imposibil ca utilizator să te angajezi în discuții nuanțate și să abordezi probleme complexe. În schimb, natura virală, este un mediu excelent pentru propagarea dezinformărilor, a știrilor false și a teoriilor conspirative care subminează democrația și încrederea în instituții. Mai mult, majoritatea aplicațiilor utilizează algoritmi de curatoriatic informațional care se bazează pe un profil iar rezultatele afișează doar rezulatele care întăresc convingerile preexistente, ca o cameră de ecouri care se traduce într-o lipsă artificială de diversitate în discursul public.

Portretul noului spectator de teatru nu ar fi complet dacă cu am menționa și caracterul său postmodernist, formulat cu mare elocvență de filosoful Jean-François Lyotard. Acest caracter este definit de o rejectare a oricărui „narațiuni mărețe”¹⁰ și o proliferare a sistemelor de cunoaștere fragmentată. În lumea postmodernistă, cunoașterea nu mai este centralizată sau unificată, ci mai degrabă există într-o rețea de revendicări și contra revendicări valabile la nivel local. Iar această fragmentare a cunoașteri este strâns legată de apariția și dezvoltarea noilor media care a facilitat oamenilor accesul și crearea de informații, dar care a dus și la cantități copleșitoare de informații respectiv la o erodare a surselor tradiționale de autoritate.

În acest sens, condiția postmodernistă poate fi văzută ca o altă manifestare alternativă a unei lumi post-literate. Pe măsură ce comunicare scrisă și-a pierdut autoritatea și relevanța în fața noilor mijloace de comunicare, intrăm într-o eră a comunicării în care informația este fragmentată, localizată și efemeră, cu implicații profunde asupra înțelegerii noastre asupra adevărului, a identității, puterii.

Așadar, teatrul contemporan trebuie să se desfășoare într-o lume complicată, în care scrierea și lectura nu sunt cele mai importante forme de culturalizare, și nu cred că au fost vreodată. Vorbim de reîntoarcere la caracterul oral al culturii deși pentru tot mai multe persoane vorbirea se textualizează și cuvintele sunt înlocuite cu conținut multimedia.

Deși s-a bazat pe „text” o bună parte din istorie, teatrul a avut mereu un caracter oral și interpreții folosesc constant cuvântul vorbit, prozodia, cântecul ori alte forme de exprimare directă pentru a spune povești și a transmite sensurile și emoțiile dorite. Cu toate acestea tendința teatrului este să devină mai vizual și mai fizic, bazându-se pe mișcare, gesturi și alte forme non-verbale de comunicare

¹⁰ Versiunea prescurtată a unei povești, experiențe sau probleme legate de muncă.- <https://www.urbandictionary.com/>

COLOCVII TEATRALE

pluri-sezoriale. Deși este esențialmente o artă vie, încorporează tot mai multă tehnologie, cum ar fi proiecții, peisaje sonore și elemente interactive, pentru a implica publicul în moduri cât mai spectaculoase. În timp ce forma și conținutul teatrului se vor schimba pentru a reda o lume în continuă evoluție, scopul său fundamental, de a aduce oamenii împreună să experimente povești, a fost și va rămâne mereu același.

BIBLIOGRAFIE

- Ackerman, Angela & Puglisi, Becca, *The Emotion Thesaurus: A Writer's Guide To Character Expression*, Kindle Edition, 2012
- Lyotard, Jean-François, *The postmodern condition : a report on knowledge*, University of Minnesota, Minneapolis, 1985
- McLuhan, Marshall, *The Gutenberg galaxy : the making of typographic man*, University of Toronto, Toronto, 1962
- Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions Of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964
- Ong, Walter J., *Orality and literacy : the technologizing of the word*, Ed. Routledge, Londra, 2002
- Postman, Neil, *Amusing ourselves to death : public discourse in the age of show business*, Penguin Books, New York, 2006
- Tufte, Edward R., *Visual explanations : images and quantities, evidence and narrative*, Graphics, Cheshire, 1997

COLOCVII TEATRALE

Rolul Teatrului în dezvoltarea omului modern

Inga MARCU-REMENTOV •

Rezumat: Teatrul, împreună cu toate celelalte forme ale artelor spectacolului, împreună cu muzica, literatura și artele vizuale, în diversele lor variante de manifestare, au însoțit mereu omenirea, oferind, pe lângă modalități seducătoare de petrecere a timpului liber, adică de divertisment, clipe de minunată introspecție, de benefică vindecare sufletească, de indispensabilă dezvoltare spirituală. Teatrul, prin mijloacele sale specifice și efectele produse, trebuie privit ca material de reflexie și reflecție, ca tribună de implantare în conștiințele contemporane sau viitoare a unor concepte morale și sociale salubre, ca un spațiu de profilaxie sau recuperare emoțională. Prin consecință, actorul, martor nemijlocit și fin observator al vremurilor, poate îngloba, grație artei sale, diverse funcții: de la histrion, în sens apreciativ, la portavoce a sistemului sau a colectivității, ori terapeut.

Cuvinte cheie: teatru, actor, comunicare, terapie, psihologie

Omul este prin definiție o ființă socială, pentru care comunicarea este o nevoie, un imperativ care poate sluji, pe lângă toate celelalte funcții, drept „refugiu împotriva anxietății, a solitudinii și chiar opresiunii”.¹ Eric Berne, la cre vom face referire și mai târziu, scrie în cartea sa *Jocurile noastre de toate zilele*, că orice comunicare este utilă și benefică pentru oameni, iar teatrul oferă o oportunitate excelentă în acest sens. Artă de origine și natură colectivă, spectacolul de teatru este creat de om, pentru om și dăinuie prin om. Este bine știut că teatrul are o multitudine de funcții precum: educativă, socială, de divertisment, de propagandă, etc., că are un rol crucial, în special, în formarea generațiilor tinere, mai ales dacă producțiile au, pe lângă poveștile tradiționale, cu intrigă clasică, atemporală, și subiecte de maximă actualitate în care protagoniști sunt ei înșiși, cu problemele specifice.

Și totuși cum influențează teatrul viața omului, psihicul uman? Ce anume îi oferă încât chiar și aflându-se în competiție acerbă cu ultimile inovații ale televiziunii și cinematografiei, cu nevoia tot mai acută de divertisment, reușește să își mențină rolul care, nu doar că nu slăbește, dar în nenumărate cazuri, crește

• Doctorand domeniul Teatru la Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” din Iași, asistent universitar la Facultatea de Arte, Universitatea „Ovidius” din Constanța

¹ Amado Gilless, Guittet Andre, *Psihologia comunicării în grupuri*, București, Polirom, 2007, p.10

COLOCVII TEATRALE

exponențial? Și în general, cât de util este să mergi la teatru? Are vreun sens toată osteneala?

Pentru început, am putea să deslușim rolul teatrului după spusele *Marelui Will*: „scopul teatrului, al cărui rost, dintru-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor.”² Putem enumera și câteva dintre motivele pentru care ar fi important teatrul în viața umană. Am putea crede că, ne ajută să ne conștientizăm umanitatea. Doar observând situațiile cotidiene, travaliul permanent în care suntem implicați noi și semenii noștri, ne putem da seama, folosindu-ne de empatie, ce anume ne face oameni. Vizitele regulate la teatru dezvoltă capacitatea de a comunica, de a ne exprima sentimentele și emoțiile, de a îmbunătăți înțelegerea reciprocă cu lumea în general, și cu alți oameni. El ne oferă o înțelegere a modului în care funcționează conștiința noastră, a modului în care mediul în care ne aflăm ne afectează gândirea și comportamentul. Arta dramatică, în lumea modernă, a ajuns să fie un instrument folosit în diverse activități, de exemplu ca aliat și ajutor în psihoterapie, pedagogie, ceremonii civice, comemorări istorice, etc., depășind astfel atât cadrul scenic cât și teatrul ca instituție culturală.

Teatrul și omul modern

Epicentrul existenței individului, nu se limitează la sine și la propriul corp, el este continuat, în extensie, de conceptele antropocentrismului, care schimbă raporturile în relația noastră cu tot și toate, cu procesele tehnologice, și ne face să le subordonăm, să nu le lăsăm să ne acapareze existența. Cred că, mai nou, teatrul are rolul de a extinde conștiința și de a ne ajuta să acceptăm alte culturi, mentalități și caractere diferite de ale noastre. Este dificil să apreciem cât de mult ne poate influența acest lucru, dar pentru globalizare și socializare de succes, acesta este un punct important. Lumea modernă își dictează propriile reguli, iar cine nu ține pasul cu ea, poate fi sortit izolării și segregăției.

Teatrul este o metodă grozavă de a explora și analiza lumea dar și relațiile interumane. El acționează ca un laborator gigantic, în care experimentăm, ca într-o oglindă, vieți și situații paralele, având ca substanță de contrast, ca revelator sau reactiv, *magicul Dacă*. Spectacolele de teatru dezvoltă creativitatea cu puterea artei, inspiră noi realizări și oferă încredere în rezolvarea diverselor problematici cotidiene. Precum literatura, pictura și muzica, teatrul educă bunătatea, puritatea și integritatea. Artele plastice influențează omul prin domeniul percepției vizuale, muzica desfată organul auditiv, însă teatrul activează toate simțurile și oferă cele mai dinamice impresii. Orice spectacol ridică probleme de conștiință și moralitate.

² Shakespeare, William, *Hamlet, Opere complete*, vol. 5, Editura Univers, București, 1986, p. 375

COLOCVII TEATRALE

Știința teatrală este considerată, pe bună dreptate, principalul mijloc de educație estetică și spirituală a individului. Acțiunea scenică îl scoate pe om, temporar, din rutină. Spectacolul translează spectatorului gândurile, emoțiile și stările creatorilor săi. Drept urmare, teatrul, prin acțiunea scenică, oferă oamenilor o reflectare vie a realității, educând astfel și empatia.

Sunt diferite studii asupra motivului pentru care vizitele omului de rând în templele Melpomenei, au un efect pozitiv. Din observațiile personale, în calitate de martor activ sau actant, pot presupune că secretul constă în faptul că în timpul reprezentației teatrale, spectatorul primește un flux de emoții pozitive, care îi scad nivelul de cortizol din sânge, hormonul stresului, la schimb, îi optimizează sinteza serotoninei, elementul responsabil de buna dispoziție, antidepresivul natural. Mai mult decât atât, pentru mulți consumatori de teatru, prezența în sălile de spectacole este o oportunitate în plus de a se dezvolta personal. Piese, prin tematică, subiect, situații scenice, modalități de relaționare între personaje, dau de gândit și provoacă introspecții, căutări a ceva tăinuit și nepătruns. Altfel spus, teatrul acționează ca o rampă de autodezvoltare (autodesăvârșire) spirituală.

În Grecia Antică, teatrul era o adevărată instituție de practică psihologică colectivă. Vedem aici o modalitate remarcabilă de a vindeca și corecta psihicul prin empatie, în anonim, precum și o idee artistică universală. Chiar și atunci, lumea era conștientă de faptul că teatrul are o influență impresionantă asupra individului. În psihanaliza modernă, aceasta ar fi numită trecerea de la stres (stres nociv și neplăcut care duce la patologii) la eustres (stres benefic și plăcut care duce la recuperare).³

Conform statisticilor, în ultimii ani, prezența în sălile de spectacol a devenit o activitate *cool*, ultramodernă, în rândul tinerilor. Probabil, noile poetici regizorale, formulele scenice avangardiste, progresele tehnicii și eclerajului, precum și dramaturgiile actuale, deschid oportunități total diferite pentru industria teatrului. Astăzi mersul la teatru este popular chiar și printre cei care până de curând considerau teatrul o relictă a trecutului. Repertoriile și producțiile se diversifică cu povești și subiecte de interes pentru publicul modern. Teatrul își ajută spectatorul să vizualizeze problemele vieții din diverse perspective, punând la dispoziție multiple căi posibile de soluționare ale acestora, în chei diverse, de la tragic, comic, dramatic, la romantic, fantastic, filozofic, sau grotesc. După fiecare reprezentație urmărită, spectatorul care suferă de stres cronic, va vedea lumina de la capătul tunelului, viața va căpăta culori noi, se vor deschide alte orizonturi, va încolți creativitatea și energia creatoare.

Cinematograful poate părea, într-un anumit fel, adversarul teatrului, de fapt, aceste două forme de artă, au scopuri complementare, prin forme și metode

³ https://essay.utwente.nl/72588/1/MARTEN_BA_BMS.pdf accesat la data de 06.03.2023

COLOCVII TEATRALE

diferite. În cinematografie, imaginea, care se derulează în fața spectatorului, este un proces continuu, având o fluentă și o dinamică fără precedent, ce excede cu mult realității și care, e posibil să nu dea timp de reflecție privitorului. Teatrul, în schimb, nemijlocit de ochiul subiectiv al camerei de filmat, presupune un contact viu cu o realitate alternativă, într-o altă dimensiune, unde se instalează o atmosferă deosebită, ce generează energii directe și emoții pline de viață, intangibile pentru cinematograf. Ceea ce nu înseamnă că acesta nu poate emoționa.

Arta teatrală poate fi privită ca o formă de educație. Cuvântul viu, rostit în fața publicului, îl influențează într-un mod absolut magic, unic aș putea spune. Teatrul, ca oglindă a societății, reflectă cu fidelitate vulnerabilitățile, problemele și realizările sale. Abordarea temelor sociale a fost și este una din sarcinile esențiale ale teatrului. Mărturie acestei idei, pot servi următoarele gânduri ale lui Nicolae Iorga: „Arta, în toate formele ei, trebuie să vie, dacă nu e o jucărie, din toată adâncimea și seriozitatea vieții acelei societăți pe care e chemată să o curățească sufletește. Când sînt întrebări hotărîtoare și scriitori vrednici, se cuvine ca aceștia să dea un veșmînt de artă acelora. Dintre romancierii noștri se va desfășura mai puternic, va fi mai bine primit și va trăi mai mult, acela care va înțelege mai adînc și va ataca mai îndrăzneț întrebările de căpetenie ale traiului de astăzi, și nu în câte o încercare curînd părăsită, ci într-o întreagă operă de luptă, de trezire a conștiințelor și de îndreptare a faptelor.”⁴

Arta teatrală, contrar prejudecăților, mizează pe adevăr. Pentru ca mesajul să poată fi transmis și să ajungă la spectator nealterat, să-i atingă corzile sufletului, actorul are nevoie, în construcția rolului, să găsească acele detalii, resorturi, jaloane informaționale și emoționale, adică adevărurile personajului pe care îl joacă. Să fuzioneze practic cu un străin, preț de câteva ore și să i se substituie, în timp ce publicul acceptă această convenție până uită de tot că se află într-o sală de spectacol, iar în fața lui sunt înfățișate situații și caractere fictive posibile. Totul începe cu procesul de creare și co-creare între actor și spectator. Acest fapt include imaginație, jocul de rol, libertate ludică, credință, împărțirea conștiinței în Eu și non-Eu. După care se produce trecerea de la distres la eustres⁵, care se bazează pe mecanismele de apărare psihologică. Aici putem să includem: agresiunea, proiecția, excluderea, fantezia, negarea, reprimarea, metamorfozarea. Și în final vine catharsisul - scopul principal. Acesta apare în urma efectului de contopire ale tuturor mecanismelor enumerate, care s-au produs la diferite niveluri de percepție: emoțional, comportamental, vegetativ, cognitiv și socio-psihologic.

⁴ Iorga, Nicolae, *Teatru și Societate*, București, Editura Eminescu, 1986, p. 51

⁵ <https://snpcar.ro/stres-eustres-distres-eustresori-distresori-consideratii-generale/> , accesat la data de 02.03.2023

COLOCVII TEATRALE

Carl Gustav Jung, cunoscutul psiholog, discipol și colaborator al lui Freud, vorbește despre rolul teatrului ca despre o *cooperare mistică*, în care este cufundată personalitatea. Aici spectatorul se simte, nu ca un individ, ci ca o comunitate. Jung considera, de asemenea, că cel mai bun efect de scăpare a complexelor, ar avea-o opera de artă obiectivă și impersonală.⁶ Practic actorul, prin jocul său, conștient, încurajează publicul să găsească, inconștient, în personaj ceea ce necesită compensare și reabilitare. Lucru intuit, de altfel și de Shakespeare: „Îmbracă-mă în haină de bufon, dar lasă-mă să-mi dau pe față gândul și voi înzdrăveni atuncea trupul mâncat de boală-al păcătoasei lumi, de va răbda să-nghită doctoral.”⁷

Dragostea sau indiferența pentru teatru apar din varii motive. Pot să presupun că dintre cele psihologice, primează un motiv. Spectatorul se recunoaște în personaj, îi identifică punctele slabe, judecându-și propriul comportament. Și aici intervine partea importantă, în care poate să găsească în sine înțelepciunea de a se ridica deasupra slăbiciunilor proprii și a-și evalua partea negativă. Analizând diferite date experimentale, Eric Berne, psihiatru canadiano-american, cunoscut pentru crearea metodei analizei tranzacționale în psihoterapie, a observat că absența stimulilor emoționali și senzoriali, poate duce la tulburări psihice. El sugerează că omul trebuie să își organizeze viața astfel încât să opereze la un nivel emoțional ridicat, iar teatrul îi este aliat în această privință. Mai ales că teatrul abundă de comunicare ascunsă.⁸

Comediile și dramele influențează în egală măsură sănătatea emoțională a omului, chiar dacă tipurile de reacție sunt diferite. Scopul dramei nu este întotdeauna catharsisul. În timpul acțiunii scenice, spectatorul, plecând de la datele înfățișate, își poate proiecta în minte propriul scenariu, care poate să nu mai aibă nicio legătură cu subiectul sau genul spectacolului. Comedia, în ciuda definiției inițiale, demult nu mai are de-a face cu umilirea sau ridiculizarea aproapelui. Dacă e să îi dăm dreptate lui Berne, teatrul este format din totalitatea jocurilor pe care le jucăm cu toții zilnic. Am putea specula că teatrul, deși îl eliberează pe om, îl și condamnă, predispune, oarecum, la un anume tip de dependență. Asta dacă ar fi să presupunem că spectatorul vine la teatru ca la terapie, sperând să își rezolve problema, lăsându-se pradă situațiilor în care se cufundă personajul cu care se identifică, spre a le folosi pentru vindecare.

Dacă îi atribuim teatrului, teoria psihologică a emoțiilor, putem observa că acesta contribuie în cele din urmă la empatie, compasiune și alocentrism.

⁶ Jung, Carl Gustav, *Opere complete 6, Tipuri psihologice*, Editura Trei, 2004

⁷ Shakespeare, William, *Cum vă place, Opere complete*, vol. 5, Editura Univers, București, 1986, p. 149

⁸ Berne, Eric, *Jocurile noastre de toate zilele*, Editura Trei, 2017

COLOCVII TEATRALE

Empatizând, spectatorul înțelege și disculpă acțiunile protagonistului ca fiind proprii. Poate rezona nu doar cu personajul pozitiv ci, cum am mai spus, se poate identifica și cu acțiunile personajului negativ, găsindu-i motivațiile și argumentele pentru fapte.

Și totuși, în ce constă frumusețea teatrului ca instrument psihologic? Atunci când omul practică vindecarea cu ajutorul medicinei tradiționale, el este conștient de sine ca pacient, iar acest fapt acționează, mai întotdeauna, sub formă de distress (element cu efecte nocive asupra ființei umane). Pe când teatrul, oferind libertate, suprimă povara propriei conștiințe, depersonalizând pacientul, astfel generând eustres. Teatrul are abilitatea de a influența stresul cotidian, de a-l exila, și în asta constă puterea sa unică.

Flexibilitatea multitudinilor de situații scenice este o oportunitate neprețuită de a uni într-un moment colectiv de empatie, diverși oameni, care-și găsesc în ele sensul propriu. În definitiv, avem parte de o terapie de grup, care păstrează cu sfințenie anonimatul fiecărui participant.

David D. Burns, psihiatru american și specialist în terapia cognitiv-comportamentală, a dezvoltat conceptul Sinelui (Eu-lui), care duce la realizarea consistenței interioare. Publicul spectator compară constant sinele propriu cu acțiunea de pe scenă, încercând să se integreze în această lume teatrală, nou creată. În acest mod, el tinde să evite disonanța cognitive. Pentru ca să- i reușească acest lucru, e nevoie să se respecte câteva condiții simple: *acceptare* a tot ce se întâmplă, (a fi pregătit de co-creare), *adaptare* (a se respecta regulile jocului), *activarea protecției psihologice*, (a se alege reguli acceptabile pentru sine), sau *refuz* (a nu accepta regulile jocului).⁹

Carl Ransom Rogers, psiholog american, deținătorul premiului Nobel pentru Pace și fondatorul abordării umaniste în psihologie, susține între teoriile sale că omul nu poate schimba evenimentele, însă are toate premisele să își schimbe atitudinea față de acestea, că atunci când percepe și acceptă într-un sistem compatibil toate experiențele sale senzoriale și emoționale, el poate să înțeleagă și să-și tolereze mai ușor pe ceilalți. Iar spectacolul de teatru încurajează acest lucru, acționând ca o realitate percepută în mod unic de fiecare individ. Nu am cum să omit celebra frază scrisă tot de părintele dramei engleze William Shakespeare în *Cum vă place*: „Lumea-ntreagă e o scenă și toți oamenii-s actori. Răsar și pier, cu rândul, fiecare; mai multe roluri joacă omu-n viață, iar actele sunt cele șapte vârste”¹⁰. Pe cât de geniale vorbele, pe atât de actuale, zilnic oamenii joacă pe

⁹ Burns, David, D., *Terapia bunei dispoziții*, Editura LITERA, 2022

¹⁰ Shakespeare, William, *Cum vă place, Opere complete*, vol. 5, Editura Univers, București, 1986, pp. 151-152

COLOCVII TEATRALE

scena vieții, fiecare după propriul scenariu și, fie că este vorba de comedii, farse, drame sau tragedii, viața este o improvizație nesfârșită.

Bineînțeles că există o mulțime de oameni moderni sceptici în privința teatrului. Poate pentru că nu au vizionat niciodată vreun spectacol, sau poate pentru că preferă alte genuri de artă. Este adevărat că televiziunea, canalele de streaming, au crescut exponențial în ultimii ani, oferind publicului opțiunea de a se bucura de minunile tehnologiei, fără ca să iasă din casă, în confort și intimitate. Sau să prefere cinematograful, cu filme din ce în ce mai sofisticate, pline de efecte și imagini, de la 3D la 7D, care oferă nu doar senzații vizuale și auditive de excepție ci și senzații fizice. Recunosc, tentația este mare, însă teatrul oferă cu totul altceva. El manifestă ideile umanismului, formează valori estetice, îmbogățește viața spirituală, făcând-o luminoasă și mai împlinită. Teatrul este o artă vie, unde totul se întâmplă *aici și acum*, unde actorul, neavând opțiunea unei a doua, a treia sau a „n”-a dublă, este mult mai vulnerabil, procesul este mai fragil și supus efemerității, este un mod de a percepe viața, un fel de a te înțelege pe sine.

Concluzii

Societatea modernă bagatelizează adesea influența teatrului asupra vieții umane. Odată cu apariția tehnologiei și a gadgeturilor, oamenii par a uita de arta adevărată, iar într-o societate în care nu este artă autentică vor exista mereu dificultăți. Teatrul întrupează și exprimă tot binele și răul care există în lumea socială, dar, lucru important de remarcat, el este indicat să se poziționeze în afara politicii. Teatrul dezvoltă fantezia și imaginația omului, simțul frumosului și sublimului, iar astea toate contribuie la dezvoltarea lui spirituală. În sala de spectacol, spectatorul are ocazia să se vadă din exterior, iar o astfel de detașare de la realitate are un efect valoros asupra sănătății lui mentale și stării emoționale. Un alt aspect, la fel de important, este acela că, spre deosebire de televiziune și internet, teatrul nu își impune punctul de vedere, ci lasă spectatorului libertatea de a decide totul pentru sine, de a concluziona el însuși.

În toate cele expuse în aceste pagini, m-am referit în special la publicul spectator ca beneficiar al terapiei prin arta teatrului, dar în aceeași măsură și actorii, prin meseria pe care o practică, prin personajele pe care le trăiesc, au parte de metamorfozări, reverii, conștientizări, *exorcizări* care contribuie direct la dezvoltarea lor personală. Cristina Briciu în cartea sa *Actorul: histrion și terapeut al societății contemporane*, susține următoarele: „Dacă ne-am rezuma să apreciem și să analizăm doar valența estetică a artei actorului, vârful incontestabil al muncii sale, fără trecerea prin punctul sensibil al terapeutului nu putem ajunge la excelența esteticului. Din acest motiv considerăm că actorul se definește în

COLOCVII TEATRALE

unitatea dualității histrionic-terapeutică.”¹¹ Citându-l pe Aristotel din *Poetica*, Cristina Briciu, afirmă că sentimentele de milă, frică și omenie, la care se referă cel mai important filosof al omenirii, ca o consecință a artei, „nu au un rezultat oribil și distructiv, ci unul terapeutic, de tămăduire psihică.”¹²

Se pare că, la final am deschis un alt subiect de discuție, pentru o ulterioară temă de cugetare, în ceea ce îl privește pe depozitarul esențial al misterului teatral- actorul, nu doar în calitate de terapeut și histrion, ci, de ce nu, chiar de beneficiar al terapiei prin psihodramă. Până la urmă, teatrul ca intermediar între creatorii operei și publicul destinat al conținutului artistic, propune nu doar hrană pentru rațiune, cuget și suflet, ci mai presus de vindecare, oferă câteva ore de magie.

BIBLIOGRAFIE

- Amado Gilless, Guittet Andre, *Psihologia comunicării în grupuri*, București, Polirom, 2007
Apostol, Radu, *Teatrul social. Perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea*, București, UNATC PRESS, 2018
Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei R.S.R., 1965
Berne, Eric, *Jocurile noastre de toate zilele*, București, Editura Trei, 2017
Burns, David, D., *Terapia bunei dispoziții*, București, Editura LITERA, 2022
Briciu, Cristina, *Actorul: histrion și terapeut al societății contemporane*, București, UNATC Press, 2019
Cruțeru, Dan, *Funcția socială a artei*, București, Editura Meridiane, 1981
Ețco, C., Fornea, Iu., Davidescu, E., Tintiuc, T., Daniliuc, N., Cărașu, N., *Psihologie Generală, suport de curs*, Chișinău, CEP Medicina, 2007
Iorga, Nicolae, *Teatru și Societate*, București, Editura Eminescu, 1986
Jung, Carl Gustav, *Opere complete 6, Tipuri psihologice*, București, Editura Trei, 2004
Rogers, Carl, R., *Terapia centrată pe client. Prctica ei actuală, implicații și teorie*, București, Editura Trei, 2015
<https://snpcar.ro/stres-eustres-distres-eustresori-distresori-consideratii-generale/>, Ștefan Milea, Stres, Eustres, Distres, Eustresori, Distresori. Considerații generale, (2021), Societatea de Neurologie și Psihiatrie a Copilului și Adolescentului din România. accesat la data de 02.03.2023
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/bies.201900238>, Good Nor Bad, but Rather the Same? (2020) www.bioessays-journal.com , accesat la data de 02.03.2023
https://essay.utwente.nl/72588/1/MARTEN_BA_BMS.pdf , Finja Marten, Mediating Effect of Eustress and Distress on the Relation between the Mindset Towards Stress and Health The, accesat la data de 06.03.2023

¹¹ Briciu, Cristina, *Actorul: histrion și terapeut al societății contemporane*, UNATC Press, București, 2019, p. 233

¹² Idem, p. 138

Caragiale între comic și comunism

Alexandru SINCA •

Rezumat: O operă de artă nu este niciodată finalizată fiindcă ea capătă și surprinde valențe și semnificații noi cu fiecare an, deceniu sau veac care trece peste ea. Astfel și opera dramatică a lui Caragiale oglindește o lume nouă și perspective noi de gândire cu fiecare montare scenică. Ce Românie a surprins Sică Alexandrescu în montarea piesei „O scrisoare pierdută” din 1954 în comparație cu cea oferită de Liviu Ciulei în 1982? Ce gen de comic gusta o societate în plin război mondial când a fost realizat filmul „O noapte furtunoasă” din 1943 în comparație cu umorul pe care îl savura în anii comunismului în 1984? Dacă punem în balanță aceste montări diferite ale celor două piese de teatru ale celui mai iubit dramaturg roman, putem să observăm atât evoluția operei sale dramatice, cât și evoluția societății românești.

Cuvinte cheie: Caragiale, comedie, comunism

Care este rostul și rolul teatrului într-o societate? Shakespeare, prin vocea personajului său emblematic Hamlet, ne înfățișează simplu destinul acestei arte în câteva versuri: ”menirea teatrului este să înfățișeze un fel de oglindă a firii (...) și fiecărui veac, fiecărei epoci, tiparul și pecetea lor.”¹ Teatrul reflectă gustul epocii, nevoile, dorințele și crezurile ei. Caracterele prezente într-un anumit spațiu dintr-o anumită perioadă, tarele de care aceștia dau dovadă, valorile, principiile dar și viciile indivizilor ce alcătuiesc acea societate, constituie materia din care se vor întrupa personajele, din această materie se vor determina rolurile pe care aceste personaje le au de îndeplinit pentru a înfățișa un tablou veridic al lumii din care fac parte. Actorii înșiși vor oglinzi astfel așteptările și stereotipurile unei anumite societăți, pentru a permite publicului identificarea și empatizarea cu personajele rediate căci actorii sunt „cronica vie și prescurtată a vremurilor”².

Menirea artei teatrale nu trebuie trivializată prin asimilarea ei cu divertismentul, care poate fi cel mult un efect secundar al acesteia. În zilele noastre teatrul, filmul și televiziunea prin emisiunile sale de divertisment se amestecă între ele în ochii spectatorului neavizat din cauza faptului că persoanele implicate în

• Doctorand, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, București

¹ William Shakespeare, *Opere vol. VII*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959, p. 609

² Idem, p. 595

COLOCVII TEATRALE

realizarea lor se regăsesc în același timp în toate aceste trei forme complet diferite de înfățișare a pecetei vremurilor lor. Însă teatrul are alt rost în societate, el nu este o unealtă de relaxare a minților împovărate de griji din sala de teatru, el are origine sacră (Misterele de la Eleusis) și își păstrează sacralitatea prin faptul că mesajul lui transcende înfățișarea. Piese de teatru nu dezvăluie neapărat bogatul nivel cultural al dramaturgilor, ci reprezintă răspunsurile acestora la nevoile oamenilor din vremurile respective. Dacă poporul elen din antichitate simțea dorința de a călca umil pe urmele divinității și a marilor eroi tragici, rumegând lent pe parcursul a zeci de ore teme profunde și destine implacabile, iar englezii elisabethani cereau subtil independența destinului uman detașându-se de puterea absolută a divinității, omenirea contemporană dorește o pastilă teatrală scurtă care să cuprindă și grandoarea antichității, dar și savoarea renașterii, ambele învelite într-o formă ușor de digerat.

În comparație cu Eschil și Shakespeare, Caragiale pare că ieri era ales primul director al Teatrului Național din București, însă cei 110 ani scurși de la moartea sa și-au lăsat amprenta nu doar asupra operei lui, ci și asupra modului în care aceasta este privită de către societate. Această schimbare de percepție asupra operei celui mai cunoscut dramaturg român poate fi ușor observată analizând montările diferite a pieselor „O noapte furtunoasă” (1943 și 1984) și „O scrisoare pierdută” (1954 și 1982). Totodată analiza acestor patru montări diferite poate să ofere și o perspectivă asupra schimbării grilei de valori și principii ale societății române pe parcursul a patruzeci de ani.

Din păcate, nu avem acces la primele montări ale acestor piese, cele în care Caragiale însuși a contribuit la realizarea scenică a acestora pentru a putea face o comparație adecvată a schimbărilor sociale petrecute în România, însă o simplă privire aruncată asupra filmului „O noapte furtunoasă” din 1943 în comparație cu piesa televizată din 1984, oferă o perspectivă clară asupra modului în care Caragiale este clișeizat și manierizat odată cu trecerea timpului. În montarea din 1984 realizată în plină glorie comunistă a poporului român, personajele caragialene, devenite deja embleme naționale ale viciilor și capriciilor lăuntrice ale românilor, pierd din veridicitate și autenticitate. Astfel, începe să se vadă faptul că personajele lui Caragiale au „fiecare în parte, fruntea plină de etichete. Unele valabile, altele expirate, altele eronate; dar atât de bine păstrate și repetate de școlari, încât efortul de a le dezlipi e cel puțin nebunesc, dacă nu zadarnic.”³

De la jocul actorilor și conceptul regizoral, până la decoruri și costume, cuprinzând toate detaliile realizării acestora de la sensul cât se poate de fizic și concret al uniformelor folosite, a afișurilor de pe fundal ori a calității numerelor

³ Ana-Maria Nistor, *Cele mai frumoase 100 de piese de teatru povestite pe scurt*, Editura Orizonturi, București, 2012, p. 201

COLOCVII TEATRALE

de *varieté* prezentate la celebra UNION, până la imaterialul și intangibilul jocului actoricesc, toate aceste detalii vorbesc nu doar despre teatru, ci și despre societatea în care acest fenomen se manifestă și care sunt standardele și principiile ce o guvernează. Dacă în 1943, într-o Românie beligerantă dar încă regală, Jean Georgescu are libertatea de a crea un scenariu de film după textul lui Caragiale, în care atmosfera occidentală se insinuează discret pe fundalul unui Union-Suisse cu numere de *varieté* în franceză, germană și română, montarea din 1984 a Soranei Coroamă Stanca este marcată de Tezele de la Mangalia⁴, celebra grădină rămânând doar UNION, iar numerele muzicale au versuri numai în limba română, cosmopolitismul epocii fiind sugerat timid printr-un cancan lipsit de exuberanța-i specifică. Anii comunismului își puseseră amprenta pe societatea românească, iar profesionalismul atenției la veridicitatea detaliului lasă loc sugestiei ieftine a butaforiei evidente, relevant în acest sens fiind scârțâitul polistirenului din care era realizat zidul casei jupânului Dumitrache (aflat în contrast cu secvența din 1943 în care ne este prezentată aplicarea tencuielii reale pe poarta lui Titircă) sau suficiența decorurilor pictate caricatural pentru a reda dimensiunea Union-ului de inspirație comunistă aflată la polul opus Union-ului Suisse filmat cu figurația necesară pentru a reda atmosfera autentică a grădinii.

Prin mitologizarea lui Caragiale, lumea acestuia are de suferit deoarece creatorii nu mai pun accentul pe poveste în sine, ci pe schimbarea unghiului din care este tratată o poveste deja arhicunoscută. Cultul personalității propus de ideologia comunistă se extinde în mod inconștient la nivelul întregii societăți, nu doar asupra tovarășului Ceaușescu, ci și a lui Caragiale și implicit asupra actorilor acelei perioade, astfel că personajele cedează în fața interpreților, iar acțiunea în fața dramaturgului.

Peter Brook afirmă în cunoscuta sa carte „Spațiul gol” că „un teatru viu care crede că poate sta departe de ceva atât de obișnuit ca moda, se va veșteji. În teatru, orice formă o dată născută, e pieritoare, fiecare formă trebuie să fie concepută din nou, și noua concepere va purta semnele influențelor din jur. În acest sens, teatrul este relativitate.”⁵ Dacă în filmul lui Jean Georgescu, textul lui Caragiale este prezentat de parcă ar fi prima comunicare publică a acestuia, montarea din 1984 pornește la drum cu presupunerea unor elemente cunoscute, preexistente în conștiința publicului, iar procesul teatral este văduvit de momentul nașterii sale și astfel își pierde din strălucire. Nu putem însă să negăm talentul și munca depusă a artiștilor implicați în realizarea adaptării televizate din 1984, iar dacă această montare a textului lui Caragiale prezintă prea multe hibe și

⁴ Măsuri politice adoptate de Partidul Comunist Român în 1983 prin care se urmărea impunerea ideologiei comuniste în domeniul cultural

⁵ Peter Brook, *Spațiul gol*, Editura Unibet, București, 1997, p. 23

COLOCVII TEATRALE

neajunsuri, acest lucru se datorează unor preconcepții sociale și a unui context politic opresiv.

Cele două montări ale textului „O scrisoare pierdută” nu prezintă diferențe la fel de mari ca în cazul anterior menționat, în primul rând pentru că textul nu este adaptat în niciuna din aceste variante cum este cazul filmului „O noapte furtunoasă” din 1943, ci se respectă cu strictețe, cu excepția câtorva scăpări minore, textul original. În al doilea rând, contextul politic al celor două montări, chiar dacă diferit, nu prezintă aceeași discrepanță a realității cotidiene ca în cazul Noptii furtunoase, de altfel timpul scurs între cele două montări este de doar 28 de ani în timp ce în celălalt caz, peste un deceniu în plus a trecut. Interesant de observat între cele două „scrisorici” este interpretarea actorilor și opțiunile pe care aceștia și le-au asumat în direcția personajului. Un exemplu concludent este rolul lui Zaharia Trahanache, punând astfel în balanță liderul politic lucid și inteligent, jucătorul principal care știe tot ce mișcă în orașul său, interpretat de Alexandru Giugaru cu prezidentul bătrân și obosit, care se ascunde sub masca senilității interpretat de Petrică Gheorghiu.

Deosebirea dintre România anilor 1950 și România anilor 1980 poate fi totuși analizată prin prisma celor două montări ale textului lui Caragiale. Încă din prima scenă, cei doi actori care îl interpretează pe Tipătescu optează pentru acțiuni diferite în timpul discuției lor cu Pristanda: Nicky Atanasiu alege să își ruleze o țigară și să fumeze leneș, rezemat într-un mod foarte elegant pe sofa tapitată, înfățișând astfel imaginea gentilomului a cărui superioritate își găsește originea în nașterea sa într-o familie privilegiată; Victor Rebengiuc alege să se bărbiească singur, lăsându-l pe polițai să-i țină umil oglinda în timp ce îi dă ordin să-și istorisească în continuare pățania, etalându-și astfel personajul într-un burghez inteligent care și-a câștigat puterea și rangul prin forțe proprii. Chiar dacă nu ni se oferă niciun indiciu asupra acestui fapt, pare de neconceput ca Tipătescu din montarea lui Sică Alexandrescu să se fi bărbierit vreodată singur, ceea ce ne relevă o lume încă sub imperiul monarhismului trecut, a cărei repere sociale și culturale din perioada interbelică nu fuseseră încă uitate.

Totodată, modul diferit în care actorii care îl interpretează pe Pristanda se raportează la Tipătescu, ne permite să observăm estomparea diferitelor trepte ale scării sociale. Chiar dacă Tipătescu din montarea lui Sică Alexandrescu este un domn, nu ridică tonul și păstrează un ton glumeț pe tot parcursul convorbirii sale cu polițaiul, Pristanda, jucat de Marcel Anghelescu tremură speriat în fața prefectului când încearcă să-și ascundă furtişagul. În montarea lui Liviu Ciulei, Tipătescu are nuanțe dure, imprimate de forță masculină, însă asta nu îl împiedică pe Pristanda (Ștefan Bănică) doar să joace ploconirea în fața lui și să se raporteze la „stăpânul” său cu tupeul borfașilor care cred că numai șansa l-a poziționat pe cel din fața sa pe o treaptă socială superioară. Astfel, se poate constata printr-o

COLOCVII TEATRALE

simplă scenă de teatru, demontarea lumii (Europei) imperialiste în care nobilimea avea un statut privilegiat de netăgăduit și formarea unei lumi în continuare imperfectă, dar care promovează egalitatea de șanse.

Cuplul comic Farfuridi – Brânzovenescu, savoarea textului „O scrisoare pierdută” prezintă și acesta niște diferențe marcante de interpretare, marșând pe tipuri diferite de umor, dar ambele distribuții păstrând indicațiile lui Caragiale. Dacă personajul Brânzovenescu trece de la comicul simplu și nativ al lui Birlic a cărui simplă apariție în cadru sau pe scenă stârnește valuri de râs la construcția amplă a unui idiot cu întârziere mentală a lui Mircea Diaconu, Farfuridi trece de la comicul elegant și inteligent al lui Ion Finteșteanu la umorul spumos înțesat de gaguri al lui Dem Rădulescu. Noblețea ironică a personajului Farfuridi este asumată de ambii actori fiindcă „este de presupus că Farfuridi este moșier, din moment ce este membru (probabil marcant!) al *Comițiului agricol*, ca și Zaharia Trahanache și Brânzovenescu.”⁶ Pentru a marca prețiozitatea personajului Farfuridi, ambii regizori optează pentru câteva elemente simple de costum. În montarea din 1954, în timp ce toți ceilalți bărbați sunt îmbrăcați în costume de zi elegante, Farfuridi și Cațavencu doar poartă redingotă, Finteșteanu plusând această falsă eleganță prin jocul său, postura întotdeauna dreaptă, bărbia ridicată pentru a putea privi de sus pe ceilalți, iar vorba suavă și clară. În montarea lui Liviu Ciulei, pe de altă parte, Dem Rădulescu este fercheș, poartă un costum dungat cu ceas de buzunar la care se adaugă un baston pe care amicul Brânzovenescu are din când în când onoarea să îl poarte atunci când mâinile lui Farfuridi sunt ocupate cu gesticularea unei perorații importante. Dem Rădulescu al cărui umor autohton diferă de cel al lui Finteșteanu, nu plusează în jocul său pe grația exagerată și ridicolă, ci mizează pe poante extra text (precum vocalizele de la începutul discursului din actul trei și gagul mut cu ceașca de cafea dintre el, Brânzovenescu și Trahanache) și pe discrepanța dintre momentele de falsă eleganță elocventă cu cele de om simplu, din popor.

De asemenea, relația dintre Brânzovenescu și Farfuridi, prin prisma diferențelor de interpretare, se schimbă de la o montare la alta. Dacă în spectacolul lui Ciulei, Brânzovenescu se plasează clar sub Farfuridi, atât prin prisma faptului că este imbecil, cât și prin atitudinea sa servilă față de amicul său, în montarea lui Sică Alexandrescu, Brânzovenescu este egalul lui Farfuridi, și numai devoțiunea față de prietenul său, îi lasă făgaș lui Farfuridi să înainteze în partid în fața acestuia.

Ceea ce se poate remarca la modul general în interpretarea actorilor comparând cele două producții ale Scrisorii pierdute este o simplitate a jocului în

⁶ C. Cubleșan, G. Chiciudean, V. Cubleșan, I. Galață, I. Ghemeș, C. Groza, G. Orian, M. Popa, *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale*, Editura All Educational, București, 2012, p. 138

COLOCVII TEATRALE

montarea lui Sică Alexandrescu, ce își sustrage comicul din situație și din textul genial al lui Caragiale în comparație cu un comic construit atât pe situație, cât și pe gaguri și plusat pe alocuri pe caracterele comice în spectacolul lui Ciulei. Putem să conchidem că în 1954, umorul lui Caragiale era încă proaspăt, publicul nu era saturat de textele sale, iar montarea televizată a lui Sică Alexandrescu nu avea nevoie să pluseze prin poante pentru a satisface un spectator poate mai greu de mulțumit.

Efemeritatea spectacolului de teatru este poate dureroasă pentru cei implicați în procesul teatral, dar tocmai această efemeritate oferă artei teatrale distincția și misterul său specific. Teatrul este o oglindă a timpului în care este realizat, iar această oglindire nu poate dura peste veacuri, căci vremurile se schimbă cu rapiditate. Singurele indicii despre teatrul care a fost acum două mii de ani sau acum câteva sute de ani sunt cronicile, cuvintele scrise pe hârtie despre câteva dintre aceste spectacole și operele dramatice care reprezintă doar o parte din complexitatea unui act teatral. Chiar și atunci când se montează un spectacol al cărui subiect se petrece cu sute de ani în urmă, teatrul tot are puterea de a aduce în contemporaneitate problema dezbătută și de a oglindi în continuare prezentul și nu trecutul. Așa cum afirmă Peter Brook, „este vorba de a comunica sensul – și sensul nu aparține niciodată trecutului.”⁷ Dacă teatrul este oglinda timpului, actorii sunt reflecția societății. Aceștia nu pot da viață trecutului pe care nu l-au trăit, ei vor juca întotdeauna orice rol conform epocii din care fac parte. „Ca să facă o artă conformă cu epoca lui, actorul de teatru trebuie să fie un om exersat în a gândi contemporan, în a da sensurilor interpretarea lor actuală...”⁸. Ceea ce se poate observa în cele patru montări ale celor două texte scrise de Caragiale pe care avem marele noroc să le putem încă viziona datorită apariției cinematografului este că fiecare montare oglindește indirect timpul din care se trage, iar dacă gustul nostru înclină mai mult spre viziunea unei piese dintr-o anumită perioadă în detrimentul alteia, nu este din cauza unei lipse de talent a artiștilor implicați, ci mai degrabă datorită lumii față de care sufletul nostru se simte mai apropiat.

BIBLIOGRAFIE

Brecht, Bertold, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1977

Brook, Peter, *Spațiul gol*, Editura Unitext, București, 1997

Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1998

⁷ Peter Brook – op. cit., p. 20

⁸ Liviu Ciulei în „Teatrul”, nr.4/1958, p.29 apud Valentin Silvestru – „Personajul în teatru”, Editura Meridiane, București, 1966

COLOCVII TEATRALE

- C. Cubleşan, G. Chiciudean, V. Cubleşan, I. Galaţă, I. Ghemeş, C. Groza, G. Orian, M. Popa, *Dicţionarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale*, Editura All Educational, Bucureşti, 2012
- Nistor, Ana-Maria, *Cele mai frumoase 100 de piese de teatru povestite pe scurt*, Editura Orizonturi, Bucureşti, 2012, p.201
- Shakespeare, William, *Opere vol. VII*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959
- Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966
- Stanislavski, Konstantin Sergeevici – „Munca actorului cu sine însuşi vol. I”, Editura Nemira, Bucureşti, 2013

Filme şi teatru televizat:

- 1943 - *O noapte furtunoasă*, regia Jean Georgescu
- 1954 - *O scrisoare pierdută*, regia Sică Alexandrescu
- 1982 - *O scrisoare pierdută*, regia Liviu Ciulei
- 1984 - *O noapte furtunoasă*, regia Sorana Coroamă Stanca
- .

Dar zăpada are sens?

Cezara-Ștefania SAVA-FANTU*

Rezumat: Astăzi, uneori, oamenii au un sentiment de vid, de lipsă de conținut, de sens, care pot isca problematici existențiale. Plictisul a devenit o cauză psihică patologică, nevrozele au o paletă mai largă, cu precădere cele noogene, o formă clinică nouă, constituind-o nevroza de duminică. Teatrul a oglindit cu sârguință tot ce are sevă, tot ce ascunde vreo colină psihică, fiind mereu prezent în cântecul sufletului flămând, la temele sale și timpul său. Articolul de față propune o revenire la întrebări esențiale – cum ar fi „Ce sens are viața? Ce sens are teatrul? Zăpada care cade. Ce sens are?” -, abordate fiind în egală măsură alături de psihiatrul Viktor Frankl și exercițiul critic asupra spectacolului (și a modului de lucru la) *3SIOSTRY* după Anton Pavlovici Cehov, propus de Luk Perceval, coproducție între TR Warszawa și Teatrul Național Stry din Cracovia.

Cuvinte cheie: Anton Pavlovici Cehov, Viktor Frankl, Luk Perceval, Trei Surori, Omul în căutarea sensului vieții

I. Introducere. Câteva repere între psihologie și arta teatrului

„Ne petrecem întreaga viață făcându-ne griji pentru siguranța personală, pregătindu-ne pentru viață, și nu ne mai rămâne timp să trăim”¹, spunea acum un secol Lev Tolstoi, iar dacă ne rămâne, îl folosim pentru a căuta sensul vieții. Viktor Frankl, psihiatrul vienez, părintele logoterapiei, doctor în neurologie și filozofie, afirmă că la această întrebare nu poate nimeni să răspundă, la fel cum întrebând un bun jucător de șah, nu îți poate spune care este cea mai bună mutare din lume. A scris una dintre cele mai importante cărți ale epocii noastre, respectiv *Omul în căutarea sensului vieții*, în nouă zile, cândva în 1945. A fost și evreu, mai exact a fost numărul 119 104, supraviețuitor a patru lagăre de concentrare naziste. Întrucât în lagăr, nimeni nu era întrebat de nume și de profesie, soarta sau istoricul său, nu a fost angajat ca psihiatru, nici ca medic generalist, un fenomen la limită, dar cu atât mai uman a fost cel al conferințelor ținute de Viktor Frankl în baracă, vorbind pe ascuns despre viitor, curaj, sacrificiu, suferință și despre găsirea unui sens; făcea „ședințe de psihoterapie”, chiar de grup. A fost un număr care a făcut ce a știut mai bine să facă în condițiile date. «„Nu mai am ce să mai aștept de la viață”. Ce

* Doctorand, Școala Doctorală de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

¹ Adrian Furnham, *50 de idei pe care trebuie să le cunoști. Psihologie*, Traducere de Iuliana Busuioc, Editura Litera, București, 2020, p. 21.

COLOCVII TEATRALE

să-i spui unui om care crede asta?»² Își răspundea adesea cu afirmația lui Nietzsche, cu care era în total acord: „Cel care are un *De Ce* pentru care să trăiască, va suporta orice *Cum*”³. O seama de întrebări legate de etica și profesia creatorului de teatru apar pornind de la ideea că arta și zbuciumul sunt strâns legate în căutarea „creativității pierdute” și a sensului vieții artiștilor. Putem spune că mulți actori au răspuns unei chemări așa cum alții se călugăresc, trecând granița inspirației și transcendenței spre hazard, făcând ce au știut ei mai bine să facă? Dă teatrul sens vieții actorilor? Conform logoterapiei, acești creatori uită de ei, dăruindu-se unei cauze ce determină actualizarea de sine, ca efect secundar al transcederii de sine. Putem spune că alții sunt într-o acerbă competiție pentru faimă și teritoriu? Putem spune că unii actori suferă de anxietate, de depresie, de gândul „nu sunt suficient de bun”, șovăind în căutarea sensului vieții, a unei vieți, alta decât cea din teatru? Ce sens are viața? Ce sens are teatrul? „Priviți zăpada care cade. Ce sens are?”, întreabă unul din personajele lui Cehov. Regizorul și scenaristul rus, Andrei Koncealovski, fratele mai mare al regizorului Nikita Mihalkov, a reamintit că, soția lui Anton Pavlovici Cehov, Knipper-Cehova i-a scris: „Ce înseamnă viața?”. Și el i-a răspuns: „Tu mă întrebi: ce înseamnă viața? Iar eu te întreb: ce este morcovul? Morcovul este un morcov. Și viața este viață. Atât, nimic altceva nu se cunoaște”⁴. Dacă acest răspuns ar fi suficient, sute de mii de oameni nu ar mai cumpăra cărți care încă din titlu promit să se ocupe de acest subiect, nu ar mai participa la zeci de cursuri de dezvoltare personală, la filme și spectacole ce promit soluții. Plictisul a devenit o cauză psihică patologică de prim rang, prin care se manifestă vidul existențial, el aducând în fața psihiatrilor mai multe probleme decât suferința. Nevrozele au o paletă mai largă, cu precădere cele noogene care duc la stări al căror nucleu aparent este nonsesul sau disperarea. O formă clinică este „nevroza de duminică” - când în istorie oamenii au mai avut episoade de „depresie” pentru că tumultul cotidian se stinge în liniște, pentru că nu se întâmplă nimic, pentru că e duminică?

Teatrul a ales cu grijă colbul poveștilor, măturând cu grijă praful secolelor, săpând, numerotând fiecare frescă, civilizațiile în tranziție, pâinea și vinul unor culturi, legendele sinelui, istoriile umbrelor, căutările, iubirile și suferințele,

² Viktor E. Frankl, *Omul în căutarea sensului vieții*, Traducere de Florin Tudose, Editura Vellant, București, 2018, p. 86

³ Idem, p. 86.

⁴ Text preluat dintr-un interviu al regizorului și scenaristului rus, Andrei Koncealovski, postat pe pagina personală de Facebook:

<https://www.facebook.com/watch/?ref=external&v=2874559562775305>. Link accesat pe 07.03.2023. Traducerea este preluată de pe site-ul www.md.noi, respectiv: <https://noi.md/md/societate/ce-este-viata-si-care-este-sensul-ei-video?page=74>. Link accesat pe 07.03.2023

COLOCVII TEATRALE

personale și sociale. Teatrul a fost mereu oglinda timpului, iar actorul a fost omul cu oglinda, chiar și în vremurile în care doar bărbații erau actori. Încă de pe vremea când zeii păreau că au inteligența emoțională de nivelul preadolescenților, de pe vremea când Elena din Troia fugise de la soțul ei cu Paris, și șaptesprezece mii de oameni stăteau pe pernutele aduse de acasă, o zi întreagă, să vadă ce avea să se întâmple cu bieteile femeii din Troia. Teatrul a rămas oglindă și în sălile cu scaune roșii, draperii de catifea și miros de pudră, sub alegoriile paradisiace, cu nimfele și îngerii încadrați de stucatura rococo a sălii. Aproape de natură și de zonele cel mai aride ale psihicului, teatrul a vorbit fluent limba viselor, a pasiunilor, a durerilor, a iubirilor, a războaielor, în toate anotimpurile sufletului.

II. De la Cehov la Luk Perceval – oglindiri ale realismului pe scena scontemporană

Am ales să intru în „Țara oglinzilor”⁵ a lui Luk Perceval, regizor belgian, ce folosește teatrul ca seismograf al cotidianului. El a realizat prima sa piesă în Polonia, repectiv piesa *Trei Surori* după Anton Pavlovici Cehov (cu inserții din *Lambro* al lui Juliusz Stowacki, muzica Agnieszka Osiecka și unul din poemele lui Cehov) într-o coproducție între TR Warszawa și Teatrul Național Stary din Cracovia, o imagine perfectă a acestor nevroze inspirate de pandemia prin care tocmai am trecut și de războiul prin care trec cei de lângă noi, din Ucraina, pentru care paradoxal a ales pună în scenă un dramaturg rus. Iată, teatrul oglinda timpului, timpului nostru.

Regizorul Luk Perceval a fost des invitat în România, începând cu Festivalului Național de Teatru, din 2015, unde a participat cu o producție Thalia Theatre din Hamburg, spectacolul *FRONT / Frontul*, în 2016, la FITS, a fost invitat cu *Iubire. Trilogia familiei mele I*, prima parte a unei trilogii care are la bază texte de Zola, în 2020 tot la FITS, vine cu spectacolul *Singur în Berlin*, în 2022, în cadrul aceluiași festival, revine cu acest Cehov. Preluând cu precădere tema așteptării și lansând provocări de genul: „Ce reprezintă viața mea în așteptare? Și ce anume aștept?”, inspirat de temele principale ale acestei perioade, frica, izolarea, anxietatea, lipsa unui sens, dar și de imaginea refugiatului de război. La fel, preia poveștile tuturor personajelor, deși te aștepți să le găsești așezate ca păpușile rusești una în alta, le împrăstie în spațiul de joc, percepându-le doar dacă-ți apleci urechea cu o anumită concentrare, ca pentru o muzică. Muzică imprimată cu gândurile și vocile tuturor, șoapte, strigăte către ei înșiși și unii altora, neputincioși în a se auzi, pentru că numai în liniște adevărul fiecăruia se leagă și prinde rădăcini.

⁵ Trimitere la Lewis Carroll, *Alice în Țara Oglinzilor*, Traducere de Magda Teodorescu, Editura Cartex, București, 2020.

COLOCVII TEATRALE

Luk Perceval a început ca actor, primii opt ani lucrând în Teatrul Național din Anvers, fiind neîmplinit, pentru că simțea că e prea dependent de regizori, cu care nu putea să lucreze, s-a apucat să-și facă propriile spectacole, nefăcând niciodată o școală în acest sens. De regulă, în astfel de situații, munca acestui gen de regizor se îndreaptă spre actori, mai mult decât spre video, scenografii uriașe, light-design. Perceval este fascinat de ființa umană, ea fiind cel mai spectaculos lucru pentru el. Un alt aspect important este că practică yoga de douăzeci și cinci de ani. Aceste exerciții și meditația fiind obligatorii în fiecare dimineață și pentru actorii cu care lucrează, fiind de părere că asta îi responsabilizează pe scenă, îi face conștienți de corpurile lor, îi aduce „aici și acum” și îi sudează ca și grup. De altfel, modul în care se raportează la teatru stă în următoarea povestioară zen despre un călugăr bătrân care se plimbă împreună cu ucenicii săi pe o plajă acoperită de stele de mare. Și acest maestru Zen aruncă fiecare stea înapoi în mare, una câte una, însă ele sunt mii. Unul dintre călugării tineri îl întreabă: „Maestre, ce faci? Nu are niciun sens. Sunt atât de multe.” Iar maestrul îi spune: „Are sens pentru fiecare dintre ele”⁶. Amintesc aceste aspecte pentru că este important să înțelegem alegerile pe care le face Luk Perceval în privința textelor, a temelor, a modului în care lucrează cu actorii, a întrebărilor pe care le pune, căutând un sens al vieții prin poveștile pe care le spune. Este important și pentru a înțelege ce sens a dat și acestui spectacol, drept dovadă, de curând, la inițiativa lui, echipa a decis să schimbe textul *Trei Surori* al lui A.P. Cehov, în semn de solidaritate cu societatea ucraineană, în loc de Moscova, personajele dorindu-și să meargă la Kiev, ca simbol al paradisului pierdut, distrus de război.

Cele mai recente montări ale textului în România sunt următoarele: *Trei surori- un scenariu (ne)firesc de liber după Cehov*, montat de Radu Afrim la TNB (2019), altă propunere în regia lui Semion Serzin produs de Teatrul Nottara și Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad, creat de la zero în șase zile, tot în 2019, și *Trei Surori* de la Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, regia Andrei și Andreea Grosu (2021). Spre deosebire de *Pescărușul* sau *Livada de vișini*, ambele catalogate de dramaturg drept comedii, piesa *Trei surori* este numită „dramă în patru acte”. O piesă fără poveste. Nu are o intrigă, n-are conflict, e lipsită de dramaturgie. Într-o zonă izolată de viață, astăzi am spune pandemică, cele trei surori - Mașa, Irina și Olga – visează la fericirea imposibilă, tânjesc după capitala Rusiei în care s-au născut. Visul întoarcerii la Moscova devine tot mai puțin realizabil. Trăiesc alături de fratele mai mic, Andrei care vrea să-și continue studiile la Universitatea din Moscova, dar se însoară curând cu Natașa și au un

⁶ Interviu realizat de Alexandra Corori, *Revista Capital Cultural*, 2020. Disponibil la: <https://capitalcultural.ro/luk-perceval-senzualitatea-artei-consta-in-a-lasa-cat-mai-multe-deoparte-pentru-a-putea-crea-potentialul-maxim-de-imaginatie/>. Link accesat pe 07.03.2023

COLOCVII TEATRALE

copil, Olga continuă să muncească la liceu, iar Irina încearcă să-și înecă nefericirea în muncă. Maşa, singura care e căsătorită, cu un bărbat pe care nu îl iubeşte, este îndrăgostită de Colonelul Verşanin, căsătorit şi el. Cele trei surori trăiesc într-un loc în care fiecare întâmplare este supravieţuită de amintirea tatălui şi cea a Moscovei, a căror imagine se estompează, încetul cu încetul, odată cu trecerea anilor.

Luk Perceval provoacă publicul, oferind un remix al unei piese clasice, fără a realiza o montare „cehoviană”, într-o viziune distinctă cu un decor minimalist, nu pune lumina pe fiicele generalului Prozorov, ele formând mai degrabă un personaj colectiv alături de ceilalţi. Un personaj bătrân, întrucât actorii din distribuţie sunt mai bătrâni decât personajele lui Cehov. Naufragiaţi, închişi într-o insulă a memoriei, incapabili să se confrunte cu prezentul, în a căror rutină stă încercarea de a-şi aminti trecutul, asemenea unei Europe îmbătrânite, cu oameni bătrâni, căreia timpul şi războiul i-a luat totul. Toate personajele se întreabă: „Cum va fi viaţa pentru nepoţii, pentru strănepoţii noştri? Care sunt consecinţele politice şi sociale ale îmbătrânirii unei întregi societăţi? Flăcările războiului, feţele strălucitoare în faţa focului, transformă întunericul în lumină? Ce sens are viaţa?”, dar până la urmă „Ce sens are zăpada?”⁷ Printre rândurile lui Cehov s-ar găsi ideea că munca dă sens vieţii, desigur cu valenţele când comice, când pline de o speranţă uşor derizorie. Vedem în spectacol că Luk Perceval accentuează ideea şi mai mult. În viziunea sa toate personajele vorbesc despre muncă, sunt preocupate de generaţiile viitoare şi au obsesia cehoviană în legătură cu ce vor spune oamenii despre ele peste o sută sau două de ani. În 1900, când dramaturgul rus scria piesa *Trei Surori*, spunea despre ai săi contemporani că „nu fac decât să mănânce, să bea, să mănânce şi până la urmă... să moară! Apoi se nasc alţii... care trăiesc la fel! Ca să nu se tîmpească de plictiseală, se distrează clevetind, îşi umplu viaţa cu jocurile de cărţi şi cu băutura, cu judecăţi fără rost [...] O educaţie grosolană otrăveşte sufletul copiilor înăbuşind în ei orice scânteie divină. Aşa cresc, devenind nişte marionete ce seamănă între ele, tot atât de jalnice ca şi părinţii lor.”⁸

Încă de la primul moment spectatorului îi este foarte clar că *Trei surori* care urmează a fi văzut este cu totul altceva decât o variantă clasică. Întrucât spectacolul începe cu toate personajele adunate în casa lui Andrei Prozorov (Miroslaw Zbrojewicz) pentru a sărbători ziua de nume a Irinei, departe de montările în care spiritul Rusiei e redat prin imagini-cliseu, cum ar fi samovarele şi şalurile grele, aceste trei surori, sunt îmbrăcate minimalist de către designerul

⁷ Replica „Dar zăpada ce sens are” este varianta pentru care a optat Roman Pawlowski, colaborator pe dramaturgie cu Luk Perceval, în acest spectacol. Ea îi aparţine lui Tuzenbach, fiind tradusă „Pentru ce? Uite, afară ninge. Pentru ce?” în A. P. Cehov, *Trei Surori*, Traducere Moni Ghelelter şi V. Jianu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 315.

⁸ Idem, p. 358.

COLOCVII TEATRALE

Annelies Vanlaere. Maşa (Natalia Kalita) şi Irina (Małgorzata Zawadzka) au două rochii uşoare cu paiete, pregătite pentru petrecere, Olga (Maria Maj) fiind îmbrăcată în negru, purtând asemenea Maşei din *Pescăruşul*, doliul vieţii sale. Exceptându-l pe Andrei, care îmbrăcat cu pijamale şi un halat, el fiind de-al casei, restul invitaţilor sunt îmbrăcaţi relativ elegant.

Scena arată ca o sală de aşteptare, ca o sală de dans, ca o sală pregătită pentru o şedinţă de terapie de grup, fiecare actor ocupând un scaun, fiind orientat cu faţa spre o imensă oglindă. Este bine cunoscut şi faptul că ce s-a numit „cehovianism” a fost mai degrabă viziunea stanislavskiană asupra lui Cehov. Penumbra proaspătă a încăperilor liniştite, ceaiul şi aburul deasupra apei bătute delicat, ce-şi spunea povestestea odinioară în clasicul *Trei surori*, este înlocuită de scenograful Philip Bussman, cu această oglindă, ce devine portal către propria lume a personajelor, amintirile subconştiente fiind proiectate, simbolizând totodată şi trecerea sufletului „într-un dincolo”. Iată, teatrul, oglinda timpului. Tot în această oglindă urmărim o serie de proiecţii ce susţin textul. Lanul de grâu în bătaia vântului ce aminteşte de viaţa rurală, valurile mării care spală, transformându-se uşor spre final într-un pământ umed în care se târăsc viermi şi râme, transformând spaţiul, şi cu ajutorul efectelor stroboscopice şi a fumului, într-un iad, în iadul fiecărui personaj, care începe şi el să se târască, să se zvârcolească, înrădăcinându-se şi mai bine. *Cu uşile închise*, personajele nu se trezesc, rămân, nu se eliberează de fantasme, de trecut, nici nu devin, nici nu ajung „în prezent”, în „acum”, în „Moscova”. Nimeni nu poate să scape, deşi opuse oglinzii, găsim nişte schele de lemn pe care Maşa şi Irina încearcă la un moment dat să se caţăre în proiecţiile valurilor mării, un soi de încercare de sinucidere, nu reuşesc, sunt condamnate să trăiască pe veci acolo.

Corpurile bătrâne masculine sunt expuse de regizor, bărbaţii fiind într-o scenă dezbrăcaţi. Neaşteptată este alegerea lui Perceval de a-l pune pe Verşinin (Jacek Beler), adesea jucat „un ofiţer frumos”, în scaun cu rotile. Neputinţa, frustrarea-i şi slăbiciunea, până la „scena de dragoste” în scaun cu rotile pe care o are cu Maşa, contribuie la micul infern, prin iniţierea unor orgii colective, actorii zvârcolindu-se unii peste alţii pe podea într-un soi de scrum, reflectându-se din nou în oglindă, în ei, în propriul infern. Trecerea minutelor lente ale provinciei, deschid spaţii infinite ce sunt concretizate nu prin dilatarea timpului, nu prin pauze lungi de reflecţie, ci din contra, prin micşorarea timpului şi a spaţiului, care parcă se comprimă şi devine sufocant. Un cuplu decupat de ceea ce se întâmplă în spaţiul de joc metamorfozat, îl reprezintă Andrei Prozorov-Nataşa (Marta Ojzyńska), construit aproape de psihologia cuplului secolului al XIX-lea, precum şi de cel „contemporan”. El pierde stimă de sine, căzut în patima jocurilor, ea defilează, ameninţă, face schimbări în casă, exercită tot mai apăsător o presiune psihologică asupra surorilor Prozorov. personajele sunt decupate din perspectiva regizorală, ca

COLOCVII TEATRALE

stil de joc, toți actorii păstrează unitatea, o totalitate, în ceea ce Noica numea „Totalitate de fiecare clipă. Trăim alături unii de alții, totalitate lângă totalitate, într-o lume care nu totalizează, dar care se totalizează, parcă, în noi”⁹.

III. Concluzii

În concluzie, Luk Perceval respinge întrebările și răspunsurile, deși le formulează, îndemnând la acceptarea tăcerii, a contemplării, inspirat de Kantor, nu interpretează textul, ci îl transpune în mișcare, sunet și imagini vizuale, și pentru că textul vorbește de la sine, oglindind și gândurile timpului nostru. „Viața e grea. Multora ni se arată vitregă și lipsită de nădejde [...] Omenirea întreagă caută cu patimă...Și fără îndoială că va găsi. Ar trebui s-o facă mai repede”¹⁰, afirmă Verșinin. Jocul aproape pervers care atrage publicul, oferindu-i o scală de la agonie la extaz, nevrozele devenite personaje, praful așezat pe calea fericirii, asemenea prafului de pe toate bagajele pregătite pentru Moscova, sensul vieții, întrebarea „care este sensul vieții?”, te ajută să împărtășești buimăceala personajelor în fața absurdității condiției umane. Tinzi să închei spectacolul cu replica lui Sartre: „Infernul sunt Ceilalți”¹¹. „Ce sens?” spune unul dintre ofițeri: „Priviți zăpada care cade. Ce sens are?”, întrebarea asta totuși nu-ți dă pace. Exact, fenomenul se produce invers, fiind unul de responsabilizare, de conștientizare a propriei responsabilități, de a-ți lua viața înapoi și de a o onora. Cât despre muncă și generațiile viitoare, vor trebui să învețe și ele asta. Care este scopul vieții? Este viața însăși. „Morcovul este un morcov și viața este viață”. În fond, „omul de teatru, prin natura sa, nu poate, nu trebuie, nu știe să se explice”¹², el îți arată.

BIBLIOGRAFIE

- Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Londra, Editura Oxford University Press, 1962.
Barba, Eugenio, *Casa în flăcări – despre regie și dramaturgie*, trad. Diana Cozma, București, Editura Nemira, 2013.
Boal, Augusto, *Teatrul opriștilor – și alte poetici politice*, trad. Georgiana Bărbulescu, București, Editura Nemira, 2017.
Cohen, Robert, *Puterea interpretării scenice*, Cluj-Napoca, Editura Casa cărții de știință, 2007.
Csikszentmihályi, M., Abuhamed, S. & Nakamura, J., Flow, în *Elliot, A.*, Editura Handbook of Competence and Motivation, New York: The Guilford Press, 2005.

⁹ Constantin Noica, *Jurnal Filozofic*, Editura Humanitas, București, 1990, p. 59

¹⁰ Op. cit, p. 361.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Muștele. Cu ușile închise. Morți fără îngropăciune. Diavolul și Bunul Dumnezeu. Sechestrații din Altona*, Traducere de Mihai Șora, Editura RAO, București, 1998, p. 134.

¹² Giorgio Strehler, *Scrisori despre teatru*, traducere de Alice Georgescu, Nemira, București, 2015, p. 17.

COLOCVII TEATRALE

- Dew, I. T. Z., & Cabeza, R., The porous boundaries between explicit and implicit memory: behavioral and neural evidence, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2011.
- Donnellan, Declan, *The actor and the target*, Editura Nick Hern Book, Londra, 2018.
- Nørretranders, Tor, *Iluzia utilizatorului - Despre limitele conștiinței*, București, Editura Publica, 2010.
- Pirandello, Luigi, *Teatru*, București, Editura Literatură Universală, 1967.
- Platon, *Phaidros sau despre frumos*, Editura Humanitas, București, 2011.
- Squire, L. R., & Dedie, A. J. O., *Conscious and unconscious memory systems*, Cold Spring Harbor Perspectives, 2015, în *Medicine*, 5(1).
- Vartic, Andrei, *Paravanul dintre actor și rol*, Editura Vicovia, Bacău, 2014.
- Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru No*, trad. Irina Holca, București, Editura Nemira, 2013.

Despre timpul atemporal din teatru

Georgeta Simona PANDELE •

Rezumat: Teatrul din perspectiva timpului fizic este teatrul din antichitate, evul mediu, renaștere, clasicism, romantism, realism sau perioada modernă. Primele apropieri ale omului primitiv de arta teatrală se vor realiza prin mimică și dans și vor exprima nevoia omului de a se afirma pe sine printr-o manifestare instinctiv - emoțională susținută de darul lui înăscut de a se apropia de ceilalți prin imitație .

Dacă la începuturile lui, acest act creator al omului preistoric a fost haotic, în timp, el a devenit o manifestare teatrală complexă, care va oglindi traiectoria evolutivă a individului în raport cu specia umană.

Etimologia cuvântului „teatru” ne prezintă chiar dubla lui calitate semantică.

El vine din greaca veche θέατρον („un loc pentru vizionare”), de la θεάομαι („a vedea, a privi, a observa”) , și este atât o noțiune teoretic - poetică, cât și o reprezentare artistică care îl va determina pe om să se privească pe sine oglindit în lumea lui, devenită o reflexie teatrală a timpurilor demult trecute în prezentul imediat..

Cuvinte cheie: atemporal, limbaj, dans, actor, limită

Introducere

De-a lungul timpului istoric vor exista nenumărate scrieri sau reprezentări teatrale adaptate progresiv mijloacelor artistice de expresie și de experimentare dramatică specifice unui anumit context socio-cultural care vor confunda adeseori arta teatrală cu viața omului, și viceversa.

Nimic nefiresc, însă, deoarece eroul dramatic se va desprinde firav de subtil din omul primitiv al vremurilor primordiale care a simțit instinctiv să se manifeste pe sine fizic, prin dans, în fața necunoscutului din ritualurile magice, de înmormântare sau din ceremoniile totemice, proiectând în exteriorul lui „dublul” său interior.

Astfel, omul și dublul lui din viață va deveni în teatru, actorul și dublul lui personajul care își va găsi o justificare existențială „în oglindă” pornită din cele mai banale gesturi de mimică sau dans ale omului arhaic până la cele mai complexe montări teatrale din contemporaneitatea noastră.

„Arthur Kutscher, unul dintre cunoscuții cercetători ai teatrului (...) insistă asupra dansului ca primă formă de teatru, ca primă imagine artistică realizată de om, prin învingerea limitelor lui firești și crearea unei alte lumi, dansul fiind acela care i-a dezvoltat

• Doctorand, Școala Doctorală de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

COLOCVII TEATRALE

omului posibilitatea autodepășirii lui, a transformării lucrurilor cunoscute și obișnuite într-o sursă de emoție și bucurie estetică.”¹

În sprijinul celor scrise mai sus vom avea și o definiție a cuvântului „dans” de la sfârșitul secolului 14 a cărui explicație lingvistică: „a sări sau a sări cu pași regulați sau neregulați ca expresie a unei emoții”² îi va completa tabloul de început al artei teatrale.

În cazul dansului, al acestei prime forme teatrale după Kutscher, nu este vorba despre dansul cunoscut nouă astăzi care are reguli fixe și o întreagă paletă armonioasă de mișcări fizice. Nu! Dansul omului arhaic era un act abruptizat de creație ca răspuns inconștient al unei emoții puternice pe care acesta o simțea într-un anumit moment.

Dansul, ca primă manifestare artistică, va sta la baza artei teatrale, fiind la începuturile lui o descărcare emoțională și fizică a omului, care l-a ajutat pe acesta să se apropie repetitiv de propriile lui stări interioare și să se adapteze condițiilor dure de viață din vremurile respective.

La nivel metaforic, un dicționar de simboluri ne spune că: „Dansul înseamnă celebrare, dansul este limbaj. Limbaj dincoace de cuvânt: dansurile nuptiale ale păsărilor arată acest lucru (...) Căci dansul nu este numai o încercare plină de fervoare și o rugăciune, el înseamnă și teatru.”³

Indiferent că în acest articol se fac referiri la o antropologie a teatrului așezat sub incidența factorilor lui specifici, în mod special, în cazul teatrului va exista mereu un factor definitoriu, contradictoriu însă, factorul „timp”, a cărui calitate de efemeritate prin jocul actorilor nu numai că nu îl aruncă pe acesta în uitare, dar îl face să devină chiar atemporal.

La limita ireversibilă a evoluției umane continue, teatrul îi va urma acesteia exemplul, devenind pentru om oglinda evoluției lui de zi cu zi prin care acesta privindu-se pe sine prin ochii actorului, își poate „îmblânzi” propriile sale porniri ancestrale.

Conținut

Pentru un spectator, toate părțile componente ale unui spectacol de teatru, mimica, dansul, textul, scenografia sau muzica, vor fi dovezi vii, palpabile ale unor vremuri demult apuse care nu se vor lăsa uitate atât timp cât omul va căuta să se cunoască pe sine prin artă.

De la cei mai instruiți dramaturgi până la cei mai cunoscuți regizori, toți îi arată spectatorului prin jocul actorilor săi despre teatrul lor ca o oglindă a vremurilor proprii prin care el se poate privi pe sine dezgolit de toate măștile lui sociale, la adăpostul convenției teatrale creată „artificial”.

¹ Berlogea Ileana, , *Istoria Teatrului Universal*, vol. I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981, p. 9.

² <https://www.etymonline.com/search?q=dance>

³ Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, , Editura Artemis, București, 1994, p. 427 – 428

COLOCVII TEATRALE

„Ieri am fost la Teatrul St. Lukas să văd o comedie, care mi-a făcut o mare plăcere, am văzut o piesă de improvizație cu măști, jucată cu multă naturalețe, energie și virtuozitate...”

De o diversitate incredibilă, ea ne-a distrat mai mult de trei ore, spectatorii joacă și ei în spectacol și mulțimea se contopește cu teatrul într-un întreg. Peste zi în piață, pe mal, în gondole și în palat, cumpărătorul și vânzătorul, cerșetorul, barcagiul, vecina, avocatul și adversarul său, totul trăiește și se agită și se consumă, sporăvăiește și vorbește solemn, zbiară și se tocmește, cântă și joacă, înjură și face tărațoi. Iar seara se duc la teatru și văd și aud viața din ziua petrecută de ei, recompusă artificial, aranjată ceva mai cuviincios, întrețesută cu basme, desprinzându-se de realitate prin măști, apropiindu-se din nou de ea prin purtări.”⁴

Oare câte diferențe putem detecta între paragraful de mai sus, scris de Goethe în 1786, și zilele noastre? După câte se poate observa ușor distanța de 237 de ani de când acesta a fost scris și până în prezent nu a schimbat atât de mult viața omului de zi cu zi și nici nu a făcut ca teatrul să arate foarte diferit în ultimele lui secole.

În 2016, regizorul de teatru David Esrig care își lansa volumul „*Commedia dell'arte. O istorie a spectacolului în imagini*.” în Colecția Yorick de la Editura Nemira, și care conține în partea lui de început paragraful de mai sus ne spunea în interviul său de la lansare un lucru cunoscut și din alte scrieri de teorie teatrală care însă merită amintit: „(...) teatrul are un limbaj aparte (...)”⁵

Chiar mai mult decât atât, am putea spune că, un fel „aparte” în care toți cei care participă la realizarea actului artistic pot înțelege limbajul teatrului este și în funcție de cum se raportează ei la acțiunea propusă de către dramaturg, plasată și ea inevitabil într-o anumită perioadă de timp.

Ca în orice al domeniu, și în teatru, se poate vorbi despre „un timp” care la începuturile lui va fi reprezentat ca o noțiune fizică cuantificabilă în perioade bine determinate istoric putându-se vorbi astfel despre un teatru din timpul perioadei antice sau al evului mediu, cum se poate vorbi și despre un teatru din timpul renașterii, clasicismului, romantismului, realismului sau al contemporaneității.

„Timpurile” teatrului au inevitabil o amprentă istorică, dar și o amprentă poetico-filozofică, care ajută atât opera dramatică să nu se stingă, cât și pe creatorul actului ei artistic să reproducă cu ajutorul mijloacelor tehnice proprii timpului său fapte mărețe din trecutul unor personaje speciale, dar și fapte comune din viața obișnuită a oamenilor simpli.

Făcând referire la teoria teatrologică amintită mai sus vom extrage un fragment de text dintr-o carte semnificativă pentru acest domeniu în care se prezintă tocmai legătura indestructibilă dintre istorie și arta poetico-filozofică care împreună vor fi piloni de susținere ai actului creator, numit teatru.

⁴ Esrig David, *Commedia dell'arte*, București, Editura Nemira, 2016, p. 11.

⁵ <https://bookhub.ro/eveniment-editorial-commedia-dellarte-o-istorie-a-spectacolului-in-imagini-conceputa-si-coordonata-de-david-esrig/>

COLOCVII TEATRALE

„(...) Istoria reproduce fenomenul accidental, particular, pe care îl înregistrează ca fapt trecut, în timp ce poezia traduce universalul, întâmplări posibile, cu caracter general, investindu-le astfel și cu o semnificație filozofică.”⁶

Bineînțeles că, teatrul are și el un limbaj „aparte”, specific, pentru fiecare dintre cei care vor participa activ la actul său teatral, dar și pentru toți ceilalți care îl receptează.

Limbajul „aparte” al teatrului se va adapta vizual și auditiv tuturor manifestărilor teatrale în parte, tuturor formelor de teatru care devin odată cu trecerea timpului chiar mai performante decât au fost la începuturile lor, cum de altfel există și situații în care unele dintre acestea se vor transforma și se vor adapta mediului social prezent, dar și cererii publicului din vremurile respective.

Există mai multe forme de teatru. Inevitabil timpul își va pune amprenta asupra fiecăreia forme teatrale în parte, respectiv atât asupra creației cât și asupra creatorilor săi. Există însă, o formă spectacologică care va fi cea mai apropiată publicului tocmai prin capacitatea ei de a asimila simultan toate celelalte manifestări artistice, iar aceasta este teatrul dramatic. El poate cuprinde în cadrul unui spectacol, teatrul de: păpuși și marionete, muzical, de balet sau teatrul de umbre, de pantomimă, de circ sau de film tocmai din această perspectivă a timpului prezent și istoric care devine pentru el o oglindă de reflexie a spectatorului.

„Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral să înceapă. Și, totuși, când vorbim despre teatru, nu despre asta este vorba.”⁷

În acest articol nu vom dezvolta la ce se referă Brook când scrie cele de mai sus, ci vom puncta tocmai ce nu înseamnă teatru pentru unul dintre cei mai recunoscuți creatori de teatru ai perioadei contemporane ale cărui reflecții personale deveni întrebări „în oglindă” pentru omul de teatru.

Teatrul, atât ca mișcare scenică, cât și ca scriitură dramatică, aduce schimbări consistente chiar la nivelul cuvintelor din vocabularul unui anumit popor, având această capacitate de a îmbunătăți limbajul unui popor.

Anumite particularități lingvistice care au existat la nivelul unor cuvinte din diferite perioade de timp au fost modelate și în funcție de manifestările artistice care s-au desfășurat în vremurile respective, de exemplu: spectacolele la curțile regilor, bâlciurile, comedia dell'arte etc.

Mai mult decât atât, în cadrul acestor manifestări artistice, limbajul va fi și un mijloc important de comunicare umană datorat tocmai apropiierilor dintre spectatori care se întâmplau pe parcursul desfășurării lor devenind un bun prilej de educare personală a individului din diferite pături sociale.

Teatrul este cunoscut ca fiind cel mai bun păstrător al tradițiilor, valorilor sau credințelor unui popor din cele mai îndepărtate vremuri până în prezent.

⁶ Tonitza-Iordache Michaela și Banu George, *Arta Teatrului*, București, Editura Nemira, 2004.

⁷ Brook Peter, *Spațiul Gol*, prefață George Banu, trad. Marian Popescu, Editura Unitext, București 1997.

COLOCVII TEATRALE

„Înainte de orice el (teatrul) este domeniul cuvântului... al cuvântului în acțiune. El este mai întâi un text ale cărui virtuți sunt cele proprii oricărui lucru scris, dar acest text este jucat, adică trăit în fața noastră”.⁸

Cum de altfel știm, în cazul actorului, cuvântul său din teatru va fi baza personajului său, mijlocul său mobil de experimentare scenică prin propria sa prezentare, care va fi și purtătorul unui bogat arsenal temporal, spațial, cultural, social și istoric.

Procesul voluntar de înțelegere al actorului și de redare a propriului său personaj va sta sub semnul limitei lui creatoare.

Prima limită pentru un actor este cea interioară – sau mai bine spus limita individualității lui, și ea ne vorbește – prin intermediul personajului interpretat – de fragilitatea timpului, de efemeritatea actului artistic creator.

Cea de-a doua limită pentru actor este cea exterioară care ne vorbește prin cuvintele personajului dramatic, despre atemporalitatea textului dramatic deja creat înaintea existenței personajului fizic care are o capacitatea de existență prin depășirea timpului fizic.

În cazul artei dramatice, o virtute a cuvântului rostit pe scenă de către actori ne poate veni și de la această atemporalitate a textului scris de către dramaturgi care va rezista unui test al timpului.

În rândurile de mai jos redăm mesajul regizoral al unora dintre cei mai mari creatori de artă dramatică ai tuturor timpurilor pentru actorii lor în care se oglindește capacitatea cuvântului de a fi actual chiar și la o distanță de câteva sute de ani.

1. Teatru clasic. Reprezentant: Jean – Baptiste Poquelin, cunoscut ca Molière. Fragment din piesa de teatru „Improvizația de la Versailles” – 1663 (anul scrierii)

„Domnișoara du Parc:

Cât despre mine, o s-o scot foarte greu la capăt cu personajul meu și nu pricep de ce mi-ai încredințat rolul acesta de strâmbătură.

Molière

(...) reprezentând un personaj care e atât de potrivit firii dumitale, cu atât dovedești că ești o neîntrecută actriță. Așa dar cearcă să-ți însușești cât mai bine caracterul rolurilor dumitale și să-ți închipui că ești ceea ce reprezinți. (*Lui du Croisy*) Dumneata joci rolul poetului și trebuie să intri în pielea personajului, să-i scoți în evidență aerul pedant pe care îi au acei ce sunt în legătură cu lumea bună, tonul acela sentențios și exactitatea pronunțării care apasă pe fiecare silabă și nu lasă să-i scape nici o literă a celei mai severe ortografii.”⁹

⁸ Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1960, p. 294 apud Berloghea Ileana, *Istoria Teatrului Universal*, vol. I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981, p. 6.

⁹ Molière, *Improvizația de la Versailles*, în *Opere*, Vol II, trad. de Al. O. Teodoreanu, ESPLA, București, 1955, p. 175

COLOCVII TEATRALE

2. Teatru renașcentist. Reprezentant: William Shakespeare. Fragment din piesa de teatru „Hamlet” – 1601 (anul scrierii)

„Hamlet: (către primul actor):

Recită tirada (...) ușor curgător; (...) Nici nu despica văzduhul cu mâinile, așa de parcă ai tăia lemne, ci fii în totul domol: căci chiar în mijlocul torentului, al furtunii (...) al vârtejului pasiunii, trebuie să dobândești și să arăți o cumpătare care să-i dea moliciune. (...) Nu fi nici prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe care-l ai: potrivește-ți gestul după cuvânt, cuvântul după gest: ținându-se mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor firești; căci tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost, dintru-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față (...)”¹⁰

Concluzie

Și totuși, va fi un nonsens pentru un actor să nu îi recunoască teatrului libertatea sa uriașă de a străbate timpul fizic chiar și la distanță de secole. Indiferent de cum se numește acesta sau care îi sunt mijloacele lui tehnice de exprimare, putem vorbi negreșit despre teatru chiar și când sunt forme vechi sau noi, performante sau rudimentare, clasice sau inovative.

Cum de altfel, va fi o eroare impardonabilă pentru un spectator ca să nu vadă teatrul ca pe un imens potențial cognitiv și prezent; unde sunt prezentate toate măștile sociale ale omului la adăpostul convenției teatrale în care se oglindește capacitatea lui de a se înțelege prin intermediul celorlalți, făcând din teatru, locul unde se poate vedea și observa tocmai acest „teatru, oglinda timpului nostru”.

BIBLIOGRAFIE

- Aristotel, *Poetica*, București, Editura Științifică, București, 1957
Berlogea Ileana, *Istoria Teatrului Universal*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981
Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, Editura Artemis, București, 1994
Esrig David, *Commedia dell'arte*, Editura Nemira, București, 2016.
Tonitza-Iordache Michaela și Banu George, *Arta Teatrului*, București, Editura Nemira, București, 2004.
Brook Peter, *Spațiul Gol*, prefață George Banu, trad. Marian Popescu, Editura Unitext, București, 1997.
Molière, *Opere*, Vol II, trad. de Al. O. Teodoreanu, ESPLA, București, 1955.
Shakespeare, William, *Opere Complete*, vol.5, trad. Leon D. Levițchi și Dan Duțescu, Editura Univers, București, 1986.

Resurse web

<https://www.wordsense.eu/theatrum/>, "theatrum" – WordSense Online Dictionary, (20.03.2023).

¹⁰ William Shakespeare, *Opere Complete*, vol.5, traducere Leon D. Levițchi și Dan Duțescu, Editura Univers, București, 1986, p. 375

COLOCVII TEATRALE

<https://www.etymonline.com/search?q=dance>,

https://www.etymonline.com/columns/post/links?utm_source=etymonline_footer&utm_medium=link_exchange (03.03.2023).

<https://bookhub.ro/eveniment-editorial-commedia-dellarte-o-istorie-a-spectacolului-in-imagini-conceputa-si-coordonata-de-david-esrig/>, Lansare carte, 27 octombrie, Ceainăria Cărturești, Verona, (05.03.2023).

COLOCVII TEATRALE

RECENZII DE CARTE

COLOCVII TEATRALE

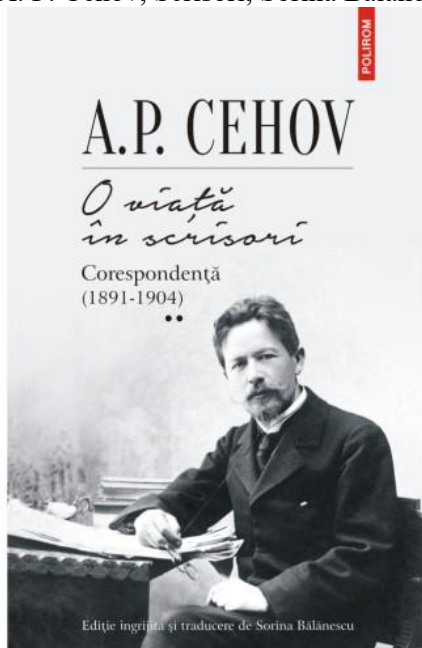
A. P. Cehov *O viață în scrisori* – Corespondență (1891 – 1904)

Anca Doina CIOBOTARU •

Rezumat: „A. P. Cehov *O viață în scrisori* – Corespondență (1891 – 1904)” (volumul II), ediție îngrijită, selecție, traducere din limba rusă și note de Sorina Bălănescu, nu este doar o carte – reprezintă un gest de noblețe intelectuală al doamnei Sorina Bălănescu, critic de teatru, istoric literar, profesor universitar care și-a lăsat amprenta asupra multor generații de studenți ai UAIC (unde a predat 42 de ani limba și literatura rusă) și ai UNAGE Iași, membră a echipei de ctitori ai Școlii doctorale de teatru, traducător de a aleasă ținută profesională; acestora le vom adăuga o apartenență care o declară cu mândrie: membră a „Societății de studii academice Dostoievski” – un club internațional, elitist cu doar (aproximativ) 120 de membri.

Într-o lume a mesajelor trunchiate, scurte și (de cele mai multe ori) formale; genul epistolar ne reamintește de nevoia confesiunii, a coîmpărtășirii bucuriei și tristeții și (mai ales) de cuvântul mustind de sens și emoție. 74 teme, 317 texte - 317 fragmente de viață, pe care le putem înțelege mai bine grație grijii traducătoarei de a ne oferi litera și spiritul lor.

Cuvinte cheie: A. P. Cehov, Scrisori, Sorina Bălănescu



• prof. univ. dr., Facultatea de Teatru a Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași, România

COLOCVII TEATRALE

Țin în mâini volumul „A. P. Cehov *O viață în scrisori – Corespondență* (1891 – 1904)”¹, ediție îngrijită, selecție, traducere din limba rusă și note de Sorina Bălănescu; nu este doar o carte – reprezintă un gest de noblețe intelectuală al doamnei Sorina Bălănescu, critic de teatru, istoric literar, profesor universitar care și-a lăsat amprenta asupra multor generații de studenți ai UAIC (unde a predat 42 de ani limba și literatura rusă) și ai UNAGE Iași, membră a echipei de citori ai Școlii doctorale de teatru, traducător de a aleasă ținută profesională; acestora le vom adăuga o apartenență care o declară cu mândrie: membră a „Societății de studii academice Dostoievski” – un club internațional, elitist cu doar (aproximativ) 120 de membri.

Deschid cartea cu gândul la întâlnirea în care am primit-o în dar, cu un neprețuit autograf; mă însoțește, însă, mărturisirea doamnei; mi-a rămas în minte - poartă în ea un strigăt de eliberare și un mesaj testamentar: „mi-a fost teamă că n-o să-mi împlinesc datoria”. Câți intelectuali trăiesc (azi) pentru ... a-și împlini datoria? Datoria invocată aduce în discuție timpul ... frisonantului timp. Îmi revin în minte și răspunsurile cuprinse în dialogul cu Călin Ciobotari, prilejuit de apariția acestui volum, intitulat – inspirat – „Sorina Bălănescu, profesoara noastră”², adică omul de la care, toți cei care am cunoscut-o, am avut șansa să învățăm (fiecare a valorificat darul așa cum a crezut de cuviință). Răspunsurile sale ne oferă, printre rânduri, o cheie suplimentară de percepție a nevăzutelor fire ce leagă traducătorul de autor. Sintagma „ediție îngrijită” are, în acest caz, semnificația unui act viu, în care traducătoarea și-a pus parte din viață în fiecare rând tradus. Dăruirea și erudiția sa sunt greu de egalat; site-ul Uniunii scriitorilor ne prezintă o sinteză a contribuțiilor sale, astfel încât putem înțelege mult mai ușor relația profundă cu universul cehovian; extragem: „Ediții critice îngrijite: A.P.Cehov, *Opere*, vol. 1-5 (Ediție critică de traduceri), (Îngrijire de ediție, Studiu introductiv, Cronologie, Repere de istorie literară și Note), Editura Univers, București, 1986 - 1999; A. P. Cehov, *Stepa* și alte povestiri; *Logodnica și alte povestiri* (Studiu introductiv, note și îngrijire de volum) Editura Polirom Iași, 2001-2002”³

Acest volum constituie o continuare al celui ce cuprindea o selecție a corespondenței din perioada 1879 - 1890, apărut la aceeași editură, în anul 2018. Într-un interviu acordat TVR Iași (în martie, 2020), Sorina Bălănescu mărturisea că a trebuit să aleagă textele, cuprinse în cele două volume, dintr-o „moștenire de 4500 de scrisori”, făcând o precizare esențială: „corepondența lui ține loc de jurnal

¹ A. P. Cehov, *O viață în scrisori – Corespondență* (1891 – 1904), vol. II, ediție îngrijită, selecție, traducere din limba rusă și note de Sorina Bălănescu, Editura Polirom, Iași, 2023

² <https://www.7iasi.ro/sorina-balanescu-profesoara-noastra/>

³ <https://uniuneascriitorilorfilialaiasi.ro/balanescu-sorina/>

COLOCVII TEATRALE

de scriitor, de jurnal intim și de însemnări zilnice”. Notele critice ajută cititorul să înțeleagă o lume și să facă corelații; se deschide o poartă prin care pășim în lumea lui Cehov, care leagă două secole și ... oameni. Fiecare informație ne oferă nuanțe ale unei lumi pe care avem doar iluzia că o cunoaștem; locuri, fapte, aforisme, aluzii subtile ne-ar fi fost inaccesibile, dacă nu am fi avut șansa acestor note de subsol – acolo unde sensurile primesc rădăcini. Universul cehovian solicită conectarea la acea vibrație interioară a omului care a iubit fragilitatea oamenilor, „viața, cu enigmele ei”, care a ars pentru ideea de ... omenesc/ umanitate.

Ar fi bine să ne însoțim lectura clasicele scrieri cehoviene de cea a *Scrisorilor*; așa ne-am apropia de tainica legătură dintre real și imaginar, dintre viață și mit. Vă invit să începeți acest exercițiu prin lectura textelor aflate în capitolul dedicat „Pescărușului”; într-o scrisoare adresată lui A. S. Suvorin (editor și jurnalist rus, cu o puternică influență în epocă), datată „21 octombrie 1895, Moscova” face, pentru prima dată (conform precizărilor din nota de subsol nr. 2), o mențiune, cu privire la această piesă: „În al doilea rând, imaginează-ți, scriu o piesă de teatru, pe care, de asemenea, nu cred că pot s-o termin mai devreme de sfârșitul lui noiembrie. Recunosc: scriu piesa asta cu plăcere, măcar că încalc teribil condițiile scenei. O comedie, trei roluri pentru femei, șase pentru bărbați, patru acte, un peisaj (vedere spre lac); multe discuții despre literatură, acțiune puțină, cinci puduri de iubire.”⁴ Exact după o lună (21 noiembrie 1895), trimitea o nouă scrisoare, de data aceasta, din Melihovo: „Ei bine, am terminat de scris piesa. Am început-o în *forte* și am terminat-o în *pianissimo*, în ciuda tuturor regulilor artei dramatice.”⁵ Odissea piesei poate fi descifrată prin intermediul scrisorilor–confesiune cuprinse în acest volum, dar, mai mult decât atât, lectorul are posibilitatea de a se apropia de neliniștile dramaturgului Cehov: „(...) când scriu o piesă, mă încercă o neliniște, de parcă cineva m-ar strânge de gât.”⁶

Actualitatea lecțiilor pe care le putem extrage este relevantă și de informațiile cu privire la ceea ce am putea numi „proiectul Sahalin” (și nu numai). Trudnica și istovitoare implicare în construcția de școli și spitale, în tratarea bolnavilor săraci și dezvoltarea culturală a nației sale ne dezvăluie zbuciumul autorului care și-a învins angoasele, pentru a fi schimbarea pe care a dorit-o în lume. Am oferit doar două posibile exemple, dar fiecare cititor își va găsi, printr-o lectură reflexivă, un răspuns, în direcția căutată. *Scrisorile* lui Cehov sunt asemeni un caleidoscop din care recompunem o lume vie, în mișcare, într-o permanentă reformulare a iubirii, creativității, cenzurii, căutărilor și răătăcirilor, culturii și grijii pentru ziua de mâine, bolii și spiritualității.

⁴ A.P. Cehov, *O viață în scrisori – Corespondență (1891 – 1904)*, vol. II, Editura cit., p. 130

⁵ Idem, p. 133

⁶ Idem, p. 134

COLOCVII TEATRALE

Într-o lume a mesajelor trunchiate, scurte și (de cele mai multe ori) formale; genul epistolar ne reamintește de nevoia confesiunii, a coîmpărtășirii bucuriei și tristeții și (mai ales) de cuvântul mustind de sens și emoție. 74 teme, 317 texte - 317 fragmente de viață, pe care le putem înțelege mai bine grație grijii traducătoarei de a ne oferi litera și spiritul lor. Dincolo de dimensiunea emoțională, care îmi însoțește lectura, rămâne faptul concret: „A. P. Cehov *O viață în scrisori* – Corespondență (1891 – 1904)” - o apariție necesară și îmbogățitoare, în care conținutul și forma se întâlnesc în mod armonios, sub semnătura jertfelnică a Sorinei Bălănescu.

COLOCVII TEATRALE

CUPRINS

COLOCVII TEATRALE	I
STUDII	II
Iluzii multiplicat.....	III
Anca Doina CIOBOTARU	III
Elena Carmen ANTOCHI.....	III
Felii de viață oglindite pe scenă	XV
Diana COZMA.....	XV
Teatru între artă și experiment.....	XXIII
Otilia HUZUM.....	XXIII
Umor literar și scenic în <i>Trei</i>	XXXI
Ana-Magdalena PETRARU.....	XXXI
Teatrul - universul sensibil în care indicibilul se face cunoscut.....	XXXVII
Iulia LUMÂNARE.....	XXXVII
Scenografia, formă aparte de artă și componentă de bază a teatrului total	XLVII
Răzvan-Petrișor DRAGOȘ	XLVII
Timpul teatrului sau Cum am creat noi basm cu neni Ilonka, Femeia Naturii	LVI
Kisó Kata PALOCSAY	LVI
Arta dansului și corpul uman în mișcare.....	LXVIII
Lorette ENACHE.....	LXVIII
Actorul și personajul său	LXXIII
Anca IORGA	LXXIII
Frică și milă: despre resurecția tragediei în era postpandemică	LXXXVII
Alexandra FELSEGHI	LXXXVII
Văduva veselă 2.0. Andrei Șerban	XCVIII
Cristi AVRAM.....	XCVIII
<i>Corect/Greșit vs. Posibilitate/Alegere</i>	CVI
Laura BILIC.....	CVI
Metode de profesionalizare în artele spectacolului-modelul preuniversitar	CXV
Iulia URSA.....	CXV

COLOCVII TEATRALE

Despre teatrul-oglină, teatrul-ciocan, teatrul-văl în teatrul românesc	CXXX
Radu TEAMPĂU	CXXX
START CERCETARE.....	CXLIX
Adevăr și temporalitate – puncte de intersecție între actor și personaj	CL
Diaconița ALEXANDRA	CL
Teatrul într-o lume post-literată	CLIV
Ioana ILAȘ BODALE.....	CLIV
Rolul Teatrului în dezvoltarea omului modern.....	CLXII
Inga MARCU-REMENTOV	CLXII
Caragiale între comic și comunism.....	CLXX
Alexandru SINCA.....	CLXX
Dar zăpada are sens?.....	CLXXVII
Cezara-Ștefania SAVA-FANTU	CLXXVII
Despre timpul atemporal din teatru.....	CLXXXV
Georgeta Simona PANDELE	CLXXXV
RECENZII DE CARTE	CXCII
A. P. Cehov <i>O viață în scrisori</i> – Corespondență (1891 – 1904)	CXCIII
Anca Doina CIOBOTARU	CXCIII