

COLOCVII TEATRALE
NELINIȘTI ȘI AMPRENTE
SPECTACULARE

COLOCVII TEATRALE

STUDII

Un teatru al neliniștii

Diana COZMA*

Rezumat: Lucrarea de față își propune să pună în discuție câteva moduri de încarnare dramaturgică și scenică a stării de neliniște conținute în dramaturgia lui Eugène Ionesco, plasând accentul cu predilecție asupra pieselor *Jacques sau Supunerea* și *Scaunele*. Ionesco concepe *psihologii dinamice*, introduce *contradicția în noncontradicție*, creează un prezent al *prezențelor absente* care pun stăpânire pe personaj proiectându-l în trecut. Din această perspectivă, teatrul său își are sursa în neliniștile umane și, în acest sens, observăm prezența unui joc al demascării convențiilor, al materializării stării de angoasă, al întrupării unei lumi care se află pe muchia subțire dintre ireal și real, poetic și trivial, oniric și diurn.

Cuvinte cheie: neliniște, irealitate, haos, invizibil, amintire

În ce constă neliniștea dramaturgului sau a actorului sau a regizorului? Ce chip are? Cum se manifestă? Dintr-o perspectivă, am putea nota că e starea care îl însoțește de-a lungul întregului proces creativ, o căutare care amintește de *o plimbare pe stradă, care poate fi o experiență tulburătoare, în timpul căreia receptează temperaturi, culori, sunete, siluete, frânturi de acțiuni, de gesturi, captând, dintr-un univers aparent haotic, un material dezorganizat, asociații neordonate, un material excesiv, pe care, ulterior, îl transcrie în notițe; treptat identifică în aceste materiale structuri; o configurație minimală din corpuri și sonorități careia îi dă un nume și pe baza căreia gândește o dramaturgie în adânc*¹. Am putea afirma că artistul își vânează neliniștile, își propune să intre în dialog cu acestea, să extragă esențialul sau *numele neliniștii*, un proces în continuă transformare. Așadar, neliniștea dramaturgului /actorului / regizorului pare să fie semnul unei căutări, starea de care se lasă pătruns atunci când pornește în (re)descoperirea propriei sale opere, căci „Opera de artă pe care o aducem pe lume se afla, deja, virtual, în noi. Ea a pândit doar ocazia de a se ivi”². Neliniștea pare să fie, în fond, acel dezechilibru necesar care îi spulberă certitudinile premature, îl obligă să renunțe la manierisme, la rețetele de fabricare a rolurilor / spectacolelor. Neliniștea îl scoate pe actor din zona lui de confort, îl menține într-o stare de alarmă, îl face atent la ceea ce se petrece în interioritatea lui, dar și în relație cu ceilalți.

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

¹ Castellucci, Romeo, “Gather and Burn”, translated by Joseph Cermatori, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 36, no. 2, 2014, pp. 22-25

² Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 1992, p. 234

COLOCVII TEATRALE

Indubitabil, munca practicianului de teatru presupune explorare, interogație, îndoială, uneori, stagnare, alteori, revelație. Mai exact, avem de-a face cu o *extragere a dificilului din dificil* care este „atitudinea ce caracterizează un proces artistic. De această atitudine depind momentele de întuneric, de efort, de intuiție, dezorientare, descurajare, re-reorientare și soluție nesperată. Această atitudine decide și complexitatea rezultatului. E facil să citești *pre-condiție creatoare, colaborare cu șansa, furtună și meticulozitate, confuzie și complexitate, acumulare și risipă* ca formule pentru a extrage dificilul din dificil. E, de asemenea, facil să imaginezi cum în repetitiva realitate cotidiană ele sunt trăite ca îndoială, disconfort, pierdere, adesea suferință”³. Acest proces în care are loc o sondare a nivelelor de realitate este acompaniat de neliniștea de care este cuprins actorul sau regizorul în fața necunoscutului, în tentativele de depășire a limitelor sale mentale, psihice, fizice, cu scopul de a crea expresii scenice marcate de originalitate.

Ionesco ne vorbește despre acel teatru care își are sursa în neliniștile umane: „Mai este posibil și un alt gen de teatru. De o forță, de o bogăție mai mari. Un teatru nu simbolist, ci simbolic; nu alegoric, ci mitic; avându-și izvorul în neliniștile noastre eterne; un teatru în care nevăzutul devine vizibil, în care ideea se face imagine concretă, realitate, în care problema prinde carne; în care neliniștea e de față, evidentă vie, enormă”⁴. Un teatru care are în sfera preocupărilor sale revelarea realității ca *realitate a imaginărilor* care ne apare „mai valabilă, mai pregnantă decât realitatea cotidiană”⁵, un teatru care să dețină o *putere de acțiune primitivă, răscolitoare* capabilă să tulbure simțurile spectatorului, să îi declanșeze emoții intense. În fond, cum afirmă Ionesco, avem de-a face cu încercări de *exprimare a inexprimabilului* sau a ceea ce, de multe ori, este ascuns în spatele unei idei, a unui cuvânt, a unei acțiuni: „am vrut să exprim dificultatea de a exista, separarea dintre om și rădăcinile sale transcendente [...] am vrut să exprim insolitul existenței noastre”⁶. Prin îngroșări, exacerbări ale expresiei dramaturgice sau scenice, prin distorsiuni, răsturnări, asocieri șocante, paradoxuri, deconstruiri-reconstruiri ale limbajului Ionesco creează moduri concrete de întrupare a invizibilului, indicibilului, *prezențelor absente*.

*Ești cronometrabil, tu ești cronometrabil*⁷ este replica cheie care declanșează dezechilibrul personajului Jacques-fiul aducând în prim-plan

³ Barba, Eugenio, *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, traducere de Diana Cozma, Editura Nemira, București, 2012, pp. 178-179

⁴ Ionesco, Eugène, op. cit., 1992, pp. 234-235

⁵ Ionesco, Eugène, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 1999, p. 145

⁶ Ionesco, Eugène, *Antidoturi*, traducere de Marina Dimov, Editura Humanitas, București, 1993, pp. 77-78

⁷ Ionesco, Eugène, *Jacques sau supunerea în Teatru*, vol. I, traducere și cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1994a, p. 69

COLOCVII TEATRALE

problematica morții, conștientizarea ideii că viața individului este finită, „supusă toarcerii timpului, supusă legii pendulului de ceasornic”⁸. Această conștientizare a sfârșitului generează marea neliniște, căci moartea e un dat care nu poate fi evitat. Neliniștea în fața sfârșitului ineluctabil poate căpăta nenumărate forme de manifestare, căci frica de moarte generează în individ necesitatea de a se ascunde sau într-o ficțiune/iluzie personală sau în ficțiunea/iluzia unei colectivități, impulsul de a-și amâna propria moarte sau de a contribui la perpetuarea speciei pentru a rămâne un timp în memoria propriei sale familii. Este și cazul familiei Jacques care într-o confruntare cu visul de libertate al lui Jacques-fiul apelează la numeroase strategii pentru a-l convinge pe acesta să accepte să își împlinească destinul de perpetuator al speciei. Un întreg arsenal este pus la bătaie de către familie „ai cărui membri, cu toții, se numesc Jacques, revelând astfel renunțarea lor la individualitate în același mod în care familia Bobby Watson simboliza conformitatea existenței micului burghez în *Cântăreața cheală*”⁹. Aceștia iscă de-a dreptul o isterie, o atmosferă halucinantă, de coșmar, trecând de la rugăminți, ademeniri, promisiuni la amenințări, urlate, injurii marcate de sarcasm. Uneori, neliniștea provocată de iminența morții este atât de puternică încât anulează tentativele de refugiere în amintire sau în vis. Spectatorul/cititorul trăiește o tulburare profundă în finalul spectacolului/piesei *Jacques sau supunerea* când „E tot mai întuneric. Actorii încep să miaune încet, să gemă bizar, să orăcăie”¹⁰. Spațiul scenic este invadat de personaje fantomatice, puse în mișcare de instincte pure, apariții spectrale care se manifestă prin sunete animalice, printr-un dans ridicol și stânjenitor, care trasează un cerc vicios al existenței, stârnind uimire și îndoială în spectator: „Spre ce miez ascuns al teatrului ne conduce întâlnirea cu fantoma, dacă nu spre acea fisură a reprezentației prin care își face loc îndoiala? O îndoială legată de adevărul a ceea ce vedem, o îndoială generată de profunde neliniști și de întrebări fundamentale: ce este acest teritoriu nedefinit în care prezența se împletește cu absența? Și ce sunt aceste apariții a căror natură e aproape imposibil de precizat? S-ar putea însă ca tocmai această deschidere spre un spațiu al neliniștii să ne ofere posibilitatea de a înțelege esența experienței teatrale și a teatrului însuși: încercarea de a birui îndoiala prin credință, prin încredere; înfrângerea morții, care nu anulează totuși niciodată pe de-a-ntregul durerea sfâșietoare a despărțirii; jocul mereu reluat al aparițiilor / disparițiilor”¹¹. Un joc jucat în ficțiunea scenică unde totul este posibil.

Pentru spectacolul studentesc *Jacques sau Supunerea*, împreună cu

⁸ Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books, 1961, p. 97

⁹ Ibidem

¹⁰ Ionesco, Eugène, op. cit., 1994a, p. 88

¹¹ Borie, Monique, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, traducere de Ileana Littera, Editura Polirom, Iași, Editura Unitext, București, 2007, p. 315

COLOCVII TEATRALE

studentii actori, am căutat să redăm atmosfera de stranie și angoasă care străbate întreaga piesă, creând tensiuni între acțiuni organice și acțiuni executate mecanic, între personajul ca ființă naturală și personajul ca mecanism, între modul firesc și modul mecanic de rostire a cuvintelor. Pornind de la afirmația lui Ionesco, „Limbaajul personajelor ca și atitudinea lor sânt nobile și distinse. Numai că limbaajul acesta se dislocă, se descompune”¹², se desubstanțializează, jocul actorilor a fost gândit în termenii unui colaj al acțiunilor, mișcărilor și sunetelor care să genereze senzația de dezarticulare, descompunere, dar și de *rușine*, de *stânjeneală*. Deplasările, acțiunile și mișcărilor personajelor erau executate fragmentat pentru a stârni ilaritate și uimire în spectator. În același timp, am propus crearea unui limbaaj scenic capabil să comunice dincolo de înțelesurile conținute în cuvinte, căci, în fond, „Toate diferențele care sunt între oamenii din toate clasele, din toate națiunile, credințele, religiile pot fi pătrunse, explicate, deci înțelese. Sfârșești întotdeauna prin a comunica și a ști *de ce*; fiecare poate sfârșia voalul atât de ușor, atât de subțire, atât de neînsemnat al non-înțelegerii aparente sau imediate. Înțelegi toate limbaajele, în ciuda diferențelor dintre ele. Înțelegi chiar limbaajul de dincolo de limbaaj, metalimbaajul”¹³. Astăzi pot afirma că scopurile noastre urmăreau ca fiecare spectator „să poată recunoaște în fiecare fragment, în fiecare detaliu, în fiecare micro-acțiune, o stranie urmă a cunoașterii lui individuale unice, saturată de informație, dar dotată cu o nouă energie care provoacă asociații mentale neobișnuite”¹⁴. Spectacolul avea ca scop producerea unor emoții puternice în spectatorul confruntat, pe toate nivelele de organizare a spectacolului, cu problematica *unei drame de familie* și, în același timp, încerca să reliefeze *criza oricărui limbaaj* amintind de *Cântăreața cheală* în care „limbaajul explodează în cele din urmă în tăcere și non-comprehensiune, se face țândări, se sfârșimă spre a se realcătui într-un alt chip. Un limbaaj mai pur care a mers până la frontieră, până la marginile tăcerii”¹⁵. Un limbaaj al disoluției, al întoarcerii la haosul primordial.

Dacă în *Jacques sau Supunerea* avem de-a face cu o *parodie a unei drame de familie* care sfârșește într-un dans grotesc al personajelor, „un fel de horă împrejurul cuplului, o horă penibilă, ca filmată cu încetinitorul”¹⁶, în *Noul locatar* avem de-a face cu o dramă a solitudinii, în care aparent personajul se retrage din lume pentru a-și pregăti ultima scenă a propriei sale existențe, scena morții. Spectatorul / cititorul este martor la ceea ce pare să fie

¹² Ionesco, Eugène, op. cit., 1992, p. 204

¹³ Ionesco, Eugène, *Căutarea intermitentă*, traducere de Barbu Cioculescu, Editura Humanitas, București, 1994b, pp. 26-28

¹⁴ Barba, Eugenio, *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, translated from the Italian by Judy Barba, Aberystwyth, Black Mountain Press, 1999, p. 248

¹⁵ Ionesco, Eugène, op. cit., 1994b, pp. 26-28

¹⁶ Ionesco, Eugène, op. cit., 1994a, p. 88

COLOCVII TEATRALE

sinuciderea personajului care se prezintă ca un act de traversare dinspre universul animat spre cel lipsit de suflare, obiectual, dinspre universul sunetelor spre cel al tăcerii. Mobilele locatarului ne duc cu gândul la obiectele lui Winnie din piesa lui Samuel Beckett, *Happy Days*, ambele reprezentând universul existențial al personajelor. Spațiul dinafară consonează cu cel al interiorității personajului. E ca și cum obiectele care locuiesc un spațiu sunt reflexul unui mod de a viețui. Obiecte care reflectă stări psihice-fizice-mentale, angoase și ratări amintind de spațiu-timpul conceput de Robert Wilson în *Einstein on the Beach*, o *farsă mistică care ne vorbește despre absurditatea condiției umane*¹⁷. Obiecte care evidențiază anxietatea și însingurarea omului conștient de iminența morții. Dacă „Wilson este esențialmente un pictor care pictează în mișcare” și care „prin această muncă lansează teatrul în necunoscut și incognoscibil, într-un mod care face ca piesele noastre domestice contemporane să pară artefacte străvechi ale unei epoci uitate”¹⁸, Ionesco este un pictor al stărilor și viselor umane, *visе după visе*, căci „viața nu este ea însăși decât un vis pe care se altoiesc altele”¹⁹, al iraționalului, căci așa cum observă Edvard Munch, *natura nu este doar ceea ce este vizibil pentru ochi, include și imaginile interioare ale sufletului*. În fond, în ceea ce privește *Noul locatar*, în fața ochilor noștri se desfășoară un joc al proliferărilor, accelerărilor, paradoxurilor, acumulărilor, care devoalează existența individului bazată pe *a avea*, a se înconjura de obiecte sau, altfel spus, a fi sufocat de obiecte. Baletul mobilelor, care amintește de baletul scaunelor, generează în ciuda stăpânirii de sine a locatarului o stranie senzație de anxietate. Indiferent că avem de-a face cu o retragere din lumea zgomotoasă într-o izolare mormântală, o alegere a unui mod de ființare, sau cu pregătirile necesare unui act suicidal, comportamentul locatarului tulbură nespun prin raportarea la o realitate pe care o schimbă cu calm, metodic.

În cazul dramaturgiei lui Ionesco, ceea ce tulbură spectatorul/cititorul este atât personajul care se comportă asemeni unei mașinării, redus la un comportament automat, bazat pe clișee verbale și comportamentale, cât și personajul care nu renunță la conștiința sa de om. Ni se devoalează gradual conviețuirea dintre rațional și irațional, conceput astfel încât să contribuie la intensificarea dramatismului situațiilor. Teatrul nu se poate pune exclusiv în slujba discursului rațional, așa cum fiecare individ nu își consumă existența numai la nivel rațional. Personajul ionescian este sau redat în cercul vicios al rutinei existențiale sau într-o căutare / călătorie care, uneori, atrage cu sine

¹⁷ Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 9-10

¹⁸ Brustein, Robert, 1977, "Drama in the Age of Einstein" în *The New York Times*, pp. 121-122, la <https://www.nytimes.com/1977/08/07/archives/drama-in-the-age-of-einstein.html>

¹⁹ Pascal, Blaise, *Cugetări*, traducere de Maria și Cezar Ivănescu, Studiu introductiv de Marian-Cătălin Avrănescu, Editura AION, Oradea, 1998, p. 329

COLOCVII TEATRALE

serii de metamorfoze. Metamorfoze în timpul care își lasă amprenta asupra ființei, căci „iscusița otrăvitoare cu care Timpul știe să ne aducă la deznădejde nu se limitează doar la acțiunea lui asupra subiectului, acea acțiune având drept rezultat, așa cum s-a arătat, o neîncetată modificare a personalității, a cărei realitate permanentă, dacă se poate vorbi de așa ceva, nu poate fi surprinsă decât ca ipoteză retrospectivă. Individul este sediul unui permanent proces de decantare - din vasul plin cu lichidul timpului viitor, curgând leneș, spălăcit și monocrom, în vasul plin cu lichidul timpului trecut, învolburat și plin de culoare ca efect al orelor ce îl compun”²⁰. Trecut și viitor coexistă în personajele ionesciene care trădează o tensiune continuă, manifestă un comportament contradictoriu, o contradicție dintre ceea ce spun și acțiunile pe care le săvârșesc, o stare de confuzie emanată la intersecția dintre ceea ce au fost într-un trecut imposibil de recuperat și ceea ce doresc într-un viitor care se întrevede, de cele mai multe ori, acolo unde „condiția umană se deschide, în mod obișnuit, spre o experiență aparte a temporalității . Aparte, în sensul că ea presupune tocmai o evadare, mentală, din cadrul timpului trăit, în favoarea celui imaginat. Prezentul ne rănește, pentru că este momentul în care trebuie să fim noi înșine, să ne confruntăm cu angoasa finitudinii. Iată de ce omul preferă să trăiască în viitor, adică în domeniul imaginației și dorinței, al aparenței. Prin neliniște, omul este împins spre neființa pe care, zadarnic, încearcă să o evite”²¹. Indubitabil, nu de puține ori, ființa umană trăiește acut sau în crâmpie de amintiri sau în proiecții de viitor, iar această tensiune dintre trecut și viitor este cea care ia locul prezentului.

Așadar, călătoriile, uneori, sunt spre trecut, în căutarea amintirilor, din care au mai rămas doar frânturi de imagini și cuvinte, care se dovedesc a fi lipsite de substanță, concretețe: „Nu-mi reamintesc decât felurite *suveniruri uitate!* Dacă pot spune așa. Bizare: fantome fără chipuri, găuri în ființă, umbre, lucruri care colcăie și se risipesc în noapte, dar care sunt, totuși, mereu, mereu, acolo, chipuri fără nume, nume fără chipuri, voci neîncarnate, sufluri, spirite? Ecouri de nu știu ce, de nu știu cine... Fețe transparente înconjurată de cadre ovale. Goluri, înconjurată de cadre ovale”²². Indubitabil, în privința trecutului, mereu, avem de-a face cu amintiri trunchiate, căci trecutul nu poate fi nicicând prezervat așa cum a fost trăit. În mod firesc, amintirile individului sunt pline de goluri, lipsite de consistență, distorsionate, modificate, creând senzația de *irealitate*, evocând o lume a *prezențelor absente* asemănătoare lumii percepute, uneori, de Ionesco: „Lumea îmi apare în anumite momente ca și cum ar fi golită de semnificație, iar realitatea – ireală. Tocmai acest sentiment de irealitate, de căutare a unei realități esențiale, uitate, nenumite – în afara

²⁰ Beckett, Samuel, *Proust*, traducere din engleză de Vlad Russo, Editura Humanitas, București, 2004, p. 13

²¹ Avramescu, Marian-Cătălin, *Studiu introductiv* în Pascal, Blaise, 1998, op. cit., p. 16

²² Ionesco, Eugène, op. cit., 1994b, p. 30

COLOCVII TEATRALE

căreia nu mă simt ființând – am vrut să-l exprim prin personajele mele ce rătăcesc în incoerență, neposedând nimic în afară de angoasele, de remușcările, de eșecurile lor, de golul vieții lor. Niște ființe înecate în lipsa de sens nu pot fi decât grotești, suferința lor nu poate fi decât derizoriu tragică”²³. Mi-am dat seama cât de greu este de atins acest registru *grotesc, derizoriu tragic*, atunci când am pregătit rolul Bătrânei din *Scaunele*, spectacol regizat de Radu Teampau, care a avut premiera în Pădurea Făget din apropierea orașului Cluj. Deoarece jucasem rolul Doamnei Smith în *Englezește fără profesor*, o producție *Ars Amatoria și fiii*, aveam deja câteva studii asupra teatrului ionescian de la care am pornit în munca de vizualizare a rolului Bătrânei. Ceea ce am experimentat ca actriță care interpretează un personaj ionescian, ulterior, mi-am dat seama că s-a asemănat cu ceea ce am experimentat atunci când am interpretat rolul lui Winnie, personaj beckettian, căci în laboratorul meu intim de creație am explorat căi concrete pentru a întrupa „o fantomă fără corp și fără nume care va căpăta un vag contur, o vagă consistență doar în fluxul verbal continuu și nedeslușit al unei voci ce-și amintește de trecut, o voce și ea anonimă, și ea lipsită de repere spațiale și temporale”²⁴. Am repetat atât în spații închise cât și în pădure, în timpul nopții, la lumina torțelor aprinse. Împreună cu Adrian Matic, care juca rolul Bătrânului, călăuziți de regizor, exploram posibilități de relaționare cu personajele absente, experimentam moduri de rostire a cuvintelor, ținând cont de indicațiile lui Ionesco, și anume că *tânguirile bătrânei* trebuie să fie ca cele ale unei „bocitoare din Corsica ori din Ierusalim”²⁵, și că totul trebuie să fie „exagerat, caricatural, penibil, copilăresc, fără finețe”²⁶. Ionesco îi îndeamnă pe regizor și actori să meargă până la capăt, să își depășească limitele, să dea expresie scenică *vidului ontologic*: „Cu mijloacele limbajului, ale gesturilor, ale jocului, ale accesoriilor, să exprimi golul. Să exprimi absența. Să exprimi regretele, remușcările. Irealitatea realului. Haos originar”²⁷ și asta pentru că, în fond, „ceea ce descoperă omul în adâncul său este o absență fundamentală: se descoperă pe sine ca absent potențial din ordinea lucrurilor. Pe scurt, omul se descoperă pe sine ca muritor. Această descoperire este însoțită de o tulburare a spiritului. Cum omul este prin natura sa o ființă muritoare, această tulburare produsă de contactul cu vidul din propria ființă este o marcă esențială a vieții omenești, în general. Omul este așadar o ființă cuprinsă de *neliniște (inquietude)*”²⁸. Am simțit intens această neliniște la sfârșitul primei reprezentații care a avut loc în pădure, în momentul în care sunetele Oratorului

²³ Ionesco, Eugène, op. cit., 1992, p.197

²⁴ Borie, Monique, op. cit., 2007, p. 317

²⁵ Ionesco, Eugène, op. cit., 1992, p. 198

²⁶ Ibidem

²⁷ Ibidem, p. 202

²⁸ Avrănescu, Marian-Cătălin, op. cit., 1998, pp. 15-16

COLOCVII TEATRALE

au încetat să se mai audă, iar spectatorilor li se devoala disiparea unei lumi care și-a consumat existența, *sfărâmaturi de lume* care „piere în fum, în sunete și culori ce se sting, ultimele temelii se prăbușesc sau mai curând se dislocă. Ori se topesc într-un fel de noapte. Sau într-o strălucitoare, orbitoare lumină”²⁹. Regizorul a optat pentru lumina strălucitoare a soarelui, vizualizând un nou început al unei lumi care atinge pragul sfârșitului, și, din această perspectivă, a tratat spectacolul ca un posibil act de mântuire a ființei umane.

În concluzie, notăm că teatrul lui Eugène Ionesco, și aici ne referim, mai ales, la *Scaunele*, care își are rădăcinile în neliniștile ființei umane, în irealitatea realului, în dimensiunea nevăzută a existenței, necesită identificarea unor căi concrete de încarnare scenică pentru a simboliza o dublă ipostază, cea a actorului locuit de personaj și cea a personajului locuit de acei *mulți alții* care au făcut parte din viața lui și care irump într-un prezent al memorării.

Bibliografie

Avrămescu, Marian-Cătălin, *Studiu introductiv* în Pascal, Blaise, *Cugetări*, traducere de Maria și Cezar Ivănescu, Oradea, Editura AION, 1998

Barba, Eugenio, *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, translated from the Italian by Judy Barba, Aberystwyth, Black Mountain Press, 1999

Barba, Eugenio, *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, traducere de Diana Cozma, București, Editura Nemira, 2012

Beckett, Samuel, *Proust*, traducere din engleză de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2004

Borie, Monique, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, traducere de Ileana Littera, Iași, Editura Polirom, București, Editura Unitext, 2007

Brustein, Robert, 1977, "Drama in the Age of Einstein" în *The New York Times*, pp. 121-122, la <https://www.nytimes.com/1977/08/07/archives/drama-in-the-age-of-einstein.html>

Castellucci, Romeo, "Gather and Burn", translated by Joseph Cermatori, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 36, no. 2, 2014, pp. 22-25

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books, 1961

Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996

Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992

Ionesco, Eugène, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1999

Ionesco, Eugène, *Antidoturi*, traducere de Marina Dimov, București, Editura Humanitas, 1993

Ionesco, Eugène, *Jacques sau supunerea în Teatru*, vol. I, traducere și cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Univers, 1994a

²⁹ Ionesco, Eugène, op. cit., 1992, p. 202

COLOCVII TEATRALE

Ionesco, Eugène, *Căutarea intermitentă*, traducere de Barbu Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1994b

Pascal, Blaise, *Cugetări*, traducere de Maria și Cezar Ivănescu, Studiu introductiv de Marian-Cătălin Avrănescu, Oradea, Editura AION, 1998

A fi sau a nu fi!

Otilia HUZUM*

Rezumat: Tema aleasă este una contemporană și nu ar trebui să reprezinte un subiect tabu. Dacă tot invocăm libertatea de exprimare, sub orice formă ar fi ea, și liberul arbitru, în decii de viață și pentru viață, ar fi cazul să dăm dovadă de onestitate și să supunem atenției întreaga gamă de transformări a societății, căci numai în dialog vom putea trasa tușe definitorii pentru viitor. Studiul nu dorește să evidențieze o formă de discriminare, nu are ca scop negarea sau acceptarea unor aspecte, nu prezintă poziții pro sau contra și nici nu promovează păreri personale, ci lansează către analiză și dezbatere un aspect care marchează timpul prezent în pedagogia teatrală. Întrebările fundamentale, la care nu am găsit răspuns, se conturează astfel: Care latură trebuie cultivată în timpul alocat pregătirii unei persoane transgender care aspire la titulatura de actor? Cea reală sau cea în devenire, dacă există o hotărâre definitivă în acest sens, iar studentul în cauză nu se află încă într-un moment al căutărilor? În situația vizibilă de aderare la sexul opus celui născut, pentru care gen se face pregătirea respectivului student?

Cuvinte cheie: artă; actor; pedagogie; creativitate; transgender, teatru

Introducere

Pedagogia *Artei actorului* nu este încadrată într-o metodă de predare general valabilă, căci arta se realizează prin intermediul complexității ființei umane, care poartă în consistența sa particularități unice. Astfel, munca actorului este definită de unicitatea artei sale. Originalitatea are la bază adevăruri singulare care poartă amprenta subiectivă a fiecărui individ sau creator în parte. Am utilizat termenul de individ deoarece conține în el individualul, acel ceva care aparține unei singure entități. Chiar dacă arta este subiectivă, avem suficiente mijloace și principii la care ne putem orienta procesul pedagogic și, implicit, pe cel creativ.

Abordarea de față nu surprinde aspecte care vizează colectivul de studenți compact, din punct de vedere al conceptelor existențiale personale, ci face referire la acei tineri care au o altă viziune despre viață, o altă orientare sau apartenență sexuală. Aduc în discuție aspectul menționat, deoarece traversăm o perioadă de transformări, pe toate planurile, nu numai în cel artistic. Nu afirmăm că fenomenul în sine ar fi o premieră, ci doar că, în ultima perioadă, a devenit mult mai vizibil. Totodată, subiectul supus cercetării nu dorește să evidențieze o formă de discriminare, nu are ca scop negarea sau acceptarea unor aspecte, nu prezintă poziții pro sau contra și nici nu promovează păreri personale. În spațiul de dezbatere prezentăm un fapt real și întâlnit, din ce în ce mai des, și în instituțiile de învățământ superior cu profil vocațional, în special în cele care abordează domeniul teatral. Intenția nu este

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

COLOCVII TEATRALE

de face o diferență între studenți, datorită unor viziuni personale despre viață, ci întrebarea fundamentală se conturează în jurul următorului enunț *Care este modalitatea de lucru cu un transgender? Iar de aici derivă altele Care latură trebuie cultivată? Cea reală sau cea în devenire, dacă există o hotărâre definitivă în acest sens, iar studentul în cauză nu se află încă într-un moment al căutărilor? În situația vizibilă de aderare, nu putem spune identificare, cu sexul opus celui născut, pentru care gen se face pregătirea respectivului student? Considerăm că retorica provoacă oamenii de specialitate la un dialog serios și constructiv, iar răspunsurile pot deveni puncte de sprijin în abordarea unui astfel de subiect inedit.*

Arta actorului – aspecte generale

Pornim cercetarea cu o incursiune în lumea cuvintelor pe care le utilizăm, tocmai pentru a ne lămurii la nivel conceptual. Începem prin a enunța faptul că nu există metodă unică de predare a artei actorului. Asta nu înseamnă că procesul de formare al viitorilor studenți este unul aleatoriu ori haotic, în funcție de ceea ce dorește un profesor ori de ceea ce se pricepe să facă. De fapt, analizând lucrurile din altă perspectivă, îndrăznim să susținem afirmația că nu există profesor de Arta actorului. În primul rând pentru că disciplina invocată nu există, ci este un cumul de alte materii, tehnice sau nu, care toate la un loc se reunesc sub o singură denumire. Pe de altă parte, denumirea de profesor este una convențională, datorită faptului că nu se poate teoretiza o meserie practică. Pe baza celor relatate admitem necesitatea unui formator, profesor, care să vorbească din experiența provenită din experimentare. Deci, înainte de implicarea în formarea viitorilor actori, este absolut necesară experiența personală. Excludem prezența unui discurs teoretic, a unui expozeu care să nu fie însoțit de explicații și exemple din activitatea de creație proprie. În consecință, numai după o perioadă de experimentare pe scândura scenei, activitate susținută și de o bogată cercetare a bibliografiei de specialitate, poți avea autoritatea și credibilitatea necesară unei cariere de formare a viitorilor actori.

„Aspirația de a ieși din individualitatea proprie și a intra în forma unei individualități străine este tendința fundamentală pe care o dezvoltă arta actorului.”¹ Cunoaștem că la baza funcționării ființei umane stau două componente: cea intelectuală și cea afectivă. Deci, atunci când propunem o dezbatere având ca temă domeniul teatral, în speță, formarea viitorilor actori, cu siguranță întreaga gamă de mijloace și principii utilizate sunt îndreptate către cunoașterea propriei individualități și către perfecționarea tuturor elementelor de expresie și expresivitate. Înainte de toate, selecția aspiranților constituie un pas hotărâtor, credem noi. Candidații cu aptitudini, cu acele

¹ Tudor Vianu, *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 31

COLOCVII TEATRALE

disponibilități de adaptare, modelare și transfigurare ar trebui să se îndrepte către un astfel de domeniu. Arta, în general, dar mai ales cea a teatrului, pe lângă studiu, voință și perseverență, are nevoie de har, dar talentul este foarte greu de definit. Originea lui e de natură sacră, iar divinul, pentru a se manifesta, nu are nevoie de nimic. Germenele lui stă ascuns în ființa artistului și apare ca o revelație, subliniind de fiecare dată misterul vieții și unicitatea ei.

Feminin sau masculin ori feminin și masculin?

Vom expune în continuare câteva idei în încercarea de a ajunge la o serie de răspunsuri cu privire la studentul transgender.

Conform dramaturgiei, lucrurile sunt simple. Întâlnim masculin, feminin, pe alocuri roluri care pot fi interpretate de ambele sexe și partituri în care se sugerează travestirea. Evident, peste textul dramatic, intervine viziunea regizorală cu ideea ei fundamentală, care poate modifica conceptul inițial. Dar totuși, ceea ce predomină în majoritatea spectacolelor de teatru din România se ruzumă la feminin și masculin, conform datului natural și conturat de evidența înfățișării. Nu dorim să teoretizăm problema adusă în discuție și nici să conturăm niște răspunsuri la modul general. Totodată, nici nu considerăm că subiectul propus dezbaterii își poate găsi rezolvarea în enunțarea unor modalități utilizate în alte țări. Argumentele ar fi tradiția, mentalitatea, religia, faptul că nu cunoaștem un astfel de trecut și nu avem repere de raportare. Noul devine întotdeauna o suspiciune, iar pentru a fi acceptat omul trebuie să vadă în el o formă de utilitate, o necesitate, o direcție cu care să se identifice și pe care să o adopte ca pe ceva firesc. Deci, avem nevoie de timp pentru orice vom întreprinde, mai ales când acel ceva include latura cea mai sensibilă ce stă ascunsă în ființa umană.

Dacă facem referire la persoanele transgender, care ar trebui să fie raportarea profesorului la realitatea existentă, indiferent că vorbim despre băieți ori fete?

Încercăm să dezvoltăm ideea și plecăm de la faptul că munca artistului, indiferent cine este el, se împarte în două. Cea nevazută, care se realizează în laboratorul intim de creație a fiecăruia, și cea vizibilă, când imaginea lăuntrică prinde corporalitate și devine o alteritate distinctă, ambele interacționând și suplinindu-se reciproc. Într-un cuvânt, cum spunea Peter Brook, munca artistului apare când invizibilul devine vizibil². În procesul de creație, cu referire la munca actorului cu sine însuși, găsim, într-o armonie desăvârșită, imaginația, voința, sentimentul, calități fără de care nu putem aborda actul artistic. Ceea ce ne interesează este partea lăuntrică, cea afectivă, căci ceea ce simțim este mult mai puternic decât ceea ce gândim, fapt care ne determină să luăm în serios cuvintele lui Stanislavski „e foarte greu să stimulezi dorința de

² Peter Brook, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, Editura Unitex, București, 1997

COLOCVII TEATRALE

a crea, dar e foarte ușor să o ucizi”³. Interpretarea care nu emoționează, ci doar se rezumă la respectarea unui desen scenic, corect executat, indică o jumătate de măsură. Adevărata artă te face să simți și nu se adrează doar intelectului. Raportându-ne la zona afectivă, suntem de acord că atât persoanele feminine cât și cele masculine au deopotrivă trăiri, sentimente, emoții și reacții pe măsură sensibilității individuale. Dar, dacă facem o raportare la domeniul psihologic și la cel genetic nu putem așeza semnul egal între feminin și masculin. Și nu este ceva negativ în acest aspect, nu dorim să evidențiem că cineva ar avea o sensibilitate mai accentuată în detrimentul altcuiva, ci, din geneza noastră, din AND-ul primit la naștere, avem anumite dominante. Capacitatea de a ajunge la puritatea sentimentului nu ține de aspectul fizic, căci la declanșarea trăirilor participă *n* factori sau stimuli atât interiori, cât și exteriori. Fie că sunt specificități native ori aptitudini dezvoltate pe parcursul vieții sau a timpului de instruire, cert este că omul posedă emoție atâta timp cât este viu. Nu ne abatem de la zona emoțională, deoarece și pe parcursul formării viitorului artist și în timpul lucrului dedicat creării personajului, studentul sau interpretul parcurge un adevărat travaliu. Termenul este unul potrivit, dacă ne gândim la etapele de lucru epuizante, la faptul că interpretul este și identitate și alteritate.

Oricine ai fi, pe parcursul vieții, depui efort pentru a te crea, indiferent dacă ești autodidact sau participi la o gama variată de cursuri de instruire. Crearea propriei identități este un proces continuu, el nu se încheie niciodată, căci în esență este fundamentul evoluției ca specie. Omul nu poate altfel, nu se poate dezice de dorința de-a ajunge la cea mai buna versiune a propriei entități. Iar cea mai bună, echivalează cu munca lui Sisif care cu încăpățănare urcă un deal, iar și iar și iar. Termenul creație conține în sine și divinitatea, și de aici putem extrapola dezbaterea către transcendența invocată de André Malraux, o formă de căutare a ființei umane pentru a supraviețui.⁴ Condiția umană nu este cert definită și astfel ne îndreptăm gândurile către două aspecte: sensul vieții și problemele morale. Nu dorim o dezbatere filosofică sau teologică, dar trebuie să admitem complexitatea întregului numit OM. Mai mult, dorim să înlăturăm din comentarii relativitatea unor termeni precum bun sau rău, mai ales că domeniul teatral nu operează cu exactități.

Considerăm că artistul, fie că este în devenire sau e consacrat, devine un pelerin care, în expansiunea sa, se aventurează, cu îndrăzneală și tenacitate, către descoperirea altor sensibilități, distincte de el sau aseănătoare propriei identități. Și totul se face prin eliberarea sinelui, prin detașarea de adevăratul eu, cu scopul de a pătrunde într-un alt univers. Jocul, căci este trăsătura

³ Constantin Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, traducere de Lucia Demetrius și Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1951

⁴ André Malraux, *Condiția umană*, traducere de Ion Mihăileanu, Editura Litera, București, 2021

COLOCVII TEATRALE

fundamentată a evoluției, declanșează elementul ludic al saltinbancului care reconstruiește sau recompune o lume desprinsă dintr-un text dramatic ori din ideile unui regizor. Labirintul interior al unui artist este imposibil de așezat în cuvinte. Acolo, în tăcere, el prepară o viață, pe care, ulterior, o va restitui prin intermediul trupului său.

Ne rezervăm dreptul de a discuta doar despre latura nevăzută, nu pentru că trupul ori corporalitatea nu ar avea aceeași importanță, ci din dorința de a demonstra, dacă mai era nevoie, rolul major al emoțiilor în viața unui student sau a unui artist de teatru. Argumentăm prin procedeul lansat de Constantin Stanislavski și anume *arta trăirii*, care presupune a produce artă conștient prin intermediul subconștientului. Cumva să dobândim capacitatea de a ne manipula subconștientul într-un mod conștient. Numai dacă analizăm această abordare, ne dăm seama de profunzimea muncii unui artist, de tensiunile interioare în momentul creației și de terenul sensibil pe care se află. Măiestria manipulării propriului interior cere să fie ridicată la nivel de artă și se poate realiza doar cu un consum de energie pe care nu-l întâlnim în alte domenii. Situația impune un mediu delicat, din toate punctele de vedere, un spațiu în care exprimarea și emoția să nu fie ștrangulate de factori distructivi. Declanșarea emoției nu poate fi unilaterală, nu are un traseu anume, ci poate fi stimulată și din interior, dar și din exterior; invocăm principiul lui Stanislavski, iar în opoziție amintim studiul lui Michael Cehov despre gestul psihologic (gestul având calitatea de a infulența și declanșa trăirea veridică).

Pedagogia teatrală, încotro?

Ne întoarcem la aspectul pedagogic și reiterez întrebarea, una legitimă, de alt fel: Care ar trebui să fie rolul profesorului de teatru în dezvoltarea artistică a studentului transgender? Cum exercită actul pedagogic în cazul în care studentul transgender nu se identifică cu o anumită direcție, deoarece se află încă în perioada de căutări? Sunt evidențe ale lumii contemporane, care cer a fi discutate și nu ignorate sau trecute cu vederea, din cauza faptului că vor putea naște controverse sau discuții cu opinii divergente.

Încercând să pătrund profunzimea lucrurilor, mă opresc la o altă întrebare. El știe pentru ce se pregătește? Oare starea momentului va fi una definitivă sau nu? Îmi adresez mie însămi retorica, tocmai datorită faptului că în procesul efectiv de lucru, atât cel interior cât și cel exterior, operăm cu instrumente care se adresează părții emoționale, iar interesul major este zona de confort pentru ambii participanți. În teatru, atmosfera de lucru contează enorm. Mediul poate inhiba sau poate provoca artistul către sclipirea de geniu. Dacă asupra unui profesionist are asemenea impact, înțelegem de la sine câtă importanță prezintă pentru persoana aflată în perioada de formare.

Suntem în fața unei probleme de opțiune, căci cei doi, profesorul și studentul, devin coparticipativi la procesul pedagogic. Dar, în același timp,

COLOCVII TEATRALE

știm că opțiunile sunt fundamentale, ele devin definitorii și, în timp, trasează caracteristici de evidențiere. În calitate de profesor, deschiderea către student este obligatorie, aici facem referire la toți studenții, mai ales că ne aflăm în spațiul teatral.

Referitor la tema aflată în dezbatere, am identificat trei aspecte.

Primul - transgenderi aflați încă în etapa căutărilor și care prezintă incertitudini în ceea ce privește apartenența! Deci, nu sunt clari cu ei înșiși, nu sunt confortabili cu felul lor de a fi și consideră că au nevoie de o schimbare. Conform lui Freud, sexualitatea joacă un rol important în viața omului și astfel, cei aflați într-un astfel de moment, recurg la o schimbare de ordin biologic, anulând și alte posibilități cum ar fi cea mentală ori cea spirituală. Nu dezvoltăm un dialog despre motive, deoarece nu facem subiectul cercetării de față. Ideea fundamentală s-ar contura în jurul clarificării cu propriul eu, pentru ca ulterior să poată lua decizii în cunoștință de cauză. Dar dacă nu există un consens între mental și emoțional, iar ne întrebăm: El știe pentru ce se pregătește?

Încercăm o abordare firească și anume plecăm de la necesitatea unei conversații, dar și aici întâmpinăm dificultăți. Cum anume dezvoltăm dialogul? Întrebările directe, lipstite de aluzii sau atitudini pro ori contra, ar reprezenta firescul, dar oare nu forțăm? Oare cel întrebant este pregătit pentru asumare, are tăria de a-și îmbrățișa, cu toată convingerea, identitatea? Și nu mă refer la relaționarea cu profesorul, deoarece el este neutru, ci la cea cu grupul de colegi, deoarece teatrul este o muncă colectivă și fiecare face parte din întreg, iar anumite reacții nu pot fi întotdeauna pozitive, pot dezvolta și atitudini de respingere și astfel, potrivit psihologiei mulțimilor, presiunea grupului poate influența comportamentul unui individ.

În domeniul teatral, indiferent că facem referire la cel profesionist ori la timpul alocat formării, elementele psihologice sunt definitorii. Empatia, ca trăsătură a inteligenței emoționale, ocupă un spațiu larg în ceea ce privește întreaga muncă de întruchipare a unui personaj. Mai mult, inteligența emoțională îi permite individului accesul la cunoașterea profundă a propriului sine, dar îi și deschide posibilitatea de a se conecta cu lumea înconjurătoare, univers din care își va extrage întregul material teatral. Conform lui John Mayer și Daniel Goleman⁵ inteligența emoțională înseamnă să fii conștient de ceea ce simți tu, de ceea ce simt alții și să știi ce să faci legătură între cele două reacții; să ai conștiință emoțională, adică sensibilitate și capacitate de a maximiza pe termen lung fericirea și supraviețuirea. Dimensiunile inteligenței emoționale au fost îndelug studiate prin anumite concepte adiacente (aptitudini sociale, competența interpersonală, maturitatea psihologică și

⁵ Daniel Goleman, *Inteligența emoțională*, Editura a III-a, Editura Curtea Veche, București, 2008

COLOCVII TEATRALE

conștiința emoțională), iar rezultatul a evidențiat existența unor strânse legături între inteligența emoțională și formele conducere, performanța de grup și individuală, schimbări sociale interpersonale și adaptare la transformările societății. Nu putem vorbi despre artist ca despre o entitate aparte, căci, mai întâi de toate, el face parte din societate și contribuie la definirea ei.

Al doilea aspect – transgenderi care și-a asumat apartenența în forul lăuntric, dar încă nu au expus-o public! Normal, rămâne la latitudinea studentului, dacă simte nevoia de a se expune sau nu. Profesorul poate fi doar confident și nu va interveni în deciziile studentului; invocăm din nou intimitatea, sensibilitățile profunde și respectarea vieții private. Dar dacă evidența vorbește de la sine? Cum gestionăm actul pedagogic? (Exemplu: un băiat care are o orientare spre latura feminină, dar fizic arată masculin, iar maniera de comportament, inclusiv gestică, sugerează apartenența la sexul opus; cu mențiunea că nu se identifică cu latura feminină, deci comportamentul este asumat parțial.)

Al treilea aspect – transgenderul care are responsabilitatea condiției sau asumarea publică! Odată depășit impactul social, persoana posedă o pregătire psihologică formată în timp, ceea ce-i oferă posibilitatea de a gestiona, relaxat, anumite elemente neprevăzute. În acest caz, impactul, oricare ar fi el, nu poate constitui un discomfort major.

Putem ignora evidența, lăsând să domine alegerile studentului, dar oare ar fi corect? Ori am putea deveni intransigenți și să stabilim reguli de la care să nu ne abatem? Dar ambele variante produc minusuri și plusuri.

Concluzii

În concluzie, insist asupra necesității cunoașterii, de către profesor, elementelor definitorii pe care le posedă cel care urmează a fi format. Așa cum regizorul este un „o călăuză în întuneric”⁶ și profesorul, bazându-se pe capacitatea sa creativă, pe valențele sale artistice, pe propria cultură și pe sensibilitatea de a intra în rezonanță cu o altă entitate creatoare⁷, posedă un rol imens în definirea artistică a fiecărei individualități pe care o modelează.

Am refelectat, refelectez și nu știu cum ar trebui să exercit actul pedagogic. Cum operăm cu mijloacele și principiile pedagogiei teatrale atunci când formăm pentru scenă persoane transgender? Care va fi direcția pe care viitorul actor o va urma? A nu se confunda educația teatrală cu un anume reper sau cu o orientare dirijată voit, de profesor, într-o anumită direcție, ci îi dăm

⁶ Peter Brook. *op.cit.*, p. 5.

⁷ Otilia Huzum, *Actorul și arta vorbirii scenice*, Editura Conphys, Râmnicu-Vâlcea, 2012, p. 81.

COLOCVII TEATRALE

sensul de instruire în vederea descoperirii propriei individualități creatoare și implicit a propriei arte.

Închei printr-un citat al unui mare regizor „Cum trebuie să fie teatrul azi, nimeni nu pare a ști”⁸, Cătălina Buzoianu, enunț care promovează libertatea, căci conform afirmațiilor lui Peter Brook „jocul e să joci”⁹.

Bibliografie

Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, Editura Unitex, București, 1977

Buzoianu, Cătălina, *Novele teatrale*, Editura Meridiane, București, 1987

Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, ed. a III-a, Editura Curtea Veche, București, 2008

Huzum, Otilia, *Actorul și arta vorbirii scenice*, Editura Conphys, Râmnicu-Vâlcea, 2012

Malraux, André, *Condiția umană*, traducere de Ion Mihăileanu, Editura Lîtera, București, 2021

Rocco, Mihaela, *Creativitate și inteligență emoțională*, Editura Polirom, Iași, 2001

Stanislavski, Constantin, *Munca actorului cu sine însuși*, traducere de Lucia Demetrius și Sonia Filip, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1951

Vianu, Tudor, *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1977

⁸ Cătălina Buzoianu, *Novele teatrale*, Editura Meridiane, București, 1987, p. 51

⁹ Peter Brook, *idem*, p. 127

Imanența seducției abisale în arta actorului

Iulia LUMÂNARE*

Rezumat: Studiul face o descindere în psihologia abisală a creatorului, căutând să reveleze pulsiunea care face necesar actul de creație: nevoia de a seduce. În încercarea de a reabilita seducția și rolul esențial pe care îl are în întreg procesul de creație, până la întâlnirea cu spectatorul - martorul principal și însuși subiectul seducției -, studiul explorează dimensiunile psihologice, filosofice și profesionale ale conceptului de seducție, îndepărtându-se de semnificațiile lui imediate și triviale. Scopul intrinsec al acestei abordări este de a restitui actorului rolul de creator și de a-l seduce să devină unul conștient, și de a abandona astfel condiția lipsită de responsabilitate a marionetei. În încercarea de a restabili numinozitatea seducției, studiul face apel la mari seducători ai filosofiei, psihanalizei și literaturii – Kirkegaard, Kant, Jung, Liiceanu și Pessoa – susținându-și argumentele pe considerentele lor, pentru a releva inexpugnabilitatea legăturii dintre seducție și creație.

Cuvinte cheie: seducție, creație, actor, cunoaștere, conștiință

Introducere

În contextul unui climat artistic în continuă schimbare, atât în teatru, cât și în cinema, dictat de autori care nu se pot pune de acord cu privire la interpretarea actorilor, care caută chiar să se diferențieze unul de celălalt prin predilecția pe care o cultivă pentru un anumit tip de joc, și pe care îl justifică ca fiind cel autentic, actorul se găsește frecvent în situația de a nu mai avea dreptul să considere ce este, de fapt, autentic în propria profesie. După două decenii de cinema de autor și spectacole de teatru sincretic, în care actorii au trebuit să învețe să interpreteze atât pentru scenă, cât și pentru ecran în același timp, actorul român a devenit o marionetă în mâinile regizorilor, mai mult sau mai puțin talentați să manipuleze astfel de o marionetă, care insistă să fie în viață.

Actorul a încetat să mai fie creator. A devenit important să-și piardă prerogativele acestei autorități, pentru a putea juca mai bine și mai fidel rolul de marionetă. Iar, pentru a atinge acest grad de catatonie creativă, actorul a trebuit să-și suprimă capitalul de seducție. Pentru ca actul histrionic până la cabotin pe care scena îl poate suporta să ajungă la naturalețea lipsită de vanitate pe care jocul „ca-n viață” o cere pe ecranul cinematografului, procesul de inhibare a seducției părea necesar. Dar, suma experiențelor mele de actriță de film, profesoară de Artă actorului de film, director de casting și acting-coach, m-a condus la o concluzie diferită: actorii nu știu să seducă și, mai rău, nu știu că au nevoie să seducă. Ei nu știu că seducția este, de fapt, esența

* Profesor asociat la Universitatea OVIDIUS din Constanța, Facultatea de Arte.

meserii lor. Și consider că este imperativă recuperarea acestei dimensiuni, astfel încât jocul actorului să redevină un act de creație, iar autorul ei să-și asume responsabilitatea și să se elibereze de codependența pe care a dezvoltat-o cu regizorul. Fără a incita la neascultare, acest manifest este necesar, tocmai pentru a denunța malignitatea unei relații de subordonare, care nu poate decât să sufocă creativitatea.

O astfel de abordare nu poate rămâne decât una empirică, ca orice considerație pe care cineva o poate face despre actul de creație, fie ea născută în interiorul creației. Având capacitatea de a opera cu mecanisme și concepte psihanalitice, și idei filozofice - care au generat o capacitate specifică de analiză și integrare a acestora, atât în practicarea meserii de actriță de film, cât și în îndrumarea studenților și actorilor -, autorul își investighează experiența de zece ani de lucru cu actori, studenți și cu ea însăși, generând o concluzie personală. Procesul trebuie privit și ca unul de autoanaliză, o coborâre în propria psihologie abisală, pentru a scoate la lumină mecanismele inacceptabile ale actului creator al actorului - narcisismul și manipularea, minciuna și proiecția -, principalii vinovați pentru repudierea seducției și exilarea ei în inconștientul din care provine, din frica de a fi judecat.

O redefinire a seducției

A seduce își are rădăcinile în latinescul *seducere*, a cărui semnificație originară era aceea de a duce la o parte. A despărți de ceea ce este, pentru a deveni ceea ce poate fi. Creștinismul este acela care a expus întunecimile seducției și a conotat-o cu semnificațiile înșelăciunii, pentru că singura parte unde ființa trebuia dusă era el însuși, creștinismul. Orice altă cale devine înșelătorie. S-a autoproclamat ca adevăr unic și a devenit cel mai mare seducător al tuturor timpurilor condamnând seducția. De aici pare că rezidă ambivalența oricărui act de seducție, atracția și respingerea pe care și le dispută atât cel care îl înfăptuiește, cât și cel sedus, dar mai ales cel care, neimplicat în acest schimb, devine martor la el.

Prin înșelăciunea pe care ne-a fost inoculat că o comportă, seducția devine o formă de privare a libertății de a avea acces la adevăr. Cel sedus se lasă purtat de seducătorul lui, în virtutea unei mințiri a realității, ceea ce transformă întregul act într-o formă de pervertire. Singura pervertire este, însă, tocmai aceea a unicității religioase care a înfierat orice altă formă de seducție, în afară de ea însăși: doar așa e bine. Și regizorii tind să aibă același discurs. „Din păcate, peste nimic nu planează atâta seducție și atâta blestem ca peste un secret.”³⁹ Iar cel mai mare secret, ceea ce a cenzurat religia, prin înfierarea seducției, este însăși cunoașterea. Trebuia să o facă, întrucât cunoașterea e singura cale prin care religia ar putea fi denunțată ca ceea ce ea însăși e: un act

³⁹ Soren Kirkegaard, *Jurnalul Seducătorului*, Editura Scripta, București, 1992, p. 19

de seducție. Devine vital, din punctul de vedere al religiei, ca ființa să nu caute să cunoască, să nu se lase sedusă de șarpe, și să afle cine este de fapt, ci să trăiască paradisiac, în inocența ignoranței. Dar vitală pentru ființa rămâne și seducția, pentru că ea este promisiunea cunoașterii. Ființa seduce și se lasă sedusă, pentru că nu are de ales. Pentru că „ființa noastră trăiește din capul locului în vagul propriilor ei dorințe, în încă neexprimatul și neexplicitul lor”⁴⁰ și, orice pretext care îi face promisiunea unei explicații cât de mărunte, va deveni seducător. Și tocmai asta sunt scena și ecranul: un spațiu al seducției în care actorul joacă rolul principal: acela de seducător.

Imanența seducției în actul de cunoaștere și transcendența ei întru creație

Cunoașterea nu este alegere, este propensiune. Ca să poată supraviețui, ființa are nevoie să cunoască, iar tot ceea ce nu se lasă cunoscut o va pune în condiția de a presupune, pentru că nimic nu o tulbură mai tare decât necunoscutul. Nu poate exista în interiorul a ceea ce nu cunoaște. Caută explicații și, dacă nu îi sunt date, și le dă singură. Inventează, fabulează, fantasmază și substituie cunoașterii credința în ceea ce a inventat, fabulat sau fantasmă. Și nu acceptă că ceea ce crede e mințire, ceva ce propria minte a creat, pentru a face suportabilă existența. “Metafizica e o dispoziție naturală (*metaphysica naturalis*). Căci rațiunea omenească înaintea irezistibil, fără a fi împinsă de simpla vanitate de a ști multe, ci mânăta de propria nevoie, până la astfel de probleme, care nu pot fi soluționate prin nicio folosire empirică a rațiunii și principii împrumutate din experiență; și astfel la toți oamenii, de îndată ce în ei rațiunea se înalță până la speculație, a fost de fapt o metafizică oarecare în toate timpurile și va rămâne totdeauna.”⁴¹

Cunoașterea presupune descinderea în infern, în abis, în mîlul din care am fost făcuți. Cu înțelegerile făcute acolo se întoarce ființa, și doar prin ele devine creatoare. Fără ca mai întâi să se piardă, să se rătăcească, să se lase ea dusă la o parte din locul pe care îl are, pentru a afla toate părțile pe care le ascunde universul din ea, ființa nu are ce să creeze. Nu poate decât să imite, fără să poată genera revelație. Tot așa cum, necunoscând revelațiile deja existente, va crede că minorul a ceea ce a descoperit este revelație majoră. De aici și confuzia tuturor celor care, doar pentru că imită procesul de creație, cred că și creează. Dar creator nu poate fi decât cel vinovat de cunoaștere. Cu cât vina e mai mare, cu atât sporește creația.

În actul de creație, seducția trece din starea de imanență la cea de transcendență. Atunci când autorul nu reușește să își iasă din sine, după ce va fi călătorit în sine, pentru a deveni sine, dacă nu s-a lăsat purtat în acel loc

⁴⁰ Gabriel Liiceanu, *Despre seducție*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 20

⁴¹ Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, Editura IRI, București 1998, p. 30 – format PDF, Academia

COLOCVII TEATRALE

unde binele și răul își pierd puterea, în imponderabilitatea amorală și abisală a dorurilor ființei, actul lui nu poate deveni creator, ci va rămâne doar unul de natură artistică. Fără să fi fost mai întâi el însuși sedus, fără să fi devenit conștient de adevărurile pe care le ascunde umbra din propriul abis, pentru a putea purta pe un altul în acea cunoaștere, deci pentru a-și seduce spectatorul, actorul nu poate seduce decât din întâmplare. Actul lui nu va avea coerență, fluiditate, credibilitate, iar spectatorul își va pierde încrederea că poate ieși teafăr din propria luptă cu îngerul, pentru că nici măcar nu va ști că „orice înger e cumplit”⁴². Nefiind sedus, spectatorul nu va descinde în propriul abis. Va rămâne același, experiența neputând să devină cathartică.

Principala piedică în calea catharsisului este luciditatea cu care actorul își admite rolul de seducător. Dacă nu acceptă damnarea de a fi ales să fie unul, actorul va rămâne marioneta care, în mâinile regizorului, va fi modelată nu de creativitatea regizorului, ci de cât de bun manipulator sau de priceperea de a pătrunde misterele psihismului pentru a-l direcționa. Majoritatea regizorilor sunt mai degrabă manipulativi decât empatici, nu dirijează întotdeauna cu blândețe durerile și traumele de care actorii dispun și le pun la dispoziție. Este rolul actorului să se protejeze și să lucreze cu ele în sine însuși și în interiorul rolului, și să nu se pună la dispoziția cuiva care nu este echipat să îl ghideze în acest sens. Durerea lui este combustibilul pe care îl arde seducția. Dar, pentru că nu înțelege asta și continuă să se uite la regizor ca la un Mesia, și pentru că și regizorul cultivă această imagine de sine, relațiile dintre cele două entități se complică, devenind, prea adesea, chiar toxice, abuzive, chinuitoare. Până când actorul nu înțelege că este un seducător – și, prin asta, un creator -, nu se poate nici responsabiliza de ceea ce creează, pentru că, de fapt, nu o face. Nu creează, ci doar se lasă folosit. De aceea, nici nu poate ocupa altă poziție decât pe aceea de vasal al regizorului. Niciodată pe aceea de egal al lui întru creație.

Este seducția un act condamnat?

Manipularea, narcisismul, judecata sunt componentele damnate ale psihismului cărora e dificil să le poată fi înțeleasă necesitatea. Sunt definiții folosite pentru a desemna actele reprobabile ale ființei. Tot așa cum ajutorul, generozitatea, înțelegerea sunt cele cu care ființa este gratulată atunci când întreprinde ceva demn de laudă. Dar ajutorul este un act de manipulare, înțelegerea este rezultatul judecăților, iar generozitatea este manifestare a narcisismului. Această descindere în psihologia abisală nu este încercarea de a denigra frumusețea ființei, ci de a revela numinozitatea aspectelor abisale, și

⁴² Reiner Maria Rilke, *Elegia întâia*, din „Elegiile duineze”, sursa <https://ro.scribd.com/doc/65690026/Rainer-Maria-Rilke-Elegiile-Duineze-22>

COLOCVII TEATRALE

deci imanente, ale psihicului. Ființa judecă, manipulează și este narcisică prin definiție. Cu cât încearcă să demonstreze că n-ar fi, cu atât devine mai inconștient seducătoare. Cu cât devine mai conștientă de aceste adevăruri, cu atât va fi mai capabilă să își descifreze acțiunile și să seducă conștient, prin autenticitate.

Nu doar în spatele unei critici se ascund cele trei damnate, ci și în spatele unei laude pentru actele demne de ea. Judecata desface firul subiectului și-l analizează, narcisismul îl măsoară ca a fi unul bun și crede că are dreptul de a-și exprima judecata, iar manipularea, prin laudă, încearcă să se asigure că acțiunea va fi repetată. Cele trei nu sunt nici măcar atât de separate în acest proces, ci, mai degrabă, se determină una pe cealaltă, substituindu-se una celeilalte, ca trinitatea Moirelor. Judecata că ceva e bun sau rău nu se poate face în absența narcisismului, care determină calitatea a ceva în conformitate cu ceea ce este chiar el, narcisismul.

Manipulat nu este doar cel judecat, și determinat prin laudă să continue să acționeze în acel fel, ci și cel care manipulează, atunci când, în procesul de judecată, interpretează acțiunea și detaliile ei, astfel încât să îi semene. Manipulatorul se manipulează, în primul rând, pe sine pentru a convinge. Și, întreg acest proces, nu este altceva decât seducție. De toate astea se face vinovat orice creator, dar cu atât mai mult actorul. Pentru că, actorul, spre deosebire de toți ceilalți creatori, își oferă propriul chip. Nu se poate ascunde în spatele clapelor, al șevaletului, al indicației regizorale. El este chipul propriei creații. Și chipul trădează orice formă de impostură. Teatrul, prin distanța, convenția, imediatul și perisabilitatea lui, rămâne un spațiu mai îngăduitor. Cinemaul, în schimb, are ceva necruțător în el. Pentru că lentila poate mări oricât și poate vedea tot. Și, mai ales, pentru că durează. Pentru că poate fi, și este probat la nesfârșit. Actorul de teatru poate rămâne ca memorie conservat în acel moment de grație, fără să mai poată fi contestat. Sau, dacă nu atinge grația, poate fi măcar uitat. Actorul de film nu se va putea sustrage conștiințelor viitoare. Va continua să fie judecat perpetuum. E o presiune căreia doar marii seducători îi pot face față.

„Aaah, cât de interesantă devine viața când ai conștiința încărcată!”⁴³

În volumul presupus autobiografic al lui Soren Kirkegaard, „Jurnalul seducătorului”, asistăm la cea mai crudă formă de seducție. Premeditată, seducția pe care Johan i-o înscenează Cordeliei devine abominabilă. Sau, cel puțin, așa ar fi moral să fie considerată. Cu toate astea, cititorul își dorește ca Johan să reușească. Martorul, își întrezărește, astfel, propriu-i chip de seducător. Dacă o va recunoaște sau nu, depinde de capacitatea fiecărui cititor de a sta față în față cu propria-i umbră. De la dezgust și teamă, la vinovăție și

⁴³ Soren Kirkegaard, op.cit, p. 12

COLOCVII TEATRALE

milă, oscilând între revoltă și speranță, cititorul se lasă sedus de onestitatea autorului de a se expune pe sine și de a se judeca, pentru a preda lumii un adevăr inacceptabil despre ființă: nevoia de a seduce. Și aceasta este intelectualizarea, în spatele căreia, martorul își poate ascunde vina de a se fi identificat cu Johan, fie și numai pentru un moment. Și în asta constă adevăratul talent de seducător al lui Kirkegaard: cititorul este, fără să o știe, subiectul seducției. Și asta este ceea ce actorul trebuie să aibă îndrăzneala să facă: sub pretextul personajului, să se expună pe sine cu cele mai întunecate părți ale ființei, pentru că ceea ce vrea este să își seducă spectatorul.

În acest joc al dublei dedublări, Cordelia nu este decât slăbiciunea pe care Kirkegaard i-o presupune aprioric cititorului, și i-o speculează. Știe că va cădea victimă propriei moralități și sensibilități, și că va empatiza cu drama Cordeliei, detestându-l pe Johan. De aceea își asumă identitatea unui terț, a celui care găsește din întâmplare însemnările de taină ale lui Johan și care se vede silit să-și recunoască slăbiciunea morală „că o angoasă greu de stăpânit m-a prins din nou în cleștii ei”⁴⁴. Cu această declarație de sine, sfâșiat de pulsioni morale contradictorii, își începe Soren călătoria în abis, fără a admite vreodată că istoria lui Johan este, de fapt, a lui. Își pune masca moralității ca să-l asigure pe cititor că cel care îi spune adevărul este de un soi cu el, adică moral. Dându-i puterea de a judeca și a da sentințe, îl manipulează pe cititor să înțeleagă. Ce anume? Pe sine. Doar că, singurele înțelegeri pe care le poate face cititorul sunt cele pe care actorul este capabil să le suporte despre sine. Limita oricărui actor este el însuși. Cu cât e mai dispus să își descopere umbrele și să le lase să îi întunece chipul, cu atât mai profund îi va fi jocul, și mai sedus spectatorul. Fără curajul de a-și arăta chipul Umbrei, un actor nu poate și nici n-ar trebui să fie considerat crator.

Johan nu ar fi reușit niciodată să o seducă pe Cordelia, dacă în Cordelia nu ar fi existat dorința inconștientă de a fi sedusă. „Orice seducție cade pe un teren pregătit de așteptare și dorință. Există un apriori al dorinței care plutește peste lumea oamenilor, un orizont în care ne scaldăm cu toții, și în virtutea căruia seducem și putem fi seduși.”⁴⁵ Cordelia nu este atrasă de Eduard, cel îndrăgostit autentic de ea, pentru că iubirea lui nu o poate transforma. Și nu doar Cordelia este cea sedusă. Johan este mai întâi cel sedus de Cordelia. Diferența dintre cele două acte de seducție este că unul este inconștient, iar celălalt perfect conștient. Și asta este ceea ce e de neîngăduit: puterea de care Johan este conștient și pe care o folosește pentru a schimba dezordinea lumii Cordeliei, doar ca, după ce a făcut-o, să o părăsească. Seducția devine vinovată atunci când seducătorul abandonează. Dacă demersul lui Johan ar fi fost același, dar ar fi luat-o de soție, atunci actul lui nu ar mai fi fost unul

⁴⁴ Gabriel Liiceanu, op.cit., p. 11

⁴⁵ Idem, p. 16

condamnabil. Dar Johan acționează ca un dumnezeu: creează și-apoi abandonează. Nu își asumă destinul celei create. Cordelia iubindu-l pe Johan, nu mai este Cordelia, este Cordelia alterată de Johan, purtătoarea de suflare divină. Vina pe care martorul i-o impune lui Johan este chiar vina pe care se teme să i-o impună lui Dumnezeu: de a-l fi creat și-apoi abandonat. De teama dumnezeului pe care îl crede, omul nu acționează conform cu impulsurile sale, pentru că însăși frica de impulsuri l-a făcut să inventeze dumnezei care să le țină sub control. Iar atunci când unul dintre noi cutează să acționeze ca un dumnezeu, când trece dincolo de bine și de rău și își asumă destinul, trebuie pedepsit. Neputința noastră de ne opune seducției vrea asta. Puterea lui Johan este seducătoare. Nu își dorește nimeni poziția de victimă a Cordeliei. O putem idealiza, dar nu ne dorim să fim ea. Pentru că, ceea ce ea iubeste, nu există. Johan, așa cum îl cunoaște ea, este creația lui Johan. Și-atunci, nici măcar ceea ce o înalță pe Cordelia, iubirea, nu e adevăr. Doar dacă Cordelia ar recunoaște că nu a fost o victimă, ci o ființă volitivă dispusă să exploreze interzisul, inacceptabilul cu orice preț, pentru că simte că este mai mult decât o femeie a cărei unică aspirație este să fie conformă. Dar ea nu face asta. Cordelia îmbrățișează limitele pe care societatea i le-a impus ca femeie și îi acceptă mila nesfârșită, doar ca să nu fie nevoită să-și înfrunte Umbra. Cordelia este însăși ființa, în toată inocența, ignoranța și neputința ei.

Dar care este rolul seducției în arta actorului?

În ciuda respingerii, Johan atrage. În ciuda compasiunii, Cordelia repugnă. Conflictul moral al cititorului, dacă are îndrăzneala să îl confrunte, este insuportabil. Kirkegaard își călăuzește cititorul în propriul infern, iar acolo cititorul își află purgatoriul. Îl cunoaște pe cititor, pentru că se cunoaște pe sine. Știe ce trebuie să arate și ce să ascundă, joacă toate rolurile. Creatorul, deci și actorul, care n-a coborât în infern, nu are nimic să îi reveleze publicului. Și singurul infern la care are acces este el însuși. Fără această descindere, actul lui va rămâne, pentru totdeauna, unul mimetic, sau unul care s-a întâmplat fără ca actorul să știe cum. Acesta este momentul în care gândirea magică preia frâiele și actorul simte că este cel ales. Dar un actor mare știe întotdeauna ce a făcut, dacă seducția lui a fost autentică sau o făcătură, și nu se iartă pentru cea din urmă, pentru că un creator nu acceptă mimarea catharsisului. Are un instinct de a ști când cel din fața lor este cu adevărat sedus. Când actorul nu este un creator, martorul – regizor sau spectator - nu mai poate găsi măsura sublimului, ci doar pe cea a condamnatului actului de seducție.

A fi martor nu înseamnă niciodată că te poți așeza în afara actului de seducție. Martorul este sedus, la rândul lui, și el. Astfel că, măsura pe care o va da este a lui însuși, profund subiectivă. Și acesta este chiar scopul oricărui act de creație: ca cel care îi devine martor să își descopere propria-i subiectivitate. “Importanța socială a operei de artă: ea lucrează continuu la

COLOCVII TEATRALE

educarea spiritului epocii, căci ea aduce acele aspecte care îi lipseau mai mult acestuia. Din insatisfacția prezentului năzuința artistului se retrage, până când ea atinge acea imagine primordială în inconștient aptă să compenseze în modul cel mai eficient insuficiența și unilateralitatea spiritului epocii. (...) Artistul poate fi privit ca educator al epocii sale. (...) Relativa inadaptare a artistului este adevăratul său avantaj, ea îi permite să rămână departe de drumul mare, să-și urmeze propria năzuință și să găsească ceea ce altora le lipsește, fără să o știe. Așa cum în individ unilateralitatea atitudinii sale conștiente este corectată de reacțiile inconștiente pe calea autoreglării, tot astfel reprezintă arta un proces de autoreglare spirituală în viața națiunilor și a epocilor.”⁴⁶

Că acceptă sau nu, actorul vrea să seducă. Ca să creeze, e nevoit să înșele. Dacă refuză această condiție, pentru că se vrea inocent, el însuși victimă a unui act de seducție mai înalt: muza, harul, datul, credința, sau zeul. El, cel rănit de a fi mai aproape de divin și silit, prin asta, să reveleze și altora ce se ascunde în această proximitate. Orice act de seducție presupune o formă de contrafacere, de alterare, de falsificare a ceea ce este – sau, cel puțin, a ceea ce este cunoscut ca a fi -, pentru a-l purta pe cel sedus pe calea împlinirii dorințelor celui care seduce. Nu doar cel sedus trece prin procesul de alterare, ci și seducătorul, pentru că trebuie să joace exact rolul pe care îl proiectează asupra lui cel care se lasă sedus. Există o linie foarte fragilă de demarcație între cele două condiții. Pentru că niciunui seducător nu i-ar reuși actul, dacă în cel sedus nu preexistă potențialul de transformare. Abraham Maslow spune că „pur și simplu nu suntem suficient de puternici pentru a îndura mai mult! Este prea destabilizator și epuizant. Atât de des oamenii (...) în momente extatice spun: „Este prea mult”, sau „Nu suport”, sau „Aș putea muri” (...) Fericirea delirantă nu poate fi suportată mult timp. Organismele noastre sunt prea slabe pentru orice doze mari de măreție.”⁴⁷ Dar, actorul trebuie să se poată duce până acolo. Spectatorul îl urmează, voyeurist, fără să riște nimic din ce riscă actorul. Dacă actorul a făcut-o înaintea lui, atunci spectatorul are siguranța că, orice ar fi de găsit acolo, îl va destabiliza – pentru că, inconștient, aspiră la asta – dar va ieși teafăr din acea călătorie. Îngerul îl va înfricoșa, dar va ieși teafăr din lupta cu el. Vergiliu trebuie să fi fost deja în infern pentru a-l putea ghida pe Dante prin comedia umană.

Dacă „un seducător este un personaj care te ia deoparte, unul care te duce în partea în care vrea el”⁴⁸, atunci actorul nu poate rămâne dependent de dispozițiile sale inconștiente de a seduce. El trebuie să poată reface actul ori de câte ori este nevoie, până când regizorul se recunoaște pe sine în succesiunea de imagini mișcătoare. Pentru că regizorul nu vrea nimic altceva

⁴⁶ Carl Gustav Jung, *Opere. Vol. 15. Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Editura Trei, 2014, p. 86-87

⁴⁷ Immanuel Kant, op.cit., p. 49

⁴⁸ Gabriel Liiceanu, op.cit., p. 16

COLOCVII TEATRALE

decât să fie sedus de actor, pentru că și el caută să seducă spectatorul. Dacă regizorul nu se simte sedus, știe că nici spectatorul nu va fi. Cel puțin, nu spectatorul pe care caută să îl seducă, folosindu-se de chipul actorului. Și asta e ceea ce îi e greu lui să admită, iar actorului să presupună. Dar, cu cât este actorul mai conștient de asta, cu atât și regizorul capătă încredere să se lase dus la o parte. Cu singura condiție ca acea parte în care se lasă dus, să îl reflecte. Cu cât actorul este mai bun cunoscător de abis, cu atât va fi mai capabil să îl reveleze și, astfel, să reflecte mai fidel adevărurile pe care le ascunde viul. Pentru că nu înțelegerile obiective sunt cele care seduc, ci aportul de conținut subiectiv. „Tu trebuie să te substitui mereu ție însuși. Tu nu ești niciodată suficient pentru tine însuși. Lasă-te totdeauna surprins de tine însuși. Întâmplă-te tu ție însuși. (...) Tu trebuie să fii un univers lipsit de legi pentru a reuși să fii superior. (...) Alcătuiește din sufletul tău o metafizică, o etică și o estetică. Substituie-te fără rușine lui Dumnezeu. E singura atitudine cu adevărat religioasă. (...) Fă din sufletul tău o religie atee; iar din senzațiile tale un rit și un cult.”⁴⁹ Eretică și seducătoare, capacitatea lui Fernando Pessoa de a deveni un altul nu poate fi trecută cu vederea de niciun actor. Biografia lui este opera lui, iar heteronimele au fost rezultatul isteriei din el, așa cum singur a admis. Bernardo Soares, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Alvaro de Campos au fost cele mai cunoscute, dar Pessoa a avut peste 20 de identități literare.

Orice act de creație este unul de seducție. Este condiția *sine qua non* pentru ca spectatorul să îl urmeze pe autorul lui. Pentru asta vine în sala de teatru, sau de cinema: vrea să fie sedus. Seducția nu este o negociere. Spectatorul își dă acordul la intrarea în sală, fie ea de cinema, teatru, expoziție, sau concert. Este o semnătură în alb, prin care, spectatorul își asumă că ceea ce urmează să i se întâmple este alegerea lui. Inclusiv să fie dezamăgit, sau revoltat. Oricare ar fi emoția, ea este expresia exaltării sau a suferinței de a fi fost, sau nu sedus. Și, atunci când nu i se întâmplă, când emoțiile lui, și prin ele înțelegerile lui, nu i-au fost purtate dincolo de el, în interioritatea primitoare a celuilalt, spectatorul se simte înșelat. Ignorat, expus în dorința lui de a fi fost sedus și dezamăgit de o lume care nu îl recunoaște, se revoltă. Pentru că, orice dorință care nu poate fi împlinită generează sentimentul de inadecvare. Spectatorul se simte nepotrivit cu lumea de pe scenă, sau ecran, și o respinge. Pentru asta venise: să se lase sedus, oferindu-se el însuși ca ofrandă. Se predă, așteptând să își fie redat mai întreg, mai plin, mai mult. Dacă i se întâmplă asta, își va numi seducătorul idol, și-l va adora. Dacă nu i se va întâmpla, îl va denunța ca fiind un impostor. E dreptul lui s-o facă.

În orice act de seducție, pentru cel sedus, recunoașterea propriului chip este primordială. Pentru că de-acolo începe cunoașterea lumii: de la recunoașterea propriului chip, pe care se succedă reflexiile lumii, așa cum o

⁴⁹ Fernando Pessoa, *Ultimatum și alte manifeste*, Editura Humanitas, București, 2012, p. 45

COLOCVII TEATRALE

cunoaștem, conștient sau doar intuitiv. Mai mult decât orice formă de artă, teatrul și mai ales cinemaul își pot duce similitudinile cu lumea până la consimilitudine. Dar, „întrebarea hotărâtoare pentru om e: te raportezi sau nu la infinit? Acesta este criteriul vieții sale. Numai dacă știi că nemărginirea este esențialul nu-mi fixez interesul pe futilități și pe lucruri care nu au o însemnătate decisivă. Dacă nu știi, atunci insist să mi se recunoască o anumită valoare în lume, din cauza unei însușiri sau a alteia pe care o percep ca pe o avere personală: talentul meu sau, eventual, frumusețea mea.”⁵⁰ Iar infinitul, pentru un actor, nu este o noțiune abstractă, ci cunoașterea sinelui, care nu se poate sfârși, dar către nesfârșirea căreia are obligația de a tinde. Cunoașterea care nu a călătorit prin emoție, nu poate fi metafizică, „pentru că Umbra este o parte vie a personalității noastre și vrea să participe la viața întregului și numai când suntem în stare să vedem și să acceptăm cunoașterea ei, putem suprima inconștientul personal (...) pentru că doar îndreptându-se spre sine însuși, se poate întâlni cu sine însuși”⁵¹. Asumându-și neputința de a deveni totală, cunoașterea trebuie să descindă în spațiul umbrelor, pentru că nu gloria, nu strălucirea, ci puterea de a-și îndura umbra, de a se fi lăsat sedus de ea și de a-i fi supraviețuit îi dă actorului dreptul de a se considera creator.

Expresia este cea prin care recunoaștem ce i se întâmplă celui din fața noastră, la întâlnirea abisului interior cu cel exterior. Neurologia spune că, printr-un act inconștient mimetic, reproducem ceea ce se face cunoscut, se lasă ghicit, sau chiar se ascunde din abisul interior al celui din fața noastră. În procesul natural de oglindire „fără să vrea, oamenii se imită unul pe celălalt (...) mușchii mei faciali reflectă ceea ce simt și mașinăria ta neurală profită de asta”⁵². Ca într-un caleidoscop, în *prepetuum mobile*, o parte a creierului nostru discern ce i se întâmplă celui din fața noastră, pentru a-i putea răspunde. Îl reflectăm mimetic, pentru a-l reflecta înapoi plin de noi înșine. Și, uneori, atunci când mașinăria noastră neuronală este suprastimulată, și nu mai poate discern cui i se întâmplă, a cui este, de fapt, emoția, ajungem să ne reflectăm doar pe noi înșine, uitând de celălalt. Îl folosim, ca pe un ecran de proiecție, pe care ne vedem reflectați pe noi înșine, cu întreg Tartarul nostru de umbre, arhetipuri, ciclopi și animale fantastice. Ele sunt cele care ne împiedică să conștientizăm că nu îl vedem pe cel din fața noastră, ci doar îl folosim, inconștient, pentru a alina fricile de chiar acele entități pe care le vedem traversând chipul celui pe care-l privim. Și credem că sunt ale lui. Pentru un timp, ne simțim eliberați, nevinovați, inocenți. Dar, de îndată ce oglinda dispare, ne trezim iar înfricoșați, vinovați, încorsetați de frică. Este un

⁵⁰ Carl Gustav Jung, *Amintiri. Vise. reflecții*, Editura Humanitas, București, 2020, p. 370

⁵¹ Carl Gustav Jung, *Opere*, Vol. 1, *Despre arhetipurile inconștientului colectiv*, Editura Trei, București, p. 29

⁵² David Eagleman, *Creierul povestea noastră*, Editura Humanitas, București, 2018, p. 144-146

COLOCVII TEATRALE

mecanism al viului, care se produce în mod natural. Și este exact mecanismul pe care se bazează seducția cinemaului. De aceea sunt atât de necesare organicitatea, naturalețea, realismul, naturalismul jocului actorilor. Pentru că, altminteri, seducția nu este posibilă.

Omenirea are nevoie de cinema, pentru că ”omul este reticent să exploreze copleșirea lumii sale, pericolele reale ale acesteia; el se retrage de la a se pierde, în poftele mistuitoare ale altora, de la a scăpa de sub control, în strângerea și ghearele oamenilor, fiarelor și mașinilor”⁵³. Pentru a seduce spectatorul, pentru a-l purta în acea „lume pe care cel sedus o aștepta și care se așază cu un firesc desăvârșit în orizontul aceluia dor de ceva încă necunoscut”⁵⁴, actorul trebuie să-și înfrângă sindromul lui Iona - acea „frica de a fi sfâșiat, de a pierde controlul, de a fi spulberat și dezintegrat, chiar și de a fi ucis în experiență. Și rezultatul acestui sindrom este ceea ce ne-am aștepta să facă un organism slab: reduce întreaga intensitate a vieții.”⁵⁵ -, și să devină „cel care o poate deschide (lumea -n.a.) pentru că, spre deosebire de cel sedus, el cunoaște obiectul pe care cel sedus îl dorește fără să-l știe”⁵⁶.

Concluzii

„Nu aparținea realității, deși avea mult de-a face cu ea. Plutea deasupra ei și chiar când i se abandona în mod absolut era departe de ea. Dar nu binele îl îndepărta și, în fond, nici răul; (...). Avea puțin din ceea ce se cheamă *exacerbatio cerebri*, pentru care însă realitatea nu dispunea de un stimulent suficient de puternic, ci doar unul prea slab. Nu sucomba sub povara realității, nefiind totuși atât de slab încât să n-o poată suporta; dimpotrivă, era prea puternic, dar această putere era la el o boală. Îndată ce realitatea își pierdea calitatea de stimulent, se trezea dezarmat; în aceasta consta răul în el. Era conștient de acest lucru chiar în prezența stimulului – și în această conștientizare stătea răul.”⁵⁷ Felul în care moralul Kirkegaard se descrie ca seducător are asemănări izbitoare cu relația actorului cu cele două realități pe care le trăiește: cea scenică, pe care trebuie să o transforme pentru a-și seduce privitorul, și cealaltă, cea reală, obișnuită și insuficientă pe care trebuie să o accepte pentru ceea ce este. Actorul se simt viu doar în fața camerei sau pe scenă. Când cortina este trasă, realitatea îl izbește în față și n-o mai poate minți, așa cum a făcut atunci când și-a asumat o altă identitate, un alt destin. Odată ce minciuna încetează, toți demonii se întorc: frica de a fi cea mai bună versiune a lor, teama de propria lor măreție, nevoia de a scăpa de propriul destin, evitarea de a-și exercita talentul de a fi ei înșiși. Iar minciuna a fost

⁵³ Ernest Becker, *The denial of death*, Souvenir Press, London, 2020, p. 53

⁵⁴ Gabriel Liiceanu, *Despre seducție*, ed.cit., p. 24

⁵⁵ Ernest Becker, op.cit., p. 53

⁵⁶ Gabriel Liiceanu, *Despre seducție*, ed.cit., p. 24

⁵⁷ Soren Kirkegaard, op.cit., pp. 14-15

COLOCVII TEATRALE

posibilă doar prin libertatea de a seduce pe care și-au dat-o ei înșiși, ca Johan, care „uneori avea un corp parastatic și atunci nu mai era decât senzualitate pură (...) Indivizii nu erau pentru el decât stimulente (...) Va ajunge să înșele. el însuși în felul în care i-a înșelat pe alții. Pentru că i-a înșelat în privința eului lor interior (...) Este scandalos (..) să pui pe cineva în situația de a se înșela pe sine.”⁵⁸ A înșela, adică a seduce. Iar actorul care nu știe că seduce, se înșală singur.

Bibliografie

- Becker, Ernest, *The Denial of Death*, London: Souvenir Press, 2020
- Eagleman, David, *Creierul povestea noastră*, Editura Humanitas, București, 2018
- Liiceanu, Gabriel, *Despre seducție*, București: Editura Humanitas, 2007
- Jung, Carl Gustav, *Opere Complete*, Vol. 9, *Arhetipurile inconștientului colectiv*, Editura Trei, București, 2014
- Jung, Carl Gustav, *Amintiri. Vise. Reflecții*, Editura Humanitas, București, 2020
- Jung, Carl Gustav, *Opere Complete, Vol. 15, Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Editura Trei, București, 2014
- Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, Editura IRI, București, 1998
- Kirkegaard, Soren, *Jurnalul Seducătorului*, Editura Scripta, București, 1992
- Pessoa, Fernando, *Ultimatum și alte manifeste*, Editura Humanitas Fiction, București, 2012
- Rilke, Reiner Maria, *Elegia întâia*, din „Elegiile duineze”, sursa <https://ro.scribd.com/doc/65690026/Rainer-Maria-Rilke-Elegiile-Duineze-22>

⁵⁸ Idem, p. 16

Maria Blut sau despre farmecul pierdut al teatralității

Aurelian Bălăiță•
Călin Ciobotari•

Rezumat: Articolul de față își propune să observe noile formule de teatralizare a spectacolului, plecând de la un exemplu elocvent în acest sens, *Nativii din Maria Blut* (*Die Eingeborenen von Maria Blut*), o adaptare după Maria Lazar, în regia Laurei Bihler. Discuția despre teatralitate, una ce a marcat între secolul XX, redevine din nou relevantă în contextul unor tot mai vizibile tentative de deteatralizare, apărute în special pe fondul expansiunii fără precedent a tehnologiile pe scenele teatrale. Dramaturgie și story-telling, decoruri și costume, cromatică și organizare psiho-fizică a spațiului scenic, rolul multiplu și recalibrările profunde ale convenției teatrale, masca și forța ei de a produce un anumit tip de atmosferă – toate acestea devin tot atâtea repere majore într-o discuție despre ce a fost și ce a devenit teatralitatea.

Cuvinte cheie: teatralitate, Maria Blut, Laura Bihler, Theatertreffen

Întreaga istorie a teatrului modern poate fi parcursă prin prisma interesului și dezinteresului pentru ceea ce numim teatralitate. Teatralizarea, reteatralizarea, deteatralizarea, metateatralizarea¹ au alcătuit mereu cercurile concentrice ale diferitelor modalități de a concepe și de a face teatrul. Originalitatea unui creator a coincis frecvent cu originalitatea unei definiții asupra teatralității, iar profilul unei epoci teatrale, fie această „epocă” o decadă sau o generație, a fost dat de opțiunea pentru un anumit tip de teatralitate.

Primul sfert de secol XXI, așa cum ni se configurează, a fost tentat să vadă în *teatralizare* o complicație inutilă. Realismul cotidian, diferit de cel psihologic al secolului trecut, a impus teatrului, mai mult ca altădată, o temă a oglindirii „fără filtru”. Să vorbim pe scenă ca în viață, să acționăm în scenă ca în viață, să facem din scenă o agendă cu problemele imediate, concrete din cotidian. Marile teme, mai mult ca oricând, s-au fărâmițat într-o pluritate de sub-teme sau micro-teme, iar dramaturgiile au resimțit, la rândul lor, tentația de a deveni ...ale cotidianului².

• Prof. univ. dr. Aurelian Bălăiță, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

• Conf. univ. dr. Călin Ciobotari, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

¹ Un inventar al multitudinilor de definiții ale teatralității îl oferă volumul lui Nicolae Manda, *Teatralitatea, un concept contemporan*, UNATC Press, București, 2006

² Efectul a fost unul relevant pentru teatrul post-dramatic în ansamblul lui: „Teatrul post-dramatic s-a apropiat mai mult de banal și de trivial, de simplitatea unei întâlniri, a unei priviri, a unei situații comune” (Hans-Thies Lehmann, *Teatrul post-dramatic*, traducere de Victor Scoradeț, Editura UNITEXT, București, 2009, p. 355)

COLOCVII TEATRALE

O altă criză a teatralităților moderne a venit pe filiera dezvoltării fără precedent a tehnologiilor de scenă. Unde începe și unde se termină teatralitatea unei proiecții video? În ce constă teatralitatea unui personaj hologramat? Ce orizont teatral procură senzația, cea care, pe termen lung, pare că și-a propus să înlocuiască emoția? Care sunt efectele de teatralitate ale vocii de lavalieră și cum ne raportăm la tot mai complexe relații dintre audibil și vizual?

Intim legată de întrebări și dileme precum cele de mai sus este chestiunea simplității în teatru. Clamată încă de Peter Brook³, în anii 70, descrisă uneori ca fiind chiar esență a teatrului, simplitatea pare să nu se simtă confortabil în secolul pe care îl traversăm. E și motivul pentru care mulți oameni de teatru contemporani văd în teatralitate mai degrabă o complicare decât o simplificare. Și fac tot posibilul să o evite sau, dacă nu pot, doar să o puncteze formal. Teatralitatea nu se mai suprapune simplității, aceasta din urmă părănd a nu mai da satisfacții majore spectatorului tot mai sofisticat, cu un sistem de receptare tot mai hibridizat obișnuit deja să caute hibridul în detrimentul purului.

Iată de ce, atunci când întâlnești, totuși, asemenea teatralități, adevărate specii teatrale pe cale de dispariție, înțelegi că ceva important s-a pierdut prin complicatele labirinturi ale relației omului contemporan cu arta. *Nativii din Maria Blut* (*Die Eingeborenen von Maria Blut*), o adaptare după un roman multe decenii pierdut al Mariei Lazar⁴ transpusă scenic de Laura Bihler (Burgtheater, Viena) constituie o astfel de reevaluare atentă și delicată a mijloacelor de producere a teatralității scenice. Invitat în prestigiosul Theatertreffen Berlin⁵, ca una din cele mai bune producții teatrale ale anului 2022 din spațiile europene de limbă germanică, spectacolul, pe care am avut șansa de a-l vedea la Haus des Berliner Festspiele⁶, excelează tocmai prin știința de a construi încântătoare straturi de teatralitate în interiorul unei povești ce îți procură, în egală măsură, disconfort și emoție, incursiune în trecutul traumatic și reflecție dintr-un prezent încă nevindecat. O observare atentă a acestor niveluri de teatralitate e necesară.

³ Peter Brook care, în *Spațiul gol*, printre altele, vorbește și despre riscuri ale simplității; el distinge între sănătatea unui „răspuns simplu” și riscurile de a-ți propune cu tot dinadinsul „să fii simplu” (Peter Brook, *Spațiul gol*, traducere de Monica Andronescu, Editura Nemira, 2014, cap. „Teatrul mort”).

⁴ Detalii despre Maria Lazar și despre opera ei, regăsită și reconsiderată în ultimii ani, pe <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/nazidaemmerung-in-oesterreichs-provinz-ld.1081717?reduced=true>

⁵ Detalii despre ediția din acest an a Festivalului pe <https://www.berlinerfestspiele.de/de/theatertreffen/programm/2023/gesamt/termine.html>

⁶ Deplasarea celor doi autori ai textului de față s-a făcut în perioada 22-25 mai 2023, în cadrul proiectului CNFIS FDI – 2023 – F – 0142 unage.net Mecanisme de internaționalizare a educației masterale și doctorale din Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași prin racordarea la rețelele internaționale de educație și cercetare.

Dramaturgie și story telling

Un prim nivel al teatralității provine din grilele de lectură pe care regizoarea le aplică romanului Mariei Lazar. Nu e vorba despre o lectură ce ar căuta să actualizeze sau să traseze legături vizibile cu prezentul, ci una ce se plasează în chiar interiorul anilor 30, într-un topos concret, o așezare la mică distanță de Viena, pe care îl relevă și îl observă simultan. Laura Bihler decupează personaje, configurează situații relevante și construiește acțiuni scenice subordonate logicii narative. Ea urmărește obținerea unei tensionate gradualități a conflictului dintre tradițiile religioase și noile filosofii anunțate de nazismul incipient. Frecvent, apelează la story telling ca formulă de livrare a textului scenic. Nu o face oricum, ci suprapunând textul „povestitorilor”, plasați în câte un colț al scenei, peste relațiile unor personaje cu mască ce doar par că își vorbesc, jucând gestual dialogul. Efectul e cu atât mai puternic cu cât subliniază dualitatea, duplicitatea de fond a unora dintre personaje. Felurite figuri prind a se naște și a evolua de la statutul de personaj tipologic la personaj consistent particularizat: lucidul doctor, ipocritul și neputinciosul preot, afaceristul venal, feminitatea pusă în slujba nazismului, inocența ce caută rezolvări metafizice, frustratul ce găsește consolare în violență și destrucție etc.

Tonul dramatizării e unul obiectiv, cu limpezimi ale demarcării de planuri (black-out-uri cu alură de flashuri ale unor antice aparate foto), traversat frecvent de umor, însă operând mereu cu curenți tensionali ce te țin, ca spectator, în continuă alertă. Întreaga construcție a spectacolului, plecând de la dramaturgia propriu-zisă, are darul de a te plimba succesiv în interiorul și în exteriorul lumii scenice, în intimitatea și, totodată, în observarea detașată a personajelor, în cele mai ascunse sensuri ale textului pe care îl auzi, dar și audiindu-l ca pe o relatare despre ceva îndepărtat și neutru.

Rând pe rând, o serie de răspunsuri la marea întrebare nerostită a spectacolului – De ce acea încredere irațională în Hitler a oamenilor de atunci? – prind contur: sărăcia, naivitatea, sentimentul că divinul e indiferent la crizele omului, prostia, lipsa de perspectivă, bunătatea excesivă, ura personală ce are nevoie de o țintă, atracția către o promisiune aparent luminoasă.

Decor, costume, ...teatralitate

Un al doilea strat consistent de teatralitate este furnizat prin intermediul decorului. Evocând decorurile de operă, însă transpuse într-un spațiu teatral, propunerile Jesiccai Rockstroh exploatează din plin efectele de sufocare ale spațiului. O imensă statuie a Fecioarei Maria, acompaniată de doi îngeri, și ei de mari dimensiuni, domină nu doar scena, ci, tocmai prin formidabila teatralitate pe care o degajă, întreaga sală. Fecioara trebuie să fie imensă, pentru că imensă se presupune a fi credința în ea a acestor oameni. Decorul este ostentativ teatral nu doar prin dimensiuni, ci și prin cromatica intensă,

COLOCVII TEATRALE

picturalitate naivă, vie și crudă: nuanțele de roșu (veștmântul Fecioarei) și de albastru (veștmântul îngerilor) vor intra într-un foarte abil condus dialog cromatic cu rozul costumelor pe care le poartă nativii din Maria Blut.

Dezintegrarea decorului e o altă soluție notabilă. Rând pe rând, marile structuri se vor prăbuși, alte divinități, umane de data aceasta, vor lua locul vechilor zei, scoși din scenă bucată cu bucată de tehnicienii trupei. Omul a înlocuit divinul, iar coborârea din înaltul scenei a unuia dintre personaje trimite ironic la străvechile formule ale lui deus ex machina.

Costumele Victoriei Behr sunt un spectacol în sine. Pe lângă aluziile la costumele tradiționale austriece, ele operează inclusiv cu acea metaforă des uzitată în mediul teatral ce vorbește despre costum ca despre o „piele a personajului”. Actorii vienezi intră și ies din personaje îmbrăcând și dezbrăcând, peste costumul de bază, un altul, din piele sau mușama transparentă. Plusul de teatralitate obținut astfel e remarcabil. Alte accesorizări, inteligent aplicate costumelor, îmbogățesc ofertele vizual-teatrale subliniind discret diversele tipologii caracteriale.

De departe, însă, elementele cu cel mai înalt grad de teatralitate sunt măștile. Creatorii spectacolului se întorc spre această venerabilă formulă teatrală – masca – recuperând-o și integrând-o perfect într-o lume în care oamenii încetează să mai știe cine sunt. Masca ascunde, dar și protejează, anonimizează și tulbură prin artificializarea și imobilizarea chipului uman. Sunt folosite măști de cap, cu trăsături asemănătoare, discret delimitând masculinul și femininul, și duse către o zonă a copilăriei. Locuitorii din Maria Blut ce poartă astfel de măști au, ni se transmite, nu doar inocența și inconștiența unui copil. Ei funcționează asemenea unui personaj colectiv împins până la granița grotescului, amuzându-ne, dar și născând în noi sentimente de respingere.

Rolul multiplu și convenția teatrală

O armată de actori pare că a folosit Laura Bihler pentru a pune în evidență neobișnuitele și semnificativele întâmplări din Maria Blut. Sunt suficiente momente din spectacol când mari aglomerări par că traversează scena. În realitate sunt doar șase actori (Stefanie Dvorak, Philipp Haus, Jonas Hackmann, Robert Reinagl, Dorothee Hartinger și Lili Winderlich) care, timp de două ore, își asumă diferite personaje, diferite costumații, diferite misiuni în spectacol. Pragmatismul construcției este exemplar, iar efortul distribuției este remarcabil. Tiptil, alături de actori, în scenă se mai strecoară cineva: Convenția, prin excelență marcă a teatralității. Odată asumată de public, convenția face posibil imposibilul sau, după o vorbă a aceluiași Peter Brook, „face vizibil invizibilul”.

COLOCVII TEATRALE

Spectacolul Laurei Bihler nu este doar o foarte precisă, lucidă și inteligentă cercetare asupra trecutului, mediată de literatură și de faptul istoric; este, în același timp, o probă de control perfect asupra teatralității. Și o pledoarie pentru farmecul teribil al simplității în teatru...

Bibliografie

Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Monica Andronescu, București, Editura Nemira, 2014

Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul post-dramatic*, traducere de Victor Scoradeț, UNITEXT, București, 2009

Mandea, Nicolae, *Teatralitatea, un concept contemporan*, UNATC Press, București, 2006

Webografie

<https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/nazidaemmerung-in-oesterreichs-provinz-ld.1081717?reduced=true>, data descărcării: 10 septembrie 2023

<https://www.berlinerfestspiele.de/de/theatertreffen/programm/2023/gesamt/termine.html>, data descărcării: 9 septembrie 2023

Slava's Snowshow și Existențialismul

Octavian JIGHIRGIU*

Andreea J. DARIE*

Rezumat: În mod paradoxal, clovni creatorului rus Slava Polunin evocă vagabonzii beckettieni, în ciuda faptului că *Snowshow* se desprinde de existențialism prin transcenderea non-sensului vieții cu ajutorul oglindirii în celălalt. În anul premierei sale, spectacolul vorbea despre libertate, despre acea târzie eliberare din chingile unui regim totalitar, despre rezistența prin speranță și visare în dificila perioadă comunistă. 30 de ani mai târziu, semantica lui modificată circumstanțial, am îndrăzni să spunem, chiar istoric, a căpătat un profund substrat filozofic. În legătura dintre spectacolul lui Slava Polunin și curentul existențialist, putem evidenția două planuri distincte. În primul rând, există o manifestare a non-sensului ontologic în cadrul fiecărei secvențe a spectacolului, fapt care provoacă „deturnările” copilăroase către joacă. În al doilea rând, existențialismul se manifestă prin însăși structura întregului ansamblu spectacular. Totul începe cu clovnul care intră în scenă ca într-o altă dimensiune. Apoi, simbolistica spectacolului îi face estetica greu încadrabilă. Secvențialitatea ce alternează în mod versatil oniricul și ludicul, oximoronul și metafora transformă discursul scenic într-o poveste pe care nu știi de unde să o apuci, fiind, totodată, hipnotizat de ea. La final suntem invitați să testăm senzorial o trecere spre altă dimensiune, o posibilă evocare a desființării care ia forma unei covârșitoare furtuni de zăpadă.

Cuvinte cheie: clovn, existențialism, paradox, joc, libertate

Motto: „Sunt condamnat să exist pentru totdeauna dincolo de esența mea, dincolo de motivele și mobilurile actului meu: sunt condamnat să fiu liber.”¹

În anul 1993 lua naștere în cadrul Companiei Teatrale „Licedei” din Sankt Petersburg (fost Leningrad), într-o Uniune Sovietică proaspăt dizolvată, un spectacol cu o teatralitate aparte, cu o poveste universală și atemporală, cu o estetică plasată undeva între magic și suprarreal, având ca protagonist un marginal aflat la granița dintre răs și plâns: Clovnul. Acum, la 30 de ani de la premieră, *Snowshow*-ul lui Slava Polunin poate fi catalogat drept un spectacol legendar, unic prin parcursul în timp și spațiu. Zecile de țări de pe toate continentele, sutele de orașe, miile de reprezentații, milioanele de spectatori extaziați, cronicile elogioase din cele mai importante publicații ale lumii sau palmaresul de premii și distincții sunt tot atâtea argumente pentru a eticheta *Snowshow* drept „fenomen cultural”.

* Profesor universitar doctor la Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

* Doctor în Teatru și Artele Spectacolului; cadru universitar asociat la Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

¹ Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul*, traducere de Adriana Neacșu, Editura Paralela 45, București, 2004, p. 597

COLOCVII TEATRALE

Am avut șansa să vedem *live* această capodoperă, în decembrie 2018, la Theatre „Le 13eme Art” din Paris. De asemenea, vizionarea spectacolului pe DVD devenise o practică curentă, un soi de rutină de familie. Ne întrebam: în ce măsură, *recidiva* noastră vine dintr-o nevoie estetică sau din simpla dorință de a evada în fantasticul copilăriei? Generator de interogații, curiozități și nedumeriri, *show*-ul lui Slava Polunin se cerea revăzut „pe viu”.

Așadar, în iunie 2023, în cadrul unui proiect CNFIS² derulat de Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, zburam (la propriu și la figurat) spre capitala Ungariei, unde *Snowshow* fusese programat într-o serie de 6 reprezentații. Găzduit de impunătoarea sală a Teatrului Național din Budapesta, spectacolul lui Veaceslav Polunin avea să ne rezerve o dublă surpriză. Prima s-a consumat imediat după vizionarea reprezentației – în regim de zi – pentru care achiziționasem bilete online. Printr-un concurs de împrejurări, am obținut un al doilea rând de legitimații de acces pentru reprezentația din seara aceleiași zile. Cea de-a doua surpriză ne tăia, la propriu, răsufllarea. În debutul spectacolului de la ora 18.00 avea să apară în rolul principal, însuși autorul, Slava. Atipicul început al poveștii scenice – momentul dinaintea suicidului care îl are în centru pe clovnul Assissiaï, ținând o funie în mână și căutând un copac – a căpătat, prin prezența scenică a lui Slava Polunin (73 ani), un caracter existențialist.

În mod paradoxal, clovniul creatorului rus evocă vagabonzii lui Beckett, în ciuda faptului că *Snowshow* se desprinde de existențialism prin transcenderea non-sensului vieții cu ajutorul oglindirii în celălalt. De altfel, în sensul celor afirmate mai sus, Slava declara: „Am ales un drum pe care foarte puțini clovni călcaseară înainte, pentru a extinde tentaculele clovneriei/prostiei³ acolo unde era de așteptat cel mai puțin să apară: tragicomedia; apoi am forat pentru a cântări măsura fuzionării dramei cu râsul – în limbajul nou-creat, Gogol și Beckett își reunesc prin personajele mele, epicul și liricul, tandrețea și pasiunea, înțelepciunea și naivitatea”.⁴

În anul premierei sale, spectacolul vorbea despre libertate, despre acea târzie eliberare din chingile unui regim totalitar, despre rezistența prin speranță și visare în dificila perioadă comunistă. 30 de ani mai târziu, semantica lui modificată circumstanțial – am îndrăzni să spunem, chiar istoric – a căpătat un profund substrat filozofic. Dar, pentru a facilita discuția despre clovn și semnificația acțiunilor sale, este necesar să oferim o definiție cât mai elocventă a acestuia. Așadar, clovnul se distinge de actor prin capacitatea sa de a juca cu

² CNFIS FDI – 2023 – F – 0142 *unage-net. Mecanisme de internaționalizare a educației masterale și doctorale din cadrul UNAGE Iași prin racordarea la rețelele internaționale de educație și cercetare*; director de proiect: prof. univ. dr. Cristian Nae

³ Slava Polunin și-a intitulat propria companie teatrală „The Academy of Fools” (Academia proștilor)

⁴ <https://slavasnowshow.com/en/story/> - data accesării: 10 septembrie 2023

COLOCVII TEATRALE

publicul și de a crea un sentiment de complicitate în conștiința colectivă. Instrumentul folosit de clown pentru conectarea cu publicul său este jocul. Există întotdeauna în ființa clownului ceva ce îl definește ca fiind „celălalt”. Acest lucru se manifestă prin diferența vizibilă față de oamenii obișnuiți (machiaj, costum, folosirea unui nas roșu), dar și printr-o izbitoare trăsătură a „alterității”: atitudinea clownilor față de viață, așa cum rezultă din acțiunile lor. Atunci când clownul eșuează, nerealizând ceea ce și-a propus, se manifestă un paradox al abordării vieții, o încadrare a acestui eșec în rama optimismului și a simplității naive. Slava Polunin exploatează din plin acest palier filozofic, deturnând într-una „fundăturile” spre care mășăluiesc personajele sale. Există în fiecare secvență din spectacol o rezolvare copilărească, un aport de inocență ce-i particularizează estetica. Un pat, un cearșaf și o mătură se transformă într-o inedită ambarcațiune ce plutește prin ape înșesate de rechini. Două telefoane supradimensionate devin recuzita unei povești de iubire și ură din care se va naște, ulterior, o așteptare beckettiană. Un palton aflat pe un cuier, prinde viață ca expresie a nevoii clownului de a-și lua rămas bun de la cineva, înainte de o călătorie, poate cea mai importantă. Și inventarul situațiilor poate continua cu multiple exemple.

Tot în ideea definirii clownilor, este important de precizat faptul că aceștia se pot distinge și prin abilitățile lor fizice. Spre deosebire de actori, clownii folosesc o gamă mai largă de instrumente corporale desprinse din estetica circuitului – jongleria, echilibristica, mimica, controlul fizic excelent sau prestidigitatia. Un clown exponențial pentru această categorie artistică este Leonid Yengibarov, cel care-și construia numerele comice axându-se pe multiplele valențe fizice pe care le deținea. Un adevărat atlet al circuitului, Yengibarov profita la maxim de accidente sau încorsetările externe pentru a-și etala calitățile acrobatice, stârnind amuzamentul prin simplitate și precizie. Slava Polunin, nedeșicându-se de premergătorul său, nu împărtășește apetența lui Yengibarov pentru acrobație și echilibru, el exprimând în mod tranșant nevoia de a comunica prin clownerie un sens mai profund publicului său. Astfel, Polunin transcende scopul imediat al actului clownesc: distracția. Pe site-ul oficial al spectacolului *Snowshow* regăsim, de altfel, recunoașterea valorii lui Yengibarov, atunci când Slava își revendică originile artei sale: „tristețea poetică a clowneriei lui Leonid Yengibarov, filozofia rafinată a pantomimei lui Marcel Marceau și umanitatea și gravitatea comică a filmelor marelui Chaplin.”⁵ Funiă dătătoare de fior ontologic din debutul spectacolului *Snowshow* este o posibilă parafrază a unei funii folosite de Leonid Yengibarov pentru a sări coarda, pentru ca în final să o lege ostentativ în jurul gâtului spre a-l înfrunța pe partenerul său de arenă.⁶

⁵ Ibidem

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=YNYyFltgT_k&ab_channel=ArmineGeghamyan (01:10) - data accesării: 4 octombrie 2023

COLOCVII TEATRALE

Revenind la legătura dintre spectacolul lui Slava Polunin și curentul existențialist, putem evidenția două planuri distincte. În primul rând, există o manifestare a non-sensului vieții în cadrul fiecărei secvențe a spectacolului, fapt care provoacă „deturnările” copilăroase către joacă. În al doilea rând, existențialismul se manifestă prin însăși structura întregului ansamblu spectacular. Totul începe cu clovnul care intră în scenă ca într-o altă dimensiune. Metafizica acestei apariții este potențată de o muzică mistică, transcendentală, de eclerajul oniric și de ritmul dilatat al corporalității clovnești în mers. O siluetă aparent firavă, un corp peste care timpul a lăsat urme, un clovn cu părul vâlvoi se mișcă încet și tăcut pe scenă. Costumul lui – un soi de salopetă galbenă asemănătoare pijamalelor purtate de copiii foarte mici, o pereche de papuci bombași din blană roșie și un fular, de asemenea, roșu, încolăcit în jurul gâtului – evocă copilăria timpurie. Spre deosebire de vestimentație, părul alb, vâlvoi, sugerează vârsta personajului. „Astfel, într-o singură figură umană, un caracter scenic ce nu a rostit încă niciun cuvânt, publicului i se prezintă un indice al întregii călătorii umane de la copilărie la bătrânețe.”⁷

Finalul, asupra căruia vom reveni mai târziu, ne invită să testăm senzorial o trecere spre altă dimensiune, o posibilă evocare a desființării care ia forma unei covârșitoare furtuni de zăpadă. Se încheie astfel un fir epic echivalent unei călătorii existențiale.

Mișcările clovnului, copil și adult deopotrivă, combină motric echilibrul șovăitor al primilor pași cu balansul precar al vârstei înaintate. Iar atunci când clovnul face un sfert de piruetă spre public, pentru a-l vedea și recunoaște, descoperim în privirea lui franchețea inocentului care nu a înțeles că privitul insistent este nepolitic. Totodată, atitudinal se manifestă încrederea adultului care-și asumă expunerea publică. O mișcare a umerilor precum și apariția unui zâmbet exprimă în clovnul lui Slava, Assissiaï, fericirea întâlnirii cu publicul. În jurul gâtului are o frânghie, purtând cu ea întreaga forță simbolică a lațului constrictiv/eliberator. Simplu și direct, fiorul morții și chinuitoarea condiție a vieții (formulă sartreană⁸, prin excelență) sunt comunicate publicului. Assissiaï stă cu fața către public și începe să adune frânghia ce iese în afara scenei. E o mișcare lungă, repetitivă, care semnaleză o anumită platitudine, dar și epuizare, totul pe fundalul sonor al contorizării

⁷ Louise Peacock, *Serious Play. Modern Clown Performance*, Intellect Books Publishing, Chicago & Bristol, 2009, p. 80

⁸ Jean-Paul Sartre (1905-1980), filozof, scriitor, jurnalist și critic literar francez, publică în anul 1943 cea mai importantă operă a sa, punând bazele existențialismului în Franța, *L'Être et le Néant (Ființa și neantul)*: „... aș putea să mă sustrag (libertății la care sunt condamnat, n.n.) prin sinucidere sau dezertare.”

temporale. În cele din urmă frânghia se întinde și, din culise, antrenat de capătul opus care formează un alt laț în jurul gâtului, apare un al doilea clovn⁹.

În acest debut scenic, cu poziționarea capetelor funiei la gâturile celor doi clovni, avem încifrată viziunea heideggeriană¹⁰, împărtășită de Sartre, conform căreia mortalitatea și neliniștea sunt comune condiției umane. Frânghia celor doi clovni indică anxietatea încuibată în conștiința colectivă. Dubla perspectivă suicidală proiectează în condiția celor doi exponenți ai umanității lupta care înăbușă sensul, bucuria, lumina. Poate că au ajuns la capătul așteptării beckettienne, în acel punct în care conștiința lipsei de sens a existenței lor devine insuportabilă. Totuși, deoarece clovni au recunoscut publicul, ei nu pot continua cu planul lor de sinucidere, reintrând, aidoma lui Vladimir și Estragon¹¹ din *Așteptându-l pe Godot*, în rutină. În schimb, spre deosebire de vagabonzii beckettieni, clovni vor căuta să demonstreze în fiecare moment sensul călătoriei, bucuria de a fi. Aici, *Snowshow* se desprinde de existențialism, căpătând multiple alte valențe.

Simbolistica spectacolului îi face estetica greu încadrabilă. Secvențialitatea ce alternează în mod versatil oniricul și ludicul, oximoronul și metafora transformă discursul scenic într-o poveste pe care nu știi de unde să o apuci, fiind, totodată, hipnotizat de ea. E, poate, o parabolă a modului în care ne experimentăm viața, în sensul haosului imprevizibil și acaparant. Spectacolul poate fi încadrat în curentul suprarealist, dacă admitem că activitatea spontană a imaginației – așa cum postula în 1924 André Breton, în *Manifestul suprarealismului* – proiectează răsăritul lunii dintr-un banal butoi, în vreme ce un joben și-a pierdut sensul propriu pentru a deveni coșul unei locomotive cu aburi. Multiple scene din spectacol par născute din explorarea necondiționată a subconștientului, din deplina libertate a copilului ce nu premeditează, ci acționează în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale. Suprarealismul din *Snowshow* se susține pe forța visului în care orice constrângere dispare. Vorbind despre clovnul aflat în această lume a contrastelor fascinante, Slava Polunin mărturisește: „Assissiaî tandru și emoționant a îmbătrânit odată cu mine, devenind tulburător și ezitant. Nu mai este surprins de paradoxurile lumii exterioare, el s-a dizolvat complet în paradoxurile vieții sale interioare. A

⁹ Trebuie menționat faptul că spectacolul este realizat în două versiuni. În cea originală clovnul de la celălalt capăt al frânghiei este îmbrăcat identic cu Assissiaî. În cea de-a doua, clovnul apărut din culise este îmbrăcat diferit, într-un pardesiu lung verde, papuci supradimensionați ca lungime și o pălărie neobișnuită, ale cărei boruri se extind mult deasupra umerilor, ceea ce indică un alt tip de personalitate.

¹⁰ Martin Heidegger (1889-1976), unul din cei mai importanți filozofi germani ai secolului XX, a contribuit fundamental la reconsiderarea fenomenologiei prin lucrarea sa capitală *Sein und Zeit (Ființă și timp)* – 1927).

¹¹ Cele două personaje beckettienne au, de asemenea, o tentativă eșuată de sinucidere prin spânzurare.

COLOCVII TEATRALE

devenit mai grijuliu, fosta lui amețeală de diavol e înlocuită cu un fel de trepidare, de parcă s-ar fi echilibrat atingând un mister pe care se teme să-l deranjeze, dar pe care vrea cu disperare să-l rezolve...¹²

Spectacol este, prin excelență, și unul interactiv, spectatorii devenind în răstimpuri actori sau, poate, chiar clovni. *Flop*-ul – incident folosit de actant drept structură de declanșare a comicului (eșecul clovnului) – are în *Snowshow* neașteptate viraje și întoarceri spre public, înglobându-l pe acesta în situație și în *gag*. Ideea *flop*-ului se regăsește în învățătura despre clovn a lui Jacques Lecoq și Philippe Gaulier. În *The Moving Body*, Lecoq identifică două tipuri de *flop*: cel pretențios și cel accidental¹³. Prin aceasta, Lecoq indică faptul că, deși toți clovniii întreprind o acțiune finalizată prin greșeală sau accident, există diferite moduri în care eșecul poate fi împărtășit cu publicul. În *flop*-ul pretențios, clovnul realizează structuri comice simple pe care le consideră a fi relevante în raport cu propria sa „strălucire”. Prin urmare, umorul provine din recunoașterea de către public – aflat într-un plan superior – a faptului că ceea ce face clovnul nu este, cu adevărat, nimic special. Cu cât clovnul își manifestă mai puternic mândria pentru realizarea sa, cu atât publicul îl va găsi mai amuzant. Pe de altă parte, odată cu *flop*-ul accidental în care clovnul nu reușește să-și încheie *exploit*-ul, umorul apare și escaladează pe incompetența clovnului. Acest tip de *flop* este deosebit de amuzant atunci când *exploit*-ul este unul relativ simplu. Astfel, membrii publicului vor avea conștiința îndeplinirii cu ușurință a sarcinii cu care se luptă clovnul. La începutul spectacolului *Snowshow*, Angela De Castro, în rolul clovnului verde, Rough, nu reușește în mod repetat să își încrucișeze brațele. Acesta este un exemplu de *flop* accidental. Încrucișarea brațelor este o manevră simplă pe care clovnul ar trebui să o poată finaliza cu ușurință și, totuși, acesta eșuează iar și iar. Membrii publicului, adulți și copii deopotrivă, se amuză în contextul superiorității resimțite pentru simplul fapt că sunt capabili să ducă la bun sfârșit acel *exploit*. „Ideea unui *exploit* este esențială pentru modul în care funcționează clovniul lui Lecoq. Le place să fie în fața unui public și să se joace cu acesta prin stabilirea unui sentiment de complicitate, în vreme ce lipsa interacțiunii le limitează potențialul de a crea umor”¹⁴.

Evocăm, în cele ce urmează, câteva secvențe cheie ale spectacolului, secvențe ce au stârnit nuanțări de percepție și interpretare. O astfel de situație este cea în care Assissiaî intră în scenă purtând un mic balon cu heliu. Sfoara ce leagă mâna clovnului de balon este suficient de lungă pentru a contura un nivel de așteptare al dezvoltării obiectului. Atunci când la celălalt capăt apare micul balon, reacția publicului marchează opoziția născută între realitate și

¹² <https://slavasnowshow.com/en/story/> - data accesării: 10 septembrie 2023

¹³ Jacques Lecoq, *The Moving Body*, Methuen Publishing, London, UK, 2002, p. 160

¹⁴ Louise Peacock, op. cit., p. 14

COLOCVII TEATRALE

forma închipuită, așteptată. Pentru a amplifica efectul comic, Assissiaî își comunică sentimentele publicului nu vorbind, ci folosind un mic dispozitiv ce emite un sunet scârțâit, specific clovnesc.

Dualitatea clovnului este prezentată într-o secvență de conversație telefonică în care Assissiaî își schimbă personalitatea pentru a interpreta ambele personaje. Semnificația secvenței pare ambiguă: cele două personaje pot fi părți ale unei conversații telefonice reale sau ar putea fi expresia dualității comportamentale a individului. În plus, faptul că Assissiaî joacă ambele personaje potențează un efect comic paradoxal: capacitatea spectatorului de a disocia planurile contrazice vizibila convenție a unui singur interpret în două ipostaze diametral opuse.

Spectacolul însumează o suită de încercări ale clovnului/individului de conectare cu semenii. În scena „Blue Canary”¹⁵ Assissiaî apare între alți doi clovni care, în timpul interpretării melodiei, dansează. Dansul se naște din plăcerea evidentă a celor doi clovni de a-și manifesta aptitudinile corporale cu succes. Acesta este un exemplu de „frivolitate a jocului” desprinsă din teoriile lui Sutton-Smith¹⁶. Toți cei trei clovni poartă costume similare, ceea ce înseamnă o oarecare unitate. Cu toate acestea, Assissiaî nu poate păstra *tempo*-ul dansului. E întotdeauna puțin decalat față de ceilalți doi. Poartă cu sine o mică plasă de prins fluturi. E dificil de estimat ce speră să prindă în ea. De fapt, el nu ne va face nicio acțiune specifică cu această recuzită, fapt care ne conduce spre ideea unei accesoriizări infantile prin inutilitatea sa. Privește la partenerii de dans și nu înțelege ce are de făcut. E o expresie a încercării individului de a rămâne în pas cu societatea, chiar și atunci când asta nu îi vine în mod natural. Ca un contrapunct metaforic al acestei secvențe, mai târziu, în spectacol, Assissiaî apare într-o minge de plastic transparentă. Metafora izolării în universul propriu face dificilă sau, chiar, imposibilă înțelegerea lumii din jur, a „lumii celorlalți”.

Sfidarea logicii în spectacol subliniază, prin extrapolare, caracterul contingent al existenței. Nu reușim să acceptăm lipsa unei justificări raționale, „facticitatea”¹⁷ vieții. Când Assissiaî coboară din patul-ambarcațiune, acțiunea sa este însoțită de efectul sonor al pașilor în apă. Cu câteva clipe mai devreme, celălalt clovn a coborât într-o liniște absolută. Reacția lui Assissiaî, subliniază

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=ld3dAeFg-JM&t=6s&ab_channel=arshtcenter - data accesării: 15 octombrie 2023

¹⁶ Brian Sutton Smith (1924-2015) a fost un teoretician al jocului văzut ca fenomen social și cultural. El a demonstrat faptul că, atât în jocul copiilor, cât și în cel practicat de adulți, este încifrată expresia luptei darwiniste pentru supraviețuire. Lucrările sale relevante sunt *The ambiguity of play (Ambiguitatea jocului)* și *Play as emotional survival (Jocul ca supraviețuire emoțională)*.

¹⁷ Louise Peacock, op. cit., p.83

COLOCVII TEATRALE

illogicul momentului. Fără explicații ulterioare sau predeterminări, aidoma vieții, publicul trebuie, pur și simplu, să accepte convenția factuală.

Relaționarea individului cu lumea înconjurătoare este o sursă inepuizabilă de mirări și controverse. Clovniul lui Slava Polunin par să descopere, în timp ce acționează, legile fizicii proprii acestui univers. Assisiai se încurcă într-o pânză de păianjen de care a dat accidental, imitând comportamentul unui lucrător în salubritate. Dezvoltând o relație de disconfort, de conflict cu pânza care îl înfășoară ca într-un cocon, Polunin escaladează o mizanscenă – principiul bulgărelui de zăpadă – în finalul căreia cade o cortină din același tip de pânză care este transmisă spectatorilor din primele rânduri și purtată peste capetele acestora până în fundul sălii. Membrii publicului intră cu bucurie în jocul împărțirii unei acțiuni comune. Fundalul sonor al acestei scene memorabile este asigurat de *Bolero*-ul lui Maurice Ravel, expresie a unei repetitivități tematice în ascensiune spre un necesar climax. Într-un sens cu totul diferit, Romeo Casttelucci folosește această imagine a pânzei care este purtată peste spectatori în celebrul spectacol *Inferno*¹⁸ după *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri, prezentat în 2008 la Festivalul de Teatru de la Avignon, Franța. E un citat existențialist din spectacolul lui Slava Polunin prin care ni se reamintește că ne aparținem unii altora în aceeași măsură în care ne aparținem nouă înșine. În *Snowshow* interpretii de pe scenă și publicul din sală participă activ la conturarea universului spectacular. Aidoma unui *happening*, acțiunea se desfășoară în *limen* („o clipă de potențialitate pură”¹⁹). Publicul nu are de unde să știe dacă răspândirea pânzei până în spatele sălii este în vreun fel necesară pentru ca spectacolul să continue sau dacă este pur și simplu o activitate menită să declanșeze amuzament prin joacă.

Ambiguitatea stărilor de contingență planează și asupra unor elemente anarhice ale spectacolului. Senzația unor întâmplări accidentale se repetă pe tot parcursul eșafodajului scenic, astfel încât publicului îi este dificil să stabilească cu fermitate o convenție coerentă și particulară a spectacolului.²⁰ Un element de anarhie, prezent în mai multe momente, derivă din aventurarea între spectatori a clovnilor îmbrăcați în verde, purtând tăvi cu pahare, sticle de plastic găurite și pălării sub formă de umbrelă, sau chiar umbrele reale. Toată această recuzită se transformă într-o joacă a stropitului cu apă peste tot în public. Clovniul se plimbă pe cotierele și spătarele scaunelor, udând spectatorii de fiecare dată când își înclină umbrela sau tava. Auditoriul este antrenat participativ atât ca reacții senzoriale, cât și ca element de ajutor pentru clovni

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=LOv3QsyJG2I> (2:00) - data accesării: 20 octombrie 2023

¹⁹ Victor Turner, *From Ritual to Theatre*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, p. 44

²⁰ Fernandez De Toro, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*, Toronto University Press, Toronto, 1995

COLOCVII TEATRALE

aflați într-un echilibru precar peste tot prin sală. Spectacolul degenerază într-o joacă periculoasă, iar publicul alunecă, fără a conștientiza acest lucru, din lumea fanteziei într-o realitate fizică, palpabilă. Clovni debordează de entuziasm, un entuziasm câștigat din asumarea riscurilor, din depășirea limitelor convenționale. Este lupta clovnului existențialist cu limitările și factualitatea vieții. Astfel, actanții arată publicului un alt mod de a trăi.

În egală măsură, furtuna de zăpadă de la sfârșitul spectacolului explodează în întreaga sală pentru a anula orice graniță între cei văzuți și cei care văd. Singur, Assissiaï luptă pentru a rămâne pe picioare în mijlocul vântorii, a sonorităților răscolitoare, a viscolului care are un grad de autenticitate incredibil. Asistăm la un alt spectacol. E un palier complet nou, naturalist, imersiv, tulburător până la catharsis²¹. Personajul central se eliberează de condiția clovnească. El devine exponentul umanului aflat într-o limită a existenței, poate cea finală. Ultim paradox al construcției spectaculare, clovnul este acum oricare dintre noi. În ființa lui coexistă Béranger²² – nesupus și determinat să continue, poetul Dante – înaintea coborârii în Infernul propriei imaginații sau Meursaul²³ – la capătul platitudinilor destinului românesc, intrat sub incidența transcendentalului.

Publicul participă la scena finală a spectacolului cu emoția și entuziasmul infantil al alunecării pe cea mai înclinată pantă a unui *montagne russe*. Energia spectacolului are în acest punct o explozie de o virulență greu imaginabilă într-o sală de teatru. Clovnul își leapădă nasul roșu²⁴, prin excelență o mască teatrală, iar măștile sociale ale spectatorilor cad, de asemenea. Toți cei ce trecem prin furtuna din *Snowshow* devenim pentru câteva momente autentici, deci liberi. În acest fel, clovnul existențialist ne încurajează să ne lepădăm de șablonizarea și constrângerile obișnuite ale societății. Când mingile uriașe de după *heblul* final sunt propulsate în sală, adulții și copiii se lansează într-o practică a jocului ce transcende teoriile lui Brian Sutton-Smith. Unicul scop al tuturor spectatorilor este acela de a atinge, fie și în treacăt, una dintre sferele viu colorate. În sfârșit, cadrul jocului este foarte clar stabilit și toată lumea poate îmbrățișa aceeași unică convenție existențială. Angajamentul unanim în joc stabilește un sentiment de comuniune și de apartenență a fiecărui spectator la semenii lui. Mingile sunt proiectate înapoi și înainte peste întreg spațiul invadat de hârtiuțele-fulgii de

²¹https://www.youtube.com/watch?v=jy_JaUIKek0&ab_channel=AnaSof%EF%BF%BDAE%EF%BF%BDNMu%EF%BF%BDOz (58:00) - data accesării: 10 iulie 2023

²² Personajul principal din piesa *Rinocerii* de Eugène Ionesco, cel care rămâne stoic în fața „rinocerizării generale”: „Sînt ultimul om, am să rămîn om pînă la capăt! Nu capitulez!”

²³ Personajul principal din romanul *Străinul* de Albert Camus, o expresie literară a omului neimplicat în propria existență, incapabil de a da sens și justificare vieții sale.

²⁴ În cel de-al doilea spectacol vizionat la Budapesta, Slava și-a scos nasul roșu chiar înaintea furtunii finale – posibil gest ritualic de trecere „dincolo”.

COLOCVII TEATRALE

zăpadă. După ruperea scrisorii de iubire din final, Assissiaï ne relevă adevărata identitate a milioaneilor de particule ce au compus furtuna: mici bucăți din scrisorile rupte ale nesfârșitelor și permanentelor iubiri.

Snowshow este o metaforă a călătoriei existențiale, o panoramare simplă și autentică a vieții și viului. În relație cu ideile heideggeriene, „autenticitatea” derivă atât din izolare și zbatere individuală, cât și din finalitatea inevitabilă în moarte. Assissiaï exprimă această înțelegere prin viziunea despre lume a clovnului, care este intrinsec autentică. Clovnul înțelege că nu există un plan măreț dincolo de propriul traseu spre desființare. Slava subliniază acest lucru prin călătoriile alegorice ale secvențelor populate de geamantane, ceasuri și trenuri gata de plecare. Tristețea despărțirii, incapacitatea de a lupta cu timpul sau eșecul conexiunii cu celălalt se sprijină pe estetica versatilă a „jocului de roluri”, practicat de Assissiaï în răstimpuri. După scena telefoanelor, spre finalul spectacolului acesta va juca ambele identități ale unui cuplu care se desparte într-o gară. Această viziune asupra lumii – singurătatea autosuficientă – se leagă de înclinația existențialiștilor pentru trăirea „autentică” prin condamnare la libertate de gândire și acțiune. Experiența spectatorului din *Snowshow* se suprapune perfect pe experiența realității cotidiene. E un „joc de-a viața” ce trebuie rezolvat din mers, pe măsură ce-l trăiești, fără să știi ce urmează sau dacă întâmplările au vreo însemnătate. Formula lui Sartre, „existența precede esența”, va contura o identitate specifică a clovnului, un status definit de acțiunile sale.

Practica mimei iluzorii, valabilă în „jocul de roluri”, și nu numai, funcționează în mod paradoxal pe două niveluri. Pe de o parte, publicul simte admirație pentru priceperea clovnului de a crea iluzie: o despărțire convingătoare între doi oameni, chiar dacă vedem că doar unul este prezent. Pe de altă parte, spectatorii experimentează durerea prin recunoașterea non-sensului condiției umane: despărțirea de cei pe care îi iubim și singurătatea. Sunt temeri enunțate de Didi (Vladimir) peste tot în piesa *Așteptându-l pe Godot*. Ca și în cazul operei lui Samuel Beckett, criticii par nesiguri cu privire la încadrarea estetică a acestui spectacol de teatru ce pare să abandoneze multe dintre convențiile formei dominante, teatrul realist.

În numărul din 30 ianuarie 2004 al cotidianului *The Times*, Benedict Nightingale publica o recenzie a spectacolului lui Slava Polunin. În articol Nightingale demonstra modul în care spectacolul este o operă deschisă celor mai variate interpretări: „Am râs și de parodia Sfântului Sebastian, dar mai ales de episodul în care (clovnul, n.n.) își confundă mâna cu cea a unui străin ce-l pipăie, fără a întrece măsura.”²⁵ Criticul britanic venise la teatru cu așteptări îndreptate spre clovneria de circ și, în schimb, a primit o paradă de

²⁵ Benedict Nightingale, *Review of Slava's Snowshow*, *The Times*, London, UK, 30 ianuarie 2004

COLOCVII TEATRALE

dimensiuni epice a clovnilor existențialiști. Spectacolul încurajează publicul să-și evalueze abordarea față de viață, mai degrabă decât să amuze prin practica *flop*-ului și a *gag*-ului. Mecanismele comicului sunt exploatate din plin, dar tocmai de aceea, sensurile profunde ale angrenajului scenic devin surse valoroase de reflecție. Dacă descrierea lui Nightingale – „parodia Sfântului Sebastian” – este, de fapt, demonstrația felului în care se agață omul de viață, în ciuda mai multor săgeți care-l străpung, scena despărțirii din gară este diminuată de descrierea lui Nightingale, „străin ce-l pipăie”. În fapt, Slava subliniază durerea despărțirii de cineva de care te simți atașat ca parte a unui întreg. E, poate, despărțirea de propria identitate pământească, înaintea trecerii spre neant.

Pe lângă faptul că evidențiază izolarea supremă a individului, secțiunile anarhice ale spectacolului lucrează în mod deliberat pentru a conecta publicul, amintindu-le oamenilor de legătura lor cu semenii. Conexiunea se produce invariabil, acțiunile clovnilor împlinindu-și scopul, așa cum notează și Paul Taylor în recenzia sa din *The Independent*, din 2 februarie 2004: „până la sfârșit, doi spectatori din apropierea mea încă încercau să-și rupă parteneriatul accidental.”²⁶ În mod paradoxal, Slava ne amintește de singurătatea copleșitoare și, totodată, încurajează o atmosferă de interacțiune între necunoscuți care în plan social, de regulă, ar evita contactul vizual, unii cu ceilalți. Parteneriatele accidentale, care se formează pe măsură ce membrii publicului sunt încurcați în pânza de păianjen, atunci când îi ajută pe clovni anarhici să se deplaseze echilibristic, ori când se joacă cu mingi supradimensionate, rezumă semnificația spectacolului și sugerează viziunea lui Slava asupra vieții. Fericirea poate depinde de interacțiunea întâmplătoare cu ceilalți. Acest lucru demonstrează, totodată, elementele teoriei jocului. Esența acestuia este „caracterizată de atenția la mijloace, mai degrabă decât la scopuri”²⁷. De asemenea, „jocul se presupune a fi neproductiv și fără antrenarea de consecințe grave”²⁸. Încurajându-și publicul să se joace liber, cu bucurie, Slava creează o punte între lumea restrictivă a adulților și universul fantastic al copilăriei. În locul unui fir epic de mari dimensiuni, publicului i se prezintă un puzzle ce se va completa cu sens în final. Astfel, omul este stimulat să ia ceea ce trăiește ca atare, o călătorie a întâmplării lipsite de narațiune prealabilă, ultim postulat beckettian – influență de la care Slava se revendică artistic.

Bibliografie

Beckett, Samuel, *Așteptându-l pe Godot*, traducere de Gellu Naum, Editura Univers, București, 1970

²⁶ Paul Taylor, *Review of Slava's Snowshow*, *The Independent*, London, UK, 2 februarie 2004

²⁷ Brian Sutton-Smith, *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, London, UK, 1997, p. 188

²⁸ Idem, p. 189

COLOCVII TEATRALE

Camus, Albert, *Străinul*, traducere de Daniel Nicolescu, Editura Polirom, Iași, 2019

De Toro, Fernandez, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*, Toronto University Press, Toronto, 1995

Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2019

Ionesco, Eugène, *Rinocerii* în volumul *Setea și foamea*, traducere de Florica Șelmaru, Editura Minerva, București, 1970

Lecoq, Jacques, *The Moving Body*, Methuen Publishing, London, UK, 2002

Nightingale, Benedict, *Review of Slava's Snowshow*, The Times, London, UK, 30 ianuarie 2004

Peacock, Louise, *Serious Play. Modern Clown Performance*, Intellect Books Publishing, Chicago & Bristol, 2009

Sartre, Jean-Paul, *Ființa și neantul*, traducere de Adriana Neacșu, Editura Paralela 45, București, 2004

Sutton-Smith, Brian, *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, London, UK, 1997

Taylor, Paul, *Review of Slava's Snowshow*, The Independent, London, UK, 2 februarie 2004

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982

Webografie

https://www.youtube.com/watch?v=jy_JaUIKek0&ab_channel=AnaSof%E2%BF%BDAEscall%E2%BF%BDNMu%E2%BF%BDOz (58:00) - data accesării: 10 iulie 2023

<https://slavasnowshow.com/en/story/> - data accesării: 10 septembrie 2023

https://www.youtube.com/watch?v=YNYyFltgT_k&ab_channel=ArmineGeghamyan (01:10) - data accesării: 4 octombrie 2023

https://www.youtube.com/watch?v=ld3dAeFg-JM&t=6s&ab_channel=arshtcenter - data accesării: 15 octombrie 2023

<https://www.youtube.com/watch?v=LOv3QsyJG2I> (2:00) - data accesării: 20 octombrie 2023

Neliniște și sublim în teatru

Radu TEAMPĂU*

Rezumat: În prezenta lucrare se analizează ideea că în modernitate arta teatrală așezată sub semnul neliniștii, angoasei tinde să penduleze între categoriile estetice ale frumosului și sublimului. Analiza traversează conceptul de *teatru mortal* lansat de Peter Brook din perspectiva tendinței acestuia de a potoli neliniștea creatoare. Apoi urmărim această idee sub aspectul *artei sociologice* care rezervă experimentarea neliniștii, din perspectivă teatrală, doar spectatorului, operatorul artistic evitând această stare. Ceea ce se evidențiază este faptul că, pentru arta teatrală, neliniștea, în varii definiții ale termenului, pare să potențeze realizarea reprezentației. De asemenea, vom remarca, pe parcursul argumentației, diferite moduri de a înțelege conceptul de sublim. Vom observa că sublimul tinde să nu se definească în mod unitar, având multiple înțelesuri, unele chiar contradictorii. În concluzie, vom propune o definiție a categoriei estetice a sublimului, preluată din universul artelor plastice, care ni se pare mult mai eficientă și operantă în domeniul artelor teatrului.

Cuvinte cheie: neliniște, sublim, individuale, prezent, prezentare, ireprezentabil

Amprenta personală printre creatorii de teatru este un deziderat la care se ajunge cu greu sau este ceva implicit? Este suficient ca un actor să apară pe o scenă goală și să o traverseze pentru ca să se manifeste în stilul său personal? Simplificând, în ultimă instanță, a afirma că *amprenta personală este immanentă* creatorului de teatru, presupune că apariția sa în existență nu este condiționată de nimic din exterior. Se presupune că un creator de teatru este înzestrat din naștere cu talent și asta este suficient pentru a crea teatru. Considerăm, totuși, că această situație nu a fost observată, încă, în realitate, și pentru că teatrul spre a se înfirișpa are nevoie deopotrivă de o muncă asiduă și continuă a creatorului cu sine însuși și de o alteritate dispusă să îl observe. Prin urmare, respingem ideea că la creatorii de teatru amprenta personală poate fi înăscută. Dacă amprenta personală ar fi înăscută imitația ca instrument teatral ar fi imposibil de realizat. Or, imitația știm că este un instrument teatral prin definiție. Astfel notăm că, în ceea ce îi privește pe creatorii de teatru, amprenta personală rămâne a fi ceva greu de atins.

Uneori, creațiile par să semene între ele într-o asemenea măsură încât să fie percepute ca identice. Moda, trendul creației teatrale se impune cu o asemenea vehemență încât, uneori, pare că însăși cenzura a găsit de cuviință să își afle rost într-o formă atipică, irecognoscibilă, și a dat o mână de ajutor

* Regizor, asistent universitar dr., Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca

COLOCVII TEATRALE

creării *trendului*, sau, altfel spus, îndepărtării oricărei amprente personale din creația teatrală. De ce e greu de atins amprenta personală? Pentru a avea o amprentă personală imbricată în construcția produsului artistic creatorul de teatru trebuie să asimileze înțelegerea acestui proces de exprimare a amprente personale ca proces de individualizare, extragere din siguranța existenței colective.

A avea amprentă personală, pentru un creator de teatru presupune o binecuvântare și un blestem concomitent. Ea poate fi garanția calității reprezentației. Dar poate fi și primejdioasă. Amprenta personală te poate împiedica să te exprimi în dimensiunea creativă. Cum? Încercarea de a o atinge în teatru te poate conduce înspre înțelegibilitate, înspre izolare într-o formă obscură de expresie. Dacă vom considera că amprenta personală ține de procesul de individuare psihologică, în sensul că ea apare la sfârșitul acestui proces, atunci putem afirma că echilibrul dinamic dintre conștiință și inconștient, în termeni jungieni, s-a stabilit pe coordonate imprecise, care nu îl vor putea susține pe o perioadă lungă de timp, ale manifestării în imediat.

Pe de altă parte, considerând că „Teatrul este arena unde poate avea loc o confruntare vie”¹, iar „Procesul de individuare este derulare a conflictului dintre cele două dimensiuni ale psihicului. Simbolul, cu funcția lui transcendentă, facilitează întâlnirea inconștientului cu conștiința și eliminarea perturbărilor din proces. Inconștientul acționează cu o înțelepciune arhaică, orientată teleologic în direcția restabilirii echilibrului psihicului. Tendința de relativizare a contrariilor este trăsătură specifică acesteia. Conștiința acționează logic, inconștientul urmează tendințe instinctive”², am putea spune, într-o paralelă, desigur, extrem de îndepărtată dintre psihologie și teatru, dar, totuși, posibilă, că dacă tratăm ca echivalent al stării de *echilibru psihic* momentele în care spectacolul *se prezintă* spectatorului într-un *prezent* care are puncte comune; dacă tratăm *conștiința* și *inconștientul* ca fiind echivalente cu prezența *actorului* respectiv a *personajului*; și dacă tratăm *simbolul* ca fiind echivalent cu *acțiunea scenică*; dincolo de câteva observații care stau la baza existenței *stării de echilibru* sau *stării de prezență în prezent*, și anume: (a) confruntarea nu trebuie să fie mecanică sau artificială, ci *vie*, (b) actorul tinde spre accentuarea confruntării prin raționare, iar personajul spre diminuarea acesteia, (c) actorul tinde să acționeze logic, iar personajul instinctiv, (d) ar trebui să existe un moment negociat de întâlnire dintre actor și personaj care duce la înfiriparea prezenței în prezent; am putea observa că amprenta personală în universul teatral poate fi asimilată momentului în care s-a realizat

¹ Brook, Peter, *The Empty Space*, New York, Simon and Schuster, trad. noastră, 1996, p. 122, text original: “The theatre is the arena where a living confrontation can take place.”

² Sorea, Daniela, *De la Freud la Jung – O schimbare de paradigmă*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2019, p. 79

COLOCVII TEATRALE

starea de prezență în prezent a spectacolului, în totalitatea sa, stare care poate fi asimilată stării de echilibru psihologic care reiese în urma procesului de individualizare.

Prin urmare, *amprenta personală* poate fi identificată doar acolo unde, în urma atingerii echilibrului dat de prezența în prezent, se poate constata individualitatea scenică. Nici în lumea teatrului *amprenta personală* nu poate fi marcată de un colectiv, ci doar de individualitate. Până la urmă, colectivitatea poate avea acces la *amprenta sa personală* doar în măsura în care individualitățile care o compun reușesc să se manifeste ca prezențe în prezent și își topesc caracteristicile într-o identitate de grup sau identitate colectivă care șterge orice urmă a părților care o compun.

Dar poate că tocmai prezența acestei *amprente personale* a omului de teatru, identitatea sa, accentuează neliniștea care stârnește energia creatoare ce, tratată cu neglijență, îi poate demola orice urmă de talent. „Căci talentul nu este static, se revarsă și curge în funcție de multe circumstanțe”³. Iar această *neliniște* este foarte probabil să circumstanțieze ceea ce numim talent ca principală condiție a manifestării sale. Totuși, neliniștea creatoare despre care vorbim, uneori, poate fi constatată dintr-un început: „În grupul care se adună pentru o primă repetiție, fie că este o distribuție încropită sau o companie permanentă, un infinit număr de întrebări și îngrijorări personale nerostite anină prin aer”⁴. Dar neliniștea poate fi de mai multe feluri. Poate fi, pe de o parte, îngrijorare, frământare, tulburare, agitație, panică, neastâmpăr, anxietate, teamă, iar pe de cealaltă parte poate fi înțeleasă ca acțiune continuă. Astfel, gândindu-ne la spectacolul de teatru ca la un interval al desfășurării acțiunii am putea pretinde că acesta se manifestă cu obligativitate ca acțiune neîntreruptă și, prin urmare, neliniște. În momentul în care neliniștea se calmează, dispare, se oprește și acțiunea scenică. Mișcarea scenică poate fi privită ca o stare de neliniște. Spectacolul de teatru prin simpla sa spațiere, ocupare a unui loc, poate fi înțeles ca neliniște.

Dar cum ar trebui să înțelegem neliniștea în sine? Ca simplă agitație? Ca entropie? Ca anomie? Pulverizare? În acest caz teatrul ar fi în sine doar o deșirare interminabilă a oricăror legături posibile. Însă ar trebui să luăm în calcul că neliniștea dacă nu o înțelegem ca nervozitate autosuficientă are o componentă care o scoate de pe traseul destrămărilor iremediabile și o poziționează în realitate ca desfășurare. În cazul nervozității ca anxietate avem posibilitatea de a înțelege prin aceasta o neliniște în legătură cu ceva, de obicei un rezultat incert, însă poate fi și altceva decât atât. Anume dorința intensă ca

³ Brook, Peter, 1996, op. cit., p. 128, text original: “For talent is not static, it ebbs and flows according to many circumstances.”

⁴ Ibidem, text original: “In the group that gathers for a first rehearsal, whether a scratch cast or a permanent company, an infinite number of personal questions and worries hang unspoken in the air.”

COLOCVII TEATRALE

ceva să se petreacă sau de a produce ceva. În acest caz am putea extinde înțelesul neliniștii, prin dimensiunea sa de neastâmpăr, spre faptul că neliniștea presupune întotdeauna o îngrijorare legată de ceva sau de cineva.

Deseori, neliniștea, în teatru, este confundată cu nemulțumirea și protestul, de parcă sursa teatrului ar fi o simplă mâhnire. Desigur, aceasta este o eroare majoră de interpretare. Sursa teatrului nu este tristețea, deprimantul, ci tocmai opusul. Și totuși insistența încăpățânată de a cădea în această desfățare conceptuală duce, în practică, la structurarea unui teatru care, pe zi ce trece, devine tot mai lipsit de spectatori.

Este un teatru al mortificatului, al confuziei. Un teatru care a părăsit nevoia de a fi desfășurat în fața spectatorului, de *a se adresa fiecărui spectator*. Pare să fie un teatru al propriilor eșecuri de a percepe și reprezenta realul. Un teatru profund convenționalizat pe mai multe nivele de infrastructură care nu se mai adresează alterității, ci contribuie la subjugarea mentalității indivizilor unei comunități tribale. Un teatru care nu mai are nicio frământare. Un teatru al plăcerii. Un teatru netulburat și netulburător. Un teatru plin de clișee. Un teatru pe care nimic nu-l mai neliniștește. El nu rezidă decât în actual. Nu are viitor sau trecut. Se aliniază mereu trendului. Și, totuși, „Teatrul, pe de altă parte, se afirmă, întotdeauna, în prezent”⁵. Să credem, urmând firul logic, că orice reprezentare a unui spectacol teatral aparține categoriei *teatrului mortal*? Nu. Nu orice spectacol de teatru, prin definiție, este mortal. Aici se poate face o mică distincție între *teatrul mortal* și orice alt tip de teatru. *Teatrul mortal* nu are nevoie de spectator, ci de public. Este un teatru care există *per se*. Actorul în *teatrul mortal* nu își permite nicio ambiguitate. Nu mai are nevoie de a fi „... cufundat pe deplin în adâncimile ființei sale și, în același timp, de a-și controla perfect mintea sa și corpul său”⁶. Pentru actorul *teatrului mortal* explorarea vieții interioare este inutilă și nu are nevoie să se controleze, căci tocmai acel „acting-out” este dezideratul pe care și-l propune. El este de nestăpânit. Nimeni nu-i poate fi stăpân, nici măcar el însuși nu se poate stăpâni. Și aceasta nu-l neliniștește. Îl calmează.

Teatrul mortal, în termenii lui Brook, se manifestă astfel, în actualitate, ca un teatru al frumosului prin definiție. Din această perspectivă categoria frumosului se definește ca fiind o relativitate. Frumosul care nu subzistă în absolut, ci doar poziționat în raporturi comparative. Acestui teatru îi lipsește dimensiunea sublimului. El nu poate fi sublim. Se va mărgini în a rămâne frumos față de celălalt. Cel care nu poate fi altfel, în această paradigmă, decât

⁵ Ibidem, p. 121, text original: “The theatre, on the other hand, always asserts itself in the present.”

⁶ Cozma, Diana, “The Dimension of Corporality in the Theatre Laboratory”, în *Hermeneia*, nr. 28, 2022, pp. 86-92, p. 91

COLOCVII TEATRALE

urât. De aici și aspectul tiranic al *teatrului mortal*. *Teatrul mortal* nu poate fi altfel decât frumos sau urât.

Desigur, este foarte posibil ca *teatrul mortal* să nu răzbată doar dinspre scenă înspre sală, ci și dinspre spectator înspre scenă. Există posibilitatea ca *spectatorul mortal* să fi creat fenomenul în sine. Un spectator prea puțin dispus să ofere atenție spre ceva ce se petrece în afara sa, sau către cineva care se manifestă oarecum paralel cu existența sa și, prin urmare, intangibil viselor sau cupidității sale. Pare a fi un spectator ce vine la teatru doar din pricina snobismului său. Nimic altceva nu-l motivează. Astfel, pentru acest *spectator mortal*, oglindirea scenică se rezumă la simpla transformare a subiectului aflat în afara propriei subiectivități, a alterității în obiect. *Spectatorul mortal* se simte înconjurat de obiecte și el nu observă în jurul său întâmplări, ci doar obiecte. Acesta privește mediul înconjurător doar pentru a stabili valoarea mai mică sau mai mare a obiectelor care fac secvența momentană a atenției sale. Pe *spectatorul mortal* nu îl neliniștește nimic. El este liniștit, căci sursa privirii sale, care transformă orice în obiect, nu este alta decât propriul snobism.

Dar prin aceasta este *spectatorul mortal* un sceptic? Dacă considerăm că „Scepticismul este capacitatea de a stabili opoziții între lucruri care apar și sunt gândite în orice fel, o abilitate prin care, datorită echivalenței dintre obiectele și relațiile opuse, ajungem mai întâi la suspendarea judecății și apoi la liniște”⁷, ceea ce îi lipsește pentru a fi în totalitate sceptic este tocmai această *suspendare a judecății*. El evaluează, socotește, prețuiește. În loc să suspende judecata, el o intensifică. Aceasta duce la accentuarea plăcerii estetice și judecarea unui spectacol de teatru exclusiv prin intermediul gustului. Astfel liniștea nu apare ca urmare a suspendării judecății, ci este independentă de aceasta sau, în cel mai bun caz, am putea spune că precede această suspendare. Prin urmare, intensificarea, accelerarea judecății nu mai este resimțită ca rodind într-o neliniște. *Spectatorul mortal*, în mod paradoxal, este tolerant, pe el nu-l deranjează, disturbă nimic. Iar pentru că spectatorul mortal viețuiește la rândul său exclusiv în prezent are tendința de a se raporta la trecut ca la o afecțiune, o boală. Însă „Tendința de a patologiza trecutul nu înseamnă că acesta a încetat să mai joace un rol important în cultura contemporană”⁸. Rolul trecutului este extras de sub patronajul originii, al sursei prezenței și este atribuit doar celor care au reușit să îi supraviețuiască. Trecutul e o boală de

⁷ Sextus Empiricus, *Outlines of Scepticism*, Translated and Edited by Julia Annas and Johnatan Barnes, Cambridge, Cambridge University Press, trad. noastră, 2011, p. 4, text original: “Scepticism is an ability to set out oppositions among things which appear and are thought of in any way at all, an ability by which, because of the equivalence in the opposed objects and accounts, we come first to suspension of judgement and afterwards to tranquility.”

⁸ Furedi, Frank, *Politics of Fear*, London & New York, Continuum, 2005, p. 88, trad. noastră, text original: “The tendency to pathologize the past does not mean that it has ceased to play an important role in contemporary culture.”

COLOCVII TEATRALE

care *spectatorul mortal* s-a vindecat. Este sănătos în prezent. Nimic nu îi mai amenință presupusa homeostază. Dar dacă trecutul ca amenințare s-a stins, de unde poate proveni noua amenințare? Doar din viitor. Știm că: „În vremurile de dinainte, nesiguranța cu privire la viitor a coincis cu tendința de a romanța trecutul. Nostalgia pentru *zilele bune de altădată* și celebrarea realizărilor trecutului indicau ambivalență față de schimbare și un viitor incert”⁹. Pentru el, trecutul nu e siguranță, ci amenințare, nu e sănătate, e boală, nu idolatrizează trecutul, îl disprețuiește. Dar pentru a evita orice amenințare spectatorul mortal a fuzionat prezentul și viitorul. Astfel viitorul nu mai e incert, viitorul face corp comun cu prezentul. El nu mai are nicio nesiguranță. El știe că spectacolul de teatru nu este realitatea. Este o biată distracție. Prin urmare, poate rămâne indiferent față de acesta. Rămâne în siguranță. Nimic nu-l amenință pentru că nimic nu-l mai atinge. Se emoționează, din când în când, cu calm, protestează mai mult sau mai puțin discret, cu lene intelectuală, se simte actor, se avântă pe scenă fără să își fi învățat textul cum fac, de obicei, actorii, improvizează aiurea și și-a satisfăcut nevoia de teatru. Desigur nici chiar „... un spectacol magnific nu schimbă lumea, dar un spectacol care te lasă indiferent și care pare generat de indiferență o face și mai urâtă”¹⁰. Prin urmare, spectatorul mortal nu are nicio teamă. Dacă lumea nu e frumoasă, e urâtă. Și ce e cu asta? Lumea e cum îi e felul. Pe spectator nu îl privește. El, spectatorul, privește lumea.

Spre deosebire de acesta, spectatorul celorlalte tipuri de teatru este adus la teatru de o neliniște, o teamă: „Tema primordială a vieții publice contemporane este frica de schimbare. Este dificil să ne gândim la vreun film, roman sau altă producție de artă care descrie viitorul în termeni pozitivi. În ultimele decenii, science-fiction a devenit imposibil de distins de filmul de groază. Frica de schimbare are și o rezonanță populară profundă”¹¹. Dispariția temerilor, neliniștilor însă este posibil să se alinieze dispariției spectacolului în sine. Spectacolul de teatru mortal rămâne încă în aria definiției unui spectacol de teatru. Putem însă face un pas și mai departe și imagina ce se poate întâmpla: „Când dispar spectacolul, scena, teatrul, iluzia, când totul devine transparent și vizibil, când totul devine informație și comunicare începe obscenitatea generalizată, adică tocmai situația pe care o experimentăm. Nu

⁹ I bidem, text original: “In previous times, uncertainty about the future coincided with the tendency to romanticize the past. Nostalgia for the ‘Good Old Days’ and the celebration of the achievements of the past indicated ambivalence towards change and an uncertain future.”

¹⁰ Barba, Eugenio, *Casa în flăcări – despre regie și dramaturgie*, trad. Diana Cozma, București, Nemira, 2012, pp. 23-24

¹¹ Furedi, Frank, 2005, op. cit., p. 87, text original: “The overriding theme of contemporary public life is the fear of change. It is difficult to think of any film, novel or other production of art which depicts the future in positive terms. In recent decades science fiction has become indistinguishable from the horror film. The fear of change also has a deep popular resonance.”

COLOCVII TEATRALE

mai trăim drama alienării, *trăim în extazul comunicării*¹². În ceea ce numim a fi *arta sociologică* observăm că decăderea obiectului din centrul atenției nu reinstaurează subiectivul ca *omphalos*, ci pune în locul obiectului rolul, sarcina, funcția. „Noul tip de operă se va substitui obiectului artistic tradițional, conceput în suport fizic (pictură, sculptură, fotografie) sau de tip eveniment (performance, happening), fiind mai atent la modul de „organizare”, la funcții și mai puțin la obiecte”¹³. În arta sociologică spectacolul de teatru tinde să dispară. Capacitatea acestuia de a oglindi realitatea este subminată și înlocuită cu așa-zisa simplă transmitere de informație.

Dar nu putem vorbi nici măcar despre aceasta. În fond, avem de a face cu o transmitere de informație înscenată, pretinsă. „Astăzi nu mai există scenă sau oglindă, numai un ecran și o rețea. Nu mai există transcendență sau profunzime, numai suprafața imanentă a derulării operațiunilor, suprafața netedă și operațională a comunicării. [...] Nu ne mai proiectăm în obiecte cu aceleași afecte, cu aceleași fantasme de posesiune, de pierdere, de renunțare, de gelozie: dimensiunea psihologică s-a estompat, chiar dacă o putem repera mereu în detaliu”¹⁴. Realitatea decade din starea sa de interacțiune complexă a părților sale la o adresare indicativă lipsită de complexitate. Clamata eficiență a comunicării interumane se dovedește a fi înțeleasă, în fapt, în mod deficitar. Eficiența comunicării nu ar trebui să excludă vehicularea ambiguităților, redundanțele, întrebuintarea necunoscutelor, variabilelor și constantelor.

Însă, arta sociologică pare să-și fi pierdut interesul pentru chiar structurarea modelelor artistice. Pare să-și fi pierdut răbdarea de a recepta expresivitatea artistică. Pentru ea eficacitatea pare a se erecta ca trunchi al propriilor așteptări. Viața interioară va lipsi cu precădere din produsul artistic. Creatorul de teatru va trebui să se rezume la dimensiunea superficială a aparenței. Fiindcă „Metodologia artei sociologice constă în a activa dispozitive de devianță, prin deplasare și transport de informație, scurt-circuite subversive, chestionări spontane, dezbateri, perturbarea circuitelor de comunicare afirmative, refuz, în scopul de a testa modelele eficiente de comunicare între oameni”¹⁵. Dar reiterăm: *spectacolul de teatru nu poate exista în acest fel*. El are nevoie de propria sa *viață interioară*. Nu poate rămâne la nesfârșit să își ducă existența parazitând permutarea de informații. Spectacolul de teatru nu poate fi proiectat în afara neliniștilor care îl generează. Pentru arta sociologică, teatrul poate fi o primejdie, deoarece binomul actor-

¹² Bejan, Petru, „Artă și estetică în paradigma comunicării” în *Hermeneia*, nr. 8, 2008, pp. 43-53, p. 46

¹³ Ibidem, p. 47

¹⁴ Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuși*, trad. Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 1997, pp. 7-8

¹⁵ Bejan, Petru, 2008, op. cit., p. 47

COLOCVII TEATRALE

spectator funcționează nu pe principiul translației mecanice, ci pe principiul subiectivității binevoitoare.

Totuși, „Arta sociologică [...] propusă și promovată în 1971 de Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot, reuniți într-un *colectiv de artă sociologică* (1974-1980)...”¹⁶ nu elimină cu totul neliniștea din procesul artistic. Ea rezervă neliniștea doar spectatorului. Universul scenic nu mai este populat de nicio neliniște. Doar spectatorului îi este hărăzită, prin diferite tehnici de comunicare, nesiguranța sub pretextul forțării sale de a interacționa în mod pretins autentic cu produsul artistic, în realitate un mod profund condiționat de așteptările așa-zişilor *comunicatori scenici*. Și prin aceasta produce senzația frumosului? Depinde ce înțelegem prin frumos. Însă producătorii de artă sociologică care în actualitate o practică, adesea fără a conștientiza acest lucru, par a nu fi tulburați de nicio altă preocupare decât aceea a parazitării spectatorului.

Cu toate acestea, există, totuși, un „... eveniment perturbator, ce forțează gândirea critică la a intra în criză...”¹⁷ provocând, astfel, cu matematică precizie, ceea ce arta sociologică intenționează să atingă în urma unui proces destul de greoi și cu rare șanse de reușită. Suntem conștienți de faptul că acest *eveniment perturbator*, în fapt asimilat categoriei estetice a sublimului, poate fi invalidat de ridiculizare: „Orice este incongruent în sensul că pare ridicol sau grotesc întotdeauna va sparge balonul sublimității și, șifonându-l, îl va doborî”¹⁸. În sine acest eveniment este o instabilitate, chiar o anxietate.

Probabil, din această cauză, puține sunt spectacolele de teatru care pot fi incluse în această categorie estetică. Desigur, am putea face deosebirea kantiană: „... tragedia se distinge de comedie în primul rând prin faptul că în prima există senzația sublimului, în timp ce în a doua este atinsă senzația frumosului”¹⁹. Și, cu toate acestea, motivând faptul că tragedia pură, în zilele noastre, pare a fi extinsă, sub asaltul virușilor ridiculizării ori ai grotescului, am putea înțelege de ce sublimul pare să nu mai existe în relație cu spectacolul de teatru. Dar, chiar și în acest caz, refugiul acestei categorii estetice ar putea

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Shaw, Philip, *he Sublime*, London & New York, Routledge, 2006, p. 129, trad. noastră, text original: “... disruptive event, forcing critical thought to a crisis...”

¹⁸ Osborne, Harold, “From Sublime to Ridiculous” în *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 4, Issue 3, 1964, pp. 284-285, p. 284, trad. noastră, text original: “Anything which is incongruous in the sense that it strikes as ridiculous or grotesque will always puncture the balloon of sublimity and bring it crumpled to the ground.”

¹⁹ Kant, Immanuel, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings*, Edited by Patrick Frierson and Paul Guyer, Introduction by Patrick Frierson, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 19, trad. noastră, text original: “... tragedy is distinguished from comedy primarily in the fact that in the former it is the feeling for the sublime while in the latter it is the feeling for the beautiful that is touched.”

COLOCVII TEATRALE

fi găsit în surprinzătoare spectacole. Nu putem spune că sublimul nu se mai poate manifesta scenic în actualitate. Sau asta să fie, în ultimă instanță intenția artei sociologice? Eradicarea sublimului.

Însă nu doar aceste instrumente ale ridicolului și grotescului pot destrăma senzația sublimului. Același rezultat poate fi atins și în următoarea situație: „Să alegem o zi în care să reprezentăm cea mai sublimă și mai impresionantă tragedie de care dispunem; să angajăm actorii cei mai populari; să nu facem niciun fel de economie la decoruri și costume; să punem laolaltă eforturile reunite ale poeziei, picturii și muzicii; și după ce v-ați strâns publicul, tocmai în clipa când sufletele acestuia sunt cuprinse de o emoționantă așteptare, să anunțăm că un criminal vestit e pe punctul de a fi executat în piața alăturată; într-o singură clipă sala goală ar demonstra relativa slăbiciune a artelor imitative și ar proclama triumful compasiunii reale”²⁰. Astfel observăm precaritatea sublimului, datorată, poate, unei componente contemplative necesare atestării existenței sale. Implicarea socială, evenimentul intempestiv pot anula sublimul.

Dar dacă am reduce totul la categoria frumosului poate că spectacolele de teatru ar degenera într-un agreabil ce ușor poate deveni antipatic fiindcă „Fără caracterul tulburător al sublimului, frumosul ar fi în pericol constant de a aluneca în doar *agreabil*, coresponzând simpatiilor personale sau gustului”²¹. Amprenta personală nu ar trebui să se confunde cu gustul personal, chiar dacă diferența dintre ele pare dificil de trasat din perspectiva percepției sociale. Separarea celor două poate fi înțeleasă prin deschiderea către exterior a primei și orientarea înspre interior a celei de a doua. Pe de altă parte, stilul creației artistice ar putea deriva din amprenta personală a creatorului artistic, iar instinctul de a consuma produsul artistic ar putea decurge din educarea gustului. Gustul creatorului de teatru nu este amprenta sa artistică personală în aceeași măsură în care gustul spectatorului nu devine amprenta sa personală asupra spectacolului la care asistă chiar dacă se poate vorbi despre o influență asupra calității jocului actorilor.

Odată cantonat la nivelul gustului, spectacolul de teatru își pierde valabilitatea și rațiunea de a exista, căci nu mai poate oferi accesul spectatorului la orizontul unei realități comprehensibile care ar putea fi posibilă dacă nu ar fi doar o proiecție scenică. Spectacolul de teatru nu are nevoie de un orizont al înțelegerii comunicaționale, ci de acela al existenței

²⁰ Burke, Edmund, *Despre sublim și frumos: Cercetare filosofică a originii ideilor*, trad. de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, prefață de Dan Grigorescu, București, Meridiane, 1981, p. 79

²¹ Vránkova, Kamila, “Modern Theories of the Sublime: The Question of Presentation” în *Eger Journal of English Studies*, vol. 18, 2018, pp. 3-15, p. 12, trad. noastră, text original: „Without the disturbing character of the sublime, the beautiful would be in constant danger of sliding into the merely “agreeable,” corresponding with personal liking or taste.”

COLOCVII TEATRALE

posibile. Pe de altă parte, dacă este corectă definiția „... capacitatea de a ne prezenta incapacitatea de a înțelege [...] constituie sublimul”²², atunci sublimul poate fi suspectat că are ca și caracteristică fundamentală dramaticitatea.

Sublimul, atunci când conotează dramaticul, poate fi asumat și ca fiind acea calitate a proceselor care denotă o neliniște, chiar anxietate, în sensul că ne așteptăm ca ceva nefericit să se petreacă în viitorul imediat. Însă această neliniște poate fi percepută adesea și ca așteptare ca nimic să nu se întâmple, nimic să nu se schimbe, totul să rămână la fel. „Posibilitatea ca nimic să nu se întâmple este adesea asociată cu un sentiment de anxietate, termen cu conotații puternice în filozofiile moderne ale existenței și ale inconștientului. Dă așteptării, dacă într-adevăr ne referim la așteptare, o valoare predominant negativă”²³. Așteptarea este, cumva, asociată, în mod inadecvat, plictiselii după cum am putea continua parcursul logicii lui Lyotard, dacă admitem că plictiseala, la rândul ei, poate fi valorizată negativ, în siajul lui Peter Brook care desemnează plictiseala ca fiind un demon.

Aceasta ar exclude intempestivul care se identifică cu neprevăzutul, ce la rândul său, se poate identifica cu inoportunul din asocierea cu așteptarea. Însă, dacă luăm în considerare aspectul inoportunului de a fi ușor deplasat, chiar neplăcut și de nedorit, descoperim că aceasta se identifică cu plictisitorul. Prin urmare, am putea avea de a face cu o răsturnare a accepțiunii termenilor. Așteptarea face rocadă cu neașteptatul care devine valoare pozitivă. Neliniștea nu mai este aceea a temerii față de viitor, ci aceea a temerii față de permanentizarea trecutului. Nu ne mai sperie ceea ce va să vie, ci ceea ce este. În termeni teatrali, această răsturnare este evident posibilă. Iar prin aceasta am putea nota încă o confirmare a accentuării dimensiunii teatrale a existenței individului în societățile modernității.

Neliniștea poate fi o caracteristică a sublimului, iar „Sublimul poate că este singurul mod de sensibilitate artistică caracteristică modernității”²⁴. În acest caz se poate aprecia că modernitatea, cel puțin din punct de vedere artistic, este o epocă a neliniștii, chiar a anxietății. Însă nu doar modernitatea artistică își poate revendica această exclusivitate. Putem spune că „Un limbaj

²² Ibidem, p. 7, text original: “... the ability to present our inability to comprehend (pointed out also by Lyotard) constitutes the sublime.”

²³ Lyotard, Jean-François, “The Sublime and the Avant Garde” in *Paragraph*, Vol. 6, No. October, 1985, pp. 1-18, p. 3, trad. noastră, text original: “The possibility of nothing happening is often associated with a feeling of anxiety, a term with strong connotations in modern philosophies of existence and of the unconscious. It gives to waiting, if we really mean waiting, a predominantly negative value.”

²⁴ Ibidem, p. 5, trad. noastră, text original: “The sublime is perhaps the only mode of artistic sensibility to characterize the modern.”

al anxietății se găsește peste tot în piesele lui Shakespeare...”²⁵. Aceasta ne împinge să ne apropiem cu precauție de viziunile radicale cu privire la sublim.

Observăm, aici, în primul rând, că suspiciunea, intempestivul pot anula trăirea sublimului, iar, în al doilea rând, că sublimul poate înlătura cu totul suspiciunea: „Sublimul și efectul său asupra emoțiilor sunt un antidot minunat de util împotriva suspiciunii care însoțește folosirea simbolurilor. Dezvăluirea artificiei se pierde cumva în cadrul lui strălucit de frumusețe și grandoare: nu mai este evidentă și evită astfel orice suspiciune”²⁶. Cu toate acestea, în al treilea rând sublimul, în sine, poate fi subversiv: „... sentimentul sublimului – *stare de entuziasm și elan al imaginației nelimitate* (Kant) – este subversiv prin definiție, întrucât pune în discuție îndreptățirea oricărei limite și, implicit, legitimitatea oricărei autorități și a oricărei ordini sociale”²⁷. Există posibilitatea de a aprecia caracterul paradoxal al sublimului însă am putea realiza faptul că nu există un singur fel de sublim. Poate sublimul nu e o categorie unitară. Kant observa că „... trebuie să împărțim sublimul în sublim matematic și sublim dinamic”²⁸. Avem astfel de a face cu cel puțin două tipuri de sublim. Dar dacă sublimului îi aparțin un mănunchi de trăiri care se aseamănă între ele? Totuși a le deosebi cu acuratețe este în sine o întreprindere dificilă deoarece: „Obiectul sublim este un obiect de care nu poți apropia prea mult: dacă ne apropiem prea mult de el, își pierde trăsăturile sublime și devine un obiect vulgar obișnuit – nu poate persista decât într-un spațiu intermediar, într-o stare intermediară, privit dintr-o anumită perspectivă, văzut pe jumătate. Dacă vrem să-l vedem la lumina zilei, se transformă într-un obiect cotidian, se risipește, tocmai pentru că în sine nu este nimic”²⁹. Prin urmare, sublimului i

²⁵ Johnson, Laurence, “Nobler in the Mind: the Emergence of Early Modern Anxiety”, în *Journal of Literary, Language and Cultural Studies*, Special Issue Refereed Proceedings of the 2009 Aulla Conference: The Human and the Humanities in Literature, Language and Culture, 2009, pp. 141-156, p. 149, trad. noastră, text original: “A language of anxiety is everywhere to be found in Shakespeare’s plays...”

²⁶ Longinus, *On the Sublime*, in *Aristotle – The Poetics; “Longinus” - On the Sublime; Demetrius – On Style*, Cambridge: Harvard University Press / London: William Heinemann LTD, 1953, p. 185, trad. noastră, text original: “The sublimity and the effect on the emotions are a wonderfully helpful antidote against the suspicion that accompanies the use of figures. The effrontery of the artifice is somehow lost in its brilliant setting of beauty and grandeur: it is no longer obvious, and thus avoids all suspicions.”

²⁷ Hanganu, Laurențiu, „Modernism și axiologie, Perspectiva kantiană” în *Philologica Jassyensia*, an XI, nr. 1, 2015, pp. 185-107, p. 190

²⁸ Kant, Immanuel, *The Critique of Judgment*, Foreword by Mary J. Gregor, Translated & Introduction by Werner S. Pluhar, Indianapolis & Cambridge, Hackett Publishing Company, 1987, p. 101, trad. noastră, text original: “... we must divide the sublime into the mathematically and the dynamically sublime.”

²⁹ Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London & New York, Verso, 2008, p. 192, trad. noastră, text original: “The sublime object is an object which cannot be approached too closely: if we get too near it, it loses its sublime features and becomes an ordinary vulgar

COLOCVII TEATRALE

se atribuie orizontul inexistenței sale obiective, sau altfel spus, sublimul nu poate exista decât în relația dintre cel puțin două entități ca stare și nu ca obiect. În acest caz experiența teatrală poate confirma, până la un anumit orizont, perspectiva din care este privit sublimul. Însă ar trebui reformulată afirmația de mai sus astfel: *sublimul poate exista în relația dintre două entități atâta timp cât una dintre cele două poate depune mărturie despre prezența celeilalte*. Adică spectatorul poate depune mărturie despre prezența personajului, care în sine nu există ca obiect, ci este o situație, stare, postură în care se află actorul.

În concluzie, dincolo de aspectele neliniștitoare ale sublimului găsim în mănușii de trăiri care pot fi numite sublim o amprentă personală care ne îndeamnă să privim sublimul dintr-o perspectivă radical diferită de ceea ce ne-am așteptat să fie sublimul. Pentru lumea teatrului, acesta ar fi un import din artele plastice. Însă credem că este o definiție mult mai adecvată sublimului teatral decât cele trecute în revistă până aici: „Dacă acei artiști par *bîntuiți* de sublim în sensul dramatic, propriu lui Lyotard, Brâncuși rămîne la presimțirea permanentă a apariției unui ceva necunoscut, dar nu neapărat destructiv. Mai mult încă, eu cred că Brâncuși este una dintre puținele excepții, în secolul trecut, la spaima cvasigenerală de degradare a lumii sau de catastrofă finală. El realizează astfel un *sublim blînd* fără a-l transforma în estetic edulcorat. Dar și acesta este, ca orice sublim, *ireprezentabil ca atare*”³⁰. Remarcăm aici o îndepărtare a sublimului de dramatic însă aceasta nu aduce cu sine o îndepărtare de teatral, în sensul intenționat de Hans-Thies Lehmann.

Ireprezentabilitatea actului în sine stă, de asemenea, la baza prezenței scenice în prezentul reprezentației. Ceea ce nu se poate vedea și auzi este determinantul celor ce se văd și se aud pe scenă. Iar *presimțirea permanentă a apariției unui ceva necunoscut*, în ceea ce privește mecanismul scenic, este o necesitate binecunoscută. Am putea merge cu gândul și mai departe și am adapta pentru necesitățile teatrale acest concept: *presimțirea permanentă a apariției cuiva necunoscut, dar totuși bănuț* generează senzația de sublim în arta teatrului. Neliniștea nu mai este o tulburare, ci nerăbdare a întâlnirii.

Bibliografie:

Alexandrescu, Sorin, „Brâncuși sau despre sublim” în *Observator cultural*, nr. 1006, 2020

Barba, Eugenio, *Casa în flăcări – despre regie și dramaturgie*, trad. Diana

object – it can persist only in an interspace, in an intermediate state, viewed from a certain perspective, half-seen. If we want to see it in the light of day, it changes into an everyday object, it dissipates itself, precisely because in itself it is nothing at all.”

³⁰ Alexandrescu, Sorin, „Brâncuși sau despre sublim” în *Observator cultural*, nr. 1006, 2020, la <https://www.observatorcultural.ro/articol/brancusi-sau-despre-sublim/>

COLOCVII TEATRALE

Cozma, București, Nemira, 2012

Bejan, Petru, „Artă și estetică în paradigma comunicării” în *Hermeneia*, nr. 8, 2008, pp. 43-53

Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuși*, trad. Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 1997

Brook, Peter, *The Empty Space*, New York, Simon and Schuster, 1996

Burke, Edmund, *Despre sublim și frumos: Cercetare filosofică a originii ideilor*, trad. de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, prefață de Dan Grigorescu, București, Meridiane, 1981

Cozma, Diana, “The Dimension of Corporality in the Theatre Laboratory” în *Hermeneia*, nr. 28, 2022, pp. 86-92

Empiricus, Sextus, *Outlines of Scepticism*, Translated and Edited by Julia Annas and Johnatan Barnes, Cambridge, Cambridge University Press, 2011

Furedi, Frank, *Politics of Fear*, London / New York, Continuum, 2005

Hanganu, Laurențiu, „Modernism și axiologie, Perspectiva kantiană” în *Philologica Jassyensia*, an XI, nr. 1, 2015, pp. 185-107

Johnson, Laurence, “Nobler in the Mind: the Emergence of Early Modern Anxiety” în *Journal of Literary, Language and Cultural Studies*, Special Issue Refereed Proceedings of the 2009 Aulla Conference: The Human and the Humanities in Literature, Language and Culture, 2009, pp. 141-156

Kant, Immanuel, *The Critique of Judgment*, Foreword by Mary J. Gregor, Translated & Introduction by Werner S. Pluhar, Indianapolis / Cambridge, Hackett Publishing Company, 1987

Kant, Immanuel, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings*, Edited by Patrick Frierson and Paul Guyer, Introduction by Patrick Frierson, Cambridge. Cambridge University Press, 2011

Longinus, *On the Sublime*, in Aristotle – *The Poetics*; “Longinus” - *On the Sublime*; Demetrius – *On Style*, Cambridge, Harvard University Press & London, William Heinemann LTD, 1953

Lytard, Jean-François, “The Sublime and the Avant Garde” în *Paragraph*, Vol. 6, No. October, 1985, pp. 1-18

Osborne, Harold, “From Sublime to Ridiculous” în *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 4, Issue 3, 1964, pp. 284-285

Shaw, Philip, *The Sublime*, London & New York: Routledge, 2006

Sorea, Daniela, *De la Freud la Jung – O schimbare de paradigmă*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2019

Vránkova, Kamila, “Modern Theories of the Sublime: The Question of Presentation” în *Eger Journal of English Studies*, vol. 18, 2018, pp. 3-15

Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London & New York, Verso, 2008

Amadeus – geniu muzical în teatru și film

Ana-Magdalena PETRARU*

Rezumat: Prezentul articol își propune să analizeze redarea geniului muzical, Wolfgang Amadeus Mozart în dramaturgia lui Peter Shaffer (*Amadeus*) și pe marele ecran (Milos Forman), cu incursiuni metodologice în studii despre adaptare (de la piesă la film, de la textul scris la reprezentarea scenică) ilustrate și în versiunea jucată pe scena ateneului ieșean.

Cuvinte cheie: geniu muzical, adaptare, dramatic vs. teatral

Introducere

Născut din gemeni în Liverpool pe 15 mai, 1926, Peter Shaffer s-a mutat la 10 ani împreună cu familia la Londra și a mers la școala St. Paul unde și-a dezvoltat talentul muzical, un catalist pentru piesa *Amadeus*. Și-a luat diploma la Cambridge în 1950 și a emigrat la New York unde s-a angajat ca bibliotecar. Revenit la Londra în 1954, a început să scrie pentru radio și televiziune, prima sa piesă, *Five Fingers Exercise* (1958), câștigând premiul New York Drama Critics Circle Award pentru cea mai bună piesă străină din 1960, însă reputația sa literară s-a consolidat începând din 1964 cu piesa *Royal Hunt of the Sun* care dramatizează cucerirea spaniolă a incașilor, punând accent pe reușită, umilință și credință, teme abordate și în operele de mai târziu. De mai multă celebritate literară³¹ s-a bucurat o dată cu *Equus* (1973), care i-a adus două premii și *Amadeus* care a câștigat cinci Tony Awards și a fost declarată cea mai bună piesă a anului de *Plays and Players*. În 1994, autorul a beneficiat de o mobilitate la Oxford în calitate de Cameron Mackintosh Visiting Professor of Contemporary Theatre³².

Autorul britanic și-a câștigat o poziție fruntasă în rândul dramaturgilor contemporani prin piese precum *Five Finger Exercise* (1958), *Royal Hunt of the Sun* (1964), *Black Comedy* (1965) sau *Equus* (1973) și deși nu au revoluționat teatrul prin tehnici radicale precum Beckett sau Ionesco înaintea sa sau compatrioții Harold Pinter și Edward Bond, metoda sa ține mai mult de evoluție, iar operele, luate împreună, ating o versiune proaspătă și virilă a teatrului total, având calități vizuale și sonore surprinzătoare³³. În ciuda predilecției dramaturgiei contemporane de a înfățișa relațiile interumane, s-a

* lect. Univ. dr., Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

³¹ Înțelegem conceptul în accepțiunea sa critică, cf. Lorraine York, *Literary Celebrity in Canada*, University of Toronto Press, 2007

³² Thomason, Elisabeth (Editura), “A Study Guide for Peter Shaffer’s *Amadeus*”, *Drama for Students*, vol. 13, Gale Centage Learning, 2001, p. 7

³³ Gianakaris, C. J., “A Playwright Looks at Mozart: Peter Shaffer’s ‘*Amadeus*’”, *Comparative Drama*, Vol. 15, No. 1 (Spring 1981), p. 37, <https://www.jstor.org/stable/41152928>. Consultat în 3 oct. 2023

COLOCVII TEATRALE

argumentat că Shaffer îi este tributar îndeosebi lui Eugene O'Neill pentru capacitatea inovatoare de ilustrare a relațiilor dintre om și divinitate (pe plan scenic, predecesorul său a împrumutat, transformat sau inventat o gramatică scenică, îmbinând mijloacele expresioniste cu cele naturaliste și utilizând tehnici variate – măști, sunete mecanice, pantomimă, muzică, didascalii elaborate, imagini puternice alături de elemente vizuale la fel de impactante – și un limbaj vast și flexibil, injurios, poetic, coral, presărat cu monolog, persuasiune retorică și multe altele³⁴.

Despre Peter Shaffer s-a spus că e unic datorită inteligenței sale teatrale, atât la nivel „dramatic”, cât și „teatral”, piesele sale fiind construite să escaladeze tensiunea și să producă șocuri în momentele dramatice cheie, scena funcționând ca o arenă unde luminile, mișcările și sunetele colaborează pentru intensificarea expresiei dramei, combinația de elemente de reprezentare conspirând la crearea unei experiențe comune unice teatrului³⁵. A fost apreciat de critică pentru varietatea genurilor dramatice abordate cu succes, de la comedie la drame domestice și istorice, pentru explorarea cu finețe a temelor psihologice.³⁶ S-au găsit elemente biblice în piesele sale de rezistență (*Amadeus*, *The Royal Hunt for the Sun* și *Equus*) datorită protagoniștilor care chestionează metafizic existența, justiția divină și relația dintre om și divinitate. Salieri, de pildă, a fost asemănat lui Cain, prin resentimentele ucigașe față de Amadeus pe care l-a privit drept favoritul nemeritat al lui Dumnezeu³⁷. Într-un articol din *Observer*-ul londonez, autorul mărturisește că piesele sale principale au pornit de la o imagine mentală paroxistică, *The Royal Hunt of the Sun* (1964), cu o imagine incasă în timpul unei privegheri de noapte când era așteptată învierea lui Atahualpa, *Equus* (1973) cu vedenia unui tânăr înjunghiind cu sălbăticie caii dintr-un grajd, iar *Amadeus* (1979) cu viziunea lui Mozart murind în sărăcie lucie, toate trei operele, împărțind, astfel, tema morții unui zeu, al Soarelui la incăși, cel în formă de cal al lui Alan Strang și geniul muzical divin din Amadeus³⁸.

³⁴ Hinden, Michael, “When Playwrights Talk to God: Peter Shaffer and the Legacy of O’Neill”, *Comparative Drama*, Vol. 16, No. 1 (Spring 1982), p. 49, <https://www.jstor.org/stable/41152986>. Consultat în 3 oct. 2023

³⁵ MacMurrough-Kavanagh, M. K., *Peter Shaffer: Theatre and Drama*, Londra: MacMillan Press Limited, 1998, p. 16

³⁶ Thomason, Elisabeth (Editura), *op. cit.*, *ibidem*

³⁷ Aschkenasy, Nehama, “The Biblical Intertext in Peter Shaffer’s “Amadeus” (Or, Saul and David in Eighteenth-Century Vienna)”, *Comparative Drama*, Vol. 44, No. 1 (Spring 2010), p. 45, <https://www.jstor.org/stable/23238675>. Consultat în 28 sept. 2023

³⁸ Klein, Dennis A., ““Amadeus”: The Third Part of Peter Shaffer’s Dramatic Trilogy”, *Modern Language Studies*, Winter, 1983, Vol. 13, No. 1, p. 31, <https://www.jstor.org/stable/3194316>. Consultat în 3 oct. 2023

Despre Amadeus în accepțiune dramatică și cinematografică

Piesa a avut premiera în noiembrie 1979 la Teatrul Național al Marii Britanii și a fost primită cu entuziasm de public și critici, iar un an mai târziu amatorii de teatru încă stăteau de dimineață la coadă pentru bilete. Popularitatea piesei a asigurat și succesul filmului din 1984 regizat de Milos Forman și nominalizat la 11 premii Oscar, dintre care a câștigat opt, inclusiv pentru cel mai bun film, cel mai bun regizor și cel mai bun actor, fiind apreciat de spectatori din toată lumea. În termenii criticii de adaptare, despre versiunea cinematografică nu s-a conchis că ar fi inferioară celei teatrale³⁹, având în vedere, desigur, teza palimpsestului care bânuie originalul.⁴⁰ Piesa explorează rivalitatea dintre Wolfgang Amadeus Mozart și Antonio Salieri, compozitorul curții împăratului austriac de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Shaffer s-a interesat de relațiile dintre cei doi compozitori după ce a aflat de moartea suspectă a celui dintâi. Deși nu a găsit dovezi care să susțină o eventuală crimă împotriva lui Mozart comisă de Salieri, dramaturgul mărturisește într-un interviu cum simțea ochii reci ai compozitorului curții fixându-l și imaginația stăpânită de conflictul dintre mediocritate și geniu, ceea ce a contribuit la măiestria construcției piesei, finul studiu psihologic și efectele succesului și eșecului în căutarea spiritualității.⁴¹

Piesa în două acte se deschide cu „șoaptele sălbatice” ale cetățenilor vienezi în 1823 de care răsună teatrul (Salieri, asasin), probabil mult diferite de cele discrete ale unui criminal în serie,⁴² în timp ce compozitorul curții vieneze apare în scaun cu roțile cu spatele la public. Doi *venticelli*, observatori bârfitori la faptele dramatice intră în grabă, turuind despre oraș, în timp ce Salieri îl strigă pe Mozart să-și ierte asasinul. Aceeași *venticelli* oferă publicului explicații suplimentare, cum că în urmă cu mai bine de treizeci de ani, s-a zvonit că Mozart ar fi fost otrăvit de Salieri, întrebându-se de ce-ar fi făcut el așa ceva și de ce-ar mărturisi tocmai acum. Salieri roagă spectatorii să-i fie duhovnici și le mărturisește dorința lui de mărire de-o viață prin muzică, artă divină pentru care i-ar fi cerut lui Dumnezeu să-l ajute să devină compozitor, în schimbul unei vieți virtuoză și a unei răsplăți pe muzicale pe măsură către Creator. Dumnezeu l-ar fi îndemnat să meargă pe cale, să-l servească pe El și omenire, binecuvântându-l, Salieri, angajându-se creștinește să-I fie umil slujitor. Providența, divină sau nu, a făcut ca a doua zi să apară un prieten de familie și să-l ia cu el la Viena, unde a studiat muzica și a devenit în scurt timp compozitorul curții. În același an, tânărul minune Mozart făcea un tur al Europei, moment în care publicului îi este prezentată ultima

³⁹ Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006, p. XII

⁴⁰ Hutcheon, Linda, *op cit*, p. 6

⁴¹ Thomason, Elisabeth, *op. cit.*, pp. 5-6

⁴² Aluzie la thriller-ul lui Alex North, *Omul șoaptă*, traducere din limba engleză de Ana-Magdalena Petraru și Speranța Doboș, Editura Lebăda Neagră, Iași, 2020

COLOCVII TEATRALE

compoziție a lui Salieri, *The Death of Mozart, or Did I Do It?* dedicată posterității, în noaptea dinaintea trecerii sale în neființă. Dezbrăcându-se de cămașa de noapte, se preschimbă într-un tânăr compozitor în haine elegante de la 1780, apoi scena se derulează înainte la 1781, la curtea vieneză a împăratului Iosif al II-lea⁴³. În vârstă de 30 de ani, Salieri are o soție respectabilă, Teresa, iar *venticelli* ne anunță că Mozart urmează să dea un concert la curte. Cel dintâi tocmai servea dulciuri în biblioteca palatului Schoönbrunn, când Constanze Weber, fiica proprietăresei casei în care stătea Mozart, dă fuga în cameră, chițâind ca un șoricel, urmată de Mozart ce mieuna ca un motan, tachinând-o pe fată și făcându-i avansuri. Comportamentul tânărului îl agasează pe Salieri, însă talentul muzical îl lasă fără cuvinte și respirație, de parcă ar fi auzit vocea lui Dumnezeu și nu a obscenului său rival. Compozitorul italian se roagă să fie pătruns de voce divină, insuccesul lui Mozart la public determinându-l să concluzioneze că muzica sublimă ascultată mai devreme fusese un simplu „accident”. În cinstea lui Mozart, Salieri compune un marș banal pe care geniul îl transformă în ceva excepțional, iar muzicianul de rând se întreabă dacă nu cumva din acel moment a început să nutrească gânduri ucigașe. Însă Mozart nu cade de acord cu împăratul asupra muzicii, găsește învățaței cu greu și, împotriva voinței tatălui său, o ia de soție pe Constanze și ajung să trăiască în mizerie. Ea este cea care îi va cere ajutorul lui Salieri pentru ca Mozart să găsească de lucru, ocazie de răzbunare pentru compozitor care o invită în apartament cu gândul de a o seduce. Ea inițial refuză, apoi începe să îl tachineze, Salieri e dezgustat de purtarea ei și a lui. Studiind manuscrisul lăsat de femeie, descoperă că sunt aceleași sunete pe care le-a ascultat la palat⁴⁴ și se întoarce împotriva lui Dumnezeu pe care îl consideră inamic, angajându-se să-I zădărnicească planurile pe pământ. Scena se întoarce în prezent, înfățișând un Salieri în vârstă care promite publicului să dezvăluie detalii despre lupta sa cu divinitatea prin intermediul lui Mozart, creatura Lui favorită.

Actul doi ne poartă din nou în trecut unde Mozart rămâne neapreciat de public și e cuprins de disperare la moartea tatălui său când compune *Flautul fermecat* pentru a-și câștiga existența, e părăsit de Constanze și copii iar starea de sănătate i se deteriorează. Bântuit în coșmaruri de o siluetă în gri care îl îndeamnă să scrie un recviem, Mozart își mai atrage și oprobriul împăratului, fiind acuzat de un membru al curții de ritualuri masonice în *Flautul fermecat*. Moare la scurt timp, spre regretul și în același timp ușurarea lui Salieri care, în prezent, mărturisește că a încercat să convingă publicul de vina sa în presupusa otrăvire a lui Mozart spre a fi păstrat în memoria omenirii, fie și cea

⁴³ Thomason, Elisabeth, *op. cit.*, p. 8

⁴⁴ *Idem*, p. 9

COLOCVII TEATRALE

a infamiei. Încearcă apoi să se sinucidă⁴⁵ precum protagonistul din *M. Butterfly*⁴⁶, eşuează și publicul nu îl crede vinovat, piesa încheindu-se cu Salieri care deplânge mediocritatea, punându-și mâinile pe piept în semn de sanctificare personală⁴⁷.

Din punct de vedere psihanalitic-freudian, situația narativă constă într-un narator tulburat care oferă o dare de seamă a condiției sale, cu regresii la scenele originale, confruntându-și sau exorcizându-și astfel demonii. Prin dubla temporalitate, structura piesei, este un deliciu analitic, permițând prezentului de la 1823 să facă observații asupra trecutului din 1781-1791 care e narat și rețrăit totodată, analistul Salieri, aducând în prim plan scene cruciale pentru starea sa psihică. Intercalarea celor două planuri temporale ale piesei aduce în dramatic subconștientul, cu bruiaje evidente asupra timpului cronologic, factor relevant ce îi permite publicului să primească date importante, indiferent de secvența istorică⁴⁸.

Despre Salieri (atât cel al lui Shaffer, cât și al lui A. Pușkin, publicat cu 150 de ani mai devreme), s-a consemnat că a ieșit din anonim prin gelozia față de geniul Mozart și perspectiva sa asupra lucrurilor; imaginația celor doi autori – succintă a maestrului rus care a creat mai mult o schiță dramatică, chiar tragică, în pentametri restrâns, expansivă a contemporanului de expresie engleză, mai degrabă tragicomică, în proză, presărată cu umor negru și parodie – converge spre o problemă centrală, similară dilemei lui Iov, în planul muzical al creativității artistice și al credinței, a conflictului dintre aceasta din urmă și dreptate. Slava divină este exprimată în inspirație artistică, primită de Mozart și refuzată lui Salieri care își exprimă protestul⁴⁹. Deși relația cu divinul a fost una estetică, Shaffer a fost asemuit cu teologul Karl Barth în concepții, pentru care Mozart a fost aproape un Părinte al Bisericii, ca instrument al spiritului divin⁵⁰.

Muzicologii vorbesc de o Mozart manie internațională a anilor 80, o dată cu *Amadeus*-ul lui Shaffer și adaptarea sa pentru marele ecran (reclame televizate, concurență în obținerea de autografe originale, vânzarea partiturilor

⁴⁵ *Idem*, pp. 9-10

⁴⁶ Cf. *M. Butterfly*, David Cronenberg, 1993, https://www.imdb.com/title/tt0107468/?ref_=fn_al_tt_1

⁴⁷ Thomason, Elisabeth, *op. cit.*, p. 10

⁴⁸ Sullivan, William J., Peter Shaffer's "'Amadeus': The Making and Un-Making of the Fathers", *American Imago*, Spring 1988, Vol. 45, No. 1, p. 45, <https://www.jstor.org/stable/26303957>. Consultat în 3 oct. 2023

⁴⁹ Bidney, Martin, "Thinking about God and Mozart: The Salieris of Pușkin and Peter Shaffer", *The Slavic and East European Journal*, published by: American Association of Teachers of Slavic and East European Languages Vol. 30, No. 2 (Summer, 1986), pp. 183-184, <https://www.jstor.org/stable/307595>. Consultat în 28 sept. 2023

⁵⁰ Sherry, Patrick, "Mozart, Amadeus and Barth", *New Blackfriars*, May 1986, Vol. 67, No. 791, p. 233, <https://www.jstor.org/stable/43247807>. Consultat în 6 oct. 2023

pe sume fabuloase la casele de licitații)⁵¹. Și cum spectatorului de rând îi vine greu să distingă licența poetică și istorică de realitate, specialiștii s-au simțit datori să clarifice plauzibilitatea unor situații dublată de distorsionarea suprarealistă a vieții la curte și existenței lui Mozart din piesă și film⁵². Dacă Salieri ar fi fost într-adevăr atât de înverșunat la adresa lui Mozart, geniul cu siguranță n-ar fi compus o parte din opere, iar cei doi n-ar fi colaborat. În plus, martorii vremii spun că despre Amadeus, compozitorul curții vorbea cu mult respect. Potrivit filmului, la baza invidiei lui Salieri, ar sta dorința de a ajunge un mare compozitor ca Mozart, însă în 1760 în tinerețea sa, îl putem crede manipulatorul unei idei cel puțin cu un secol și jumătate înainte de vremea ei, cea teutonică a sec. XIX, adevărurile despre el nedepășind pozițiile destul de respectabile la curtea imperială și apetitul pentru bomboanele vieneze. Dacă Constanza, posibil infidelă, a fost creionată relativ realist⁵³, împăratul Iosif al II-lea este tratat cu condescendență și, atât Shaffer, cât și Forman îl portretizează ca naiv și neșcolit în muzică deși, în realitate, a rămas în istorie ca sofisticat în materie și practicant, implicându-se în managementul teatrelor sale și ascultând muzică de cameră în fiecare seară, cântând câteodată la pian sau violoncel⁵⁴. Critica literară a consemnat fenomenul extins și la nivel de caricatură, respectiv indispensabilitate casnică⁵⁵ (muzica lui Mozart putând fi ascultată oriunde precum orice hit la radio).

Chiar și la 25 de ani după premieră, ecourile filmului încă se mai aud, atât piesa cât și filmul fiind revizuite de autori. Deși filmul, în varianta originală, a avut mulți detractori care l-au găsit telenovelistic sau banal, au avut ecou vocile care l-au lăudat pentru imaginația de care a dat dovadă regizorul.⁵⁶

Amadeus pe scena ieșeană a Ateneului

Pe acorduri de Mozart și performanțe actoricești de excepție, cu ușoare scăpări de emoție, se țese intriga dintre responsabilul de cele muzicale la curtea habsburgică, Antonio Salieri și geniul W.A. Mozart. Mediocru în compoziție în Amadeus, eclipsat de geniul salzburghez, cel dintâi nu și-a vândut sufletul

⁵¹ Brown, A. Peter, "Amadeus and Mozart: Setting the Record Straight", *The American Scholar*, Vol. 61, No. 1 (Winter 1992), pp. 50-51, <https://www.jstor.org/stable/41211976>. Consultat în 3 oct. 2023

⁵² *Ibidem*

⁵³ *Idem*, p. 58

⁵⁴ *Idem*, pp. 52-53

⁵⁵ Gianakaris, C. J., "Shaffer's Revisions in 'Amadeus'", *Theatre Journal*, Mar., 1983, Vol. 35, No. 1, *Aporia: Revision, Representation and Intertextual Theatre*, p. 89, <https://www.jstor.org/stable/3206704>. Consultat în 3.10.2023

⁵⁶ Keefe, Simon P., "Beyond Fact and Fiction, Scholarly and Popular: Peter Shaffer and Miloš Forman's 'Amadeus' at 25" *The Musical Times*, Vol. 150, No. 1906 (Spring, 2009), p. 45, <http://www.jstor.com/stable/25597601>. Consultat în 3.10.2023

COLOCVII TEATRALE

diavolului, deși pe alocuri se apropie de Faustul lui Goethe sau Faustusul, doctor la Mann. Spectatorul de rând, familiarizat cu gustul bomboanelor de ciocolată cu marzipan care poartă numele protagonistului, datorită dulcelui fondant cu rol de madeleină proustiană recunoaște din ariile lui Mozart pe cât cultura îi permite, muzica, reinterpretată de artiști contemporani⁵⁷, răsunând și-n stațiile de tramvai ale filarmonicilor, cel puțin la Iași. Tot dulcele este singurul viciu pe care și l-a îngăduit Salieri prin jurământul de castitate pentru muzică, promițându-i virtute Celui de Sus în schimbul succesului compozițiilor sale.

Mozart este prezentat drept un afemeiat obraznic, un geniu capricios și detestabil, potrivit anturajului curtenesc, iar împăratul o replică parodică la autoritatea marelui monarh Iosif II. Decorurile, proiecții ale arhitecturii vieneze și mobilierului baroc al epocii, susțin jocul personajelor precum o cutie muzicală, balerinele din interiorul ei. Mozart își însușește solistele, una câte una, stârnind gelozia soției sale, Constanze Weber și invidia lui Salieri care spera ca măcar pe discipola sa, Caterina Cavalieri, s-o cruțe; rămâne, însă, neconsolat și înciudat că tot el i-a sugerat numele de scenă italian. Sub fustele ei largi cât o odaie se odihnesc personaje ilustre, probabil după orgii à la *Toba de tinichea*, cel puțin din incipitul ecranizării⁵⁸ care vestește nașterea personajului lui Grass, Oskar; bătutul tobelor de adultul rămas copil și semnificația aferentă, de protest, se traduce în *Amadeus* prin clinchetului triumghiului de percuție care aduce lumea la ordine asemenea un gong miniatural.

Tot la bustul Caterinei sunt puse la păstrare partituri, foile, desprinse de Salieri una câte una, conduc la isterie, panică și conștientizarea eșecului muzicii în fața creațiilor inegalabilului Mozart. În mintea geniului se naște compoziția, notele sunt transcrise fără corecturi, curg precum apa de munte ce tocește piatra. Bețele puse în roate nu-și au rostul, el își știe valoarea, însă contemporaneitatea refuză să i-o recunoască. După moartea tatălui, forțat de sărăcie să strângă cureaua, *Amadeus* își pierde din strălucire, soția e disperată că nu mai au ce vinde, încercarea de a se vinde lui Salieri pe vremuri în schimbul unor onoruri la curte, eșuase, pe abstinent îl cuprinse greața.

Vizionat ca o meditație asupra muzicii clasice, inițiatul va zâmbi la elogiul muzicii italiene și luarea în derâdere a celei germane, tonul vehement trimițând, pe plan eseistic în sânul aceleiași culturi latine, la barbarii

⁵⁷ Evanescence sau Therion, printre cei mai cunoscuți, cf. Hermione Lai, "Dragging Mozart into the 21st Century", <https://interlude.hk/dragging-mozart-into-the-21st-century/>. Consultat în 23.05.2022

⁵⁸ *Die Blechtronne/ The Tin Drum*, regia Volker Schlöndorff, 1979, https://www.imdb.com/title/tt0078875/?ref_=fn_al_tt_1

COLOCVII TEATRALE

americani, mutanți culturali⁵⁹. De la *Nunta lui Figaro* la *Recviem*, asistăm la ascensiunea geniului și căderea lui în disperare și nebunie; dacă moartea i-a venit de mâna lui Salieri n-o vom ști, acesta se disculpă la sfârșit că fiola dată lui Amadeus a fost neotrăvită, însă gura lumii vorbește și asta-i tot ce contează să-i distrugă reputația. El se retrage într-un colț precum un saltimbanc trist rămas fără as în mână sau alte giumbușlucuri și cortina după el.

Concluzii

Amadeus i-a adus geniului Mozart, prin piesa cu numeroasele ei versiuni și filmul care, de-a lungul timpului, a suferit modificări regizorale, o popularitate care ajuns în casele tuturor prin receptarea la nivel de masă (piese la radio, includerea muzicii în reclame televizate etc.). Dacă specialiștii au considerat necesară clarificarea unor detalii istorice sau muzicale ce țin de licența poetică este pentru a nu lăsa urme de îndoială asupra veridicității unei personalități marcante și a celor din jurul ei. Interpretările diverse oferite de critică, prilej de deliciu intertextual stau mărturie sensurilor inepuizabile suscitade de operă, adevărată *opera aperta*.

Bibliografie

Aschkenasy, Nehama, "The Biblical Intertext in Peter Shaffer's "Amadeus" (Or, Saul and David in Eighteenth-Century Vienna)", *Comparative Drama*, Vol. 44, No. 1 (Spring 2010), pp. 45-62, <https://www.jstor.org/stable/23238675>. Consultat în 28 sept. 2023.

Bidney, Martin, "Thinking about God and Mozart: The Salieris of Puškin and Peter Shaffer", *The Slavic and East European Journal*, published by: American Association of Teachers of Slavic and East European Languages Vol. 30, No. 2 (Summer, 1986), pp. 183-195, <https://www.jstor.org/stable/307595>. Consultat în 28 sept. 2023.

Brown, A. Peter, "Amadeus and Mozart: Setting the Record Straight", *The American Scholar*, Vol. 61, No. 1 (Winter 1992), pp. 49-66, <https://www.jstor.org/stable/41211976>. Consultat în 3 oct. 2023.

Gianakaris, C. J., "Shaffer's Revisions in 'Amadeus'", *Theatre Journal*, Mar., 1983, Vol. 35, No. 1, *Aporia: Revision, Representation and Intertextual Theatre*, pp. 88-101, <https://www.jstor.org/stable/3206704>. Consultat în 3 oct. 2023.

Gianakaris, C. J., "A Playwright Looks at Mozart: Peter Shaffer's 'Amadeus'", *Comparative Drama*, Vol. 15, No. 1 (Spring 1981), pp. 37-53, <https://www.jstor.org/stable/41152928>. Consultat în 3 oct. 2023.

⁵⁹ Alessandro Baricco, *The Barbarians: An Essay on the Mutation of Culture*, Rizzoli Ex Libris, 2014

COLOCVII TEATRALE

Hinden, Michael, "When Playwrights Talk To God: Peter Shaffer and the Legacy of O'Neill", *Comparative Drama*, Vol. 16, No. 1 (Spring 1982), pp. 49-63, <https://www.jstor.org/stable/41152986>. Consultat în 3 oct. 2023.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006.

Keefe, Simon P., "Beyond Fact and Fiction, Scholarly and Popular: Peter Shaffer and Miloš Forman's 'Amadeus' at 25" *The Musical Times*, Vol. 150, No. 1906 (Spring, 2009), pp. 45-53, <http://www.jstor.com/stable/25597601>. Consultat în 3.10.2023.

Klein, Dennis A., "'Amadeus': The Third Part of Peter Shaffer's Dramatic Trilogy", *Modern Language Studies*, Winter, 1983, Vol. 13, No. 1, pp. 31-38, <https://www.jstor.org/stable/3194316>. Consultat în 3 oct. 2023.

MacMurrough-Kavanagh, M. K., *Peter Shaffer: Theatre and Drama*, Londra: MacMillan Press Limited, 1998.

Sherry, Patrick, "Mozart, Amadeus and Barth", *New Blackfriars*, May 1986, Vol. 67, No. 791, pp. 233-240, <https://www.jstor.org/stable/43247807>. Consultat în 6 oct. 2023.

Sullivan, William J., Peter Shaffer's "'Amadeus': The Making and Un-Making of the Fathers", *American Imago*, Spring 1988, Vol. 45, No. 1, pp. 45-60, <https://www.jstor.org/stable/26303957>. Consultat în 3 oct. 2023.

Thomason, Elisabeth (ed.), "A Study Guide for Peter Shaffer's Amadeus", *Drama for Students*, vol. 13, Gale Centage Learning, 2001.

Clovnul și jocul lui terapeutic. Le Rire Médecin

Antonella CORNICI*

Rezumat: Clovnul – *actorul perfect* are o mare capacitate de a improviza, abilitate esențială în comunicarea cu publicul. Evoluția clovnului este una îndelungată și complexă ajungându-se la o excelentă terapie prin teatru în mediile medicale. În urma unei burse de studiu obținută prin Programul European Erasmus, am participat la Nancy, Franța la o serie de întâlniri cu clovni terapeuți prin intermediul organizației de primire Le Rire Médecin. Observarea activității acestor clovni în Spitalul de Copii din Nancy, interacțiunea lor cu pacienții, familiile acestora, cadrele medicale și tot personalul spitalului a constituit o experiență uimitoare pentru mine ca artist și pedagog. Terapia prin teatru folosește improvizația și alte tehnici teatrale pentru a explora și rezolva probleme personale, de a dezvolta încrederea în sine dar și pentru a trata unele depresii, anxietăți. Terapia cu clovni poate aduce bucurie, un impact pozitiv asupra sănătății mintale și emoționale a persoanelor, oferindu-le o pauză de la grijile și presiunile vieții cotidiene.

Cuvinte cheie: clovn, Le Rire Médecin, terapie, improvizație, nonverbal

Scurtă biografie a personajului clovn

Clovnul este deseori numit „actorul perfect” din mai multe motive. Clovni se bazează pe expresia facială, mimă și gesturi exagerate pentru a comunica cu publicul. Acest mod de comunicare transcende barierele lingvistice, făcându-i să fie înțeleși de către o audiență diversă. Unul dintre scopurile principale ale unui clovn este de a aduce râsete și bucurie publicului. Abilitatea lor de a provoca râsul este adesea considerată o formă supremă de artă. Sunt meșteri în exprimarea emoțiilor pure. Ei pot aduce la suprafață și exagera emoțiile, fie ele bucurie, tristețe, frică sau surpriză, pentru a se conecta cu publicul într-un mod profund.

Clovnii trebuie să aibă o mare capacitate de a improviza tocmai pentru a fi capabili să răspundă repede la reacțiile imprevizibile ale publicului. Această abilitate este esențială în interpretarea comică. Este adesea privit ca fiind vulnerabil și autentic, permițându-i să se conecteze cu publicul într-un mod sincer și personal.

Arta clovnului este unică și complexă, iar actorii care interpretează aceste personaje sunt apreciați pentru abilitățile lor artistice și umorul lor autentic.

Clovnul are o istorie lungă și variată, cu origini care se întind pe parcursul secolelor. Se pare că originile clovnilor se regăsesc în spectacolele

* Regizor, conf. univ. dr. Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași, Facultatea de Teatru, Specializarea Regie

COLOCVII TEATRALE

antice (teatrul grecesc și roman) unde existau personaje comice cu elemente de mimă și exagerare.

În Evul Mediu, clovni au început să se dezvolte în personaje umoristice în spectacolele de stradă și festivaluri. În secolul al XVI-lea, în Italia, odată cu apariția Comediei dell'Arte clovni au evoluat, transformându-se în personaje recunoscute: *Arlecchino*, *Pulcinella* - personaje care au contribuit la evoluția personajului de clovn.

În secolul al XVIII-lea, clovni au devenit o parte obișnuită a spectacolelor de circ, precum cele produse de familia *Grimaldi*¹ în Marea Britanie, considerați precursorii clovnilor moderni.

În secolul al XIX-lea, circul a devenit un mediu popular pentru clovni, iar personajul clovn a evoluat, ajungând să fie recunoscut cu părul colorat și costume extravagante.

Evoluția clovnului este una îndelungată și complexă, cu contribuții din numeroase culturi și perioade istorice. Clovni au continuat să se adapteze și să se schimbe de-a lungul timpului, astfel încât diversitatea lor culturală și artistică rămâne o parte importantă a istoriei spectacolului.

Terapia cu clovni. Le Rire Médecin

Terapia cu clovn este o formă de terapie complementară care utilizează umorul și jocul pentru a ajuta oamenii să facă față stresului, anxietății și durerii. Acești „clovni terapeuți” lucrează în diverse medii, inclusiv spitale, aziluri de bătrâni și centre de recuperare.

Acest tip de terapie a început să se dezvolte în anii 1971, dar s-a răspândit mai larg între 1980-1990. Inițial, a fost introdusă în pediatrie și, ulterior s-a extins și în alte domenii medicale.

Primul program notabil de terapie cu clovni într-un spital a fost fondat de Michael Christensen² și alți clovni în 1986 la Spitalul General din San Francisco. De atunci, această formă de terapie prin teatru cu ajutorul clovnilor s-a răspândit în întreaga lume. Astăzi este o terapie foarte des folosită în spitale, centre de îngrijire și alte instituții medicale pentru a aduce bucurie și confort pacienților. Este important de menționat că terapia cu clovni este susținută de cercetări care arată beneficiile sale în reducerea stresului și îmbunătățirea stării de bine a celor spitalizați.

Un clovn terapeut poate interacționa cu copiii internați, ajutându-i să uite de anxietatea legată de tratament sau intervenții medicale, poate aduce bucurie într-un azil de bătrâni contribuind astfel la îmbunătățirea stării lor de bine, poate lucra cu pacienți care se recuperează după intervenții chirurgicale

¹ Joseph Grimaldi (*Clown Joey*), cel mai cunoscut mim și clovn englez. Primul machiaj al clovnilor în stilul pe care îl putem vedea și în prezent, la circ, a fost făcut de Joseph Grimaldi. Memoriile sale au fost publicate, după moartea sa de Charles Dickens.

² Clovn, jongler, director de circ

COLOCVII TEATRALE

sau accidente, ajutându-i să recâștige încrederea și să-și îmbunătățească mobilitatea prin activități ludice și exerciții amuzante.

Clovnii terapeuți sunt instruiți în tehnici de comunicare și dezvoltare a relației, precum și în modul de a crea un mediu sigur și distractiv pentru clienții lor. Terapia cu clovni poate avea un impact pozitiv asupra sănătății mintale și emoționale a persoanelor, oferindu-le o pauză de la grijile și presiunile vieții cotidiene.

Un clown terapeut este un artist special antrenat pentru a lucra în medii medicale sau de îngrijire, pentru a aduce bucurie și confort pacienților. Iată câteva aspecte importante pe care un clown terapeut ar trebui să le știe:

- *Etica și confidențialitate:* Un clown terapeut trebuie să respecte confidențialitatea pacienților și să acționeze în conformitate cu normele etice în mediile medicale
- *Comunicare nonverbală:* Clovnii terapeuți se bazează în mare măsură pe comunicarea nonverbală, cum ar fi expresia feței, limbajul corpului și gesturile, pentru a interacționa cu pacienții
- *Sensibilitate culturală:* Este important ca un clown terapeut să fie conștient de diversitatea culturală și să respecte valorile și tradițiile pacienților.
- *Flexibilitate:* Situațiile pot varia în medii medicale, așa că un clown terapeut trebuie să fie flexibil și adaptabil la diferite contexte și situații.
- *Abilități artistice:* Clovnii terapeuți sunt, în esență, artiști și, prin urmare, ar trebui să aibă abilități precum mimă, magie simplă, cântec și dans
- *Empatie:* Empatia este esențială pentru a înțelege nevoile și sentimentele pacienților și pentru a le oferi suport în timpul tratamentului sau recuperării.
- *Formare și pregătire:* Majoritatea clovnilor terapeuți trec printr-un program de formare specializat pentru a învăța cum să lucreze eficient în medii medicale și de îngrijire.
- *Echipament și igienă:* În medii medicale, igiena și respectarea regulilor de siguranță sunt esențiale. Clovnii terapeuți trebuie să fie conștienți de regulile de igienă și să aibă grijă de echipamentul lor.

În urma unei burse de studiu Erasmus, cu tema *Studiul clovnului cu efect terapeutic* am avut ocazia să particip câteva zile la intervențiile clovnilor dintr-un spital de copii, din Nancy, Franța, grație organizației partenere din proiect Le Rire Médecin.

Le Rire Médecin este o organizație non-guvernamentală franceză fondată în 1991, care se concentrează pe aducerea bucuriei și amuzamentului în viața copiilor spitalizați.

COLOCVII TEATRALE

Râsul ca Medicament (traducerea numelui organizației) are misiunea principală de a utiliza puterea râsului și a divertismentului pentru a îmbunătăți starea de bine a copiilor care se află în spital. Voluntarii organizației, numiți *Docteurs Rêves* sau *Doctori ai Viselor* sunt artiști special pregătiți care vizitează copiii internați în spitale, oferindu-le povești amuzante, jocuri și activități distractive. Aceste interacțiuni au un impact pozitiv asupra copiilor și familiilor lor în timpul unor perioade dificile.

„Le Rire Médecin visează la o lume în care, orice copil din spital, indiferent de starea în care se află și de gravitatea bolii, își va găsi întotdeauna prieteni veseli care vor ști să-l asculte, să-l înțeleagă și să-l ajute să treacă cât mai bine perioada de spitalizare și să găsească în el resursele pentru a depăși boala.”³



Clovnul *Giselle* – Andreea Vizitiu
(absolventă UNAGE)



Clovnul *Quiche* - Elodie Hatton



Clovnul *Luigi Vegas* - Bruno Salvador



Clovnul *Bolov* - William Masson

Foto credit: Le Rire Médecin

³ <https://www.leriremedecin.org/nous-connaître/qui-sommes-nous.html>, data download: septembrie 2023

COLOCVII TEATRALE

Caroline Simonds este fondatorul Le Rire Médecin. A fost studentă la medicină în Statele Unite, apoi acrobat pe străzile Parisului unde a descoperit arta clovnului. Prima ei apariție în spitalul din Bronx a fost o adevărată surpriză, clovnul ei era un curcan...

Pentru a deveni un clovn terapeutic, un actor ar trebui să parcurgă un program de formare specializat în terapia cu clovni sau să participe la cursuri și workshop-uri care se concentrează pe comunicarea nonverbală, improvizație, magie simplă și dezvoltarea empatiei. De asemenea, ar trebui să învețe despre etica și regulile specifice care se aplică în mediile medicale.

Clovnii terapeuți prezenți în spitale nu sunt personal medical calificat pentru a interveni în situații de urgență. Aceștia nu pot să ofere tratament medical sau să răspundă la situații medicale critice dar prezența lor are un impact pozitiv asupra pacienților și a familiilor lor, chiar și în situații dificile. Colaborarea cu personalul medical din spitale este foarte importantă pentru a asigura că pacienții beneficiază de o abordare optimă, ținându-se cont de nevoile lor fizice, emoționale în raport cu diagnosticul și cu intervențiile medicale suferite sau viitoare.

Pregătirea specifică în terapie cu clovni și în interacțiunea cu pacienții este de obicei mai importantă decât o tehnică actoricească anume. Formatorii și instructorii în terapia cu clovni pot integra elemente din diverse metode actoricești. De exemplu, în perioada stagiului meu de la Nancy, clovnii au participat la un workshop de antrenament pe metoda Michael Chekhov.



Workshop pe metoda Michael Chekhov susținut de Natalie Yalon⁴ - Le Rire Médecin, foto credit Antonella Cornici

⁴ Actriță, regizor și profesor de teatru. Este specializată în regie și pedagogie teatrală cu formatori de la Gitis din Moscova, la Institutul Vakhtanghov, la școala Anatoli Vassiliev și la Studioul de actorie Michael Chekhov din Moscova.

COLOCVII TEATRALE

Metoda lui Michael Chekhov este o tehnică de actorie care se concentrează pe imaginație, expresie fizică, vocală și mișcare. Toate acestea sunt importante în terapia cu clovni, deoarece ei comunică în principal nonverbal. Tehnica Michael Chekhov oferă actorilor un set de instrumente creative care pot contribui la evoluția artei actoriei și la aducerea de autenticitate în interpretare. Metoda Michael Chekhov nu se aplică doar în teatru, ci și în film, televiziune și alte medii artistice. Actorii care studiază această tehnică pot să-și dezvolte abilitățile de exprimare, să înțeleagă mai bine personajele și să creeze interpretări autentice și puternice.



Workshop pe metoda Michael Chekhov susținut de Natalie Yalon - Le Rire Médecin, foto credit Antonella Cornici

Este important de știut că terapia cu clovni este o formă distinctă de performanță care se concentrează pe aducerea bucuriei și a confortului pacienților în mediile medicale sau de îngrijire. Prin urmare, actorii care doresc să devină clovni terapeuți trebuie să fie dispuși să-și adapteze abilitățile și cunoștințele pentru a oferi suport în situații sensibile și stresante.

Clovni de la Le Rire Médecin sunt actori profesioniști, pregătiți special pentru a lucra în instituțiile medicale. Au ajuns pentru prima dată în Franța la Gustave Roussy și la spitalul Louis Mourier din Colombes. În prezent peste 130 de actori clovni lucrează cu copiii internați în spital, în regiunea Ile-de-

COLOCVII TEATRALE

France dar și în mai multe orașe din Franța. În spatele fiecărui actor se ascunde o poveste personală.



Clovnul Giselle – Andreea Vizitiu și *Clovnul Luigi Vegas* - Bruno Salvador (Spitalul de copii Nancy-Franța, foto credit Antonella Cornici)

Poveștile și jocurile clovnilor terapeuți

Poveste cu personaje

Un clovn terapeut poate intra în camera unui copil bolnav și să înceapă o poveste în care el sau ea interpretează un personaj amuzant. De exemplu, clovnul ar putea interpreta un detectiv în căutarea „răcelii” sau a „tristeții”, creând o poveste distractivă în care copilul este implicat în rezolvarea "misterului". Poveștile și improvizațiile sunt simple cu situații neașteptate și amuzante, adaptate la fiecare pacient.

Magie cu baloane

Clovnii pot crea figurine din baloane și le pot oferi pacienților. Pot fi animale, flori sau orice altceva care aduce un zâmbet pe fața pacientului. De multe ori aceste magii cu baloane sunt înlocuite de jocuri cu diverse alte obiecte pe care le găsim în spital. Clovnii terapeuți pot folosi trucuri de magie simplă pentru a-i surprinde pe pacienți și pentru a-i binedispune. Aceste trucuri pot include apariții și dispariții de obiecte sau alte iluzii simple.

Jocuri cu cuvinte

COLOCVII TEATRALE

Clovnii pot juca jocuri cu cuvinte sau ghicitori cu pacienții. De exemplu, ar putea începe un joc în care pacientul trebuie să ghicească cuvântul corect dintr-un puzzle de litere. Aceste jocuri promovează interacțiunea și distracția.

Cântece și dans

Clovnii pot să cânte cântece vesele și să îi invite pe pacienți să danseze împreună cu ei. Aceasta poate ridica moralul și poate oferi o pauză plăcută de la rutina medicală.

Interacțiuni individuale

Clovnii terapeuți pot oferi atenție individuală pacienților, ascultându-i și comunicându-le în mod prietenos. Ei pot încuraja conversația și să încerce să creeze un moment memorabil pentru pacient.

Ce se așteaptă de la un clovn atunci când intră în contact cu un pacient?

„Bunătațe - este una dintre principalele calități așteptate de la un actor clovn recrutat la Rire Médecin, esențială pentru a face față situațiilor dificile trăite în spital. Dorim ca fiecare actor clovn să fie conștient de faptul că intervine mereu pentru a îmbunătăți bunăstarea, atât a copiilor și a familiilor acestora, cât și a echipei de asistență medicală. El acționează întotdeauna cu respect pentru munca echipelor medicale și medicale.

Creativitatea - le permite clovnilor să-și exprime toate calitățile artistice în timpul spectacolelor de cameră personalizate. De asemenea, permite asociației să-și imagineze noi programe în maternitate, în UAPED⁵ sau în HAD⁶.

Umorul, dar și poezia, imaginația, fantezia, visele sunt ceea ce un duo de clovni aduc în spital.

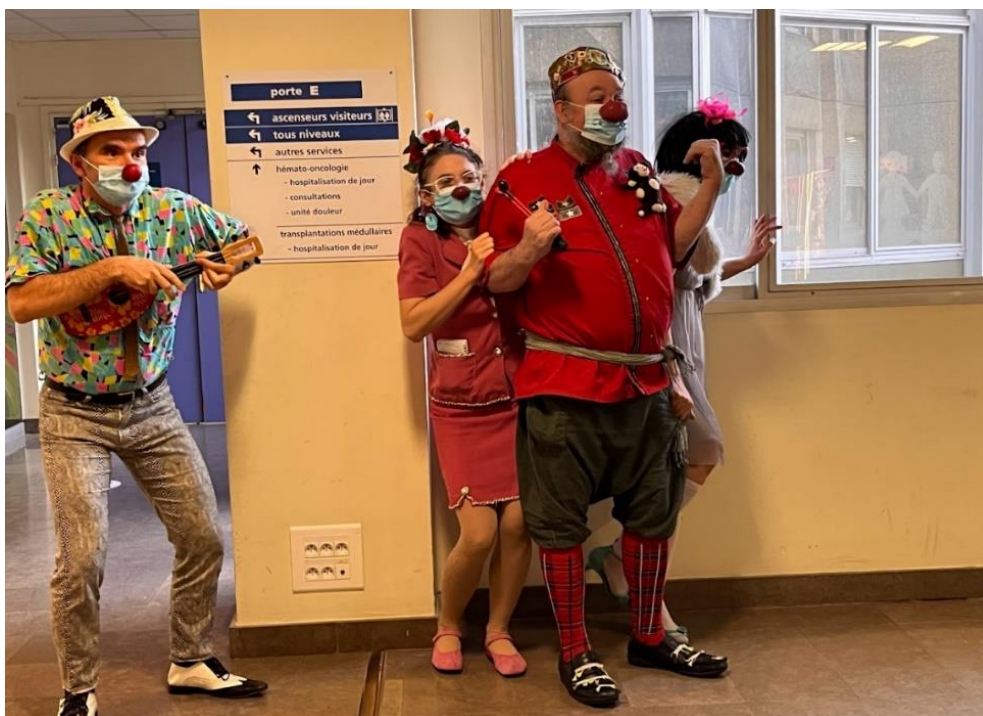
Transmisia - face parte din ADN-ul Le Rire Médecin, care a creat Institutul de Formare Rire Médecin în 2011, apoi a înființat Formarea Jocului Clovnilor în instituțiile de asistență medicală (JCES). Ne dorim să recunoaștem în continuare profesia de clovn terapeutic și să ne aducem contribuția la creșterea numărului de copii care beneficiază de acțiunea actorilor clovn.”⁷

⁵ Unitatea de Primire a Tinerilor Victime ale Violenței

⁶ Spitalizarea la Domiciliu

⁷ <https://www.leriremedecin.org/nous-connaître/qui-sommes-nous.html>, data download: septembrie 2023

COLOCVII TEATRALE



(Clownii din Nancy la Spitalul de Copii, foto credit Antonella Cornici)

Le Rire Médecin este un exemplu elocvent de cum umorul și râsul pot fi folosite ca instrumente terapeutice pentru a îmbunătăți calitatea vieții pacienților, mai ales în cazul copiilor care se confruntă cu probleme medicale și spitalizări prelungite.

„Echipa noastră de actori profesioniști este atent pregătită. Formarea inițială și continuă este esențială pentru a lucra ca clown într-un spital. Orice actor care se alătură asociației primește o pregătire inițială de câteva săptămâni pentru a înțelege, pentru a învăța și pentru a-și adapta performanța la acest cadru specific. *Le Rire Médecin* oferă lunar cursuri de pregătire artistică sau teoretică. Toți actorii se reunesc pentru sesiuni și grupuri de discuții conduse de o personalitate din lumea artistică sau medicală. Sesiunile de coaching sunt utile actorilor-clovn întrucât sunt observați de un actor din asociație a cărui misiune este de a stimula creativitatea artiștilor și de a optimiza jocul duoului.”⁸

În întreaga lume, există mai multe organizații asemănătoare cu *Le Rire Médecin* care folosesc umorul și divertismentul pentru a îmbunătăți starea de bine a pacienților: *Patch Adams Gesundheit Institute* (organizație fondată de

⁸ <https://www.leriremedecin.org/nous-connaître/qui-sommes-nous.html>, data download: septembrie 2023

COLOCVII TEATRALE

medicul umorist Patch Adams) are ca misiune aducerea bucuriei și umorului în lumea medicală prin programe de divertisment și formare a personalului medical, Clown Doctors International (Clowns Sans Frontières) operează la nivel global și trimite clovni special instruiți în spitale din întreaga lume, The Big Apple Circus Clown Care, Theodora Foundation (Elveția), Red Noses International.



(Clovni din Nancy la Spitalul de Copii, foto credit Antonella Cornici)

Bibliografie

- <https://www.leriremedecin.org/>
- <https://akdt.be/fr/akdticiens/enseignants/yalon-natalie/>
- <https://www.therapeuticclowns.ca/what-is-a-therapeutic-clown>
- <http://frcr.albertahealthservices.ca/youth/clowns/>
- <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/the-red-light-district/201802/the-benefits-clown-therapy>
- <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0197455617301995?via%3Dihub>

Culisele creierului – Epilepsia. Perspective narative

Cristi AVRAM*

Rezumat: Articolul de față, într-un fel o cronică de carte și un jurnal de repetiție se concentrează pe un proiect în care este adus în prim plan un subiect de actualitate și încă slab popularizat în România. Spectacolul *Stai jos sau cazii* de Bogdan Munteanu și volumul *Culisele creierului – Epilepsia. Perspective narative* reprezintă un diptic în care un produs cultural teatral cunoaște lumina rampei odată cu publicația ce-l completează și-i marchează apariția. Cele două perspective, cea scenică și cea literar-jurnalistică fac parte dintr-o intenție binevenită de familiarizare a publicului larg cu o afecțiune neurologică privită cu reticență.

Cuvinte cheie: epilepsie, medicină narativă, teatru educațional, Festivalul Internațional pentru Publicul Tânăr Iași

Adesea, se pune în discuție componenta educativă a teatrului, devenită un subiect frecvent în debaterile pe teme diverse ce interferează uneori cu arta scenică. Fără îndoială, oamenii de teatru ai prezentului și-au reamintit de faptul că ieșirea în întâmpinarea unui public tânăr, cărui i se propun teme de actualitate și interes, este un lucru salutar pentru formarea spectatorului matur de mâni. Ce are în plus teatrul numit *educațional* față de cel cu care suntem obișnuiți? E necesară totuși o precizare, aceea că diferențele se realizează din interiorul breslei artiștilor și a teoreticienilor artei teatrului, iar pentru publicul larg teatrul cuprinde cu mult mai multe forme de manifestare artistică decât credem. Pentru cei care-l fac e necesar un diagnostic precis și, apropiindu-mă de tema despre care urmez să vorbesc voi încerca o trecere în revistă a câtorva *simptome* ale teatrului educațional.

În primul rând, aceste forme de teatru au drept focus informarea asupra unui subiect fie abandonat, uitat, fie bine cunoscut, dar neabordat din varii motive; ori tratează teme „periculoase”, tabu, încă neclare. Un al doilea simptom este legat de faptul că universalitatea este înlocuită de particular, astfel tema centrală are drept model un subiect luat din imediat, o problemă dezbătută care de cele mai multe ori se încheie cu o replică adusă societății în care se găsesc diverse neajunsuri. Sub cupola teatrului educațional identificăm diverse subspecii de teatru, pe care nu le vom pomeni, însă aproape toate pornesc de la un filon documentar, căpătând ulterior o carcasă ficțională, îmbrăcând haine scenice sau performative.

* asistent universitar doctor la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, Facultatea de Teatru – Regie și asistent de regie la Opera Națională Română Iași.

COLOCVII TEATRALE

În revista „Observator cultural”, Radu Apostol și Mihaela Michailov semnalau importanța majoră a muncii de documentare: „Ne documentăm foarte mult pentru un spectacol și folosim tehnici și strategii de documentare diferite, pentru a aborda tema cercetată din perspective cât mai variate și contradictorii. Procesul de documentare durează între câteva luni și un an sau chiar mai mult, în funcție de amploarea cercetării. Pentru *Familia Offline* ne-am documentat un an, pentru *Limite*, am făcut timp de 5 luni interviuri cu profesori, profesoare, educatoare, experți educaționali. Când ne documentăm, apelăm la materiale scrise – studii, cercetări, analize etc. –, la interviuri semi structurate (în care avem o serie de întrebări fixe și alte întrebări care decurg din răspunsurile celor pe care îi interviuăm), la documentare observațională, la cercetare de teren. Strângem cât de multe informații putem, pe care ulterior le filtrăm critic și le ficționalizăm.”¹

În al treilea rând, pe lângă utilizarea unor mijloace scenice precum storytelling, teatrul performativ, ș.a. care-l scot din obișnuita sală de spectacol, teatrul educațional devine un bun al comunității și nu al teatrului sau companiei producătoare, ieșind adesea din sala de spectacol, ba chiar fiind conceput în afara acesteia. Astfel, spectatorul nu e cel care-și îndreaptă atenția spre teatru, ci invers, se vine în întâmpinarea publicului, se oferă un produs cultural de care are nevoie fără să opteze pentru el. Teatrul educațional e o necesitate pentru sănătatea mentală și igiena socială a omului prezentului, cel care, într-o lume atât de amalgamată, e dator într-un fel să-i cunoască nevralgiile și să contribuie la ameliorarea acestora. Creatorii acestui tip de spectacol au misiunea de a responsabiliza spectatorul, de a-l face conștient de ce se întâmplă în jurul lui, de cât de aproape este de ceilalți și cât de îndepărtat totodată.

Teatrul educațional e însoțit în același timp de un soi de campanie de informare, el devine un standard al aducerii în prim plan a unui subiect de interes. Tocmai din acest motiv, uneori, o manifestare cultural-artistică e însoțită de o dezbatere publică, de unele materiale informative suplimentare, aici includem video-uri de promovare și conștientizare, broșuri și materiale scrise, volume, cursuri, marșuri. Teatrul educațional angrenează, deci, nu doar compania producătoare, ci și asociații și instituții conexe ce pot sprijini demersul artistic prin implicarea activă. Ba mai mult, în sprijinul unui spectacol de această factură nu se angrenează doar forțe din sfera culturală și cea educativă, ci și din arii conexe care, la un anumit nivel, interferează cu subiectul abordat.

În sfera pe care am amintit-o mai sus se încadrează și proiectul *Culisele creierului – Epilepsia*, la realizarea căruia au colaborat instituții de cultură și

¹ <http://www.observatorcultural.ro/articol/teatrul-educational-poate-educa-si-alina-poate-forma-oameni-mai-buni/>

COLOCVII TEATRALE

învățăământ, cărora li s-au alăturat artiști din sfera teatrului și a literaturii. Întreg proiectul pleacă de la un roman – *Stai jos sau cazii* a lui Bogdan Munteanu, ce, la inițiativa curatorului Festivalului Internațional pentru Publicul Tânăr Iași, Oltița Cîntec, devine spectacol la Teatrul Luceafărul Iași, deschizând festivalul. Proiectul angrenează și profesori ai Universității de Medicină „Gr. T. Popa” Iași, cercetători ai Centrului Cultural ”I. I. Mironescu” care devin coautori ai volumului *Culisele creierului. Epilepsia. Perspective narrative* publicat la editurii universității.

Nu e prima oară când un spectacol de teatru educativ realizat de Teatrul Luceafărul Iași este însoțit de un material documentar concretizat sub forma unui volum. Și de data aceasta, spectacolul *Stai jos sau cazii* pe care am avut bucuria să-l regizez se împlinește prin cartea ce-i completează apariția, ea incluzând capitole semnate de mai mulți autori, abordând aceeași temă – epilepsia. Volumul e deschis de cuvântului rectorului Universității de Medicină și Farmacie „Gr. T. Popa” Iași, prof univ. dr. Viorel Scripcariu, pomenind scopul volumului ca parte integrantă din proiectul educațional care realizează parteneriatul între instituția de spectacol și cea de învățăământ superior: „Consider acest volum ca fiind o resursă importantă în educația medicală: a studenților, medicilor și a societății. O strategie inovatoare și transdisciplinară de împărtășire, de exersare și de evaluare a abilităților de comunicare și de empatie, pornind dinspre teatru. E un proiect-pilot, care face parte dintr-un demers mai amplu și unic în spațiul universitar românesc – „Universitate pentru comunitate” – pe care UMF Iași și Centrul Cultural ”I. I. Mironescu” îl va derula în România, iar Culisele creierului mă bucură că îl va inaugura.”²

Cartea continuă cu un capitol generos despre medicina performativă în care Oltița Cîntec pomenește mari dramaturgi care fie și-au îndreptat atenția în opera lor asupra medicinei, având ori nu o formație medicală, fie și-au asumat propria boală ca pe un instrument artistic, transformând-o într-o metodă de expresie. Amintiți sunt medicii scriitori - François Rabelais, Friedrich Schiller, Arthur Conan Doyle sau Anton Pavlovici Cehov, dar și creatorii de spectacole precum Pippo Delbono, Romeo Castellucci ori Suzy Willson, cei care realizează o *cercetare estetică pe baze medicale*. Cei din urmă amintiți înțeleg afecțiunile medicale drept un instrument de expresie artistică, abordând trauma ori boala ca pe un mijloc de a sonda înlăuntrul ființei umane. Astfel, se împlinește nu doar un crez artistic, ci și un scop curativ al artei, datoare să răspundă unei arii largi de nevoi, în stare să împrumute metode de vindecare fizică ori psihică și să le asume unei abordări artistice.

² Oltița Cîntec, Richard Constantinescu, Daniela Șilindean, *Culisele creierului. Epilepsia. Perspective narrative*, Editura „Gr. T. Popa”, Iași, 2023, p. 10.

COLOCVII TEATRALE



COLOCVII TEATRALE

Se impune amintit un alt concept al modernității – dramaterapia – cu alte cuvinte implicarea unor oameni obișnuiți în activități teatrale cu scop terapeutic. „Carl Jung spunea despre acest fel de terapie că nu este un tratament, ci o modalitate de a dezvolta posibilitățile creative aflate în stare latentă, fiindcă în ziua de azi acestea tind să devină un automatism. Astfel, atelierelor de dramaterapie nu urmăresc să creeze actori, ci să dezvolte omul. Scopul lor e să îl facă pe pacient să își descopere și să își pună în valoare calitățile, să îl învețe să fie stăpân pe el în situații de criză și să îl ajute să-și dezvolte imaginația și creativitatea.”³ Nu puține sunt exemplele unor companii de teatru care și-au orientat activitatea înspre acest domeniu. Persoane cu afecțiuni fizice ori psihice sunt implicate în proiecte prin care își transformă problemele în mijloc de exprimare artistică. Așa cum Daniela Șilindean amintește în cel de-a doilea capitol al cărții, *Povestea care legitimează*: „A spune povestea despre propria boală implică, cu siguranță, nu numai a găsi curajul de auto-expunere, mai ales, în fața unui public străin, ci și strădania de a lega imaginile cunoscute despre sine cu cele care se suprapun pe un *alt* eu. Cel din urmă nu e, de cele mai multe ori, pe deplin știut. De aceea narațiunea dobândește și caracterul de investigare, are funcția de a sistematiza și ordona. De a filtra și de a ajunge la înțelegere.”⁴

Volumul continuă cu o povestire realizată de medicul primar neurolog Ioana Mândruță – *Turnul, aici căpitanul Robert, cer permisiunea de a ateriza în sala de operație* – titlu reprezentativ pentru o situație de viață în care un pilot de linie descoperă în urma unui accident de mașină că e bolnav de epilepsie. Narațiunea surprinde emoționant felul în care se modifică existența unui bărbat în urma acestui diagnostic și, mai ales, în urma vindecării de epilepsie prin operație. Astfel, situația impresionantă de viață a unui pacient devine literatură, și una de bună calitate, Ioana Mândruță scriind o proză dinamică și extrem de vizuală.

Unul dintre capitolele document este cel al profesorului Richard Constantinescu – *Statele unite ale ființei. Cum a devenit Creangă epileptic*. Într-un generos studiu, bine documentat, autorul pune laolaltă informații amintite răzleț în diverse cărți despre afecțiunea care i-a tulburat anii maturității autorului Ion Creangă, despre care cei mai mulți dintre noi au o imagine idilică a unui povestitor neaș, plin de umor și pantagruelic. Acest capitol e totodată și o informare cu privire la simptomatologia epilepsiei și, mai ales, o punere în tema a publicului larg față de mecanismele sociale în care e angrenat cel care suferă de această afecțiune, fie el chiar o personalitate a lumii literare. Până la urmă, punerea în oglindă a unui autor de sfârșit de

³ Apud <https://www.medichub.ro/reviste/medic-ro/teatrul-intre-arta-si-terapie-id-620-cmsid-51>

⁴ Oltița Cîntec, op.cit., p. 34.

COLOCVII TEATRALE

secol XIX cu unul al contemporaneității arată cât de nepregătiți suntem să înțelegem problemele cu care se confruntă unii dintre noi.

Capitolele *Confesiuni de producător*, *Un coș cu mere* – povestire de Bogdan Munteanu, *Stai jos sau cazi – culisele unui spectacol*, „Nu-ți fie rușine când te trezești pe jos” completează scopul acestei cărți, concentrându-se pe crearea spectacolului conceput în urma dramatizării romanului care-i dă și titlul. Se impun trecute în revistă câteva aspecte legate de opera literară de la care se pornește în parcursul întreprins, urmate de reflecții și teme abordate în crearea spectacolului pe care îl semnez.



Bogdan Munteanu se debarasează de clișee literare, abordează o scriitură liberă și fără inhibiții, ceea ce o face și extrem de teatrală. Dialogurile sunt vii, ușor rostibile pentru că aparțin unor oameni adevărați, sunt firești și simple. Printre rânduri, transpar multe dintre tarele românilor, dar, la fel cum se întâmplă și în raportul lui Ciprian, personajul principal, cu epilepsia, sunt acceptate și tratate cu umor. Până la urmă, singura cale prin care poți merge mai departe e să-ți accepți vulnerabilitatea și să le dai voie celorlalți să n-o înțeleagă. E un bun prilej să afli lucruri poate neștiute despre epilepsie citindu-l pe Bogdan. Te întrebi uneori dacă parcurgi paginile unui jurnal sau intri invaziv în amintirile și emoțiile unui om. Ciprian, personajul său cu care, probabil, se confundă uneori, are generozitatea de ne da voie să facem acest lucru, invitându-ne să-l descoperim pe el și pe cei apropiați lui.

COLOCVII TEATRALE

„*Stai jos sau cazii*, titlu care descrie una dintre regulile de siguranță a celor diagnosticați cu epilepsie a impus și regula spațiului în care se desfășoară acțiunea; un mediu în care prăbușirea involuntară e sigură și lipsită de consecințe. Durerea se estompează și plonjarea în fragmentele de irealitate se realizează cu blândețe. Imaginea finală a spectacolului nostru descrie tocmai căderea unor oameni într-un spațiu în care fragilitatea e îmbrățișată cu tandrețe. Invitația la solidaritate e cea mai bună metodă prin care cei din jurul lui Ciprian îi înțeleg viața.”⁵

Primii care învață această regulă sunt cei din jurul personajului central, căci, dacă el e lipsit de control în timpul crizelor, ceilalți îi pot fi de ajutor. Familia se transformă în plasa lui de siguranță, obișnuindu-se treptat și parcă împotriva voinței lor cu nevoile lui Ciprian. Speriați de ce i se întâmplă fiului și nepotului lor adolescent, adulții au primul instinct de a-i ascunde vulnerabilitatea, deși semnele ei se vor permanentiza. Cu timpul, însă, își vor da seama că Ciprian și problemele sale trebuie să devină o prioritate. Tânărul recunoaște că înăbușirea diagnosticului și tăinuirea lui nu fac altceva decât să intensifice pericolul în care se poate afla uneori. Atâta timp cât îi accepți limitele, dai voie celorlalți să-ți fie de ajutor.

În urma convulsiilor, Ciprian redescoperă treptat lumea, iar călătoriile în afara sinelui confuz determină trecutul și prezentul să se întrepătrundă. „Ființele pe care le întâlnește, uneori figuri răsturnate la limita dintre realitate și visare, sunt aduse pe scenă și în varianta noastră. Imagini nedefinite, obiceiuri particulare, nefirești, însoțite de zgomote și voci ce se încălesc obsedant recompun exercițiul prin care personajul nostru își explică parcursul. Tocmai aceste treceri au impus ritmul și stilul spectacolului, un demers performativ, în care tranzițiile dintre scene se realizează asumat și la vedere.”⁶

Ciprian învață să-și accepte neputințele tratându-le cu umor. Când semnele crizelor nu pot fi ascunse, autoironia ia locul dramei. De altfel, e cea mai potrivită variantă de a-și accepta transformările prin care trece corpul și, totodată, devine o formă de reintegrare socială. Asumându-și privirile critice ale celorlalți, remarcile spontane și răutăcioase ale copiilor, personajul nostru le anticipează reacțiile și intră într-un joc menit să-i îndulcească relaționarea interpersonală. În scena de pe stradă, când întâlnește un homeless căzut în urma unei crize epileptice, își dă seama că acesta e, de fapt, singura persoană cu aceeași problemă pe care o cunoaște. Deși are patruzeci de ani, încă se străduiește să-și tăinuiască problema. De la acest homeless care nu-și ascunde diagnosticul învață că e inutil să mai disimuleze. Nu la fel se întâmplă și în scena de la birou, în care colegii săi roiesc în jurul lui în timpul convulsiilor, acționând nepotrivit și agitându-se inutil. Revenindu-și, are primul instinct de

⁵ Oltița Cîntec, op.cit, p. 140.

⁶ Idem, p. 138.

COLOCVII TEATRALE

a fugi, de a se retrage din fața privirilor tăioase ale colegilor. Asumarea e încă un exercițiu.



Personajul nostru duce, totuși, o viață normală. În afară de episoadele convulsive care, e adevărat, în spectacolul nostru au o frecvență cu mult mai mare decât în viața reală, însoțite fiind de scene cheie din parcursul lui Ciprian, el se comportă firesc. E un adolescent cu preocupări specifice vârstei, un

COLOCVII TEATRALE

student care învață să-și domolească excesele, dar care fentează de multe ori regulile, un adult care își construiește propria familie și se bucură la fel ca toți ceilalți de lucrurile frumoase care i se întâmplă. Dincolo de fricile naturale, el își populează timpul cu rutina bine cunoscută tuturor. Ceea ce ni s-a părut relevant e felul în care Ciprian învață să asimileze boala în obiceiurile zilnice și nu atât modificarea stilului de viață în funcție de diagnostic.

Bogdan Munteanu surprinde comicul și absurdul situațiilor în care oamenii obișnuiți iau contact cu epilepsia. Personajele din jurul celui care are convulsii sunt colorate și spontane. Neștiind cum să reacționeze, ei se comportă absolut ilar, scot la iveală mentalități și obiceiuri rizibile, fără să-i poată oferi primul ajutor lui Ciprian. De aici transpare scopul educativ al romanului și al spectacolului nostru totodată. Învățăm să reacționăm și să fim de folos. În plus față de aceste informații, am venit cu câteva detalii tehnice, opinii medicale, comentarii pe baza scenelor, atât ale lui Ciprian, ale specialiștilor, cât și ale noastre, menite nu doar să lămurească un anumit gen de reacție în momentele critice, dar și pentru a ieși întrucâtva din sfera particularului.

Dacă în roman vocea naratorului se face auzită la persoana I, în spectacolul nostru rolul cititorului e jucat de spectatori. Ciprian e într-un continuu contact cu publicul. Gândurile lui se fac auzite, vocea interioară e proiectată sub forma unui dialog cu cel din sala de teatru care se transformă în interlocutor. Spectatorul e totodată confidentul personajelor, având acces nu doar la destăinuirile lui Ciprian, cât și la amintirile sale, la impresiile celorlalte personaje în raport cu epilepsia. De altfel, toți actorii, comentatori ai situațiilor dramatice pe care le și joacă, se adresează pe rând publicului. Acest raport de confidențialitate se impune uneori, atunci când teatrul tratează astfel de tematici.

La fel de relevante sunt și temele conexe, aparent minimalizate ca însemnătate în contextul general. Familia imperfectă și lipsa de comunicare între membrii acesteia, frica față de societatea acaparantă, preconcepțiile cu privire la boală, depersonalizarea și lipsa de umanitate a celor din jurul nostru sunt doar câteva subiecte ce iradiază din trunchiul principal. Astfel că, nu doar epilepsia, ci orice tip de ieșire din relief e îngrijorătoare pentru cei rutinați. În afara șabloanelor, a măsurătorilor precise, cei diferiți sunt datori să-și poarte stigmatul.

„*Stai jos sau cazi* răspunde unui neajuns al familiarizării cu o problemă despre care se discută foarte puțin. Deși statisticile indică un procent mare de cazuri de epilepsie diagnosticată în rândul populației României, demersurile făcute în direcția conștientizării acestei boli sunt insuficiente. Spectacolul nu e o bravadă ori o critică adusă societății noastre, el e doar o formă de expresie, e un produs cultural și, implicit, un material educativ. Ce ni se pare relevant e că se adresează oricărei categorii de public și, în plus, nu e un spectacol grav,

COLOCVII TEATRALE

nu are un ton sobru și drastic, ci se apropie cu umor și ironie de un subiect încă sensibil și abordat cu prudență. Pentru că Ciprian alege să se destăinuie relaxat, trebuie doar să ne îngăduim să-l ascultăm și să devenim mai empatici.”⁷

Bibliografie

- Cîntec, Oltița & Constantinescu, Richard & Șilindean, Daniela, *Culisele creierului. Epilepsia. Perspective narative*, Editura „Gr. T. Popa”, Iași, 2023;
Michailov, Mihaela & Apostol, Radu, *Teatru educațional practici, reflexii, extensii*, Casa de Pariuri Literare, București, 2021.
Munteanu, Bogdan, *Ai uitat să râzi*, Nemira, București, 2023;
Munteanu, Bogdan, *Stai jos sau cazi*, Nemira, București, 2022.

⁷ Idem, p. 140.

Experiențe „metaforeografice” - performative în spectacolele: (*In Between*) *Homes/ Ulise* și *Thrill me: povestea lui Leopold și a lui Loeb* de Stephen Dolginoff

Raluca LUPAN*

Rezumat: Articolul își propune analiza structurilor coregrafice în performance-urile realizate de companiile din sectorul independent. Realizarea unor atmosfere performative specifice teatrului imersiv în cadrul unor produse artistice reprezintă o zonă de cercetare încă neexplorată. Parcurgerea drumului de la concept la materializare artistică presupune o reordonare a relației profesionale dintre regizor și coregraf sau coordonatorul mișcării scenice. Aceste relaționări profesionale și a principiilor sub care se instituie sunt adesea discutate, dar adesea cartografierea lor rămâne mai mereu într-o zonă ambiguă. Prezenta lucrare are ca obiectiv rediscutarea rolului coregrafului și/sau al coordonatorului mișcării scenice în realizarea produselor artistice.

Cuvinte cheie: mișcare scenică, dramaturgii coregrafice, teatru independent, atmosfere performative

Asociații culturale prezente pe scena teatrului independent din România, asociația *Create. Act. Enjoy*¹ (fondată în 2012) și asociația *Touchstone Creative*² (fondată în 2022) propun publicului consumator de artă oferte culturale alternative care au la bază structuri metateatrale asigurând privitorului experiențe performative nemaiîntâlnite.

Prin infinita generozitate a managerilor (Diana Buluga-manager-*Create.Act. Enjoy* și Dragoș Ioniță- manager *Touchstone Creative*) celor două asociații, am avut posibilitatea de a participa activ, în generarea și coregafierea structurilor asociate mișcării scenice în cele două producții menționate mai sus.

1. Atmosfera corpurilor performative în cadrul Simpoziului din proiectul *Ulysses: European Odyssey* (UEO) realizat de *Create. Act. Enjoy*

În perioadă 7 -16 iulie, asociația *Create. Act. Enjoy* propune în cadrul proiectului european *Ulysses: European Odyssey*³ (2022-2024) alături de alte optsprezece orașe (Atena, Trieste, Vilnius, Budapesta, Marsilia, Paris, Berlin, Lugo, Copenhaga, Istanbul, Cluj, Zurich, Groningen, Eleusis, Oulu, Lisabona, Dublin, Derry) o reinterpretare a romanului lui James Joyce- „Ulise”, prin

* Freelance performer/ asist. univ. dr. al Facultății de Teatru și Film, UBB, Cluj Napoca

¹<https://createactenjoy.com/>

² Asociație de teatru, fondată în 2022

³ <https://ulysseseurope.eu/>

COLOCVII TEATRALE

intermediul unor abordări artistice care să răspundă unor teme sociale și culturale prezente în romanul amintit mai sus. Grupului independent de artiști cooptați de *Create. Act. Enjoy* îi revine altfel capitolul „Sirene”⁴ din interiorul romanului lui J. Joyce. Artiștii, coordonați de managerul de proiect- Diana Buluga⁵ imaginează în spațiul Fabricii Clujana un *performance* imersiv de tip promendă, cu titlul (*In Between*) *Homes*⁶., unde publicul a putut explora tema migrației și problematicile familiei transnaționale. În interiorul spațiului Clujana (spațiu inițial destinat confecționării produselor de încălțăminte) se recompune în sens artistic tema migrației și se construiesc nouă spații performative, expoziții și atmosfere interactive pentru a oferi publicului șanse de a experimenta senzorial efectele, dificultățile, neputințele și bucuriile pe care familiile transnaționale le întâmpină într-un continuu vertij al traversării granițelor în căutarea unui viitor mai bun. În călătoria lui prin acest spațiu reinterpretate, spectatorul devine un participant, o parte activă a poveștii prin anihilarea aproape totală a distanței dintre *performer* și spectator. Fiecare spațiu propune o subtemă a migrației, este învăluit de o atmosferă scenografică și sonoră proprie, și desigur o dramaturgie și regie semnată de Andreea Iacob. Tema propusă de echipa artistică din redramatizarea capitolului „Sirene” din romanului lui Joyce a presupus în structura proiectului *Ulysses: European Odyssey* și realizarea unui eveniment care să completeze tema principală prezentată în cadrul proiectului: un simpozion⁷ performativ (12 iulie 2023). Pentru a putea descifra „nebulia aflată în spatele structurii”⁸ în prima etapă a construcției simpozionului performativ, regizoare Andreea Iacob⁹, Raluca Lupan (coregraf) și colaboratorii implicați în proiect: Călin Deneș, Maia Ialgesa Dat, Victor Muntean, Mic Octavian, Clara Roman, Oana Rotaru, Ana Maria Marin (studenți ai anul III- Artele Spectacolului-Actorie, tutori și coordonatori: Lupan Raluca și lect. univ. dr. asoc. Cătălin Codreanu¹⁰, Facultatea de Teatru și Film- Cluj Napoca) au parcurs într-o lectură colectivă acele pasaje ale romanului lui James Joyce de unde s-au desprins temele principale pe care aceștia urmau să construiască în sesiunile de improvizații, dramaturgia coregrafică a întregului simpozion. Lectura performativă din cadrul evenimentului de pe data de 12 iulie avea să fie realizată de: Rareș Moldovan (autorul traducerii recente în limba română a romanului), din

⁴ <https://ulysseseurope.eu/episode/cluj/sirens-in-between-homes/>

⁵ Actriță a Teatrul Național „Lucian Blaga”- Cluj Napoca și fondatoarea asociației „Create. Act. Enjoy”; <https://createactenjoy.com/diana-buluga/>

⁶ <https://ulysseseurope.eu/episode/cluj/sirens-in-between-homes/>

⁷ <https://ulysseseurope.eu/episode/cluj/sirens-now-navigating-dangers-of-migration-and-habitation/>

⁸ Căciuleanu. Gigi, *Vânt. Volum. Vectori.*, București, Editura Curtea Veche, 2008, pg.14

⁹ Regizoare, lect. univ. dr. al Facultății de Teatru și Film- Cluj Napoca, UBB

¹⁰ Actor al Teatrului Național „Lucian Blaga”, lector universitar dr. al Facultății de Teatru și Film, UBB

COLOCVII TEATRALE

perspectiva relației cu textul capitolului; Elena Păcurar (profesoară la Facultatea de Litere), din perspectiva relației cu romanul și universului lui Joyce și Viorela Telegdi-Csetri (directoarea Centrului pentru Studiul Familiilor Transnaționale), din perspectiva studiilor asupra fenomenului migrației. În sesiunea destinată lecturii acestor pasaje, echipa artistică identifică trei teme majore care vor fi dezbătute și în cele din urmă coregrafiate: 1. Înainte-Înapoi, 2. Fisura și 3. Prezență-Absență. Având ca bază de construcție lectura textelor integrate în produsul performativ și a celor trei teme de explorat, coregraful alături de Andreea Iacob și asistentul ei de regie, Varga Hunor-József¹¹ propun în stadiul repetițiilor explorarea relațiilor interactive dintre *performer* și spațiul fizic (ultima sală din fabrica Clujana amenajată ca o discotecă a anilor '80), spațiul sonor (compus de József Iszlai) și spațiul imaginat completat de *videomapping-ul*: Dianeî Drăgan-Chirilă. Spațiile derizorii și iluzorii, devin pentru *performeri* locul de joacă, cu o infinită rețea de posibilități creative. Dispozitivele imersive aflate în proximitatea *performerilor* le-au oferit acestora oportunitatea de a înțelege importanța abordărilor relaționale și a ceea ce Gigi Căciuleanu exprimă atât de clar: „Gestul aduce muzică, nu muzica aduce gestul, iar nuanțele coregrafice se construiesc pe structură”¹². Pledoariile maestrului Căciuleanu pentru dramaturgia coregrafică efervescentă, pe viață și pe moarte, pentru o muncă asiduă cu metafora pură și cu propriile neputințe fizice, cu formele specifice dansului, se regăsesc pe tot parcursul construcției coregrafice din cadrul simpozionului, și pot constitui dogme demne de urmat. Temele menționate mai sus (înainte-înapoi, fisura și absența/prezența) sunt dezbătute în prima sesiune de repetiții, apoi încep să își găsească materialitatea psihofizică în improvizații coregrafice. Mișcările coregrafiate împletite cu discursurile celor 3 *speakeri* din cadrul simpozionului, aveau scopul de a introduce spectatorul în straturile profunde ale temei principale: migrația. Alături de discursurile prezentate, dans-actorii au fost însoțit pe tot parcursul evenimentului de un fond sonor aproape insesizabil, dar care a reușit să conducă întreaga construcție spre un rezultat care să rezoneze în spectator. Dificultățile prezente în realizarea întregului concept coregrafic, și-au găsit soluțiile prin disponibilitatea profesională remarcantă a dans-actorilor-studenți ai anului II actorie, din cadrul Facultății de Teatru și Film de la Cluj. Antrenați în a rezolva în mod constant sarcini scenice complexe în timpul procesului educațional, studenții dans-actori, au putut cu ușurință să-și aducă aportul personal în realizarea constructului final. Soluțiile lor profesionale, cât și personale în relație cu tema simpozionului și cu esteticile propuse în vederea realizării produsului finit reflectă o dorință reală de implicare în procesul de

¹¹ Dansator/performer, <https://theater.hu/hu/portre/varga-hunor-jozsef--24315.html>

¹² Gigi Căciuleanu în cadrul repetițiilor pentru spectacolul „La vie en rose”, Satu Mare, 2023

creație. Fiindu-le oferită oportunitatea de a deveni părți creatoare în proces, nu doar executante, ei au găsit acel mediul în care să-și exerseze și etaleze toate veleitățile artistice. Munca coregrafului sau a coordonatorului mișcării scenice a putut să își atingă punctele maxime, procesul de creație fiind susținut pe deplin prin acest tip de implicare colectivă.

2. Reducții corporale în producția realizată de Touchstone Creative¹³ a musicalului *Thrill me*: povestea lui Leopold și a lui Loeb de Stephen Dolginoff

În cadrul proiectului înaintat spre finanțare către Administrația Fondului Cultural Național, asociația *Touchstone Creative* își propune realizarea musicalului de cameră *Thrill me* în perioada 15.02-15.11.2023. Obținând finanțarea necesară pentru această producție, echipa managerială a asociației propune colaboratorilor săi să adere la un nou proces de creație, pentru a putea aduce pe piața artistică un produs cu totul inedit. Convinși de șansele de reușită a proiectului propus de producătorul, Dragoș Ioniță, artiștii implicați se îmbarcă spre noi căutări artistice. Ne rămâne, desgiur, plăcerea de a menționa echipa artistică a proiectului: distribuție: Dragoș Ioniță și Andrei Mărcuță (*performeri*); traducere: Ionuț Grama; pian: Mihai Murariu; regia: Ionuț Grama¹⁴ & Dragoș Muscalu; mișcare scenică: Raluca Lupan, scenografia & costume: Vladimir Turturică; pregătirea vocală: Georgiana Mototolea.

În primele etape ale procesului de creație, sub îndrumarea exigentă și atentă a coordonatorului artistic, Ionuț Grama, *performerii* stabilesc limitele firului narativ: doi tineri considerați geniali, în 1924, studenți la Drept, nu au mai vrut să răspundă la multiple întrebări existențiale, la suprimatele „de ce”-uri și excitați de teoria despre supra-om a lui Friedrich Nietzsche pe care au interpretat-o în extremis, își asumă complet statutul de *übermensch* prin acțiunea de a ucide o altă ființă umană, acțiune care este prezentată de personajul *Richard* ca ultima treaptă în devenirea lor de supra-oameni. În acest timp, un băiat de 14 ani, *Bobby Franks* este răpit de *Richard* și de *Nathan* (personajele principale), și devine victima „crimei secolului” – așa cum titrau bombastic ziarele din Chicago acum un secol. Povestea construită aparent simplu din punct de vedere dramaturgi, își dezvăluie complexitatea în compozițiile muzicale originale care oferă *performerilor* o partitură dificilă în confruntarea cu cele două planuri de joc: planul real al prezentului în care Nathan se află pentru a cincea oară în fața Comisiei pentru eliberarea condiționată pentru a-și pleda din nou cazul și planul imaginar- construit din

¹³ <https://touchstone-creative.com/>

¹⁴ Actor liber profesionist, <https://www.imdb.com/name/nm3209537/>

COLOCVII TEATRALE

amintirile tânărului Nathan care înfăptuie „crima secolului”. Construite pentru actori sau *performeri* experimentați, cele două ipostaze ale lui *Nathan*, tânărul de 19 ani și adultul de 54 de ani, se întrepătrund pe tot parcursul libretului. Inițial, în jurul personajului *Richard* se construiește ipoteza cum că el ar fi „creierul” întregii operațiuni de răpire și ucidere a unui copil de 14 ani, ca mai apoi să înțelegem că și el la rândul lui a fost înșelat de cel care îl venera și adora, de *Nathan*, prietenul și iubitul său. Complexitatea relației dintre cei doi, dintre *Richard*, acest fascinator și *Nathan*, eternul îndrăgostit și supus, se dezvăluie prin cântecele compuse de *Stephen Dolginoff*.

Conceptul regizoral, insuflat în proporție de optzeci la sută de Ionuț Grama și ajustat subtil și mult prea discret de Dragoș Muscalu¹⁵, permite desfășurarea repetițiilor în orice tip de spațiu, dar în etapa de finalizare a proiectului celor de *Touchstone Creative*, spectacolul *Thrill me* finanțat de AFCN, susținut de ARCUB, și performat în spațiul scenic pus la dispoziție de Teatrul ACT, dinamicele corporale realizate în prima etapă de repetiții au suferit destructurări majore. Conceptul regizoral imaginat, translatat într-o cheie extrem de personală de regizorul și coordonatorul artistic, Ionuț Grama, are la bază ca modalitate de construcție a personajului abordări abundante stanslavkiene, aproape marginalizând regulile de construcție impuse de partiturile specifice formelor fixe, precum musicalul. Temperând gustul pentru abordarea din interior spre exterior a regizorului Ionuț Grama, secundul său, Dragoș Muscalu, accentuează necesitatea unor constructe performative, sau a unor personaje modelate sculptural în relație cu spațiul de joc și forma fixă de interpretare: musicalul. Intervenția coordonatorului mișcării scenice (posibil coregraf) vine în întâmpinarea conceptelor propuse de către cei doi regizori pentru a putea echilibra situațiile scenice în relație cu spațiile de joc, dar mai ales pentru a preveni eventuale disensiuni cu privire la metodele teatrale (in-out sau out-in) de construcție a personajelor.

Perfecționând asamblul de expresii psiho-fizice prin exerciții de antrenament corporal, structurile corporale sugerate de coordonatorul mișcării scenice (Raluca Lupan) vor fi reduse spre valorile lor minime de materializare scenică. Antrenamentele corporale sugerate pentru *performeri* de către coordonatorul pe mișcare în vederea menținerii musculaturii active și pregătite pentru a-și putea asuma orice situație scenică, au fost vitregite, nefiind corelate cu sesiunile de pregătire vocală. Gestică și trăsăturile comportamentale concretizate în expresii corporale specifice artei teatrale, construite pentru cele două personaje principale: *Nathan* (Dragoș Ioniță) și *Richard* (Andrei Mărcuță¹⁶) revin în sarcina coordonatorului de mișcare. Relația personajelor cu spațiile imaginate și cu spațiul concret al scenei, reprezintă prima etapă în

¹⁵ Fondatorul trupei de improvizație „Just push play”, <https://www.dragosmuscalu.ro/>

¹⁶ Actor al Teatrului „Toni Bulandra”- Târgoviște, <https://www.tonybulandra.ro/?p=22987>

COLOCVII TEATRALE

traseul căutărilor artistice de la formă externă la conținutul interiorității personajelor.

Construcția mișcării scenice s-a concentrat spre forme simple, esențializate, spre atingerea acelor atitudini corporale juste în situațiile scenice prezente în libret. Pentru a păstra esența legăturii dintre personaje și a situației absolut fabuloase ca interioritate și acțiuni psiho-fizice, actorii au fost nevoiți să reducă expresiile corporale și faciale, deoarece distanța dintre ei și public este doar de jumătate de metru. Aproprierea atât de intimă de spectator și crearea spațiului ficțional al personajelor, obligă actorii să dozeze output-ul psiho-fizic al expresiei corporale și al energiei pe tot parcursul reprezentației. În contextul repetițiilor am încercat să ne dăm seama dacă e nevoie de mișcări mai, generoase, în relația cu spațialitatea, iar miza a fost aceea de a găsi un echilibrul între exuberanța corporală pe care musicalul o cere ca reprezentări ale formelor de expresiei corporală în relație cu volumele materiale și concrete ale scenei și, desigur dozajul corect al formei exprimate păstrată în relația foarte intimă cu publicul – pentru că, într-un spațiu restrâns, o mișcare prea amplă poate părea artificială. Am lucrat mult la precizia traseului în spațiu, pentru a ajuta actorii să conțină și să controleze cât mai bine mișcarea, iar dacă a fost nevoie de o expansiuni gestuale sau corporale, ele să fie exprimate cu o măsură justă și mereu ajustabilă la condițiile de joc. Corpurile actorilor trebuie să fie mereu disponibile pentru a putea obține această precizie, și astfel să existe cât mai puțină nesiguranță în relație cu celelalte corpuri prezente în scenă, cu toate obiectele și implicit cu distanțele fizice prezente în spațiul de joc.

În contextul realizării întregului proiect, atenția coordonatorului mișcării scenice s-a direcționat apoi spre adaptările corporal-situaționale necesare atunci când spațiul de reprezentație nu e similar cu spațiul în care s-au desfășurat repetițiile. Conceptul regizoral, insuflat în proporție de optzeci la sută de Ionuț Grama și recalibrat estetic de Dragoș Muscalu, permitea desfășurarea repetițiilor în orice tip de spațiu, dar adaptarea la un nou spațiu a construcției regizorale realizate în repetiții a revenit coordonatorului mișcării scenice. Relația cu spațiul de joc (surprins în dualitatea real-imaginar) al actorilor în timpul repetițiilor reprezintă în opinia noastră, fundamentul pe care conceptul regizoral se poate așeza, se poate desfășura total și se poate împlini din punct de vedere artistic. Configurarea, stabilirea și memorarea traseelor spațiale, a distanțelor parcurse de actori în spațiul scenic, a relației cu obiectele din scenă, a relațiilor corporale cu partenerii de scenă reprezintă baza de care orice sistem artistic are nevoie pentru a putea încarna conceptul regizoral. Coordonatorul mișcării scenice pornește în căutările sale în primă fază de la identificarea corporalităților performative prezente în scenă, apoi trece treptat la posibilitățile acestora de expresiei, având în minte mereu principiul elementar cu care actorul lucrează, construiește și creează: *body-mind (voice*

COLOCVII TEATRALE

and imagination). Ulterior, re-adaptarea la un nou spațiu de joc presupune o re-interpretare și revizitare a conceptului regizoral inițial. Coordonatorul mișcării scenice, regândește situațiile scenice în relație cu o spațialitate diferită, redistribuie, ajustează, reconsideră relațiile și reconceptualizează propunerile regizorale. Aportul artistic al celui care reimaginează întregul spectacol într-un spațiu nou de joc nu se cerea fi nici a fi diminuat și nicidecum înlăturat. Desigur, putem, crede că acele construcțiile teatrale care pornesc dinspre formă, volum, și distanțe sunt văduvite de subtilitățile interioare, sau că un coordonator de mișcare scenică crează doar o formă lipsită de conținut, dar e necesar să ne amintim faptul că un profesionist în arta mișcării scenice înțelege mișcarea ca pe un ansamblu codificat de pattern-uri generate de un gând, o emoție, un sentiment prezente într-o situație dramatică. Indiferent de estetica sau de cheia în care un spectacol se joacă, de idea regizorală, relația actorului cu propriul corp, cu cel al partenerilor, relația cu spațiul real și cel fictiv, distanțele prezente în spațiu, distanțarea (brechtiană) ca tehnică de joc și implicit identificarea securizantă cu personajele sunt aspectele pe care coordonatorul mișcării scenice nu le va omite în travaliul său. Aceste concepte reprezintă pentru un coordonator profesionist de mișcare scenică elementele fundamentale pe care întregile sale constructe spectaculare se bazează. Mișcarea scenică nu poate fi lipsită de gând, interioritate, iar interioritatea fără expresie scenică precisă, aproape sculpturală este doar o față amatoricească neîntregită de o tehnică teatrală bine stăpânită de actor. Coordonatorul mișcării scenice preîntâmpină eventualele evenimente care pot defavoriza estetic și teatral conceptul regizoral, care îl poate conduce pe o pantă derizorie și care într-o etapă finală poate compromite calitatea întregul produs artistic. Dialogul permanent dintre regizor și coordonatorul mișcării scenice are următoarele scopuri: identificarea posibilităților corporale ale actorilor, ajustarea și coordonarea corporal-gestuală din interiorul situațiilor scenice imaginate de dramaturg, readaptarea întregii partituri corporale în întâlnirile actorilor cu spațiile propuse de scenograf, calibrarea mișcării în funcție de patitura muzicală pe tot parcursul construcției musicalului. (în acest caz). Desigur, putem, oricând, delega aceste sarcini profesionale, regizorului, producătorului sau actorilor înzestrați cu acele calități care să poată oferi o viziune obiectivă asupra calității produsului artistic, din perspectiva mișcării scenice, dar poate, ar fi interesant să putem observa cum soluțiile oferite de un profesionist cu o anume experiență în descifrarea mișcării scenice pot fi utile și chiar pot eficientiza procesul de creație al întregii echipe. Travaliul pentru un astfel de proiect (musical de cameră), realizat în cadrul sectorului teatrului independent, poate părea, de cele mai multe ori, un plonjeu în gol, fără plasă de siguranță. Procesul de creație, în acest caz particular, a avut nevoie de o renegociere constantă a statutului profesional, de o re poziționare personală și profesională în

COLOCVII TEATRALE

raport cu acea calitate superioară a produsului, dorită de fiecare membru implicat în proces.

Procesul de creație a celor două produse artistice menționate mai sus, unde am avut plăcerea să pot interveni, fie coregrafic, fie ca un neobservat manipulant al mișcării scenice, au reprezentat pentru mine, în sens profesional, oportunități de a exersa principiile teatrale dobândite în anii de studiu și perfecționate, ulterior în interiorul acestei profesii. Observațiile care nu ajung niciodată să se transforme în concluzii categorice, nasc aproape de fiecare dată un set de întrebări: cât de clar sunt definite rolurile profesionale în procesul de realizare al unui produs artistic? Cum se negociază depășirea atribuțiilor oricărui rol din procesul de producție? Cine este direct responsabil de luare deciziilor privind calitatea produsului într-o producție care presupune practici colaborative? Cum afectează depășirea atribuțiilor specifice rolului pe care îl deții în procesul de producție, calitatea produsului? Intervențiile din afara ariei de expertiză pe care un anumit rol îl presupune (regizor, coregraf, coordonator de mișcare, etc) afectează calitatea finală a produsului? Implicare totală în procesul de producție în practicile colaborative are sau nu nevoie de o autoritate singulară care să decidă clar esteticile vizuale, corporale prezente în interiorul produsului? Rolul coregrafului și al coordonatorului mișcării scenice mai poate fi plasat pe o treaptă inferioară de cea a regizorului sau a echipei de producție? Cum se negociază atribuțiile acestor roluri în practicile colaborative adesea încurajate de companiile independente de teatru?

Răspunsurile cele mai relevante se găsesc mereu în practica teatrală, fie cea instituțională, fie cea care aparține zonei teatrului independent. Sunt adesea prezente mari neliniști în relațiile profesionale în care sunt angrenați artiști cu viziuni diferite despre modurile de practicare a acestei meserii, cu estetici și poetici regizorale, coregrafice variate. Observând îndeaproape procesele de creație și de realizare a produselor artistice specifice teatrului independent, care se află de cele mai multe ori în situația de folosi resursa umană în atragerea cât mai multor surse de finanțare a proiectului, putem, încă spera că motivațiile interioare ale artiștilor reprezintă resursa cea mai valoroasă care de cele mai multe ori nu cunoaște limite. Neliniștile creatoare, dorința de a materializa scenice ficțiuni care sunt imaginate chiar în miezul proiectului de către toți artiști implicați devine o sublimă formă de rezistență culturală.

Bibliografie

Allain, Paul&Harvie,Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, (trad. Cristina Modreanu&Ilina Tamara Todoruț) București, Nemira Publishing House, 2012

COLOCVII TEATRALE

Carlson, Marvin, *The Theories of the theatre (A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present)*, US, Cornell University Press, 1993

Căciuleanu, Gigi, *Vânt. Volum. Vectori*, București, Editura Curtea Veche, 2008

Herwitz, Daniel, *Aesthetics-key concepts in philosophy*, New York, Continuum International Publishing Group, 2008

Lecoq, Jacques; în colaborare cu Jean Gabriel Carasso și Jean-Claude Lallias, *Corpul poetic (o pedagogie a creației teatrale)*, Oradea, Artspect, 2009

Malița, Liviu, *Spațiul teatral - o privire sintetică*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2013

Murray, Simon&Keefe, John, *Physical Theatres - A Critical Introduction*, London and New York, Routledge - Taylor&Francis Group, 2016

Richard Wagner – amprenta de geniu a unui clocot de căutări, neliniști și contraste

Stanca Maria BOGDAN*

Rezumat: Indiferent de formula artistică, de faptul că ne referim la teatrul clasic ori la teatrul liric, condiția interpretului, cu asemănările și deosebirile de rigoare, rămâne aceeași. Pentru artist, importantă este nu doar înțelegerea profundă a textului/partiturii, ci și a contextului general, atât al rolului în sine în interiorul și exteriorul operei din care provine, cât și al autorului, înțelegerii momentului istoric căruia îi aparține, de la care se revendică, pentru descifrarea intențiilor sale și a mesajului pe care a încercat, la momentul creației și privind spre posteritate, să-l transmită public. Ca orice geniu, Richard Wagner a stârnit nu doar admirație ori polemică, ci mai presus de toate-pasiune. Cunoscându-i viața, zbulciumul, creația și particularitățile sale devenim cu toții parte din existența spiritului care a revoluționat pentru totdeauna una dintre cele mai complexe și de succes forme ale artei, teatrul liric.

Cuvinte cheie: Wagner, geniu, vizionar, sincretism, dramă, muzică

În ecuația artistică, cel mai important aspect pe care trebuie să-l urmărească un interpret atunci când interpretează un rol sau o bucată muzicală este acela al redării spiritului care stă în spatele piesei pe care o execută, aceasta însemnând o serie de aspecte ce țin de stilul din care face parte, de caracterul personajului pe care-l interpretează, de momentul exact al acțiunii și, nu în ultimul rând, de limba în care e executată.

Muzica exprimă sentimente, emoții, iar pentru a le transmite, nu are neapărat nevoie de cuvânt. În schimb, pentru a exprima stări, sentimente, emoții, cuvintele au nevoie de intonație. Astfel, prin intonație, fiecare frază vorbită are melodia ei, desenul ei melodic bine determinat. Faptul că un singur cuvânt poate fi intonat în sute de feluri, în funcție de starea celui care îl rostește, de conjunctura în care este spus, de persoana (personajul) care îl rostește, ne arată cât de vastă e paleta culorilor de care dispunem și putem face uz!

După același principiu, cuvântul cântat poate avea sute de culori timbrale, în funcție de sentimentele sau situațiile pe care trebuie să le exprime, în funcție de emoțiile care îl provoacă și de momentul în care urmează a fi cântat.

Cu cât un artist interpret este mai mare, cu atât vom observa faptul că nu este capabil să facă o frază de două ori la fel. Urmărindu-l, vom observa pe o aceeași frază, culori timbrale diferite de la un spectacol la altul, voința acestuia de a rosti/cânta o anume frază cu o intenție nouă, cu o culoare nouă, toate acestea sub amprenta schimbărilor pe care artistul le experimentează, de multe ori chiar

* Soprană, asistent universitar asociat la Facultatea de Teatru și Film a Universității "Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca, doctorand al Școlii Doctorale de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest Timișoara

COLOCVII TEATRALE

intenționat în viața sa privată, zi după zi, trăind pur și simplu, punându-se voit în anume ipostaze, emoționându-se, îmbogățindu-și sufletul și procurându-și astfel un mai mare rezervor emoțional din care, la nevoie, să scoată, la rândul lui, emoție.

O notă personală

În propria carieră, am avut ocazia să interpretez de mai bine de 80 de ori același rol, Abigail din „Nabucco” de Giuseppe Verdi. Ba chiar am avut o perioadă, ani la rând, când mi s-a cerut să interpretez doar acest rol! Era condiția perfectă pentru a mă plafona, pentru a deveni mecanică, de a nu mai căuta, gândind că am găsit deja toate răspunsurile. Îmi amintesc că am avut, la un moment dat, pe parcursul unei săptămâni, trei spectacole cu „Nabucco”. Cea mai mare problemă pe care mi-au pus-o acele spectacole era neliniștea de la finalul lor și anume faptul că, după fiecare cădere de cortină, eram secată de inspirație, simțeam că, pentru ca să pot să-l interpretez pe următorul, am nevoie să mă reîncarc cu emoții. Reîncărcarea asta poate însemna o plimbare printre flori, o carte bună, o poveste cu prieteni, un film bun etc. Căci sufletul trebuie alintat pentru ca el, mai apoi, să poată să vrea să se deschidă.

Tot pe parcursul acestor multe spectacole cu „Nabucco”, am avut ocazia de a interpreta rolul cu parteneri diferiți, la care trebuia să reacționez de fiecare dată altfel modului diferit în care ei îmi livrau replicile. Aceleași replici, chiar și în cadrul aceleiași regii, dar unde, fiecare dintre ei, își spunea fraza trecând-o prin filtrul lui personal, prin spiritul viziunii proprii asupra rolului, eu trebuind să reacționez la fiecare mod în care partenerul meu îmi livra o anume replică în mod adecvat și diferit de modul în care o spusese cu două zile înainte.

Culorile din vocea unui interpret sunt ca sarea și piperul din mâncare, iar în aceste mici și aparent neînsemnate condimente sunt puse secretul și frumusețea meseriei noastre.

O condiție de bază pentru o interpretare cât mai expresivă și mai profundă posibil, este cunoașterea semnificației fiecărui cuvânt pe care interpretul îl are de rost/cântat, mai cu seamă când acesta interpretează roluri în limbi pe care el/ea nu le vorbește în mod uzual. Altminteri e foarte greu, chiar imposibil să-ți colorezi frazele, devine doar un proces de imitare întocmai a modulului în care un alt cântăreț înaintea ta a gândit și executat acea frază și asta se simte imediat și nu interesează pe nimeni.

E foarte important să ne ascultăm cu atenție înaintașii și să le studiem interpretările, să cunoaștem tradițiile, să le discutăm, dar întotdeauna când ajungem să studiem un rol pe care urmează să-l interpretăm pe scenă, trebuie să o facem cu partitura în față, pentru că, de foarte multe ori, aceștia își permit diverse licențe artistice care nu se regăsesc în partitură și care, odată

COLOCVII TEATRALE

memorate, vor fi foarte dificil de corectat atunci când va trebui ca noi înșine să le interpretăm, respectând partitura.

În momentul în care ajungem să interpretăm rolurile respective, nu trebuie să ne lăsăm influențați de interpretările înaintașilor și, în niciun caz, nu trebuie să încercăm să-i imităm!

Firește, textul/partitura e aceeași, corsetul textului și al muzicii pe care trebuie să o interpretăm e același și trebuie respectat, dar trebuie să trecem totul prin filtrul personalității și sensibilității noastre, a cunoștințelor acumulate până în acel moment și să ne dăm voie să ne exprimăm cu putere și trăire maximă, varianta proprie.

Din acel moment, ne putem concentra doar pe situațiile și sentimentele prin care trebuie să ne trecem personajul pe parcursul partiturii, să-i dăm viață și culoare, implicându-ne cât mai deplin talentul, calitățile vocale, fizice, suflați și inteligența personală. Căci, așa cum spunea dirijorul Leopold Stokowski, „*Un pictor pictează imagini pe pânză. Dar muzicienii își pictează imaginile pe tăcere*”. Astfel, în liniștea originală a auditoriului, e de datoria interpretului a picta vocal sonoritățile cât mai fidel.

Întâlnirea cu Richard Wagner

Într-o carieră solistică începută cu roluri de soprană lirică-lejeră, ce a evoluat, treptat, de la *belcanto*-ul rolurilor create de Donizetti ori Bellini la roluri pentru soprană lirică spintă („Tosca”, Amelia din „Bal mascat”), ajungând până la cele de coloratură dramatică (Abigaille din „Nabucco”), am avut deosebitul privilegiu de a fi fost îndrumată în această abordare graduală a rolurilor de un mare Maestru, Riccardo Muti, care, de altfel, ulterior, în timp, mi-a dezvăluit și câteva dintre modalitățile de apropiere a artistului liric de creația lui Richard Wagner. Tot ilustrul dirijor a fost și cel care mi-a cultivat importanța dobândirii unei tehnici vocale sănătoase, îmbinate cu cea a pronunției cât mai corecte, la care se ajunge după o muncă extrem de migăloasă, atentă la detalii, căutând mereu rezolvarea dificultăților pe fiecare dintre partituri le poate pune. Pentru că, nu-i așa, măiestria interpretului e bazată, cu precădere, pe autocunoaștere, iar acest proces nu se încheie niciodată.

Apoi, la un moment dat, a venit întâlnirea cu liedurile compuse de Richard Wagner și, astfel, a apărut și s-a dezvoltat fascinația pentru compozitor. Alegerea nu a fost deloc una întâmplătoare deoarece afinitățile interpretative față de creația lui Wagner s-au dezvoltat în timp.

În primul rând, faptul că cele cinci lieduri ce alcătuiesc ciclul pe versurile poetei Mathilde Wesendonck sunt unice ca gen în creația lui Wagner a fost ceea ce m-a incitat să cunosc și să aprofundez această dimensiune a componisticii sale: cea camerală. Idila dintre Richard Wagner și Mathilde Wesendonck, rolul important pe care prezența acesteia l-a jucat în viața lui la

COLOCVII TEATRALE

momentul creării operei „Tristan și Isolda” a fost adesea subiect de cercetare, însă puțini au fost cei ce s-au aplecat și asupra ciclului de lieduri compuse pe versurile scrise de Mathilde, concesie specială și unică făcută de către Wagner, știut fiind că, în rest, și-a scris singur versurile și libreturile pentru muzica sa.

În al doilea rând, în abordarea interpretativă, dificultățile tehnice ridicate de partiturile liedurilor au făcut, adeseori, greoaie realizarea cât mai fidelă a lumii pe care Wagner a intenționat s-o aducă la viață prin muzica sa. În general, cauza o constituie graba ce caracterizează procesul prin care, nu de puține ori, artistul se apropie de o lucrare, foarte mulți fiind ghidați nu de partitura în sine, cât de etichetele pe care predecesorii lor le-au pus pe anumite repertorii, genuri, lucrări, compozitori, ceea ce îi tentează și îi determină să creadă fără a cerceta, să le asimileze ca atare, căzând astfel într-o gravă eroare ce se perpetuează și devine, în mod periculos și eronat, o cvasi-regulă. Este motivul care m-a făcut să înțeleg și mai ales determinat de a demonta conceptul general împământenit că muzica lui Richard Wagner se cântă doar în *forte*, pe forță și într-o continuă tensiune. În partiturile sale, întâlnim adeseori specificarea cântului în *piano*. Astfel, am înțeles importanța citirii și însușirii în amănunt a indicațiilor pe care Wagner le notează în partitură, pentru că acestea, puse în practică ca atare, o fac să fie, îndeosebi, mult mai ușor de interpretat și, de asemenea, și poate cel mai important, fac posibilă exaltarea spiritului pieselor, în modul pe care compozitorul l-a vizat.

Nu în ultimul rând, o altă motivație a constituit-o descoperirea posibilei comparații dintre similitudinile și asemănările celor cinci lieduri cu operele create de Wagner. Partitura lor este extrem de cuprinzătoare și interesantă, oferind un vast material de analiză și reflecție, prin compararea sursei (liedul) cu cea a producției finale (partitura de operă).

Argumentul pentru Wagner

Richard Wagner a fost nu doar autorul unor opere remarcabile, afirmându-se de la bun început ca poet dramaturg, scriindu-și singur libreturile și versurile pentru muzica pe care o compunea, el a fost de asemenea un talentat publicist și teoretician al teatrului muzical, în jurul numelui și creației sale, strângându-se mereu tabere de admiratori și oponenți. Admiratorii susțineau că teatrul muzical trebuie să meargă în viitor doar pe regulile indicate de Wagner, ceilalți, dimpotrivă, că arta sa n-ar avea nicio valoare, iar influențele sale ar fi chiar dăunătoare pentru arta muzicală.

Concepția sa originală, unică, ce cuprinde o viziune de sinteză asupra artei în general și asupra muzicii în particular, rămâne, până azi, una dintre cele mai importante din secolul al XIX-lea, stârnind de multe ori rivalități, polemici sau, dimpotrivă, adeziune, admirație dusă până la adorație¹.

¹ Uneori, transformată în ură, a se vedea *Cazul Nietzsche*.

COLOCVII TEATRALE

Creația sa a oferit, într-adevăr, un teren propice aprecierilor celor mai opuse, aceasta, poate, și pentru că domeniile în care el se manifesta erau cât se poate de diverse, cât și pentru că personalitatea lui era sfâșiată de multiple contradicții. Însă, datorită energiei sale clocotitoare în a-și promova principiile artistice și capacității sale de a însufleți oamenii din jurul său, a avut parte, de la bun început, de foarte mulți admiratori.

Wagner a fost unul dintre titanii Romantismului cu cele mai multe lumini și umbre, deopotrivă un genial inovator și un egocentric disprețuitor al „vechilor forme”. A introdus în teatrul de operă conceptul de *Gesamtkunstwerk*, adică „operă de artă completă”, îmbinând drama muzicală cu inovațiile scenice și un accent particular asupra soliștilor (celebra declamație wagneriană), fiind un pionier al atonalității și al leit-motivelor. Drama sa muzicală a reunit toate artele într-un singur spectacol, spectacolul total, ca o culminație sublimată a evoluției dramaturgiei muzicale, de la tragedia antică greacă până în secolul Romantismului.

Richard Wagner, un portret

Hotărârea sa fermă de a deveni muzician l-a determinat să pornească în studierea muzicii, încă din copilărie, prin copierea unor mari capodopere semnate Beethoven, Bach, Haendel, Mozart sau Carl Maria von Weber, pentru care dobândise un adevărat cult.

În perioada adolescenței, și-a etalat talentul, cunoștințele muzicale și abilitățile componistice în lucrări de școală: sonate, poloneze, marșuri, lieduri, uverturi, tablouri după Faust, chiar și o simfonie în Do major. În paralel, a dirijat și a scris articole, eseuri pe care le-a publicat, dovedindu-și astfel talentul multiplu de timpuriu.

Detaliile biografiei sale sunt dintre cele mai cunoscute și cercetate, dar se cuvine punctat faptul că stilul său, ca și idealurile esteticii sale urmează o cale evolutivă pornind de la anumite calități și abilități dobândite încă de timpuriu. De asemenea, ideile sale cresc și rodesc într-un fertil teren estetic urmărind calea contemporanilor romantici. E vorba despre acel *Stimmung* sau spirit al vremurilor, al căror prolific reprezentant se dovedește a fi fost, în virtutea influențelor programatismului și a ideilor filosofice ale lui Schopenhauer ori Nietzsche, a spiritului revoluționar al confrăților artiști și al luptei lor pentru înlăturarea „academismului formelor clasice” care să conducă la instaurarea unei „noi epoci poetice” prin care compozitorul-poet a încercat și reușit să lărgescă orizontul artei sale, găsindu-și împlinirea în idealul „operei de artă a viitorului” și anume drama muzicală. Wagner a repudiat ideea de „muzică pură” (instrumentală) și a decretat că aceasta nu mai are nici un viitor, „numai o acțiune dramatică reprezentată pe scenă”² putând reda sensul

² Wagner, Richard, *Opera și drama*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 206.

COLOCVII TEATRALE

unei simfonii. Exemplificând importanța dată cuvântului tocmai prin faptul că însuși Beethoven, în Simfonia a IX-a, conștientiza această necesitate, el a construit un adevărat program estetic cu argumente imbatabile în favoarea simbiozei perfecte între Poezie și Muzică. „*Este curentă sentința că muzica lui Wagner este simfonia lui Beethoven în dramă*”³. Desigur, reacțiile nu au întârziat să apară. În 1854, Eduard Hanslick a publicat lucrarea „*Von Musikalisch Schönen/Despre frumosul muzical*”⁴, carte în care a demonstrat cu același tip de argumente, subiective și vehemente ca cele ale lui Wagner, faptul că frumosul muzical se clădește din „*forme sonore în mișcare*”⁵, iar muzica nu are nevoie de atribute extra-muzicale pentru a comunica un conținut. Astfel, „muzica pură” nu are nevoie de un program pentru a putea să se exprime. Privită ca un vădit atac la ideile contemporanilor declarați compozitori de muzică programatică, estetica frumosului i-a împărțit în două tabere pe cei care urmăreau fenomenul artistic îndeaproape, compozitori, filosofi, oameni de cultură: în anti-wagnerieni și pro-wagnerieni.

Poetica wagneriană

În cele trei importante volume apărute în preajma deceniului cinci a secolului al XIX-lea, „*Arta și revoluția*”, „*Opera de artă a viitorului*”, respectiv „*Opera și drama*”, Wagner a atins apogeul activității sale publicistice, prin scrierile sale asumându-și rolul de a educa publicul pentru a-i putea înțelege ideile, iar drama muzicală se dorea a fi în centrul unei viziuni de schimbare mentalităților.

În cartea „*Opera și drama*”, Wagner a pus în contradicție cei doi termeni, aducând mai degrabă argumente subiective, într-un ton cu iz de pamflet la adresa operei tradiționale privite ca o negație a dramei muzicale. În paginile sale, este subliniată predominanța sunetului-muzicii-ariei în operă, pe când, în drama muzicală, cuvântul-conflictul dramatic-intriga trebuie să domine. În aria operei tradiționale, se reflectă frumusețea pur muzicală fără a se ține cont de sensul dramatic al cuvântului care devine astfel doar un pretext. În drama muzicală, muzica tălmăcește sensul cuvintelor prin mijloacele ei expresive specifice. Astfel, drama muzicală se constituie dintr-o desfășurare dramatică continuă, ce justifică necesitatea existenței unei melodii infinite, în contradicție cu opera tradițională care este înțepenită în convenția alternării de numere: arii, recitative, coruri etc.

Drama muzicală ar putea fi, în societatea utopică imaginată de Wagner, spectacolul care ar duce la formarea omului puternic și frumos, educat

³ Rusu, Liviu: în prefața la traducerea *Opera și drama* de Richard Wagner, Editura Muzicală, București, 1983, p. 9.

⁴https://books.google.ro/books/about/On_the_Musically_Beautiful.html?id=Zn501XwAkMoC&redir_esc=y.

⁵ Idem.

prin artă și acest lucru nu se putea realiza decât prin revoluție. Omul frumos care înțelege și cultivă, după cum spunea Nietzsche, „*imensa boltă de frumusețe și bunătate*”⁶ pe care o constituie noua formă de artă a viitorului, va fi inițiatorul schimbării societății: „*Revoluția îi va dăruia Forța, Arta, Frumusețea*”⁷.

„Muzica e femeie”

Un element considerat de o importanță vitală pentru întregirea dramei muzicale era libretul, adaptat după mitul sau legenda originară de către însuși compozitorul al cărui talent poetic este recunoscut. A considerat că legătura dintre poet-libretist și compozitor trebuia să fie foarte strânsă pentru a nu cădea astfel în „*grotescul anumitor genuri de operă*”⁸. Importanța dată acțiunii dramatice a afectat în totalitate forma spectacolului dramatic muzical prin necesitatea urmării aceluși fir roșu, a logicii sale, astfel că, din alcătuirea convențională a operei, au dispărut ariile recitative, fluxul continuu dramatic asigurând fluxul muzicii, așadar o melodie continuă, infinită cuprinsă într-un discurs simfonizat. Astfel, s-au schimbat și parametrii vocalității și melodicii, declamația cântată luând locul ariei de virtuozitate.

Și dacă majoritatea ideilor filosofice care l-au animat pe Wagner înainte de anul revoluțiilor au fost cele ale anticilor, ale gânditorilor vechii Elade și miturile și legendele germanice, susținând acel avânt revoluționar care a dat naștere primelor sale opere nemuritoare, „Tannhäuser”, „Olandezul zburător”, „Lohengrin” și, în 1852, tetralogia „Aurul Rinului”, „Walkyria”, „Siegfried” și „Amurgul zeilor”, treptat, acest avânt revoluționar s-a mai domolit odată cu aprofundarea unor lecturi noi, cum ar fi opera lui Schopenhauer, „Lumea ca voință și reprezentare”, carte care va avea o imensă influență asupra operelor sale viitoare „*îndreptându-l către o concepție pesimistă despre lume și viață, spre un romantism exaltat [...] și, ceea ce este foarte important, aceasta îl va separa definitiv de activitatea sa revoluționară*”⁹. Sunt ideile pe care le-a aprofundat în „Tristan și Isolda” și care s-au transfigurat sonor într-o capodoperă care a zguduit profund lumea muzicii, rezultat al iubirii sale pentru Mathilde Wesendonck.

Wagner a îmbrățișat astfel, alături de Nietzsche, ideile lui Schopenhauer despre muzică. „*Ea ar fi cea mai pură, mai imaterială, mai generală dintre arte. Ea reprezintă realitatea întregită, esența lucrurilor,*

⁶ Rusu, Liviu: în prefața la traducerea *Opera și drama* de Richard Wagner, Editura Muzicală, București, 1983, p. 18.

⁷ Richard Wagner, *Arta și revoluția*, apud Iliuț, Vasile: *De la Wagner la contemporani*, volumul I, Editura Muzicală, București, 1992, p. 21.

⁸ Iliuț, Vasile: *De la Wagner la contemporani*, volumul I, Editura Muzicală, București, 1992, p. 22.

⁹ Popovici, Doru: *Magicianul de la Bayreuth*, Editura Albatros, București, 1985, p. 77.

principiul vieții în sine, voința, prototipul, ideile platoniciene în puritatea lor. Nici poezia, nici artele plastice nu vor putea atinge miezul vital pe care-l face să vibreze și-l exprimă spiritul dionisiac al muzicii [...] dar, fără poezie, muzica pură se mișcă în abstract, sterilă”¹⁰.

A fost exilat din Germania pentru implicarea sa în revolta de la Dresda, din mai 1849. În prima perioadă, s-a refugiat la Paris pentru ca, mai apoi, să se stabilească la Zurich unde și-a petrecut următorul deceniu al vieții. Deși aflat în imposibilitate de a-și pune în scenă operele în patria sa, a reușit să-și determine prietenii să continue să facă acest lucru în timp ce el se afla în exil. Scrisese deja „Rienzi”, „Olandezul zburător”, „Tannhäuser” și „Lohengrin” înainte de disidența politică și a fost forțat să plece înainte de a o pune în scenă pe ultima. A lăsat aceasta în seama bunului său prieten, Franz Liszt. În timpul exilului, Wagner a susținut concerte în diverse orașe, adesea prezentând în acestea secțiuni din propriile sale opere, pentru a se asigura că muzica lui e auzită, ascultată, îndrăgită.

Zurich a fost un paradis pentru mulți oameni care căutau să evite conflictele și tulburările politice care apăreau în Germania și zonele învecinate. A fost o locație splendidă care a înflorit de viață și a devenit un centru social al Europei în acea perioadă.

Creația lui Wagner este împărțită de către comentatorii wagnerieni¹¹ în două perioade: perioada de acumulare și pregătire a ideilor și lucrărilor mature, desfășurată până la momentul Revoluției burgheze din Dresda în 1848 și perioada de după 1848, cea a maturității creatoare, în care se nasc capodoperele sale muzicale și sunt fructificate ideile despre drama muzicală.

Adesea, în scrierile sale, apare asocierea poeziei cu spiritul masculin, muzicii fiindu-i propriu principiul feminității, iar din unirea celor două forțe artistice se naște drama muzicală: *„Muzica este femeia care naște, poetul este cel care fecundează... Muzica e femeie. Femeia înseamnă dragoste, dar o dragoste primitoare și care, atunci când primește, se dăruiește pe deplin. Femeia devine ea însăși abia în clipa când se abandonează... O femeie care nu iubește cu această mândrie dăruitoare e o femeie care nu iubește deloc. Iar o femeie care nu iubește deloc este cel mai respingător spectacol din lume”¹².*

Ineditul wagnerian

Rod al pasiunii și iubirii neîmplinite pentru Mathilde Wesendonck, după cum sunt de acord toți cei care i-au analizat creația muzicală, „Tristan și Isolda” reprezintă un punct de cotitură în privința stilului său. Drama muzicală

¹⁰ Ciomac, Emanoil: *Viața și opera lui Richard Wagner*, Editura Muzicală, București, 1969, p. 16.

¹¹ Precum biograful său, Houston Steward Chamberlain, prin cartea *Richard Wagner*, publicată în 1895.

¹² <https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer>.

COLOCVII TEATRALE

este împlinită în această capodoperă care reflectă toate etapele consolidării acestui stil prin operele anterioare. Concepția asupra spectacolului total, asupra dramei muzicale își găsește rădăcinile în tragedia antică, în care Richard Wagner a văzut o simbioză perfectă a artelor (sincretism) pe care a dorit să o redimensioneze conform idealului, viziunii sale.

„[...] *Wagner visează la un templu pentru artă, pe care el socotea s-o promoveze ca locuitorii a religiei. O artă totală, pentru toată suflarea omenească, utilizând mitul popular în care mulțimea să se regăsească inițiată și solidară față de revelația propriului suflet*”¹³. Și-a realizat într-un sfârșit visul în 1876 când, reîntors din exil în Germania, bucurându-se de sprijinul multor personaje importante ale vremii, inclusiv al regelui Ludovic al II-lea al Bavariei, la Bayreuth, a reușit să construiască, după reguli foarte exacte de stabilite, Teatrul *Festspielhaus*, unde până în ziua de astăzi se interpretează doar operele sale și unde, în august 1876, a răsunat pentru prima dată muzica înălțătoare a *Ring*-ului wagnerian, pe parcursul a patru seri, ce au fost încununare de un succes răsunător.

Pentru a-și împlini necesitatea unor sonorități care să descrie măreția lumilor eroilor săi legendari, Wagner a căutat să amplifice în special partida de alămuri, imaginând un nou instrument ce-i poartă numele, tuba wagneriană. De asemenea, uvertura tradițională a fost înlocuită la Wagner cu Preludiul, concentrând și sintetizând principalele teme, leit-motive, atmosfera și caracterul întregii opere. În privința înveșmântării muzicale a acțiunii, situațiilor, a personajelor sau a vieții lor interioare, dramaturgia muzicală concepută de Wagner s-a fondat pe o mulțime de motive melodico-ritmico-armonice, cu conținut și caracter simbolic, care au fost denumite de către analiști, leit-motive. Toate acestea reprezentau un liant al discursului dramatic, legând muzical drama printr-un conținut expresiv deopotrivă descriptiv, cât și simbolic-metaforic.

„*Este adevărat că muzica magicianului de la Bayreuth are o seducțiune neasemănată, o seducțiune mai cu seamă fizică, senzuală [...] Este o transpunere sonoră de stări de extaz, de ritmuri cu creșteri și depresiuni, de dorințe ce renasc din propria lor cenușă, de paroxisme, de realități și de poezie specific erotice*”¹⁴.

Efectul psihologic al muzicii lui Wagner a suscitat vii și pătimașe polemici sau aplecări obiective, critice de analiză științifică. Dar care anume sunt elementele limbajului muzical al lui Wagner care conduc la posibilitatea de a descrie stilul wagnerian? „*În primul rând, vorbind despre melodia wagneriană, pe lângă caracteristicile amintite, desenul și profilul declamativ,*

¹³ Emanoil Ciomac, *Viața și opera lui Richard Wagner*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 12.

¹⁴ *Ibidem*.

COLOCVII TEATRALE

încărcătura motiv-simbolică, expresivitatea de tip arioso, analiștii au remarcat desenul arpeggiat ca o consecință a osmozei cu planul armonic, configurațiile de scară, accentuarea cromatismelor. În privința ambitusului melodiilor, Wagner a creat o melodică comodă pentru voci, în registru mediu cu susținere în acut și o firească adaptare la accentele prozodice ale textului”¹⁵. Ritmul a fost de asemenea subordonat accentelor prozodice, fiind puse în slujba sublinierii curgerii firești a muzicii în discursul simfonizat, metrica fiind încadrată în măsurile tradiționale, cu rare incursiuni ale măsurilor alternative. Cel mai importat parametru al gândirii wagneriene îl constituie armonia și tonalitatea.

În lucrarea sa, „*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan*”, publicată în 1919, Ernst Kurth afirmă că „*Stilul armonic al lui Richard Wagner nu este o negare a principiilor armoniei clasice, ci doar o intensificare, o ridicare la potențe noi de expresie. Forța acesteia se sprijină pe cadența tonală*”¹⁶, o cadență care, însă, este continuu întârziată, prin acorduri alterate, acorduri de septimă și nonă, funcțiuni de trepte secundare, înlănțuiri plagale, prin utilizarea relațiilor de terțe, toate acestea ducând la ceea ce s-a numit tonalitate lărgită și, implicit, la intensificarea tensiunilor fluxului dramatic. Rolul notelor melodice, de pasaj, de schimb, cromatice, dar mai ales al întârzierilor, niciodată rezolvate pe un centru tonal, este foarte important în caracterizarea stilului armonic al lui Wagner. Modulația continuă sau, mai specific spus, inflexiunile modulatorii continue contribuie la întărirea ideii de melodie infinită, politonalitatea fiind prezentă uneori cu caracter pasager. Liniile melodice multiple ale discursului wagnerian care „*se țes și se desfășoară complementar prelungind și completând în simfonism expresia vocilor cu text*”¹⁷ au conferit discursului simfonic acea tendință de polifonizare necesară pentru a demonstra depășirea ideii de discurs acompaniator, omofon prezent în orchestrarea operei tradiționale. Toate acestea au avut repercusiuni asupra arhitecturilor sonore, pornind de la frazele asimetrice, libere la secțiuni continuu dezvoltatoare.

Matricea wagneriană

În privința arhitecturii interne a dramei muzicale, formele se pliază pe necesitățile desfășurării dramatice, deci liber în ceea ce privește tiparele consacrate de tradiție. Prin toate acestea, opera lui Richard Wagner reprezintă atât ca stil, cât și ca estetică muzicală o contribuție esențială la evoluția

¹⁵ Iliuț, Vasile; Călin, Ana Maria: *O carte a stilurilor muzicale*, volumul II, Editura Muzicală, București, 2011, p. 102.

¹⁶ Rusu, Liviu: în prefața la traducerea *Opera și drama* de Richard Wagner, Editura Muzicală, București, 1983, p. 13.

¹⁷ Iliuț, Vasile: *De la Wagner la contemporani*, volumul I, Editura Muzicală, București, 1992, p. 104.

COLOCVII TEATRALE

spectacolului dramatic, dar și a limbajului muzical al secolului al XIX-lea, aureolând viața muzicală a contemporanilor săi, precum și evoluția creației muzicale a secolului al XX-lea în toate genurile muzicale. Considerată a avea o valoare de canon în secolul romantic, creația lui Wagner poate fi privită ca un teren de coordonare și sinteză a tradițiilor muzicale, care altfel decât în câmpul concepției estetice-componistice wagneriene nu ar fi avut premisele și condițiile necesare pentru a se fi întâlnit: ideea muzicii instrumentale pure (simfonia), ideea spectacolului dramatic.

La Wagner, planul estetic-imaginar, nostalgia lui (dacă poate fi numită astfel) nu a fost după perioada de aură a tradiției clasice vieneze, ci una mult mai intensă și profundă, după puritatea primordială și esențialitatea arhetipală a unei preistorii mitologice în calitatea ei de origine a germanității autentice. Iar în plan conceptual-compozițional, dată fiind intensitatea nostalgiei lui culturale și urmărind adecvarea mijloacelor la tema și expresia scontate, el a operat o intensificare din interiorul conceptual-structural al constituirii armonice, supralicitând prin hiperromatizare atât rezistența morfologică a structurii acordice tradiționale și forțând-o să metamorfozeze („acordul Tristan”), cât și a tonalității însăși.

Concepția operistică a fost amplificată și intensificată prin „infuzarea” principiilor gândirii simfonice, procesul intonațional-tematic găsinde-și o formă hiperbolizată în sistemul leit-motivelor, o replică plurimorfă, deși tot organică, la monomorfismul intonațional-tematic beethovenian. Elementele constitutive tradiționale ale genului de operă și-au pierdut caracterul discret și distinct în cadrul dramei muzicale, aria și recitativul fuzionând în conceptul de monolog (ca emulație a melodiei infinite). Împărțirea în scene și acte a devenit convențională, deoarece materialul muzical a fost supus unei elaborări (*entwikkung*) continue (*durchführung*), iar principiul cumulativ care exprima mutația structurală de la gândirea discretă la flux procesual a devenit melodia infinită¹⁸ (a armoniei, a tonalității, a formei, a orchestrației).

Astfel, intenția lui Wagner a fost de a omogeniza componentele structurale prin fluidizare, procedeu care a presupus eludarea monocentricității tonale prin multiplicarea centrilor tonali intermediari (melodia infinită a tonalității), evitarea rezolvării funcționale tradiționale a acordurilor (melodia infinită a armoniei), punerea rezolvării acordice în imposibilitatea de a fi realizată altfel decât eliptic (deviat), disoluția interioară a structurii acordice verticale prin alterarea treptelor constitutive cu miza majoră pe relevarea unei linearități cu potențial elaborativ de substanță polifonică (ceea ce va prelua și

¹⁸ Acest principiu își găsește o analogie în literatură prin constituirea discursului narativ de tip „flux al conștiinței” atât la James Joyce (1882-1941) în romanul „Ulysses” (1922), cât mai ales la Samuel Beckett (1906-1989) în seria de nuvele „Molloy” (1951).

COLOCVII TEATRALE

dezvolta Anton Bruckner în simfoniile sale) și, practic, „topirea” diferențierii (acordice-funcționale), a delimitării (articulațiilor formale) și a stabilității (tonale) într-un întreg „sincretic”, fluid, intens elaborativ și cu o tot atât de intensă evitare a finalizării.

Acestea s-au dovedit a fi conținuturile unei gândiri hiper-avangardiste, orientate în căutarea de noi mijloace și soluții structurale care emerg în gândirea muzicală austro-germană în deceniile cinci și șase ale secolului al XIX-lea.

Personalitatea complexă a marelui compozitor Richard Wagner a fost și rămâne astfel un izvor nesecat atât pentru adepții, cât și pentru opozanții care până în zilele noastre continuă să-și susțină vehement pozițiile. Totuși, gândirea lui s-a edificat drept o oglindă semantică și valorică pusă în fața realității artistic-muzicale cu care a fost contemporan, iar reacțiile intense, vii și chiar violente nu au întârziat să apară într-o conformitate totală cu așteptările lui Wagner, deoarece chiar și prin negare virulentă sau ridiculizare, oponenții i-au solidificat poziția, l-au ancorat tot mai profund în conștiința colectivă și au contribuit activ la diseminarea gândirii lui pe spații tot mai extinse, creația sa având o influență covârșitoare asupra evoluției ulterioare a muzicii.

Prin urmare compozitori ca Gustav Mahler, Anton Bruckner, Claude Debussy (la începutul activității sale), Arnold Schönberg, Richard Strauss au ajuns să-și dezvolte opera muzicală sub copleșitoare influență a celei wagneriene.

Bibliografie

- Abbate, Carolyn & Roger Parker, *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Editura University of California Press, Los Angeles, 1989
- Banciu, Ecaterina, *Istoria muzicii*, Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2009
- Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981
- Burnett, James, *Wagner and The Romantic Disaster*, Editura Midas Books, New York, 1983
- Cabaud, Judith, *Mathilde Wesendonck: Isolde's Dream*, Editura Amadeus Press, Milwaukee, 2017
- Ciomac, Emanoil: *Viața și opera lui Richard Wagner*, București, Editura Muzicală, 1967
- Constantinescu, Grigore, *Splendorile operei* (Dicționar de teatru liric), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995
- Deathridge, John, *Wagner Beyond Good and Evil*. Editura Berkeley and LA University of California Press, Los Angeles, 2008
- Iliuț, Vasile: *De la Wagner la contemporani*, volumul I, București, Editura Muzicală, 1992

COLOCVII TEATRALE

Iliuț, Vasile; Călin, Ana Maria: *O carte a stilurilor muzicale*, volumul II, București, Editura Muzicală, 2011

Popovici, Doru: *Magicianul de la Bayreuth*, București, Editura Albatros, 1985

Rîpă, Constantin, *Teoria Superioară a muzicii*, volumul 1, Editura Media Musica, ClujNapoca, 2001

Wagner, Richard: *Arta și revoluția*, București, Editura Muzicală, 1974

Wagner, Richard: *Opera și drama*, București, Editura Muzicală, 1983

https://books.google.ro/books/about/On_the_Musically_Beautiful.html?id=Zn501XwAkMoC&redir_esc=y

<https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer>

Confluente între teatru și arte vizuale: Van Gogh și Edvard Munch sau de la dramă la dramaturgie

Aura Evelina RADU*

Rezumat: Între artele spectacolului și cele vizuale, bunăoară între teatru și pictură ori grafică, există multiple interferențe, care nu se rezumă la scenografie și costum. Referințele culturale și citatele vizuale sunt doar două direcții de dezvoltare ale teatrului modern și contemporan. Artiștii pot sprijini prin imagini piesele de teatru, dar pot la fel de bine să inspire textele dramaturgice, fie prin viața și activitatea profesională, fie prin creația lor, în sine. Din cărți precum „*Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*” semnate de Giorgio Vasari sau Giovanni Pietro Bellori¹, ori din diverse lucrări și studii biografice dedicate artiștilor, putem afla numeroase informații care explică sau întregesc ceea ce știm sau ceea ce putem deduce în mod nemijlocit din opera acestora, dar de cele mai multe ori respectivele aspecte sunt conjuncturale, explicând doar contextul formării profesionale, comenzile sau jocul hazardului care a condus spre realizarea lucrărilor lor, așa cum au ajuns să fie cunoscute. Despre artiști cum ar fi Michelangelo, Caravaggio, Claude Monet, Toulouse Lautrec, sau mai recent despre Pablo Picasso și Salvador Dali se poate afirma că și-au pus în lucrările lor, pe lângă măiestria inegalabilă și propria personalitate.² Arareori există însă o asemenea continuitate între viață și muncă artistică, precum în cazul lui Van Gogh și Edvard Munch.

Cuvinte cheie: Van Gogh, Edvard Munch, arte vizuale, teatru, scenografie

Introducere

Rândurile de față propun o analiză sinoptică a relațiilor multivalente dintre Van Gogh, respectiv Edvard Munch și artele spectacolului, în special cu teatrul. Ținând cont că cei doi mari artiști, deschizători de drumuri (primul în arta modernă, în general, al doilea, mai aplicat, în expresionism) s-au exprimat în principiu în domeniul picturii și graficii, nu în cel al teatrului (scenografiei și în nici un caz dramaturgiei), putem presupune că viața marcată de tragism, transpusă parțial în operă, este cea care i-a condus direct sau indirect spre lumea scenei.

* Doctor în Arte vizuale (2017) – Universitatea Națională de Arte din București

¹ Titlul exact al cărții lui Bellori, inspirat din cel al lui Vasari, este „*Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*”.

² Desigur, seria propusă nu este exhaustivă, existând numeroase argumente pentru completarea sa, dar această direcție de dezvoltare nu se încadrează în subiectul dezbătut în contextul asumat al relațiilor dintre teatru și arte vizuale. În consens cu această idee, Leonardo da Vinci a creat schițe scenografice, dar viața sa nu a fost marcată de neliniște sau de tragism.

COLOCVII TEATRALE

Analiză sinoptică

Van Gogh a descins în Paris în 1886, în ideea de a se alătura grupului impresionistilor. Paradoxul este că exact în acel an, să aibă loc a opta și ultima expoziție impresionistă, în condițiile în care Manet se stinsese din viață la vârsta de 83 de ani, iar Monet și Renoir declinaseră participarea. În schimb, rolul dominant pe simeze l-au avut mai tinerii neoimpresioniști Georges Seurat, Paul Signac și Paul Gauguin. De altfel, mișcarea intrase în criză cu șase ani înainte, fapt care a determinat relația specială dintre pictorul olandez și cel mai activ pictor francez al momentului (pe scena socială), Gauguin. Astfel, planurile inițiale ale lui Van Gogh s-au năruit încă din start, fapt la care avea să se adauge insuccesul financiar determinat de dezinteresul contemporanilor pentru pictura sa. Acesta a fost contextul în care artistul și-a creat cea mai consistentă parte a operei, care conține peste 2000 de lucrări, desene și picturi în ulei, majoritatea realizate în perioada franceză, pe parcursul a patru ani din cei zece în care a activat, între 1880 și 1890 (de la 27 la 37 de ani).³

Susținut de fratele său, Theo, Vincent s-a confruntat, asemenea majorității impresionistilor cu dificultățile materiale și cu condiționările date de lipsa resurselor materiale. Respectivele aspecte biografice au intensificat boala artistului, care cunoștea încă forme funcționale. La acestea, se poate adăuga o altă experiență premonitoare: Emile Zola, pe care Van Gogh îl admira mult, a publicat în același an, 1886, romanul *“L'Ouvre”*, al cărui personaj principal era un pictor impresionist ratat, care se sinucide după ce înnebunește sub presiunea nămplinirilor artistice, sociale și materiale. Conform lui John Rewald, exeget al perioadei artistice, mai mulți contemporani s-au identificat cu personajul romanului, fiind răscoliți sau ofensați, printre aceștia numărându-se Cezanne, Monet și desigur, Van Gogh.⁴

Sinuciderea artistului, în 1890, la Auvers, precedată de episoadele psihotice de la Arles, când a încercat să îl înjunghie pe Gauguin în somn și și-a tăiat urechea, sau ședere în sanatoriul de la Saint-Rémy-de-Provence, nu are o legătură directă cu lectura cărții lui Zola, fiind relaționată mai degrabă cu agravarea bolii psihice și cu dependența financiară de fratele său, respectiv de temerea că devenit de curând tată, acesta nu ar l-ar mai fi putut susține, cel puțin nu la aceleași cote, și așa la limita subzistenței. În legătură cu boala, aceasta a fost, cel mai probabil, dacă nu determinată, cel puțin accelerată de consumul excesiv de absint, de posibila inhalare a unor substanțe toxice din pigmenții folosiți pentru pictură și de niște boli venerice netratate (în principiu un sifilis dobândit în 1882).⁵

³ Beth Gersh-Nesic, *“The Eight Impressionist Exhibitions From 1874-1886”*, în Thought.Co, nr. 17.06.2019, <https://www.thoughtco.com/the-eight-impressionist-exhibitions-183266>

⁴ John Rewald, *Postimpresionismul*, vol. 1, Editura Meridiane, București, 1978, p.19

⁵ Steven Naifeh; Gregory White Smithan, *Van Gogh: The Life*, Editura Random House Trade Paperbacks, New York, 2012, capitolul 43, variantă e-book, eISBN: 978-1-58836-047-2

COLOCVII TEATRALE

Raportând fondul de lucrări al lui Van Gogh cu perioada în care a lucrat, constatăm că acesta a realizat, în medie, o lucrare la fiecare 36 de ore. Astfel, se poate spune că a creat un adevărat jurnal în imagini al vieții sale, atât cea interioară, cât și cea obiectivă, bazată pe oameni și locuri pe unde a trecut (inclusiv camera din ospiciul în care s-a internat voluntar). La acesta, se pot adăuga impresionantul fond de scrisori către fratele său și alte fonduri de documente care îl au ca protagonist, inclusiv acela de plângeri contravenționale la poliție (din perioada petrecută la Arles).

Talentul, capacitatea de lucru, boala, nerecunoașterea în timpul vieții și recunoașterea deplină de către posteritate fac din Vincent Van Gogh una dintre personalitățile (culturale) cele mai importante din toate timpurile. Faptul că imaginea sa este astăzi iconică și că artistul a devenit personaj de romane⁶, de filme⁷ și de piese de teatru⁸, aspect care ne interesează în mod special în analiza de față, reprezintă o consecință logică a vieții dramatice a lui Van Gogh, îngemănate cu creația sa.

Dintre piesele de teatru inspirate de marele pictor neerlandez, am ales drept studiu de caz piesa “Inventing Van Gogh”⁹ scrisă de Steven Dietz și regizată de Steven Carpenter. Subiectul este concentrat în jurul unui pretins/posibil ultim autoportret al lui Van Gogh, pictat chiar înainte de sinuciderea sa, și dispărut, o idee de tip conspiraționist despre care, evident, nu se știe cum ar fi putut arăta, dacă a fost sau ar fi fost realizat. Un pictor contemporan ficțional (Patrick Stone), este angajat să falsifice presupusa pânză, ajungând să se identifice, de-a lungul anilor, cu Van Gogh însuși. Acțiunea trece în mod sinoptic din atelierul lui Van Gogh (din secolul al XIX-lea) și în cel al falsificatorului (din secolul XXI). Cele două planuri ajung să interfereze în final, culminând cu întâlnirea fizică dintre cei doi protagoniști, fapt care creează o situație bivalentă extrem de complexă, legată de obsesia de a crea și mai ales de granița fragilă care separă uneori adevărul de mit, nebunia de artă și realitatea subiectivă de cea obiectivă.¹⁰

⁶ “*Lust For Life*” de Irving Stone; “*Sunflowers*” de Sheramy Bundrick, “*Leaving Van Gogh*” de Carol Wallace; “*Finding Vincent*” de Les Furnanz sau “*Vincent*” de Barbara Stok etc.

⁷ “*At Eternity's Gate*” regizat de Julian Schnabel; “*Vincent & Theo*” regizat de Robert Altman; “*Van Gogh*” regizat de Maurice Pialat sau “*Painted with Words*” regizat de Andrew Hutton etc.

⁸ “*Vincent*” scrisă de Phillip Stephens și regizată de Leonard Nimoy; “*Van Gogh and Me*” scrisă de Matthew Gutschick și regizată de John Hardy sau chiar o piesă muzicală pop rock, “*Starry*” pusă în scenă în mai multe rânduri, sau “*Starry Night: A Play About Vincent van Gogh*” scrisă de Joe Moody în 2021 și încă nepusă în scenă (până în 2023).

⁹ Steven Dietz, *Inventing Van Gogh - Acting Edition* (Acting Edition for Theater Productions), Editura Dramatists Play Service, Inc., New York, 2004, pp. 5-72

¹⁰ Despre această piesă de teatru, Phoenix New Times titra: „*Precum o pictură a lui Van Gogh, povestea lui Dietz este un superb exemplu de exces, unul analogic cu realitatea tușelor de pensulă largi și bine alese. La sfârșitul seriei, am rămas cu părerile răsunătoare ale*

COLOCVII TEATRALE

În ciuda faptului că „*Strigătul*” lui Edvard Munch concurează ca popularitate cu „*Starry Night*” și că viața sa a cunoscut, precum cea a lui Van Gogh, reperi tragice, fiind dominată de neliniște sufletească, putem spune că personajul Munch a rămas cumva în urma operei sale, biografia sa suscitând în mai mică măsură interesul publicului larg decât pânzele lăsate moștenire culturală. În afara filmelor biografice¹¹ și a cărților de specialitate, nu au fost create, cel puțin până în prezent, filme romanțate, cărți de ficțiune și cu atât mai puțin, piese de teatru inspirate de viața artistului. În schimb, imaginile create de el au influențat puternic artele spectacolului (atât teatrul, cât și filmul), prin capacitatea lor incredibilă de a determina stări sufletești extreme. Filmul „*Scream*”, inspirat din pictura omonimă și regizat de Wes Craven este considerat unul dintre cele mai iconice filme horror din istoria cinematografului.¹²

Orfan de la cinci ani, tiranizat de un tată abuziv¹³, astmatic, cu bronșită cronică, alcoolic, Munch a suferit două puternice crize nervoase și a avut parte de numeroase concubinaje complicate, rupte în mod dureros. O fostă iubită chiar l-a șantajat cu sinuciderea. După numeroase călătorii și schimbări de rezidență, artistul, celibatar până la sfârșitul vieții, s-a stabilit la bătrânețe în satul Ekely de lângă Oslo, unde a murit la 80 de ani în 1944, cu teama că picturile sale i-ar fi putut crea probleme în timpul ocupației naziste din Norvegia (fiind interpretate ca „artă decadentă”).¹⁴

Munch a fost foarte interesat de teatrul contemporan, cunoscând și frecventând o serie de dramaturgi, mai ales în timpul călătoriilor sale la Berlin. Unul dintre prietenii săi a fost cunoscutul dramaturg, romancier, poet, eseist și pictor suedez August Strindberg (cărui i-a și realizat un portret gravat).¹⁵

În 1896, Munch a colaborat cu Aurélien Lugné-Poe, directorul noului Théâtre de la Oeuvre din Paris, realizând programe ilustrate pentru două piese, Peer Gynt și John Gabriel Borkman, ambele scrise de dramaturgul norvegian Henrik Ibsen, unul dintre autorii săi favoriți. Colaborarea începută

autorului despre artă și artificiu, provocați de întrebarea sa constantă referitoare la supremația artei sau a mitului violent în ceea ce-l privește pe marele pictor.”
<https://www.dramatists.com/cgi-bin/db/single.asp?key=3212>

¹¹ Dintre care se distinge un singur film artistic, „*Edvard Munch*”, regizat de Peter Watkins în 1974.

¹² Masca inspirată din opera lui Munch, odată „importată” în lumea filmului, a făcut carieră inclusiv în petrecerile de Halloween (și implicit, în filmele care explorează această temă).

¹³ Arne Eggum, *Edvard Munch: Paintings, Sketches, and Studies* Editura Clarkson Potter, New York, 1984, p. 16. Conform surselor biografice, tatăl său l-a forțat să asiste în miez de noapte la agonia și decesul surorii lui grav bolnave de tuberculoză, la vârsta de paisprezece ani.

¹⁴ Karl Ove Knausgaard, „*Edvard Munch: Scandi Novelists on the Master of Misery and Menace*” în *The Guardian* Sun 24 Mar 2019

¹⁵ <https://www.munchmuseet.no/en/edvard-munch/august-strindberg-18491912/>

COLOCVII TEATRALE

în 1906 cu regizorul german Max Reinhardt, fondatorul Kammerspiele din Berlin, teatru care a experimentat cu succes o nouă relație între scenă și public, a fost cea în care artistul norvegian s-a exprimat plener. Aici a realizat scenografia altor două piese semnate de Ibsen: *Ghosts* și *Hedda Gabler*.¹⁶

Colaborările din lumea teatrului au avut o influență majoră inclusiv asupra operei sale ulterioare, în care au început să prevaleze, nu doar dimensiunea scenografică, ci și viziunea dramaturgică. Suita de lucrări „*Camera verde*” este un exemplu elocvent în acest sens. În această serie, Munch creează un spațiu articulată, de forma unei încăperi din care a fost îndepărtat un perete, plasând obiecte în prim-planul tablourilor pentru a anula planeitatea și sentimentul distanței de netrecut dintre imagine și spectatori.¹⁷

Concluzii

Opera lui Vincent Van Gogh este o oglindă fidelă a vieții sale, marcate de o neliniște suflătoare intensă, care a atins în ultima sa parte, fără nici un echivoc, cote patologice. În articolul de față nu am avut în vedere aspectele medicale, ceea ce ne-a interesează în mod special fiind faptul că imaginile create de artistul olandez eludează atât latura expozițională, cât și pe cea dramatică, spre deosebire, de exemplu, de cele ale contemporanului său, Edvard Munch, un veritabil artist al anxietății, care a exaltat adeseori în munca sa artistică atât paroxismul, cât și scenograficul.

Ceea ce îi apropie este suferința pe care au reușit să o transfigureze prin munca lor artistică, un act de purificare cu conotații magice, desigur, în sensul figurat, care i-a și apropiat de lumea teatrului, pe fiecare în felul său. De altfel, sintagma „*magia spectacolelor*” este consacrată. Luând o oarecare distanță de aspectele metaforice, despre magia artei și totodată despre artistul-meșter și artistul-histrion, Răzvan-Constantin Caratănase afirmă că: „*arta este magie doar pentru cei care cred în magia artei. Pentru aceștia, potențialul operei de artă este la fel de real precum cel al curentului electric sau al actului vindecător operat de șaman. Artistul a înțeles acest lucru încă de când s-a desprins de meșteșugar și pendulând între recunoaștere și anonimat, s-a pus cumva în postura sacerdotului.*”¹⁸

Legăturile invizibile dintre cei doi țin așadar de angoase, stări de spirit cumva similare, transpuse totuși în mod radical diferit în pânzele lor. În cazul lui Van Gogh, pictura a reprezentat o cale sau cel puțin o încercare de echilibrare, în timp ce pentru pictorul norvegian, maniera expresionistă

¹⁶ Claire Bernardi; Estelle Begué, *Edvard Munch. A Poem of Life, Love and Death* (Catalog de expoziție - 20 September 2022 – 22 January 2023), Editura Musée d'Orsay, Paris, 2022, p.5

¹⁷ Ibidem, p. 5

¹⁸ Răzvan-Constantin Caratănase, *Explorări creative în grafică*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2022, p. 25

COLOCVII TEATRALE

adoptată a însemnat descătușarea și cultivarea voită a unui dezechilibru între ipostazele normale ale subiectelor abordate, cum ne-am aștepta să le vedem și cele reprezentate, atipice, excepționale.

Conform observației anterioare, dacă în cazul lui Munch doar opera poate fi parte sau sursă de inspirație dramaturgică, în ceea ce îl privește pe Van Gogh, viața și nu munca artistică propriu-zisă a acestuia este cea care poate deveni (și chiar a devenit) subiect teatral, opera sa influențând doar indirect artele spectacolului, ca asociere liberă, speculativă sau referință culturală.

Bibliografie

Volume:

Caratănase, Răzvan-Constantin, *Explorări creative în grafică*, Ed. Eurostampa, Timișoara, 2022

Dietz, Steven, *Inventing Van Gogh - Acting Edition* (Acting Edition for Theater Productions), Ed. Dramatists Play Service, Inc., New York, 2004

Eggum, Arne, *Edvard Munch: Paintings, Sketches, and Studies* Ed. Clarkson Potter, New York, 1984

Naifeh, Steven; Smithan, Gregory White, *Van Gogh: The Life*, Ed. Random House Trade Paperbacks, New York, 2012

Rewald, John, *Postimpresionismul*, vol. 1, Ed. Meridiane, București, 1978

Periodice:

Gersh-Nesic, Beth, "The Eight Impressionist Exhibitions From 1874-1886", în Thought.Co, nr. 17.06.2019

Knausgaard, Karl Ove, "Edvard Munch: Scandi Novelists on the Master of Misery and Menace" în The Guardian Sun 24 Mar 2019

Cataloage:

Bernardi, Claire; Begué, Estelle, *Edvard Munch. A Poem of Life, Love and Death* (Catalog de expoziție - 20 September 2022 – 22 January 2023), Ed. Musée d'Orsay, Paris, 2022

Resurse Web:

<https://www.dramatists.com/cgi-bin/db/single.asp?key=3212>

<https://www.munchmuseet.no/en/edvard-munch/august-strindberg-18491912/>

<https://www.thoughtco.com/the-eight-impressionist-exhibitions-183266>

COLOCVII TEATRALE

TINERI CERCETĂTORI

COLOCVII TEATRALE

Neliniștile *Generației Zet. Story al unui Suferman cu Glugă.* Devised theatre - Un instrument al conectării

Cezara – Ștefania FANTU*

Rezumat: Oamenii nu sunt obișnuiți să spună ce simt, când cineva te întreabă: „Ce faci?”, de regulă răspunzi: „Bine!”, chiar dacă nu faci bine. Cum îi învățăm pe adolescenți să-și exprime, să-și gestioneze emoțiile, să „jongleze” cu noile concepte, precum *Fomo*, *Jomo*, *cyberbullying*, *Efectul Gyges*, în condițiile în care există mult spațiu și timp „între școală și acasă”? Microsoft a creat un chatbot chinezesc, cu vocea unei fete de șaptesprezece ani, căreia milioane de chinezi i se confesează zilnic, programul stocând istoricul emoțional al utilizatorilor. El va fi extins și în Europa. De ce preferă tinerii să comunice astfel? *Generația Zet. Story al unui Suferman cu Glugă, performance* construit pe principiul *devised theatre*, este produsul final al unui proces de cercetare privind depresia preadolescenților din generația z, din municipiul Iași, și vizează intervenția teatrului în comunitate ca instrument la conectării. Articolul de față descrie construcția *performance*-ului mai sus menționat, utilizând metodologia *practice-as-research* și teatru *devised*.

Cuvinte cheie: *devised theatre*, *performance*, depresia preadolescenților, generația z, Iași

„Nu-mi propun să închin o odă deprimării,
ci să laud asemeni cocoșului dimineața,
înălțat în cuiabar, chiar și numai să-mi trezesc vecinii”¹

I. Introducere. Adolescența, ca o pictură de René Magritte

«De la înălțimea farului, se anunță furtună, un timp al schimbării, al „crizei”: „Adolescența la orizont”, strigă căpitanul, adică părintele, dirijând vaporul familial pe marea agitată, agățându-se de cârmă...Brusc, cârma se rupe»². Adolescentul crede că este pregătit să conducă mai departe. Privește totul de la altă înălțime, a crescut, e mai înalt. Părinții văd asta, însă dezvoltarea emoțională „înălțată” și ea, nu se vede. Țipă, adolescentul își „țipă” emoțiile, stările, le trânteste odată cu ușa, iar când nu le trânteste, „le tace” și devine indiferent. Se prelinge pe câte un scaun, se închide în camera

* Doctorand, Școala Doctorală de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, cotutelă cu Facultatea de Psihologie și Științe ale Educației, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza Iași”, Iași, România

¹ Henry David Thoreau, *Walden sau viața în pădure*, Traducere de Ștefan Avadanei și Alexandra Pasca, Editura Art, București, 2020, p. 14.

² Yvonne Poncet-Bonissol, *Ghid de supraviețuire cu adolescentul rebel*, Traducere de Eugen Damian, Editura METEOR PRESS, 2017, p. 7.

COLOCVII TEATRALE

sa și vorbește de parcă André Breton cu Boris Vian și cu Franz Kafka și-au dat dat mâna.

Când stai în pragul dormitorului său, pare că te uiți la *The improvement* de René Magritte, în timp ce sufrageria familiei arată ca „salonul lui Gertrude Stein” de pe 27 rue de Fleurus, unde se așteaptă să iei un loc, să bei ceva și să povestești cum îți mai merge. Căpitanul devine inamic. Ca părinte devii cel mai enervant om din lume, devii demodat și oricum „tu nu înțelegi”, pentru că adolescentul știe mai bine decât restul lumii. Le știe pe toate. Mai puțin cum să își gestioneze frica, furia, tristețea, anxietatea. Dacă răspunsul *fight-flight-freeze-fawn* apare ca reacție naturală când percepem un pericol, pentru adolescent apare și când îl întrebi: „De ce nu ți-ai făcut curat în cameră?”. Începe războiul, *Astăzi este mâinele de care te-ai temut ieri*³. Ceea ce i se părea sigur și confortabil când era mic, îl limitează și i se pare plictisitor. Trăim într-o țară a cărei limbă este știută atât de puțin, încât oamenii, „deși ar avea de spus tot soiul de lucruri frumoase și profunde, sunt osândiți să rămână la banalitățile unui ghid de conversație. Creierul lor clocotește de idei și ei nu-ți pot spune decât că umbrela mătușii grădinarului e în casă”⁴. Asta li se întâmplă părinților adolescenților, când mai pot spune doar: „Cât ai luat la fizică? El de ce poate să învețe și tu nu? Telefonul tău este confiscat! Dacă eu spun așa, așa faci! Eu știu mai bine! Mă faci de râs! Miști! Nu dormi, umbli cu prostii! Te crezi la hotel?”. Este fragil și complex și frumos și înfricoșător, pentru că niciun părinte nu primește un manual de instrucțiuni, chiar dacă îl caută prin sutele de cărți de parenting. Copiii nu au nevoie doar să fie trimiși la școală, trebuie să cunoască și fragmente de hărți ale generațiilor anterioare care le marchează drumul, poveștile depănate de înțelepți, locul unde trăiesc morții, seva arborilor, adevărul despre propria lor putere și istoria acestui tărâm bătrân, a familiei lor, să înțeleagă lumea dintre lumi pentru a-și înfige bine rădăcinile în ea. Ei au nevoie de profunzime. Nu le putem pune în brațe *Eseurile lui Montaigne* sau *Meditațiile* lui Marc Aurelius și *Manualul* lui Epictet și terminăm cu ei. La rândul lor au nevoie să fie întrebați: „Tu ce alegi? Tu cum te simți? Care este părerea ta? Ce gânduri ai despre asta? Tu ce vrei?”. Când construim un pământ solid, „criza adolescentului” mai sus menționată este mai puțin exprimată prin revolte și deviații comportamentale. Cârma nu se va rupe atât de ușor. J.J.Rousseau numește adolescența „vârsta rațiunii” dar și „revoluție furtunoasă”, „a doua naștere”⁵, psihologul american Stanley Hall

³ Radu Paraschivescu, *Astăzi este mâinele de care te-ai temut ieri*, Editura Humanitas, București, 2012.

⁴ Clarissa Pinkola Estes, *Femeia care aleargă cu lupii*, Traducere de Simona Voicu, Editura Niculescu, București, 2020, p. 166.

⁵ Jean Jacques Rousseau, *Emil sau despre educație*, Traducere de Dimitrie Todoran, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973, p. 194.

o numea „furtună și stress”⁶, o perioadă tumultuoasă caracterizată prin schimburi maladaptive în reglarea emoțiilor.

Articolul de față aduce în prim-plan proiectul *ZETgeneration – Zâmbet, Empatie, Terapie*⁷, al cărui partener este Ateneul Național din Iași, și vizează preadolescenții ieșeni cu vârsta cuprinsă între 10 și 15 ani, ce fac parte din generația Z și sunt afectați de tulburări de depresie. Utilizând o abordare interdisciplinară în domeniul artelor, a sănătății mintale, folosind arta ca mijloc de exprimare, printr-un set de acțiuni integrate implementate atât în România (municipiul Iași) cât și în Norvegia (zona Oslo), în calitate de coordinator cultural al proiectului, am pus la dispoziția publicului patru producții de artă contemporană și o serie de ateliere de terapie prin artă. Astfel, în urma unei metodologii de selecție a școlilor pilot, elaborată cu ajutorul a doi specialiști, un psiholog și un sociolog, printr-o serie de interviuri și chestionare adresate preadolescenților, pe baza răspunsurilor și a mărturisirilor lor, am realizat un mediuemtraj *My Couch/ My Coach*⁸ (videograf Andrei Ivașc), un *performance* numit *Generația Zet. Story al unui Suferman cu Glugă*, o instalație de artă realizată în România, numită *Recul* (artist plastic Alexandru Grigoraș), urmând a fi realizată alta în Norvegia, într-un experiment în oglindă. Partenerul norvegian al proiectului, Compania DAC Music Performance, reprezentată de pianistul Dragoș Andrei Cantea, asigură și coloana sonoră a celor patru producții. Articolul de față descrie cu precădere *performance*-ul realizat în cadrul proiectului, respectiv *Generația Zet. Story al unui Suferman cu Glugă*, construit pe principiul *Devised Theatre*, de către patru actori: Andrei Sava, Bianca Ioan, Sorin Cimbru, Cezara Fantu. Voi descrie cercetarea realizată în vederea construcției spectacolului începând cu scrierea textului, în care am urmărit două direcții: una de natură informativ-educativă, alta interpretativ-dramatică. Voi detalia observațiile făcute de noi, ca actori, pe parcursul întregului proces de creație, totodată *feedback*-ul primit, în vederea conștientizării impactului educației nonformale și informale și a utilizării teatrului ca instrument educativ.

II. Teatru Devised. Creația colectivă. Un instrument al conectării

Creația colectivă pe care ne-am propus-o, la început a luat direcția teatrului aplicat, vizând educația și intervenția teatrului în comunitate, așa cum îl găsim descris la Paolo Freire și Augusto Boal. Căutam să încadrăm produsul

⁶ Arnett JJ. Adolescent storm and stress, reconsiderEditura *Am Psychol.* 1999 mai;54(5):317-26. doi: 10.1037//0003-066x.54.5.317. PMID: 10354802.

⁷ Proiect finanțat prin Granturile SEE 2014-2021 în cadrul Programului RO-CULTURA, APEL 6 – Consolidarea antreprenoriatului cultural și Dezvoltarea audienței și a publicului – Sesiunea 3.

⁸ Filmul poate fi vizionat accesând următorul link:

https://www.youtube.com/watch?v=yWswQ_B8B70. Link accesat pe 4 Oct. 2023.

COLOCVII TEATRALE

final într-o formă de educație nonformală, chiar informală. Inițial ne-am propus ca *Generația Zet. Story al unui Suferman cu Glugă* să poată fi integrat în „categoria” teatru documentar. Actorii își exprimau atitudinea față de o temă acută a comunității, depresia, iar publicul era invitat să se implice la rândul său. Ne doream ca preadolescenții să fie puși în relație cu grupul, comunitatea, generația de care aparțin, structura în interiorul căreia se află. Ne doream un instrument al conectării, al apropierii, al declicului. Ne-am propus să tragem un semnal de alarmă, ne-am dorit să determinăm o reacție, un tip de atitudine din partea „specta-formerilor”, atât a elevilor, cât și din partea părinților și a cadrelor didactice. Conceptul de „creație colectivă”, ne-a apropiat de conceptul de teatru *devised*, ambele fiind acceptate fără să existe între ele diferențe de conținut. Încadrându-ne în paradigma postdramaticului și a postpostdramaticului, ne-am plasat undeva la granița dintre teatru și artele performative, la teatru performativ. Proiectul nostru, cu precădere *performance*-ul, a creat o deschidere spre interdisciplinaritate și intermedialitate, conectând discipline multiple: psihologia, filosofia, sociologia, științele educației. Am descoperit noi înșine că această formă de creație colectivă este un instrument educațional și terapeutic valoros, chiar și pentru echipa de creație. În acest context creatorii au un alt tip de motivație, mai mult intrinsecă decât extrinsecă, privind scopul proiectului, dar și o libertate de exprimare ca rezultat al lipsei unei „ierarhii” inflexibile prestabilite pe scenă, de tipul regizor – actor – dramaturg. Totodată, mai este anulat un tip de „ierarhie”, în public: profesor – elev, deși spectacolul are forma unei „lecții”.

Numeroase cărți aduc în discuție conceptul de teatru *devised* și de noul tip de creator de teatru. De pildă, cartea *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european/ The End of Directing, the Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*⁹, cuprinde o serie de eseuri despre regizorul de teatru care scrie împreună cu actorii sau nu, textele pe care le montează ulterior, semnând regia singur sau în formulă colectivă. Nume precum Joel Pommerat, Armin Petras/Fritz Kater, Gianina Cărbunariu, Bela Pinter, Rodrigo Garcia, sunt aduse în prim-plan alături de Pippo Delbono, Rene Pollesch, Oliver Frljic, Wojtek Ziemilski, fără a fi plasați într-un context estetic experimental. Olivia Grecea publică *Teatrul Devised. Creația teatrală colectivă*¹⁰, amintind de The Living Theatre, The Connection, The Brig și Paradise Now, Eugenio Barba și Odin Teatret, Barter, Ariane Mnouchkine și Théâtre du Soleil. Găsim pe această temă numeroase articole, conferințe și

⁹ Iulia Popovici, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*, Editura Tact, București, 2015.

¹⁰ Olivia Grecea, *Teatrul Devised. Creația teatrală colectivă*, Editura Eikon, București, 2017.

COLOCVII TEATRALE

podcasturi. *The Guardian* publică chiar un articol cu zece sfaturi pentru o colaborare cu adevărat creativă¹¹ în teatrul *devised*. Totodată, există mulți creatori de sisteme pedagogice prin care practici teatrale contemporane s-au dezvoltat, influențând substanțial educația prin teatru. De pildă, Henry Caldwell Cook, Peter Slade, Dorothy Heathcote, Winifred Ward.

Cei patru *performeri* scriu textul, fac regia, propun scenografia și costumele, colaborează privind *sound design*-ul, *light design*-ul și proiecțiile video, pornind de la propria cercetare asupra cauzelor și măsurilor de prevenție a tulburărilor de depresie ale generației Z. Pe baza studiului de caz, au scris textul suport și au construit patru situații ce au ca spațiu de joc locurile în care preadolescenții petrec majoritatea timpului, respectiv: „Acasă”, „La Școală”, „Între Școală și acasă”, fiind inserată și „O Soluție”, cabinetul unui terapeut. *Performance*-ul propune un proces de identificare a „specta-formerului” cu protagonistul, dobândind astfel un caracter terapeutic. Actorii propun o optică proaspătă, directă, o perspectivă nouă asupra modului de a reacționa în situațiile date. Înainte de a intra în „spațiul de joc”, fiecare spectator primește două cartonașe, unul roșu și altul verde. Cu aceste cartonașe ei au posibilitatea să modifice parcursul unor situații astfel: de trei ori pe parcursul spectacolului au de ales o variantă de continuare din două posibile, în funcție de emoția cu care vor să continue scena: frică/dispreț, furie/tristețe. Momentul de vot are la bază mesajul „Tu alegi!” și ca un reminder, tu poți alege emoția pe care o folosești într-o situație din viața ta. Cei care nu au avut posibilitatea să-și vadă varianta aleasă jucată, vor putea accesa un link¹², unde o vor putea viziona online. *Performance*-ul oferă grupului unitatea sinelui, intrând totodată în experiența fiecărui membru individual. Astfel, toți cei prezenți influențează desfășurarea reprezentației. Copiii sunt încurajați să aleagă coordonatele „Unde, Când, Cine, Ce”, fapt care combate lipsa dorinței de implicare a unor elevi.

Textul are la bază conceptul de emoție, „numele pe care îl folosim pentru a cuprinde tot ceea ce înțelegem prin sentimente, stări de spirit, plăceri, dureri, pasiuni, senzații, dorințe”¹³. Putem să le simțim pe toate odată? Le simțim câte una pe rând? Avem o paletă ca cea pentru culori pe care le combinăm? Sigur că da, există floarea emoțiilor a lui Robert Plutchik care ne explică cum sunt emoțiile compuse, pornind de la cele de bază. Psihologul Paul Ekman, cunoscut astăzi pentru serialul *Lie to me* și animația *Inside Out*, a identificat șapte emoții de bază despre care el spune că sunt experimentate

¹¹John Walten, *Devised theatre: ten tips for a truly creative collaboration*, *The Guardian*, London, 2014, Articol disponibil la: <https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/2014/dec/16/devised-theatre-ten-tips-collaboration>, Link accesat pe 4 Oct. 2023.

¹² Site-ul oficial al proiectului: www.zetgeneration.ro. Link accesat pe 4 Oct. 2023.

¹³ Dean Burnett, *Creierul mic despre creierul mare*, Traducere de Loredana Bucuroaia, Editura BAROQUE BOOKS & ARTS, București, an 2020.

COLOCVII TEATRALE

de către toate persoanele, indiferent de cultură: fericirea, tristețea, dezgustul, frica, surpriza, furia, disprețul. Și noi avem funcția iPhone-ului de recunoaștere a feței și mai avem o funcție pe care el nu o are: citirea feței. Știm când cineva zâmbește fals, când e furios sau dezgustat. Fețele reflectă emoțiile noastre. Mai curând, preadolescenții care au „emoticonștiință”, prin noul limbaj universal scris, construit din *emoji*-uri, exprimă cu ușurință ceea ce simt și „citesc” ce simt ceilalți. E important de știut că *emoticoanele* sunt folosite diferit în funcție de cultură. Astfel, scenele prezintă perspective ale părinților, ale profesorilor, ale colegilor, au ca temă bullyingul, lipsa de comunicare, utilizarea tehnologiei în exces, a *brand*-urilor și alte caracteristici specifice preadolescenței generației Z, pe care noi le-am identificat discutând cu elevii. Este o perioadă tumultuoasă cu mari schimbări în care climatul socioemoțional de acasă, de la școală, poate reprezenta un sol fertil sau nu, pentru o bună dezvoltare. Preadolescenții se răzvrătesc, nu există adolescent care să nu fi trecut prin faze de rebeliune împotriva „autorității”. Răzvrătirea apare și ca o reacție la stres, ca atac sau refuz. Ei încalcă regulile, adoptă un stil vestimentar nonconformist, apar comportamente antisociale, consumul de alcool, droguri, tutun, comportamente care nu de puține ori le pun viața în pericol. Întrucât am constatat că cele mai multe dezacorduri vizează relația lor cu părinții, am construit o scenă numită „Acasă”. Părinții constituie primele modele cu care individul se identifică, fapt ce condiționează conturarea Eului ideal¹⁴. Imaginea de sine este puternic influențată de relația dintre adolescent și părinte. Copilul se va descrie în termeni pozitivi, dacă părinții vor reflecta o imagine pozitivă, va avea încredere în el, se va aprecia. Totodată, procesul de comparare socială este mult mai prezent în această etapă, întrucât preadolescenții tind să se raporteze mai ales la membrii grupului de egali, o dată pentru a fi plăcuți și acceptați de ceilalți, apoi pentru a se diferenția, a fi originali. Ei se adaptează, se acomodează, învață să-și manifeste autonomia relațională, cognitivă și afectivă. „Criza de identitate din adolescență”, sintagma propusă de Erik Erikson, conține și dezvoltarea psihosexuală. Odată cu dezvoltarea fizică a corpului și începutul maturizării sexuale, începe un proces de autocunoaștere privind propria sexualitate, intervine acceptarea identității de gen și bineînțeles conflictele ce apar pe această temă, unele abordând disforia de gen. Identitatea de gen și sexuală sunt domenii nucleu ale personalității. Se formează totodată imaginea corporală, determinată nu de felul în care arată un preadolescent, ci de felul în care el crede că arată. Tinerii nu au o părere foarte bună despre corpul lor, să fii acceptat și popular presupune să arăți într-un fel anume, astfel numărul celor care suferă de anorexie sau bulimie este în continuă creștere, cu precădere al fetelor. Totodată, crește și numărul celor care ajung să sufere de tulburări de depresie

¹⁴ Dumitru Cristea, *Tratat de psihologie socială*. Vol. I., Editura Renaissance, București, 2012.

din această cauză. Conceptul de stimă de sine corporală, „o construcție multidimensională care cuprinde componente de ordin perceptiv, cognitiv, afectiv, evaluativ și comportamental, reunindu-le așadar pe toate și constituind o formă complexă și subiectivă în care individul își percepe propriul corp”¹⁵, nu este foarte des adus în discuție nici acasă, nici la școală, am constatat noi.

III. Adolescența și depresia. Estetica suferinței

Între 12 și 18 ani este o perioadă în care individul simte o nevoie puternică de a reflecta profund la ce i se întâmplă, se formează conștiința de sine, în primul rând apar întrebările: „Cine sunt?” și „Ce sunt?”. Un uragan hormonal, o revoluție „domestică și intimă”¹⁶ se pornește în adolescent și în jurul lui. Psihanalistul Winnicott afirma: „Ați semănat un bebeluș și recoltați o bombă”¹⁷. Unii părinți își procură cărți de „dezamorsare a bombelor”, alții merg la specialiști. Orice propunere sau sugestie este respinsă, validitatea ideilor familiei începe să fie testată de un adolescent, mai riguros decât propune Karl Popper. Este normal să se simtă furioși în unele situații, sau triști. Nu trebuie să se simtă prost ca răbufnesc, că au astfel de reacții emoționale. Este perfect normal să nu fie fericiți tot timpul, să fie anxioși, problema apare când nu au un motiv să fie în această stare și nu mai pot ieși din ea. Atunci se instalează depresia, „o tristețe vitală, care se caracterizează prin nostalgie și remușcare față de trecut, dezgustul față de prezent, angoasa față de viitor, autoblamarea și anestezia afectivă”¹⁸. Ce este depresia? „Este o tulburare de stare de spirit, care rezultă într-o stare de degradare continuă și semnificativă a pacientului, atât psihologic cât și biologic, și se manifestă prin simptome psihice (pot să apară lipsa de interes, tristețea, demoralizarea, stima de sine scăzută) și somatice (pierderea apetitului, pierderea în greutate, oboseala, tulburări de somn, cu perioade de insomnie și perioade de somnolență).”¹⁹

„Analizele statistice ample au arătat că depresia este cea mai comună problemă de sănătate mintală de pe glob, ea fiind urmată de anxietate, de schizofrenie și de tulburarea bipolară”²⁰. Aproximativ 280 de milioane de oameni suferă în lume de depresie. 700.000 de tineri cu vârsta cuprinsă între 15-29 de ani se sinucid anual datorită depresiei²¹. Numărul acesta ar putea

¹⁵ Zinovyeva, Kazantseva & Nikonova, Self-esteem and Loneliness in Russian Adolescents with Body Dissatisfaction, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 2016 oct, 233:367-371, DOI:10.1016/j.sbspro.2016.10.160

¹⁶ Yvonne Poncet-Bonissol, *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁷ *Idem*, p. 12.

¹⁸ Sylvie Tenenbaum, *Depresia. O moștenim sau nu?*, Editura Niculescu, București, 2018, p. 15.

¹⁹ Juan Moises de la Serna, *Depresia. Când tristețea devine patologică*, Traducere de Nicoleta Nagy, Editura TEKTIME, București, 2019, p. 28.

²⁰ Dean Burnett, *Op. Cit.*, p.126.

²¹ Institute of Health Metrics and Evaluation. Global Health Data Exchange. Disponibil la: <https://vizhub.healthdata.org/gbd-results/>. Link accesat pe 4 Oct. 2023.

COLOCVII TEATRALE

popula o țară, a cărei zi internațională ar fi probabil a treia zi de luni din ianuarie (*Blue Monday*). O țară în care ar fi frig, depresia este considerată „răceala tulburărilor psihiatrice”²². Într-o perspectivă optimistă, pentru că există și aceasta, unii psihologi, respectiv psihiatri, o privesc ca pe o trambulină spre schimbare, o șansă, un privilegiu²³. Depresia este un simptom și un sindrom²⁴. Această trambulină, această schimbare presupune conștientizare și alegere. Vindecarea este o alegere. Cercetătorii au izolat o genă care poate fi identificată la mai mulți membri ai familiei diagnosticați cu depresie. Cromozomul 3p25-26 a fost găsit la peste 800 de familii cu depresie recurentă²⁵. Concluziile demonstrează că la 40% dintre oamenii care trăiesc cu depresie o pot moșteni genetic, restul de 60% fiind reprezentați de factori de mediu, mediu care poate fi schimbat. „Acum aproape două mii de ani, filozoful grec Epictet a afirmat: „Pe oameni îi tulbură nu ce se întâmplă, ci gândurile lor legate de ce se întâmplă”²⁶. Chiar și Shakespeare spunea „nu există lucru bun sau rău, doar gândirea îl face bun sau rău” pe om (Hamlet, Actul 2, Scena 2)²⁷. Derapajele mentale pleacă în primul rând din tipul de gândire, însă orice tip de gândire greșită poate fi corectat la orice vârstă.

În adolescență riscul de depresie crește, în România puțini părinți fac distincția dintre un copil în depresie și un copil rebel, care pretinde că nu e înțeles, posedat de dorința de a se opune grupului din care face parte, părinților, profesorilor. În România părinții nu au acest exercițiu, de a apela la un specialist când vine vorba de probleme mintale, iar la nivelul școlii se fac foarte puține acțiuni privind prevenția și intervenția, întrucât numărul de consilieri/psihologi școlari este mic. De exemplu, în municipiul Iași, în anul 2019 erau înscriși în învățământul preuniversitar un număr de 45.256 de copii din care 11.774 erau înscriși în învățământul gimnazial²⁸ aceștia beneficiază în prezent de un număr de doar 55 de profesori consilieri școlari²⁹, adică un consilier la mai mult de 800 de copii. Depresia și anxietatea au fost accentuate și de contextul pandemic. Un studiu, realizat de UNICEF, dezvăluie ca cel

²² Sylvie Tenenbaum, *Op. Cit.*, p. 24.

²³ *Ibidem*

²⁴ *Idem*, p. 15.

²⁵ Jerome Breen G & co, A genome-wide significant linkage for severe depression on chromosome 3: the depression network study. *Am J Psychiatry*. 2011 Aug;168(8):840-7. doi: 10.1176/appi.ajp.2011.10091342.

²⁶ Epictet, *Antidepresiv la purtător. Manualul*, Traducere din limba greacă de Ioana Costa, Editura Seneca Lucius Annaeus, București, 2015, p. 18.

²⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, Traducere de Violeta Popa și George Volceanov, Editura Paralele 45, București, 2010, p. 38.

²⁸ Informații disponibile la: <http://statistici.insse.ro:8077/tempo-online/>. Link accesat pe 4 Oct. 2023.

²⁹ Informații disponibile la: <http://www.cjrae-iasi.ro/info/cjap/echipa>. Link accesat pe 4 Oct. 2023.

puțin unu din șapte copii și tineri, la nivel mondial, a fost afectat de reguli de limitare a deplasărilor, cu riscuri pentru sănătatea mintală și bunăstarea socio-emoțională³⁰. În acest context, organismele îndreptățite să tragă semnale de alarmă, recomandă o evaluare corespunzătoare a adolescenților, fiind cunoscut faptul că ei își maschează cu ușurință simptomele. Depresia are trei categorii de simptome: colapsul dispoziției - când vezi totul în negru; blocajul – izolare, lipsa de chef de a face orice, o permanentă senzație de oboseală și lipsă de voință, scade apetitul pentru orice; suferința morală- conștiința rămâne intactă, cei afectați simt vină și au o părere proastă despre ei, în categoria asta intră și cei care vor alege să se sinucidă³¹. Semne de depresie la această vârstă sunt date de hiperactivitate, dificultăți școlare, comportamente de risc sau delicvență. Durata medie a unui episod depresiv la această vârstă este 8-13 luni, iar simptomele depresive dispar complet în maximum 2 ani la 90% dintre pacienți, însă ei rămân predispuși și la alte tulburări psihiatrice, tulburări anxioase, fobii, tulburări de comportament și tulburarea hiperkinetică.³² Copiii exprimă iritabilitate, în loc de acea tristețe evidentă a adultului. Practic, copilul poate deveni, aparent fără motiv, foarte ușor de supărat și enervat, pare a nu avea chef să facă nimic, orice remarcă sau interacțiune îl deranjează. Acestea pot fi însoțite de o creștere a agresivității, copilul „supărat” răspunzând verbal sau fizic mai accentuat la situații care nu sunt amenințătoare. Lipsa poftei de mâncare și aspectul de oboseală permanentă sunt și ele frecvente.

IV. Metodologia practice-as-research. Abordare în studiul creației colective

Procesul de cercetare care conduce la un un proiect artistic poate fi uneori încadrat în întregime ca practică artistică. Astfel, explorarea bidirecțională nu poate fi decât o oportunitate de aprofundare a obiectului cercetării. Procesul de cercetare a început cu elaborarea unei metodologii de selecție a școlilor pilot, unde aveau să fie aplicate interviurile și chestionarele adresate elevilor, în număr de aproximativ trei sute. Prof. univ. dr. Ovidiu Gavrilovici, psihologul, și Virgil Leițoiu, sociologul, au selectat 10 grupe pilot din unitățile de învățământ ieșene, în colaborare cu inspectoratul, respectiv 9 grupe din școlile de stat din Iași (normale) și o școală specială, unde sunt înscriși copii cu dezabilități. Unitățile de învățământ implicate în proiect au fost următoarele: Liceul Teoretic „Alexandru Ioan Cuza” Iași, Liceul Teoretic „Dimitrie Cantemir” Iași, Colegiul Național „Mihai Eminescu” Iași, Liceul Teoretic „Alexandru Ioan Cuza” Iași, Colegiul Național de Artă „Octav

³⁰ Informații disponibile la: <https://www.unicef.org/romania/ro>. Link accesat pe 4 Oct. 2023.

³¹ Moussa Nabati, *Depresia: boală sau șansă*, Traducere Nicolae Balta, Editura Philobia, București, 2023, p.8.

³² Doina Cosman, Horia Coman, *Melancolia. De la tristețe la sinucidere*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2018, pp. 65-66.

COLOCVII TEATRALE

Băncilă” Iași, Colegiul Agricol și de Industrie Alimentară „Vasile Adamachi” Iași, Liceul Tehnologic de Electronică și Telecomunicații „Gheorghe Mârzescu” Iași, Colegiul Național Pedagogic „Vasile Lupu” Iași și Liceul Tehnologic Special „Vasile Pavelcu” Iași. Ele au fost selectate pentru că sunt reprezentative pentru un nivel mediu în ceea ce privește rezultatele și performanțele școlare. Conform celor concluzionate de psihologul și sociologul implicați în proiect, în școlile selectate avem adresabilitate către „majoritate, nu către vârfuri”, unde problemele cu care se confruntă copiii sunt specifice, diferite. În școlile mai sus menționate, găsim cele mai mari incidențe ale factorilor stresanți, conform ISJ Iași.

Știam că nu există programe universale de prevenție livrate în școli pentru a preveni debutul tulburărilor de anxietate și depresie la tineri, două dintre cele mai frecvente probleme care apar în adolescență. Prima mea întrebare a fost: Cum definesc preadolescenții depresia? Cum o descriu? Reușesc să identifice simptomele? Cum își gestionează emoțiile negative? Câtă încredere au în adulți să ceară ajutorul? Interviurile au fost realizate în școli cu acordul directorilor, profesorilor și al părinților. Întrebările au fost următoarele: „Pentru mine depresia înseamnă ___; Când sunt trist ___; Mă simt vinovat când ___; Cel mai ușor mă calmez când ___; Pentru mine deperesia are culoarea ___; Cel mai tare mă enervează ___; Sunt mulțumit de mine când ___; Când sunt îngrijorat mă duc la ___; Când am chef să mă distrez ___; Când mă gândesc la depresie, mă gândesc la (un obiect, un fenomen) ___;” Copiii au răspuns oral și în scris, dezvoltând subiectele propuse.

Voi menționa câteva din răspunsurile lor: Când mă gândesc la depresie mă gândesc la: „un glob de sticlă agitat cu ninsoare. ca cel de Crăciun. omul e în interior”, „o floare ofilită”; „un cub, dar nu material, fizic. ca o hologramă în spațiu”, „ploaie”, „teancuri de foi albe cu colțuri îndoite”, „o pisică abandonată”, „o eclipsă”, „toamnă”, „o clepsidră spartă din care a curs nisipul”, „o boală mintală”; Când sunt trist: „mă duc în cameră și mă izolez de toată lumea”; „îmi pun căștile și ascult muzică”, „vreau să fiu singură”, „mă restrâng în minte și încerc să uit”, „am nevoie de o îmbrățișare să mă simt în siguranță”, „plâng”, „am gânduri imposibil de imaginat”, „fumez și ascult muzică”, „mă gândesc să fug de acasă. să mă sinucid”, „mă gândesc la ce am făcut să mă simt trist”, „mă retrag în gândurile mele”; Pentru mine depresia înseamnă: „o tristețe de lungă durată greu de explicat”, „o durere mai mare decât moartea”, „momentele din zi care sunt mai triste și mai singuratic”, „seri nedormite”; „o stare sufletească în care te simți trist și nu ai dorința de a face nimic”, „o stare care în final te întărește”, „o stare care te apasă pe suflet”, „o prostie”.

Un băiat în vârstă de treispezece ani suferind de nanism, fiind transferat într-o școală specială, întrucât în școala la care fusese înscris anterior (una normală, de stat) devenise victima *bullying*-ului, îmi povestea cât de

pasionat este de pescuit (undița este de trei ori mai mare decât el), ce efect terapeutic are, cum îl liniștește, cât îi place să citească și cum speră într-o zi să vadă bariera de corali. „Pur și simplu” un copil care spune că înțelege că este diferit și înțelege de ce copiii au un astfel de comportament față de el, subliniind că nu este vina lor. Nici urmă de depresie. Un nivel de acceptare cum numai Dalai Lama probabil mai are, în vârful muntelui, în Tibet; nici urmă de depresie. „Sunt atât de multe de făcut, lumea e mare”, îmi spune el. Deși el este mic și va rămâne mic. Cum văd acești copii viața, lumea? Este ea un loc prietenos? Ce este libertatea pentru ei? Care este sensul vieții la această vârstă? Ce ar face dacă ar putea schimba lumea? Erau doar câteva din întrebările pe care abia așteptam să le pun și desigur, să împărtășesc poveștile și altor copii de vârsta lor. Titlul *Performance-ului Generația Zet. Story al unui Suferman cu Glugă* a venit dintr-o altă mărturisire, de această dată a unei fete de paisprezece ani, venită din mediul rural să studieze la „liceu în oraș”. Povestea ei apare și sub forma unui monolog și a generat și titlul spectacolului: „Lucrurile au mers prea departe. Mama mă aștepta într-o zi de la școală. Aștia erau pe terenul de sport și au văzut-o. Foarte amuzant! Ea purta căciulă! Haha! O săptămână a râs de mine toată școala că maică-mea purta căciulă. Ce să-ți spun, noi suntem generația cu glugă, în caz că nu știți”. Nu, nu știam. Generația Z este generația cu glugă și cu hanorace *oversize*. Ce este o generație? Care sunt trăsăturile comune specifice generației Z, pe care noi le-am identificat la copiii intervievați?

V. Generația Z. iGeneration. Adolescenți cu glugă

Claudine Attias-Donfut și Philippe Daveau definesc generația ca fiind „una dintre dimensiunile esențiale ale vieții: timpul care, pentru un individ, este acea durată care separă nașterea sa de moartea sa, dar a cărei conștiință suscită de asemenea o proiecție din propria sa temporalitate către un trecut pe care nu l-a cunoscut și un viitor pe care nu îl va cunoaște niciodată”³³. Generația este un grup identificabil dar și „un loc al memoriei”³⁴. Generația Z are peste douăzeci și cinci de denumiri, printre care: *Internet Generation*, *Social-Media Generation*, *Facebook Generation*, *Celebrity-Obsessed Generation*³⁵, *The Zeds*, *Zers*, *Bubble-Wrap Kids*, *The new Millenials*, *Tweens Digital Integrators*, *The up-ageing generation*, *Generation Recession*, *Screenagers*, *Igen* și este cunoscută ca făcând parte din intervalul 1995-2010.

³³Attias-Donfut Claudine, Daveau Philippe, Baillauquès Simone, *Génération, Recherche & Formation*, numărul 45, 2004.

³⁴Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire* 2, Paris, Gallimard, 1997.

³⁵Elena Bonchiș, în „Generația Z. Educație și vulnerabilități”, în *Parenting de la A la Z. 83 de teme provocatoare pentru părinții de azi*, Georgeta Pânișoară (coord.), Editura Polirom, Iași, 2022, p. 116.

COLOCVII TEATRALE

iGeneration, Centannials sau „nativii digitali” reprezintă aproximativ 2,47 miliarde din populația globului și 25% din populația SUA³⁶.

Studiul de caz realizat pe un eșantion de trei sute de elevi ieșeni ne-a permis să observăm o serie de trăsături comune specifice acestei generații. Pe scurt, reprezentanții ei sunt fragili, individualiști, creativi, flexibili, iau decizii rapide, au mai degrabă convingeri personale și fac propriile alegeri decât să respecte reguli. Nu sunt numai de cât atenți la detalii, utilizează puțin gândirea critică, sunt ușor de influențat și influențează (*influencer*-ul cel mai urmărit este Kylie Jenner și are 333 milioane de urmăritori pe *Instagram*). Au o relație mai puțin bună cu cărțile, însă specială cu *brand*-urile, motiv de competiție într-o sală de clasă; de pildă, dacă nu ai o pereche de adidași de firmă, mărturisesc, ceilalți vor râde de tine. Jumătate dintre ei declară că se simt judecați, că trebuie „să poarte o mască” pentru a fi acceptați într-un grup. Investesc mult în *gadget*-uri, sunt conectați cu tot ce înseamnă modă, gastronomie, *make-up*, filme, *hairstyle*, muzică, la nivel global. Au avut o copilărie online, tehnologia este pentru ei „un mod de viață”, *device*-urile sunt omniprezente. Teamă de a rata ceva important, motivul pentru care generația Z stă „lipită de telefon”, generează o stare negativă zilnic, născându-se astfel două noi concepte: *FOMO* (*fear of missing out*) și *JOMO* (*joy of missing out*). *Digital FOMO* contribuie la scăderea capacității de concentrare, o capacitate redusă de *engagement* în interacțiunile din realitatea imediată. *JOMO* este axat pe propria persoană, pe „a te alege pe tine”, a te pune într-un context de putere, alegând să faci ce îți place, în condițiile în care ceilalți au ales altceva. Preadolescenții învață să treacă de la *FOMO* la *JOMO* în felul lor, „lipiți” totuși de telefon, pentru că absența din lumea virtuală le generează anxietate. Au dezvoltată inteligența vizual-spațială, *visual thinking*³⁷, combină gândirea laterală și gândirea verticală, astfel, generația Z vrea să vadă fețe și povești spuse prin *storytelling*. De aceea sunt foarte atrași de creatorii de conținut, *Instagram stories*, *Tik-Tok*-uri. Alinierea la aceste conținuturi îi poate face ținta *bullying*-ului, cu precădere a *cyberbullying*-ului. Efectul Gyges, concept ce definește manipulările și agresiunile on-line corelează „invizibilitatea” și comportamentul amoral din lumea digitală. *Wikipedia*, *Google* sunt enciclopediile lor, iar pentru realizarea temelor mărturisesc că uneori folosesc *Chat GPT* sau *Snapchat AI*. Generația Z are nevoie de o „cutie de unelte” pentru creativitate și flexibilitate. Prognozele spun că, atunci când vor crește ei, oamenii nu vor avea aceleași slujbe pentru trei, cinci sau zece ani la rând.

³⁶ Department of Economic and Social Affairs, *World Population Prospects 2022. Summary of Results*, UN DESA/POP/2021/TR/NO. 3, United Nations New York, 2022. Informații disponibile la: https://www.un.org/development/desa/pd/sites/www.un.org.development.desa.pd/files/wpp2022_summary_of_results.pdf. Link accesat pe 4 Oct. 2023.

³⁷ Georgeta Pânișoară, *Op. Cit.*, p. 118.

COLOCVII TEATRALE

Ne aflăm în primele etape ale unei revoluții a cunoașterii, în care intuitiv, membrii generației z sunt mai degrabă autodidacți, sunt pregătiți să încerce, să greșească.

VI. Concluzii

Dimensiunea creativă este deseori estompată de învățarea normativă. Școala ar trebui să urmeze trei direcții: pedagogică, socială și artistică. Actul cultural/artistic ce are și un obiectiv educational, întărește dimensiunea pedagogică și o transferă către comunitate. Ce poate învăța școala de la cultură și artă? Ce pot învăța cultura și arta de la școală? *Performance-ul Generația Zet. Story al unui Suferman cu Glugă*, a avut un feedback pozitiv, tocmai pentru că propune o altă formă de transmitere a informațiilor grupului țintă, expus zilnic la o diversitate de stimuli. Elevii au reținut o cantitate considerabilă de cunoștințe privind managementul emoțiilor, și mai mult decât atât, au reprezentat o provocare la reflecție. Unii au recunoscut că au fost în depresie, alții că sunt, unii ne-au mărturisit că au abordat un specialist pentru că nu știau cum să își gestioneze furia. Un om pus pe gânduri este un om pe cale să realizeze o schimbare. Puterea de a reflecta asupra unor experiențe, comportamente, stări, sentimente, stă în noi toți. „Oamenii ar duce o viață în comun mult mai bună dacă cunoașterea omului ar fi profundă, deoarece anumite forme perturbatoare ale vieții în comun ar fi suprimate, forme care sunt astăzi posibile pentru că nu ne cunoaștem unii pe alții”³⁸. Poate că este indicat să facem demersuri din timp în această direcție, astfel încât viitorul adult să conțină deja această convingere. Sentimentul comuniunii, accentuat de Adler, pe care omul îl are, îl face incapabil să trăiască solitar. Spune el: „Oricât de departe am cerceta în istoria societății, nu găsim nicăieri vreo urmă de individ care să fi trăit singur. Credința în societate există dintotdeauna”³⁹. Educația prin teatru este o prelungire a educației informale.

Bibliografie

Volume:

- Adler, Alfred, *Psihologia Școlarului Greu Educabil*, București, Editura IRI, 1995.
- Bonchiș, Elena, în „Generația Z. Educație și vulnerabilități”, în *Parenting de la A la Z. 83 de teme provocatoare pentru părinții de azi*, Georgeta Pânișoară (coord.), Iași, Editura Polirom, 2022.
- Burnett, Dean, *Creierul mic despre creierul mare*, Traducere de Loredana Bucuroaia, București, Editura BAROQUE BOOKS & ARTS, 2020.
- Cosmin, Doina, Coman, Horia, *Melancolia. De la tristețe la sinucidere*, Cluj-Napoca, Editura Risoprint, 2018.

³⁸ Alfred Adler, *Psihologia Școlarului Greu Educabil*, Editura IRI, București, 1995, p. 34.

³⁹ *Idem*

COLOCVII TEATRALE

Cristea, Dumitru, *Tratat de psihologie socială*. Vol. I., București, Editura Renaissance, 2012.

Epictet, *Antidepresiv la purtător. Manualul*, Traducere din limba greacă de Ioana Costa, București, Editura Seneca Lucius Annaeus, 2015.

Estes, Clarissa Pinkola, *Femeia care aleargă cu lupii*, Traducere de Simona Voicu, București, Editura Niculescu, 2020.

Grecea, Olivia, *Teatrul Devised. Creația teatrală colectivă*, București, Editura Eikon, 2017.

Nabati, Moussa, *Depresia: boală sau șansă*, Traducere Nicolae Balta, București, Editura Philobia, 2023.

Paraschivescu, Radu, *Astăzi este mâinele de care te-ai temut ieri*, București, Editura Humanitas, 2012.

Poncet-Bonissol, Yvonne, *Ghid de supraviețuire cu adolescentul rebel*, Traducere de Eugen Damian, București, Editura METEOR PRESS, 2017.

Popovici, Iulia, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*, București, Editura Tact, 2015.

Rousseau, Jean Jacques, *Emil sau despre educație*, Traducere de Dimitrie Todoran, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973.

Tenenbaum, Sylvie, *Depresia. O moștenim sau nu?*, București, Editura Niculescu, 2018.

de la Serna, Juan Moises, *Depresia. Când tristețea devine patologică*, Traducere de Nicoleta Nagy, București, Editura TEKTIME, 2019.

Thoreau, Henry David, *Walden sau viața în pădure*, Traducere de Ștefan Avadanei și Alexandra Pasca, București, Editura Art, 2020.

Shakespeare, William, *Hamlet*, Traducere de Violeta Popa și George Volceanov, București, Editura Paralele 45, 2010.

Articol

Arnett JJ. Adolescent storm and stress, reconsidered. *Am Psychol.* 1999 mai;54(5):317-26. doi: 10.1037//0003-066x.54.5.317. PMID: 10354802.

Breen, Gerome G & co., A genome-wide significant linkage for severe depression on chromosome 3: the depression network study. *Am J Psychiatry.* 2011 Aug;168(8):840-7. doi: 10.1176/appi.ajp.2011.10091342.

Claudine, Attias-Donfut & Co., *Génération, Recherche & Formation*, numărul 45, 2004.

Apr 6. PMID: 29633243.

Pierre, Nora, *Les Lieux de Mémoire 2*, Paris, Gallimard, 1997.

Zinovyeva, Kazantseva & Nikonova, Self-esteem and Loneliness in Russian Adolescents with Body Dissatisfaction, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 2016 oct, 233:367-371, DOI:10.1016/j.sbspro.2016.10.160.

Web Site:

Centrul Județean de Resurse și Asistență Socială Iași, <http://www.cjrae-iasi.ro/info/cjap/echipa>

COLOCVII TEATRALE

Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală ,
<https://www.culturadata.ro/barometrul-deconsum-cultural-2019-experienta-si-practicile-culturale-de-timp-liber>

Institute of Health Metrics and Evaluation. Global Health Data Exchange,
<https://vizhub.healthdata.org/gbd-results/>

Tempo Online. Baze de date statistice, <http://statistici.INSSE.ro:8077/tempo-online/>

UNICEF, <https://www.unicef.org/romania/ro>

Walten, John, Devised theatre: ten tips for a truly creative collaboration, The Guardian, London, 2014, Articol disponibil la:
<https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/2014/dec/16/devised-theatre-ten-tips-collaboration>

Teatrul *Verbatim*: angoase și adevăruri teatrale

Sorin-Dan BOLDEA*

Rezumat: În ultimii ani, în spațiul teatral românesc, au apărut tot mai multe producții care au la bază piese de teatru verbatim și care se înscriu cu succes în această categorie. Tehnica verbatim lucrează direct cu poveștile oamenilor de rând, oamenii care primesc o voce prin intermediul artei. De cele mai multe ori, aceste voci spun povești cutremurătoare și ieșite din comun – povești pline de angoase, nedreptăți sociale sau politice, sau adevăruri dureroase și neștiute. Responsabilitatea creatorului de verbatim este una imensă, pe lângă faptul că acesta trebuie să prezinte povestea subiectului său cuvânt-cu-cuvânt, trebuie să fie atent să nu altereze adevărurile și elementele autentice care stau la baza ei. Această tehnică teatrală presupune o responsabilitate imensă din partea artistului de teatru, și mai mult decât atât, are o metodologie specifică și extrem de riguroasă. Din acest motiv, este important să înțelegem modul de operare a acestei tehnici, și mai ales, modul în care un artist de teatru trebuie să se raporteze la aceasta.

Cuvinte cheie: teatru, dramaturgie, interviu, dialog, limite, responsabilități.

Introducere

Înțelegerea teatrului verbatim este fundamentală din mai multe considerente, întrucât oferă o perspectivă unică asupra experienței umane, sfidează noțiunile predefinite despre adevăr și interpretarea scenică și, mai mult decât atât, stimulează empatia și participarea activă a spectatorului în procesul de receptare. Pe lângă toate acestea, teatrul verbatim pune în scenă povești și evenimente din viața reală, într-o formă pură și fără filtru. Acest caracter autentic al verbatimului oferă publicului capacitatea de a se identifica și apropia aproape inevitabil de subiectul propus de echipa artistică, pe un plan profund afectiv. Analizând conceptul și modul de operare a teatrului verbatim, dobândim o mai bună înțelegere a valorii povestirilor reale și autentice, și a felului în care acestea pot fi valorificate în scopul creării unei creații artistice care să aibă un impact major asupra publicului.

Verbatimul are capacitatea deosebită de a stimula capacitatea de empatie și comprehensiune a publicului într-un mod absolut autentic. Prin faptul că redă aspecte sociale complexe și ne permite să ascultăm vocea unor persoane reale, ne îndeamnă să ne identificăm cu aceștia, fie și doar pentru câteva momente, și să percepem realitatea prin prisma lor. Astfel, acest lucru

* Student doctorand și cercetător: Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România – departamentul de Artă Teatrală - Facultatea de Litere.

COLOCVII TEATRALE

poate contribui la o mai mare înțelegere a realității din jur și prin ochii altora, și poate duce la o societate mai deschisă, mai incluzivă.

Doar că, pentru ca toate acestea să se întâmple realmente, în spatele unui astfel de produs artistic stau creatori care înțeleg cu adevărat care sunt metodele, intențiile și scopul acestei tehnici autentice. Exact din acest punct de vedere este important să înțelegem rădăcinile verbatimului, modul său de operare și evoluția în spațiul românesc. În cadrul acestei lucrări, propun și un studiu cantitativ prin care să înțelegem relevanța acestei tehnici teatrale în spațiul autohton, și mai ales, popularitatea acesteia în cadrul tinerilor artiști.

Teatrul verbatim: context istoric

În Europa, primele forme de teatru proletar sau de teatru politic s-au dezvoltat concomitent, atât în Germania, în Ungaria, în timpul revoluției bolșevice ungare, cât și în Uniunea Sovietică, între anii 1920-1940. Piscator a fost unul dintre cei mai importanți creatori de teatru care a consolidat acest tip de a face teatru, urmat ulterior de Brecht și de predecesorii săi.

Revoluția rusă din 1917 a avut un impact profund asupra teatrului, atât în Rusia, cât și în întreaga lume. Revoluția a marcat o schimbare radicală în peisajul politic și social, iar artiștii de teatru au reacționat rapid la aceste schimbări prin arta lor. Artiștii de teatru au răspuns la schimbările politice prin crearea de spectacole care reflectau spiritul revoluționar și care erau de cele mai multe ori opere angajate politic, accesibile maselor. Așa încât, înțelegem că Revoluția rusă din 1917 a avut un impact profund asupra teatrului, inspirând o nouă generație de artiști să se implice politic și social prin arta lor, artiști care au văzut în teatru un instrument de modelare și re-modelare a societății și de promovare a schimbărilor socio-politice.

Plecând de aici, este foarte clar că teatrul documentar contemporan își are și el originile în Rusia anilor 1920-1930, când, imediat după revoluția rusă de la 1917, un grup de actori numit *Blue Blouse*¹ și-a făcut apariția în spațiul cultural rus. Aceste trupe de teatru *Agitprop* jucau spectacole prin spații publice, spații precum cafenele, baruri sau piețe, cu scopul de a răspândii propaganda rusă și de a influența oamenii în legătură cu alegerile lor politice prin jucarea unor piese care aveau ca subiect evenimentele politice recente. Aceștia mai erau supranumiți și *ziarul vivant*, fiind oarecum o sursă de informație pentru oamenii de rând, mușamalizată într-o formă artistică. În anul 1927, trupa *Blue Blouse* a organizat un turneu internațional la Berlin, unde s-a oprit pentru un spectacol la teatrul condus atunci de către Piscator. Trupa *Blue Blouse* a fost pe placul lui Piscator încă de la început, el fiind preocupat,

¹ Frantisek Deák, *Blue Blouse (1923-28)*, The Drama Review, Vol. 17, Mar. 1973, Nr.1 Ediția Rusă, MIT. JSTOR, JSTOR, accesat online la 11.11 2022.

COLOCVII TEATRALE

după cum am menționat anterior, de drama documentară și de filmul documentar încă din 1925.

Ulterior, Piscator a fost și el influențat de către trupa rusă, și vice versa, și a continuat să scrie și să producă teatru cu un mare interes înspre partea documentară și socială a teatrului. Tot în anul 1925, acesta a scos la lumină piesa *Trotz Alledem*, cunoscută în limba engleză ca *In Spite of Everything*, o creație dramatică derivată în întregime din documente politice și adesea citată ca fiind începutul primei perioade a teatrului documentar modern.² Observăm așadar cum teatrul politic și documentar a luat amploare în spațiul german și rus, în tandem, și cum acestea s-au influențat reciproc.

Ulterior, în anii 1930, teatrul documentar a fost răspândit și în alte spații europene și mai ales în America de nord. Teatrul documentar a fost adoptat în spațiul american de către Hallie Flanagan Davis (1890-1969) și Morris Watson (1901-1972), fondatorii *Living Newspapers*, o trupă care avea scopuri și metodologii comune cu *Blue Blouse*, fiind direct influențată de ce se petrecea peste ocean, și care făceau parte dintr-un proiect mai amplu, numit *Federal Theatre Project*, proiect care se ocupa de producția de spectacole pe teme sociale precum forța de muncă în America, agricultura, poziția socială a omului de rând american, etc.

În anii următori, Nola Chilton³, o profesoară și regizoare de teatru israeliană, a introdus acest tip de a face teatru și în spațiul teatral israelian și din Orientul Mijlociu. Între anii 1940-1970, teatrul documentar ajunge să se răspândească la nivel mondial. În Anglia anilor 1970-1980, teatrul documentar a prins tot mai mult teren și interes atât din partea practicienilor, cât și din partea publicului larg.

Apariția micilor reportofoane portabile în tot spațiul european, a dus la crearea unei metode inedite, numită *Stoke Local Documentary Method*⁴, creată de către Peter Cheeseman (1932-2010). Această metodă avea la bază înregistrările audio pe care Peter Cheeseman le realiza cu anumiți subiecți și pe baza cărora dezvolta ulterior piese dramatice. Printre primele piese scrise de acesta se numără *Fight for Shelton Bar* (1977). Încă de la această piesă, Cheeseman se baza pe transcrierea exactă a interviurilor realizate și redarea fidelă, cuvânt-cu-cuvânt, a interviurilor sub formă de text dramatic, căutând să redea adevărul și autenticul pe care îl presupune ceea ce ulterior a fost numit teatrul verbatim.

² Thomas Irmer, *A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany, TDR* (1988-) 50, n. 3 (2006): pp. 16–28.

³ Linda Ben-Zvi, *Staging the Other Israel: The Documentary Theatre of Nola Chilton, TDR/The Drama Review* 2006; 50: 3 (191), pp. 42–55.

⁴ Derek Paget, *The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance, Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, ediție de Alison Forsyth și Chris Megson, Editura Palgrave MacMillan, 2011, pp. 224-236.

COLOCVII TEATRALE

Una dintre inițiatorile cele mai vocale și importante a tehnicii verbatim din lume, a fost Anna Deavere Smith (n. 1950). Smith, actriță și dramaturg cu origini africane, a realizat două spectacole de teatru care se bazează pe tehnica verbatim în totalitate.⁵ *Fires in the Mirror*, realizat în 1992 și *Twilight: Los Angeles*, realizat tot în același an, au fost două spectacole bazate strict pe interviuri conduse de către actriță pe teme sociale imediate, și mai ales, pe două evenimente la care a luat parte. Ambele texte dramatice aranjate de către autoare au fost bazate pe testimonialele oamenilor care au luat parte și ei la evenimentele care făceau subiectul pieselor.⁶

Demersurile lui Anna Deavere Smith, și creațiile ei, sunt strâns legate de montarea spectacolului *U.S.*, în 1966, și de lansarea filmului *Tell me lies*, doi ani mai târziu, de către regizorul Peter Brook (1925-2022).⁷ Atât filmul, cât și spectacolul lui Brook, au fost două creații controversate ale acestuia care au generat reacții extrem de puternice din partea publicului larg dar și din partea criticilor de teatru și film, și din partea autorităților din acea vreme. În spectacol, de exemplu, se discută despre războiul din Vietnam și despre implicațiile sociale ale acestuia, iar Brook pledează pentru o montare a confruntării ideilor, mai mult decât pentru o montare propagandistică sau politică, iar acesta își propunea să ofere publicului spectator un moment de reflecție asupra prezentului și mai ales asupra viitorului.⁸

Plecând de la acest punct, criticii de teatru se întrebau dacă evenimentele din prezent, atât politice, cât și sociale, trebuie să își găsească un loc în montările de teatru și în artă în general. După cum am menționat anterior, Brook a răspuns indirect la aceste întrebări subliniind faptul că spectacolul său este un spectacol al reflexiei, iar el pleda spre un teatru care dorește să creeze contradicții și contraste.

În acest sens, tot în cartea lui Radu Apostol, găsim un fragment relevant despre influențele pe care acest moment de cotitură în artă le-a avut asupra următorilor creatori de teatru social, politic sau documentar, inclusiv verbatim:

„La începutul anilor '90, Anna Deavere Smith a urmat în creațiile sale etapele parcurse de Brook. Pașii urmați de

⁵ Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, Editura Anchor, New York, 2004, p. 4-6.

⁶ Gary Fisher Dawson, *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft (Contributions in Drama & Theatre Studies)*, Editura Praeger, New York, 1997, p. 249.

⁷ <https://www.americantheatre.org/2022/07/08/peter-brook-seeker-philosopher-bridge-builder/>, accesat online la 16.03.2023.

⁸ Michael Kustow, Geoffrey Reeves, Albert Hunt, *Tell Me Lies: The Book of Royal Shakespeare Theatre Production/US/Vietnam*, Editura Royal Shakespeare Company, Londra, 1968, p. 13.

Brook îi regăsim la începutul anilor 90 în creațiile lui Anna Deavere Smith, regizor și fondator al *Institute on the Arts and Civic Dialogue*, New York City, de al cărei nume se leagă afirmarea teatrului social, teatrului documentar. În realizarea spectacolului *Twilight: Los Angeles, 1992*, Anna Deavere Smith a intervievat foarte mulți participanți la evenimentele care au transformat pentru mai multe săptămâni Los Angeles-ul într-un adevărat câmp de luptă, război civil. [...] Pe baza interviurilor filmate, Anna Deavere Smith și-a structurat un solo-performance. Teatralitatea acestei creații reieșea din faptul că un singur actor (Anna Deavere Smith) devenea vocea reprezentanților ambelor tabere implicate în conflict.”⁹

În anii 2000, Moises Kaufman (n. 1963), regizor sud-american, a fost unul dintre cei care a dus mai departe teatrul verbatim în America și Europa, realizând piese și spectacole de mare importanță, precum *The Laramie Project*, piesă care ne vorbește despre uciderea brutală a lui Matthew Shepard din anul 1998, în orașul Laramie, pe considerente de homofobie și excludere. Subiectul l-a făcut pe Kaufman să conducă o serie de interviuri pentru realizarea piesei care ulterior s-a bucurat de un succes enorm în teatrele de peste ocean.¹⁰

Așadar, odată înțeles contextul istoric și frământările care au stat la baza nașterii teatrului politic și teatrului documentar, putem acum să ne îndreptăm atenția spre teatrul verbatim și să înțelegem care sunt elementele care le diferențează pe acestea din urmă, sau mai bine zis, cum a ajuns teatrul verbatim să se nască desprinzându-se din teatrul documentar.

Adevăr și ficțiune

Ca să nu dau o definiție clasică a ceea ce înseamnă adevărul, am ales să aduc aminte cum definea Aristotel adevărul, în *Metafizica*. Acesta spunea că adevărul este o enunțare prin care spui că ceea ce este este și că ceea ce nu este nu este. Tot el definea lipsa adevărului, ficțiunea dacă vrem, la fel de simplu, spunând că a enunța că *ceea-ce-este* nu este, sau că *ceea-ce-nu-este* este, constituie o propoziție falsă.¹¹ Adevărul este cel care câștigă în detrimentul ficțiunii, atunci când vine vorba de teatru documentar și mai ales, de teatrul verbatim. După cum am subliniat anterior, funcția adevărului este una esențială pentru acest tip de teatru. A spune adevărul și a informa publicul în legătură cu niște fapte reale care au avut loc, sunt punctele de pornire în

⁹ Radu Apostol, *Teatrul social: Perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea*, Editura UNATC Press, București, 2018, p. 26.

¹⁰ Moisés Kaufman, *The Laramie Project*, Editura Vintage Books, New York, 2001, p. 8-13.

¹¹ Aristotel, *Metafizica*, trad. Andrei Cornea, Editura Humanitas, București, 2007, p. 179.

COLOCVII TEATRALE

acest teatru. Selecția și editarea materialului unei piese documentare sau verbatim, este un proces creativ care nu este diferit de crearea unei drame ficționale. Singura diferență majoră este lipsa alterării adevărului cu scop estetic sau senzațional. Așa încât, genul documentar oferă o reprezentare dramatică a versiunii extrem de subiective a dramaturgului sau autorului asupra adevărului care stă la baza piesei. Teatrul documentar cercetează adevărul și îndeamnă la reflecție asupra propriilor afirmații.

Cu toate că majoritatea creatorilor de teatru documentar își doresc să aducă adevărul pur pe scenă, și fac eforturi în acest sens, nu cred că există o piesă sau spectacol de teatru documentar sau verbatim care să aducă adevărul în starea sa pură pe scenă, indiferent de tehnică. Când afirm acest lucru, mă refer în special la acest gen de muncă pe care un dramaturg îl are sau îl poate avea în acest tip de lucru. Oricât de mult și-ar dori un dramaturg să rămână obiectiv, tot materialul piesei trece prin propriul său filtru subiectiv.

Fie că discutăm despre ce fel de documente selectăm pentru a scrie o piesă de teatru documentar, fie că discutăm despre selecția de text dintr-un interviu de opt ore, pentru un spectacol de tip verbatim de doar o oră. Toate aceste intervenții, și de vrem și de nu vrem, schimbă într-o oarecare măsură tipul de adevăr pe care îl spunem pe scenă și modul în care facem asta. Desigur, nu alterăm adevărul pur, de bază, dar îl modelăm după propriile noastre subiectivități.

De asemenea, criticul de teatru Iulia Popovici (n. 1979) precizează faptul că:

„Realitatea e în ochii privitorului. Natura specifică a practicilor și tehnicilor cunoscute sub numele de teatru documentar este că ele se bazează fundamental pe ideea de adevăr, la care experiența teatrală dă un acces direct.”¹²

În final, observăm importanța adevărului în acest fel de a crea teatru. Găsirea adevărului este motivația cu care creatorii pleacă la drum încă de la începutul demersului lor creativ și de cercetare. Menținerea adevărului este scopul în procesul propriu-zis, iar prezentarea lui este scopul final pe care aceștia îl au.

Teatrul Verbatim confirmă faptul că adevărul este adesea evaziv și că relatările individuale pot varia. Acesta poate include în mod intenționat perspective conflictuale sau poate evidenția lacunele și incertitudinile din relatările pe care le prezintă. Scopul nu este neapărat acela de a prezenta un adevăr obiectiv, ci mai degrabă de a invita publicul să abordeze diferite puncte

¹² Iulia Popovici, *Elefantul din camera. Ghid despre teatrul independent din Romania*, Editura Idea, București, 2016, p. 91.

COLOCVII TEATRALE

de vedere, să pună la îndoială presupunerile și să analizeze în mod critic complexitatea subiectului. Până la urmă, teatrul documentar, dar mai ales teatrul verbatim încearcă să redea în mod onest și autentic fapte și persoane din viața reală, dar recunoaște provocările inerente și subiectivitatea implicate în căutarea adevărului. Astfel, publicul este încurajat să analizeze în mod obiectiv materialul, să își facă propriile analize și să examineze complexitatea adevărului în raport cu experiențele personale și contextele sociale.

Desigur, ficțiunea este și ea prezentă într-o oarecare măsură în tot acest proces creativ, poate la nivel de costume, la nivel de scenografie, dacă există una, deci, la nivel estetic – în schimb, la nivel de text, în teatrul verbatim cel puțin, textul se vrea a fi unul cu adevărat fidel discursului subiectului interviuat.

Teatrul verbatim: metodologie și cercetare

În procesul de creare a unui spectacol de tip verbatim, există cinci etape clare de lucru pe care trebuie să le respectăm: etapa de cercetare și studiu, etapa de adunare a materialului, procesul de editare a materialului, procesul de repetiție și lucrul cu actorii și etapa de construcție a spectacolului.¹³

În etapa de cercetare și studiu, trebuie să fim preocupați de alegerea temei/problematicii pe care vrem să o abordăm, identificarea și găsirea subiecților pe care îi putem intervieva pentru următoarea etapă și mai ales, ajungerea la un soi de unanimitate în alegerea temei, atunci când lucrăm în echipă. Alegerea temei și a subiectului nu este un proces simplu, asta deoarece trebuie să ne gândim la resursele pe care le avem și să fim conștienți de toate limitările de tip tehnologic sau financiar de care dispunem.

Odată clarificate aceste aspecte, putem să ne decidem asupra unei anume teme și putem începe să identificăm persoanele care ne-ar putea deveni subiecți în procesul de adunare a materialului. Nici acest lucru nu e ușor, odată identificate aceste persoane, trebuie să avem acordul lor în totalitate pentru a fi filmate și înregistrate cu scopul de a construi pe baza lor un text dramatic, care ulterior se va transforma într-un spectacol de teatru. În același timp, este important să le explicăm acestora și faptul că personajele care vor fi jucate pe scenă, vor fi în totalitate inspirate de ei.

Următoarea etapă este cea de adunare a materialului. Odată aleși subiecții, trebuie să îi interviuăm și să îi înregistrăm atât video, cât și audio. Desigur, se poate ca unele interviuri să fie doar video, iar altele doar audio, doar că este de preferat să le facem pe amândouă. De cele mai multe ori, dintr-o înregistrare video putem observa o anumită mișcare, un gest, un ton al vocii însoțit de o grimasă care ne schimbă total percepția asupra subiectului nostru. De multe

¹³ Robin Belfield, *Telling the Truth: How to Make Verbatim Theatre*, Editura Nick Hern Books, Londra, 2018, pp. 80-125.

COLOCVII TEATRALE

ori, o mișcare ne face să auzim ceea ce nu poate fi auzit și să ajungem să scriem ceea ce nu ar fi putut fi scris. Interveniurile se pot desfășura fie pe baza unor întrebări scrise și gândite de dinainte, fie pe baza unui interviu improvizat. Nu există o regulă clară în acest sens, ce este în schimb important, este să atingem subiectul pe care ni-l propunem să-l discutăm, în profunzime, prin discuția pe care o avem cu subiectul nostru.

Următoarea etapă este procesul de editare a materialului pe care l-am adunat. Odată ce ai materialul brut, trebuie ca totul să fie transcris, pentru a se putea interveni asupra lui. Odată ce ajungi să ai tot materialul pus împreună, ajungi să ai deja o piesă nefinisată, o bază bună de pornire. Cu toate acestea, pe scenă nu se poate juca tot materialul adunat, sunt cazuri în care materialul înregistrat poate să aibă peste douăzeci de ore. Așa încât, acesta trebuie esențializat și șlefuit cu atenție. Cel mai probabil, o conversație de o oră va ajunge să fie redusă la douăzeci de minute în textul final, lucru care are nevoie de o atenție sporită și de o concentrație acerbă. Cum ajungem totuși să selectăm doar ceea ce este esențial și important pentru noi din zeci de ore de interviuri? Acest lucru este posibil apelând la sensibilitatea, empatia și precizia pe care o dobândești prin prezența ta la interviu, în procesul de adunare a materialelor. Acesta este singurul mod prin care poți selecta ceea ce este cu adevărat important pentru spectacolul sau textul tău și pentru a contura cât mai veridic personajele tale.

O metodă utilizată de anumiți dramaturgi sau regizori este cea de a-i pune pe actori să esențializeze, în prima fază, tot textul transcris din interviuri în cinci cuvinte esențiale și să răspundă la întrebări precum: Ce vrem să spunem de fapt?, Care este cuvântul care definește cel mai bine subiectul meu?, etc. Chiar dacă avem puterea de a remodela într-o oarecare măsură cuvintele subiecților noștri, trebuie mereu să avem cele cinci cuvinte esențiale în minte și să nu uităm principalul scop al teatrului pe care îl practicăm: păstrarea adevărului. Desigur, poate o să avem impresia în această etapă că textul pe care îl avem în mâini nu este cel mai bun sau că nu este unul senzațional și care o să poată menține publicul cu sufletul la gură tot timpul. Acesta nu este scopul textului verbatim, după cum subliniază și scriitoarea britanică Alecky Blythe (n. 1973), publicul vrea să fie stimulat și vrea să se distreze, ceea ce înseamnă că vrea să fie fascinat de o întâmplare și de o poveste pe care textele pure verbatim, de cele mai multe ori, nu pot fi în măsură să o ofere.¹⁴ Iar noi, trebuie să înțelegem acest lucru încă de la început.

Pentru următorul proces, cel de repetiție și lucrul cu actorii, avem nevoie de o deschidere și de o flexibilitate emoțională incredibilă. Odată ce ai forma finală a textului, e mult mai ușor să înveți și poți jongla la nivel actoricesc cu

¹⁴ Alecky Blythe, *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, versiune editată de W. Hammond și D. Steward, Editura Oberon Books, Londra, 2008, n. trad., pp. 101-102.

COLOCVII TEATRALE

textul și interpretarea lui. Așa încât, e de preferat ca odată finalizat, textul să fie transcris și distribuit în print actorilor. În paralel cu citirea textului, în primă fază, se poate face și o audiție a fiecărei scene, a interviului original, asta pentru a-i induce mai ușor actorului tipologia personajului pe care îl are de jucat.

Și din nou, discutăm despre păstrarea adevărului, despre faptul că ceea ce trebuie actorul să joace este un om viu, un subiect pe care îl poate studia ore întregi, iar sursa de inspirație este accesibilă tot timpul. Trebuie ca actorul să fie precis în ceea ce face și trebuie să nu își lase imaginația să preia controlul asupra realității și a dovezilor clare pe care acesta trebuie să le prezinte publicului său prin teatrul verbatim.

Ca ultimă etapă de lucru, este construcția spectacolului. Cu toate că teatrul este, prin definiția sa, o montare, o lume imaginară, iar posibilitățile sunt nelimitate, cum putem sta cât mai departe de fantastic și să ne spunem povestea cât mai sincer și clar? Majoritatea creatorilor de verbatim, apelează la simplitate și sensibilitate, deoarece, ceea ce facem în verbatim, nu este nimic altceva decât o discuție deschisă, pe o temă importantă aleasă de noi, cu publicul de față. După cum subliniază și criticul de teatru Tatiana Zhurcheva (n. 1953), „realitatea devine mai importantă decât imaginea, interpretarea și valorizarea acesteia”¹⁵. Așa încât, ceea ce contează cel mai mult este acuratețea și sensibilitatea cu care spunem ceea ce avem de zis, și nu forma prin care o spunem. Mereu conținutul, nu forma.

Așadar, observăm complexitatea pe care o are teatrul verbatim atunci când vine vorba de procesul de creație. Toate aceste etape de lucru sunt extrem de importante și trebuie respectate în totalitate pentru a putea ajunge la produsul artistic dorit. Pe tot parcursul acestui proces îndelungat, care poate dura de la săptămâni, până la luni sau ani de zile, trebuie să rămânem concentrați pe cele două tangente importante ale verbatimului: adevărul și simplitatea. Cu toate că verbatimul poate părea o formă mult prea fixă de lucru, una prea textocentristă și riguroasă, este de datoria noastră să vedem libertatea pe care o avem de fapt în acest tip de muncă. De exemplu, Alecky Blythe și-a creat propria sa metodă de a face verbatim, plecând de la regulile de bază. Aceasta a ales să se concentreze mai mult pe înregistrările vocale și pe inflexiunile vocilor actorilor, dezvoltând o întreagă metodă în acest sens. Libertatea pe care un artist o poate descoperi în teatrul verbatim este una mare, cu toate că semnele de la începuturi par să ne contrazică. Tot Blythe, și-a creat o amprentă puternică în materie de verbatim, utilizând mereu vocile originale ale celor intervievați, în cadrul spectacolelor sale.

¹⁵ Tatiana Zhurcheva, *Literature of Fact and Verbatim Drama: Attraction and Repulsion*, Editura RITSA, colecția Contemporary Russian Drama, Kazan, 2011, n. trad., p. 29.

COLOCVII TEATRALE

Alecky Blythe a fost și este o figură proeminentă în sfera teatrului verbatim, cunoscută pentru abordarea sa inovatoare de a folosi interviuri înregistrate și dialoguri din viața reală ca bază pentru piesele sale de teatru, captând autenticitatea și nuanțele discursului cotidian cu o precizie remarcabilă. Observăm astfel, că deși verbatim pare că nu lasă loc de a dezvolta mai nimic pe lângă regulile sale de bază, acesta are de fapt o întreagă lume plină de posibilități nesfârșite.

Abordarea teatrului verbatim din perspectiva actorului

La sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea au apărut numeroase întrebări legate de funcția textului în teatru. Încă de la sfârșitul secolului XIX se discută de faptul că teatrul nu e literatură, deci pur și simplu cuvânt. În istoria teatrului am putut observa mai multe fluctuații și raportări la textul de teatru și la modul în care este perceput un dramaturg.

Astfel, putem observa că încă de atunci, dar mai ales în ultimii ani, teatrul a trecut prin schimbări de paradigme. Teatrul zilelor noastre nu mai consideră dramaturgul ca fiind esențial și nici textul ca fiind sacru, ci a fost aclamat teatrul experimental și performativ, considerat a fi mai viu și mai autentic, bazat pe experimentare și pe experiențele individuale ale actorilor. Tocmai în acest sens, chiar și verbatim, care pare la prima mână un teatru extrem de restrictiv, este de fapt, un teatru al experimentelor și al actorilor. Sigur, putem vedea această fidelitate față real ca pe un soi de impediment în jocul și lucrul actorului, dar, nu este așa. De exemplu, un actor poate descoperi o întreagă lume a subiectului său, o lume pe care nu o vedem la prima vedere pe camera de înregistrat.

Cu toate că Hans-Thies Lehmann (1944-2022) subliniază o tendință a teatrului contemporan de a se opune textului în favoarea unui spectacol viu care să nu depindă de presiunea cadrului textual,¹⁶ în verbatim lucrurile stau total diferit. Aici, textul pentru actor este extrem de important și devine, pe lângă corp și emoții, instrumentul de bază a muncii sale.

Termenii de verbatim și documentar, în sine, leagă această practică de teatrul bazat pe text, întrucât se fundamentează pe cuvinte înregistrate și pe documente scrise, dar, în scopul său de a surprinde trăirile, sentimentele și experiențele unor persoane reale, reflectă o concentrare fenomenologică asupra imediateții și a vivacității, al *acumului* și al viului, ceea ce face trimitere la noțiunea lui Lehmann referitoare la teatrul postdramatic. Vedem, așadar, că este greu de încadrat această formă hibridă a teatrului într-o categorie clară. Cu toate acestea, pentru actor rămâne o muncă grea și plină de ore de audiții și studiu pentru realizarea unui astfel de spectacol. Actorul are această datorie

¹⁶ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, traducere de Karen Jürs-Munby, Editura Routledge, Londra, 2006, pp. 46-48.

COLOCVII TEATRALE

de a reda viața unei persoane existente în realitate pe scenă și de a păstra veridic modul în care această persoană vorbește sau se mișcă, dar cu toate acestea, el are datoria de a căuta lucrurile nespuse, cele ascunse, și de a presăra rolul său cu propria lui interpretare. În verbatim, actorul este dovada vie a unei mărturii neauzite până atunci, este vocea și trupul celui fără voce.

Printre tehnicile de actorie cel mai des folosite în teatrul verbatim sunt Tehnica Meisner sau Viewpoints. Tehnica Meisner a fost teoretizată și pusă în practică de către actorul și profesorul Sanford Meisner (1905-1997), și are la bază trei elemente importante: pregătirea emoțională, exercițiile și repetițiile, și improvizația. Această tehnică se folosește de cele mai multe ori pentru a putea ajunge în pielea personajului jucat, la profunzimea și sensibilitățile/nuanțele acestuia. Una dintre cele mai importante aspecte ale acestei tehnici actoricești este *trăitul cu sinceritate*. Meisner a accentuat importanța de a trăi cu sinceritate în circumstanțe imaginare, sau mai bine zis, a fi real în ireal.¹⁷ Actorii erau îndemnați să renunțe la ideile preconcepute și să se încreadă în instinctele lor, permițând ca trăirile și reacțiile personajului să apară în mod natural din circumstanțele date de situația din scenă. Această tehnică ajută actorul să fie conștient de parcursul emoțional/interior al personajului său, și mai ales, să îl ajute să-l conțină.

Pe de altă parte, tehnica de Viewpoints este o tehnică de improvizație a dansului postmodern născută în anii '70, o tehnică teoretizată de coregrafa și profesorul Mary Overlie (1946-2020), iar mai apoi adoptată de către regizoarea Anne Bogart (n. 1951), este o tehnică care se concentrează pe fizicalitatea actorului și pe conștientizarea spațiului. Acesta explorează elemente precum timpul, spațiul, forma, emoția și mișcarea pentru a crea un spectacol dinamic și expresiv. La Mary Overlie existau printre cele 6 *viewpoints* și emoția, cu toate că Bogart renunță la emoție și se îndreaptă mai mult spre fizicalitate. Un element important din această metodă este atenția sporită asupra gestul și răspunsul kinestezic. Viewpoints acordă o mare importanță gestului și răspunsului kinestezic și instantaneu la stimuli. Actorii dobândesc o sensibilitate sporită față de propriile impulsuri fizice și față de acțiunile și reacțiile care rezultă din interacțiunile cu ceilalți. Această metodă îi ajută pe actori pentru a fi conștienți de parcursul fizic/exterior al personajului pe care îl joacă, și mai mult decât atât, îi ajută să înțeleagă și să își contureze parcursul scenic propriu.¹⁸

Vedem așadar că aceste două tehnici, care sunt folosite în teatrul verbatim, sunt două metode de lucru care combină și dezvoltă planul interior și planul exterior al actorului – minte-corp. În acest fel, acestea dezvoltându-

¹⁷ Sanford Meisner, Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, Editura Vintage, New York, 1987, p. 136.

¹⁸ Anne Bogart, Tina Landau, *THE VIEWPOINTS BOOK. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, Editura Theatre Communications Group, New York, 2005, pp. 9-10.

se în tandem, ajută actorul să își contureze personajul cât mai ușor și mai realist posibil – iar acest realism, această condiție și misiune de a fi cât mai fidel subiectului jucat, poate fi realizată doar așa – ținând cont de complexitatea personajului tău. De-a lungul întregului proces, actorii adesea caută în mod special linia de echilibru dintre reprezentarea fidelă a unor persoane reale și descoperirea libertății artistice pentru a crea o experiență teatrală puternică și provocatoare. Lucrul acestora implică un angajament profund față de documentare, empatie și interpretare măiestrită pentru a da viață materialului textual pe scenă, și mai mult decât atât, urmăresc să construiască o conexiune cu publicul, să îl antreneze atât intelectual, cât și emoțional în lumea poveștilor spuse. Desigur, aceste metode sunt poate printre cele mai folosite pentru teatrul verbatim, dar cu toate acestea, sunt cu siguranță și alți artiști care lucrează teatrul verbatim combinând și alte metode actoricești.

Abordarea teatrului verbatim din perspectiva dramaturgului

Cu toate că pare că munca dramaturgului în verbatim este una extrem de limitată și plictisitoare, nu este chiar așa. Dramaturgul este, de cele mai multe ori, cheia spre textul final pe care ajungem să-l prezentăm pe scenă. Un dramaturg, care este prezent la toate etapele premergătoare, are abilitatea de a sesiza, edita și păstra doar lucrurile esențiale care ajung să facă parte din textul final. Pe lângă faptul că acesta poate gândi întrebările interviurilor, poate, prin acestea sau prin conducerea interviului liber într-o anumită direcție, să influențeze cursul și firul poveștii pe care vrea să o spună.

Pe de altă parte, el poate ajuta regizorul și la punerea în scenă a piesei, poate sugera spații, tipuri de ecleraj și multe altele. Acest lucru fiind posibil tocmai pentru că tipul de lucru pe care verbatim îl presupune este unul participativ și neierarhic.

De exemplu, încă din partea de editare a textului, dramaturgul poate sugera un spațiu unde se poate desfășura acțiunea, asta dacă toată echipa decide că vor să pună personajele în anumite situații. Și după cum este deja bine cunoscut, „un spațiu este calea de acces către un alt univers.”¹⁹

Tocmai această putere o are un dramaturg în acest proces de creație. Pe lângă multele ore de transcris textul brut, editarea ulterioară și esențializarea textului, acesta poate sugera toate aceste lucruri și poate lua parte la construcția spectacolului. Dramaturgul nu are doar funcția de dramaturg în verbatim, el este cel care se ocupă și de partea de cercetare și cel care propune traiectoria generală a proiectului artistic încă de la început. Pe lângă cunoștințele sale pe partea de dramaturgie, dramaturgul trebuie să fie și un foarte bun comunicator. Prin mâinile sale trec fiecare subiect și fiecare

¹⁹ Jules Horne, *Dramatic Techniques For Creative Writers: Turbo-Charge Your Writing*, Editura Method Writing, Londra, 2018, n. trad, p. 6.

COLOCVII TEATRALE

cuvânt care mai apoi va fi rostit pe scenă. Dramaturgul poate chiar juca în spectacolul final, sunt multe exemple de actori-dramaturgi, care și-au asumat acest dublu rol în producțiile lor. Sau, se poate la fel de bine ca aceștia să fie dramaturgi-regizori, și să își asume chiar rolul de regizor în proiect.

Cu toate acestea, dincolo de munca pe care dramaturgul o poate avea în ultimele etape de creație, acesta are un rol important în primele două etape. Chiar dacă verbatim este o formă de teatru destul de criticată din pricina originalității sale, deoarece utilizează transcrieri preexistente, iar scrierea pare a fi lipsită de originalitate și, prin urmare, producția necesită mai puțin efort sau îndemânare pentru a fi creată, lucrurile nu stau chiar așa. În acest sens, actorul și autorul de documentare Robin Soans (n. 1947) argumentează faptul că:

„Scriitorul de verbatim trebuie să fie în egală măsură considerat un creator, un dramaturg, la fel ca un autor de teatru convențional. Nu ai putea spune că un pictor de portrete care are un subiect așezat în fața sa este mai puțin artist decât un pictor care născocesc un portret din propria sa imaginație.”²⁰

Indiferent de toate acestea, un dramaturg are un rol esențial în procesul de creație al verbatimului. Pe lângă munca pe care acesta o depune, după cum am menționat anterior, acesta poate schimba total traiectoria proiectului încă de la începuturi. El are ca responsabilitate supravegherea adevărului în munca cu ceilalți artiști și menținerea lui cu orice preț. La fel precum actorul nu imită persoanele intervievate, ci încearcă să le redea spiritul lor pe scenă, la fel și un dramaturg are aceeași misiune, capturarea spiritului subiecților prin păstrarea esențialului în textul final. Nu în ultimul rând, pe lângă toate cele menționate anterior, dramaturgul are și o responsabilitate etică pe care trebuie să o îndeplinească. Dramaturgul teatrului verbatim trebuie să fie responsabil din punct de vedere etic pentru ceea ce prezintă în textul de spectacol și pe scenă. Piese de tip verbatim ar trebui să fie o sursă exactă de informații, exact ca și în jurnalismul de investigație.

În esență, rolul dramaturgului în teatrul verbatim se concentrează în jurul textului, modelării textului, sprijinirii actorilor în găsirea adevărului și substanțelor din materialul de bază, și garantării unui spectacol coerent și cu impact atât pentru echipa de creație, cât și pentru public. Dramaturgul cooperează cu regizorul și actorii pentru a selecta și a analiza materialul sursa transcris. Aceștia evaluează împreună calitatea, autenticitatea și caracterul reprezentativ al interviurilor, conversațiilor sau mărturiilor folosite.

²⁰ Will Hammond, & Dan Steward, *Verbatim*, Editura Oberon Books, Londra, 2012, n. trad., p. 36.

COLOCVII TEATRALE

Dramaturgul asistă actorii în vederea dobândirii unei înțelegeri profunde a personajelor sau a subiecților din viața reală pe care îi interpretează. Astfel, el furnizează informații de ordin istorico-contextual, prezintă perspective și aspecte despre trecutul persoanelor intervievate și îi ajută pe actori să înțeleagă motivațiile, conflictele și complexitatea personajelor pe care le întrușipează.

În acest sens, dramaturgii au responsabilitatea de a respecta integritatea sursei de informații, iar în sine materialul sursă trebuie valorificat și prezentat pe scenă în forma sa pură. În acest tip de teatru, păstrarea adevărului și menținerea lui pe toată durata procesului de creație este una extrem de importantă, iar dramaturgului îi revine pentru prima dată și în cea mai mare măsură această responsabilitate.

Menținerea adevărului: misiunea comună

De cele mai multe ori, faptul că piesele de tip verbatim sunt strâns legate de o realitate imediată sau de un adevăr al unui context socio-uman sau adevăr personal/adevărul experiențelor personale, se dovedește a fi un factor crucial pentru tipul de experiență pe care publicul îl poate avea atunci când vine la o piesă de acest fel.

Din acest motiv, scriitorul și regizorul ar putea căuta să controleze experiența și receptarea piesei de către public, adăugând efecte speciale, modificări de text sau rearanjarea cronologică a evenimentelor, și așa mai departe. Aceste lucruri sunt posibile, putem schimba ordinea scenelor, putem adăuga gesturi specifice, mici schimbări în interpretare sau mutarea personajelor noastre într-un alt decor, dar cu toate acestea, trebuie să avem mereu în minte că misiunea acestui tip de teatru este de a aduce adevărul pe scenă.

Așa încât, limitele există, dar cu toate acestea ele pot fi chiar încălcate, atâta timp cât acest lucru ne ajută la misiunea noastră comună de a păstra cu orice preț spiritul, aura și adevărul personajelor noastre și a poveștii pe care o spunem pe scenă. Menținerea adevărului, ca misiune principală din partea creatorului de teatru, schimbă totul atunci când vine vorba de tipul de lucru pe care acesta îl are în teatru.

După cum am menționat anterior, există această presiune și responsabilitate pe umerii tuturor creatorilor de verbatim. Publicul se apropie de piesă cu alte așteptări, cu alte gânduri decât la o piesă clasică, deoarece aceștia vin cu încrederea și așteptarea să nu fie mințiți de către creatori. În acest sens, „teatrul și jurnalismul se suprapun aici, și, la fel ca jurnalistul, dramaturgul trebuie să respecte un fel de cod etic dacă vrea ca lucrarea să fie luată în serios.”²¹ La fel și actorul sau regizorul, toți au un scop și o misiune

²¹ Ibidem, p. 10.

COLOCVII TEATRALE

comună față de care trebuie să rămână loiali în totalitate. Dincolo de toate acestea, trebuie să înțelegem că noi ca și creatori de teatru verbatim, nu avem cum să prezentăm prin produsul nostru artistic adevărul abosolut, ci un adevăr. Adevărul la singular este tipul de adevăr pe care îl reprezentăm.

De cele mai multe ori, nu avem cum să adunăm mii de testimoniale și să cuantificăm rezultatele noastre într-un adevăr comun. Noi lucrăm cu fragmente de adevăr care ne pot da un indiciu despre adevărul total.

Nu în ultimul rând, teatrul poate fi o prelungire calitativă și de bun augur al jurnalismului, tocmai prin prezentarea și comentarea anumitor probleme, scandaluri, sau evenimente sociale contemporane, într-o manieră unică, conținută, onestă din punct de vedere intelectual, și mai ales, vie. Poveștile din piesele de verbatim, vorbesc de multe ori despre mari nedreptăți sau probleme la care au fost supuși subiecții din piesă. O mână de actori pe o scenă poate oferi un alt sens, o altă interpretare a unei probleme sociale, altfel decât o pot face cuvintele scrise într-un ziar sau pe un ecran de televizor. Experiența în sine de a privi duce la o înțelegere care trece dincolo de simpla asimilare a informațiilor, implică empatie, consum psihologic și o oarecare aplecare spre drama persoanelor din poveste.

Pe lângă toate acestea, a fi martor la o istorie adevărată, a vedea pe viu evenimentele prezentate, obligă oarecum publicul să identifice problemele etice sau de orice natură, nedreptățile care apar pe parcursul poveștii și îi face să recunoască aceste injustiții și îi poate ajuta să acționeze și ei la rândul lor, în viața reală, pentru a preveni viitoarele nedreptăți care se pot răsfrânge asupra lor sau asupra altora.

De asemenea, o practică pe care o întâlnim tot mai des în spațiul european și în cel românesc, este discuția post-spectacol, mai ales în cadrul spectacolelor de tip teatru documentar sau teatru verbatim. Exsistă o nevoie comună, atât de partea spectatorului, cât și de partea echipei de creație, de a clarifica și a discuta despre procesul de creație și de documentare tocmai pentru ca publicul să înțeleagă doza de adevăr din producție și modul în care autorii s-au raportat la acesta. În acest sens, Iulia Popovici precizează faptul că:

„Această situație specifică transformă echipa de creație și producătorul nu doar în principalul, ci și în singurul furnizor de informații cu privire la natura documentară a propriei producții, modelând într-o manieră specifică așteptările publicului, atât prin intermediul comunicatelor de presă, al programelor de sală etc., cât și prin discuțiile post-spectacol. Spre deosebire de dialogurile post-eveniment tipice – ocazionale și concentrate asupra persoanei artistului sau a procesului artistic – , aceste discuții au tendința de a deveni un

COLOCVII TEATRALE

element constant de acompaniere, un set de note de subsol cu rol de reglare a abordării artistice, sînt încorporate în experiența spectatorială oferită și au ca scop dezbateră nu atît a dimensiunii artistice cît a celei sociale a spectacolului. În anumite situații, aceste discuții ajută la compensarea lacunelor de informație și la clarificarea procesului de documentare.”²²

Vedem, așadar, impactul pe care o piesă de tip verbatim îl poate avea asupra publicului său. Tocmai plecând de aici, trebuie să înțelegem responsabilitatea pe care o avem noi ca și creatori. Menținerea adevărului și onestitatea noastră în procesul de creație pot schimba traiectoria spectacolului și poate avea un impact mare și benefic asupra publicului spectator. Și, pe lângă toate acestea, s-a născut acest eveniment de acompaniere a spectacolelor, discuțiile post-reprezentăție, care sunt într-o oarecare măsură continuarea spectacolului sub formă de dezbateră și clarificare. Iar toate acestea servesc în final menținerii adevărului și a onestității artistice ca misiune comună și finală în procesul artistic de acest fel.

Practicarea teatrului verbatim în România

Teatrul documentar și verbatim a prins viață în ultimii ani în tot spațiul românesc. Întrădeavăr, nu putem discuta despre o multitudine de spectacole, așa cum vedem în spațiul englez sau german, în schimb există și în țara noastră autori și teatre care abordează asemenea genuri teatrale. În România, au început să apară tot mai mulți creatori care au ales povești adevărate, rupte din realitățile socio-politice din jurul nostru, ca subiect al pieselor lor. Acești tineri s-au arătat interesați tot mai mult de ceea ce înseamnă teatrul documentar și teatrul verbatim. Printre ei se numără Mihaela Michailov, Adina Lazăr, Geanina Cărbunariu, David Schwartz, Bogdan Georgescu sau Ioana Păun. Fiecare dintre aceștia au montat, scris sau coordonat proiecte de tip documentar sau verbatim, sau în unele cazuri, spectacole bazate pe tehnica verbatim, dar care, nu se înscriu cu adevărat în limitele a ceea ce am definit anterior ca verbatim.

De cele mai multe ori, toți tinerii creatori de teatru care vor să experimenteze noi forme de a face teatru sau să monteze piese centrate pe subiecte rupte din realitatea imediată, greu digerabile, își găsesc locul în spațiile de teatru independent. Spre deosebire de teatrele instituționalizate, aceste spații culturale au fost mereu unele deschise spre nou, spre experiment și spre publicul larg. Majoritatea pieselor montate în teatrele independente din România au la bază ori povești reale, ori tratează subiecte de mare interes social.

²² Iulia Popovici, op.cit, p. 93.

COLOCVII TEATRALE

Cu toate acestea, și în teatrele de stat, în ultimii doi ani au început lucrurile să se miște în această direcție. Putem observa în acest sens, că la Teatrul Național din Cluj-Napoca, a fost montat, în 2022, spectacolul *Nu mai ține linia ocupată*²³, un spectacol regizat de Adina Lazăr și a cărui dramaturgie a fost realizată de Alexandra Felseghi. Acest spectacol are ca sursă de inspirație cazul *Caracal*, în care două adolescente au fost răpite și ucise. Cu toate acestea, această poveste a fost doar un punct de pornire pentru echipa de creație a spectacolului, aceasta alegând să discute de fapt despre condiția femeii în România. Cu toate că textul pleacă de la cazuri reale, cunoscute, se îndreaptă spre ficțiune, și chiar regizorul precizează faptul că:

„Ne-am asumat că nu vom face teatru documentar. Alexandra a pornit de la Cazul Caracal, dar în fond, textul și spectacolul vorbesc despre o epidemie de agresiuni și crime. Părinții Alexandrei Măceșanu sunt și nu sunt reali în spectacolul nostru, pentru că am inclus și câteva elemente inspirate chiar din viața noastră de familie. Am pornit din realitate, dar e eronat să spunem că e un spectacol despre Cazul Caracal. Ne-am dat seama că până la urmă e un spectacol despre femeile din România; e un pic despre *empowerment*, e povestea fetei traficate cu metoda *lover boy* și nu știu care poveste e mai puternică.”²⁴

Tot Adina Lazăr, în același interviu, vorbind despre un alt spectacol realizat împreună cu Alexandra Felseghi, numit *Verde tăiat*, precizează faptul că:

„Noi am făcut teatru documentar verbatim până la momentul *Verde tăiat*. Privind în urmă, pot spune că a fost un noroc să nu mai putem face documentare pe teren la declanșarea pandemiei în 2020, deși aceasta era partea din procesul de creație care ne plăcea cel mai mult. Alexandra s-a documentat din articole, reportaje și din dosarul cauzei pădurarului ucis. Ne-am întrebat cum să prelucrăm informația pentru textul de spectacol. Sunt totuși niște norme și cutume de respectat în teatrul documentar, dar în acele condiții ne-a ieșit o struțo-cămilă în care văduva livra informații și cifre de

²³ <https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-724/nu-mai-tine-linia-ocupata/>, accesat online la 04.01.2023.

²⁴ Oana Cristea Grigorescu, *Interviu cu Adina Lazăr*, Capital Cultural, 2022, <https://capitalcultural.ro/am-lansat-termenul-teatru-documentat-pentru-a-ne-distaanta-un-pic-de-zona-pur-documentara/>, accesat online la 05.01.2023.

COLOCVII TEATRALE

la *Greenpeace*. Ceea ce e firesc în teatrul verbatim asumat politic nu funcționează în ficțiune. Nu părea firesc ca o femeie care și-a pierdut soțul să ne spună câți metri cubi se taie anual din pădurile românești. Era ceva ce nu funcționa. Nu empatizam cu ea. Pentru Alexandra Felseghi a fost un moment eliberator când am decis să facem un spectacol cu poveste. Ea s-a împlinit ca dramaturg cu *Verde tăiat*, și cred că de abia aștepta acest moment. În sfârșit, nu mai aveam interviuri și stenograme pe care să le asamblăm într-un bricolaj. E drept că am fost și contestate pe ici, pe colo, că ăsta nu e teatru documentar, dar am simțit nevoia să ne distanțăm. Vocilor care au remarcat că nu e teatru documentar le-am răspuns că e teatru documentat. Ne asumăm că nu vrem să vindem spectacolul sub eticheta teatrului documentar și am lansat acest termen pentru a ne distanța un pic de zona pur documentară. Am folosit trei cazuri din presă, iar ficțiunea s-a dezvoltat în scena visului văduvei. Dar personajul Irinuc, vecinul, camerele de pe casă sunt reale, evenimentul cu ursul e real, deci partea documentară rămâne consistentă în spectacol.”²⁵

Observăm, așadar, cum aceste forme hibride de teatru documentar și verbatim prind viață până și în teatrele de stat din România. Cu toate că aceste spectacole nu se încadrează neapărat în forme de tip verbatim, ele se ramifică spre noi forme, precum teatrul documentat, care își găsesc locul în spații instituționalizate, spații la care părea greu de ajuns până recent, cu asemenea teme și spectacole. Este important de subliniat faptul că, deși în spațiile independente din România teatrul documentar, verbatim sau documentat se montează de treizeci de ani, și teatrele naționale încep să își arate interesul spre acestea, acest lucru spunând multe despre relevanța pe care acest tip de teatru o are în România la momentul actual.

Revenind la teatrul documentar, putem aminti câteva spectacole relevante care și-au pus amprenta în spațiu românesc: *Baladele memoriei* în regia lui Raul Coldea, *De vânzare/For sale* – creație colectivă pe dramaturgia Geaninei Cărbunariu sau *Afară!* – spectacol realizat de către David Schwartz și Mihaela Michailov. Pe lângă multe alte spectacole realizate în ultimii ani în România, aceste spectacole au reușit să trezească interesul oamenilor spre ceea ce înseamnă de fapt teatrul documentar, și a reușit să ne facă să înțelegem cum funcționează acesta.

²⁵ Idem.

COLOCVII TEATRALE

De exemplu, spectacolul *De vânzare/For sale* de Geanina Cărbunariu are un simț civic ieșit din comun. Spectacolul vorbește despre tema acaparării de terenuri în România, despre cum arată țăranul român în anul 2014 și despre motivele pentru care, în marea majoritate a satelor din România, țărani aleg să își vândă sau să își arendeze pământul.

Cu toate că pare o temă care nu trezește un interes mare, Geanina Cărbunariu a reușit prin montarea din 2014 de la Teatrul Odeon, să trezească un spirit civic nemaivăzut în publicul bucureștean și a adus în fața publicului larg povești nemaiauzite până atunci. Despre modul în care Geanina Cărbunariu scrie și alcătuiește spectacole de acest fel, criticul de teatru Oltița Cîntec, spune:

„Gianina Cărbunariu, și în general creatorii de teatru documentar, nu-și propune să dea sentințe, să repare situații sociale sau să determine un anumit tip de atitudine din partea spectatorilor. Rostul teatrului social, această formă de teatru politic, este să îndrepte atenția înspre o anumită chestiune, pe care o consideră importantă, prezentând problema respectivă din cât mai multe unghiuri, perspective, fără a lua un tip de atitudine care să îndrepte judecata publicului într-o anumită direcție.”²⁶

Așadar, observăm cum acest tip de spectacol a prins contur în spațiul teatral românesc și ce fel de impact are în societatea noastră. Toate spectacolele menționate mai sus, plus multe altele, atât din spațiul independent, cât și din cel instituționalizat, au reușit să pună pe harta teatrului românesc teatrul documentar, iar mai târziu, teatrul verbatim.

Teatrul verbatim din România are la baza cam aceeași reprezentanți. Majoritatea dintre cei menționați anterior au realizat, pe lângă spectacolele documentare, și spectacole pe tehnica verbatim. În acest sens, putem aminti câteva: *3 milioane* de Adina Lazăr și Alexandra Felseghi, *Istorie la persoana I* - proiect colectiv sau *Sub Pământ* de Mihaela Michailov.

Alte spectacole care au avut la bază tehnica verbatim, dar care s-au îndreptat spre ficțional, sunt *În numele tatălui* de Robert Bălan, sau *Eu sunt! Și?* de Lorán Betty și Dan Boldea.

Aleg să discut despre spectacolul *3 milioane*, în regia Adinei Lazăr, deoarece este unul dintre spectacolele pe care le-am și văzut și care au avut un mare impact la nivel social. Acest spectacol a fost făcut plecând de la ce a

²⁶ Luana Popa, *Teatru documentar – imersiunea esteticului în social* - interviu cu O. Cîntec, <https://www.teatrulmateivisniec.ro/ro/stiri/teatru-documentarimersiunea-esteticului-in-social>, 2019, accesat online la 01.07.2022.

COLOCVII TEATRALE

însemnat strângerea de semnături pentru schimbarea Constituției în ceea ce privește definiția familiei tradiționale din anul 2018.

Pe scurt, acest eveniment a avut la bază o inițiativă cetățenească demarată de *Coaliția pentru Familie* la sfârșitul anului 2015, prin care aceasta a adunat 3 milioane de semnături pentru a iniția un proiect de lege constituțională pentru schimbarea sintagmei „între soți” din art. 48, alin. (1) al Constituției cu una mult mai restrictivă, „între un bărbat și o femeie”. Această mișcare a fost susținută și sprijinită de Biserica Ortodoxă și de Biserica Romano-Catolică din România.²⁷

Acest spectacol a fost realizat plecând de la poveștile unor oameni dintre cei 3 milioane care au semnat inițiativa *Coaliției pentru Familie*, fiind lucrat pe tehnica verbatim și realizat pe bază de interviuri și relatări.

Pe lângă toate acestea, momentul când a fost făcut acest spectacol a fost unul oportun, chiar înainte să se voteze această schimbare, spectacolul a apărut ca o mișcare civică de amploare care încerca să ridice semne de întrebare oamenilor și să îi facă să înțeleagă ce presupune această schimbare la nivel social. În acest sens, pentru a înțelege contextul în care a fost realizat spectacolul și motivațiile autorilor, Adina Lazăr argumentează:

„S-a pus problema că am putea juca la Vâlcea spectacolul „3 milioane“, dar am întâmpinat – chiar dacă directorul am înțeles că a îmbrățișat ideea – niște probleme la consiliul județean și nu mai suntem primiți. Ori, teatrele, în primul rând, sunt niște instituții de stat și depind mult de cine e la conducerea consiliului local. E puțin probabil ca un teatru dintr-un oraș mic să accepte așa ceva, mai ales că PSD susține proiectul de modificare a constituției și implicit organizarea referendumului. Ei sunt la conducere peste tot și dacă vii cu un spectacol ce militează tocmai împotriva politicilor sale nu cred că ar accepta ușor. [...] „3 milioane“ e prea subversiv, iar scopul nu e să se joace într-un teatru de stat. Cred că nici scopul nostru nu e acesta.”²⁸

În altă ordine de idei, toate aceste spectacole au deschis calea altor creatori de teatru care au înțeles cum se poate realiza un spectacol, sau cum

²⁷ Hélène Barthélemy, *American anti-LGBT groups battling same-sex marriage in Romania*, Splcenter Publication, <https://www.splcenter.org/hatewatch/2018/09/27/american-anti-lgbt-groups-battling-same-sex-marriage-romania#.W61thNzZ--I.facebook>, 2018, accesat online la 06.01.2023.

²⁸ Paul Daniel Golban, *Interviu cu Adina Lazăr despre piesa „3 milioane“ & altele*, Revista Echinox, 2018, <https://revistaechinox.ro/2018/05/interviu-cu-adina-lazar-despre-piesa-3-milioane-altele-2/>, accesat online la 05.01.2023.

COLOCVII TEATRALE

arată un spectacol ancorat în societate și real și, nu în ultimul rând, le-au dăruit spectatorilor din România ocazia de a lua parte la niște spectacole extrem de puternice care discută despre ei, despre noi toți.

Mici grupări de artiști care au avut ca interes comun reprezentarea societății și problemelor ei apelând la documentare și metode de creație non-ierarhice, au reușit să deschidă calea unor noi valuri de creatori și spectacole experimentale, ancorate în social și bazate pe fapte reale.

În acest sens, pentru a putea înțelege mai bine direcția pe care o prinde acest fel de teatru, putem lua în considerare cele spuse de cercetătoarea Bonnie Marranca (n. 1947):

„Unul dintre lucrurile care mă preocupă cel mai mult azi este dacă nu cumva teatrul contemporan a devenit prea interesat de reproducerea crizelor globale ale societății. Cu alte cuvinte, dacă nu a devenit prea jurnalistic – adică pur și simplu plin de compasiune și jale? La celălalt capăt al spectrului este noul teatru al brutalismului, cu fetișizarea traumei, durerii și violenței, care se joacă cu demonii fiecăruia și cu nevoile biologice – nu numai în monodrame sau performance-uri solo, ci și în noua literatură dramatică. Astăzi avem nevoie de creații ale spiritului care conceptualizează, nu numai documentează comportarea umană, creații care să se refere la probleme publice, nu numai personale și care abordează un discurs poetic și filosofic, nu doar se lamentează, chiar dacă acest lucru vine dintr-o imaginație catastrofică.”²⁹

Tocmai în acest sens, vedem cum foarte multe producții de teatru, chiar dacă au la bază tehnica verbatim sau cea a teatrului documentar, nu mai vor să se identifice neapărat cu acestea, sau nu vor să fie limitate de către regulile acestora. După cum este menționat anterior de către Marranca, teatrul de azi are nevoie și de spirit, pe lângă documentare. Teatrul de azi are nevoie de o amprentă personală a autorilor, poveștile lor, experiențele lor. Observăm și anterior că regizorul Adina Lazăr menționa distanțarea față de verbatim sau documentar pentru realizarea spectacolului *Nu mai ține linia ocupată!*, numindu-și propriul teatru, un teatru documentat. Este interesant, așadar, să ne gândim la aceste lucruri și să vedem evoluția pe care acest tip de teatru o are în spațiul românesc.

În acest sens, am condus un studiu cantitativ, pe 60 de subiecți, majoritatea regizori, actori și dramaturgi din România, aleși prin grupuri

²⁹ Bonnie Marranca, *Ecologii teatrale*, trad. Alina Nelega, Editura Arpas, Timișoara, 2012, p. 170.

COLOCVII TEATRALE

apropiate de prieteni, tocmai pentru a înțelege mai bine perspectivele și raportarea lor la teatrul documentar și verbatim.

Prin acest studiu, realizat în totalitate online, prin trimiterea unor chestionare care aveau un set de 11 întrebări simple, rezultatele pe care le-am descoperit au fost surprinzătoare, deoarece m-au făcut să înțeleg mai bine relevanța și impactul pe care acest tip de teatru îl are în România.

Acest studiu cantitativ a plecat de la curiozitatea mea de a înțelege mai în profunzime interesul față de teatrul documentar și verbatim, dar mai ales, am dorit să văd câți dintre cei intervievați au practicat vreodată una dintre aceste forme de teatru.

În acest sens, rezultatele studiului sunt:

Date generale ale studiului:

- Număr subiecți: 60.
- Grupe de vârstă: 20-25 de ani (40%), 25-30 de ani (35%), 30-35 de ani (20%), 35-40 de ani (3%) și 40-45 (2%).
- Nivelul de studii: Învățământ liceal (6.67%), Învățământ superior de licență (33.33%), Studii universitare de masterat (53.33%) și Doctorat (6.67%).
- Statut de angajat într-o instituție de cultură: Angajat (20.69%) și Neangajat (79.31%).

Rezultatele studiului:

- Familiarizare cu termenul verbatim: Știu ce înseamnă termenul verbatim (53.33%); Nu știu ce înseamnă termenul verbatim (40%); și au auzit de termenul verbatim dar nu știu exact să îl explice (6.67%).
- Au asistat vreodată la un spectacol de teatru documentar: Da (83.33%); Nu (16.67%).
- Au asistat vreodată la un spectacol de teatru verbatim: Da (45.16%); Nu (54.87%).
- Știu diferența dintre teatrul verbatim și documentar: Da (50%); Nu (50%).
- Au făcut parte din echipa unui spectacol de tip documentar: Da (33.33%); Nu (56.67%); Nu este cazul/Nu sunt practicant (10%).
- Au făcut parte din echipa unui spectacol de tip verbatim: Da (34.48%); Nu (58.62%); Nu este cazul/Nu sunt practicant (6.90%).

COLOCVII TEATRALE

- Sunteți de acord cu următoarea afirmație: Teatrul verbatim se desprinde de sfera teatrului documentar cu un scop clar și precis, mai exact dorința de a prezenta povestea cu cuvintele reale ale persoanelor de rând, dând o voce oamenilor prin reinterpretarea scenică. – Da (82.14%); Nu (21.43%).
- Sunteți de acord cu următoarea afirmație: Scriitorul de verbatim trebuie să fie în egală măsură considerat un creator, un dramaturg, la fel ca un autor de teatru convențional. Nu ai putea spune că un pictor de portrete care are un subiect așezat în fața sa este mai puțin artist decât un pictor care născocoște un portret din propria sa imaginație. – Da (89.29%); Nu (10.71%).

Observăm așadar, că mai bine de 50% dintre subiecții intervievați, toți absolvenți de studii de teatru, fie la nivel de liceu sau studii superioare, sunt familiarizați cu termenul verbatim. Acest lucru ne spune multe despre terenul pe care acest tip de teatru l-a câștigat în rândul oamenilor de teatru și mai ales, ne confirmă faptul că este o formă de teatru de mare interes printre aceștia. Pe de altă parte, mai bine de 30% dintre subiecți, au făcut parte cel puțin odată dintr-o echipă de creație care a construit un spectacol de tip verbatim, fie în timpul școlii, fie după absolvire.

Pe de altă parte, observăm că nu mulți știu, însă, diferența concretă dintre ce înseamnă teatrul verbatim și teatrul documentar. Cu toate că avem un procentaj egal între aceștia, prin comparație cu cei care au practicat cel puțin odată verbatim sau teatrul documentar, sunt destul de mulți cei care nu pot face diferența între acestea.

În acest sens, probabil această neclaritate vine din pregătirea teoretică pe care aceștia au avut-o. Într-adevăr, sunt puține cursurile care discută despre aceste forme de teatru în detaliu. Fiind un absolvent cu dublă specializare, atât în actorie, cât și în teatrologie, pot confirma faptul că de prea puține ori, în formarea mea, la nivelul cursurilor, am fost introdus înspre aceste noi forme de teatru.

Dincolo de toate acestea, consider că este necesară introducerea la nivel practic, a unui curs care să vină în întâmpinarea studentului și care să îl ajute să exploreze mai multe forme de a face teatru încă din timpul facultății, așa încât, atunci când va ieși din băncile facultății, să poată să aleagă o zonă sau alta a teatrului pe care îl interesează și să fie pregătit pentru diferite proiecte care pot presupune lucrul pe metode precum verbatim, devised, practici colaborative, etc.

COLOCVII TEATRALE

Nu în ultimul rând, legat de cele două afirmații de la final, observăm că în procent de peste 80% dintre subiecți au fost de acord cu faptul că teatrul verbatim este un teatru al cuvintelor și al oamenilor de rând care primesc o voce prin intermediul artei, și, mai ales, dramaturgii de teatru verbatim care ar trebui considerați și ei în egală măsură dramaturgi, precum cei care scriu un teatru convențional.

Prin urmare, studierea teatrului verbatim în cadrul școlilor de teatru este un lucru important, deoarece încurajează artiștii să se angajeze în probleme sociale și politice, încurajează autenticitatea și etica relațiilor, încurajează cooperarea interdisciplinară, încurajează inovația și experimentul. Prin aprofundarea acestui gen, studenții de la teatru pot dezvolta o înțelegere mai profundă a puterii teatrului ca instrument de transformare socială și personală. Teatrul Verbatim se bazează pe adevăr și autenticitate. Studierea acestei forme de teatru îi poate ajuta pe actori și regizori să își dezvolte abilitățile de a portretiza persoane reale cu acuratețe și sensibilitate.

Concluzie

În concluzie, putem spune că teatrul documentar și teatrul verbatim din zilele noastre își are originile în anii '20-'30, atunci când trupele de tip *Agitprop* sau Erwin Piscator, prin natura lor de a face teatru cu inserții documentare și axat pe omul de rând, au pornit un nou val, care mai apoi s-a propagat înspre Brecht și Augusto Boal, care au preluat ideologia teatrului social și l-au dezvoltat în diverse moduri. Sigur, este important să înțelegem că teatrul social, politic, documentar și verbatim sunt fiecare tipuri de teatru diferite, dar toate au avut un punct de plecare comun. Dincolo de asta, teatrul verbatim a fost influențat de aceste forme de teatru și s-a desprins din ideea teatrului documentar tocmai pentru a se dezvoltă într-o zonă specifică a adevărului subiectiv și pur al subiectului sau subiecților intervievați.

Toți aceștia, împreună cu reprezentanții din spațiul american, israelian și european au dus mai departe ideea principală a teatrului documentar, mai exact, ideea unui teatru extrem de social și care are puterea de a transforma oamenii prin intermediul temelor abordate și a modului în care este pus în scenă. În același timp, ambele forme de teatru, atât teatrul documentar, cât și teatrul verbatim pun accent în prezent pe adevăr și reprezentarea lui pe scenă prin documentare și cercetare, iar mai apoi folosirea acestora în produsul artistic final.

Teatrul verbatim, spre deosebire de teatrul documentar, păstrează în totalitate materialul colectat prin metode precum interviul, ca text de bază a spectacolului final. În altă ordine de idei, verbatim nu doar documentează un anumit subiect, ci se îndreaptă spre o anchetă socială care dorește să prezinte adevărul din experiențele individului, nu doar din experiențele unui grup

COLOCVII TEATRALE

social. În acest fel, încearcă să se îndepărteze și de ceea ce noi numim ficțiune și se îndreaptă spre o reconstrucție a realității cât mai veridică.

Din propria practică artistică, atât din perspectiva actorului, cât și a dramaturgului, am înțeles cât de importantă este implicarea personală într-un proiect de acest fel și mai ales dorința de a păstra cu orice preț adevărul de la care se pleacă atunci când se construiește un spectacol de tip verbatim sau documentar. În același timp, faptul că lucrezi cu povești adevărate și în multe cazuri ai ocazia să îți cunoști subiectul care stă la baza textului de lucru, sau pe care îl joci, crește gradul de responsabilitate față de produsul artistic în tine ca artist și mai ales tipul de implicare a diferă față de un proiect clasic și de modul în care abordezi un text normal.

Teatrul verbatim implică, întradevăr, transcrierea textelor din interviuri, conversații, discursuri și utilizarea lor ca bază pentru textul de spectacol. Piesa rezultată este interpretată cuvânt-cu-cuvânt, de cele mai multe ori, de către actori, aceștia spunând cuvintele reale rostite de persoanele-sursă. Cu toate că teatrul verbatim pare a fi restrictiv din acest punct de vedere, el nu este – tocmai din principia faptului că reușește să deschidă calea actorilor spre un studiu amănunțit al personajului, prin accesul la materialele de cercetare, iar dramaturgului îi oferă libertatea de a selecta și esențializa, și de foarte multe ori de a modela (fără să schimbe sensul și adevărul de bază a poveștii) povestea pe care o transformă ulterior într-un text dramatic de sine stătător.

Cu toate acestea, atât teatrul documentar, cât și teatrul verbatim, se nasc ca o reacție împotriva presei și a tipului de informații care curg prin intermediul ei. Din dorința de a valorifica informația care, prin intermediul mass-media, se propagă ca fiind o informație brută și rece de cele mai multe ori, prin intermediul teatrului și convenției artistice, artiștii încearcă să o aducă mai aproape de receptor/spectator și chiar să îl transforme într-un participant activ, într-un *spect-actor*.

Astfel, teatrul verbatim preia povești reale, pe care le transformă în povești teatrale, spuse de un actor pe o scenă. Toate aceste povești, chiar puse într-o convenție artistică, păstrează esența și adevărul, realul și subiectivul – iar prin intermediul actorului ajung să fie auzite de un public larg.

Bibliografie

Apostol, Radu. 2018. *Teatrul social: Perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea*, Ed. UNATC Press, București.

Aristotel. 2007. *Metafizica*, trad. Andrei Cornea, Ed. Humanitas, București.

Belfield, Robin. 2018. *Telling the Truth: How to Make Verbatim Theatre*, Ed. Nick Hern Books, Londra.

Ben-Zvi, Linda. 2006. *Staging the Other Israel: The Documentary Theatre of Nola Chilton*, *TDR/The Drama Review*.

COLOCVII TEATRALE

- Blythe, Alecky. 2008. *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, versiune editată de W. Hammond și D. Steward, Ed. Oberon Books, Londra.
- Bogart, Anne. Landau, Tina. 2005. *THE VIEWPOINTS BOOK. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, Ed. Theatre Communications Group, New York.
- Dawson, Gary-Fisher. 1997. *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft (Contributions in Drama & Theatre Studies)*, Ed. Praeger, New York.
- Frantisek, Deák. 1973. *Blue Blouse (1923-28)*, The Drama Review, Vol. 17, Mar. 1973, Nr.1 Ediția Rusă, MIT. JSTOR.
- Hammond, Will. Steward, Dan. 2012. *Verbatim*, Ed. Oberon Books, Londra.
- Horne, Jules. 2018. *Dramatic Techniques For Creative Writers: Turbo-Charge Your Writing*, Ed. Method Writing, Londra.
- Irmer, Thomas. 2006. *A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany*, Ed. TDR.
- Kaufman, Moisés. 2001. *The Laramie Project*, Ed. Vintage Books, New York, 2001.
- Kustow, Michael. Reeves, Geoffrey. Hunt, Albert. 1968. *Tell Me Lies: The Book of Royal Shakespeare Theatre Production/US/Vietnam*, Ed. Royal Shakespeare Company, Londra.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*, traducere de Karen Jürs-Munby, Ed. Routledge, Londra.
- Marranca, Bonnie. 2012. *Ecologii teatrale*, trad. Alina Nelega, Ed. Arpas, Timișoara.
- Meisner, Sanford. 1987. Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, Ed. Vintage, New York.
- Paget, Derek. 2011. The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance, *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, ediție de Alison Forsyth și Chris Megson, Ed. Palgrave MacMillan.
- Popovici, Iulia. 2016. *Elefantul din camera. Ghid despre teatrul independent din Romania*, Ed. Idea, București.
- Smith, Anna-Deavere. 2004. *Twilight: Los Angeles*, Ed. Anchor, New York.
- Zhurcheva, Tatiana. 2011. *Literature of Fact and Verbatim Drama: Attraction and Repulsion*, Ed. RITSA, colecția Contemporary Russian Drama, Kazan.

Bibliografie online

- Barthélemy, Hélène. 2018. *American anti-LGBT groups battling same-sex marriage in Romania*, Splcenter Publication, <https://www.splcenter.org/hatewatch/2018/09/27/american-anti-lgbt-groups-battling-same-sex-marriage-romania#.W61thNzZ--I.facebook>.
- Cristea-Grigorescu, Oana. 2022. *Interviu cu Adina Lazăr*, Capital Cultural, 2022, <https://capitalcultural.ro/am-lansat-termenul-teatru-documentat-pentru-a-nedistanta-un-pic-de-zona-pur-documentara/>.
- Golban, Paul-Daniel. 2018. *Interviu cu Adina Lazăr despre piesa „3 milioane” & altele*, Revista Echinoc, <https://revistaechinoc.ro/2018/05/interviu-cu-adina-lazar-despre-piesa-3-milioane-altele-2/>.

COLOCVII TEATRALE

<https://www.americantheatre.org/2022/07/08/peter-brook-seeker-philosopher-bridge-builder/>.

<https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-724/nu-mai-tine-linia-ocupata/>.

Popa, Luana. 2019. *Teatru documentar – imersiunea esteticului în social* - interviu cu O. Cîntec, <https://www.teatrulmateivisniec.ro/ro/stiri/teatru-documentarimersiunea-esteticului-in-social>.

Implicarea și detașarea actorului în procesul de creație. Sistemul Stanislavski – Sistemul Brecht

Marius BODOCHI*

Rezumat: Cele două sisteme – cel stanislavskian și cel brechtian – au puncte comune, chiar dacă, la o primă vedere, sunt foarte diferite ca abordare. Articolul își propune să descrie cele două direcții în privința practicii și pedagogiei artei actorului. Elemente ce se referă la inspirația interioară sau exterioară, conștientizare sau efectul de distanțare sunt analizate și contrabalansate între cele două sisteme. Deopotrivă sunt prezentate și discursurile care au continuat cele două estetici fundamentale penstru scena secolului XX.

Cuvinte cheie: sistemul Stanislavski, sistemul Brecht, actorie, implicarea actorului, detașarea actorului

Implicarea actorului (sistemul Stanislavski)

Noțiunile de bază ale regiei în sistemul Stanislavski și teoriile sale despre implicarea actorului în procesul scenic de creație au avut o mare influență la sfârșitul secolului al XIX-lea și sunt folosite de actori și regizori până în zilele noastre.

Ce este de fapt acest sistem Stanislavski și ce presupune? Această tehnică dezvoltată la începutul anilor 1900 a fost concepută pentru a ajuta actorii să creeze emoții și acțiuni credibile în scenă, prin personajele pe care le interpretează. Sarcina unui actor este să fie adevărat și deși pare simplă această răspundere, în realitate de multe ori este complicată. Emoția nu trece rampa, actorul nu este credibil, iar povestea nu are impact emoțional asupra publicului.

Ce ne învață Stanislavski despre implicare? Stanislavski a fost primul care a schițat o abordare sistematică pentru a ne folosi experiența, imaginația și spiritul de observație, toate pentru a naște emoție, actorie adevărată. Stanislavski a creat acel magic if - Ce aș face dacă?

Magicul dacă implică un actor care se transpune în personajul dintr-un anumit scenariu/poveste și își pune întrebarea: cum aș reacționa dacă mi s-ar întâmpla asta? Această întrebare simplă, poate determina un actor să înțeleagă gândurile și sentimentele aceluia personaj și să le aducă în scenă. Dacă ar fi să sintetizăm acest sistem creat de Stanislavski, el s-ar reduce simplu la o serie de întrebări:

- **Cine sunt?**
- **Unde sunt?**
- **Când se întâmplă acțiunea?**

* Actor teatru, film, director artistic Teatrul Național „I.L. Caragiale”, București

COLOCVII TEATRALE

- **Ce vreau?**
- **De ce vreau?**
- **Cum voi obține?**
- **Ce am nevoie pentru a...?**

Scopul major al metodei Stanislavski este de a înțelege în fiecare moment motivația, obstacolele și obiectivele unui personaj. Datorită accentului pe care îl pune pe realism, metoda Stanislavski este adesea folosită în piesele de teatru, film și televiziune realiste. Nu trebuie confundat acest sistem cu *Method Acting* a lui Lee Strasberg¹.

Strasberg a preluat sistemul de interpretare și pregătire al lui Konstantin Stanislavski și a construit pe el, a concentrat o mare parte din antrenamentul său pentru funcționarea interioară a actorului în direcția contopirii lui cu personajul.

De cealaltă parte, metoda Stanislavski susține că un interpret trebuie să rămână oarecum separat de personaj, pentru a-și înțelege corect motivațiile și scopurile. Acest lucru s-a produs de-a lungul timpului, când Stanislavski a respins conceptul său de memorie emoțională pentru că și-a dat seama că s-a dovedit a fi nesigur din punct de vedere psihologic pentru actori și că mințile inconștiente ale oamenilor se închideau adesea în timpul implementării tehnicii, împiedicându-i să-și amintească amintiri și emoții. De aici, a apărut metoda acțiunii fizice, în care emoțiile apar sau se declanșează, printr-o serie de acțiuni fizice simple (în loc de memoria emoțională).

Odată cu trecerea timpului aceste *exerciții* și-au găsit o nouă viață în Statele Unite, când pionieri precum Sanford Meisner², Stella Adler³ și Lee Strasberg (despre care am amintit) au început reconfigurarea a ceea ce a ajuns să fie cunoscută drept metodă. Important de subliniat este că Stella Adler s-a antrenat cu artiști în plină dezvoltare precum Marlon Brando și Robert De Niro.

În timp ce reflecțiile lui Stanislavski sunt de natură teoretică, mulți actori au decis că ar fi mai bine să preia anumite roluri doar dacă au avut o experiență similară, ceea ce l-a determinat pe De Niro să circule prin New York într-un taxi, înainte de a juca în filmul *Taxi Driver*.

¹ Lee Strasberg (17 noiembrie 1901 - 17 februarie 1982), a fost regizor de teatru, profesor și actor, este cunoscut pentru propria *metodă de actorie* în care actorii sunt încurajați să-și folosească propria experiență emoțională și memoria afectivă, în vederea *trăirii* unui rol. A fost director artistic la *Actors Studio* între 1948-1982

² Sanford Meisner (31 august 1905 – 2 februarie 1997) a fost actor și profesor de actorie american care a dezvoltat *tehnica Meisner* - abandonarea completă a memoriei afective. Meisner a pus accent pe *realitatea de a face*.

³ Stella Adler (10 februarie 1901-21 decembrie 1992) a fost actriță, profesoară de actorie. A fost eleva lui Stanislavski. A antrenat imaginația senzorială a actorilor pentru a crea personaje vii. Ea credea că stăpânirea aspectelor fizice și vocale ale actoriei este necesară pentru ca actorul să controleze scena.

COLOCVII TEATRALE

Detășarea actorului de personaj (sistemul Brecht)

„Brecht face parte din aerul pe care îl respirăm" – David Edgar

Brecht a fost marxist și a construit un teatru extrem de politic. El a dorit ca teatrul său să trezească interesul publicului asupra lumii. A fost total împotriva unui public pasiv care să se piardă în povestea unui spectacol. Brecht a urmărit ca spectatorii să gândească și să pună la îndoială lumea în care trăiesc. I-a încurajat să critice societatea. Brecht și-a dorit un public obiectiv și lipsit de emoții în timpul pieselor sale, astfel încât să poată face judecăți raționale cu privire la aspectele politice și sociale ale operei sale. Pentru a face acest lucru, el a inventat teatru epic.

Teatrul epic este un tip de teatru politic care abordează probleme contemporane. Mai târziu, Brecht a preferat să-l numească teatru dialectal. Teatrul epic nu încearcă să stabilească un complot și o poveste ordonată, ci lasă problemele nerezolvate, confruntând publicul cu întrebări uneori incomode.

Verfremdungseffekt, sau efectul de *înstrăinare/distanțare* este o componentă principală a teatrului brechtian. Acest efect de distanțare a fost folosit pentru a îndepărta publicul de piesă/text, să nu aibă vreun atașament emoțional față de personaje sau poveste.

Ce înseamnă pentru actor sistemul Brecht? Povestea poate fi întreruptă oricând, actorii ies din personaje și interacționează cu publicul explicând ce s-a petrecut sau ce urmează să se întâmple. Astfel publicul vede actorii jucând personajele dar și ieșind din povestea lor. Uneori acțiunea este anticipată, scopul este de a întrerupe continuitatea poveștii. Atenția spectatorului nu mai este concentrată asupra acțiunii ci asupra modului în care se desfășoară intriga.

Din perspectiva scenografiei, apar costumele obișnuite (stradale), obiectele de recuzită sunt foarte puține și apare din când în când textul în versuri. De asemenea este introdus personajul colectiv *corul*, care are rol de comentator.

Așadar, actorii trebuie să mențină o anumită distanță față de rol/personaj astfel încât publicul să nu-și poate forma modele, eroi. Personajele, de pildă, devin nimeni sau toată lumea. Publicul este introdus într-o poveste în mare parte fără emoție, este confruntat cu problemele socio-politice tocmai pentru a avea reacție, pentru a se manifesta, pentru a interveni.

Teatrul epic al lui Brecht abordează adesea probleme sociale majore – războiul, probleme economice, nemulțumiri sociale în rândul claselor de jos. Drept urmare, spectatorii asistă la o manifestare care face referiri directe cu condiția lor socială și cu probleme de zi cu zi. Personajele lui Brecht sunt adesea ființe schimbătoare.

COLOCVII TEATRALE

Ațiunea din teatrul lui Brecht nu este liniară și orientată spre un scop clar. Adesea, în teatrul epic găsim flashback-uri, schimbări de locație sau povești paralele, iar finalul este întotdeauna unul deschis. De asemenea, intriga nu se desfășoară neapărat cronologic; există salturi și răsturnări de timp, perioade.

Un personaj important în teatrul lui Brecht este Naratorul. Acesta este prezent pe scenă și comentează ceea ce se întâmplă. El cunoaște adesea gândurile personajelor. În teatrul epic actorii nu se identifică cu rolurile lor, ele sunt destinate doar să arate tipologii de oameni și acțiunile lor. Această permanentă interacțiune cu publicul, comentariile, au eliminat al patrulea perete. Acel zid dintre public și actorii de pe scenă este inexistent în teatrul lui Brecht, ceea ce a făcut ca publicul să nu se mai piardă în povestea de pe scenă, rămânând oarecum pasiv.

Unele dintre lucrările lui Brecht includ cântece, muzică și dans. Acest lucru ajută la reamintirea publicului că nu se uită la o poveste din viața reală. Uneori, melodiile sunt juxtapuse ironic: muzică veselă, optimistă, dar cu versuri întunecate (*Opera de trei parale*).

Un alt element specific teatrului brechtian este utilizarea pancardelor sau a unui ecran de proiecție pentru a oferi publicului informații suplimentare (exemplu: câți oameni au murit într-un anumit război). Pancartele pot fi, de asemenea, folosite pentru a introduce informații despre statul unor personaje: mamă, tată, pentru introducerea unei noi scene sau pentru a comunica publicului finalul.

Scenele de tip *freeze* apar întotdeauna pentru a rupe acțiunea/povestea și pentru a da posibilitate naratorului să intre în contact cu publicul. Ele mai pot fi inserate și pentru ieșirile sau intrările actorilor în personaj, eliminând astfel al patrulea perete.

Dacă Brecht credea că actorul nu trebuie să-și asume un personaj ci mai degrabă, să prezinte acțiunile acestuia, amintind totodată publicului că asistă la un spectacol de teatru, Stanislavski era de părere că dacă un actor va crede că el este acel personaj și publicul va fi în aceeași emoție și poveste.

*Diferențe între sistemul Stanislavski și sistemul Brecht pentru actori
Scopul și stilul interpretării:*

Stanislavski se concentrează pe realismul emoțional și identificarea profundă cu personajul. Actorii din sistemul Stanislavski încearcă să trăiască experiența personajului pentru a o reda cât mai autentic. Brecht creează distanță între spectator și acțiunea scenică. El promovează un așa zis „efect destrămare” pentru a determina spectatorii să gândească și să analizeze în loc să se identifice emoțional cu personajele.

Rolul actorului:

În sistemul Stanislavski, actorii își dezvoltă personajele pe baza unei analize profunde a motivațiilor, emoțiilor și contextului personajului în timp

COLOCVII TEATRALE

ce în sistemul Brecht, actorii rămân conștienți de faptul că joacă un rol și folosesc tehnici pentru a sublinia aspectul performativ al interpretării.

Evitarea iluziei:

Stanislavski caută să creeze o iluzie de realitate pe scenă, astfel încât spectatorii să uite că urmăresc o piesă de teatru, un spectacol. Brecht evită această iluzie și menține constant conștienta spectatorului asupra faptului că se află într-o sală de spectacole, într-un teatru.

Raportul cu publicul:

Stanislavski se bazează pe empatie și pe crearea unei legături emoționale cu publicul, Brecht încurajează o distanță critică și interacționează cu publicul pentru a-l determina să reflecteze asupra temelor sociale și politice ale piesei.

Sistemul Stanislavski și cel al lui Brecht au influențat și s-au reflectat în diferite moduri în scenografie. Scenografia în cadrul sistemului Stanislavski urmărește de obicei să creeze decoruri realiste care reflectă locația și epoca în care se desfășoară acțiunea piesei. Aceste decoruri contribuie la crearea unei atmosfere autentice, care să ajute actorii să se identifice mai bine cu personajele și să transmită emoțiile într-un mod credibil. Scenografia poate include detalii semnificative care susțin și amplifică înțelegerea personajelor și a acțiunii. De exemplu, un set detaliat al camerei unui personaj poate dezvălui aspecte ale personalității sale.

O atenție deosebită este acordată culorilor și iluminării pentru a crea un impact emoțional și a evidenția stările personajelor.

Scenografia din perspectiva lui Brecht este adesea neconvențională și nerealistă. Ea poate folosi elemente stilizate, simboluri sau decoruri abstracte pentru a sublinia natura teatrală a spectacolului și pentru a crea distanță între public și acțiunea pe scenă. În teatrul lui Brecht, o scenografie poate oferi multiple spații sau niveluri, permițând un salt rapid între locații și acțiuni. Acest lucru susține narativa non-lineară și abordarea epică.

Scenografia brechtiană poate include elemente care transmit mesaje sociale sau politice, contribuind astfel la provocarea publicului să reflecteze asupra problemelor societății.

În teatrul contemporan poate îmbina elemente din ambele abordări sau poate alege să se adapteze cerințelor și intențiilor specifice ale unei producții. Este important să reținem că atât sistemul Stanislavski, cât și cel al lui Brecht au lăsat o amprentă semnificativă asupra modului în care scenografia este abordată și interpretată în teatrul modern.

Regizori importanți care au fost asociați cu sistemul Stanislavski sau cu sistemul Brecht și care au pus în aplicare aceste abordări în operele lor.

COLOCVII TEATRALE

Sistemul Stanislavski:

- *Constantin Stanislavski* însuși a fost un regizor și actor cheie care a dezvoltat sistemul Stanislavski și a pus în aplicare principiile sale în producțiile de la Teatrul de Artă din Moscova.
- *Lee Strasberg* a fost un regizor și educator american cunoscut pentru dezvoltarea metodei Stanislavski în Statele Unite și pentru influența sa asupra actorilor și regizorilor americani.
- *Elia Kazan* a fost un regizor de film și teatru notoriu care a lucrat cu actori precum Marlon Brando și James Dean și a folosit elemente din sistemul Stanislavski în regia sa.
- *Andrei Tarkovsky*, cunoscut pentru filmele sale, a fost profund influențat de Stanislavski și a căutat autenticitate și profunzime emoțională în interpretarea actorilor din filmele sale.

Sistemul Brecht:

- *Bertolt Brecht* însuși a fost un regizor și dramaturg care a dezvoltat și a pus în aplicare teatrul epic brechtian în producțiile sale, utilizând elemente precum folosirea gesturilor stilizate și distanța între actori și public.
- *Erwin Piscator* a fost un regizor german cunoscut pentru producțiile sale politice și sociale care au reflectat principiile teatrului epic.
- *Peter Brook*, deși a fost influențat și de alte stiluri teatrale, a experimentat cu elemente ale teatrului lui Brecht în anumite producții.
- *Augusto Boal*, un regizor și dramaturg brazilian, a dezvoltat teatrul forum, o formă de teatru participativ care a împrumutat idei de la Brecht pentru a angaja publicul în discuții sociale.

Acești regizori au adus contribuții semnificative la dezvoltarea teatrului și au influențat generații de artiști, fie promovând realismul emoțional al lui Stanislavski, fie utilizând distanța și teatrul epic al lui Brecht pentru a comunica mesaje sociale și politice puternice.

Deși teoriile lor sunt total opuse, Bertolt Brecht și Constantin Stanislavski sunt considerați doi dintre cei mai influenți practicanți ai teatrului secolului al XX-lea, cu opinii și idei puternice despre funcția teatrului și jocul actorilor. Ambele sisteme sunt considerate utile și sunt folosite în întreaga lume.

Bibliografie

Bibliografie critică

- Aslan, Odette, *L'art du théâtre*, Éditions Seghers, Paris, 1963;
Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1977;

COLOCVII TEATRALE

Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului – analiza procesului scenic*, Editura UNITEXT, București, 1996;

Gorceakov, N, *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955;

Măniuțiu, Mihai, *Redescoperirea actorului*, Editura Meridiane, București, 1985;

Munteanu, Romul, *Bertolt Brecht*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1955;

Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol.1, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață Yuri Kordonsky, Editura Nemira, București, 2013;

Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, editia a 3a revăzută - Editura Cartea Rusa, București, 1958;

Dicționare

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, Paris, 1980;

Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Editura Institutul European, Iași, 1999;

Bibliografie web (selectiv)

<http://idea.ro/revista/ro/article/XIbPcxAAACcAu-Qu/despre-teatrul-modern>

<https://libermundi.livejournal.com/68278.html>

<https://pdfcoffee.com/bertold-brecht-pdf-free.html>

<https://ro.scribd.com/doc/254372772/Brecht-%C5%9Ei-Teoria-Distan%C5%A3%C4%83rii>

https://www.academia.edu/44171310/Teatru_%C3%AEn_diorame_Discursul_critic_ii_teatrale_%C3%AEn_comunism_volumul_I

<https://ro.scribd.com/document/33414518/Revista-Teatrul-nr-5-anul-XI-mai-1966>

<https://core.ac.uk/download/pdf/343226293.pdf>

<https://www.ffentertainment.ro/2021/02/stanislavski/>

<https://www.unatc.ro/cercetare/documente/caieteleBiblioteciiUNATC05.pdf>

<https://ro.eferrit.com/sistemul-stanislavsky/>

<https://bookhub.ro/despre-pedagogie-ca-arta-sau-de-ce-stanislavski-nu-poate-fi-ignorat-i/>

<https://mnlr.ro/actorul-si-jocul-identificare-si-indepartare-de-la-jocul-mascat-si-jocul-corporal-la-psihologie-si-distantare-conferinta-george-banu/>

<https://www.dramaclases.biz/bertolt-brecht-techniques-and-factsbertolt-brecht-techniques-and-facts>

https://thedramateacher.com/bertolt-brecht-biography/?utm_content=cmp-true

<https://www.europeana.eu/en/blog/a-little-bit-about-brecht>

<http://essentialdrama.com/practitioners/brecht/>

PREGĂTIREA CURSEI: un dialog cu trecutul și viitorul pedagogiei regizorului de teatru

Mihai GLIGAN*

Motto: „De talentul tău lasă-l pe Dumnezeu să se ocupe, aici vei învăța să lucrezi.”¹

Rezumat: Actul pedagogic, oricât de mult ar fi teoretizat în articole științifice, se plasează de fapt sub o incidență violentă a prezentului uman, mai precis a punctului contextual în care un tânăr de 18 ani se așează pe un scaun în fața profesorului și vrea să fie învățat în funcție de reperele sale culturale extremcontemporane.

Definirea și încadrarea euristică se află pe un câmp fertil atunci când obiectele studiului sunt redactate și se rezumă la partea de mărturie teoretică a unui profesor-cercetător. Cu toate acestea, aspectele practice ale procesului pedagogic sunt, de fapt, cele elocvente pentru o comprehensiune de natură ereditară. Aspectul uman al pedagogiei, inspirația și prezența activă a pedagogului sunt singurele care pot transforma teoria sterilă, în materie vie. La fel cum teatrul a renunțat la moștenirea textocentrică, migrând spre o zonă performativă, așa și câțiva pedagogi au ales ca viața lor să fie moștenirea lăsată, nu memoriile scrise.

Cuvinte cheie: pedagogie, regie de teatru, Penciulescu, student, relație cu trecutul.

Introducere. *Brûler les étapes*

În spațiul românesc interesul pentru pedagogia regizorului de teatru a scăzut, astfel s-ar putea explica dezamăgirile tinerilor regizori care trec printr-un proces educațional destul de sărac, bazat pe metode pedagogice prăfuite și pe lecturi ale câtorva regizori de referință ai secolului al XX-lea. Dar dincolo de ce se predă, este foarte important și cum materialul teoretic devine relevant pentru munca regizorului.

Prezentul articol își propune să investigheze relevanța metodelor de pedagogie teatrală din momentul prezent, plasate sub influența regizorilor de

* Student, master Artă teatrală (regie de teatru) la Facultatea de Teatru și Film din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Articolul de față face parte dintr-un studiu mai amplu despre Relevanța pedagogiei regizorilor de concepție în secolul XXI, care a fost scris în cadrul unei burse speciale pentru activitatea științifică din cadrul Facultății de Teatru și Film a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca.

¹ Radu Penciulescu, Erik Rynell, *Vad en skådespelare gör (Munca actorului - traducere proprie)*, Media-Tryck, Suedia, 2016, p. 67, Traducere proprie: „Din talang, den făr Gud syssla mEditura Här făr du lära dig att jobba.”.

COLOCVII TEATRALE

concepție² din decada 1960-1970 care au reușit să sintetizeze un sistem de predare, după care se ghidează și în zilele noastre profesorii de regie de teatru. Indiferent dacă se neagă sau se acceptă aceste sisteme ale lui Penciulescu și Esrig, putem observa că în spațiul teatral și al pedagogiei teatrale din România ei sunt ultimii regizori care și-au dezvoltat un sistem de pedagogie teatrală, care viza atât conținutul, cât și structura. Dialogul nostru cu trecutul, îl vom plasa prin Radu Penciulescu, care era încredințat „că pregătirea cursei este mai importantă decât cursa. Aceasta explică retragerea mea din regie în folosul învățământului. Aici am sentimentul că trudesec la realizarea corectă a rampei de lansare, pentru că apoi elevul trebuie să zboare singur. Îmi place tare mult această relație între dependența inițială și autonomia finală.”³

Mai are cum să fie actual astăzi un antrenament al regizorului de teatru fondat acum șase decenii, având în vedere noile tehnologii care au pătruns în sfera teatrală? Și totuși nu este aici vorba doar despre nevoia de reinterpretare, ca atunci când dorim să modernizăm un text de Shakespeare; trebuie să observăm dacă aceste tehnici mai sunt relevante în esența lor. Importanța pregătirii unui regizor de teatru se cere în mod impetuos a fi dezvoltată în tandem cu nevoile culturale ale societății în care trăiește, pentru că teatrul este o artă strâns legată de comunitate.

Pornind de la prezumția că teatrul se bazează pe construcție de comportament, consider ca fiind necesară studierea unor noțiuni cât mai aplicate și cât mai pragmatice, departe de idei vagi și abstracte, chiar întortocheate. Desigur, pentru viitor va fi importantă și capacitatea de a transpune într-un spectacol o mare idee abstractă și formarea unei viziuni despre lume, dar în acești primi ani de pepinieră nu cred că acesta este scopul, ci construcția unui instrumentar precis cu care viitorul regizor să opereze. Imaginea care-mi vine în minte în momentul în care mă gândesc la un instrumentar al studentului regizor este cea al unui scaun de dentist, în care medicul este înconjurat de freze, oglinzi, recipiente, materiale și matrițe. Adică totul este de domeniul concretului, palpabilului, așa cum este și arta spectacolului: ea există pe scenă având o formă și o dinamică.

Cum reușim să pregătim noile generații de artiști în așa fel încât să fie niște profesioniști potenți artistic și cu o voce unică, bine individualizată? În această ordine de idei, mă întreb, care sunt aceste tehnici specifice care ne pot ajuta să umplem golul dintre teorie și practică? Dacă ele există, sunt racordate la studentul regizor de *aici și acum*?

² Ne referim la regizorii și pedagogii regizorului de teatru români din perioada 1960-1970, care ulterior au emigrat: Radu Penciulescu, David Esrig, Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Andrei Șerban, *apud* Gelu Badea, *Prințul minor: Radu Penciulescu – pedagogie și creație*, Eikon, 2013, p. 119.

³ Radu Penciulescu, *Să-ți găsești propriul adevăr, Teatrul azi*, 2002 (Anul 3, nr. 1-12)2002-06-01, nr. 6-9, p. 25.

COLOCVII TEATRALE

Ce trebuie învățat proaspătul student? Din moment ce nu se investește într-o reformă reală, ne aflăm într-o paradigmă în care încercăm susținerea clasei de maestru, în așa fel încât studentul regizor să fie ghidat de profesor în căutarea propriei voci, garantul fiind buna experiență de practician a profesorului. În același timp se dorește și o standardizare a materialului învățat, dar și o inovație sub influența Occidentului în ceea ce privește metodele pedagogice. Această nevoie o putem înțelege dacă urmărim faptul că arta mereu s-a ghidat după evoluția societății pe care a reflectat-o, iar societatea noastră poate fi ușor descrisă ca fiind pluridisciplinară. Apariția noilor forme performative, a noilor tehnologii pe care regizorul trebuie să le înțeleagă și a diverselor câmpuri de activitate artistică îngreunează misiunea școlii de teatru.

Studentul regizor de aici și acum

Dacă unui bolnav îi tratezi doar simptomele, fără a ataca nucleul virusului, vei pierde lupta cu boala. Dacă nu înțelegem exact cum arată maladia pe care o tratăm (cauzele, simptomatologia, mutațiile genetice), riscăm o erodare a întregului sistem. Și în cazul nostru, trebuie să începem cu începutul. Este necesar să conturăm un portret robot al studentului de anul I de la regie de teatru, pentru a putea înțelege mai bine despre ce vorbim. Majoritatea celor care intră la facultate, sunt proaspăt ieșiți din liceu. „În timp ce tinerii de 18 ani pot arăta fizic ca adulții, este important să ne amintim că creierul nu se maturizează complet până la vârsta de aproximativ 25 de ani, ceea ce afectează cu siguranță dezvoltarea emoțională și cognitivă.”⁴, explică Dr. Woods. Disponibilitatea cu care unii dintre ei acceptă ceea ce pedagogul le spune ca un adevăr absolut este ambivalentă. Pe de o parte, poate constitui un avantaj atunci când pedagogul este bine pregătit, iar lecțiile pe care acesta i le oferă studentului sunt îmbrățișate în totalitate și experimentate fără reținere sau frică. Pe de altă parte, acest fenomen de a nu chestiona ceea ce o figură de autoritate ne transmite poate deveni periculos, deoarece ne adâncește și mai tare în îndochinare și, posibil, mediocritate. Această acceptare a unei idei fără o analiză reală, atrage după sine alte probleme în domeniul regiei de teatru. Respectiv, observ în spațiul românesc o predilecție spre a alimenta imaginea doar a anumitor figuri teatrale, argumentul suprem fiind „așa se face teatrul”,

⁴ Sarah Vanbuskirk, *18-Year-Old Child Development Milestones*, revista *verywellfamily*, noiembrie 2022, link: <https://www.verywellfamily.com/18-year-old-developmental-milestones-2609030#:~:text=>

By%20age%2018%2C%20many%20teens,plans%2C%20or%20military%20service%20paths, accesat la 15.07.2023, ora 18:00, „While 18-year-olds may look like adults physically, it is important to remember that the brain is not finishing maturing until about age 25 years, which definitely affects emotional and cognitive development”.

COLOCVII TEATRALE

ceea ce provoacă o restrângere de percepție în rândul tinerilor artiști, care, evident, doresc să învețe să facă teatru la fel ca idolii lor. Problema este că acest demers sugrumă posibilitatea de apariție a noi concepții și viziuni teatrale, iar accentul de pe teatru ca un bun al societății se transformă într-o rețea închisă, autoreferențială, care a pierdut contactul cu ideea de a comunica ceva autentic și indiscutabil de personal unui public care pretinde sinceritate.

Arc în timp

Nu putem nega faptul că, cel puțin în școala românească de teatru, Stanislavski, deși contestat și reinterpretat ambiguu de către mulți practicieni, stă la baza modului în care noi facem teatru și antrenăm actorul. Tradiția lui Stanislavski, pe care Penciulescu a bazat școala de la București, se păstrează și acum în UNATC, dar a practicat-o și în școala de la Malmö. „Era foarte mult despre tradiția clasică a lui Stanislavski, dar într-un mod plin de viață, interesant și dinamic”⁵ Metoda lui Penciulescu avea destul de multe aspecte comune cu cea a lui Stanislavski, printre care „importanța acțiunii, a circumstanțelor date și a obiectivelor scenice”⁶. Cu toate acestea, pedagogul nu era adeptul implementării *mot à mot* a tehnicii, ci mai degrabă îl interesau anumite concepte și percepția asupra muncii actorului: „Nu-mi place stanislavskianismul ca estetica, nu-mi plac spectacolele lui, dar îmi place felul lui de a gândi teatrul, nu ca pe o artă, ci ca pe un meșteșug al artei.”⁷. Pentru el, Sistemul nu era valoros neapărat ca fundament teoretic a unei părți practice, ci ca proces de lucru, de experimentare pentru studenți, menit să le ofere revelații diverse, nu neapărat cele enunțate de Stanislavski. Așadar, Sistemul nu era folosit ca adevăr absolut sau ca țel, ci ca punct de pornire în antrenament, un punct de care studenții puteau să rămână lipiți sau să se desprindă. Penciulescu motivează apropierea de Stanislavski într-un discurs: „este singura metodă care are ca scop să facă actorul creativ în fiecare seară. Cum pot face din nou de fiecare dată ceea ce am făcut ieri. Nu cât de bine îmi amintesc și pot repeta asta.”⁸. Așadar, înțelegem de aici cum conceptele de

⁵ Erik Rynell, *op. cit.*, p. 68, traducere proprie, „Det handlade mycket om att arbeta i den klassiska Stanislavskijtraditionen, fast på ett levande, intressant och dynamiskt sätt.”

⁶ Erik Rynell, *Action reconsider* Editura *Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action*, Publisher Theatre Academy, Helsinki, 2008, p. 98, traducere proprie, „importance of action, of given circumstances and the importance of the objective”.

⁷ Radu Penciulescu, *Să-ți găsești propriul adevăr, Teatrul azi*, 2002 (Anul 3, nr. 1-12)2002-06-01, nr. 6-9, p. 23.

⁸ Radu Penciulescu, *Vad är en skola? Vad ska den vara till? (Ce este o școală? La ce trebuie să servească?* - traducere proprie), Malmö, 1991, „för vi anser att det är den enda metod som har som mål att göra skådespelaren kreativ varje kväll. Hur jag gör på nytt varje gång vad jag gjorde dagen före. Inte hur väl jag minns och kan återupprepa detta.”. Fragmentul provine dintr-o discuție pe care Radu Penciulescu a avut-o cu studenții de la celelalte școli de teatru din Suedia și de la Institutul de Teatru Dramatic cu ocazia Festivalului Școlii de Teatru din

COLOCVII TEATRALE

bază menționate și mai sus erau doar fundația înțelegerii rolului sau a scenei, dar ele nu dictau conținutul estetic al ansamblului. Importantă aici este de menționat și mărturia unui discipol al lui Penciulescu, care întărește ideea că baza sa era Stanislavski, dar subliniază abordarea sa față de teatru și artă „ca ceva care nu are de-a face cu arta, ci care are de-a face cu viața”⁹. Penciulescu nu era interesat de „magicul dacă” prin care un actor se identifica cu un personaj atunci când lucra, ci de adevărul personal al actorului în situație, adică de o înțelegere a *adevărului concret* din situație.

Penciulescu ghidează studenții spre o fugă de teatral, de ceva plin de elan, dar gol de semnificație și a căuta situația piesei, pe care „nu trebuie să o jucăm, ci să o interpretăm ca în viață, firesc, natural, cu toate simțurile deschise la maximum.”¹⁰ Dar modul de lucru al regizorului nu e cu nimic surprinzător, fiind doar o simplă realitate greu de atins și de cele mai multe ori doar teoretizată. Regăsim această analogie la toți marii teoreticieni și creatori ai secolului XX și XXI. De exemplu, Brook sintetizează teatrul tot printr-o analogie cu viața, pentru că „teatrul nu cunoaște limite, pentru că el reflectă viața. Acesta este punctul central și nu există nimic mai esențial. Teatrul este viață.”¹¹ Scopul personajului este să înfrunte o provocare, iar pentru a obține acest efect este necesar ca personajele să fie plasate într-un cadru comun și bine definit, cu detalii și caracteristici specifice care amplifică conflictul și îi conferă o importanță semnificativă. Acțiunea dramatică va fi mereu legată de contextul piesei, fiind dependentă de situația prezentă în universul teatral. Pentru Penciulescu, regizorul are responsabilitatea de a găsi o modalitate prin care universul ficțional al piesei să poată dialoga cu realitatea cotidiană din acel moment, astfel încât acțiunea dramatică să capete o relevanță atât în contextul piesei, cât și în ceea ce privește lumea în care trăim. Dacă toate aspectele situaționale sunt construite și interconectate cu coerență și consecvență, soluția regizorală va atinge „punctul central”¹² al teatrului.

11.15.1991. Textul este prezent în cartea lui Erik Rynell, *Vad en skådespelare gör* și este extras din lucrarea *Målet är ingenting, vägen är allt* (*Scopul nu înseamnă nimic, drumul înseamnă totul* - traducere proprie) de Harald Leander.

⁹ Radu Penciulescu, Harald Leander, *Anteckningar från ett rollarbete* (*Note dintr-un exercițiu de rol* - traducere proprie). Textul este prezent în cartea lui Erik Rynell, *Vad en skådespelare gör*, și este extras din lucrarea *Målet är ingenting, vägen är allt* (*Scopul nu înseamnă nimic, drumul înseamnă totul* - traducere proprie) de Harald Leander, p. 134, traducere proprie, „som något som inte har med konst att göra, utan med livet”.

¹⁰ Radu Penciulescu, Marina Constantinescu, *Mîinile lui Penciulescu*, România literară, (Anul 29, nr. 39-52), 1996, p. 16.

¹¹ Peter Brook, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, Nemira, Traducere Monica Andronescu, 2012, p. 22.

¹² *Ibidem*.

COLOCVII TEATRALE

În întărirea acestei ipoteze, am găsit și afirmația stoică a regizorului despre faptul că „învățământul, în teatru, nu poate fi decât cel al unei viațe negative, adică al învățării a ceea ce nu trebuie să înveți (căci ceea ce trebuie să faci nu se învață) pentru a atinge o stare excepțională de vigilență, situată la înălțimea tuturor posibilităților care se pot greșa pe realitate.”¹³ Cunoaștem acest concept de viață negativă de la Grotowski, care a subliniat că în locul acumulării de abilități caută eliminarea blocajelor. Adică „un act total” în care actorul reușește să fie sincer și în acord cu sinele. „Este actul de a te lăsa gol, de a smulge masca vieții de zi cu zi, de a te exterioriza. Nu pentru a te "arăta" pentru că asta ar fi exhibiționism. Este un act serios și solemn de revelație.”¹⁴. Deși am crede că regizorul român a fost influențat de cel polonez, profesorul și regizorul Gelu Bădea mi-a relatat o discuție avută cu Radu Penciulescu în timpul unui atelier, din care am aflat că regizorul a ajuns intuitiv la acest răspuns, fără să ia contact cu activitatea publicistică a lui Grotowski. Regizoarea Gianina Cărbunariu, fostă studentă a profesorului și regizorului Valeriu Moisescu, într-o discuție despre publicațiile franțuzești ale lui Penciulescu și despre activitatea sa de la Lectour, mi-a povestit că și profesorul ei a adoptat principiul viaței negative de la Penciulescu, bazându-și întreaga pedagogie pe o libertate totală a studentului în al cărui ajutor venea indiferent de opțiunile sale teatrale.

Trebuie să observăm că pe vremea lui Penciulescu, piața teatrală arăta complet diferit față de momentul prezent. Cererea era mult mai mare decât în prezent, iar oferta mult mai condensată. Așadar, clasa lui Radu Penciulescu avea, în general, 12 studenți, care reușeau să se integreze pe piața muncii. Acum, situația arată complet diferit. Numărul absolvenților de la facultățile de teatru este enorm, comparativ cu cererea pieței, care nu îi poate integra pe toți în sistemul de stat, care, după cum bine știm, este vânat de către toți prin prisma siguranței financiare („Procentul de absolvenți ai UNATC care ajung să fie angajați într-un teatru de stat e în jur de 5-10%.”¹⁵). Astfel, mai mulți studenți reproșează facultății că nu i-a pregătit pentru viața reală de care se izbesc după absolvire. Ori asta denaturează oarecum scopul școlii de teatru. Când ținta studentului este să fie cel mai bun, să vândă cu scopul de a fi stabil

¹³ Radu Penciulescu, *Implicarea actorului*, Bouffonneries, 18-19/1990, traducere din limba franceză de Gabriel Avram. Un fragment din prelegerea ținută de Radu Penciulescu la Centrul Pompidou în cadrul seminarului *Le siècle de Stanislavski*, Paris, 1988 este publicat în *Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX Radu Penciulescu*, UNATC, București, 1999, p. 87.

¹⁴ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Routledge, New York, first edition, 2002, p. 210. Traducere proprie: „It is the act of laying oneself bare, of tearing off the mask of daily life, of exteriorizing oneself. Not in order to "show oneself off", for that would be exhibitionism. It is a serious and solemn act of revelation.”.

¹⁵ Iulia Popovici, „Orgoliul operei, nu al artistului”. Interviu cu Catinca Drăgănescu”, *Sfârșitul regiei*, Tact, 2015, p. 145.

COLOCVII TEATRALE

financiar sau, mai rău, faimos, își pierde unicitatea artistică, deoarece scurtăturile spre stabilitate sunt mult mai importante, pentru el, decât drumul spre propria sa artă. Alternativa ar fi ca studenții să fie „pregătiți, la modul real, pentru independență, însă pentru asta trebuie să le dai niște abilități, niște mijloace prin care să poată supraviețui”¹⁶, prin cultivarea aptitudinilor și a cunoștințelor necesare pentru sistemul independent, o mutare a focusului de pe „eu sunt actor/regizor”¹⁷ pe „eu sunt un om de teatru”¹⁸, care are uneltele necesare supraviețuirii în afara sistemului de stat.

Dacă plecăm de la premisa că pedagogul este unul competent și avizat în ceea ce înseamnă tainele meseriei sale, atunci singurul impediment rămâne cum reușește profesorul să transmită cunoștințele sale și să se facă înțeles de către studentul său. Mai mult, profesorul rămâne același, ca un far pe țărm, dar studenții sunt mereu alții. O clasă de studenți are un singur profesor, dar un singur profesor trece, pe parcursul carierei sale, prin mai multe generații. Penciulescu aduce în prim plan călătoria pe care profesorul și studentul trebuie să o facă împreună, pornind de la „dependență” înspre „autonomie”. Când un copil învață să facă primii pași, își ține strâns de mână părintele. Părintele se apleacă asupra copilului și, cu răbdare, așteaptă momentul în care copilul capătă destulă încredere în sine pentru a umbla singur. Procesul de a merge este, în egală măsură, procesul copilului de a acumula/avea curajul să dea drumul mâinii părintelui. Pedagogul își asumă rolul de călăuză inițială a studentului, oferindu-i o bază solidă. Autonomia finală nu înseamnă ruptura de tradiție, ci o abordare matură și inovatoare a acesteia. Astfel, pedagogia regizorului de teatru transcende învățarea tehnicilor și devine un vehicul de descoperire personală, în care dependența inițială și autonomia finală coexistă armonios pentru a contribui la formarea regizorilor de teatru distincți și evoluționari.

Am vorbit în prima parte a articolului despre portretul studentului la regie, dar este important să analizăm perspective și despre celălalt individ participant la procesul educațional: profesorul. Radu Penciulescu spune că „pedagogia poartă amprenta celor cărora li se adresează. Relația dintre elev și pedagog îl definește atât pe unul, cât și pe celălalt”¹⁹. Dar problema fundamentală pe care și-a adresat-o sieși și tuturor școlilor de teatru într-un discurs din 1999: „Ar trebui ca școala să adapteze elevii la viața teatrală actuală și să-i pregătească pentru ea? Sau ar trebui ca școala, cu o viziune mai

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Radu Penciulescu, *Un spațiu de libertate, Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX* Radu Penciulescu, UNATC, București, 1999, p. 96. Fragmentul prezent în carte este extras din volumul *Regizorul ca pedagog*, L'ART DU THEATRE, nr. 8, 1987-1988, Actes Sud/Théâtre National de Chaillot.

profundă, să pregătească oamenii să fie deschiși pentru a schimba realitatea imediată, să dezvolte o atitudine morală și artistică față de teatrul viitorului? [...] Clădirea mea trebuie să fie destinată unui teatru pe care nu-l cunosc.”²⁰

Perspectiva actuală

Catinca Drăgănescu, identifică aceleași probleme speculate în acest articol, atunci când vorbim despre ce trebuie să învețe tânărul student la regie: „Noi nu suntem învățați în școala de teatru să avem mesaj, nu vorbim despre asta, vorbim despre temă, acțiune, contractiune, despre orice altceva, iar modul acesta de lucru în universitate nu ne învață mijloace de expresie.”²¹ Ea reproșează lipsa de varietate, în ceea ce privește profesorii, din facultate și aduce în discuție un alt neajuns: „problema e ca profesorul – care este și el regizor și doar în cazuri rare poate deveni pedagog – să iasă din ideea lui despre cum ar fi făcut el spectacolul, intrând în ideea ta, fiindcă miza e ca student-regizor să te dezvolți și creativ, nu numai să deprinzi niște principii de bază.”²² Aici se relevă dihotomia necesară pedagogiei regiei: un profesor de regie nu trebuie să fie un regizor (a nu se înțelege că trebuie să uite experiența sa profesională care este, evident, valoroasă). El trebuie să pună de o parte ego-ul regizoral și să devină concav, pentru a putea accepta și dezvolta vocea unică a fiecărui student, fără să imprime asupra lui propria viziune despre lume.

Consecința acestui sistem de maestru poate fi una înspăimântătoare: un mentor care deține toată puterea, dar și toată responsabilitatea. Evident că pot apărea decepții, abuzuri, blocaje. Presiunea de a fi un *guru* care ține în mână atâtea destine câți elevi sunt în clasa lui poate fi toxică. Dar este vorba de percepție aici. Pedagogul nu trebuie să fie un geniu, ci cineva care știe cum să pună niște baze durabile în pregătirea studentului și care să înțeleagă că scopul e lupta cu obstacolele care stau în calea viziunii sale despre lume, nu uniformizarea lor. Dacă mentorul se vede pe sine ca un antrenor pentru student, cu care lucrează împreună, sau dacă este, în cuvintele profesorului de actorie, Filip Odangiu, „cel care îți pune în față o oglindă” - nu însăși oglinda -, atunci postura de maestru își atinge obiectivul. Mai mult, au început să se formeze, după modelul claselor de maestru, clase în care „maestrul” este o

²⁰ Radu Penciușescu, *Vad är en skola? Vad ska den vara till? (Ce este o școală? La ce trebuie să servească?* - traducere proprie), Malmö, 1991, Erik Rynell, *Vad en skådespelare gör*, Media-Tryck, Suedia, 2016, p. 97. „Borde skolan anpassa eleven till dagens teaterliv och förbereda dem för det? Eller borde skolan, med en djupare vision, förbereda människor att vara öppna för att förändra den omedelbara verkligheten, att utveckla en moralisk och konstnärlig inställning gentemot framtidens teater? [...] Mitt byggnad måste vara avsedd för ett teater som jag inte känner till.”

²¹ Iulia Popovici, *Orgoliul operiei, nu al artistului*, Interviu cu Catinca Drăgănescu”, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*, Tact, 2015, p. 144.

²² *Ibidem*.

COLOCVII TEATRALE

echipă formată din doi, trei, patru profesori care conduc o clasă. Evident, ca echipa să funcționeze, pedagogii trebuie să fie compatibili în viziunea lor și complementari, pentru a evita conflictele. *Clasa de echipă* poate fi noua soluție pentru impasul pedagogiei care găsește prea învechită conducerea unui maestru și prea dezordonată lipsa totală de tutelă a unui profesor. *Clasa de echipă* oferă diversitatea după care studenții tânjesc, în materie de stil sau metodă de predare, și siguranța de partea pedagogilor că nu sunt singuri în moșirea noii generații de artiști.

Mici revoluții

Revenind la Radu Penciulescu, și pedagogul român, în ultima parte a carierei sale, a consolidat la clasa unde preda un nucleu pedagogic format din tineri profesori cu o filozofie pedagogică asemănătoare cu a sa. Acest lucru îl aflăm din raportul lui Harald Leander, care a participat în calitate de asistent la clasa lui Radu Penciulescu, timp în care a documentat procesul de lucru la *Serile de vară pe Pământ*, de Agneta Pleijel. Acesta scrie în raportul său: „Radu adună câțiva dintre profesorii care predau alte materii: Birgitta Abu-Asab, profesoară de dicție, Christer Strandberg, profesor de tehnică narativă și interpretare text, Erik Rynell, profesor de teorie, precum și Anette Lindbäck și pe mine. Anette este actriță și a fost instruită la Școala de Teatru Malmö. Atât ea, cât și eu, vom fi asistenți în timpul semestrului.”²³

Tot pe finalul carierei pedagogice sale pedagogice, profesorul român și-a extins sarcina dincolo de a forma actori sau regizori, dorind să formeze oameni de teatru.

„Și cred că mi-a spus după aceea că clasa noastră trebuia să fie educată atât ca regizori, cât și ca actori. Și aproape toți din clasa în care am fost, cu excepția unei persoane, am regizat. Și asta era planul lui. Noi nu știam acest lucru. Astfel, conceptul său implica faptul că vom primi o dublă educație. Dar asta era planul său. El intenționa să lase în urmă o moștenire mai amplă într-un fel.”²⁴

Acest demers al lui Penciulescu pare inițial destul de excentric, având în vedere scrierile sale despre regie din anii comunismului, dar la fel cum a

²³ Harald Leander, *Anteckningar från ett rollarbete (Note de la un exercițiu de actorie)*, Erik Rynell, *op. cit.*, p. 137, „Dagen innan klassen börjar arbeta samlar Radu några av de lärare som undervisar i andra ämnen: Birgitta Abu-Asab, röstlärare, Christer Strandberg, lärare i berättarteknik och textinterpretation, Erik Rynell, teorilärare samt Anette Lindbäck och mig. Anette är skådespelare och utbildad på Malmöskolan. Hon ska liksom jag vara assistent under hösten.”

²⁴ Erik Rynell, *ibidem*, pp. 67-68, „Och jag tror nog att han sade till mig efteråt att det var klassen som han skulle utbilda både till regissörer och skådespelare. Och nästan alla i den klassen som jag gick i, förutom någon, har regisserat. Och det var ju hans plan. Det visste vi inte då, att vi skulle få en dubbel utbildning. Men det var ju så han hade tänkt det. Han skulle lämna efter sig ett större arv på något sätt.”

COLOCVII TEATRALE

fost asemănat cu marii pedagogi teatrali ai lumii, putem conchide că Penciulescu era adeptul unei meserii fără secrete. Crezând că dacă ți-ai însușit rațional și empiric termenii de bază ai acestei profesii, poți să fii pregătit atât pentru meseria de actor, cât și pentru cea de regizor sau pedagog. De fapt, profesorul ajunsese în punctul în care reușea să explice și să transmită esența teatrului. Dacă considerăm că tot ce ține de ambianță, idee de spectacol, spațiu de joc sunt atribute neesențiale pentru un act teatral viu, iar construcția de personaj, situației și răspunderea la toate întrebările piesei sunt fundamentul teatrului, atunci înțelegem că pregătirea lui Penciulescu se adresa deopotrivă ambelor profesii. Întrucât profesorul dorea să elimine tot ceea ce nu era real și adevărat, iar prin propriul exemplu de a lucra cu studenții asemenea unui regizor meșteșugar, se putea naște în nucleul clasei de la Malmö și un regizor. În ciuda micilor schimbări, profesorul a avut consecvența de a nu se abate de la crezul său, reușind de-a lungul timpului să atingă lucrul cel mai greu de realizat, simplitatea. În loc să livreze răspunsuri și certitudini studenților, a avut generozitatea și răbdarea de a redescoperi același traseu alături de fiecare generație, completând puzzle-ul simplității cu micile descoperiri ale fiecărui student. „El spunea mereu că nu poate fi un bufet suedez ... Făcea o paralelă și spunea că nu înveți mai multe studiind zece filosofi, ci învățând un singur filosof foarte, foarte atent, și studiind filosofia în detaliu, poți înțelege principiile filosofiei.”²⁵ Înțelegem că profesorul a trăit cu credința că atât actoria, cât și regia sunt meserii ale căror baze se pot învăța, iar *de gustibus non est disputandum*. Dar cum mereu și-a păstrat un spirit analitic tăios și a îmbrățișat aparentele paradoxuri, pedagogia sa rămâne actuală prin forța sa de a renunța la forme pe care singur le-a născut de câte ori era nevoie și prin crezul că „este necesar să faci mereu schimbări, mici revoluții, pentru a te trezi pe tine însuși și pentru a-ți ascuți instrumentele.”²⁶

Lumea teatrală de azi nu mai seamănă cu cea a lui Penciulescu. Studenții, profesorii, spectacolele de teatru și ceea ce credem noi că știm despre meserie, totul a suferit modificări. Și cu toate acestea, Radu Penciulescu e actual datorită îndemnului său, care nu respinge actualul teatru, ci îl îmbrățișează: „el era, de asemenea, preocupat să facă schimbări, să nu rămână în rutină, să schimbe ceva tot timpul. Și asta am purtat cu mine tot

²⁵ Birgitta Vallgård, *Sanningen är konkret (Adevărul este concret)*, Erik Rynell, *Vad en skådespelare gör*, Media-Tryck, Suedia, 2016, p. 108, „Han sade ju också att det inte kan vara ett smörgåsbord. När man kommer till den här restaurangen blir man serverad den här maten. Han drog paralleller och kunde också säga att man lär sig inte mer om filosofi genom att studera tio filosofer, men genom att studera en filosof väldigt, väldigt noga och noggrant kan du förstå principerna för filosofin.”

²⁶ *Ibidem*, p. 110, „det är nödvändigt att alltid göra små förändringar, små revolutioner, för att väcka dig själv och slipa dina verktyg”.

COLOCVII TEATRALE

timpul, „nu uita să faci schimbări”, să te forțezi să fii creativ tot timpul.”²⁷. Dar la final de articol, cred că nu răspunsul meu contează, ci răspunsul pe care și-l vor da toți cei care îl vor alege să poarte un dialog onest cu trecutul și viitorul formării lor profesionale într-o instituție. În cazul exemplului nostru, Penciulescu era instistuția, în urma căreia deși nu au rămas multe papirusuri, a rămas îndemnul de a ne concentra pe teatrul nostru viu din prezent - oricum, cred că asta și-ar fi dorit și Penciulescu.

Bibliografie

Badea, Gelu, Prințul minor: Radu Penciulescu – pedagogie și creație, Cluj-Napoca, Eikon, 2013;

Brook, Peter, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, București, Nemira, Traducere Monica Andronescu, 2012;

Constantinescu, Marina, *Mîinile lui Penciulescu*, București, România literară, (Anul 29, nr. 39-52), 1996;

Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, New York, Rautledge, first edition, 2002;

Penciulescu, Radu, *Implicarea actorului*, Bouffonneries, 18-19/1990, traducere din limba franceză de Gabriel Avram. Un fragment din prelegerea ținută de Radu Penciulescu la Centrul Pompidou în cadrul seminarului *Le siècle de Stanislavski*, Paris, 1988 este publicat în *Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX Radu Penciulescu*, UNATC, București, 1999;

Penciulescu, Radu, *Să-ți găsești propriul adevăr*, București, Teatrul azi, 2002 (Anul 3, nr. 1-12)2002-06-01, nr. 6-9;

Popovici, Iulia, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*, Sibiu, Tact, 2015;

Rynell, Erik, *Action reconsidered. Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action*, Publisher Theatre Academy, Helsinki, 2008;

Rynell, Erik, *Vad en skådespelare gör*, Media-Tryck, Suedia, 2016;

Vanbuskirk, Sarah, *18-Year-Old Child Development Milestones*, revista verywellfamily, noiembrie 2022, <https://www.verywellfamily.com/18-year-old-developmental-milestones-2609030#:~:text=By%20age%2018%2C%20many%20teens,plans%2C%20or%20military%20service%20paths;>

²⁷ Henry Stiglund, *Vad menar vi med närvaro? (Ce înțelegem prin prezență?)*, Erik Rynell, *Vad en skådespelare gör*, Media-Tryck, Suedia, 2016, p. 114, „han var också angelägen om att göra förändringar, att inte fastna i rutin, att ständigt ändra något. Och det har jag alltid burit med mig, "glöm inte att göra förändringar," att tvinga dig själv att vara kreativ hela tiden.”.

Natura „BESTIEI”

Petre-Gabriel COVEȘANU*

Rezumat: Copiii preadolescenți iubesc poveștile și nu acceptă abaterile sau întreruperile în linia narativă. Sunt conectați la „viu” și condamnă pe loc lipsa de sinceritate. Publicul foarte tânăr este diferit de un public adult sau adolescent. Trebuie înțeles și educat. „Copiii sunt viitorul” nu este un clișeu ci o realitate. Dacă sunt analizate mecanismele psihologice și resorturile care îi fac să funcționeze, și utilizate inteligent într-un spectacol, cu un univers bogat, teatrul poate crea un salt în conștiință pentru noile generații. Tehnicile de construcție trebuie elaborate și îmbunătățite în așa fel încât artele spectacolului să își recapete rolul vital pe care îl au în renașterea unei națiuni.

Cuvinte cheie: Teatru, copii, spectacol, imaginar.

1. Introducere

„Ceea ce văd în Natură este o structură magnifică pe care o putem înțelege doar imperfect și care trebuie să umple cu un sentiment de „umilință”, o persoană care gândește.”¹

În calitate de manager al Teatrului Ion Creangă am ocazia să mă adresez copiilor, înainte de începerea unui spectacol. Îi salut calm și ușor, dar zâmbind. Răspunsul vine imediat: „Bună dimineața!” Mi se răspunde în cor, deși în anumite cazuri educatoarea dezaprobă, dar copiii sunt curioși să vadă unde merg lucrurile. Spun din nou „Bună dimineața!”, mult mai tare de data aceasta. Copiii zâmbesc. Liber la gălăgie! „Bună!”, strigă ei. Și s-a spart gheața...

Odată, cuprins de entuziasm am continuat să-i întreb: „Credeti că Universul este magic?”. Un val de „DAAAAAAAAAAAAA” a venit în continuarea întrebării mele, lăsându-mă fără o secundă în care să pot să respir măcar odată. Dacă ar fi să pun aceeași întrebare unei clase de adolescenți, reacția ar fi complet diferită. Tăcere totală sau poate o sprânceană ridicată, urmată de o privire critică. Toți s-ar întreba „Cine e idiotul ăsta?” Majoritatea tinerilor, cu vârste peste doisprezece ani, dezvoltă un sentiment de conștientizare de sine. Orice entuziasm sau dorință de a se alătura „jocului” este păzită cu grijă. Dacă aș face exact același lucru cu un grup de adulți, răspunsul ar fi radical opus celor mici. Unii ar fi stânjeniți sau conștienți de sine și ar decide să nu reacționeze deloc, în cel mai bun caz alții ar da dovadă de o oarecare generozitate și o dorință de a intra în spiritul divertismentului.

* Director al Teatrului „Ion Creangă” București

¹ Albert Einstein, *Cum văd eu lumea*, București, Editura Humanitas, 2021

COLOCVII TEATRALE

În ce fel diferă copiii, la ce răspund, ce îi face să se detașeze și cum reacționează atunci când se confruntă cu o poveste jucată pentru ei? „Întreaga sală – sute și sute de copii – creau o furtună pentru a-l arunca pe „Marele Șmecher” înapoi în mare și a salva creaturile care trăiesc într-un recif. Ceea ce a făcut momentul fantastic a fost că puteai simți că toți erau complet implicați în ceea ce făceau. Toți au fost pe deplin dispuși să-și joace rolul în supraviețuirea acelor mici personaje din recif. A fost într-adevăr cea mai puternică și emoționantă experiență. Lecția cea mare a fost că, dacă joci cu adevărat, dacă nu există nicio urmă de îndoială, atunci vei câștiga respectul și interesul publicului tânăr care este dispus să se implice.”²

Iată de ce cred că studierea comportamentului copiilor este vitală pentru teatrele dedicate lor.

2. Comunicarea directă și sinceritatea copiilor

Excursia la teatru este specială și destul de rară la noi, un răsfăț, uneori chiar o zi liberă de școală. Copiilor le place să participe la activități în comun. Așteptările lor sunt mari. Scena devine ca o arenă asupra căreia ochii și mințile lor sunt ațintite. Este mare și totul este imediat și, prin urmare, mai important și mai interesant decât un ecran de televizor și mult mai greu de ignorat sau de îndepărtat. Cele cinci simțuri sunt stimulate simultan, un lucru pe care tehnologia nu va putea niciodată să îl înlocuiască sau măcar să îl compenseze.

Vorbăria emoționată din public înainte de ridicarea cortinei deschide calea spre ceva special, un eveniment din viața lor. Actorii simt și înregistrează acest lucru. Dacă reușesc să răspundă cu aceeași energie fiecare spectacol va fi diferit.

În același timp drăgălășenia copiilor nu trebuie să încânte omul de teatru, din contră. În cazul acestui gen de spectator ei trebuie să fie tot timpul în gardă. Mereu prezenți „aici și acum”. Trebuie să fie extrem de alerți, acceptând și adaptându-se la reacția acestui public foarte tânăr. Se scade sala. Black. Un val imens de emoție însoțit de chiote străpunge bezna. Bucuria copiilor este contagioasă și se molipsesc unul de la altul, transmițând-o și actorilor. În cazul unui spectacol bun, ei intră repede în poveste, ajutând sau încercând să împiedice acțiunea pe măsură ce spectacolul se desfășoară. Le place să țină partea personajelor pozitive și să se identifice cu cele comice și să se enerveze pe comportamentul unui personaj negativ. Dezbateră e în mâinile lor și se întâmplă pe loc, în comunitate, cu glas tare. Raționamentele sunt juste și extrem de agere. Comunicarea deciziilor grupului este imediată. Copiii sunt direcți și sancționează sau aprobă pe loc o acțiune importantă. Lipsa lor de inhibiție și entuziasmul deschis îi fac să fie un public mult mai

² Stafford, Adam, *Crustaceul egoist*, Londra, University Press, 1994

COLOCVII TEATRALE

interesant decât publicul adult. Dar capacitatea lor de a evalua instantaneu ceea ce se întâmplă pe scenă și de a răspunde poate fi neliniștitoare pentru practicantul actor. Dacă acesta din urmă este neexperimentat poate deturna sensul unei scene, făcând pe placul copiilor, care nemulțumiți că povestea nu mai evoluează se vor plictisi și vor încerca să preia frâiele spectacolului. Da. Este corect. Admonestează imediat un lider care nu îi duce în direcția corectă, în sens. Și sancționează dur „De ce ai pantalonii ruși?” „De ce minți?” „Nu auzi?” sau mai grav, dacă spectacolul nu le stârnește imaginația, se dezlănțuie un val de nemulțumiri dure și directe : „Ești urât!”, „Ești gras!” sau „Ești plicticos!”

Copiii au instincte puternice, nefiind încă estompate de societate, și detectează imediat falsitatea actorului. Ei nu stau acolo și se gândesc, ca adulții, „Acest actor nu este sincer” sau „Acest actor joacă prost”. Pur și simplu se opresc. Decid că ceea ce se întâmplă nu este „viu” și că, până când apare ceva mai plăcut, pot la fel de bine face altceva.

3. Cum împlânzim „bestiile”?!

Spectatorul foarte tânăr intră imediat în imaginarul poveștii. Copiii preferă mai bine să fie participanți activi decât pasivi. Ei generează un fel de energie și electricitate în sală care trece de fiecare dată rampa.

Care sunt caracteristicile comune ale spectatorului copil?

⇒ Toți au nevoie de povești. Este elementul esențial al procesului de evoluție al individului.

⇒ Iubesc dreptatea și apără adevărul.

⇒ Le place să fie speriați pentru a-și învinge frica.

⇒ Au o logică perfectă și sesizează imediat incongruențele.

⇒ Sunt imprevizibili pentru adulți.

Acest tip de spectator ajunge la teatru în patru tipuri de circumstanțe:

- aduși de școală sau grădiniță, în timpul săptămânii, ceea ce înseamnă că spectatorul a venit fără să își exprime dorința, a fosta adus.

- aduși de părinți, în timpul săptămânii, cu sau fără acordul lor.

- aduși de părinți, în timpul săptămânii, după școală, ca o recompensă.

- aduși de părinți, în weekend sau cu o anumită ocazie. În acest caz publicul include mult mai mulți adulți, majoritatea părinți, are adesea un efect inhibitor asupra copiilor lor. În plus, bebelușii în brațe sau copiii prea mici pot fi distrageri iritante.

COLOCVII TEATRALE

Cred că cea mai bună abordare a unui spectacol de teatru pentru copiii este aplicând tehnica dezvoltată de Michael Chekhov³, atât în ceea ce privește arta actorului, cât și în modul de realizare al unei povești. Ceea ce metoda sa folosește este întoarcerea conștientă la stadiul de copil, dezinhibarea corpului și eliberarea lui de rutina cotidiană, redobândirea funcțiilor fizice și cognitive cu care ne-am născut. Corpul este o membrană care trebuie să vibreze la stimuli exteriori, lucru esențial în raport cu natura vie și spontană a micului spectator.

„ Pentru a crea, pentru a fi inspirat, trebuie să devii conștienți de propria ta individualitate.”⁴

Astfel un personaj se naște organic și va rămâne flexibil dar constant pe tot parcursul poveștii, același dar în permanentă transformare față de stimulii exteriori. Un actor care înțelege ce înseamnă adevărul scenic și cum funcționează corpul uman, instrumentul lui de lucru, va putea da naștere unor personaje pe care copiii le vor accepta imediat, fiind în sens. Mergând mai departe, un grup care poate declanșa imaginarul, așa cum propune Chekhov, va ține întotdeauna conectat spectatorul copil.

„Aceleași legi fundamentale care guvernează universul, viața pe pământ și omul, precum și principiile care aduc armonie și ritm muzicii, poeziei și arhitecturii, se supun Legilor Compoziției care, într-o măsură mai mare sau mai mică, pot fi aplicate oricărui spectacol.”⁵

4. Concluzii

Cred că un spectacol viu, venit din imaginarul creator al unei trupe de actori poate crea o experiență importantă copiilor.

„Bestiile” nu trebuie îmblânzite ci purtate cât mai des prin lumea fascinantă, plină de tâlc și înțelepciune a basmelor.

„,, DISPARI BESTIE!” a strigat fetița din brațele mamei.”⁶

Bibliografie

Chekhov, Michael, *Gânduri pentru actor. Despre tehnica actoriei*, București, Editura Nemira, 2017

Chekhov, Michael, *Pentru actor*, Taylor și Francis. Ediția Kindle.

Einstein, Albert, *Cum văd eu lumea*, București, Editura Humanitas, 2021

Purves, Libby, *Cum să NU crești copilul perfect*, Londra, Coronet, 1999

³ Chekhov, Michael, *Gânduri pentru actor. Despre tehnica actoriei*, București, Editura Nemira, 2017

⁴ Chekhov, Michael, *Pentru actor*, Taylor și Francis. Ediția Kindle, p. 85

⁵ Idem, p. 93

⁶ Purves, Libby, *Cum să NU crești copilul perfect*, Londra, Coronet, 1999

COLOCVII TEATRALE

Reason, M., *The young audience: Exploring and enhancing children's experiences of theatre*, Staffordshire, Trentham Books, 2010

Stafford, Adam, *Crustaceul egoist*, Londra, University Press, 1999

Articole

Eluyefa, D. (2017). Children's Theatre: A Brief Pedagogical Approach, *ArtsPraxis*, Volume 4 Number 1. Disponibil online la adresa: https://www.researchgate.net/publication/330855424_Children's_Theatre_A_Brief_Pedagogical_Approach

Gardner, L. (2013). Why children's theatre matters. Disponibil online la adresa <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2013/oct/23/why-childrens-theatre-matters>

FRONTUL DE EST AL LIMBII ROMÂNE, ÎNTEMEIEREA NAȚIONALULUI IEȘEAN

Alexandru Florin SINCA *

Rezumat: Primii pași făcuți de către unele dintre cele mai importante personalități culturale și politice ale poporului român, din prima jumătate a secolului al XIX-lea, pentru edificarea teatrului național din Iași, precum și semnificația acestor demersuri în contextul istoric al devenirii României moderne.

Cuvinte cheie: Teatrul Național Iași, Conservatorul filarmonic-dramatic, identitate națională, afirmarea limbii române

Arta teatrului a fost întotdeauna strâns legată de istoria civilizațiilor și a societăților, fiind folosită ca o unealtă politică de propagandă sau un instrument de unificare a mentalităților sau chiar îndeplinind un veritabil rol apostolic în diseminarea informațiilor religioase și spirituale către mase. De aceea, nu este de mirare că eforturile de înființare a teatrului românesc sunt îngemănate cu zbuciumul de întemeiere a statului român și cu lupta acerbă a unor oameni politici care au găsit în teatru una dintre cheile salvării acestui popor.

Dacă perioada interbelică reprezintă pentru mulți istorici unul dintre momentele de apogeu pentru civilizația și cultura română, atunci secolul al XIX-lea se constituie într-una dintre cele mai importante și temeinice perioade de construcție și proiectare a aspirațiilor socio-culturale ale națiunii române și implicit a teatrului românesc. Lupta pentru înființarea teatrului românesc a avut două fronturi principale, unul la București și altul la Iași, care chiar dacă au fost separate teritorial și politic, s-au influențat reciproc, iar eforturile conjugate ale acestora au dat naștere frumosului edificiu cultural pe care astăzi îl putem numi teatrul național românesc. Titulatura de primul teatru național al României a fost câștigată de teatrul care acum se numește „Vasile Alecsandri” din Iași, principatul Moldovei reușind la începutul secolului al XIX-lea să-și stabilească prioritatea artistică specific românească cu câțiva ani înainte de Țara Românească. Chiar și așa, lupta de culise pentru nașterea dramaturgiei românești și cel mai important pentru reprezentarea spectacolelor în limba română nu s-a terminat odată cu ridicarea clădirii Teatrului Național

* doctorand Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, București

COLOCVII TEATRALE

din Iași, ci a continuat decenii după acest moment istoric, concomitent cu eforturile valahe de a surprinde identitatea națională proaspăt conștientizată în teatrul ce atunci se creaa. Din anul 1840, odată cu numirea conducerii triumvirale a teatrului ieșean (teatrul francez unindu-se cu cel moldovenesc) constituită din Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu și Vasile Alecsandri¹, se poate vorbi despre un teatru național românesc, iar definitivarea construcției Teatrului cel Mare de la Copou din 1846 încununează acest demers patriotic de împlinire a teatrului național. Însă, eforturile făcute pentru a se ajunge la acest moment istoric nu au fost puține, iar neliniștea luptei pentru teatrul românesc a echivalat cu deșteptarea spiritului național și descoperirea identității acestui popor.

În Moldova, la fel ca și în celelalte teritorii populate de români, în special în perioada domniilor fanariote, teatrul nu a avut întâietate în fața boierilor și a clasei conducătoare, iar actorii, numiți ghiduși² în vremea respectivă, erau priviți ca ființe inferioare de o moralitate îndoielnică. Forme diverse de teatru popular precum jocul păpușilor, viflaimul, irozii, pehlivanii etc. bucurau totuși românii de toate rangurile, iar la curtea moldovenească, mai ales când erau poftiți oaspeți străini importanți, domnitorul sau boierul oferea un program de divertisment în care performau acrobați, saltimbanci sau bufoni. Însă, chiar dacă gustul pentru teatru exista atât la țărani, meșteșugari, cât și la boieri, atitudinea disprețuitoare existentă față de cei care practicau astfel de distracții a fost întărită și de decretele bisericești ce se împotriveau acestor măscăreli imorale. Tocmai de aceea, strădania consolidării unui teatru cult moldovenesc de către vizionarii care descoperă puterea social unificatoare a scenei, nu a fost deloc una ușoară.

Secolul al XIX-lea începe cu neliniști politice pentru Moldova, domniile fanariote abuzive și ocupația rusă dintre 1806 și 1812 sărăcesc țara și trezesc neîncrederea națiunii în ajutorul forțelor străine, iar ecurile revoluției lui Tudor Vladimirescu din Țara Românească, ce vor readuce domniile pământene și în Moldova deșteaptă iarăși spiritul național românesc care va conduce la revoluția din 1848 și într-un final la unirea celor două principate din 1859. Astfel se prezintă în linii mari contextul socio-politic al Moldovei în prima jumătate a secolului al XIX-lea, prins între tributurile otomanilor și spiritul expansionist al rușilor, având capitala în vechiul și frumosul Iași, în a cărui case boierești se vorbea franceză, germană, greacă sau rusă, dar nu limba română. Așa începe secolul al XIX-lea pentru teatrul ieșean, cu scamatorii făcute în piețe de către animatori greci sau turci ori cu un teatru

¹ Simion Alterescu, Anca Costa-Foru, Olga Fregont, Mihai Florea, Letiția Giță, Jancso Elemer, Harald Krasser, Mircea Mancaș, Lelia Nădejde, Ana Maria Popescu, *Istoria Teatrului în România. Vol. I de la începuturi până la 1848*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1965, pp. 210-211

² Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Editura Minerva, București, 1975, p. 77

COLOCVII TEATRALE

de păpuși făcut de câte un neamț venit din Transilvania (numit „caraghios”³ de către moldoveni) până când antreprenorul Gaetano Madji zidește un teatru în 1809 în care se vor da doar reprezentații în limba rusă, jucate de actori ruși având ca public principal armata rusească ce ocupa atunci Moldova. După ce trupa artistică a lui Gaetano Madji se va retrage în 1812, o trupă artistică nemțească va bucura publicul ieșean cu reprezentații în limba germană. „Pe la anul 1814, fiii de boieri care învățau în școala grecească particulară a dascălului Kiriac (...) vroiră să reprezinte și ei câteva piese teatrale, și așa, după câteva luni de studiu, dădură în limba grecească și franceză mai multe reprezentațiuni, prin saloanele boierilor, dintre cari *Moartea lui Cezar* de Voltaire și *Junius Brutus* de Alfieri avură mai ales o reușită strălucită”⁴. De abia în anul 1816, Gheorghe Asachi va deschide porțile pentru teatrul cult în limba română cu reprezentația „Mirtil și Hloe” jucată în casa din Iași a lui Costachi Ghica de către copiii familiilor boierești Ghica și Sturza, această reprezentație fiind consemnată ca primul spectacol de teatru în limba română. Tot la această reprezentație se câștigă un important susținător pentru cauza teatrală în persoana mitropolitului Veniamin Costache care acordă binecuvântarea sa pentru acest gen de manifestări, reformând practic prin simpla sa prezență vechea atitudine a clerului.

Gheorghe Asachi a reprezentat pentru începuturile teatrului românesc din Moldova mai mult decât un simplu inițiator al mișcării artistice și culturale, el fiind printre primii care reușește să integreze identitatea românească (costumele populare, limba română, mituri românești etc.) în reprezentațiile teatrale încă simpliste. Chiar dacă i s-au reproșat lipsa de originalitate sau de acuratețe istorică, odele mult prea elogioase pentru figuri istorice controversate, afinități politice îndoielnice, Gheorghe Asachi a introdus în opera sa literară (teatru, nuvele istorice, poezii) un patriotism necesar pentru îndeplinirea programului politic spre care tindea principatul Moldovei. Traducerile sale ale pieselor străine (așa cum a fost și cazul piesei „Mirtil și Hloe”) au fost mai mult adaptări, poetul prelucrând poveștile pentru a se conforma situației moldovenești, în anumite cazuri schimbând chiar numele personajelor românizându-le. Aceste traduceri localizate ale lui Gheorghe Asachi, în special după piesele lui August von Kotzebue („Fiul pierdut”, „Pedagogul” și „Lapeirus”), vor fi jucate de către elevii ieșeni

³ De la jocul de păpuși și umbre de origine turcească karagoz care a fost foarte popular în Țara Românească și Moldova;

Simion Alterescu, Anca Costa-Foru, Olga Fregont, Mihai Florea, Letiția Giță, Jancso Elemer, Harald Krasser, Mircea Mancaș, Lelia Nădejde, Ana Maria Popescu, op.cit., p. 101

⁴ Teodor T. Burada, op.cit., p. 82

COLOCVII TEATRALE

(absolvenți ai primului Conservator din principatul Moldovei) în limba română în 1837⁵.

În ciuda entuziasmului cu care a fost primită prima reprezentație în limba română din 1816, entuziasm care a generat noi traduceri ale altor texte și a determinat săvârșirea de noi reprezentații, spectacolele în limba națională vor suferi o întrerupere pentru aproape două decenii și chiar și reprezentațiile străine vor fi în anii 1820 mult mai limitate. Această tăcere a teatrului ieșean ne dă indicii semnificative despre problemele socio-politice cu care s-a confruntat Moldova în acea perioadă, precum administrația militară rusă dintre anii 1828 și 1834, epidemia de holeră ce cuprinse capitala Moldovei în 1831 sau marele incendiu din Iași din 1827. Însă această pauză va fi oportună pentru dezvoltarea teatrului românesc deoarece în acest răstimp, percepția societății asupra celor ce se urcă pe scenă se va îmbunătăți. Astfel anul 1834 se va dovedi unul de bun augur pentru teatrul românesc deoarece pe de o parte, cu ocazia plecării generalului Pavel Kiseleff înapoi în Rusia, o trupă de diletanți tineri ieșeni, care demult așteptau prilejul să arate că și limba română poate stârni emoție, nu doar limba franceză sau italiană, vor juca în limba națională „Serbarea păstorilor moldoveni”, iar pe de altă parte, în acest an va debuta într-o mică piesă intitulată „Serbarea militară”, un titan al teatrului românesc, actorul Matei Millo.

Un esențial merit de-ale lui Matei Millo, care rămâne adesea eclipsat de contribuțiile sale la dezvoltarea artei scenice, a organizării teatrale și a dramaturgiei originale românești, este că prin pasiunea și dăruirea sa, acesta reușește să schimbe ideile preconceptuate despre copiii familiilor boierești care doreau să urmeze o carieră în teatru. Deși nobilimea începuse să privească cu ceva mai multă îngăduință teatrul, recunoscând în acesta importanța sa culturală și semnificația acestei importanțe în privința avântului național, deși se bucura de existența spectacolelor date în limba română de către diletanți ce proveneau din rândurile tinerilor boieri, singurul care accepta ca numele său să fie tipărit pe afișe ori să apară în cronicile vremii era Matei Millo⁶.

Un moment de cotitură pentru arta teatrală din Principatul Moldovei în particular și pentru limba și cultura română în general, îl reprezintă înființarea în anul 1836 a Conservatorului filarmonic-dramatic de la Iași. Apariția acestei forme de învățământ pentru aspiranții la titulatura de artiști dramatici va contribui în mod semnificativ nu doar la îmbunătățirea calității reprezentațiilor românești, ci și la sporirea numărului acestora. Cu toate acestea, teatrul în limba română încă nu reușea să stârnească valuri de apreciere în rândul clasei conducătoare, teatrul francez, italian și german erau încă preferate de locuitorii

⁵ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 96

⁶ Teodor T. Burada, op. cit., p. 114

COLOCVII TEATRALE

cultivați ai Iașului. Mihail Kogălniceanu într-o scrisoare din 1837 își îndeamnă surorile să dea o șansă teatrului românesc și să fie îngăduitoare cu lipsa de experiență a actorilor români comparativ cu a celor străini: „În loc de a vă arăta nemulțumirea și de a prefera teatrul francez, trebuie să faceți tot ce este posibil pentru încurajarea actorilor moldoveni, căci, socotiți-vă, actorii francezi au avut modele și joacă din tinerețe, nu tot astfel stau lucrurile și cu cei moldoveni: actori numai de ieri, fără a fi avut înaintea lor predecesori, ei joacă, fără îndoială, rău; dar pe măsură ce vor juca, o vor face mai bine.”⁷.

Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași înființat tot de neobositul Gheorghe Asachi în a cărui comitet de conducere se regăsesc pe lângă acesta și Ștefan Catargi și Vasile Alecsandri - tatăl⁸, are numeroase contribuții pentru dezvoltarea teatrului moldovenesc, iar printre absolvenții acestei școli se numără Dimitrie Gusti, Neculai Luchian, Gheorghe Stihî⁹ pentru a menționa doar câțiva. În programul de studiu al primului Conservator din Iași, cursul de declamație condus de Gheorghe Asachi (o formă mult mai simplă a cursului de astăzi de arta actorului) se făcea numai în „limba patriei”¹⁰, un important pas către împlinirea idealului realizării teatrului românesc. Totodată existența Conservatorului stimulează traducerea în limba română ale unor autori importanți precum Voltaire sau Goldoni, dar și dramaturgia originală care prin comedii sau drame istorice trezește conștiința națională a poporului, corijându-i cu finețe neajunsurile. Dincolo de beneficiile didactice aduse de Conservator, fondatorii acestuia vedeau în dezvoltarea teatrului național o veritabilă școală a moralului, o oportunitate de înflorire a limbii române și un mijloc eficient de îndreptare a relelor din societate.

Succesul primei reprezentații oferită de cursanții Conservatorului filarmonic-dramatic, „Lapeirus” alături de „Văduva vicleană” din 1837 stârnește nu numai admirația boierimii ieșene care trimit scrisori de mulțumire lui Gheorghe Asachi și cadouri interpreților preferați¹¹, ci și recunoașterea românilor valahi care vor dăruii bibliotecii Conservatorului șaptesprezece piese de teatru traduse în limba română la București¹². Circulația pieselor tipărite în limba națională în toate teritoriile locuite de români reprezintă un factor major de consolidare a identității naționale, contribuind în mod decisiv la unirea spirituală și culturală a tuturor românilor, care va preceda în mod firesc unirea administrativ-teritorială.

⁷ Mihail Kogălniceanu, *Scrisori literare, istorice, politice*, Editura Tineretului, București, 1967, p. 281

⁸ Simion Alterescu, Anca Costa-Foru, Olga Fregont, Mihai Florea, Letiția Giță, Jancso Elemer, Harald Krasser, Mircea Mancaș, Lelia Nădejde, Ana Maria Popescu – op.cit., p.170

⁹ Teodor T.Burada, op.cit., p. 130

¹⁰ Idem, p. 140

¹¹ Idem, 144

¹² Idem, p. 147

COLOCVII TEATRALE

În anul 1832, se va deschide de către frații Fouraux primul spațiu special amenajat pentru susținerea de reprezentații teatrale și anume Teatrul de Varietăți¹³, ce va avea spectacole în limba franceză și care va primi în timp subvenție de la generalul Pavel Kisseleff, guvernator al principatelor Țara Românească și Moldova în timpul administrației militare ruse. Al doilea spectacol consemnat în limba română din Iași, serbarea teatrală organizată ca petrecere de bun-rămas pentru generalul rus se va desfășura în acest prim teatru ieșean. Elevii Conservatorului filarmonic-dramatic vor beneficia de existența acestui teatru, nu doar din punct de vedere material prin scena profesionistă la care aveau acces, dar și prin expunerea la stilul de joc al actorilor francezi. Practic prima jumătate a secolului al XIX-lea este perioada în care gustul pentru reprezentațiile teatrale culte se dezvoltă nu doar în rândul celor care beneficiau de o bună situație materială, ci și în rândul maselor, iar aceste mase erau dornice de teatru în limba națională, adică într-o limbă pe care să o poată înțelege. În același timp, prin traducerea operelor universale în limba română și prin reprezentarea acestora, publicul român este expus culturii europene fiind la curent cu marile idei reformatoare ale epocii. Totodată, de la spectacolul dat pentru generalul Kisseleff și mica piesă românească „Serbarea Militară” jucată pentru onomastica domnitorului Mihail Sturdza, teatrul în limba română începe să prindă contur și să păstreze o oarecare constanță în viața culturală ieșeană. Se întâmplă adesea ca după un vodevil francez reprezentat la Teatrul de Varietăți, diletanții moldoveni să se urce pe scenă pentru a juca în românește câte o scurtă piesă de teatru oferindu-și astfel suportul nerostit pentru încheierea unui teatru românesc. Matei Millo care încă de la debutul său a avut un succes răsunător, își va descoperi pasiunea înflăcărată pentru teatru și va lupta pentru susținerea teatrului în limba română, jucând în 1835 două piese scrise chiar de el, „Un poet romantic” și „Postelnicu Sandu Curcă”, cea din urmă fiind din păcate una dintre scrierile pierdute ale națiunii noastre¹⁴.

Înființarea Conservatorului filarmonic-dramatic aduce scenei ieșene în premieră o stagiune teatrală pur moldovenească (1837-1838) ce se va desfășura în Teatrul de Varietăți printr-o colaborare cu antreprenorul trupei franceze Fouraux iar mai apoi cu Paolo Ciabatti. Repertoriul acestei stagiuni conținea în primul rând comedii (majoritatea traducerii adaptate de către Gheorghe Asachi sau Costache Negruzzi după Kotzebue), dar și câteva încercări de drame istorice ale lui Gheorghe Asachi precum „Petru Rareș” și „Dragoș Vodă”. Trebuie remarcat că abonamentul la stagiunea trupei franceze

¹³ Simion Alterescu, Anca Costa-Foru, Olga Fregont, Mihai Florea, Letiția Giță, Jancso Elemer, Harald Krasser, Mircea Mancaș, Lelia Nădejde, Ana Maria Popescu, op.cit., p.167

¹⁴ Florin Tornea, prefață la *Primii noștri dramaturgi*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 31

COLOCVII TEATRALE

era considerabil mai scump decât cel plătit pentru reprezentațiile Conservatorului filarmonic-dramatic.

Pentru o înțelegere mai profundă a realității capitalei Moldovei a acelei perioade, trebuie menționat că Iașul era vizitat de un număr mare de imigranți, iar dragostea națională ce încă se poate observa și în zilele noastre pentru tot ceea ce este străin, a creat un mediu oportun pentru ca micii escroci și mincinoși să se îmbogățescă de pe urma buneicredințe a moldovenilor. În opera sa de căpătâi, „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, George Călinescu remarcă; „Iașul de atunci ne apare azi ca un bîlci de naivi orientali speriați de aventurieri. Se juca teatru francez (...) Ciabatti, directorul teatrului francez, mort în 1840, putuse strînge bijuterii, argintărie, antichități, mobile, vinuri străine și agonisi o vie cu casă și grădină la Vlădiceni. Străinii dîndu-se drept francezi, dar fiind de obicei nemți, italieni, vin din toate părțile trecînd numai sau oprindu-se. Excrocii, ratații covîrșesc.”¹⁵. Micile afaceri străine înfloresc în capitala Moldovei (la fel se întîmplă și în Țara Românească), tincturile, cosmeticele, tapițeriile, veșmintele, orice este adus din străinătate este apreciat din cauza snobismul boierimii românești.

Dramaturgia românească își caută în această perioadă identitatea, avînd aceleași două fronturi principale, București și Iași, făcînd eforturi simultane, ba chiar încurajându-se reciproc¹⁶. Începînd cu traduceri localizate, apoi cu scurte piese ce nu reușesc să se desprindă de elementul imitației, trecînd la drame istorice ce prezintă realizările marilor domnitori și care sunt foarte bine primite de spiritul național ce se deșteaptă în populație, dramaturgia românească face pași importanți și foarte rapizi (doar cîteva decenii) pentru a ajunge la vocea sa originală ce va fi surprinsă întîi de Vasile Alecsandri în Moldova și apoi de Ion Luca Caragiale în Muntenia. Printre primii dramaturgi ai Iașului se numără Gheorghe Asachi, Matei Millo, Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi, piloni ai vieții culturale ieșene. Subiectele predilecte ale acestei dramaturgii sunt sustrate din realitatea moldovenească a acelor vremi, Costache Negruzzi va scandaliza publicul cu satirizarea moravurilor boierești („Muza de la Burdujeni”) și cu aducerea în prim-plan a opiniei disprețuitoare a țăranilor față de aceștia („Doi țărani și cinci cîrlani”)¹⁷, Matei Millo va susține și el curățenia sufletească a țăranului român („Baba Hîrca”), iar Mihail Kogălniceanu își va încerca mâna la rîndul său cu o comedioară burgheză „Două femei împotriva unui bărbat” a cărui rol este mai degrabă de a îndemna norodul să susțină și să vizioneze teatrul românesc.

¹⁵ George Călinescu, op.cit., p. 209

¹⁶ Costache Caragiale vine în Moldova în 1938 și joacă spectacole în limba română în Botoșani (1938) și în Iași (1939).

¹⁷ Florin Tornea, op.cit., p. 34

COLOCVII TEATRALE

Din cele expuse mai sus putem observa limpede cum fenomenul și manifestările teatrale contribuie în mod decisiv la afirmarea limbii române și la coagularea identității naționale a poporului nostru. Printre cele mai importante personalități culturale și politice ale românilor acordă teatrului un loc de cinste între instituțiile statului, iar din frământările și neliniștile pe care citorii României moderne, le trăiesc în secolul al XIX-lea, din jertfele și sacrificiile acestora, vor rezulta mai mult decât simple amprente spectaculare, ci însăși pietrele de temelie ale teatrului, națiunii și statului român de azi.

Bibliografie

Alterescu, Simion; Costa-Foru, Anca; Fregont, Olga; Florea, Mihai; Giță, Letiția; Elemer, Jancso; Krasser, Harald; Mancaș, Mircea; Nădejde, Lelia; Popescu, Ana Maria, *Istoria Teatrului în România. Vol. I de la începuturi până la 1848*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1965

Brădăuțeanu, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1970

Burada, Teodor T., *Istoria teatrului în Moldova*, Ed. Minerva, București, 1975

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982

Constantinescu, Miron; Pascu, Ștefan, *Desăvârșirea unificării statului național român. Unirea Transilvaniei cu vechea Românie*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1968

Kogălniceanu, Mihail, *Scrieri literare, istorice, politice*, Ed. Tineretului, București, 1967

Neagoe, Stelian, *Oameni politici români enciclopedie*, Ed. Machiavelli, București, 2007

Clasicii Români, *Primii noștri dramaturgi*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956

COLOCVII TEATRALE

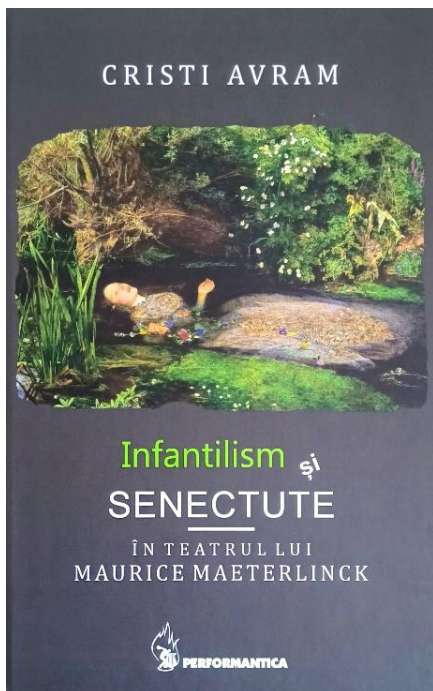
RECENZII DE CARTE

Cercetări în teatrul lui Maurice Maeterlinck

Ioana PETCU-PĂDUREAN*

Rezumat: În 2023 Editura Performantica publica cartea autorului Cristi Avram care reprezintă studiul dedicat dramaturgiei lui Maurice Maeterlinck. Cele 450 și ai bine de pagini constituie, de fapt, o analiză detaliată, minuțioasă, abordată din multiple perspective, asupra textelor de teatru, dar și a prozei sau poeziei scriitorului belgian. Totodată, constanta preocupare a autorului de a căuta printre spectacolele, nu foarte multe și nu ușor de accesa, după piesele lui Maeterlinck este o direcție care întrește discursul integrator. Iar întâlnirea dintre comentariul critic literar și lecturile scenice ale acestora face din *Infantilism și senectute în teatrul* lui Maurice Maeterlinck o carte-semnal importantă și necesară pentru peisajul studiilor de sub bolta Thaliei.

Cuvinte cheie: Maurice Maeterlinck, dramaturgie belgiană, explorări regizorale, infantilism, senectute



În cartea *Infantilism și senectute în teatrul lui Maurice Maeterlinck*, Cristi Avram realizează din nou o analiză focalizată pe detaliu, o căutare la nivel celular în semnul textului, o adâncire în cuvânt și în (seducătorul) necuvânt. Și mai plăcut este faptul că discursul este integrator, că detaliul e mai curând motiv pentru a deschide perspectiva. Analiza se face dinspre punctual spre general. Așadar, nu vorbim de izolare, nici măcar atunci când cartografiem semantic tăcerea. Temele nuanțate în titlu sunt pe de o parte miezul cercetării riguroase, dar devin și pretexte pentru a fi introduse și alți centri de interes: recurența imaginilor preraphaelite, feminine, fantomatice, absențele apăsătoare dintr-o dramaturgie în care staticul și disoluția timpului par a defini un tot. Un tot care nu e atât de ușor

de adus pe scenă într-o formulă deopotrivă adecvată textului, cât și apropiată

* Conferențiar universitar dr. la Facultatea de Teatru – Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași, România

COLOCVII TEATRALE

publicului actual. Or Cristi Avram izbuteste să ofere piste de interpretare practice, nu doar conceptuale.

Cercetătorul beneficiază atât de metodele teoreticianului, cât și de flerul regizorului. Se mai intersectează aici – poate la o masă de piatră aflată între două uși după care nu știm cine sau ce e – și alte chipuri. Mă refer acum la tentația reflexivă ce-l arată pe căutătorul din paginile filosofiei, ale psihologiei ori antropologiei imaginarului. Și era firesc să se petreacă întâlnirea dintre personaje, întrucât chiar subiectul întregului proiect o cere. Pe parcursul celor șase capitole se profilează inițial portretul dramaturgului belgian în contextul simbolismului, al altor curente care circulau în Europa începutului de secol XX și al redescoperirii imaginarului medieval. Apoi analiza celor două noțiuni - infantilism și senectute – cartografiază scrierile lui Maeterlinck, până spre cele mai puțin cunoscute texte (cum ar fi *Serele calde*, *Miracolul Sfântului Anton*, *Alladine și Palomides* sau *Viața furnicilor*), discutate în premieră în cercetările din țara noastră. Iar chipul dramaturgului se completează în ultimele capitole în care se prezintă montările de la celebra colaborare cu K. S. Stanislavski, la proiectele lui Lugné-Poe și Vsevolod Meyerhold și la mai noile semnături ale lui Mihai Măniuș sau Botond Nagy. E important de punctat că autorul privește implicat și, într-un fel, protector subiectul său principal, salvându-l de posibile prejudecăți și proiectând asupra lui o lumină rațională, revelatoare: „La o primă lectură, teatrul lui Maeterlinck poate părea o pledoarie repetitivă pentru asumarea unui destin nefast, de fiecare dată aceeași. Totuși, în esență, universul pieselor sale este întotdeauna diferit și polimorf. E captivant să găsești mai multe lumi comprimate în una singură, lumi ce comunică între ele și trimit semnale cărora omul le răspunde inconștient” (p. 253).

Alături de „diseția” tăcerii maeterlinckiene – operație prin care Cristi Avram distinge între tăcerea introspectivă, cea tulburătoare, tăcerea ca prevestire a neființei, trezie și câte altele –, încă o discuție importantă se identifică: aceea despre puntea pe care diferitele aspecte ale liniștii în textele dramaturgului belgian o creează între realitate și teatralitate (sau un imaginar scenic). Se conturează un tablou al liniilor care apar din direcții diferite și care se întâlnesc (poate tocmai) pentru a se despărți, într-o continuă mișcare de regăsire a semnificațiilor și de despărțire sau deviere a lor. Cu grijă, cercetătorul evocă tema principală a studiului său legat de infantilism și senectute, fără a se lăsa orbit de ea sau de a o vedea pretutindeni, gratuit. Deopotrivă, dacă tot invocăm perspicacitatea de a nu cădea în capcanele hermeneuticii, el are și comentarii critice la adresa unor autori la rândul lor preocupați de dramaturgia lui Maeterlinck, însă cărora le sunt sesizate zonele restrictive ale interpretării. Comentatorul se lansează în inspirate intertextualități, o preocupare constantă pe parcursul întregii lucrări. De la Ibsen, la Cehov, dar și la avangarda literaturii franceze ori la strania prezență

COLOCVII TEATRALE

a lui Villiers de l'Isle Adam spațiul literar se diversifică, se strânge și se reconstruiește în întâlniri familiare sau inedite. Astfel, Maeterlinck devine universul fascinant în care Ofelia shakespeariană, cu masca unui personaj feminin melusin, amintește de prezențele sirenelor din mitologia scandinavă. Cu ajutorul unei lupe a antropologiei imaginarului, precum și cu ajutorul celei a psihocriticii, se poate descinde între aceste creaturi cu paradoxale manifestări: cântecul mut, privirea grăitoare, seducția unui spațiu abia bănuț. Pășind pe aceste trepte, se conturează triada definitorie pentru teatrul scriitorului belgian: tăcere-somn-apă.

Ca lector al acestor pagini, îmi permit la rândul-mi un exercițiu de imaginație, mai degrabă cu scopul de a intra în inepuizabilul joc la care parcă am fost invitați din capul locului. Așa că îl întrevăd pe Cristi Avram ca un avid explorator în lumea dramaturgului belgian, părând el însuși un personaj care s-ar strecura cu ușurință drept spectator în propria frază. Cum ar fi aici, unde-l percep printre cuvinte: „Textul e temelia creării spectacolului de teatru, iar o înțelegere a substraturilor existente în palierele lui duce la impunerea unei anume direcții în construcția scenică. Fără descoperirea sensurilor ascunse, ale căror rădăcini se găsesc de multe ori în eseurile și scrierile mistico-filosofice ale lui Maeterlinck, teatrul nu pare să depășească bariera textului scris înspre devenirea lui concretă – spectacolul” (p.398)

Cartea este construită pe o structură solidă și cu metode hermeneutice adecvate. Are un corpus bibliografic reprezentativ pentru subiect, într-o paletă diversificată. Este eficientă și favorabilă privirea regizorală, pragmatică și iluminatoare asupra unor texte care ar avea soarta celor aparținând literaturii minore. Iar după ce cititorul a epuizat și ultimele pagini din *Infantilism și senectute în teatrul lui Maurice Maeterlinck* ar putea alerga la teatru curios, neliniștit și poate visător.

COLOCVII TEATRALE

Cuprins

| | |
|--|--------|
| Un teatru al neliniștii | |
| Diana COZMA..... | III |
| A fi sau a nu fi! | |
| Otilia HUZUM..... | XII |
| Imanența seducției abisale în arta actorului | |
| Iulia LUMÂNARE..... | XX |
| <i>Maria Blut</i> sau despre farmecul pierdut al teatralității | |
| Aurelian Bălăiță | |
| Călin Ciobotari..... | XXXII |
| Slava's Snowshow și Existențialismul | |
| Octavian JIGHIRGIU | |
| Andreea J. DARIE | XXXVII |
| Neliniște și sublim în teatru | |
| Radu TEAMPĂU | XLIX |
| <i>Amadeus</i> – geniu muzical în teatru și film | |
| Ana-Magdalena PETRARU..... | LXII |
| Clovnul și jocul lui terapeutic. Le Rire Médecin | |
| Antonella CORNICI | LXXI |
| Culisele creierului – Epilepsia. Perspective narative | |
| Cristi AVRAM..... | LXXXI |
| Experiențe „metaforeografice” - performative în spectacolele: (<i>In Between</i>) <i>Homes/ Ulise</i> și <i>Thrill me: povestea lui Leopold și a lui Loeb</i> de Stephen Dolginoff | |
| Raluca LUPAN | XCI |
| Richard Wagner – amprenta de geniu a unui clocot de căutări, neliniști și contraste | |
| Stanca Maria BOGDAN | C |
| Confluente între teatru și arte vizuale: Van Gogh și Edvard Munch sau de la dramă la dramaturgie | |
| Aura Evelina RADU | CXIII |

COLOCVII TEATRALE

| | |
|---|--------|
| TINERI CERCETĂTORI..... | CXIX |
| Neliniștile <i>Generației Zet. Story al unui Suferman cu Glugă</i> . Devised theatre - Un instrument al conectării | |
| Cezara – Ștefania FANTU | CXXI |
| Teatrul <i>Verbatim</i> : angoase și adevăruri teatrale | |
| Sorin-Dan BOLDEA..... | CXXXVI |
| Implicarea și detașarea actorului în procesul de creație. Sistemul Stanislavski – Sistemul Brecht | |
| Marius BODOCHI | CLXIII |
| PREGĂTIREA CURSEI: un dialog cu trecutul și viitorul pedagogiei regizorului de teatru | |
| Mihai GLIGAN..... | CLXX |
| FRONTUL DE EST AL LIMBII ROMÂNE, ÎNTEMEIEREA NAȚIONALULUI IEȘEAN | |
| Alexandru Florin SINCA | 186 |
| Cercetări în teatrul lui Maurice Maeterlinck | |
| Ioana PETCU-PĂDUREAN | CXCV |