

COLOCVII TEATRALE

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE „GEORGE ENESCU” – IAȘI
FACULTATEA DE TEATRU
ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE

COLOCVII TEATRALE

VOLUMUL 14 NUMĂRUL 1 / 2024

EDITURA ARTES, IAȘI

COLOCVII TEATRALE

LIBERTATEA METAFOREI

STUDII

Lecții despre libertate

Anca Doina CIOBOTARU*

Rezumat: Cercetarea reprezintă o formă exprimare a nevoii de... căutare din care se nasc întrebări și reformulări, dar și un mod de asimilare a unor „lecții” fundamentale, despre profesie, despre viață; și – astfel –, povestea merge mai departe. Astfel, explorarea Fondului „Horia Barbu Oprișan”, din cadrul arhivei „Muzeului Țăranului Român” (MTR), din București, mi-a permis – implicit –, apropierea de truda care stă în spatele cărților despre istoria teatrului popular (cu sau fără păpuși). În minte îmi încolțesc întrebări prin intermediul cărora mă reîntorc la cele mai cunoscute lucrări ale sale *Teatru fără scenă și Teatrul popular românesc*. Ce nu a fost cuprins în volume? Ce a rămas în dosarele pecetluite cu sfori, ca niște cruci ale destinului cercetătorului.

În fapt, cei trei păpușari – Ion Perjan, Ghiță -*Artist din Lume* și Rudy (Rudolf) Nesvadba – ale căror profiluri sunt conturate de Horia Barbu Oprișan, ne îndeamnă la reflectare asupra necesității reordonării informațiilor. Istoria teatrului de animație din România – un puzzle al unor destine teatrale necunoscute, dar care au produs, de cele mai multe ori, emoții de neuitat, invită la o reevaluare a resurselor informative – mai mult sau mai puțin cunoscute. Fiecare lector are propria perspectivă, născută din propriile preocupări; fiecare spectator are propria receptare, născută din căutările personale; lecția libertății alegerii reprezintă un posibil punct de întâlnire.

Cuvinte cheie: arhiva MTR¹, păpușari, Horia Barbu Oprișan, cercetare, istoria teatrului, creativitate

Cercetarea reprezintă o formă exprimare a nevoii de... căutare din care se nasc întrebări și reformulări, dar și un mod de asimilare a unor „lecții” fundamentale, despre profesie, despre viață; și – astfel –, povestea merge mai departe. Lecturez, cu recunoștință, cărțile autorilor preocupați de istoria teatrului de păpuși din România; grație lor mi-am putut formula propria cale de înțelegere și am putut preda ce și cât am adunat. În februarie 2024, am avut șansa de a intra în arhiva „Muzeului Țăranului Român” (MTR), din București. Am făcut-o cu emoție și speranța că voi găsi informații lămuritoare despre păpușarii populari. Spre surprinderea mea, am ajuns într-o sală largă și

* Profesor universitar dr la UNAGE Iași – Facultatea de Teatru; autor a numeroase studii și lucrări de specialitate; realizator de spectacole de păpuși și teatru aplicat.

¹ Muzeul Țăranului Român, București

COLOCVII TEATRALE

luminoasă, unde erau doar tineri cercetători, preocupați de teme și termene limită foarte clare. Aici se lucrează... cu mânuși – nu trebuie să îți spună nimeni –, observi imediat; simți responsabilitatea pentru selecția și corelarea documentelor. Scopul vizitei mele era acela de a mă apropia de fondul Horia Barbu Oprișan și – implicit – de truda care stă în spatele cărților despre istoria teatrului popular (cu sau fără păpuși). În minte îmi încolțesc întrebări prin intermediul cărora mă apropiez de cele mai cunoscute lucrări ale sale *Teatru fără scenă și Teatrul popular românesc*. Ce nu a fost cuprins în volume? Ce a rămas în dosarele pecetluite cu sfori, ca niște cruci ale destinului cercetătorului. Timpul meu este limitat; îmi folosesc intuiția și parcurg, mai întâi, colecția digitalizată de fotografii. Pe câteva le recunosc, au fost publicate și în volume; unele, însă, nu. Mă reconectez, prin intermediul lor, la orele de curs de „Istoria Teatrului Popular de Păpuși” susținut (în anii '90) de profesorul și folcloristul de marcă Vasile Adăscăliței; șansa generației mele a fost întreruptă de neputințele omenești care l-au împiedicat să continue colaborarea cu Universitatea de Arte (pe atunci, Academia de Arte) și... nimeni nu a preluat cursul. Și el avea o colecție impresionantă de fotografii și note, realizate în „cercetarea pe teren”, de-a lungul întregii vieți, ce merită a fi revizitată. În fapt timpul petrecut în preajma domnului profesor a echivalat cu o fundamentală lecție despre pasiunea cercetătorului; prin intermediul ei se naște sensul.

Această suprapunere de gânduri mă ajută să accesez două căi de abordare: *oameni și forme*; arhiva, pentru mine, nu reprezintă un spațiu al documentelor seci, inventariate și îndosariate, ci unul al frânturilor de viață și de receptare a unui timp. Păpușarii și cercetătorii sunt legați de firele nevăzute ale dorinței de a comunica povestea curinsă în metafora vremurilor și de... lecțiile despre asumarea unui mod de viață. De data aceasta, voi căuta doar informații legate de lumea teatrului popular românesc. Relația dintre cele două teme identificate îmi permite să deschid căi de analiză a gradului de libertate manifest prin intermediul artei păpușarului și (de ce nu) să declanșez întrebări.

I. Oameni

Lumea teatrului popular de păpuși este o lume pestriță. Istoria acestei arte poate fi privită, în fapt, ca un caleidoscop al vieții; păpușarii l-au tot rotit și ne-au arătat ce au surprins. Mă leagă de ei neliniștea căutării și asumarea libertății de a povesti despre viață, omenesc, imaginar. Ce îi determină să facă

COLOCVII TEATRALE

ceea ce fac? Pur și simplu, pentru că așa s-au născut; nimeni nu te poate face păpușar – ești sau... nu ești; poți învăța, poți acumula tehnici, dar masca, păpușa (cu sau fără fire), metafora și povestea aferentă se nasc din interior.

Fotografiile din fondul analizat mă ajută să receptez două tipuri de mesaje: despre libertate și despre iluzia libertății; surprinse în expresiile fețelor, atitudinile corporale sau costume mesajele nerostite invită la reflecție. Unele îmi atrag atenția, în mod deosebit; le notez „cota” și îmi promit că voi încerca să le descifrez poveștile; doar analiza acestor imagini ar putea genera un studiu de antropologie teatrală; utilizarea lor, însă, implică aprobări speciale și timp, de aceea certarea se va desfășura în faze. Analiza documentelor ne determină să observăm că, dincolo de faptul că ar putea fi încadrate în principalele etape de culegere marcate de către autor pe notele aferente, importantă este obiectivitatea și forma sintetică a consemnărilor. Revizitarea acelorasi zone folclorice, înainte și după 1940/1945, i-a permis să ne transmită, dincolo de timp, informații despre libertate și iluzia libertății de exprimare – chiar și atunci când punctele de referință sunt subiectele domestice. Evident, cercetarea poate fi extinsă; în acest moment vom reflecta doar asupra a trei păpușari populari, care și-au asumat calea îngustă a păpușarilor populari, „nebugetați” și care așteaptă să fie redescoperiți.

Ion Perjan – un păpușar care i-a atras atenția cercetătorului. De data aceasta întâlnirile sunt plasate în timp: „Era prin anii '30 (dar am revenit în aceste locuri de mai multe ori prin anii '50 – '70).”² Simplu și aproape telegrafic, Horia Barbu Oprișan ne ajută să înțelegem rolul artei păpușarului popular în perioada interbelică. „Cine nu-l văzuse pe Perjan? Nu a fost sat în care nu poposise Perjan cu păpușile sale. Stagiunea de la Cernavodă nu era lungă. Dădea spectacole cât era bilci; în primăvară, o lună pe vară și o lună pe toamnă. De la Cernavodă se lăsa pe decida Dunării pînă la Ostrov și de aici pe o cale bine bătută de el în fiecare sat. Era tot atât de bine cunoscut ca și *Torbașii*. În anii '20 – '30, teatrul era necunoscut în aceste părți ale țării. Perjan aducea teatrul în sate cu o viață mai mult decât patriarhală. Satul se bucura că- I vine o noutate. Toți mergeau să-i vadă pe *Vasilache și Mărioara* și nimeni nu lua în seamă că văzuse și an aceleași scene; pentru toți spectacolul era mai mult decât un eveniment.”³ Scrierea mi-a declanșat curiozitatea și visam să

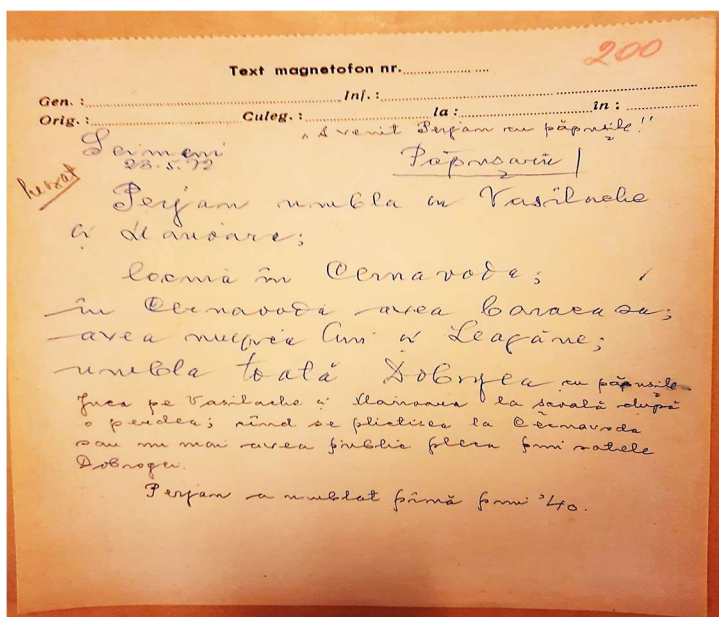
² Horia Barbu Oprișan, *Teatru fără scenă*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 179

³ Idem, p. 180

COLOCVII TEATRALE

descopăr în arhive note mai generoase; m-am bucurat când am citit: „Perjan umbla cu Vasilache și Mărioara; locuia în Cernavodă; în Cernavodă avea baraca sa; avea muzica lui și Leagăne; umbla toată Dobrogea cu păpușile. Juca pe Vasilache și Mărioara la școală după o perdea; când se plictisea la Cernavodă sau nu mai avea public pleca prin satele Dobrogei. Perjan a umblat până prin '40.”⁴

Textul olograf prezintă două tipuri de scriere, ceea ce ne-ar putea induce intervenția unui colaborator; în lipsa unei expertize grafologice, nu vom lansa nici o ipoteză; nNe vom limita doar la a ne bucura de informațiile transmise sintetic și obiectiv, prin intermediul cărora putem intui abilitățile antreprenoriale ale păpușarului *freelancer* - își asumase destinul de om liber, care aducea bucurie celor care trăiau în locurile unde (aparent) nu se întâmpla nimic; rupea monotonia vieții domestice, rostind ceea ce nu se rostea (de regulă) cu voce tare. Mai mult, avem șansa suplimentară a înțelegerii tehnicilor de lucru, specifice acelei perioade (anii '70), pagina fiind un document tipizat; astfel, observăm (chiar dacă nu sunt completate), rubricile: „Text magnetofon nr....; Gen.:...; Inf.:...; Orig.:...; Culeg.:...; ta:....; in:....”⁵



⁴ Arhiva MTR, Fond documentar Horia Barbu Opreșan, Dosar 4, Fila 200

⁵ Ibidem

COLOCVII TEATRALE

Dacă citim printre rândurile volumelor publicate, mai ales în cazul celui din 1987, vom observa modul în care era adusă în atenție povestea de viață; fiecare avea (și are) dreptul să interpreteze din propria perspectivă, să plaseze accentul pe nevoia declanșatoare, puterea de a-și urma visul sau spiritul antreprenorial. Rezumăm traseul: tânărul sărac, venit din sat, vede la bâlciul de la Tg. Jiu „panaramele și pe Vasilache”; păpușile îl fascinează și decide să înceapă ucenicia; în timp, învață meșteșugul și pleacă în lume să joace păpușile „pe contul său”. Rețeta de succes a fost preluată și în Moldova, aspect semnalat în *Teatrul popular românesc* prin invocarea lui Gavril Ciucanu, care a optat pentru reproducerea spectacolului *Vasilache și Marioara*, așa cum îl învățase de la Perjan. Fiecare receptor își poate lua propria lecție; eu decupez dedicarea, bucuria și asumarea.

Despre *Ghiță „Artist din lume”*... nu am găsit (încă) prea multe informații care să nu fi fost cuprinse în *Teatru fără scenă*; cele două pagini par a conține toate informațiile pe care Horia Barbu Oprișan le-a adunat despre „Ghiță (Gheorghe Evgheni)”, care, în anul 1972, avea „peste 70 de ani”⁶. Observăm, însă, că site-ul Teatrului Țândărică, prezintă următoarea precizare: „născut în anul 1909”⁷, ceea ce ne determină să acceptăm faptul că una dintre aprecieri este aproximativă. În fapt, situația fost clarificată în volumul publicat șase ani mai târziu, *Teatrul popular românesc*, unde precizează: „«Ghiță Artist din Lume», pe numele său Gheorghe Evghenie, născut în satul Tarnauca, județul Botoșani, în anul 1912.”⁸ Îl întâlnește, inițial, la Frumosu⁹ jucând „Vasilache și Mărioara”, într-un mod tradițional, specific specatcolelor oferite de păpușari în târguri și care ne reamintește filiația din străvechiul teatru satiric de păpuși. Ne atrage atenția o remarcă: „Subiectele pieselor se schimbaseră. Toate aveau acum o morală și un iz cam didactic. Dacă nu era

⁶ Horia Barbu Oprișan, *Teatru fără scenă*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 266.

⁷ <https://www.teatrultandarica.ro/personalitati-g/>, accesat la data de 20 martie 2024

⁸ Horia Barbu Oprișan, *Teatrul popular românesc*, Editura Meridiane, București, 1987, p. 209

⁹ Frumosu - Localitate situată pe Valea Bistriței.

COLOCVII TEATRALE

Vasilache, lumea îl batjocorea.”¹⁰ Chiar dacă nu putem stabili, cu exactitate, distanța – în timp – dintre cele două întâlniri, putem observa cum longevitatea în branșă a acestuia implică două aspecte: diversificarea mijloacelor de expresie spectaculară utilizate și adaptarea la noul context socio – politic. Admirația pentru acest păpușar este reflectată de modul în care îi prezintă biografia, accentuând forța acestuia de a-și urma visul: „Carte n-a învățat. Cioban fiind, într-o zi s-a dus la un hram la Darabani unde veniseră multe panarame; la una a văzut spectacolul *Vasilache și Marioara*. A stat încrăcșit toată ziua uitându-se la păpuși; în drum spre stîină un gînd a pus stăpînire pe el: să joace și el păpușile. Din clipa aceea a devenit păpușar.”¹¹ Ni se oferă o altă lecție puternică despre talentul nativ și determinare, uitată, lăsată în umbră; reflectând, ne putem apropia de statutul păpușarului/artistului profesionist contemporan, de spaimile ce însoțesc tinerii la început de drum.

Semnalăm cuprinsul unei note, nedatate, identificată în arhiva MTR: „Ghiță Artist din Lume. Texte. Aici *Fata Orfană* – vezi dacă o pui.”¹² – textul asociat reprezentând o piesă de teatru ce ne poate trimite spre tema „orfanei” persecutată de mașteră, poate că o variantă feminină și răsturnată a propriei copilării. Ideea includerii poveștilor dramatizate în repertoriul *Artistului din Lume* este confirmată de existența, în cadrul aceluiași dosar, a trei texte: *Pupăza din tei*, *Lelea Casandra și Vulpea* și (deja amintita) *Fetița orfană*. În 1987, cititorii primeau informații lămuritoare: „Scenetele – «creațiile sale» – au subiecte din viața satului de astăzi. Sînt gîndite cu scop moralizator. Iată titlurile celor pe care le-am văzut în 1983: *Vasilache și Marioara*, *Mama vitregă*, *Ispita*, *Copiii la școală*, *Ciobanu cu oile*, *Moș Grigore și vițica*, *Nunta la țară*, *Omul muncitor și cel puturos*, *Pupăza din tei*.”¹³ Cu siguranță, păpușarul neștiutor de carte colabora cu alți creatori din lumea teatrului popular, dar și cu membrii familiei; îi putem intui memoria, abilitățile de improvizator și dorința de a rămîne conectat cu publicul, într-un context socio-politic în care cenzura nu lăsa prea multe căi de exprimare liberă.

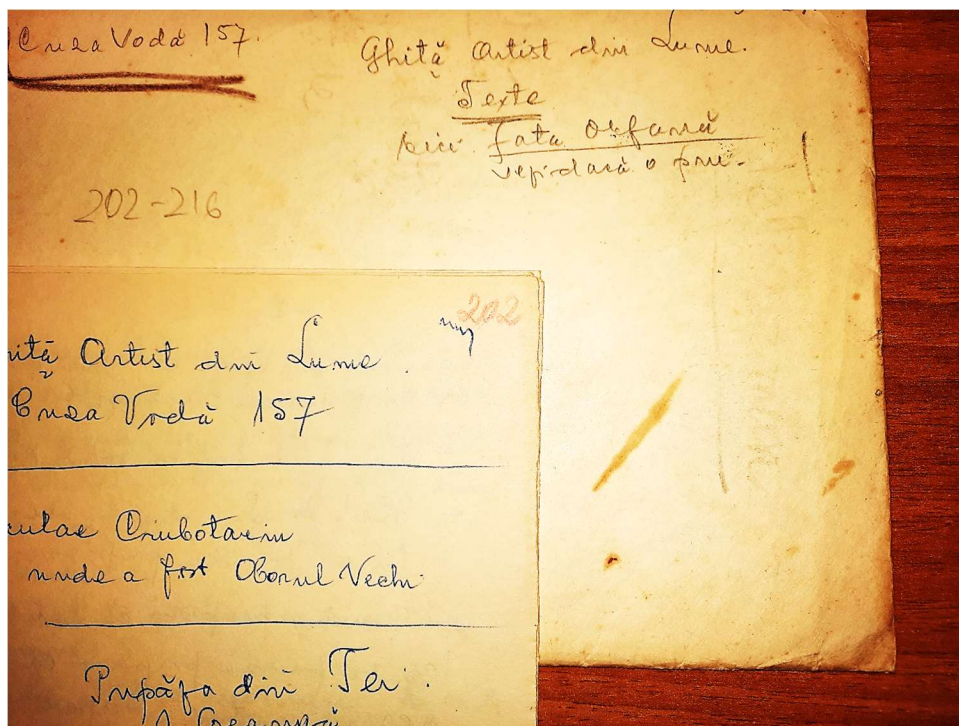
¹⁰ Horia Barbu Oprișan, *Teatru fără scenă*, ed. cit., p. 265

¹¹ Horia Barbu Oprișan, *Teatrul popular românesc*, ed. cit. p. 209

¹² Arhiva Muzeul Țăranului Român, Fond Horia Barbu Oprișan, Dosar 4

¹³ Horia Barbu Oprișan, *Teatrul popular românesc*, ed. cit. p. 209

COLOCVII TEATRALE



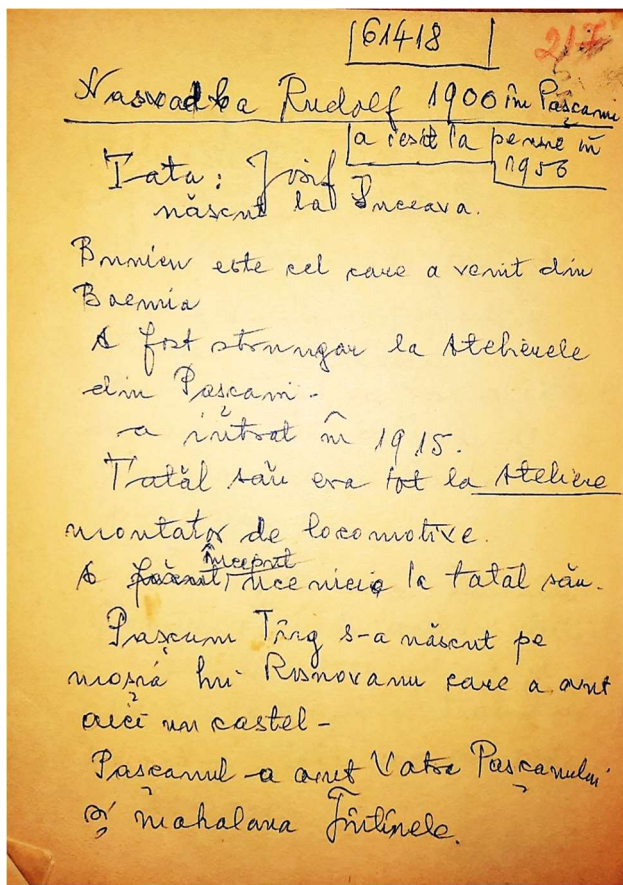
În 1974 s-a bucurat de recunoașterea perseverenței și pasiunii sale; a fost invitat la Muzeul Satului – alături de Ion Borțea, Ion Ciubotaru (din Piatra Neamț), Rudi Nesvadba și nu numai, într-un eveniment inițiat de („neobosita”) Margareta Niculescu și organizat de „Institutul de cercetări de etnologie și dialectologie”; Ioana Mărgineanu a consemnat momentul în Revista „Teatru”¹⁴, asociindu-i o aură de duiosie (cum ar fi putut să o facă altfel...?), dar care ne ajută să înțelgem neliniștea inventivă a păpușarului popular. Coroborarea informațiilor deținute ne determină să remarcăm evoluția acestuia, capacitatea sa de adaptare și creativitatea – cu o singură condiție: să depășim limitările prejudecăților, blazarea și agitația interioară.

Povestea lui Rudy Nesvadba, pe care autorul îl numește „patriarh al jocului cu păpuși, pentru ca el marchează un moment în istoria și viața teatrului de păpuși”¹⁵, este, însă, diferită – ne introduce în zona influențelor urbane.

¹⁴ Ioana Mărgineanu, *Jocuri populare cu păpuși la Muzeul Satului*, în Revista „Teatrul”, nr. 11, anul XIX, noiembrie, 1974, București, pp. 82 - 85

¹⁵ Horia Barbu Opreșan, *Teatrul popular românesc*, Editura Meridiane, București, 1987, p. 209

COLOCVII TEATRALE



Am reperat în baza digitalizată, fără greutate și cu bucurie, deja celebra fotografie de la bătrînețe, publicată și în lucrările sau site-urile de specialitate; din fericire în dosarele arhivate voi găsi și notele aferente. Existența trupei de teatru în cadrul Colegiului „Mihail Sadoveanu”, din Pașcani, care îi poartă numele, ne determină să reflectăm asupra nevoii de modele și a impactului neștiut al întâlnirii cu arta păpușarilor. Traseul său artistic ne amintește de importanța pregătirii actoricești a păpușarului,

pentru că: „Înainte de a deveni păpușar, Rudy a fost actor. În 1911 un polonez – Kwasznewski – strungar la ateliere (Atelierele CFR Pașcani – n.n.) a pus la cale prima trupă de teatru. Din această trupă a făcut parte și Rudy, care a primit la 27 decembrie 1911 «botezul» scenei.”¹⁶ Portretul său profesional cuprinde și alte două trăsături, recognoscibile și în cazul celorlalte două exemple prezentate: spiritul de inițiativă și creativitatea. Remarcăm, deasemenea, rolul tatălui său în apariția lui „Gogu”, păpușa mecanică, în 1966, personaj care l-a însoțit până în 1984; de altfel, mărturia cercetătorului mi-a stârnit dorința de a afla ce nu a fost publicat: „Cu cele ce mi-a narat Rudy aş umple o carte care ar fi un deliciu și o ilustrare de ceea ce a putut să scornească tatăl său.”¹⁷ Unele povești au rămas, tăcute, în dosarele pe care le deschid cu febrilă emoție; prin intermediul lor descopăr nu doar noi aspecte ale istoriei familiei profesionale,

¹⁶ Idem, p. 210

¹⁷ Ibidem

COLOCVII TEATRALE

ci și unele care mă reîntorc în spațiul călătoriilor copilăriei mele; Vatra Pașcani era un loc liniștit, în care relațiile umane aveau o anumită căldură, invocată și de Horia Barbu Opreșan.

Întorcându-ne la tatăl lui, „ceh de origine”, stabilit în Pașcani în 1886, putem înțelege moștenirea genetică primită. „Tatăl său a fost un om îndemânat, priceput la toate și mai ales ingenios. Îi plăcea teatrul pentru care arăta o deosebită înclinare.”¹⁸ Vitalitatea pare a fi trăsătură de familie. Faptul că Nesvadba Rudolf a ieșit la pensie în 1956 și în 1966 l-a lansat pe scenă pe „Gogu” ne indică energia creatoare a acestui artist; numărul paginilor (din arhivă), cu observații care fac referire la el, ne demonstrează admirația de care s-a bucurat, pe deplin justificată și de faptul că îl văzuse jucând la 83 de ani; de altfel, Horia Barbu Opreșan îl considera pe acesta „ultimul păpușar din strălucita galerie a păpușarilor din Moldova.”¹⁹ Ar fi interesant să știm ce anume l-a determinat să folosească pentru personajul său acest nume, răspândit în epocă; deocamdată ne putem doar imagina.

Notele din „Dosare”, despre biografia sa, ne aduc în lumină imagini pierdute ale unui loc marcat de o aparentă liniște patriarhală, dar și schimbările intervenite, în timp. Repertoriul „Clubului CFR” Pașcani ne ajută în acest sens: Trupa aceasta a reprezentat: *Bărbierul din Sevilla*, *Baba Hîrca*, *Crai Nou*, *Heidelbergul de Altădată*, *Potas Perlmutter*²⁰, *Don Vagmîstn*, *Năpasta*, *Take*, *Ianke și Cadîr*, *R.O.R.* a lui Karl Csapeck. El a jucat în toate piesele el fiind întotdeauna personajul principal.

A jucat în această trupă 25 de ani fără întrerupere.

După al doilea război a jucat la Club – la CFR: *Comuniștii*: M Davidoglu; *Furtuna*: Ostrovski; *Focurile din P.*: Gh. Dimitrof (bulgar)²¹ Spectacolul de teatru este, însă, rezultatul unei munci colective; documentele oferă informații interesante și cu privire la regizorii sau scenograful implicați: „La început teatrul lor a avut regisor pe Cîmpoară – era șef de stație; la *Baba Hîrca* regia și ideea de a pune la cale spectacolul a fost a lui Isac Gheorghe

¹⁸ Arhivele MTR, Fondul „Horia Barbu Opreșan”, Dosar 4/ Fila 234

¹⁹ Ibidem

²⁰ Probabil, o prelucrare inspirată de comedia mută americană „Potash and Perlmutter” (1923)

²¹ Arhivele MTR, Fondul „Horia Barbu Opreșan, Dosar 6148, File 220 - 221 (pp. 4 -5)

COLOCVII TEATRALE

care era la data aceea impregnat de mișcare la Pașcani. Manole Popescu inginer la Ateliere a fost primul care a făcut scenografia la multe piese – apoi cei din ateliere le-au materializat. Tot el a pictat prima cortină.

Cortina mare a fost pictată de Cristea Dumitru – magazioner la mag. de materiale în anii 30. (30, 31)

Acest Cristea Dumitru era alsolvent de la Belle Arte din Cluj și neavînd unde lucra s-a angajat la Atelierele din Pașcani. Din această clipă acest Cristea le-a făcut decorurile până ce s-a mutat la Iași;”²²

Istoria teatrului capătă noi nuanțe; locuri și timpuri ce păreau lipsite de ferment teatral ne relevează noi fațete, chiar dacă sunt legate de ceea ce numim „teatru de amatori”, subiect care merită mai multă atenție – poate oferi informații nebănuite despre viața culturală a acelor vremuri complicate. Importantă rămâne dorința cercetătorilor de a depăși limitările prejudecăților și programărilor care diluează curiozitatea.

II. Forme

Corpul păpușarului devine un fel de cristalidă, din care se naște forma animată; nu este doar un obiect, ci o prelungire materializată a unei dorințe strigate către lume (cu orice risc). Toți cei trei păpușari, la care am făcut referire, ne ajută să înțelegem că nu (doar) complexitatea sistemului animat – păpușii – fascinează spectatorul. Fotografiiile din epocă ne arată păpușile jucate la „panoramele” erau lucrate într-un mod lipsit de rafinamente estetice, într-un stil primitiv (amintind de păpușile kai-rai ale nomazilor crescători de animale, din Japonia secolului al XII-lea), dar pline de expresivitate, purtând încărcătura energetică a credinței în misiunea lor. Aleseseră acest mod de viață și îl urmau, cu asumare. „Acest teatru, puțin ciudat dacă îl privim în totalitatea sa pe provincii - mă refer în special la Oltenia - a fost în realitate un teatru de profesioniști necum ca *Irod*, *Jianu*, *Bujor*, *Nunta* și celelalte piese ale acestui teatru. Exceptînd Moldova, unde flăcăii și unii gospodari mai tineri au umblat în părțile Romanului, ale Iașului și ale Neamțului – nu în multe sate – în sărbătorile de iarnă, făcînd, local, din el un teatru popular slujit de actori țărani, în restul țării – mai ales în Muntenia, Dobrogea, Oltenia și Transilvania – a fost și este un teatru numai de profesioniști..”²³ Păpușile utilizate în aceste

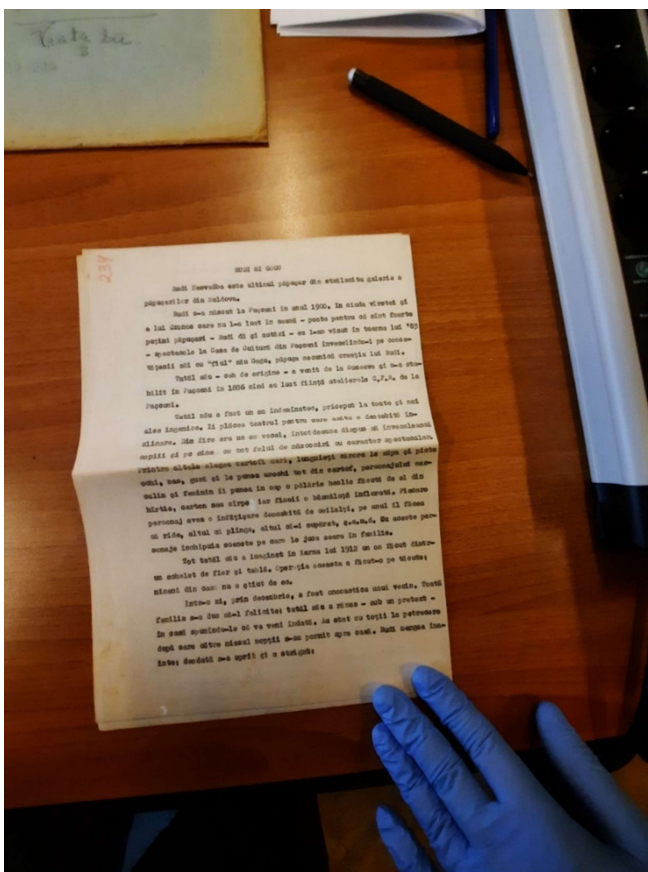
²² Idem, filele 221 -222 (pp. 5 -6)

²³ Horia Barbu Oprișan, *Teatrul popular românesc*, ed. cit., p. 191

COLOCVII TEATRALE

spectacole sunt prezentate în numeroase lucrări, de aceea nu vom intra în amănunte tehnice. Simplitatea lor devenea expresivă prin intermediul interpretării; întâlnirea cu ele reprezenta un moment eliberare – publicul își auzea gândurile nerostite, își vedea frânturi de viață în forme metaforice și putea râde (sau măcar zâmbi).

Dincolo de aceste aspecte, merită să relevăm impactul relației de mentorat, de transmitere de la o generație la alta, asupra formelor de spectacol și – mai ales –, asupra tipurilor de păpuși utilizate, ce poate fi identificată atât în lucrările de specialitate, cât și în documentele păstrate (încă) în arhive. Astfel, paginile dedicate lui „Rudi și Gogu” ne ajută să înțelegem rolul pe care l-a avut tatăl lui Rudi Nesvadba în formarea artistică a acestuia. Fragmentul identificat ne aduce în atenție o formă spectaculară despre care se vorbește mai



puțin, abordată de către acesta: „Din fire era un om mai vesel, întotdeauna dispus să înveselească copiii și pe sine cu tot felul de născociri cu caracter spectacular. Printre altele alegea cartofi mari, lunguiți cărora le săpa și picta ochi, nas, gură și le pune urechi tot din cartof; personajului masculin și feminin îi pune o pălărie hazlie făcută de el din carton sau cîrpe iar fimeii o băsmăluță înflorată. Fiecare personaj avea o înfățișare deosebită de ceilalți, pe unul îl făcea

că râde, altul că plînge, altul că-i supărat ș.a.m.d. Cu aceste personaje închipuia

COLOCVII TEATRALE

scenete pe care le juca seara în familie.”²⁴ Informațiile ne conturează nu doar secvențe domestice idilice cu influențe de cultură cehă și germană (în interiorul cărora teatrul de păpuși era prezent și în educația copiilor – inclusiv în secolul al XIX -lea), ci și practicarea unei forme de teatru de animație încă utilizat și cunoscut sub numele de „teatru de legume”. Reevaluarea răspândirii unor astfel de practici în perioada interbelică ne-ar putea schimba percepția asupra tehnicilor teatrale utilizate în România acelor vremuri, ar putea diminua prejudecățile cu privire la formelor teatrale manifeste.

Nici istoria lui „Gogu” nu este lipsită de influența lui Iosif Nesvadba care „a imaginat în iarna lui 1912 un om făcut dintr-un schelet de fier și tablă.”²⁵ Povestea mers mai departe și trecerea timpului a reprezentat un bun ferment. „Gogu păpușa mecanică este rodul celor văzute la tatăl său. Acesta a imaginat în 1928 o păpușe uriașe, mecanică pe care o purta prin casă și prin curte încîtnu i-a fost deloc greu lui Rudi să închipuie o păpușe care să miște mîinile, picioarelor și capul.

Gogu este făcut din carton gros, presat. Are înfățișarea unui copil de zece ani. Înăuntru, Rudi a înjghebat o instalație cu arcuri și pîrghii pe care le mînuiește. În acest scop a lăsat o gaură în spatele lui Gogu, gaură care nu se vede deoarece Gogu stă cu spatele oarecum lipit de Rudi, el fiind acela care acționează mecanismul din interior cu o mână vîrîtă prin gaură.”²⁶ Ventrilocia, chiar dacă nu a fost prea răspândită, a fost prezentă. Utilizarea ei într-un context dictatorial poate însemna mai mult decât suntem dispuși să recunoaștem la prima vedere – poate echivala cu un exercițiu de libertate într-o lume a pseudolibertății.

Scurta incursiune, în tăcuta lume a arhivelor, ne-a permis revizitarea operei lui Horia Barbu Opreșan și conștientizarea necesității reevaluării informațiilor despre păpușarii populari. Gîndul ne îndeamnă la reflectare asupra unei posibile reordonări a resurselor informative, cu privire la istoria teatrului de animație din România – un puzzle al unor destine teatrale necunoscute, dar care au produs, de cele mai multe ori, emoții de neuitat. Fiecare lector are propria perspectivă, născută din propriile preocupări;

²⁴ Arhivele MTR, Fondul „Horia Barbu Opreșan, Dosar/ Fila 234

²⁵ Ibidem

²⁶ Idem, nenumerate

COLOCVII TEATRALE

fiecare spectator are propria receptare, născută din căutările personale; lecția libertății alegerii reprezintă un posibil punct de întâlnire.

Să ridicăm șapca în fața lectorilor și a publicului, așa cum o făcea și păpușa lui Rudi, altădată.

„Rudi: Șapca jos! Sîntem în sală și se uită lumea la noi.

Gogu: (Se face că n-aude. Se uită la el întrebător și poznaș.

Rudi: N-auzi? Șapca jos! Ia șapca de pe cap!

Gogu: (Iar se uită la el, ia șapca cam a glumă și o pune jos, pe podea).”²⁷

Bibliografie

Arhivele Muzeului Țăranului Român MTR, Fondul „Horia Barbu Oprișan”
Mărgineanu, Ioana, *Jocuri populare cu păpuși la Muzeul Satului* [Popular puppet games at the Village Museum], în Revista „Teatrul”, nr. 11, anul XIX, noiembrie, 1974, București

Oprișan, Horia Barbu, *Teatru fără scenă*, Editura Meridiane, București, 1981

Oprișan, Horia Barbu, *Teatrul popular românesc*, Editura Meridiane, București, 1987

²⁷ Ibidem

Un joc al dublului

Diana COZMA*

Rezumat: Luând în considerare că, în viziunea lui Antonin Artaud, teatrul, pentru a renaște, trebuie să intre într-un *joc al dublului*, lucrarea de față își propune să pună în discuție, succint, noțiunea de *dublu* artaudian plasând accentul de interes cu predilecție asupra visului. Teatrul este vis, ciumă, cruzime, operație alchimică, ritual, exorcizare, experiment. *Legătura dintre fizic și spiritual*, în metaforele artaudiene, implică un transfer/transport al actorului și spectatorului dinspre un prim nivel de comprehensiune spre niveluri superioare sau dinspre energiile inferioare ale corpului spre energii subtile. Când se referă la *ciumă*, Christopher Innes o numește *metaforă obosită*. De altminteri, constată că metaforele artaudiene par să fie confuze sau par să genereze confuzie în actor sau spectator. Considerăm metaforele artaudiene ca fiind de natură revelatorie, metafizică, care nu necesită o înțelegere pe orizontală, de tip rațional, ci o înțelegere pe verticală, de tip speculativ.

Cuvinte cheie: dublu, vis, inconștient, metaforă, transfer

Un discurs scenic, fie bazat pe rațiune, adresat cerebralității, fie bazat pe emoții, adresat afectivității, este transmis astfel încât să aibă impact asupra spectatorului, tratat ca singulară entitate vie, care printr-o *gândire metaforică* (re)creează spectacolul. Orice tip de creație spectaculară comportă aspecte metaforice, de altminteri, după Lucian Blaga, „spre deosebire de substanța lucrurilor reale din lumea sensibilă, substanța creațiilor nu posedă o semnificație și un rost prin ea însăși: aici substanța ține parcă totdeauna loc de altceva; aici substanța este un precipitat, ce implică un transfer și o conjugare de termeni ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite. Substanța dobândește prin aceasta așa-zicând un aspect *metaforic*”¹. Din perspectivă grotowskiană, spectacolul de teatru este un *vehicul care îi transportă pe spectatori printr-o lume ficțională cu scopul de a le produce modificări ale conștiinței*: „Spectacolul este ca un ascensor mare al cărui operator este actorul. Spectatorii sunt în acest ascensor. Spectacolul îi transportă de la o formă a

* Conferențiar universitar dr. habil., Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai

¹ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Humanitas, 2011, pp. 348-349

COLOCVII TEATRALE

evenimentului la alta”². Extrapolând, observăm că, în fond, și din perspectiva lui Blaga, avem de-a face cu *un spectacol/piesă de teatru care conține în substrat o metaforă care este în sine și un vehicul care transportă cititorul/spectatorul dinspre un nivel de suprafață al înțelegerii spre niveluri profunde de înțelegere*: „Cuvântul metaforă vine de la grecescul *metapherein* (meta-phero) care înseamnă ‘a duce dincolo, a duce încolo și înapoi’. Autorii latini din Evul Mediu și de mai târziu traduceau termenul cu acela de translație, transport; astăzi am zice ‘transfer’”³. Identificăm, în spectacolul de teatru, deopotrivă *metafore plasticizante* care „se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuie, trăite sau gândite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele”⁴ și *metafore revelatorii* care „încearcă într-un fel revelarea unui ‘mister’, prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară”⁵. În acest sens, în teatru, pe de o parte, regizorul, în plăsmuirea spectacolului, apelează la un limbaj metaforic, aluziv, marcat de ambiguitate, care să deschidă spectacolul spre o universalitate a înțelegerii, pe de altă parte, spectatorul, care are, mereu, impresia că un spectacol i se adresează în mod direct și exclusiv, operând cu diverse asociații, recrează, prin serii de *reacții emoționale și intelectuale*, ficțiunea scenică: „Ceea ce este reprezentat pe scenă nu este manifestarea unei alte realități care nu este reprezentată și, prin urmare, nu este figurativă - este la fel de mult realitatea observatorului care se proiectează în ea ca și a regizorului care o conturează prin locația scenei și prezența actorilor. A reprezenta sau a figura scena înseamnă a folosi o figură retorică pentru a face tranziția de la un element - spațiul tangibil - la altul, spațiul imaginat, ceea ce este dincolo de scenă și spațiul dramatic. Două figuri sunt potrivite pentru

2 Jerzy Grotowski, *From the Theatre Company to Art as Vehicle* in Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, London and New York, Routledge, 2001, pp. 124

3 Lucian Blaga, op. cit., pp. 349-350

4 Ibidem

5 Ibidem, p. 354

COLOCVII TEATRALE

această tranziție: metafora și metonimia”⁶. Patrice Pavis notează prezența limbajului metaforic în creațiile spectaculare înrădăcinate în poezie, vis, inconștient, în dramaturgia care stă sub semnul absurdului existențial: „De la cercetarea suprarealistă la scrierea automată, absurdul a moștenit capacitatea de a sublima într-o formă paradoxală ‘scrierea’ visului, a inconștientului și a minții și de a descoperi metafore scenice care să reprezinte acest peisaj interior”⁷. Astfel, anumite texte dramatice sau spectacole sunt tratate ca o *scriere / transpunere scenică a viselor*⁸.

Antonin Artaud, în căutările sale existențial-teatrale, investighează, cu fervoare, dimensiunea inconștientă a vieții individului. Notăm că, în acest sens, se urmărește o radiografiere a inconștientului manifest, cu predilecție, în starea de vis și că, în fond, așa cum admirabil relevă spectacolul lui Silviu Purcărete cu piesa lui Artaud, *Les Cenci*, care a avut premiera la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași în 2022, însăși *viața pare să fie un vis despre un vis* sau o întoarcere la *conștiința pre-logică*, la puritatea acțiunilor primordiale. Artaud prevestește cercetarea lui Jerzy Grotowski centrată asupra identificării surselor primare aflate în stare latentă în *corpul actual* al individului: „După legea de bază filogenetică, structura psihică trebuie să poarte în sine, ca și cea anatomică, semnele stadiilor strămoșești parcurse. Acesta este de fapt cazul și cu inconștientul: în eclipsele de conștiință, de pildă, în vis, produsele sau conținuturile psihice ies la suprafață, purtând cu sine toate indiciile stării psihice primitive, și anume nu numai după formă, ci și după conținutul de idei, încât s-ar putea crede adesea că ar fi fragmente ale vechilor doctrine esoterice”⁹. Preocupat de resuscitarea actorului și a spectatorului, Artaud vizualizează teatrul ca laborator, în care sângele este considerat un *vehicul al vieții*. După Sutil, „Piesa sa scurtă *Șuvoiul de sânge* și scenariile sale neterminate *Piatra filosofală* și *Cucerirea Mexicului* sunt probabil cele mai clare indicii ale fascinației lui Artaud pentru sânge ca un catalizator pentru un spectacol extrem de energizat și transfuzional. La un nivel mai puțin filosofic,

6 Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, translated by Christine Shantz, foreword by Marvin Carlson, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1998, p. 361

7 Ibidem, p. 2

8 Ibidem

9 C.G. Jung, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, în *Opere complete*, vol. 15, traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2003, pp. 102-103

COLOCVII TEATRALE

scopul teatrului artaudian a fost, de asemenea, de a oferi un nou flux sanguin care să revitalizeze o cultură occidentală degenerată și debilitată”¹⁰. Dar Artaud nu ne lasă ca moștenire căi concrete de schimbare a ființei umane. Prin *vis*, *ciumă*, *cruzime*, *alchimie*, *ritual*, prin simbol și metaforă, sugerează necesitatea distrugerii și renașterii individului care duce o viață călduță, simțurile îi sunt tocite, *legăturile vii* cu trecutul său sunt rupte, nemaifiind *pe deplin nici animal nici uman* (Grotowski).

În teatrul, care are ca sursă narativă visul, conștientul este resimțit ca o piedică în experimentarea *bios-ului scenic ca act total*. Teatrul, în mod ideal, își propune ca spectatorul să ajungă să fie tulburat de ceea ce se întâmplă în ficțiunea scenică, pentru a intra în relație cu aceasta, fie prin identificare/empatizare, stare în care se poate produce un transfer de tip emoțional, fie prin înstrăinare, stare în care se poate produce revelația. Deoarece „O sursă întrutotul importantă pentru cunoașterea conținuturilor inconștiente sunt visele, produse directe ale activității inconștientului”¹¹ se are în vedere deopotrivă montarea scenică și turnarea în tipar dramaturgic a viselor, arhetipurilor, miturilor, ritualurilor. În acest sens, după cum remarcă Innes, Artaud „a adus o contribuție decisivă la curentul major din teatrul modern, unde arhetipurile din mit sau formele de vis din memoria rasială înlocuiesc figura eroului clasic; unde recunoașterea atestă un potențial spiritual înrădăcinat în sânge, în contextul unei lumi nemiloase și împotriva unei civilizații rele; și unde ceea ce corespunde catharsis-ului este implicarea totală a spectatorilor într-o acțiune dramatică, cu scopul său terapeutic de a elibera omul natural – instinctiv, subconștient, crud – de represiunile sociale pervertitoare”¹². Atât visul din timpul somnului cât și visul cu ochii deschiși sunt căi de accesare a memoriei genetice a corpului necesare în procesul de regăsire și retrăire a stării existențiale primitive îngropate sub mormanul de modele comportamentale, mentale și sociale moderne și actuale.

Așadar, sondarea inconștientului prin intermediul viselor devine o condiție *sine qua non* în vederea expandării cunoașterii la nivel conștient,

10 Nicolas Salazar Sutil, ”Antonin Artaud’s ‘decisive transfusion’: From theatre to mathematics”, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 14 (4), 2010, pp. 119-124, pp. 3-4

11 C.G.Jung, 2003, op. cit., p. 72

12 Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London, Routledge, 1993, p. 91

COLOCVII TEATRALE

eliberării stării primitive a individului, redescoperirii *autenticității / datului* existențial, iar, în teatru, odată cu Artaud, „accentul pus pe vise și pe nivelurile primitive ale psihicului se extinde pentru a include rădăcinile sălbatice și cultura primitivă”¹³. Indubitabil, starea de veghe ca durată în care individul acționează conștient și somnul ca durată în care individul rupe legătura cu exteriorul lăsând loc manifestării visului prin intermediul căruia poate (re)vedea/(re)trăi atât cele mai recente cât și cele mai îndepărtate amintiri personale și colective, subliniază ideea că, în fond, individul este supus unui dublu existențial, pe de o parte, conștient, pe de altă parte, inconștient. Din această perspectivă, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba și Peter Brook împărtășesc aceleași preocupări legate de conținuturile inconștientului manifeste în vise și ritualuri tratate ca mijloace de cunoaștere și transformare a minții-corpului actorului/spectatorului. Teatrul, precum visul, are capacitatea de a-l transfera pe individ din realitatea ca atare într-o realitate ficțională. Așa cum există o logică a visului, există o logică a rememorării. Sau, după cum observă Bergson, „În somnul adevărat – în somnul care implică întreaga noastră ființă – amintirile sunt, în primul rând, la baza viselor noastre. Însă, de multe ori, nu reușim să le recunoaștem. Ele pot fi amintiri foarte vechi pe care le ignorăm în timpul stării de veghe – amintiri extrase din cele mai întunecate profunzimi ale trecutului nostru. Ele pot fi (și adesea sunt) imagini ale memoriei de care suntem, aproape inconștient, într-un mod vag, conștienți în timpul stării de veghe. Sau, din nou, ele pot fi fragmente de amintiri sfărâmate pe care le-am adunat bucată cu bucată și le-am pus la întâmplare într-o țesătură de nerecunoscut și incoerentă”¹⁴. Neîndoielnic, odată ce un eveniment s-a consumat, a ieșit din matca prezentului, el nu mai poate fi rememorat cu exactitate. Clipa prezentă este înlocuită cu o altă clipă prezentă care modifică conținutul clipei deja înlocuite. Același pattern este observabil și în cazul visului: „Dar visul? Cel mai adesea el nici nu poate fi măcar povestit. Când cineva își expune visul, ce ne garantează exactitatea narațiunii sale, ce ne dovedește că el nu-și deformează visul în timp ce îl povestește, că

13 Ibidem, p. 66

14 Henri Bergson, *The World of Dreams*, translated from the French by Wade Baskin, New York: Philosophical Library, 1958, pp. 34-35

COLOCVII TEATRALE

nu adaugă detalii imaginare, dată fiind incertitudinea amintirii sale?”¹⁵. Un mod autentic de comunicare atât al teatrului cât și al viselor rămâne să fie prin arhetipuri, simboluri și metafore.

Scenariile artaudiene ne lasă *aceeași impresie stranie pe care ne-o lasă visele*¹⁶. În fond, Artaud preocupat de geografia interioară a individului eliberat din capcana gândirii raționale, în scenariile sale, caută să transpună, în metafore vizuale și sonore, forțele inconștiente, amintirile *strămoșului mitic* și amintirile personale, căci „În spatele amintirilor asociate cu activitatea noastră și dezvăluite prin ea, există alte mii de amintiri, stocate în adâncurile memoriei, sub scena luminată de conștiință. Da, cred într-adevăr că toată viața noastră trecută este acolo, păstrată în detaliile ei cele mai intime, că nu uităm niciodată nimic și că tot ceea ce am simțit, perceput, gândit și voit de la primele mișcări ale conștiinței noastre trăiește în mod indestructibil. Dar amintirile păstrate în cele mai întunecate adâncimi sunt ca niște fantome invizibile”¹⁷. Actorul, din perspectiva lui Artaud, ar trebui să se afle la marginea abisului existențial, unde irealitatea realității nu poate fi exprimată în cuvinte, ci doar în sunete pure, într-o tentativă de a recâștiga astfel „fizicitatea pură a sunetului, calitățile sale viscerele”¹⁸. Revendicându-și capacitatea de a vindeca atât individul cât și colectivitatea, teatrul artaudian se prezintă ca un teatru al *excesului* pentru materializarea căruia regizor și actor au sarcina de a (re)descoperi sunete primare, imagini onirice. În fapt, „Artaud crede că metafizica și spiritualitatea, care sunt calitățile centrale ale ideii sale de ‘teatru pur’, sunt fenomene prelingvistice și senzuale”¹⁹. Stări existențiale fundamentale precum nașterea, procrearea, boala, moartea, situațiile cruciale precum războiul, catastrofa naturală, epidemia, sunt turnate atât dramaturgic cât și scenic într-un limbaj metaforic. Aceste stări și situații care stau sub semnul *crizei* „înțelegă ca un punct de cotitură, o abatere de la cursul natural

15 Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, traducere, studiu introductiv și note de Leonard Gavriliu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 111

16 Ibidem, p. 115

17 Henri Bergson, 1958, op. cit., pp. 37-38

18 David Roesner, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method, Metaphor in Theatre-Making*, London, Routledge, 2016, p. 108

19 Ibidem

COLOCVII TEATRALE

al vieții”²⁰ pot implica suferințe excesive care să inducă în individ nevoia de schimbare. Astfel, Artaud propune o refacere/reconstruire integrală a ființei umane care poate avea loc doar în cadrul unui proces de distrugere și renaștere. În acest sens, Victor Corti observă că avem de-a face cu *o reconstrucție fundamentală în gândire*, căci Artaud „a cerut distrugerea modelelor noastre actuale de gândire socială și a judecății sociale și înlocuirea lor cu neformulatul, intuitivul, cu creația individuală”²¹. Boala se instituie ca o etapă necesară manifestării dezechilibrului fizic, psihic și mental care îl transportă pe individ/comunitate spre marginea care desparte certitudinea de incertitudine, viața de moarte, vizibilul de invizibil. Boala ca și teatrul, declanșează o stare de criză, care duce la anularea discursului rațiunii, spulberarea tiparelor comportamentale, cufundarea în inconștient, relevarea semnificațiilor metaforice, arhetipale și simbolice. Indubitabil, Artaud „credea că eliberarea inconștientului și realizarea deplină a naturii cruzimii ne-ar permite să ne cunoaștem pe noi înșine”²². Această cunoaștere devine posibilă prin intermediul viselor țesute din imagini- metaforă.

Piatra filosofală pare să fie un vis despre „erotism, cruzime, sete de sânge, violență, obsesia ororii, disoluția valorilor morale, ipocrizie socială, minciună, martori mincinoși, sadism, perversitate”²³, despre fața, de cele mai multe ori, ascunsă a vieții individului. Este vorba de fața primitivă, instinctuală, transmisă, de la o generație la alta, de-a lungul epocilor marcate de necesitatea formării unei conștiințe morale, dinspre *strămoșul mitic* spre insul actual. Este vorba de *creierul reptilian*: „Aceasta este trunchiul cerebral, o creștere ascendentă a măduvei spinării și cea mai primitivă parte a creierului, pe care îl împărtășim cu toate creaturile vertebrate și care a rămas remarcabil de neschimbat de-a lungul miriadelor de ani de evoluție [...] Creierul reptilian nu este preocupat doar de controlul mișcării, ci și de stocarea și controlul a

20 Radu Teampău, „Matrix of Crisis”, *Values of Ancient Greek Theatre Across Space & Time: Cultural Heritage and Memory*, editor Alexia Papakosta, Athens, National and Kapodistrian University of Athens, 2022, pp. 280-285, p. 280

21 Victor Corti, *Introduction in Antonin Artaud: Collected Works*, Volume One, translated by Victor Corti, London, Calder and Boyars, 1968, p. 9

22 Ibidem, p. 14

23 Antonin Artaud, *Collected Works*, vol. 3, translated by Alastair Hamilton, London, Calder & Boyars, 1972, p. 38

COLOCVII TEATRALE

ceea ce se numește *comportament instinctiv*²⁴. Astfel, scenariul ca un vis al lui Artaud ne dezvăluie lumea ca un laborator însângerat în care Doctorul, în căutarea elixirului vieții, face experimente. De altminteri, „spectacolul alchimic despre care vorbește Artaud în *Teatrul și dublul său* ar fi injectarea violentă a unei substanțe metafizice în fluxul sanguin al actorilor și spectatorilor”²⁵. Doctorul Pale și Isabelle, sau Adam și Eva, care au mâncat din pomul cunoașterii binelui și răului, izgoniți din paradis, au ajuns să locuiască într-o casă a cruzimii, un spațiu-timp al unui horror ancestral, al unui vis rău: „Visele mele sunt înaintea de orice o licoare, un soi de apă dezgustătoare în care mă scufund și care rostogolește mice sângerii. Nici în viața din visele mele, nici în viața din viața mea, nu ajung la înălțimea anumitor imagini, nu mă instalez în continuitatea mea. Toate visele mele sunt fără ieșire, fără cetate, fără plan de orientare. O adevărată duhoare de membre tăiate”²⁶. S-ar putea să avem de-a face cu un vis al lui Artaud sau un vis al personajelor sau un vis al spectatorului sau al tuturor, un vis comun; toți visează că lumea întregă este o sală de operații în care Zeul-Doctor dezmembrează corpuri umane tocmai pentru a descoperi elixirul nemuririi. Aceste *operații simbolice* dau la iveală natura bivalentă a comportamentului uman. De altminteri, în *Piatra filosofală* avem de-a face chiar și cu un personaj dublu: „Văzut din față, acest personaj este mut, ca rezultat al unui experiment. Dar el însuși, acest personaj are două fețe: o față este cea a unui fel de monstru cu picioare bandajate, un cocoșat, strâmb, infirm cu un singur ochi, care tremură din toate membrele în timp ce merge, iar cealaltă față este cea a unui Arlechin, un tânăr arătos care își îndreaptă, din când în când, ținuta, și își aruncă pieptul înainte”²⁷. Rezultă că, în fapt, căutările în teatru stau sub semnul experimentului care, în gândirea artaudiană, relevă o existență a dublului. De altminteri, în istoria teatrului, se poate observa existența unui șir de dubluri teatrale, cum ar fi text și subtext, partitură și subpartitură, aparență și esență, realitate observabilă și ficțiune, etalare și ascundere, stare de trezie și visare, vizibil și invizibil. În teatrul artaudian, provocarea constă în a reda

24 Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, Preface by Richard Schechner, New York, PAJ Publications, 1988, p. 160

25 Nicolas Salazar Sutil, 2010, op. cit., pp. 3-4

26 Antonin Artaud, *Ombilicul limburilor*, Prefață de Alain Jouffroy, traducere de Corina Sandu, traducerea poemelor de Claudiu Soare, Târgoviște, Pandora, 2002, p. 162

27 Antonin Artaud, *Collected Works*, vol. 2, translated by Victor Corti, London, Calder & Boyars, 1971, p. 75

COLOCVII TEATRALE

scenic substanța fluidă a viselor, a imaginilor care nu mai respectă relația cauză-efect și se înlănțuie într-o logică onirică, în care totul devine posibil sau nimic nu este imposibil, în care se transcende limita suportabilității condiției umane.

Cel care se apropie cel mai mult de viziunea lui Artaud asupra teatrului înrădăcinat în vis și poezie este, în mod indubitabil, Robert Wilson. Punând în practică, după cum observă Arthur Holmberg, *zece strategii de interogare a limbajului și anume, limbajul tăcerii sau crearea unor structuri/opere tăcute, disjuncția sau disocierea codurilor teatrale, discontinuitatea, jocul înțelesurilor, dezintegrarea dialogului, decontextualizarea, reductio ad absurdum, bruiatul, limbajul ca sunet pur, magia limbajului*²⁸, reușește să redea straniețea, irealitatea imaginilor din care sunt alcătuite visele. Creația sa spectaculară se prezintă ca „un colaj vizual și auditiv, în care evenimente puse în scenă, uneori angrenând sute de oameni, animale vii, numeroase elemente de recuzită și costume, o mulțime de efecte de lumină și sunete verbale sau muzicale produc o serie de imagini aparent fără legătură – scene care plutesc în fața ochilor ca niște vise”²⁹. În viziunea sa asupra teatrului, Wilson pornește de la reflecții asupra vieții psihice a individului, studiază deopotrivă limbajul semnelor și autismul, „traduce drama sufletului în metafore vizuale”³⁰, constată necesitatea individului de a intra în starea de vis și își propune *deschiderea spectatorilor către impresii interioare*³¹. Aceste stări de vis par a fi în același timp și momente de introspecție sau meditație care funcționează ca acte terapeutice.

Observăm, în concluzie, că un teatru ca experimentare a *vitalității* acțiunilor umane originare, ca mijloc esențial de stabilire, în profunzime, a unor legături posibile între *senzații și amintiri*, poate fi conceput doar într-un spațiu-timp fizic și spiritual locuit de libertatea gândirii metaforice.

28 Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 48

29 John Gruen, „Is It a Play? An Opera? No, It’s a Wilson”, *The New York Times*, March 16, 1975, accesat 10.03. 2024

30 Arthur Holmberg, 2004, op. cit., p. 28

31 Christopher Innes, 1993, op. cit., pp. 201-202

COLOCVII TEATRALE

Bibliografie

- Artaud, Antonin, *Ombilicul limburilor*, Prefață de Alain Jouffroy, traducere de Corina Sandu, traducerea poemelor de Claudiu Soare, Târgoviște, Pandora, 2002
- Artaud, Antonin, *Collected Works*, vol. 3, translated by Alastair Hamilton, London, Calder & Boyars, 1972
- Artaud, Antonin, *Collected Works*, vol. 2, translated by Victor Corti, London, Calder & Boyars, 1971
- Bergson, Henri, 1958, *The World of Dreams*, translated from the French by Wade Baskin, New York: Philosophical Library
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Humanitas, 2011
- Corti, Victor, *Introduction in Antonin Artaud: Collected Works*, Volume One, translated by Victor Corti, London, Calder and Boyars, 1968
- Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, traducere, studiu introductiv și note de Leonard Gavrilu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980
- Grotowski, Jerzy, *From the Theatre Company to Art as Vehicle* in Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, London and New York, Routledge, 2001
- Gruen, John, "Is It a Play? An Opera? No, It's a Wilson", *The New York Times*, March 16, 1975, accesat 10.03. 2024
- Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London, Routledge, 1993
- Jung, C.G., *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, în *Opere complete*, vol. 15, traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2003
- Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, translated by Christine Shantz, foreword by Marvin Carlson, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1998
- Roesner, David, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method, Metaphor in Theatre-Making*, London, Routledge, 2016
- Sutil, Nicolas Salazar, „Antonin Artaud's 'decisive transfusion': From theatre to mathematics”, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 14 (4), 2010, pp. 119-124
- Teampău, Radu, "Matrix of Crisis", *Values of Ancient Greek Theatre Across Space & Time: Cultural Heritage and Memory*, editor Alexia Papakosta, Athens, National and Kapodistrian University of Athens, 2022, pp. 280-285
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, Preface by Richard Schechner, New York, PAJ Publications, 1988

Actorul – generator de structuri narrative vii și de metafore

Camelia CURUȚIU-ZOICAȘ*

Rezumat: Actorul în timpul procesului de creație dramatică provoacă și elaborează în permanență compoziții prin intermediul propriului corp, a vocii, a gândurilor și imaginarului său. El devine un trup în acțiune care exprimă și încorporează diferite tipologii/personaje, imaginează și joacă diferite situații, din nenumarate și diferite perspective, crează acțiuni fizice și psihice, forme, reprezintă și semnifică, elaborează structuri narrative vii. Procesul de creație poate fi deviat de blocaje care pot apărea din cauze multiple, dar cu precădere din lipsa ordinii în discurs, a rigorii, atunci când opera are la bază construcții intuitive și haotice, sau atunci când nu există o stăpânire a mijloacelor de expresie scenică, a tehnicilor și metodelor teatrale, din cauza lipsei unei structuri, a unei compoziții și a unui limbaj și vocabular concret. Această lucrare își propune să sublinize importanța cunoașterii componentelor legate de tehnică, a jocului stăpânit, supravegheat, verificat dar spontan din fața publicului, a înțelegerii și a stăpânirii diferitelor principii compoziționale, a limbajului și a conceptelor specifice care descriu modul în care actorii crează și organizează spațiul, mișcarea, acțiunea, comunicarea, etc. Aceste noțiuni formează vocabularul creației scenice și oferă actorilor instrumente clare de lucru, un sistem de organizare și de construcție a propriei opere.

Cuvinte cheie: blocaje, compoziție, structuri narrative vii, vocabularul teatral, reguli, plastica, viziunea, analiza acțiunii, puncte de vedere

Spectacolul de teatru este un univers pe care îl clădesc oamenii-actorii și se bazează pe joc, pe schimbul de energie, intenție și acțiune, pe crearea unor lumi posibile, pe construcția universului imaginar care înseamnă „Teatrul Invizibilului – Făcut Vizibil”.¹

În procesul de creație, organizarea interioară a fiecărui artist, a proceselor psihice antrenate în această activitate, trebuie să fie cu grijă descoperite, urmărite și dirijate. Actorul trebuie să-și creeze condiții favorabile în mediul său creativ, prielnice fenomenului teatral, în care atenția la propria

* Lector Universitar Dr., Facultatea de Teatru și Film, UBB, Cluj-Napoca

¹ Peter Brook, *Spațiul gol*, Trad. Marian Popescu, București, Editura Unitext, 1997, p. 24

COLOCVII TEATRALE

lucrare, concentrarea, empatia, fantezia, imaginația, memoria și instrumentele specifice artei sale să contribuie la declanșarea și la folosirea inteligentă și eficientă a creativității scenice, la crearea unei opere revelatoare din punct de vedere al valorii estetice și artistice.

Procesul de creație poate fi îngreunat, distorsionat sau chiar deviat de blocaje care pot apărea din cauze multiple, de la teama de expunere, lipsa unei comunicări corecte cu partenerii de joc sau cu regizorul ori din cauza unei atmosfere dificile sau tensionate, incapacitatea de înțelegere sau de reprezentare a multiplelor perspective interne sau externe, lipsa de asumare sau de transpunere a unor situații, imagini sau stări mintale, neputința de a crede, de implicare imaginativă într-un joc de *make-bealive*², până la lipsa ordinii în discurs, a rigorii, când opera are la bază construcții intuitive și haotice, sau atunci când nu există o stăpânire a mijloacelor de expresie scenică, a tehnicilor și metodelor teatrale.

În momentul în care un actor se simte blocat, „simptomele sunt remarcabil de asemănătoare în orice țară, în orice context”³. Ele sunt paralizia și izolarea și pot fi atribuite fie unor situații contextuale, a „exteriorului, devenind vina textului, a partenerului, sau a pantofilor”⁴ fie „în faza cea mai negativă, un sentiment covârșitor de singurătate, o conștiință cutremurătoare că suntem responsabili și, în același timp, lipsiți de putere, nedemni și, în același timp, cuprinși de mânie, prea mici, prea mari, prea precauți, prea, prea, prea ... noi înșine”⁵. Desigur, sunt probleme externe și interne, asupra cărora actorul poate sau nu interveni, asupra cărora are mai mult sau mai puțin control.

E adevărat, întreaga creație a artistului e urmărită de o idee dominantă, de un leitmotiv dat de însăși personalitatea sa creatoare și evidențiază forța individuală și talentul cu care acesta a fost înzestrat, însă această lucrare nu se

² Walton Kendall, *Fearing Fictions*, The Journal of Philosophy, vol. 75, nr. 1, 1978, pp. 5-27

³ Donnellan Declan, *Actorul și țința*, Trad. Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, Ed. Unitext, București, 2006, p. 19

⁴ *Idem*

⁵ *Idem*

COLOCVII TEATRALE

concentrează pe „jocul actoricesc care curge de la sine”⁶, pe acel „organism viu”⁷ care nu poate fi analizat, ci pe a sublinia rolul și importanța cunoașterii componentelor legate de structură și control, a elementelor compoziționale și a vocabularului actorului, a tehnicii, a jocului stăpânit, supravegheat, verificat dar spontan din fața publicului, a lumii invizibile făcută vizibilă, într-un cuvânt nu pe noi înșine ci pe ceea ce se află în afara noastră.

Dacă doi artiști „ar fi rugați să picteze același peisaj cu cea mai mare exactitate, vor rezulta două lucrări deosebite”⁸ pentru că fiecare „va picta în mod inevitabil impresia individuală pe care a făcut-o peisajul asupra fiecăruia”⁹ și va alege să transmită „atmosfera peisajului, frumusețea liniei sau a formei sale; celălalt va accentua, probabil, contrastele, jocul luminii și al umbrelor, sau alt aspect particular din propriul gust și mod de expresie”¹⁰, fiecare va alege elemente compoziționale diferite, unul se va juca cu linia, conturul, culoarea, celălalt cu textura, perspectiva și spațialitatea. Astfel, pe lângă viziunea subiectivă a celor doi artiști, dată de personalitatea lor creatoare și de individualitatea artistică care va asigura „nota particular-individuală a operei, ce definește în fapt creația artistică unicat”¹¹, compoziția plastică va fi reprezentată de modul de organizare și de „sistemul constructiv intim al operei de artă”¹².

Dacă cunoașterea și înțelegere profundă a „logicii alcătuirii oricărei imaginii plastice și conștientizarea actului compozițional devin și se impun ca demers profesional indispensabil proiectării și materializării oricărei creații”¹³, în arta actorului, priceperea și stăpânirea diferitelor principii

⁶ *Idem*

⁷ *Idem*

⁸ Mihail Cehov, *CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice*, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2/2014, București

⁹ *Ibidem*, p. 55

¹⁰ *Idem*

¹¹ M. Jenő Bartoš, *Compoziția în pictură*, Ed. Polirom, colecția de Artă, Iași, 2009, p. 19

¹² *Ibidem*, p. 13

¹³ M. Jenő Bartoš, *Compoziția în pictură*, Ed. Polirom, colecția de Artă, Iași, 2009, p. 14

COLOCVII TEATRALE

compoziționale, a limbajului și a conceptelor specifice care descriu modul în care actorii crează și organizează spațiul, mișcarea, acțiunea, comunicarea, etc. sunt deopotrivă esențiale, pentru că ele formează vocabularul creației scenice și oferă actorilor instrumente clare de lucru, un sistem de organizare și de construcție a propriei opere.

La fel cum în artele plastice, legile compoziționale ghidează modul în care elementele vizuale sunt organizate pe o suprafață, incluzând principii precum echilibrul, contrastul, proporția și armonia și elemente vizuale precum culoarea, linia și textura pentru a transmite privitorului concepte, sentimente, metafore, fiecare artă are caracteristicile și instrumentele sale specifice, legile compoziționale având rolul de a crea coerență, armonie și semnificație.

Dacă arta vizuală poate crea adâncime și perspectivă prin utilizarea culorilor și a tehnicii de perspectivă sau folosește tehnici pentru a sublinia sau accentua anumite aspecte și pentru a produce stabilitate, muzica poate crea profunzime prin armonie și dinamică, poate utiliza repetiția și variațiunea pentru a dezvolta teme și motive, inventează ritmuri, contrapuncte și texturi pentru a compune imagini sau pentru a stârni interes, pentru a ghida ascultătorul prin lucrare, pentru a provoca emoții, gânduri și idei. În cinematografie, legile compoziționale sunt folosite pentru a construi imagini și secvențe vizuale puternice, pentru a oferi iluzie, atmosferă și mișcare prin intermediul cadrelor și a luminii, a contrastului, prin folosirea echilibrului sau dezechilibrului, prin mișcarea camerei sau prin montaj. Aceleași principii, reguli și structuri le întâlnim în dans, în lucrările coregrafice, în fotografie și în arhitectură. Termenul de compoziție desemnează și inventarea operei literare, fiind chiar procesul de creație, astfel, ne permitem și asocierea compoziției cu invenția. De asemenea, această noțiune se referă la „pregătirea amestecurilor medicinale sau a parfumurilor”¹⁴ sau la proporțiile corecte ale corpului uman a cărui frumusețe rezultă din „aranjamentul precis al membrilor [compositio], atrage privirile și aduce plăcere pentru că toate aceste părți contribuie între ele cu o anumită grație, adecvare, care strălucește în viața noastră, și atrage

¹⁴ Stephane Polikov, *Anatoli Vassiliev: L'ART DE LA COMPOSITION ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR D'ART DRAMATIQUE, ACTES SUD-PAPIERS, Apprendre 24, France, 2006, p. 53*

En latin, la compositio designe les justes proportions du corps humain, la preparation des mixtures medicales ou des parfums (traducerea noastră).

COLOCVII TEATRALE

aprobarea celor cu care trăim, prin ordine, consecvență, măsură în toate vorbele și acțiunile noastre.”¹⁵

Prin urmare, compoziția permite conștientizarea unei ordini necesare care poate structura și aranja logic părțile unei picturi, partituri muzicale, coregrafii sau fotografii, a unui discurs sau a unei opere literare sau a unei construcții ideale din punct de vedere arhitectural și chiar a membrului corpului omenesc.

Orice opera de artă e un cod de semne prin care artistul creează și semnifică prin metafore, simboluri, asociații și forme, limbajul artistic întemeindu-se pe imaginea artistică, imagine care se realizează „printr-o structură și o semantică proprie, dar diferită prin expresie de la o formă artistică la alta, de la artele vizuale la muzică, de la pictură la sculptură”¹⁶ și în cazul nostru la artele spectacolului, la arta actorului. Or, la fel cum „marile principii care guvernează universul, viața, omul se supun aceluiași legi care determină ritmul și armonia în muzică, poezie, arhitectură”¹⁷ sau în pictură, adică legiilor compoziției, tot astfel ele „se aplică, cu mai multă sau mai puțină rigoare, la orice reprezentare teatrală”¹⁸, pentru că orice operă teatrală este o manifestare „iluzionistă și plastică”¹⁹, care exprimă dimensiunile unor lumi imaginare prin intermediul unor reguli bine stabilite, prin exigență și strictețe.

¹⁵ *Idem*, apud. Ciceoron, „*De officiis*”, I, XXVII,98, traduit par Emile Brehier, in *Les Stoiciens*, Gallimard, 1962, p. 529

Comme la beauté du corps, due à l'arrangement exact des membres [compositio], attire les regards et fait plaisir parce que toutes ces parties concourent entre elles avec une certaine grace, ainsi cette convenance, qui brille dans notre vie, attire l'approbation de ceux avec qui nous vivons, par l'ordre, la constance, la mesure dans toutes nos paroles et tous nos actes (traducerea noastră).

¹⁶ Mihail Cehov, *CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice*, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2/2014, București, p. 116

¹⁷ *Ibidem*, p.61

¹⁸ *Idem*

¹⁹ Stephane Polikov, *Anatoli Vassiliev: L'ART DE LA COMPOSITION ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR D'ART DRAMATIQUE, ACTES SUD-PAPIERS, Apprendre 24, France, 2006, p.15*

La notion de composition est riche d'un usage pictural et plastique (traducerea noastră).

COLOCVII TEATRALE

Atfel, compoziția privește, modul în care elementele individuale ale unei producții teatrale sunt organizate și aranjate pentru a crea o structură coerentă și semnificativă, care implică armonizarea tuturor aspectelor precum acțiunea, personajele, dialogul, scenografia, lumina, sunetul și mișcarea scenică pentru a comunica un mesaj și a provoca emoții. În orice reprezentație teatrală munca regizorului, a scenografului, jocul actorului sunt subordonate unor legi precise care urmăresc formule elaborate și juste, toate având același scop: viziunea de ansamblu a spectacolului de teatru, întregul, cadrul, tabloul. Dacă regizorul cunoscând legile și necesitățile compoziției, „va înțelege în mod firesc sensul fiecărei scene și rolul pe care ea îl joacă în ansamblu piesei”²⁰, actorul va fi un „element geometric în mișcare, un punct”²¹ care va incorpora într-un decor arhitectural dat, viziunea sa, a regizorului și a scenografului asupra operei/textului dramatic.

Orice spectacol urmărește o structură bine definită și respectă legiile de compoziție, reguli care aduc în discuție, așa cum găsim la Konstantin Stanislavski²², Mihail Cehov²³ sau Anatoli Vassiliev²⁴ noțiuni ca cele trei faze, secvențele, momentul culminant principal, culminația secundară, tensiunea dramatică, palierele, conflictul, dinamica piesei, motorul acțiunii scenice, legile opoziție și a contrastelor, diviziunea, atmosfera și viziunea de ansamblu, supratema, acțiunea trasversală, succesiunea logică, perspectiva piesei,

²⁰Mihail Cehov, *CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice*, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2/2014, București, p. 63

²¹Stephane Polikov, *Anatoli Vassiliev: L'ART DE LA COMPOSITION ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR D'ART DRAMATIQUE, ACTES SUD-PAPIERS, Apprendre 24, France, 2006, p. 47*

Jeu de l'acteur, lui-meme compare a un element geometrique (traducerea noastră).

²² Konstantin Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Vol. I și Vol. II, Trad. Raluca Rădulescu, Ed. Nemira, București, 2019

²³ Mihail Cehov, *CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice*, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2/2014, București

²⁴Stephane Polikov, *Anatoli Vassiliev: L'ART DE LA COMPOSITION ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR D'ART DRAMATIQUE, ACTES SUD-PAPIERS, Apprendre 24, France, 2006*

COLOCVII TEATRALE

fragmente, tempoul și ritmul, scenografia spațiului, evenimentele originare și principale, structurile situaționale și ludice, opoziții geometrice, planuri și niveluri, analiza, perspectiva, linia acțiunii, montajul, etc.

Însă, unul dintre cele mai importante elemente compoziționale din cadrul unei reprezentări este actorul, care adoma punctului din teoriile compoziției picturale, bazate pe geometria euclidiană, devine „elementul primar al compoziției care conferă putere celorlalte”²⁵ element „fără de care teatrul încetează să existe”²⁶. Desigur, compoziția dramatică se distinge de compoziția picturală așa cum subliniază Vassiliev, ea fiind alcătuită din ființe vii, care compun acțiunea dramatică, o compoziție a jocului prin conflicte, paralelisme, linii sau planuri însă scopul compoziției regizorului și a scenografului este jocul actorului, aceasta fiind un instrument care „vizează să susțină această compoziție a jocului”.²⁷

Regizorul citește textul în mod vizibil pentru a permite actorului să se orienteze prin acțiune, îl organizează în spații, îl divide în fragmente, crează structuri care seamănă cu o hartă a spațiilor cunoscute, cu o cartografie unde fiecare insulă are un nume. Scopul acestuia este de a arăta actorului, de al face să cunoască și să simtă scheletul clădirii pentru ca mai apoi să poată locui înăuntru său. Textul trebuie organizat și citit ca o partitură, analizat nu din punct de vedere stilistic sau tematic, ci dinamic, având la bază analiza acțiunilor (studierea desfășurării acțiunii și a divizării acesteia în funcție de perspective, evenimente, de tipul acțiunii, etc. în „părți, fragmente, noduri”²⁸)

²⁵*Ibidem*, p. 120 „L'acteur est un point de cet espace,. Dans toutes les théories de la composition picturale, basse sur la géométrie euclidienne, le point est l'elment premier de la composition qui contient en puissance tous les autres” (traducerea noastră).

²⁶*Idem* - „Le point, ici l'élément sans quoi le théâtre cesse d'exister” (traducerea noastră).

²⁷*Idem* - „La composition dramatique se distingue de la composition picturale parce qu'elle est incarnée par des etres vivants, composition dramatique. On peut donc parler d'une Composition du jeu à travers des conflits des paraléismes, lignes ou de plans. La composition dramatique du texte par le metteur en scène se distingue de la composition du texte par l'auteur. Son principe est le jeu l'acteur. La composition, comme instrument privilegie du metteur en scene, vise a la composition du jeu” (traducerea noastră).

²⁸Stephanie Lupo, *Anatoli Vassiliev, Au coeur de la pedagogie theatrale. Rigueur et anarchie*, Collection Les voies de l'acteur, nr.15, Ed. L'Entretemps, France, 2006, p. 175 *Parties, fragments, nœuds* (traducerea noastră).

COLOCVII TEATRALE

pentru a influența conștiința scenică a actorului, pentru a lăsa actorul să se exprime, pentru eliberarea lui, pentru a lăsa ideile, imaginile și pentru a găsi sensul în propriul său aparat tehnic, pentru a susține compoziția jocului. Analiza piesei în termeni de compoziție are scopul de a orienta actorul către o mai mare libertate de improvizație, de a transforma textul într-un itinerar, care devine pentru actor ca o partitură muzicală : „Cu mine, actorii nu mai joacă un rol, ci străbat o compoziție. Ei își văd rolul ca fiind parte a desenului constitutiv al întregului și sunt obligați să simtă toate părțile compoziției, independent de numărul lor. (...) Trebuie să-și inventeze propriile cuvinte și propriile acțiuni, în momentul și bucuria acestui moment”²⁹.

Prin urmare, toate noțiunile centrale de linie și perspectivă, spațiul fizic al scenei, costumele, arhitectura spațială, scenografia, atmosfera, lumina, partitura muzicală și sonoră, organizarea și structura însăși a textului, a secțiunilor sale, a secvențelor sale exprimă lumea vizibilă și invizibilă, devin spațiul interior sau exterior al jocului scenic. Jocul actorului este compus implicit atât din analiză cât și compoziție, din conștientizare și stăpânire în profunzime a tuturor etapelor „pentru a nu fi prins în capcana psihologiei și pentru a fi prins în capcana sensului”³⁰.

Compoziția este însăși schema jocului scenic unde compunerea, organizarea, rearanjarea, ordonarea, construcția conștientă a elementelor sunt necesare pentru a crea o legătură strânsă între detaliile lucrării și idee și unde relațiile între elementele ce alcătuiesc aceasta structură, echilibrul, simetria, asimetria, amplasarea personajelor, formelor, legătura între prim-plan și planul secundar, ritmul și tensiunea, atmosfera sunt stabilite de imaginația creatorului.

²⁹*Ibidem*, p. 176 - „Avec moi, les acteurs ne jouent plus un rôle, ils parcourent une composition. Le rôle du personnage ils, l'envisagent comme faisant part du dessin constitutif d'ensemble le sont obligés de sentir toutes les parties de la composition, indépendamment de leur nombre. (...) Il doit composer le texte des actions, seul. Il doit inventer ses propres mots et ses propres actions, dans l'instant et dans la joie de cet instant” (traducerea noastră).

³⁰Stephane Polikov, *Anatoli Vassiliev: L'ART DE LA COMPOSITION ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR D'ART DRAMATIQUE, ACTES SUD-PAPIERS, Apprendre 24, France, 2006, p. 121*

„L'acteur doit être maître de son jeu pour ne pas être pris au piège de la psychologie et pour se faire prendre au piège du sens” (traducerea noastră).

COLOCVII TEATRALE

Intrând în spațiul scenic, actorul devine o funcție a spațiului, supus și constrâns de logica sa, un loc posibil creării unui destin, al relațiilor, mișcării și acțiunii. În acest spațiu ficțional actorul parcurge un drum, abordează evenimente. Drumul este alcătuit din diferite părți, bucăți de drum, marcate de borne, nodurile, prin urmare „nu este vorba de a încarna un personaj, ci de a-l duce până la capătul drumului. Această perspectivă finală permite actorului să rămână în acțiune până la sfârșitul piesei și să găsească libertatea în comportament. O senzație recurentă în prezentările lui Vassiliev este, de fapt, că actorul este liber și în același timp conduce.”³¹

Incorporarea acestor elemente chiar și parțial și reprezentarea lor prin intermediul stucturii și a componentelor compoziționale „conferă întotdeauna unui spectacol o viață, un relief și o frumusețe deosebită, permițând de a-i aprofunda conținutul, dând-i totodată o formă armonioasă”³² și nu în ultimul rând, făcând diferența dintre două opere de artă, dintre doi artiști talentați, dintre un actor bun și un actor care va reuși să comunice receptorului său „trăiri și atitudini estetice profunde”³³.

În arta scenică, compoziția actorului devine acea „tehnica de selecționare și aranjare a componentelor separate ale limbajului teatral într-o lucrare de artă coerentă pentru scenă”³⁴, aceeași tehnică pe care orice „coregraf, pictor, scriitor, compozitor sau regizor de film o folosește”³⁵, ea este

³¹ Stephanie Lupo, *Anatoli Vassiliev, Au coeur de la pedagogie theatrale. Rigueur et anarchie*, Collection Les voies de l'acteur, nr.15, Ed. L'Entretemps, France, 2006, p. 177

„Il ne s'agit donc pas d'incarner un personnage mais de le mener jusqu'au bout du chemin. Cette perspective finale permet à l'acteur de se maintenir en action jusqu'à la fin de la pièce et de trouver la liberté dans le comportement. Une sensation récurrente dans les présentations de Vassiliev est en effet que l'acteur est libre et en même temps quil conduit” (traducerea noastră).

³² Mihail Cehov, *CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice*, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2, București, 2014, p. 75

³³ M. Jenő Bartoš, *Compoziția în pictură*, Ed. Polirom, colecția de Artă, Iași, 2009 p. 116

³⁴ Anne Bogart and Tina Landau, *The viewpoints Book, A practical Guide to Viewpoints and Composition*, N H B, London, 2014, p. 12 - „Composition is the practice of selecting and arranging the separate coponents of theatrical language into a choesive work of art for stage” (traducera noastră).

³⁵ *Idem* - „The same tehniqe that any choreographer, painter, writer composer or filmmaker uses” (traducerea noastră).

COLOCVII TEATRALE

„ca și cum ai scrie în timp ce dansezi, alături de alții, în timp și spațiu, folosind limbajul teatral”³⁶, este o metodă „pentru a fi în dialog cu alte forme de artă, deoarece împrumută și reflectă celelalte arte”³⁷. Noțiunea de compoziție se referă așa cum am văzut, la imaginea operei, a spectacolului de teatru în ansamblul său, la imaginea unei scene izolate, dar mai ales, la crearea unei imagini de către actor, a unui fragment din propria partitură, a unui monolog, a unei acțiuni, a unei relații, a unui gest, a unui comunicări.

La fel cum în natură și în artă „există legi și principii matematice care structurează și echilibrează forma, ”³⁸pentru actor acest simț al compoziției „delimitează contururile și împiedică ca ideile, dialogurile, mișcărilor, culorile, formele și sunetele să constituie doar un amestec dezarticulat de impresii și evenimente”³⁹, introducându-l pe el și pe receptor în lumea „creativității și înțelegerii”⁴⁰. Actorul devine în acest caz, la fel ca pictorul, un creator de imagini, dar în mișcare, vii. Astfel, pe lângă analiza textului, desfacerea lui pentru acțiune actorul este investit cu rolul de creator prin tehnica improvizației libere, „étude”⁴¹. Această tehnică de compoziție caută explorarea libertății actorului. Aici improvizația devine un mijloc de a pune o distanță, nu doar între actor și rol, ci și între actor și textul literar, actorul

³⁶ *Idem* - „In theatre, it is writing on your feet, with others, in space and time, using the language of theater” (traducerea noastră).

³⁷ *Ibidem*, p. 13, „Is a method for being in dialogue with other art forms, as it borrows from and reflects the other arts” (traducerea noastră).

³⁸Michael Chekhov, *L’Imagination creatrice de l’acteur (On the technique of Acting)*, Pygmalion, France, 2021, p. 37 - „Dans la nature et e art, il existe des lois et des principes mathematiques qui structurent et equilibrent la forme” (traducerea noastră).

³⁹ *Idem* - „Ce sens de la composition delimite des contours et empeche que les ideas, les dialogues, les mouvements, les couleurs, les formes et les sons ne constituent qu un fatras desarticule d impressions et d evenements” (traducerea noastră).

⁴⁰ *Idem* - „Le sens de la composition fait penetrer l artiste et le spectateur dans le monde de la creativite et de la comprehension” (traducerea noastră).

⁴¹Stephane Polikov, *Anatoli Vassiliev: L’ART DE LA COMPOSITION ou le Laboratoire d’Anatoli Vassiliev, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR D’ART DRAMATIQUE, ACTES SUD-PAPIERS, Apprendre 24, France, 2006, p. 136*

COLOCVII TEATRALE

concentrându-se mai degrabă pe ideea de a intra într-un univers suprarealist, decât pe aceea de a respecta niște cuvinte.

Actorul este conștient că devine o formă geometrică în spațiu, un semn. Astfel, prin intermediul ustensilelor cu care lucrează în conceperea unui ansamblu sau, și în crearea mișcării pentru scenă crează compoziții vii, aidoma artistului plastic. El folosește în timpul lucrului la opera sa de artă „Punctele de vedere”⁴² multiple, diferite principii ale mișcării în timp și spațiu care constituie un limbaj. Printre ele enumerăm principiile Punctelor de Vedere Fizice și Vocale în construirea compoziției : *Puncte de vedere ale timpului*⁴³ (*Tempo*- viteza la care se produce o mișcare; cât de rapid sau lent se întâmplă ceva pe scenă ; *Durata*- cât timp continuă o mișcare sau o secvență de mișcare ; *Răspunsul kinestezic* - reacția spontană la mișcare exterioară, la evenimentele externe ale mișcării sau a sunetului; *Repetiția* - repetarea a ceva pe scenă, repetiția internă, a unei mișcări în propriul propriul tău corp asu repetiția externă, adică repetarea formei, tempoului, gestului etc., a ceva în afara propriului corp), *Puncte de vedere ale Spațiului*⁴⁴(*Forma* statică sau în mișcare - forma pe care corpul o face în spațiu, linii, curbe, o combinație de linii și curbe; *Gestul* - o formă cu un început, un mijloc și un sfârșit; pot fi *Gesturi Comportamentale*, aparțin lumii concrete, fizice a comportamentului uman așa cum le observăm în realitatea noastră de zi cu zi ; gesturi comportamentale poate oferi informații despre caracter, perioada de timp, sănătatea fizică, situație, vreme, haine, etc., este definit de caracterul unei persoane sau de timpul și locul în care trăiește; *Gesturi Expresive* - Exprimă o stare interioară, o emoție, o dorință, o idee sau o valoare. Sunt abstracte și simbolice în loc să fie reprezentative; *Arhitectura*-mediul fizic în care se lucrează și modul în care afectează mișcare. Arhitectura se referă la *Lucruri materiale, Textură, Lumină, Culoare, Sunet; Relația Spațială* - Distanța dintre lucrurile de pe scenă; *Topografia* - forma pe care o creăm în mișcare prin spațiu) și *Punctele de vedere Vocale*⁴⁵ (*Tempo, Durata,*

⁴²Anne Bogart and Tina Landau, *The viewpoints Book, A practical Guide to Viewpoints and Composition*, N H B, London, 2014 - *Viewpoints*

⁴³Anne Bogart and Tina Landau, *The viewpoints Book, A practical Guide to Viewpoints and Composition*, N H B, London, 2014, p. 8 *Viewpoints of time* (traducerea noastră).

⁴⁴*Ibidem*, p.9 - *Viewpoints of space* (traducerea noastră).

⁴⁵*Ibidem*, p. 105-106 - *Vocal Viewpoints* (traducerea noastră).

COLOCVII TEATRALE

Repetarea, Răspunsul Kinestezic, Forma, Gestica, Arhitectura, Tonalitatea, Dinamica, Accelerara/Decelerarea, Timbrul și Tăcerea).

Toate aceste noțiuni îl obligă pe actor să se afle în permanență într-un joc riguros și anarhic, cu o structură bine determinată dar fluidă. El trebuie să structureze, să îmbine și să reformuleze. El folosește în permanență tehnica montajului, în crearea compoziției sale, adună imagini împreună, include, juxtapune, folosește contrastul, ritmul și povestea, ceează o linii directoare prin asamblarea și suprapunerea diferitelor materiale colectate din diferite surse. Teatrul poate utiliza această tehnică, înlocuind mișcarea camerei, editarea cu mișcarea fizică pentru a crea un plan apropiat, o panoramă sau un salt de montaj care pune împreună materiale disparate într-un întreg. Mai mult, montajul creează o energie aparte, puternică. Vassiliev povestește că, atunci când a luat textul, l-a tăiat și i-a amestecat bucățile, acesta a început să tremure, să se miște pentru că, printr-o schimbare de montaj, s-a creat brusc „o energie, un moment lipsit de superficialitate. Se întâmplă probabil la fel în cinematografie, regizorul ia două planuri incompatibile, le ordonează într-o succesiune, cunoscută doar de el, și ceva artistic apare. Acest lucru nu mi s-a întâmplat de mult timp, dar artisticul apare atunci când compoziția pare să tremure, când narativa este alcătuită din momente pe care nu le poți lega. Când nu există astfel de momente, spectatorul, în spectacol, trece prin ele ca și cum ar fi într-un deșert”.⁴⁶ Această energie a compoziției, care tremură și care trăiește este comparabilă cu cea care permite planurilor cinematografice să prindă viață și mișcare și reflectă în modul cel mai concret „algoritmul artistic al lui Anatoli Vassiliev, fascinat de revelația imaginii fotografice”⁴⁷.

⁴⁶Stephane Polikov, *Anatoli Vassiliev: L'ART DE LA COMPOSITION ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR D'ART DRAMATIQUE, ACTES SUD-PAPIERS, Apprendre 24, France, 2006, p. 127*

„ Cela semble être un petit rien, un changement de montage, mais, tout à coup, se créait de l'énergie, apparaissait un sens dénué de superficialité. Cela se passe sans doute ainsi au cinéma, le réalisateur prend deux plans incompatibles, les ordonne dans une succession, connue de lui seul, et quelque chose d'artistique enait. Il n'est arrivé de le remarquer depuis longtemps dans ma propre expérience, l'artistique apparaît lorsque la composition semble trembler lorsque la narration est faite d'instantaneités que l'on ne peut lier. Lorsqu'il n'y a pas de pareils moments, le spectateur, dans le spectacle, le parcourt comme s'il était dans un désert” (traducerea noastră).

⁴⁷*Ibidem*, p. 128 - *C'est ce dynamisme de la composition, ce mélange qui la fait trembler et vivre sur le plan méaphysique d'une lumière comparable à celle qui permet aux plans cinématographiques de prendre vie et mouvement qui nous semble rendre compte de*

COLOCVII TEATRALE

Actorul, trebuie să țină cont în lucrarea sa de foarte multe legi de compoziție. Pe lângă cele enumerate mai sus, el trebuie să știe să lucreze cu legea celor „trei faze a acțiunii”⁴⁸, începutul acțiunii, transformarea și sfârșitul ei, cu legiile opoziției, a contrastului și a transformării pentru a da mai mult relief acțiunii și pentru a „căpăta o semnificație mai profundă”⁴⁹, să găsească și să construiască conflicte, relații, tactici, energia și tensiunea dramatică, repetiția pentru a crea un ritm, acțiunile interioare și exterioare, pentru a surprinde, să compună atmosfera, secvențele, obiective, radiația, corpul imaginar, centrul imaginar, culminația, palierele, compoziția personajelor, motivațiile, de ce-urile, intențiile, senzațiile etc.

Prin urmare, actorul are foarte multe ținte de atins în timpul demersului său scenic. Toate noțiunile care fac referire la munca de compoziție amintite mai sus, vin să înlocuiască „un vocabular vag și insuficient”⁵⁰ și îi vor oferi actorului un simț teatral mai acut, pentru că „percepția mai aprofundată a impresiilor sale îl va face să deosebească imediat ceea ce este just de ceea ce este fals și va ști să-și îmbunătățească jocul său și pe acela al partenerilor săi. Criticile sale vor deveni realmente obiective și constructive. Simpatiile și antipatiile personale vor înceta de a mai fi argumentul decisiv în judecățile pe care le emit oamenii de teatru. În sfârșit, actorii se vor simți liberi pentru a se într-ajutora, în loc de a-i admira în extaz pe colegii lor sau a-i critica cu răutate”⁵¹.

Așadar, legile compoziționale în arta actorului și în demersul scenic sunt principii și direcții de lucru pe care actorii le utilizează pentru a face invizibilul, vizibil, pentru a comunica coerent și semnificativ cu publicul. Actorii, studiază și folosesc principii interdisciplinare, adaptate pentru scenă, împrumută principii din pictură, muzică, cinematografie, crează analogii, posibilități

l'algorithmes artistique d'Anatoli Vassiliev, fasciné par la révélation de l'image photographique (traducerea noastră).

⁴⁸Mihail Cehov, *CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice*, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2, București, 2014, p. 60

⁴⁹ *Idem*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 93

⁵¹ *Idem*

COLOCVII TEATRALE

teatrale și forme noi. Compoziția este o creație a tuturor participanților la arta scenică, de la imaginea autorului, a regizorului la cea a actorului, care mai apoi poate deveni imaginea spectatorului. În acest context, toți participanții ar trebui să dețină un vocabular asemănător, pentru a putea construi o lume coerentă în fața celui care o privește.

Premisa de la care cu am plecat încă de la începutul acestei lucrări a fost aceea că actorul lucrează cu compoziții interne și externe, cu elemente compoziționale care pot fi explicate, analizate și învățate. Ele pot deveni vocabularul limbajului scenic al actorului, pot deveni suport pentru construcția operei și nu în ultimul rând pot deveni ceea ce sunt „țintele”⁵² lui Donnellan pentru actor, surse, opțiuni, alegeri specifice, active, interesante, care inspiră libertatea și liniștea de care are nevoie orice creator în momentul creației sale.

Puterea compoziției actorului constă în faptul că aceasta reordonează lumea, sentimentele, gândurile și percepțiile formează sau deformează imagini ireale, himerice, sau grotești, amestecă idei și noțiuni într-un produs original. Actorul în timpul procesului de creație dramatică provoacă și elaborează în permanență compoziții, prin intermediul propriului corp, a vocii, a gândurilor și imaginarului său. El devine un trup în acțiune, care exprimă și încorporează diferite tipologii/personaje, imaginează și joacă diferite situații, din nenumarate și diferite perspective, crează acțiuni fizice și psihice, forme, reprezintă și semnifică, elaborează structuri narrative vii: generează conflictul, folosește și se joacă neconținut cu principiile opoziției și a contrastului, a planurilor, cu atmosfera, urmărește scopuri și obiective, gândește, observă, inventează și alege, creează dialoguri și monologuri, construiește și descompune fragmente și compoziții, dramatizează și esențializează în funcție de cerințele regizorale și de propriul său demers artistic, devine metaforă vie a lumii și a mișcării externe și interne a întregului spectacol.

⁵² Donnellan, Declan, *Actorul și ținta*, Trad. Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, Ed. Unitext, București, 2006, p. 26

COLOCVII TEATRALE

Bibliografie :

- Bartoș, M.Jeno, *Compoziția în pictură*, Ed. Polirom, colecția de Artă, Iași, 2009
- Bogart, Anne and Landau Tina, *The Viewpoints Book, A practical Guide to Viewpoints and Composition*, N H B, London, 2014
- Brook, Peter, *Spațiul gol*, Trad. Marian Popescu, București, Editura Unitext, 1997
- Cehov, Mihail, *CĂTRE ACTORI, Despre tehnica artei dramatice*, Caietele Bibliotecii UNATC-vol. 16/nr.2, București, 2014
- Chekhov, Michael, *L'Imagination creatrice de l'acteur (On the tehniqe of Acting)*, Pygmalion, France, 2021
- Declan, Donnellan, *Actorul și ținta*, Trad. Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, Ed. Unitext, București, 2006
- Kendall, Walton, *Fearing Fictions*, The Journal of Philosophy, vol. 75, nr. 1, 1978
- Lupo, Stephanie, *Anatoli Vassiliev, Au coeur de lampedagogie theatrale. Rigueur et anarchie*, Collection Les voies de l'acteur, nr.15, Ed. L'Entretemps, France, 2006
- Polikov, Stephane, *Anatoli Vassiliev, L'ART DE LA COMPOSITION ou le Laboratoire d'Anatoli Vassiliev, CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR D'ART DRAMATIQUE, ACTES SUD-PAPIERS, Apprendre 24, France, 2006*
- Stanislavski, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, Vol. 1 și Vol. II, Trad. Raluca Rădulescu, Ed. Nemira, București, 2019
- Vassiliev, Anatoli, *Sept ou huit lecons de theatre, Trad. Martine Neron, Ed.P.O.L, Paris, 1999*

Scena teatrului radiofonic – spațiu metaforic inedit

Dana ENACHE*

Rezumat: Această cercetare motivează prin exemple teoretice dar și practice, personale, de ce am considerat că spațiul teatrului radiofonic este unul metaforic și inedit. În prima parte a lucrării sunt prezentate trei elemente ale tehnicii actoricești: *Imaginația*, *Vocea* și *Tempo-ritmul*. Acestea se regăsesc în mod inevitabil în teatrul radiofonic dar și în metoda stanislavskiană, ceea ce poate fi o demonstrație de universalitate în timp a felului în care teoreticianul rus a gândit teatrul. Apoi, lucrarea vorbește despre *Teatrul Național Radiofonic*, ca reper al teatrului de cea mai bună calitate și despre proiectul radiofonic independent, *Legendele Dobrogei*, desfășurat în Constanța, la care am participat și eu, înregistrând douăzeci de roluri în douăzeci de producții radio. Ultima parte a materialului aduce în atenția cititorilor care este rolul actorului în toată povestea teatrului radiofonic, o poveste plină de metafore care apar atunci când le privești cu *ochii minții*.

Cuvinte cheie: teatru, actor, radio, metaforic, *Legendele Dobrogei*.

Motto:
„Când joci în fața microfonului, ai o singură armă, vocea - și ea trebuie să țină locul întregului arsenal al teatrului.”¹

Introducere

Așa cum mulți actori din generația mea au crescut cu urechea aplecată la plăcile pic-up-ului și mai apoi la emisiunile de la radio, așa și eu ascultam povești, poezii și teatru... mult teatru, până târziu, în noapte. De ce? Pentru că pur și simplu eram atrasă de ceva care mă făcea să mă simt bine. Timpul trecea și eu mergeam la pas cu emisiunile radioului, și ascultam teatru... până târziu, în noapte. Am crescut, și urechea mi-a rămas lipită, în continuare, de undele radioului și ale teatrului radiofonic. A venit vremea să mă rup, un timp și să *gust* cu adevărat din praful scenei de teatru. Mai întâi am jucat pe scena sălii

* Conferențiar universitar dr, Facultatea de Arte, Universitatea „Ovidius” din Constanța

¹ https://tnr.srr.ro/info/84_de_tnr/tnr_84_index.html

COLOCVII TEATRALE

Studio a Facultății de Teatru din Târgu – Mureș și pe scena mare a Teatrului Național din Târgu Mureș (1989 – 1993). După aceea, am cunoscut scena Teatrului Național din Cluj – Napoca, (1993 – 1996) iar mai apoi, m-am întors pentru puțin timp, în orașul natal la Teatrul Sică Alecsandrescu din Brașov (1996 – 1999). În cele din urmă m-am stabilit în Constanța, la Teatrul de Stat. În tot acest timp, am cochetat cu radioul, atât la Cluj cât și la Brașov, dar, pe scena teatrului radiofonic am urcat de curând, în 2023, la Constanța.

Am participat la un casting care m-a adus în echipa de actori ai proiectului cultural *Legendele Dobrogei*, organizat de *Asociația Cultural – Artistică „Vulturii Carpaților”*, în parteneriat cu *Asociația Concordia Oslo (Norvegia)*, destinat promovării prin teatru radiofonic a tradițiilor și obiceiurilor românilor și celor mai importante etnii cu care conviețuiesc aceștia în ținutul dintre Dunăre și Marea Neagră și finanțat prin *Granturile SEE 2014 – 2021, în cadrul Programului RO-CULTURA*.

Experiența trăită în timpul a celor 20 de roluri pe care le-am construit la microfon, mi-a certificat faptul că opera teoreticianului rus Konstantin Stanislavski este extrem de actuală, mai cu seamă, câteva dintre capitolele din *Munca actorului cu sine însuși*, parcă au fost scrise pentru antrenamentul actorului de teatru radiofonic.

Imaginația

„Sarcina artistului și a tehnicii lui de creație este de a transforma ficțiunea din piesă într-o viață artistică pe scenă. În acest proces, un rol important îl joacă imaginația noastră.”²

Imaginația îi este necesară actorului pentru că îl ajută să primească și să accepte diverse situații în care mai apoi se implică și crede. În primul rând implicarea este la nivelul gândirii apoi al simțurilor. Imaginația se dezvoltă prin exerciții de improvizație. Pe scena teatrului radiofonic improvizația are loc la nivelul ritmului vorbirii, al folosirii intensităților și a registrelor vocale. Desigur, aceste elemente vor fi adaptate situației în care se află personajul.

Capriciosul microfon nu acceptă ca vreunul din aceste mijloace artistice să lipsească, el captează tot și mai ales verigile slabe ale tehnicii de creație a

² Konstantin, Sergheevici, Stanislavski, *Munca Actorului cu sine însuși*, vol 1, , Ediția a II a, trad., Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2013, p. 128

COLOCVII TEATRALE

actorului. Problema începe, în cazul teatrului radiofonic, atunci când, din diverse motive, la repetițiile de dinaintea imprimării nu se ajunge la calitatea optimă empatizării actorului cu personajul său, ceea ce face ca adevărul situației și implicit adevărul interior al personajului să nu se simtă în vocea înregistrată.

Vocea

„Să fii în voce! – ce binecuvântare (...) pentru artistul dramatic! Să simți că îți poți controla propria voce, că ea ți se supune, că redă sonor și puternic cele mai mici detalii, modulații, nuanțe ale creației!... Să nu fii în voce! – ce chin (...) pentru artistul dramatic! Să simți că sunetul nu te ascultă, că nu ajunge în sala arhiplină de spectatori! Să nu poți transmite ceea ce munca interioară creează viu, profund și invizibil. Numai artistul cunoaște aceste chinuri.”³

Actorul teatrului radiofonic vine de pe o scenă de teatru... fizică. Ar trebui să aibe o voce interesantă, un timbru vocal deosebit, o tehnică vocală antrenată și nu în ultimul rând o dicție expresivă pusă în slujba cuvântului destinat comunicării clare a gândurilor, a ideilor și a sentimentelor.

„Cuvântul este produsul vocii. Pentru fiecare vocală sau consoană, întregul aparat vorbitor intră în acțiune. Respirația, fonația, articulația sunt rezultatele activităților părților anatomice respective. Totul se mișcă se contractă se relaxează.”⁴ În cadrul procesului creator, când încordarea fizică apare la nivelul aparatului vocal, apar și disfuncții cu care actorii se luptă și încearcă să le mușamalizeze din mers, fără să oprească repetiția sau imprimarea din studioul de înregistrări. Dintr-o voce relaxată și plăcută, din cauza emoției sau pentru că vocea nu a fost încălzită corespunzător, poate să apară o răgușală greu de controlat, un hârâit pe corzile vocale care să provoace o senzație de zgâriere în gât sau pur și simplu, vocea poate să dispară pe moment. Și toate acestea se ivesc odată cu instalarea încordării fizice, din diverse motive. De asemenea, încordarea mușchilor poate să împiedice trăirile interioare, poate să stopeze emoția atât de necesară creației actoricești.

³ Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca Actorului cu sine însuși*, vol 2, trad., Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2014, p.61

⁴ Cella Dima, *De la vorbire la elocință*, București, Albatros, 1932, p.23

Tempo-ritmul

” ... noi dispunem de stimulii direcți, nemijlociți pentru fiecare dintre motoarele vieții noastre psihice. Asupra minții acționează direct cuvântul, textul, gândul, imaginația care provoacă judecata. (...). Asupra sentimentului acționează nemijlocit tempo – ritmul.”⁵

În cazul teatrului radiofonic, tempo – ritmul din fața microfonului este foarte important, deoarece totul se bazează pe ceea ce se aude, percepția ascultătorului și posibilitatea lui de a-și imagina momentul în care se întâmplă acțiunea, locul, decorul, costumele, țin în mare măsură de expresivitatea vocii actorului. Actorul citește partitura teatrală păstrând tempo-ul fragmentului respectiv, dar ritmul lui interior poate să fie chiar și în antiteză cu tempo-ul scenei jucată în timpul înregistrărilor. Aici intervine și respirația cu care actorul poate jongla în funcție de cum o cer tempou-rile. Ritmul în care vorbește personajul, atât la microfon cât și în teatru, ține de starea pe care acesta o experimentează. Ritmurile pot fi lente, normale, accelerate și foarte accelerate. De asemenea, aceste ritmuri se pot combina cu diferite intensități, mecanism care la microfon are și o tehnică specială de rostire. Dacă se urmărește realizarea șoaptei este nevoie ca actorul să nu fie prea aproape de microfon iar expirația, în timp ce acesta vorbește, trebuie să fie foarte bine susținută din diafragmă pentru a nu murdări sunetele care se nasc în timpul vorbirii. Sau, în cazul în care un personaj trebuie să strige de undeva, de departe, acesta se va retrage la o anumită distanță de microfon, dar strigătul nu va fi la fel de puternic precum este pe scenă, va trebui să fie, oarecum, mai interiorizat.

Aceste analize ale tehnicilor de teatru radiofonic eu le predau studenților de la *Facultatea de Arte, a Universității Ovidius din Constanța*, la disciplina *Educația și expresia vorbirii scenice*. Sunt tehnici cu care studentul are un prim contact, sunt uneltele pe care se va putea sprijini în construirea personajelor pentru a pune în evidență trăirea interioară, gândurile și sentimentele acestora.

⁵ Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca Actorului cu sine însuși*, vol 2, trad., Raluca Rădulescu, București, Namira, 2014, p. 267

COLOCVII TEATRALE

O nouă manifestare de artă. Teatrul radiofonic

Între teatrul scenic și teatrul radiofonic sunt și asemănări și deosebiri. Asemănările țin de tehnicile actoricești care la radio au o mare pondere iar una dintre cele mai interesante deosebiri constă în faptul că spațiul - fizic este eliminat. Prin intermediul radiofoniei distanțele sunt pur și simplu suprimate. Decorurile, în teatrul radiofonic se schimbă rapid, cu ajutorul muzicii sau a anumitor sunete specifice locului în care se întâmplă acțiunea, ceea ce la teatru durează și se întâmplă în cadrul unei pauze.

Începuturile teatrului radiofonic în lume este legat de țări ca Anglia, Franța, URSS, Germania, Italia, Austria, și a avut loc în între anii 1927- 1928. Data nașterii Teatrului radiofonic românesc nu este departe de această perioadă. În anul 1929 revista *Radiofonia* anunța: ”Luni 18 II se joacă la studioul Societății de Radiodifuziune din STR. General Berthelot delicioasa comedie într-un act, *Ce știe satul*, de V. Al. Jean. Reprezentația beneficiază de prețiosul concurs al eminentilor artiști ai *Teatrului Național*: d-na Maria Filotti și d-nul Bulfinski care dealtfel sunt și creatorii rolurilor din piesa lui V. A. Jean. În Broadcasting - ul românesc producțiunea aceasta trebuie subliniată, fiind prima încercare de a da teatru în studio.”⁶ Din acel moment și până astăzi au trecut 95 de ani iar mirajul teatrului la microfon a câștigat din ce în ce mai mulți ascultători, privitori cu ochii minții, devenind o formă de manifestare artistică specială și de o mare importanță pentru cultura românească.

Teatrul Național Radiofonic este promotorul unor spectacole radiofonice deosebite care păstrează într-o formă sonoră importante voci și interpretări ale acestora, distribuții emblematice ale teatrului românesc. Prin profesionalismul cultivat, *Teatrul Național Radiofonic* și-a asumat o identitate sonoră inedită, cu povești proprii, pe coordonate care vibrează peste tot în lume.

„De la memoria scrisă despre primele spectacole radiofonice difuzate în direct, la apariția benzii de magnetofon, care a permis înregistrarea spectacolelor și emisiunilor radio, și până în prezentul digitalizat, *Teatrul Național Radiofonic* a ținut pasul atât cu evoluția tehnică a radioului, cât și cu transformările artei teatrale și cinematografice românești și internaționale. În

⁶ Victor Crăciun, *Scena undelor*, (teatru radiofonic), colecția Masca, București, Eminescu, 1980, p. 36

COLOCVII TEATRALE

bogata *Fonotecă a Radioului Român*, cel mai vechi spectacol de teatru radiofonic înregistrat pe bandă este *Hagi Tudose* de B.Șt. Delavrancea (1951), regizat de Ion Șahighian și cu marele Nicolae Baltățeanu în rolul principal.”⁷

A trecut aproape un veac de când spectacolele de pe scena undelor au adunat laolaltă adaptări de texte, scenarii originale, atât românești cât și internaționale, scrieri în cheie clasică sau contemporană. Desigur că fără participarea efectivă a unei echipe tehnice valoroase, toată strădania valoroșilor artiști nu ar fi putut fi încununată de succes.

„Teatrul radiofonic românesc a jucat și continuă să aibă un rol deosebit, specific și unic în viața noastră culturală, împlinindu-și astfel munca sa educativ-formativă pe care i-o menea, încă de la începuturi, Tudor Vianu și anume că - trebuie să devină un adevărat *Teatru Național* -.”⁸ Recunoșterea valorii *Teatrului Național Radiofonic* s-a concretizat și prin premiile primite de producțiile realizate aici, la importante festivaluri internaționale. Anul acesta (2024) la ediția a – X - a a *UK International Radio Drama Festival* participă 32 de țări care vor prezenta 217 creații produse atât de posturi de radio publice cât și de producători independenți.

„În regia lui Mihnea Chelaru, două spectacole ale *Teatrului Național Radiofonic* au fost selectate pentru cea de-a 10-a ediție a *UK International Radio Drama Festival*. La secțiunea *Audio Drama*, TNR va intra în competiție cu *Langholzfeld*, de Andreas Jungwirth (traducerea: Ciprian Marinescu, adaptarea radiofonică: Oana Cristea Grigorescu). *Spre bătălie* de Răzvan Ursuleanu (adaptarea radiofonică: Mihnea Chelaru și Oana Cristea Grigorescu) concurează în secțiunea *Short Form Drama*. Sub sloganul *Simply the Best*, evenimentul se va desfășura în perioada 25-29 martie, în orașul istoric Canterbury.”⁹

⁷ <https://www.romania-muzical.ro/articol/teatrul-naional-radiofonic-95-de-ani-sub-semnul-excelenei/3766501/1811/1>

⁸ Victor Crăciun, *Scena undelor*, (teatru radiofonic), colecția Masca, București, Eminescu, 1980, p.6

⁹ <https://www.constantapress/news/doua-spectacole-ale-teatrului-na%C8%9Bional-radiofonic-concureaza-la-uk-international-radio-drama-festival?uid=854184>

COLOCVII TEATRALE

În secolul al –XXI-lea, producțiile *Teatrului Național Radiofonic* pot fi ascultate online, pe platforma e-teatru.

Fascinația scenei acustice

Scena acustică, sau teatrul radiofonic, sau radio-teatru, sau teatru la microfon, înseamnă artă dramatică verbal- sonoră. Are condiții de creație - receptare și mijloace de expresie artistice specifice. Acest lucru înseamnă că atât sunetul cât și cuvântul au un rol important în crearea piesei de teatru. Actorul este cel care eliberează emoția și jonglează cu imaginația pentru a le transmite publicului ascultător.

Teatrul radiofonic este o metaforă spațială deoarece totul se produce undeva în eter. Receptorul reface, în mintea sa, ceea ce de fapt nu a existat niciodată cu adevărat: decorul, locul desfășurării acțiunii, costumele personajelor... Spectacolul teatral depinde astfel, de gradul de imaginație al ascultătorului, de lumea sa interioară (mai bogată sau mai săracă). Pentru declanșarea imaginației și păstrarea concentrării, teatrul radiofonic are la îndemână elemente specifice de exprimare, pornind de la muzică, sunete de fond, efecte tehnice, până la vocea actorului care practic vorbește cu un microfon, dar care comunică cu partenerul (personajul) lui. Toate aceste mijloace de expresie sunt în slujba receptorului pentru a- i declanșa lumea în care ia naștere cuvântul rostit de actor.

În cadrul proiectului radiofonic la care am participat, *Legendele Doborgei*, un proiect independent, etapele de lucru și modul efectiv de realizare nu au făcut rabat nici o clipă de la calitate și profesionalism. Odată coborâtă de pe podiumul scenei de teatru, m-am trezit într-o lume radio, fără light design- ul care nu de puține ori mă ajuta la crearea unei anumite stări, fără elementele de decor, fără costumul care îmi întregea personajul și, fără o perioadă de repetiții în care aveam timp să construiesc și să asimilez personajul. Eram într-o lume care semăna bine cu lumea pe care o știam dar... nu era aceea. Alături de regizori, de colegii actori, au intervenit pe lângă mine o grămadă de aparate și aparaturi, și un nou partener direct: Microfonul. Un partener extrem de exigent și cu care nu puteai să negociezi nimic.

Totul a început într-un studio de înregistrări. Compozitorul Adrian Stavian, a găzduit în studioul său o parte din înregistrările proiectului, asigurând procesele de producție a unui teatru radiofonic, partea audio:

COLOCVII TEATRALE

”Înregistrările începeau cu cablarea și poziționarea microfoanelor (3 - 4 microfoane). Personajele principale aveau microfoane separate sau dacă era vorba de un grup, se adunau câte 2 - 3 persoane la un microfon. Am încercat să le poziționez astfel încât să păstrez cât se poate efectul de proximitate, fără ca semnalul să fie distorsionat în momentele forte. Am folosit pop-filtre pentru atenuarea consoanelor puternice "p", "b", "d", "t" etc. și microfoanele *Telefunken Ar 51*, *SE Electronics SE 8 stereo set*, *Rode NT1 5th generation*. Acestea au fost conectate prin cabluri xlr la un patchbay care este parte adițională a plăcii de sunet Metric Halo Uln8 3D, conectată la computer prin thunderbolt. Înregistrarea a fost făcută în software-ul Cubase Pro 15. După înregistrare a urmat partea de editare a sunetului (alegerea replicilor, filtrarea zgomotelor, procesarea, eq, compresii, efecte, sound- design etc). Am realizat apoi coloana sonoră muzicală constând în compoziția unor teme sau muzici de susținere, unde am folosit diferite instrumente naturale sau biblioteci de tonuri virtuale, clape etc..., orchestrate în diverse moduri pentru a susține diferite momente. Apoi, a urmat mixajul coloanei sonore muzicale cu coloana sonoră actoricească. Ultimul proces a fost mastering-ul (procesarea finală eq, compresie, volum final al producției).”¹⁰

Chiar dacă inițial părea că toate aceste aparate vor face cumva și treaba noastră, a actorilor, nu, nu era așa. Scenariștii au fost extremi de inventivi pe partiturile actoricești. Astfel că, vocea mea a trebuit să treacă de la căldura și empatia povestitorului, la o țărancă îngrijorată și temătoare, de la o vrăjitoare (rol care mi-a forjat vocea pe toate registrele vocale; de la vocea de cap, ascuțită și stidentă la vocea de piept, răgușeală, tuse, sforăit...), sau o babă oarbă (care trece prin diverse stări realizate bineînțeles, din folosirea vocii, în primul rând fără să uit de vocea îmbărrănită) și chiar un băiețel curios și neastâmpărat (o voce confecționată din mai multe variante vocale). Fig.1¹¹

¹⁰ Adrian Stavian, compozitor român, inginer de înregistrare/mixare/mastering, administrator la HEAD MUSIC PRODUCTION

¹¹ Cod QR cu înregistrări din spectacole



Fig.1.

Pentru ca toate aceste voci diferite să fie valorificate în fața microfonului, impostafia și respirația au avut o mare pondere. Teatrul la micorfon înseamnă și o altă viteză a vorbirii decât cea normală, și un alt gen de implicare decât cea scenică. De asemenea, niciun regizor nu rămânea la o singură variantă de înregistrare, câteodată chiar eram pusă în situația de a improviza pe loc anumite stări sau sunete necesare spectacolului respectiv. Dar, acesta este doar aspectul tehnic al creației actoricești radiofonice. Dincolo de elementele exterioare din care erau alcătuite personajele, totul trebuia trecut prin filtrul emoției și trăirilor interioare. Iar acest lucru nu s-a putut face pe jumătate. Înregistrarea era foarte clară. Dacă interpretarea actorului era pe lângă situație sau personajul se pierdea pe drum, trebuiau reluate înregistrările și refăcut tot parcursul.

Acest gen de teatru are un element care lipsește teatrului scenic: ochii minții. Și, mergând pe firul metaforic eliberator de tot ce înseamnă constrângere, putem spune că teatrul radiofonic ia naștere atunci când închizi ochii pentru ca să poți vedea cu ochii minții. Provocarea este de ambele părți, atât pentru creatori cât și pentru ascultători. Iar pentru mine, a fost o provocare plină de satisfacții.

Concluzie

Din distribuțiile pieselor care s-au auzit de-a lungul timpului la *Teatrul Național Radiofonic* fac parte mari nume ale scenei românești. *Teatrul Național Radiofonic* și-a conturat drumul prin producții artistice în care piesa românească a fost mereu în fruntea repertoriilor. Actorii au putut realiza aici roluri visate doar, pe scenă, iar regizorii au experimentat modalități de creație inedite prin sunete și emoțiile cuvintelor rostite.

Din marea familie a actorilor care au creat personaje la microfonul radioului face parte și echipa proiectului constănțean, *Legndele Doborgei*, un proiect finanțat prin *Granturile SEE 2014 - 2021* în cadrul Programului RO-

COLOCVII TEATRALE

CULTURA, care a avut o audiență de peste 100.000 de ascultători la posturile de radio *Play Radio* și *Radio Constanța*.

Prin specificul său artistic, teatrul radiofonic este cea mai liberă formă de teatru în a crea spectroacole, în a alege textele și actorii iar referitor la public, teatrului radiofonic are cel mai numeros și eterogen public.

Bibliografie:

Crăciun, Victor, *Scena undelor, (teatru radiofonic)*, colecția Masca, București, Eminescu, 1980.

Dima, Cella, *De la vorbire la elocință*, București, Albatros, 1932.

Stanislavski, Konstantin, Sergheevici, *Munca Actorului cu sine însuși*, vol 1, Ediția a II a, trad., Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2013.

Stanislavski, Konstantin, Sergheevici, *Munca Actorului cu sine însuși*, vol 2, trad., Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2014.

Articole Web

Coordonator marketing: Gabriela Tăchescu, 2013, *Mesajul maestrului Radu Beligan la aniversarea a 84 de ani de Teatru Național Radiofonic*, consultat la 28. 03. 2024, https://tnr.srr.ro/info/84_de_tnr/tnr_84_index.html

***, 2024, *Teatrul Național Radiofonic – 95 de ani sub semnul excelenței*, consultat în 29.03.2024, <https://www.romania-muzical.ro/articol/teatrul-naional-radiofonic-95-de-ani-sub-semnul-excelenei/3766501/1811/1>

***, 2024, *Două spectacole ale Teatrului Național Radiofonic concurează la UK International Radio Drama Festival*, consultat în 29.03.2024, <https://www.constantapress/news/doua-spectacole-ale-teatrului-na%C8%9Bional-radiofonic-concureaza-la-uk-international-radio-drama-festival?uid=854184>

Metaforă și teatru

Radu TEAMPĂU*

Rezumat: Această lucrare își propune să analizeze modul în care metafora operează în domeniul teatral. Metafora privită din punct de vedere lingvistic are un anumit impact asupra teatrului și este o consecință a privirii teatrului ca limbaj. Dar privită din punct de vedere pragmatic, dincolo de aspectul lingvistic, ca model de gândire, metafora devine instrument cognitiv. Între aceste două perspective se află o plajă largă de modalități în care metafora teatrală intervine în creația scenică. Totodată, privit ca metaforă a vieții, teatrul își asumă, printr-o serie de metaforizări succesive, o libertate de creație care, însă, poate deveni anarhică și poate sfârși în ceea ce se numește metaforă moartă. Din această cauză, metafora, din punctul de vedere al creatorilor de teatru, trebuie asumată în măsura în care ea este un instrument conceptual, care are capacitatea de a penetra diversele nivele de realitate pentru a atinge un înțeles concomitent cu un sens al acțiunii scenice. Aceasta poate fi libertatea reală pe care o oferă folosirea metaforei în teatru: capacitatea de a atinge un înțeles concomitent cu un sens al acțiunii scenice fără a mai parcurge lanțul cauză-efect. Doar, în acest fel, metafora poate rămâne un element al vitalității într-un teatru viu.

Cuvinte cheie: metaforă, teatralitate, imagine concretă, imagine abstractă, theatrum mundi

Relația dintre metaforă și teatru a avut și probabil va avea mereu o nuanță luminoasă, lămuritoare, eliberatoare și una cețoasă, neclară și încâlcită, în fond, abuzivă. Importată din domeniul filologic, lingvistic, ideea de metaforă preocupă atât pe cei care muncesc la scenă cât și pe teoreticienii teatrului interesați de semiozele ce par a detona înțelesul și plăcerea estetică de a te lăsa cuprins în textura dinamică și proteică a spațiului scenic. Metafora, din punctul de vedere al teatrului, a avut, de exemplu, o perioadă, pe la jumătatea secolului XX, în care era privită ca opusul perfect al realismului teatral. Desigur, realismul teatral era considerat ca fiind acea tendință estetică

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

COLOCVII TEATRALE

în care pe scenă se încadrau momente copiate direct din realitatea socială pe principiul *imitării fotografice* nu doar a *imitării acțiunii* cum apare la Aristotel.

Conflictul imaginat dintre *realism* și *metaforă* a preocupat cercetătorii teatrului care au propus variate modele teoretice de reconciliere a acestuia. Unul dintre modele pare a fi cel al lui Andrei Băleanu, care de pe poziții dogmatic-marxiste, vede, în lucrarea *Realism și metaforă în teatru*, apărută în anul 1965 la editura Meridiane din București, posibilitatea unei sinteze dialectice între realism și metaforă, după cum observă unul dintre comentatorii cărții sale: „Trăgînd concluziile, criticul optează pentru îmbinarea judicioasă a *realismului* cu *metafora*, într-un realism poetic. El ia totodată atitudine împotriva aplicării ușuraticе, de dragul *modei*, a imperativului *convenție*. Naturalismul și scamatoriile regizorale sînt inacceptabile deopotrivă; criticul se pronunță în favoarea sintezei—veridicitate transfigurată poetic, în numele unui ideal umanist. *Dezbărat de zațul naturalist, dar și de tentațiile amăgitoare ale regiei pentru regie, teatrul modern redescoperă—ca fiecare epocă pentru ea însăși—realismul*. Este, în ultimă instanță, o problemă de dozaj și echilibru, ținînd în primul rînd de cultura și bunul gust al regizorului”¹. De aici desprindem următoarele observații: (1) prezența metaforei în discursul despre teatru derivă din estetica *realismului poetic*, (2) realismul nu mai este o ramură a naturalismului, ci devine autonom, (3) convenția teatrală devine *veridicitate transfigurată poetic*, prin urmare, nu mai contează realitatea ca adevăr, ci este suficientă veridicitatea, (4) inamicii *realismului poetic* sunt regizorul și perspectiva naturalistă, prin urmare, regizorul este determinat să devină poet prin asumarea manipulării metaforei, (5) unul dintre instrumentele regizorale eficiente în operarea scenică a metaforei este *bunul gust* al regizorului, (6) regizorul se situează pe poziții adverse față de criticul-ideolog.

Din perspectiva marxist-dialectică, care supraviețuiește și, astăzi, în spațiul teatral est-european, și tentează numeroși practicieni ai teatrului în teatrul vest-european, metafora teatrală este identificată cu simbolul teatral. Practic este acel procedeu estetic prin care se *materializează prezența unui simbol în mod tranzient*. Pe scurt, regizorul trebuie să construiască, la scenă, împreună cu întregul colectiv artistic, amănunte și nuanțe care sunt considerate

¹ Miletineanu Gheorghe, „Repere și coordonate contemporane”, *Teatrul*, an 11, nr. 5, 1966, pp. 89-94, p. 94

COLOCVII TEATRALE

ca fiind încărcate de potențial liric metaforic. Se caută o proliferare sofisticată a exprimării artistice.

Reușita muncii unui regizor se aprecia conform a ceea ce am putea numi *metaformetru*, un instrument conceptual de numărare a cantității de metafore teatrale folosite într-un spectacol, după cum putem citi într-o cronică încruntată din 1965: „Spectacolul se desfășoară într-un decor (Gh. Matei) care nu reușește să materializeze metafora, să se adecveze caracterului simbolic al piesei și să sugereze acea notă de *ciudățenie*, de originalitate a ambianței cerută de text. Regia lui D. Dinulescu a imprimat reprezentației o linie cam didactic-școlărească, un patos exterior, văduvit de poezie. Regizorul nu a cheltuit suficientă fantezie pentru a concretiza în nuanțe și detalii lumea pitorească, sensibilă, a eroului, lume subiectivă”². Astfel subiectivitatea pare să nu mai anime obiectul. Subiectivitatea pare a fi doar un obiect complex. Obiectul animă subiectivitatea. O astfel de structurare a unui fir logic metaforizat nu poate fi validat în experiență. Metafora teatrală pare să devină astfel ilogică la nivelul realității contingente, căci, după unele afirmații: „Teatrul schimbă complet logica, succesiunea emoțiilor noastre, răstoarnă legea cauzelor și a efectelor care stăpânește obișnuit gândurile noastre. Teatrul își are propriile adevăruri care nu au nimic de a face cu adevărurile cotidiene ale *realității* noastre”³. Astfel metafora teatrală devine un soi de instrument de instituire a unei logici care nu funcționează decât pe planul scenic.

În ultimă instanță, dincolo de excesele observate mai sus, discuția despre metafora teatrală se așterne ca o dezbatere despre *convenția teatrală*. Trecând de modul în care se poate fundamenta convenția teatrală, care este și ea, un important aspect al practicii teatrale, ce este important de reținut, este faptul că, în acest context, metafora teatrală nu poate fi fluturată, în numele libertății de creație, ca o motivație pentru orice inadecvare scenică. Oare limita folosirii metaforei în spectacolul de teatru, respectiv limita convenției teatrale, este, în mod obligatoriu și evident, dată de gradul de acceptare a convenției sau înțelesului metaforic din partea spectatorului? Spectatorul poate accepta orice în funcție de iscusința prin care i se furnizează informația artistică? Dar în ce condiții metafora își poate găsi loc binemeritat în teatru? Pentru a putea

2 Ducea Valeria, „Nu vreți să veniți puțin? de Aziz Nesin”, *Teatrul*, an 10, nr. 11, 1965, pp. 70-72, p. 71

3 Evreinov Nikolai, *Teatrul în viață*, traducere de Nicolae Manda, p. 132, la [evreinov-teatrul-in-viata.pdf \(unatc.ro\)](#), accesat: 08.03.2024

COLOCVII TEATRALE

încerca schițarea unui răspuns la această ultimă întrebare ar trebui să ne lămurim cu privire la ceea ce este metafora însăși. Ea a fost definită în multe feluri și încă nu s-a ajuns la o concluzie finală.

Dacă la Aristotel „Metafora e trecerea asupra unui obiect a unui nume care arată alt obiect, trecere fie de la gen la specie, fie de la specie la gen, fie el de la specie la specie, fie după un raport de analogie”⁴, în actualitate se discută despre cel puțin două tipuri de metaforă care funcționează diferit. Diferența poate fi marcată prin modul în care metaforele se situează în context: „Cercetările experimentale recente asupra unui set de date referitoare la metafore literare italiene au arătat că, în timp ce în enunțurile non-literare contextul sprijină înțelegerea metaforelor, metaforele literare sunt înțelese diferit: contextul le face doar *puțin mai previzibile* și reduce familiaritatea lor”⁵. Totuși, tendința este aceea de a depăși dimensiunea retorică și a încerca de a stabili, pentru metaforă, o arie de eficiență pragmatică. Paradigma aflată în discuție vizează negocierea dintre specificitate și reprezentativitate. Distincția dintre cele două înțelesuri poate fi, uneori, extrem de imprecisă. În unele cazuri se poate vorbi chiar despre o echivalență și nu de o deosebire.

Totuși „În ultimele decenii, discuțiile teoretice care se învârt în jurul conceptelor de metaforă și mai precis de alegorie au evidențiat arbitrariul care caracterizează relația dintre *proprium* și *figuratum*”⁶. Figurativul, chiar dacă are o dimensiune a interpretării sale metaforice conține, de asemenea, și o caracteristică care îl împinge înspre *reprezentare* figurativă. Propriul, în aceeași măsură, poate fi dimensionat nu doar ca specificitate, individualizare, ci și ca ceva nemijlocit, direct. Astfel deosebirea poate fi acceptată în sensul translării printr-o intermediere, adică, ceea ce este propriu nu se supune

4 Aristotel, *Poetica*, traducere de C. Balmuş, București, Editura Științifică, 1957, p. 68

5 Richter Sandra, “Literal and Figurative Uses of the Pícaro: Graded Saliency in Seventeenth-Century Picaresque Narrations”, *Theater as Metaphor*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2019, pp. 45-64, p. 50, trad. noastră, text original: “Recent experimental research on a dataset of Italian literary metaphors has shown that, while in non-literary utterances context supports metaphor comprehension, literary metaphors are understood differently: context makes them *only slightly more predictable* and reduces familiarity with them.”

6 Küpper Joachim, “The Conceptualization of the World as Stage in Calderón and Cervantes – Christian Didacticism and its Ironic Rebuttal”, *Theater as Metaphor*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2019, pp. 101-115, p.106, trad. noastră, text original: “In recent decades, theoretical discussions revolving around the concepts of metaphor and more specifically of allegory have highlighted the arbitrariness characterizing the relation between *proprium* and *figuratum*.”

COLOCVII TEATRALE

echivalării, transformării în altceva în vederea unei deplasări și apoi revenirii la starea inițială în momentul în care mișcarea încetează, iar ceea ce este figurativ se pune metamorfozei.

Prin urmare, metafora nu ar trebui înțeleasă în afara principiului dislocării. În fapt, acesta implică înțelegerea metaforei nu ca stabilire a unei identități între obiecte, ci, din pricina vectorului mișcării, ca stabilire a echivalenței dintre raporturile dintre obiecte, după cum susținea Aristotel: „Înțeleg prin trecere după un raport de analogie toate, cazurile când termenul al doilea se află față de termenul întâi în același raport cum e termenul al patrulea față de al treilea; în acest caz, poetul va putea întrebuința al patrulea termen în loc de al doilea și pe al doilea în loc de al patrulea; câteodată, se adaugă și termenul la care se raportă cuvântul înlocuit de metaforă”⁷. Totodată, posibilitățile variate de a se înființa, fragilitatea, omniprezența, capacitatea de a inspira o idee și ambivalența sa fac metafora greu de definit: „A încerca să vorbim despre metaforă în alt fel decât în termeni metaforici (în măsura în care acest lucru este fezabil), adică în termeni expliciți, [...] înseamnă [...] să-ți riști gâtul până într-atât încât riști să-ți pierzi capul”⁸. În acest caz, metafora poate fi actul fundamental al subiectivării? Imprimarea caracterului personal al modului în care se prezintă imaginea la care ne referim printr-o metaforă nu poate fi rezultatul unui proces mecanic.

În fond, este o comparație care particularizează, individualizează, în loc să generalizeze sau să pună în comun. Prin aceasta are o dimensiune paradoxală implicită. Iar dacă ea își pierde specificitatea paradoxală, sau dacă nu este atinsă, în momentul elaborării sale, metafora poate fi ratată. Metafora ar putea fi acel act de luciditate inconștient, dacă poate fi acceptat ca fiind valid, nu doar la modul retoric, un astfel de enunț contradictoriu. Practic am putea vorbi despre o stare dublă sau chiar multiplă a metaforei. Ea pare a funcționa ca un punct de convergență, o răspântie unde fiecare traseu își păstrează încă specificitățile înainte de a se contopi unul într-altul. S-a afirmat chiar că: „Metafora permite sinteza diferitelor niveluri de cunoaștere și

7 Aristotel, op. cit., p. 69

8 Aarts Jan M.G. and Joseph P. Calbert, *Metaphor and non-metaphor*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1979, p. 124, trad. noastră, text original: “To attempt to talk about metaphor not in metaphorical terms (insofar as this is feasible) but in explicit terms, employing the semantic tools we have discussed in the preceding sections, is, therefore, to stick out one’s neck so far that one runs the risk of losing one’s head.”

COLOCVII TEATRALE

fuziunea ipotezelor și simulărilor, pe de o parte, și a cunoștințelor verificate, pe de altă parte, într-un întreg interconectat. Capacitatea metaforei de a uni diferite semnificații într-un tot integrat implică un mecanism de ajustare a faptelor. Acest mecanism este declanșat de însuși principiul ficționării și al presupusei asemănări. Modul de asemănare permite metaforei să echivaleze diferite fenomene și să integreze necunoscutul în structura cunoștințelor existente”⁹. Rămâne totuși de evaluat dacă metafora rămâne să existe dincolo de momentul întâlnirii de la răspântie. Pot oare fuziona elementele comparate? Este posibil să ne înșele absența unui element al comparației care este totuși subînțeles, prin urmare prezent, într-un fel sau altul, și să considerăm că sinteza, trecerea de la o stare la alta să se petreacă prin reorganizarea lor internă? În modernitate, probabil tocmai datorită stării sale paradoxale de înființare în realitate, ce poate crea senzația unei contopiri structurale a sensurilor, se poate sesiza tendința de a defini metafora dincolo de valoarea sa retoricofilologică. Ca de exemplu: „Metafora nu este doar o chestiune de limbaj, ci de gândire și rațiune. Limba este secundară. Cartografierea este primară, în sensul că sancționează utilizarea limbajului domeniului sursă și a modelelor de interfață pentru conceptele domeniului țintă. Cartografierea este convențională, adică este o parte fixă a sistemului nostru conceptual, una dintre modurile noastre convenționale de conceptualizare”¹⁰. Dincolo de cantonarea într-un posibil *carambol al comparațiilor*, se poate observa că metafora se definește în actualitate, până la urmă, ca instrument de creație, mod în care noutatea este generată de gândirea umană. Însăși definiția

9 Penskaya Elena, “The Philosophical Narrative as a Semiotic Laboratory of Theatrical Language: The Case of Jean Paul in the Context of the Russian Reception” în *Theater as Metaphor*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2019, pp. 169- 206, p. 172, trad. noastră, text original: “Metaphor allows for the synthesis of different layers of knowledge and for the fusion of hypotheses and assumptions on the one hand and verified knowledge on the other into one connected whole. Metaphor’s ability to unite different meanings into integrated wholes implies a mechanism for adjusting facts. This mechanism is triggered by the very principle of fictitiousness and assumed likeness. The modus of likening enables metaphor to equate different phenomena and integrate the unknown into the structure of existing knowledge.”

10 Lakoff George, “The contemporary theory of metaphor”, *Metaphor and Thought*, Edited by Andrew Ortony, New York, Cambridge University Press, 1998, pp. 202-251, p. 208, trad. noastră, text original: “The metaphor is not just a matter of language, but of thought and reason. The language is secondary. The mapping is primary, in that it sanctions the use of source domain language and interface patterns for target domain concepts. The mapping is conventional, that is, it is a fixed part of our conceptual system, one of our conventional ways of conceptualizing”

COLOCVII TEATRALE

metaforei pare astfel să se fi îndepărtat de sensul ei antic, metamorfozându-se, la rândul ei, transformându-se în ceva nou. Totuși, la o privire mai atentă observăm că „În cele din urmă, Aristotel distinge patru tipuri de metafore. Primele trei, care privesc genuri și specii, ar fi astăzi clasificate ca metonimii (și este o întrebare deschisă dacă metonimia ar trebui clasificată ca un fel de metaforă sau mai degrabă ca o altă figură de stil). Ultimul tip de metaforă al lui Aristotel definește metafora în sensul actual. Majoritatea teoriilor contemporane folosesc, într-un anumit sens, noțiunea de analogie sau de cartografiere—între două sensuri, sisteme lingvistice, câmpuri semantice sau domenii de experiență”¹¹. Prin urmare, metafora funcționează în mare măsură prin intermediul asemănării parțiale dintre două elemente comparate. Desigur, ar trebui să avem în vedere faptul că elementele comparate nu sunt evaluate prin ele însele, ci prin manifestările, atributele lor care pot fi multiple. Totodată, există posibilitate ca actul comparării, în sine, să nu compare doar două elemente, ci, prin faptul că unul este subînțeles, deci ascuns, mai multe elemente. În același timp, pentru unii cercetători, „Există bănuiala că modul metaforic de exprimare este fie doar stilistic, retoric sau decorativ, fără nicio semnificație cognitivă suplimentară a unei metafore, fiind *sui generis*, complet”¹². Totuși, dacă metafora nu schimbă natura intimă a lucrurilor și actelor pe care le compară, se poate observa că schimbarea se produce la un alt nivel. La nivelul operatorului de metafore. Nu mediul înconjurător se schimbă. Dar nici operatorul. Ceea ce se schimbă este modul în care operatorul sesizează desfășurarea evenimentelor în acest mediu. Dar nici aceasta la modul efectiv, ci doar ca un traseu de urmat: „După cum spune Goodman în *Languages of Art*, toate sistemele simbolice sunt denotative în sensul că ele

11 Mácha Jakub, “Metaphor in Analytic Philosophy and Cognitive Science”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 75, issue 4, 2019, pp. 2247-2286, p. 2250, trad. noastră, text original: “Finally, Aristotle distinguishes four kinds of metaphors. The first three, which concern genera and species, would today be classified as metonymies (and it is an open question whether metonymy should be classified as a kind of metaphor or rather as another figure of speech). Aristotle’s last kind of metaphor defines metaphor as in today’s sense. The majority of contemporary theories employ, in some sense, the notion of analogy or mapping—between two meanings, linguistic systems, semantic fields or domains of experience.”

12 Stern Josef, “Metaphor, Semantics, and Context”, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Edited by Raymond W. Gibbs Jr., Cambridge, University Press, 2008, pp. 262-279, p. 276, trad. noastră, text original: “It was assumed either that the metaphorical mode of expression is merely stylistic, rhetorical, or decorative, carrying no additional cognitive significance of a metaphor is *sui generis*, completely...”

COLOCVII TEATRALE

crează și refac realitatea. A ridica problema valorii referențiale a limbajului poetic înseamnă a încerca să arăți cum sistemele simbolice reorganizează lumea în termeni de lucrări și opere în termeni de lume. În acel moment, teoria metaforei tinde să se contopească cu cea a modelelor, în măsura în care o metaforă poate fi văzută ca un model pentru schimbarea felului nostru de a privi lucrurile, de a percepe lumea”¹³. Astfel se poate înțelege în ce sens „Atitudinea estetică este neliniște, caută, testează—este mai puțin atitudine decât acțiune: creație și re-creare”¹⁴. Sensul este acela al confruntării dintre ceea ce se poate imagina și ceea ce se poate percepe. O confruntare care este operată nu pentru a identifica un câștigător între imaginar și perceptibil, ci pentru a lămuri corespondențele dintre interioritatea psihică și exterioritatea obiectivă care fac posibilă situarea într-un mediu real. Astfel creația ca atitudine estetică realizată prin intermediul metaforei determină modificări atât în mediul înconjurător cât și în psihicul creatorului. Dacă una dintre aceste două condiții necesare nu este îndeplinită mai putem vorbi despre actul creator? Metafora este tratată astfel ca fiind cel mai important instrument conceptual al persoanei creative, fie ea artist, inginer sau numită după oricare alt gen de activitate ce va fi întreprinsă de persoana în cauză. Tentația de a apela la metaforă pentru a te exprima pare în acest caz a fi explicabilă.

Cu toate acestea, unii cercetători încearcă să furnizeze argumente pentru o limitare cât mai mare a folosirii metaforei tocmai datorită dimensiunii sale poetice, imprecise și probabil a relației sale polivalente față de contextul în care se manifestă. Astfel „Criticii ei consideră că înțelesul unei metafore este ceva asemănător proprietății pe care o exprimă într-un context. Dar acesta este ceea ce consider că este conținutul metaforei în context. În opinia mea, sensul unei metafore este regula care îi determină conținutul pentru fiecare

13 Ricoeur Paul, “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling”, *Critical Inquiry*, vol. 5, no. 1, 1978, pp.143-159, p. 152, trad. noastră, text original: “As Goodman says in *Languages of Art*, all symbolic systems are denotative in the sense that they *make and remake* reality. To raise the question of the referential value of poetic language is to try to show how symbolic systems reorganize *the world in terms of works and works in terms of the world*. At that point the theory of metaphor tends to merge with that of models to the extent that a metaphor may be seen as a model for changing our way of looking at things, of perceiving the world.”

14 Goodman Nelson, *Languages of Art. An Approach to A Theory of Symbols*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1968, p. 142, trad. noastră, text original: “The aesthetic attitude is restless, searching, testing—is less attitude than action: creation and re-creation.”

COLOCVII TEATRALE

context, adică caracterul ei”¹⁵. Prin urmare, relația dintre metaforă și context poate fi înțeleasă fie ca aproape inexistentă, sunt două entități separate care interacționează limitat, fie ca nedeosebindu-se de context, sunt părți ale aceleiași entități care interacționează continuu. Totuși, se poate delimita cel puțin un neajuns al acestei dimensionări contextuale a metaforei. Pentru a putea funcționa această relație dintre metaforă și context, contextul trebuie considerat ca fiind cunoscut în totalitate. Dar metafora poate fi o indicație în context. Doar atât? Ce mai poate fi ea? Metafora poate fi o provocare. Și are o definiție inconsistentă. Metafora este propunerea unei definiții deschise. Metafora poate fi solicitarea recunoașterii unei caracteristici, a unui atribut. Sau a mai multora. Metafora poate fi un punct de convergență. Metafora implică generozitate. Metafora poate fi o redefinire? Sigur poate fi o definiție. Metafora poate fi o stare excepțională. Dar poate fi una comună? Metafora poate fi percepută ca un dublu. Metafora se fundamentează pe infrastructură, schemă și face trimitere la funcționalitate. Metafora poate fi bănuită de desemnarea unei mulțimi de obiecte, relații, fenomene. Personificarea pare implicată în metaforizare. Procesul intim al denominării pare implicat în metaforă. Paronimia pare implicată în metaforă. Metafora poate fi o meditație comprimată. Îndemnul și prilejul de a te angaja într-un act de cugetare.

De exemplu, Shakespeare ne oferă metafora: *Julieta este soarele*. Este o metaforă nereușită? *Julieta este luna* ar fi clar o metaforă nereușită, căci, după cum urmează replica shakespeariană, luna este doar simpla invidioasă ce trebuie omorâtă de către *cinstitul soare*. Există metafore reușite și metafore nereușite. Dar dacă nu am fi siguri că *Julieta este soarele* este o metaforă reușită? Împingând până la absurd argumentul, se observă că, în momentul morții Julietei, adică a dispariției soarelui, în piesă nu se stinge lumina. De ce? Pentru că arde o flacără în noapte, în cimitir. Lumina nu mai vine de la soare, ci de la flacără. Prin urmare, raporturile de echilibru dintre soare și Julieta sunt păstrate până și sub acest aspect. Acum am putea fi siguri că este o metaforă reușită în înțelesul ei ingenuu. Chiar mai mult decât atât, în *Furtuna*, Shakespeare folosește expresia *Luminătorul mare* pentru a desemna soarele.

15 Stern, Josef, *Metaphor in Context*, Cambridge (MA), Massachusetts Institute of Technology Press, 2000, p. 16, trad. noastră, text original: “Its critics take the *meaning* of a metaphor to be something like the property it expresses in a context. But that is what I take to be the content of the metaphor in context. On my account, the meaning of a metaphor is the rule that determines its content for each context, that is, its character.”

COLOCVII TEATRALE

Soarele este lumină. Julieta este soare. Prin urmare, Julieta este lumină. Astfel se observă că metafora nu este o simplă echivalare, o simplă sintetizare, ci o operație logică de echivalare.

Înțelesul unei metafore nu se oprește la simpla sinteză dintre doi termeni aflați în relație comparatistă. Înțelesul metaforei poate fi dincolo de cele spuse, într-un subînțeles. Pe de altă parte, acesta nu este exclusiv. Înțelesul unei metafore poate fi multiplu în funcție de parcurgerea mutațiilor semantice. O definiție recentă sună astfel: „Creația metaforică are la bază o intuiție prin care nu se identifică două entități, două elemente sau două obiecte, ci un aspect inedit din experiența cu obiectul A și imaginea stereotipică asociată semnificatului B. Acest proces parcurge de fiecare dată trei operații sau momente metasemice (Borcilă): momentul diasemic, momentul endosemic și momentul episemic”¹⁶. Din această cauză metaforele și modul lor de funcționare trebuie, oarecum, supravegheat, la nivel conștient. Actul metaforizării și rezultatul acestuia, înțelesul, nu pot fi creditate să funcționeze ca un mecanism tocmai din cauza polisemiei implicate în înțelesul metaforei. De aici și imprecizia citirii metaforei. Metafora are rareori un nivel de interpretare indicativ. De cele mai multe ori, ne putem înșela cu privire la înțelesul unei metafore și acționa, în consecință, greșit. Întotdeauna atunci când formulăm înțelesul unei metafore în mod mecanic, fără a avea răbdarea de a judeca înțelesul acesteia. Dar pare că mai mult decât a rata înțelesul unei metafore, în folosirea ei ne paște o amenințare și mai mare. Căci, „în timp ce metaforele pot fi abuzate în multe moduri diferite, pericolul cel mai serios și interesant este ca o anumită metaforă sau extensia ei alegorică să poată fi transformată în mit. Cu toate acestea, trebuie folosită precauție extremă în formularea acestui pericol, dacă teoria tensiunii metaforei nu trebuie să devină autoinfirmantă. Turbayne definește un mit ca o metaforă extinsă ale cărei afirmații aparente sau nominale sunt interpretate univoc. Mitul, cu alte cuvinte, este o absurditate crezută, crezută pentru că absurditatea rămâne nerecunoscută. Sau, după cum sugerează și Turbayne, mitul rezultă atunci când masca, filtrul lentilei sau subiectul interpretat este confundat sau echivalat cu subiectul interpretat”¹⁷. Metafora ca *absurditate crezută*,

16 Tomoiagă Maria-Alexandrina, „Desemnarea metasemică a omului în limba română contemporană”, *Dacoromania*, serie nouă, 21, nr. 1, 2016, pp. 79–94, p. 87–88

17 Berggren Douglas, “The Use and Abuse of Metaphor”, I, *The Review of Metaphysics*, vol. 16, no. 2, 1962, pp. 237–258, p. 244, trad. noastră, text original: “Finally, while metaphors

COLOCVII TEATRALE

netrecută prin filtrul raționamentelor interpretative, acceptate mecanic, face ca metafora să fie percepută, cumva, instinctiv. Știm că există opinia cum că „Omul posedă un instinct despre care, în ciuda inepuizabilei sale vitalități, nici istoricii, nici psihologii, nici esteticienii nu au spus până acum un singur cuvânt. Am în vedere instinctul de transfigurare, instinctul de a opune imaginilor primite din exterior imagini arbitrare create din interior, instinctul de a transmuta aparențele oferite de natură în ceva diferit, pe scurt un instinct a cărui esență se revelă în ceea ce numesc teatralitate”¹⁸. Deci, dacă acceptăm ca descriind o realitate organică, *instinctul de transfigurare* trebuie să se poate relaționa tocmai cu folosirea metaforei ca instrument conceptual. Însă ar trebui subliniat faptul că în momentul contrapunerii unor *imagini arbitrare* interioare cu *imaginile percepute* din exterior s-ar putea identifica un flagrant abuz de interpretare sau forțarea constatării unor concordanțe. De ce? Pentru că reprezentarea perceptivă sau imaginea provenită din exterior ar putea fi alterată, într-un grad mai mare sau mai mic, tocmai de disfuncții perceptive. În acest caz, s-ar confrunta o imagine subiectivă, arbitrară cu o altă imagine subiectivă, alterată. S-ar putea ușor sesiza ruperea de exterior, izolarea într-o interioritate autosuficientă. Prin urmare, este îndoielnic însuși procesul transfigurării definit în acești termeni. Căci însăși figurarea, pe aceste coordonate, poate fi doar un abuz. Este un simplu proces de convenționalizare arbitrară, în afara unei referențialități. Nimic nu reprezintă nimic. Orice reprezintă orice. În fond, este un bun exemplu de instrumentalizare a unei *absurdități crezute*. Și nu are nici scuza că „Omul stăpânit de mentalitatea magică recurge la metafore din instinct de autoconservare, din interesul securității personale și colective”¹⁹. A crede într-un *instinct de transfigurare* definit în termenii de mai sus practic nu generează securitate, ci tocmai opusul acesteia. Poate fi sursa principală a manifestării dezechilibrelor în cazul în care

can be abused in many different ways, the most serious and interesting danger is that a given metaphor or its allegorical extension may be transformed into myth. Extreme caution must be used in formulating this danger, though, if the tension theory of metaphor is not to become self-refuting. Turbayne defines a myth as an extended metaphor whose apparent or face-value assertions are interpreted univocally. Myth, in other words, is a believed absurdity, believed because the absurdity goes unrecognized. Or, as Turbayne also suggests, myth results when the mask, lens filter, or construing subject is mistaken for or equated with the subject construed.”

18 Evreinov Nikolai,, op. cit., p. 25

19 Blaga Lucian, *Trilogia culturii*, București, Humanitas, 2011, p. 352

COLOCVII TEATRALE

considerăm că „Metafora este o parte fundamentală a imaginației și limbajului nostru”²⁰, în mod exclusiv. Metafora poate fi mult mai mult decât atât.

În realitate, unele tipuri de metafore emerg tocmai din punerea în relație a imaginii exterioare, care descrie universul concretului, și a imaginii interioare, care descrie universul abstractului și nu al arbitrarului. Lucian Blaga precizează: „metafora are două izvoare cu totul diferite, care nu îngăduie nici o confuzie. Un izvor este însăși constituția sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret și abstracțiune. Al doilea izvor este un mod de a exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea dimensională a spiritului său, ca om: existența într-un mister”²¹. Dar, desigur, atâta timp cât nu este doar o metaforă înscenată sau moartă există posibilitatea să ne întâlnim cu un tip de metafore care depășesc cadrul strict lingvistic de funcționare. Astfel s-ar putea rezolva dilema dacă metafora este un instrument strict lingvistic sau unul cognitiv. Unele metafore rămân la stadiul lingvisticii, iar altele par să meargă mai departe. Chiar mai departe de nivelul cognitiv și pătrund în ontologic: „La celălalt pol față de metaforele moarte ale discursului repetat idiomatic, dincolo de metaforele, încă *vii*, plasticizant-designaționale, metaforele de cel mai radical tip (*revelatorii*, le spune Blaga) nu doar că nu vor putea vreodată fi domesticite ca limbă, ci nici nu se subsumează, cumiți, vreunui proces de adecvare la exprimarea cutărui sau cutărui aspect *nou* al realului. Dimpotrivă, ele minează semnificarea (antrenând elemente ale limbii totodată incompatibile semantic și egale *ecvaționale*) și aruncă-în-aer designarea tocmai pentru a configura, plener, sensul [...] ele ar trebui să ne dea de înțeles despre ceea ce Blaga numește amfibismul propriei noastre conștiințe și despre posibilitatea-probabilitatea ca noi, oamenii, să nu fim de-aici (sau, măcar, nu cu totul)”²². Printre felurite metafore care își găsesc cale de instaurare în limbaj, imaginație, simbol sau chiar revelație sunt unele care ne conduc într-un mod neașteptat în lumea teatrului.

20 Rasse Carina, Alexander Onysko, Francesca M. M. Citron, “Conceptual metaphors in poetry interpretation: a psycholinguistic approach”, *Language and Cognition*, vol. 12, issue 2, 2019, pp. 310-342, p. 311, trad. noastră, text original: “Metaphor is a fundamental part of our imagination and language.”

21 Blaga Lucian, op. cit, p. 355

22 Vilcu Cornel Dumitru, „Borcilă”, *Dacoromania*, serie nouă, 27, nr. 2, 2022, pp. 119-134, p. 132

COLOCVII TEATRALE

În teatru, metafora, pentru a nu se autodistrage, ar trebui îndreptată înspre perceperea unui fenomen, unei acțiuni sau spre dimensiunea temporală a deplasării și nu spre înlocuirea unui obiect cu un alt obiect sau a imaginii unui obiect cu imaginea altui obiect sau cu înlocuirea obiectului cu imaginea acestuia sau a altui obiect. În metafora teatrală termenul înlocuit este înlocuit provizoriu și nu permanent. Aici, în teatru, metafora creează perceperea distanței dintre similarități și pseudo-similarități și nu se bazează strict pe identificarea asemănării dintre obiecte. În teatru, metafora, creează o relație între social și individual în care individul rămâne capabil de a se prezenta ca fiind surprins în cursul realizării unui obiectiv. Deoarece „Teatrul [...] își propune să transpună în limbajul scenic metamorfozele individului [...] care, în esență, se află într-o continuă căutare a sensului vieții...”²³. În teatru, ne așteptăm la ceva revelator, semnificativ și clarificator, în urma fiecărei metafore. În teatru, orice metaforă ne creează senzația că ne dăm seama de un adevăr pe care l-am știut întotdeauna, dar pe care l-am ignorat. Metafora îndeamnă, în teatru, la a te comporta cu obiectul desemnat diferit decât este conform etichetei care îi este pusă. Acest comportament, contextualizare pune tensiune pe aparența obiectului. Dacă aparența este în concordanță cu obiectul se produce actul revelator. Dacă aparența nu este în concordanță cu obiectul se produce evidența a ceea ce aparența ascunde. În teatru, metafora incumbă o tensiune între acțiune și obiectul acțiunii. În teatru, metafora nu are doar un înțeles lingvistic sau unul fizionomico-simbolic sau unul pragmatic. În teatru, metafora este un act comparativ-revelator. În teatru, metafora este o testare. Se testează capacitatea obiectului de a performa propriile însușiri. Cum? Fiind supus unor însușiri care nu îi sunt proprii. Metafora în teatru este un procedeu prin care se determină obligatoriu un proces de analiză din partea spectatorului.

În concluzie, dincolo de aspectele operaționale ale instrumentalizării sale, relevanța metaforei, pentru teatru, constă în chiar ideea că teatrul însuși este o metaforă a vieții: „Nu este de mirare că a apărut ceva echivalent unei concluzii inverse, interzisă de legile de bază ale logicii, dar productivă în domeniul retoricii: și anume, că viața pragmatică (reală) este, în ultimă

23 Cozma Diana, “A Theatre of Cruelty Nowadays”, *Hermeneia*, nr. 31, 2023, pp. 73-83, p. 82, trad. noastră, text original: “The theatre, which reveals the tragic dimension of the human existential condition, aims to transpose in stage language the metamorphoses of the actual individual who, in essence, is in a continuous search for a sense of life”

COLOCVII TEATRALE

instanță, asemănătoare sau chiar identică cu cea a unui spectacol teatral”²⁴. Aspectul strict retoric al acestei metafore a produs multă zarvă printre oamenii de teatru și s-a încercat depășirea acestei înțelegeri a realității teatrului. „Drept urmare, putem afirma că *Cum vă place* oferă două moduri de a înțelege metafora *theatrum mundi*: ca și comentariu metafizic asupra efemerității lumii și ca descriere secularizată a teatralității vieții sociale, nu în ultimul rând a intrigilor de la curte”²⁵. Încercarea de a înlocui conceptul de *theatrum mundi*, ca fiind unul desuet, cu cel de *teatralitate*, care, la rândul lui, se dovedește a fi o metaforă, și este cum se pretinde o descriere nonmetaforică a realității, din care derivă instinctul de transfigurare, adică nevoia individului uman de a se schimba doar pe baza propriei plictiseli, s-a dovedit neproductivă. Dar, desigur că însăși metafora *teatrul este ca viața* pare astăzi o deformare a înțelesului: *opera de artă teatrală trebuie să fie vie*. Aceasta pare să fie înțelegerea metaforei *theatrum mundi*.

Bibliografie:

- Aarts, Jan M.G. and Joseph P. Calbert, *Metaphor and non-metaphor*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1979
- Aristotel, *Poetica*, traducere de C. Balmuș, București, Editura Științifică, 1957
- Berggren, Douglas, “The Use and Abuse of Metaphor”, I, *The Review of Metaphysics*, vol. 16, no. 2, 1962, pp. 237-258
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Humanitas, 2011
- Cozma, Diana, “A Theatre of Cruelty Nowadays”, *Hermeneia*, nr. 31, 2023, pp. 73-83
- Ducea, Valeria, „Nu vreți să veniți puțin? de Aziz Nesin”, *Teatrul*, an 10, nr. 11, 1965, pp. 70-72
- Evreinov, Nikolai, *Teatrul în viață*, traducere de Nicolae Manda, la evreinov-teatrul-in-viata.pdf (unatc.ro), accesat: 08.03.2024

24 Penskaya Elena, and Joachim Küpper, “Introduction”, *Theater as Metaphor*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2019, pp. 1-10, p. 1, trad. noastră, text original: “It is not astonishing that a corresponding reverse conclusion—prohibited by the basic laws of logic, but productive in the realm of rhetoric—emerged: namely, that pragmatic (*real*) life is, in the final analysis, similar or even identical to a theatrical performance.”

25 Mosch Jan, “Dressed for life’s short comedy: Desengaño and connivere libenter as Ethical Paradigms in William Shakespeare’s Plays”, *Theater as Metaphor*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2019, pp. 77-100, p. 79, trad. noastră, text original: “As a result, we can state that *As You Like It* offers two ways to understand the *theatrum mundi* metaphor: as a meta_physical comment on the ephemerality of the world and as a secularized description of the theatricality of social life, not least the intrigues at court.”

COLOCVII TEATRALE

Goodman, Nelson, *Languages of Art. An Approach to A Theory of Symbols*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Co. Inc, 1968

Lakoff, George, “The Contemporary Theory of Metaphor”, *Metaphor and Thought*, edited by Andrew Ortony, New York, Cambridge University Press, 1998, pp. 202-251

Küpper, Joachim, “The Conceptualization of the World as Stage in Calderón and Cervantes – Christian Didacticism and its Ironic Rebuttal”, *Theater as Metaphor*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2019, pp. 101-115

Mácha, Jakub, “Metaphor in Analytic Philosophy and Cognitive Science”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 75, issue 4, 2019, pp. 2247-2286

Miletineanu, Gheorghe, „Repere și coordonate contemporane”, *Teatrul*, an 11, nr. 5, 1966, pp. 89-94

Mosch, Jan, “Dressed for life’s short comedy: Desengaño and connivere libenter as Ethical Paradigms in William Shakespeare’s Plays”, *Theater as Metaphor*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2019, pp. 77-100

Penskaya, Elena and Joachim Küpper, “Introduction”, *Theater as Metaphor*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2019, pp. 1-10

Penskaya, Elena, “The Philosophical Narrative as a Semiotic Laboratory of Theatrical Language: The Case of Jean Paul in the Context of the Russian Reception”, *Theater as Metaphor*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2019, pp. 169- 206

Rasse, Carina and Alexander Onysko, Francesca M. M. Citron, “Conceptual metaphors in poetry interpretation: a psycholinguistic approach”, *Language and Cognition*, vol. 12, issue 2, 2019, pp. 310-342

Richter, Sandra, “Literal and Figurative Uses of the Pícaro: Graded Salience in Seventeenth-Century Picaresque Narrations”, *Theater as Metaphor*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2019, pp. 45-64

Ricoeur, Paul, “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling”, *Critical Inquiry*, vol. 5, no. 1, 1978, pp.143-159

Stern, Josef, *Metaphor in Context*, Cambridge (MA), Massachusetts Institute of Technology Press, 2000

Stern, Josef, “Metaphor, Semantics, and Context”, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Edited by Raymond W. Gibbs Jr., Cambridge University Press, 2008, pp. 262-279

Tomoiağă, Maria-Alexandrina, „Desemnarea metasemică a omului în limba română contemporană”, *Dacoromania*, serie nouă, 21, nr. 1, 2016, pp. 79–94

Vîlcu, Cornel Dumitru, „Borcilă”, *Dacoromania*, serie nouă, 27, nr. 2, 2022, pp. 119-134

Aplicabilitatea metodelor de arta actorului în online și realitate – *Trei surori*, A.P. Cehov

Andrei VIZITIU*

Rezumat: Tehnicile de Arta Actorului provenite din metodele marilor pedagogi Stanislavsky, M. Cehov, Viola Spolin au fost înglobate în noua paradigmă pedagogică: antrenamente teatrale digitale. Pandemia de covid a luat prin surprindere întreg mediul universitar, iar profesorii de Arta Actorului s-au confruntat cu o situație unică în istoria pedagogiei teatrale. În situația de față s-au lucrat examene din „Trei Surori” de Cehov, atât în format digital, cu ajutorul platformei Zoom, dar și fizic, în sala de curs. Metafora textului, metafora libertății personale de creație a existat chiar și în aceste condiții online. Articolul prezintă diferențe și asemănări de predare a Artei Actorului în cele două situații, adaptarea metodelor clasice de predare la situația digitală și evoluția studenților. Această cercetare a avut loc în 2021 la Universitatea Pitești.

Cuvinte cheie: Pandemie 2021, digitalizare, forme noi artistice, învățământ online, învățământ offline

Într-o eră digitalizată, teatrul a rămas (încă de pe vremea teatrului grec) singurul element viu ce se desfășoară pe o scenă în fața unui public. Până în acest moment toate metodele de Arta Actorului, fie că vorbim de Stanislavski, Michael Cehov ori Viola Spolin sunt concepute pentru a lucra cu studentul – viitorul actor, în clasa de curs, pe scenă. Munca studentului din timpul anilor de studiu este extrem de importantă pentru dezvoltarea sa artistică. Anul 1 cu ale sale jocuri spectaculoase ori anii următori în care studenții iau contact cu marii dramaturgi reprezintă experiențe majore în șlefuirea aptitudinilor viitorului actor. Studentul învață că actorul reproduce viața cu toate profunzimile sale. „Actorul, ca și soldatul, are nevoie de o disciplină de fier”, spune Konstantin Sergheevici Stanislavski.¹ Aceasta disciplină *de fier* nu se poate realiza decât alături de pedagogi, printr-o muncă asiduă, desfășurată zi de zi, urmărind o *curriculum* structurată după nevoile artei actorului.

* lector universitar dr. Universitatea Națională de Știință și Tehnologie Politehnica București, Centru Universitar Pitești, Facultatea de Teologie, Litere, Istorie și Arte

¹ K.S.Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol 1, editura Nemira , 2018, p.37,

COLOCVII TEATRALE

Actorul atinge momentele de adevăr scenic printr-o transformare spirituală, iar acest proces este susținut de zeci de ore de repetiții ale textului, de modelarea corpului în elementul viu necesar desăvârșirii artistice. Studentul trebuie să-și descopere propriul univers emoțional, orele de studiu fiind vectorul necesar acestei transformări. „Emoția îl ajută pe actor să atingă scopul principal al artei scenice”²

Având în vedere că pentru actor *corpul* reprezintă principalul instrument cu ajutorul căruia transpune scenic emoția declanșatoare a adevărului, acesta trebuie modelat în orele de studiu comun și individual. Orele de lucru se desfășoară real, în sălile de curs, ori în cele de balet, dans sau cascadorie. Fără acest studiu studentul (viitorul actor) nu poate depăși stadiul de diletantism. Există extrem de mulți actori meșteșugari, conform lui Stanislavski, care se mișcă pe scenă rigid, care nu se aud, vocea lor fiind nelucrată și care nu stăpânesc procesul metodelor de Arta Actorului.

„Este un fapt cunoscut că corpul și psihicul omenesc se influențează reciproc și se află într-o constantă interacțiune. Un corp fie nedezvoltat, fie cu hiperdezvoltare musculară poate tulbura cu ușurință activitatea minții, toci sentimentele, sau slăbi voința. ...actorul, care trebuie să-și considere corpul ca un instrument pentru exprimarea unor idei creatoare pe scenă, trebuie să tindă către realizarea unei armonii complete între psihic și fizic.”³

În anul 2020 printr-o conjunctură globală nefastă orele de Arta Actorului s-au mutat în mediul online și astfel toate metodele de predare și cursurile au fost transformate în unele digitale. Paradigma pedagogului care s-a aflat într-o situație unică în istoria teatrului a trebuit restructurată după noile forme la distanță/digitale. Pandemia a schimbat total perspectivele teatrului și cele pedagogice. Cei mai afectați au fost artiștii și studenții la teatru, film, balet.

Actoria 2.0 s-a dovedit a fi un exercițiu de maxim echilibru personal pentru studenți, dar și pentru profesorul aflat într-o ipostază unică. Metodele de predare au fost cele clasice, adaptate noilor cerințe. Improvizația s-a dovedit un punct important în capacitatea energiilor artistice din partea cealaltă a ecranului. Studentul, nefiind pregătit pentru o astfel de situație a trebuit să fie motivat prin diversitatea elementelor concrete restructurate

² K.S.Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol 1, editura Nemira , 2018 p.57

³ Michael Cehov Caietele Bibliotecii UNATC, vol 16/nr 2/ 2014/ *Către actori. Despre tehnica artei dramatice*, Mihai Cehov, cap 1, Unatc Press.

COLOCVII TEATRALE

pentru cursurile online. Această situație a reprezentat o *revoluție pedagogică* aproape imposibilă în dezvoltarea viitorilor actori. Capacitatea de adaptabilitate a reprezentat opțiunea intrinsecă a creatorului digital, adică a profesorului, aflat într-o cumpănă didactică.

Metafora textului, metafora libertății personale de creație a existat chiar și în aceste condiții online. Cuvântul-imagie a substituit spațiul scenic, care până în acele momente era decupat de cubul negru al sălii de curs. Spațiul online a devenit cadru nou pentru libertatea metaforei de exprimare a studentului actor. Existența sa nouă a făcut ca descoperirile sale de expresie să difere, nu foarte mult însă, față de realitățile spațiului cadru real și astfel să-și confere noi oportunități plastice în exprimarea liberă a metaforelor descoperite prin evoluția interioară din spațiul online și al propriei realități. (casa sa, camera sa).

Dacă până în acel moment fiecare curs începea cu o încălzire specifică, prin care studenții își relaxau *corpul*, prin exerciții ce aveau scopul de a comasa energia grupului, acum aceste pregătiri au fost transformate radical. Clasa de curs a fost înlocuită cu propria cameră a studentului, sufrageria ori bucătăria sa. Acest spațiu, fiind unul confortabil pentru *studentul digital* s-a dovedit o barieră în procesul de dezvoltare. Energia pozitivă de grup, care era dezvoltată în sala de curs a fost acum una individuală, de cele mai multe ori scăzută. „De câteva decenii bune, jocurile sunt arma secretă a pedagogului de teatru. Ele sunt folosite pentru a-l integra pe proaspătul student în colectiv, pentru a-l destinde în mediul în care de abia a intrat...”⁴

Jocurile sunt dezvoltate pentru grup și de cele mai multe ori au rol de motivare a acestuia fiind extrem de greu de adaptat în mediul online. Cu atât mai dificil este pentru student să ia contact cu marii dramaturgi, Cehov, Shakespeare, Caragiale, în mediul online, aflându-se în confortul propriului spațiu. Realitatea însă a trasformat ecosistemul pedagogic teatral. Pentru unii profesori s-a dovedit a fi dificilă această nouă situație, iar pentru alții o adevărată provocare. Studentul s-a adaptat noii realități fiind la început de drum și dornic de a lucra alături de mentorii săi, chiar dacă uneori motivarea personală nu a existat.

Piesa lui Cehov, „*Trei surori*” stă la baza cercetării diferențelor pedagogice teatrale dintre jocul digital, cel din mediul online, suport fiind

⁴ Liviu Lucaci, *Nașterea actorului*, 2017, UNATC Press, p.16

COLOCVII TEATRALE

platforma Zoom și jocul din sala de curs, cel real. Cercetarea din anul 2021 a avut următoarele etape: contactul studenților din anul II cu textul, metafora exprimării interioare și cu universul cehovian, plasticitatea realităților cehoviene devenite metaforă simbol în emoțiile și descoperirile studentului, stabilirea bucăților de text pentru examenul final, contactul cu mediul de lucru - în primă fază spațiul digital (Zoom), iar în partea a doua, cea reală, cu spațiul și elementele de decor din sala de curs a Universității Pitești. Pentru studenți aceste două realități și metode de lucru s-au dovedit distincte și într-un final au condus spre descoperiri interioare mult mai bogate, iar scopul pedagogic a fost atins. Fiecare proces de lucru, cel digital și cel real au avut ca finalitate un examen desfășurat în fața unui public format din studenți, elevi și profesori. Chiar și examenul de pe platforma digitală Zoom a fost desfășurat *live*, cu elemente de decor real și digital (fundal cu mesteceni pentru fiecare fereastră în care se afla studentul), cu muzică, urmărit de un public de aproape treizeci de persoane. Existența metaforică a realităților cehoviene, a trăirilor personajelor prin descoperirile proprii ale fiecărui student în noul cadru de lucru s-au dovedit adevărate libertăți de expresie. Acestea pot sta la baza unei noi experiențe plastice, aceea a spectacolelor online, realizate special în acest nou cadru, prin care studentul sau actorul poate nuanța noi libertăți metaforice de expresie.

Trei surori, A. P. Cehov în mediul online

Metodele inițiale de lucru au fost cele clasice. Rigurozitatea orelor de curs a fost păstrată chiar dacă echipa se afla într-un spațiu virtual. Fiecare student a primit recomandarea de a citi acasă textul cehovian, ca mai apoi să-l descopere împreună la ore prin lectura colectivă. „Lui Cehov îi place să spună că în piesele sale oamenii nu fac altceva decât să bea ceai și să stea de vorbă. [...] Piesa *Trei surori* începe și se termină cu aceleași replici, cu dorința celor trei surori de a pleca la Moscova.”⁵

Universul Cehovian a fost predat în orele următoare de curs. Lectura colectivă prin care fiecare student a primit un rol s-a desfășurat cu ajutorul energiei pozitive din partea clasei. Au urmat discuții libere despre rolurile

⁵ A.P Cehov, *Teatru*, 1970, Editura Univers, București, cuvânt înainte de Leonida Teodorescu, p.16.

COLOCVII TEATRALE

dorite de fiecare student și argumentarea deciziei. Ulterior s-au stabilit bucățile pentru repetiții. Sincopele au existat atunci când unul dintre studenți sau mai mulți aveau energia scăzută datorată mediului confortabil de lucru-propriul apartament. Inițial *costumul negru* de antrenament a fost înlocuit cu hainele de casă. Ulterior acest aspect a fost schimbat descoperind împreună necesitatea *costumului de repetiții* chiar și în mediul digital.

Ca și în mediul real ghidul meu ca pedagog a fost galeria marilor teoreticieni ai Artei Actorului. Viola Spolin⁶ susține că pentru un mediu de lucru sănătos studentul trebuie să participe liber la activitățile de la curs și să fie activat de către coordonator. Pentru a comasa energia studenților într-una singură la potențial maxim, având în vedere că nu ne aflăm în aceeași încăpere, am folosit *tehnici de improvizație* pentru descoperirea libertății personale. În plus consumul pedagogului a fost unul mult mai ridicat. Este cel care conduce și dăruiește energie studenților din fața ecranului.

„Adevărata libertate personală și auto-expresia pot înflori numai într-o atmosferă unde relațiile asigură egalitatea între student și profesor și unde a dispărut dependența profesorului de student și a studentului de profesor. Problemele de arta actorului îi vor învăța ce au de făcut.”⁷

Prin improvizație reușești să dai viață nouă obiectelor, să le investești cu noi sensuri identitare. În mediul digital folosirea obiectelor devine un obstacol greu de trecut. Imaginația pedagogică i-a fascinat pe studenți și le-a oferit puterea de a sparge tiparele virtualului. Am identificat în casele fiecăruia același tip de obiecte, identice, pe care studenții au reușit printr-o *iluzie optică* cinematografică să le transfere dintr-o fereastră în alta a programului Zoom, dând impresia că personajele se află în aceeași încăpere. Pentru o identitate creativă s-a folosit un background alb cu mesteceni pentru ca studenții să scape de povara spațiilor proprii, care de multe ori îți furau privirea prin dezorganizarea estetică.

„...decorul este investit cu funcții sugestive subtile, și nu poate fi realizat decât de artiști. El simbolizează și sugerează atmosfera prin jocul

⁶ Viola Spolin, academician american, creatoarea jocurilor de teatru și autorul manualului *Improvizație pentru Teatru*

⁷ Viola Spolin, *Improvizație pentru teatru*, ediție prescurtată, traducere Mihaela Bețiu, 2014, Unatc Press, București, p.19

COLOCVII TEATRALE

tonalităților, al culorilor, prin simbolistica acestora. Fundalul reprezintă echivalența vizuală a dominantelor spirituale ale piesei”⁸.

În prezent pentru scenografia digitală artistul este înlocuit de către AI⁹. Aceste aplicații de inteligență artificială pot genera decoruri, background-uri, muzică și chiar personaje, inclusiv voice over.

Cel mai greu, dacă nu imposibil în actoria online este păstrarea unei relații vii, reale între personaje. Studenții nefiind învățați cu acest mediu digital nu au încă deprinderea de a relaționa cu *adevăr*. Sistemul lui Stanislavski este cel care a funcționat chiar și în acest mod de practică a Artei Actorului. Așa cum ne-a spus marele regizor în a sa „Munca actorului cu sine însuși”, „prin sinceritate se naște adevărul”. (*pag 57*) Emoția a fost și ea speculată, fiind prima armă ce îl ajută pe actor să-și atingă scopul principal. Metafora textului a fost condusă cu succes spre descoperiri libere pentru fiecare dintre studenții-actori aflați în noua paradigmă a trăirilor online.

Pentru studenți au existat provocări majore. Dacă în mediul real lucrau cu partenerul, textul, spațiul, în mediul digital a intervenit și *conștiința distanței, golul relației*, care au trebuit stăpânite. Aceste impedimente artistice s-au dovedit plusuri în final. Fiecare dintre studenți a reușit să-și depășească fricile dezvoltate de această nouă situație, să se adapteze și să funcționeze într-un mod firesc. Libertatea metaforică a existenței limbajului emoțional, plastic, corporal, personal a studentului a suplinit noua existență a spațiului scenic aflat acum în virtualul internetului. Publicul nu a simțit distanța. Relațiile au funcționat ca cele reale de pe scena clasei. Practica *teatral-cinematografică* indusă de aspectele riguroase ale noii situații digitale au perfecționat *munca actorului cu sine însuși*. Rigurozitatea muncii a fost necesară și a adus un plus valoare individului aflat într-o situație nouă.

Repetițiile în mediul online se desfășoară însă cu pauze mai dese și durează mult mai puțin. Ecranul, spațiul singular obosește echipa. Punctele de concentrare devin fragile după un anumit timp. Amprenta personală a studentului a fost speculată pentru a acapara publicul, deși scopul principal nu a fost acesta. Accesul la imagini *gros-plan* a creat un nou tip de interpretare, diferit total față de cel de pe scenă.

⁸ Ștefania Cenean, *Evoluția scenografiei sec.XIX-XX*, 2007, UNATC PRESS, București, p.43

⁹ Artificial intelligence

COLOCVII TEATRALE

Magicalul *dacă* a fost suport pentru rezolvările scenelor din piesa „Trei surori”. „...acest cuvânt este remarcabil prin faptul că stă la baza fiecărei opere. Dacă este pentru artiști pârgă care ne duce din realitate în singura lume în care se poate realiza creația.”¹⁰

Finalitatea a fost susținută printr-un examen *live* ce a conținut bucăți muzicale ce au încheat scenele online, au creat atmosferă pe fundalul mestecenilor. Deasemenea a fost folosită o minimă recuzită și elemente de costum ce au dat viață personajelor. Fiecare element a transmis metafora realității pentru publicul existent în noua sală online de spectacol. Nimeni nu a simțit că libertatea de expresie artistică, noile descoperiri și trăiri ale studentului, libertatea metaforică a actului artistic-pedagogic a fost suprimată de spațialitatea online a examenului.

Aflându-se în fața unui webcam studenții au fost învățați să respecte aspectele cinematografice: unghiuri, prim-planuri, plan american. Fiecare gest a fost analizat cu rigurozitate pentru a nu depăși cadrul. Studentul a avut parte și de o practică de *actorie de film*, necesară situației digitale. Reperele date de webcam au disciplinat în plus viitorul actor. Platforma Zoom nu este una formată special pentru nevoile unei clase de actorie. *Ferestrele* se deschid aleatoriu. Prin foarte multă cercetare am identificat oportunitățile oferite de platformă și le-am speculat la maxim, transformând astfel aplicația într-una *teatral-cinematografică*. Am reușit să descoperim ordinea de deschidere a *ferestrelor* pentru ca mai apoi să oferim senzația că personajele se află față în față și astfel să aducem impactul relației la cel necesar textului piesei.

În concluzie, actoria digitală poate exista, relația dintre personaje poate funcționa printr-o coexistență între *mecanismele teatrale* și cele *cinematografice*, iar libertatea metaforică a textului sau a realităților de expresie a studentului nu sunt anulate de cadrul online. Se poate naște o nouă formă de artă, teatrul digital în format *live* ce provoacă artiștii la noi descoperiri interioare ale unor mecanisme psihotehnice și emoționale noi. Această nouă formă de manifestare cultural-artistică, teatrul digital are și avantajele sale într-o eră în care publicul a devenit comod, iar timpul se scurge cu viteză pentru fiecare dintre noi. Teatralitatea nu dispare nici în acest mediu controversat. Este o nouă descoperire care provoacă actorul la o emoție

¹⁰ K.S.Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol 1, 2018, editura Nemira, București, p. 109

COLOCVII TEATRALE

transcendentală. Distanța este înșelătoare, publicul fiind mult mai aproape, contopindu-se cu artistul prin ecranul computerului. Pentru toate acestea este însă necesar de construit ori adaptat o aplicație special pentru nevoile artei noastre. Metafora este mult mai directă în acest cadru, însă provoacă artistul, sau studentul la noi mijloace de expresie creativă. Creativitatea celui care trăiește noi realități în acest spațiu este mult mai bogată, fiind necesare abordări noi față de cele din spațiul scenic clasic.

Trei surori, A. P. Cehov în mediul real

Experimentarea universului cehovian în *plan real* este necesară oricărui student la teatru. Întâlnirea cu marile valențe intrinsece ale personajelor lui Cehov îl provoacă spre descoperiri interioare. Pentru a putea lucra concentrați, cu tot sufletul, studenții trebuie să se detașeze de problemele personale odată intrați în sala de lucru. Despre relaxare și concentrare au scris mari teoreticieni ai Artei Actorului, ca de exemplu Lee Strasberg¹¹. Profesorul american de actorie sugerează în mod metaforic relația relaxare-concentrare ca fiind ca cele „două fețe ale unei monede”¹² capabile să elimine frica și tensiunea actorului.

Principala provocare a fost întâlnirea cu *spațiul*. Veniți după examenul online, studenții erau siguri că situațiile scenice sunt deja rezolvate. Însă nu a fost așa. S-a dovedit, așa cum și era de așteptat, că această nouă experiență cu spațiul, textul, obiectele să fie diferită față de cea online. Grupul a revenit la vechile obiceiuri: îngrijirea spațiului de lucru, antrenamentele corporale, vocale și reluarea textului pentru noi descoperiri diferite față de cele din mediul virtual. *Trupul* ca principală armă a actorului este pus în armonie prin antrenament fizic. Bucuria reîntâlnirii în mediul real a dus și la rememorarea jocurilor din anul 1, atât de necesare dezvoltării studentului la teatru.

¹¹ Lee Strasberg (1901-1982)- actor, regizor, profesor, considerat tatăl metodei americane de actorie. A adus mari influențe în teatru dar și în film.

¹² „Strasberg called relaxation and concentration the “two sides of the acting coin.” The many demands made upon the actor throughout a performance call for the elimination of fear and tension, and Strasberg believed that actors must relax their bodies in order to concentrate and have control over their minds.” Lola Cohen „*The Method Acting Exercises Handbook*” Edited by Matthew D. Rudikoff, First published 2017 by Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN and by Routledge 711 Third Avenue, New York, p.4

COLOCVII TEATRALE

„...jocul atrage. E suficient să-i respecti regulile și să joci onest, el îți va fascina pe privitori. E ceea ce au înțeles marii oameni de teatru de mai bine de un secol încoace, cei care au înțeles forța jocului ca exercițiu de teatru și l-au introdus ca instrument în pedagogia artei actorului.”¹³

Jocurile sunt atât de necesare studentului la teatru pentru că ele dețin probleme ce trebuie rezolvate, exact ca în situațiile scenice. În plus studentul capătă libertatea necesară existenței pe scena de teatru chiar prin regulile stricte ale jocurilor. S-au memorat exerciții de orientare, necesare după timpul petrecut într-o solitudine colectivă digitală. Pentru acestea s-au folosit exerciții din manualul Violei Spolin, preferate de studenți, introduse ca metodă de lucru inițială. Exemplu: Cine e mai tare – studenții sunt împărțiți în două echipe ce vor trage de o funie invizibilă. „acțiunea corporală trebuie să decurgă din manevrarea funiei. [...]

Acest exercițiu arată că..., aproape toate problemele asupra cărora lucrează actorul pot fi rezolvate numai prin interacțiunea cu alt actor”¹⁴

Au urmat exerciții de cunoaștere a spațiului prin care studenții s-au familiarizat din nou, după pauza suferită. Ridigitatea mecanismelor personale a fost surprinzătoare antrenamentele contribuind la revenirea formei inițiale din anul 1, semestrul 1.

Atunci când fiecare a ajuns la forma optimă ne-am întors la textul lui Cehov și ne-am așezat la masa de lucru. Studenții au rămas surprinși de noile descoperiri. Libertatea metaforelor din spațiul online au devenit acum mijloace diferite de existență în sala de curs, adică spațiul scenic real. Necesitatea mișcării ne-a condus spre amenajarea spațiului. Două fotolii, cuburi negre ce înlocuiau masa sau pe care le-am transformat în corpuri de mobilier prin suprapunere sau alăturarea mai multora, o noptieră și două panaouri pe post de culise, plus un scaun alb cehovian. „decorul trebuie să fie o pură ficțiune ornamentală, menită să completeze iluzia, stabilind analogii între culoare și linii, pe de o parte, și textul dramatic pe de altă parte. Cel mai adesea va fi suficient un fundal și câteva draperii pentru a da expresia unei infinite multiplicități a timpului și locului. Atunci teatrul va fi ceea ce trebuie

¹³ Liviu Lucaci, *Nașterea actorului*, 2017, Unatc Press, București, p. 20

¹⁴ Viola Spolin, *Improvizație pentru teatru*, ediție prescurtată, traducere Mihaela Bețiu, 2014, Unatc Press, București, pag 72.

COLOCVII TEATRALE

să fie: un pretext de visare.”¹⁵ Recuzita a fost formată dintr-o carte necesară personajului Andrei, căni pentru ceai (ex: Natașa îi aducea ceaiul soțului său Andrei), o serie de haine pentru scena incendiului. Toate aceste obiecte de recuzită au fost introduse în scenă prin descoperirile proprii ale studenților ca necesități de mișcare și existență. Metaforele textului cehovian, subtilitățile realităților sale, au fost imbogățite cu ajutorul elementelor descrise mai sus. Întâlnirea cu noul spațiu nu le-a fost comodă. Aceștia au descoperit noi valențe scenice față de cele rigide din existența digitală. Orele de repetiții i-au motivat pe actori să existe viu în scenă.

„Trebuie să înlocuim ceea ce facem mecanic cu un control conștient, logic și consecvent, în fiecare moment al acțiunii fizice. Cu timpul, datorită repetării dese, acest proces își va forma de la sine deprinderea.”¹⁶

Stanislavski îi cere actorului implicare totală prin mecanismele dobândite, pentru a reuși transformarea înspre *adevărul scenic*. Studenții au realizat faptul că odată cu mișcarea și cu spațiul cel nou, textul capătă noi valențe și munca devine ușor diferită față de cea din online. Blocajele personale au fost iminente. Libertatea personală, scenică a trebuit redobândită. Atunci când acțiunile sunt logice poți ajunge cu lejeritate la *adevăr*. Mai mult, marele pedagog rus susține că odată ce ai ajuns la adevăr poți ajunge „*la credință*” și chiar la „*trăire autentică*”.

Inițial este recomandată acțiunea fără obiecte, ceea ce îi ajută pe studenți să dobândească „*natura fizică a acțiunii*”¹⁷. Studenții au fost îndemnați să nu uite de magicul *dacă* în etapele de construcție a scenelor și mai ales de a deveni propriul critic. În artă dobândirea unei critici personale este esențială, ea conferă echilibru și drumul corect spre trăirea autentică. Această critică se dezvoltă după stăpânirea metodelor de lucru, vizionarea multor piese de teatru și filme. În acest sens am îndemnat studenții la multă documentare. Libertatea metaforică contextuală se dobândește prin mijloace culturale serioase, autentice, stăpânite de fiecare individ angrenat în actul artistic. În primul rând ne-a interesat perioada în care se desfășoară acțiunea textului. S-au vizionat și

¹⁵ Pierre Quillard – *L'Anarchie Par la literature*, 1993, Ed. du Fourreau, Collection Noire, , pg.5

¹⁶ K.S.Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol 1, Nemira, 2018, pag 314

¹⁷ K.S.Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol 1, Nemira, 2018, pag 319

COLOCVII TEATRALE

filme de artă rusești piese de teatru cehoviene ale marilor regizori. Cercetare personală și-a atins obiectivele.

„...noi artiștii, vorbind despre viața imaginară și despre acțiuni, avem dreptul să ne referim la ele ca la niște acte fizice, reale, autentice.”¹⁸

„Cu cât priviți mai des și mai intens înlăuntrul imaginii voastre, cu atât mai curând ea trezește în voi acele simțăminte, emoții și impulsuri voluntare care vă sunt atât de necesare pentru întruchiparea personajului.”¹⁹

Examenul a avut parte de public, format din profesori, elevi și studenți. Scopul prezenței lor a fost de a obișnui viitorul actor cu publicul.

Concluzii

Evoluțiile studenților în cele două situații prezentate au fost evidente. Ambele etape, cea reală cât și cea digitală, au adus *plusvaloare* în dezvoltarea teatrală a celor implicați. Pandemia a deschis o ușă către *neunoscut* în toate domeniile, cele mai afectate fiind artele. Actorii s-au adaptat, fiind organizate numeroase reprezentații de teatru online, live de pe scena teatrelor, dar cu public online. Spectacolele au avut un succes răsunător, mai ales în rândul publicului de peste hotare care astfel a putut participa la reprezentațiile actorilor români. Mediul didactic a fost și el luat prin surprindere, fiind nevoit să adapteze formulele pedagogice clasice la cele digitale. Experiența a dovedit că există și anumiți parametri ai învățământului online care pot potența travaliul actoricesc al tinerilor studenți. Dacă comparăm experiența din pandemie, cea digitală, cu teatrul grec antic știind că acesta nu a funcționat non-stop, ci o dată pe an, în timpul festivalului închinat zeului Dionysos, constatăm că pregătirea evenimentului era esențială pentru ca rezultatele să fie spectaculoase. Masca reprezenta, în teatrul grec, expresia convențională a personajului, cu fața exagerată pentru a fi percepută cât mai aproape de public, vizibilă în ansamblul teatronului. Și pregătirea din mediul online a avut sens. Procedeele cinematografice minuțios organizate au contribuit la desfășurarea acțiunii în online atât pentru studenți cât și pentru publicului prezent la examenul final live. Aceste efecte au înlăturat monotonia unui examen online. Personal m-am folosit de experiența anterioară din televiziune, dar și din

¹⁸ K.S.Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol 1, Nemira, 2018, pag 336

¹⁹ Michael Cehov, 2014, Caietele bibliotecii UNATC, *Către actori, Despre Tehnica artei dramatice*, UNATC Press, București

COLOCVII TEATRALE

mediul de new media, gestionând mult mai creativ aplicațiile precum Zoom, descoperind și valorificând la maxim potențialul lor. Examenul cu scene din piesa „*Trei Surori*” de Cehov, nu a fost singura experiență avută online. Primul examen online a fost unul filmat individual de către fiecare student, cât mai creativ, cu monolog din „*Pisica Verde*”, piesa Ellisei Wilk²⁰. A urmat un examen live cu momente din scenariul filmului *The Notebook*.²¹, ca în final să realizăm examenul „Cehov”. Cred că mediul pedagogic al Artei Actorului trebuie să rămână în spațiul concret al sălii de clasă, însă nu trebuie neglijate nici pârgghiile teatrului online. Pentru ca acesta să funcționeze cât mai creativ, să atragă studentul, cred că este nevoie de implementarea unei *aplicații digitale* adaptată nevoilor Artei Actorului. În această aplicație se pot introduce și noile mecanisme ale *inteligenței artificiale* în sprijinul creativității. Mediul digital poate da naștere unor noi expresii de dezvoltare a Artei Actorului, nedescoperite până acum, care să fie la granița dintre actoria de film și cea de teatru. *Inteligenta artificială* poate fii folosită pentru mediul scenografic virtual, dar și pentru cel sonor. Personajele pot avea șansa să se transpună în noi situații scenice mult mai ușor. Cele două experiențe pe care se bazează cercetarea au adus plusvaloare tinerilor studenți, dar și mie ca profesor de Arta Actorului.

Bibliografie:

Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 1, trad. Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2018

Stanislavski, K. S., *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 2, trad. Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2021

Cehov, Michael, *Către actori, Despre Tehnica artei dramatice*, caietele Bibliotecii UNATC, București, UNATC PRESS, 2014

Spolin, Viola *Improvizație pentru teatru*, trad. Mihaela Bețiu, București, UNATC Press, 2014

²⁰ Elise Wilk, dramaturg. S-a născut pe 29 iulie 1981 la Brașov. A absolvit facultatea de jurnalistică din cadrul Universității Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, are un masterat în literatură și comunicare (Universitatea Transilvania Brașov) și un masterat în scriere dramatică (Universitatea de Arte Târgu-Mureș).

²¹ The Notebook, film realizat în anul 2004, în regia lui *Nick Cassavetes*.

COLOCVII TEATRALE

Quillard, Pierre – *L'Anarchie Par la literature*, Editions du Fourreau, Collection Noire, 1993

Lucaci, Liviu *Nașterea actorului*, București, UNATC Press, 2017

Cenean, Ștefania, *Evoluția scenografiei sec.XIX-XX*, București, UNATC PRESS , 2007

Cehov, A.P *Teatru*, București, Editura Univers, 1970

Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere Marian Popescu, București, Editura UNITEXT, 1997

Cojar, Ion ,*O poetică a artei actorului*, București, Editura Paideia în colaborare cu Unitext, ediția a III-a, 1998

Filmul de dans de la Maya Deren la Anne Teresa De Keersmaeker

Emanuel-Alexandru VASILIU*

Rezumat: Acest studiu își propune să realizeze o trecere în revistă a celor mai influente creatoare și a celor mai influenți creatori din istoria filmului de dans, personaje atât istorice, cât și recente. Abordarea filmului de dans mi-a fost inspirată de propria experiență în acest domeniu, un scurt-metraj, și de pasiunea pentru dansul contemporan. Văd comunicarea dintre cinematografie și dans drept o punere în valoare atât a capacității expresive corporale, cât și a mijloacelor tehnice de montaj, ecleraj și acumulare oratorică, în sensul unui discurs, a cărui substanță nu trebuie să fie epică sau narativă. Creatoarele și creatorii studiați demonstrează primatul poeziei în realizarea filmului de dans, așa cum este ea transpusă în mișcare.

Cuvinte-cheie: Maya Deren, teatru-dans, Pina Bausch, dans contemporan, Anne Teresa de Keersmaeker

Introducere

Filmul de dans a apărut în a V-a decadă a secolului trecut, odată cu experimentele non-narative ale realizatoarei de film, coregrafei, dansatoarei, teoreticienei de film, poetei și fotografei americane Maya Deren. „O viziune diferită asupra artei dansului se conturează către jumătatea secolului al XX-lea, atunci când discursul despre corp și mișcare se schimbă [...]. Gesturile simple, cotidiene încep să fie văzute ca manifestări de dans, interpretului nefiindu-i cerut să aibă un corp antrenat prin tehnici tradiționale.” (Mavhima, 2021, 25) Maya Deren a regizat patru filme de dans, „A Study in Choreography for Camera”, „Ritual in Tranfigured Time”, „Meditation on Violence” și „The Very Eye of Night”. Primele două vor face obiectul acestui studiu.

În secolul al XXI-lea, anumite videoclipuri muzicale au fost incluse în categoria produselor vizuale, în care sunt folosite „tehnici cinematografice

* Doctor în Teatru și artele spectacolului al Universității Naționale de Arte “George Enescu”

pentru a crea coregrafia” (Mavhima, 2021, 25). Un astfel de videoclip, filmat de formația *Chemical Brothers*, va fi discutat mai jos. Un capitol va fi dedicat genului teatru-dans, în care se încadrează trei dintre filmele de dans prezentate în acest studiu: *Die Klage der Kaiserin* (Plângerea împărătesei), scris, coregrafiat și regizat de Pina Bausch, *Dead Dreams of Monochrome Men* și *Strange Fish*, compuse ca piese de teatru-dans de Lloyd Newson și de compania lui, *DV8 Physical Theatre*.

Un caz asemănător, de data acesta al unei coregrafii filmate ulterior și transformate astfel într-un film de dans, este cel al piesei „Fase, four movements to the music of Steve Reich” (*Defazare, patru mișcări pe muzica lui Steve Reich*), compuse de Anne Teresa de Keersmaecker. Spre deosebire de teatrul-dans, Anne Teresa de Keersmaecker prioritizează în practica ei dansul contemporan.

1. Maya Deren sau contextul fantastic

În *A Study in Choreography for Camera* (1945) o primă secvență filmată la marginea unei păduri îl vizualizează pe coregraful Talley Beatty surprins în cadre diferite, primele trei fiind panoramări dreapta-stânga, dând impresia că dansatorul apare de trei ori în același cadru. Tăietura „vizibilă” de montaj îl aduce pe Talley Beatty la prim-plan. Acesta începe o mișcare de coborâre, prin montaj mișcarea fiind continuată la un plan întreg, în care dansatorul execută prima mișcare impresionantă, o balansare a corpului vertical în diagonală, susținut pe vârfuri, cu centrul de greutate în pelvis. Calitatea mișcării beneficiază de pe urma filmării acestui cadru în contra-lumină. Prin arcuirea coborâtoare a piciorului stâng începând din lateral se face tranziția către următoarea locație, un apartament. Ritmul dansului crește odată cu noul loc de filmare, curtea interioară a unui muzeu. Aici dansatorul execută piruete din ce în ce mai rapide, fiind filmat la prim-plan. Efectul este o combinație de ralanti și redare accelerată.

Spre deosebire de acest studiu, *Ritual in Transfigured Time* (1946) oferă o structură mai clară. Filmul de dans începe cu o secvență veridică, interpreta Rita Christiani fiind prima plasată într-un context fantastic. Printr-un gest de solicitare al atenției *performer-itei* Maya Deren, ea oscilează între cele două situații. Acțiunea interpretelor este de a înfășura sfoară pe un ghem.

COLOCVII TEATRALE

Un al treilea personaj apare în cadru, observându-le. Filmată în ralanti, Maya Deren sfârșește acțiunea ridicându-și brațele într-un gest coregrafiat.

Al treilea personaj marchează trecerea într-un alt spațiu, mult mai generos, în care are loc o petrecere. Odată cu tranziția spre această secvență, Maya Deren începe să regizeze cadre înghețate, primul dintre ele surprinzând gestul caracteristic al convivialității, brațele întinse spre celălalt. În această secvență Rita Christiani poartă un costum de călugăriță și un buchet de flori pe brațul drept. Intrată printre convivi, Rita Christiani cauzează o secvență de gesturi – apropiere, ținere de umeri/mâni, îndepărtare -, care, din civilă, devine coregrafiată.

O a treia secvență, exterioară, este filmată într-un parc populat cu statui, aici fiind și locul în care mișcările de dans au cea mai mare pondere. Este coregrafiat un duet între Rita Christiani și coregraful Frank Westbrook. Locația este valorificată prin imagini înghețate, care surprind corpurile statuare ale dansatorilor, întrerupând alteori mișcarea de o manieră, care amintește de studiile de biomecanică ale lui Eadweard Muybridge. Maya Deren se substituie în final Ritei Christiani, urmărite de personajul interpretat de Frank Westbrook.

2. *Let Forever Be*

„În studiul *Choreography: At the Crossroads of Cinema and Dance* coregrafa Alla Kovgan argumentează ideea că opera de creație a unei coregrafii pentru film este diferită de cea unei coregrafii pentru dans în sine [...]” Ea „Identifică trei categorii de filme de dans [...]. În a doua categorie se regăsesc cineaștii care folosesc tehnici cinematografice pentru a crea coregrafia. [...] Sunt incluse realizări precum [...] videoclipurile muzicale ale trupei *Chemical Brothers*.” (Mavhima, 2021, 150-151)

În *Let Forever Be* (2003), dintr-un plan-general al unei intersecții, atenția ne este atrasă de un om al străzii, care cântă la tobe. Printr-o transfocare înapoi și o panoramare spre dreapta descoperim o tânără dormind în clădirea de vizavi. Un detaliu important este ceasul deșteptător situat pe noptieră; șase dansatoare opresc alarma a șase ceasuri. Lor li se mai adaugă una, ele fiind poziționate în perspectivă. O mișcare de cameră relevă un reflector orientat

COLOCVII TEATRALE

spre aparat, care, alături de costume, induce stilul anilor '80. Dansatoarele se retrag fiecare în fața câte unui pat de o persoană, dispuse vertical; printr-un efect asemănător unui evantai, acestea se comprimă în imaginea tinerei dormind. Ea se trezește, oprind alarma.

Tânăra se ridică, se întinde, moment în care imaginea ei este din nou multiplicată în cinci dansatoare, care se întind, la rândul lor, într-un decor format din panouri; ies dintre acestea dansând.

În următoarea secvență, tânăra se află într-un mall. Pe o scară rulantă, ea este multiplicată din nou în șase dansatoare, dispuse într-o scenografie, care, filmată plonjat, imită aspectul scării rulante. Când dansatoarele se ridică de pe butaforie, o observăm ca atare – o construcție tridimensională asemănătoare unei piramide. Secvența este filmată pe un platou; în perspectivă sunt poziționați șase bateriști, care poartă bărbi false și căciuli de blană. Imaginea se transformă într-o reprezentare a unui singur baterist, căruia îi este aplicat un efect digital de multiplicare până la șase siluete. Odată efectul oprit, îl regăsim pe bateristul inițial pe stradă, prin fața căruia aleargă tânăra. În momentul în care ea se oprește, scenografia piramidală este din nou pusă în scenă, apare mall-ul și devine clar că acesta este locul ei de muncă, unde vinde produse cosmetice.

3. Teatru-dans

Pina Bausch, în filmul ei non-narativ *Die Klage der Kaiserin* (Plângerea împărătesei), regizează secvențe, în care îndeosebi dansatoare și dansatori din companiei ei de teatru-dans, Tanztheater Wuppertal, interpretează unele roluri coerente, altele doar episodice. Există apariții fulgurante, actrițe și/sau actori apărând o singură dată sau de un număr redus de dați și există roluri împletite pe toată durata filmului. Sensul nu se regăsește în distribuirea echilibrată a rolurilor, ci în bogăția de idei puse în scenă, cum ar fi contrastul dintre lux și mizerie umană, condiția umană în general, condiția imigrației.

Liniaritatea este asigurată de ordonarea ilustrației muzicale fără intervenții de montaj. Astfel, putem interpreta că ceea ce într-un film narativ ar constitui o secvență (unitate de loc și timp), în acest film este susținut de

COLOCVII TEATRALE

unitatea piesei muzicale respective (într-o astfel de secvență locurile de filmare sunt multiple). De asemenea, tonul cadrelor este în mod evident influențat de genul muzical ilustrativ. Dacă marșul funebru ales pentru prima „secvență” ilustrează, printre altele, o actriță mânuind o turbosuflantă pentru frunze și îndreptând un pistol către ele, o femeie îmbrăcată într-un costum burlesc, clătinându-se pe un teren accidentat, doi bărbați în vârstă, îmbrăcați identic, mergând cu greu în șir indian pe același teren, o femeie scoțându-și în mod repetat brațul din mâneca stângă a rochiei de seară, în care este îmbrăcată, apoi reintroducându-l în timp ce rătăcește printr-o pădure formată din copaci numerotați, bărbați ducând copii în brațe sau de mână prin aceeași pădure numerotată, un bărbat, îmbrăcat într-un costum de serviciu, săpând în terenul accidentat, iar imnul religios „Consumatum est” ilustrează condiția umană în mod special prin regizarea unui cadru, în care un bărbat duce pe spate cu mare efort un dulap supradimensionat, melodia de *son cubano* „Aurora en Pekin” ilustrează, printre altele, o scenă de dragoste, un bărbat acoperit de noroi, dansând nud într-o florărie; acesta din urmă va apărea ulterior, interpretând unul dintre rolurile coerente. „Aurora en Pekin” va fi folosită mai târziu pentru o secvență ciclică (ce începe și se sfârșește cu aceeași coregrafie) umorescă.

Coregrafia în sine apare surprinzător de târziu în film, fiind ilustrată de cântecul popular „Kaichin – semnalul nocturn de culcare“ („[...] Bausch trebuie să găsească ce este coregrafic în familiar înainte să poată să se mute complet spre ceea ce recunoaștem a fi dans contemporan.”(Brannigan, 2011, 114)); două dansatoare execută fraze coregrafice în cadre diferite, din recuzită făcând parte șiroiri de apă, asemănătoare ploii. Procedeu va fi utilizat în piesa *Vollmond* (Lună plină), compusă de Pina Bausch în 2006.

Filmele de dans *Dead Dreams of Monochrome Men* și *Strange Fish*, ale companiei *DV8 Physical Theatre* au fost realizate în aceeași perioadă ca și *Die Klage der Kaiserin* (Plângerea împărătesei). Acțiunea piesei de teatru-dans *Dead Dreams of Monochrome Men* (1989) are loc pe un platou construit rece, industrial, care ar putea fi un buncăr din piatră. Pe parcursul ei nu pot fi distinse personaje principale, personajul fiind unul colectiv, format din patru *performeri*. Finalul singur instituie personajul principal în sensul narațiunii piesei.

Primul gest coregrafic neconotând homoerotism aparține unuia dintre personajele „secundare”: acesta își flexează genunchii în coborâre,

COLOCVII TEATRALE

orientându-și palmele înspre exterior. „În vreme ce modificări constante ale perspectivei filmice mențin un simț maleabil al spațiului, figurile izolate sunt organizate spațial în cadrul mizanscenei și prin montaj pentru a crea o continuitate a mișcării în toate personajele.“ (Brannigan, 2011, 134-135) Într-o secvență ulterioară, el inițiază o frază de dans, constând în aburcarea / încercarea de a ajunge la o bară fixată la o înălțime superioară. (Dansatorii își utilizează corpurile drept sprijin.) Într-un duet la plan întreg cu un alt personaj „secundar”, el cade în mod repetat doar în urma privirii intense a celui de-al doilea. Încercând, parcă, să-l testeze, primul i se aruncă în brațe de la înălțime. Acțiunea este surprinsă inclusiv printr-un cadru general, care impresionează prin amplitudinea gestului.

Strange Fish (1992) propune varianta unui Iisus feminin, care supraveghează acțiunea personajelor. Printre acestea se regăsesc doi antagoniști, în mod neobișnuit, chiar personajul principal feminin, însoțit de un spirit clovnesc, de altfel singura figură numită: Nigel. Cei doi se aliază; într-o primă secvență personajul principal feminin îl ispitește pe Iisus, moment reluat în finalul producției. Perspectiva este, astfel, una umană.

Personajul principal feminin este reprezentat de interpreta Wendy Houston. Alianța ei cu Nigel se manifestă inițial într-o convenție de comedie. Nevoia ei de apropiere o determină să fluctueze între Nigel și viitorul ei partener. Intriga secundă este susținută, în mod romanesc, de personaje secundare, un cuplu stabil, care prezintă idealul personajului principal feminin. Acesta își manifestă interesul pentru viitorul său partener prin secvențe comice, susținute de mișcări precum statul în mâini sau încuierea unui interes amoros al lui într-o cameră. Formarea cuplului dintre personajele secundare este ilustrată gradat, interpretul dansând cu două lumânări-pastilă pe umeri. În aceeași secvență sunt folosite „deghizarea și coregrafia aparatului de filmat și a corpurilor pentru a amesteca distincțiile dintre” Wendy Houston și personajul secundar feminin „într-o satiră mută a seducției“. Femeile [...], îmbrăcate similar și purtând peruci blonde, intră” în camera, în care se găsește personajul secundar masculin. „Operând ca o echipă, femeile încep să concureze pentru atenția lui, mișcându-se rapid pentru a-l dezorienta. Un cadru subiectiv reprezintă câmpul lui de vedere static, în timp ce femeile îl încercuiesc, cele două peruci blonde legănându-se prin cadru, chipurile fiind nedeslușite, iar masele de păr transformându-se într-o păpușă albă

COLOCVII TEATRALE

decorporalizată. Trio-ul precis coregrafiat, care urmează, continuă tema, cele două femei înlocuindu-se constant în mijlocul mișcării în proximitatea bărbatului.” (Brannigan, 2011, 133-134) Alegându-și partenera, personajul secundar masculin interpretează un duet, susținându-o cu trupul, în timp ce ea este prinsă în diagonală pe un perete din perspectivă. Wendy Houston îi urmărește, fiind filmată în două cadre, un plan mediu și un plan întreg, în ultimul dintre care părăsește spațiul de filmare – un coridor. De altfel, spațiile de filmare - specifice unui platou – sunt folosite recurent.

Într-una dintre cele mai complexe secvențe filmate, spiritul clovnesc, Nigel, intervine între cei doi membri ai cuplului. Fiind respins, se apropie de personajul principal feminin, care are o reacție violentă, silindu-l să se oprească. Oglindind, însă, acțiunea lui Nigel, Wendy Houston intervine la rândul ei între personajele secundare, căutând afecțiune. Lăsat singur, personajul principal feminin rămâne în fața unicei opțiuni, cea a viitorului ei partener. În spațiul de filmare corespondent camerei lui Wendy Houston, în prezența celor doi, Iisus-ul feminin intonează o invocație, aruncând apoi două pietre de mici dimensiuni între ei. Momentul cel mai poetic din această producție de teatru-dans este ploaia de pietre, care urmează invocației, între ei și în perspectiva prim-planului personajului principal feminin. Unirea dintre Wendy Houston și partenerul ei este observată de Iisus-ul feminin.

Cei care sunt, de fapt, portretizați drept prieteni ai personajului principal feminin, personajele secundare, vorbesc despre ea în aparté-uri, se feresc de ea. Ea îi îmbrânțește pe fiecare, căzând, însă, ca în urma unui gest moralmente greșit. Ei ies în grabă. Spiritul clovnesc se insinuează pe coridor, dansând un duet cu Wendy Houston, dispărând apoi printr-o schimbare de cadru și montaj pe gest.

Scândurile din camera personajului principal feminin încep să vibreze. Trei scânduri sar cu forță din pardoseală, ca și cum ar fi fost propulsate de o putere supraomenească. Sub pardoseală este apă. O mână iese din apă, apoi întregul corp, mai puțin capul unui personaj masculin, care încearcă să se ridice. Wendy Houston face tot posibilul să-l ajute, nereușind, însă; personajul masculin se scufundă. Personajul principal feminin scoate frenetic un număr mare de scânduri, căutând personajul.

COLOCVII TEATRALE

Ceea ce pare a fi fost partenerul ei, înghițit de apele subterane, cauzează o confruntare între Wendy Houstoun și spiritul clovnesc. Aceștia se aruncă înlănțuiți în apă; Iisus-ul feminin intonează o nouă invocatie. Întărind natura metaforică a piesei de teatru-dans, partenerul personajului principal feminin intră în cameră, cu urme ale unei scufundări, suferind atroce. În duet, Iisus-ul feminin îl consolează și îndepărtează de sursa scufundării. Wendy Houstoun iese din apă ca după o luptă cu adâncurile; îl strigă pe Nigel.

Iisus-ul feminin crucificat intonează o rugă, al cărei melos este de factură orientală. Personajul principal feminin se urcă pe cruce, turnând vin dintr-un pocal în gura Iisus-ului feminin, în timp ce aceasta cântă. Iisus-ul feminin cade de pe cruce.

„În versiunile filmice ale lui Hinton după“ ambele „lucrări de teatru-dans ale lui Lloyd Newson, *Dead Dreams of Monochrome Men* (1990) și *Strange Fish* (1992), mișcarea operează uneori ca o forță, care se mută prin și între corpuri devenite interschimbabile, racordurile fiind menținute prin operațiuni coregrafice și filmice. Ambele filme descriu o variație de la individual la colectiv prin mișcare figurală și filmică și o destabilizare a subiecților și a spațiului-timp, în acest caz pentru a face observații socio-culturale, care merg dincolo de povești sau situații individuale.” (Brannigan, 2011, 133)

4. Anne Teresa De Keersmaeker

Filmul de dans *Fase*, vocabulă inexistentă în limba engleză, este bazat pe coregrafia Annei Teresa De Keersmaeker, „Fase, four movements to the music of Steve Reich” (*Defazare, patru mișcări pe muzica lui Steve Reich*). Anne Teresa De Keersmaeker a afirmat că „*Defazare* este mai ales despre o compoziție structurală puternică și precisă” și că între „lumină, sunet și mișcare trebuie să existe o continuitate și un schimb.” (De Keersmaeker, 2013, DVD *Fase*)

Cele patru compoziții musicale ale lui Steve Reich, *Piano Phase* (1967), *Come out* (1966), *Violin Phase* (1967), *Clapping Music* (1972) au fost publicate separat. Filmul reproduce această ordine în capitolele sale.

COLOCVII TEATRALE

Piano Phase este filmat într-un spațiu interior larg, amenajat scenografic; cele două dansatoare sunt iluminate cu patru reflectoare, două dintre ele suprapunându-le umbrele. Iluminarea scenică prezintă locuri, în care nuanța dominantă este albastră. Primul cadru din film avansează de la plan-ansamblu la un plan-detaliu al umbrelor suprapuse, însă defazate, dansatoarele executând aceleași fraze coregrafice. Montajul conține încă din primele cinci minute planuri-detaliu ale unor părți în mișcare ale corpurilor dansatoarelor. Odată cu introducerea unei noi fraze coregrafice, cadrul se schimbă, acestea fiind filmate plonjat. Cum vom vedea ulterior în *Violin Phase*, există o frază coregrafică inițială, care domină discursul coregrafic și la care dansatoarele sau, în cazul *Violin Phase*, unica dansatoare revin periodic. Procedul introducerii unei noi încadraturi sau mișcări de cameră odată cu o nouă frază coregrafică este repetat, la rândul său. Sensul este apropierea de dansatoare de o manieră care le valorifică trupurile în mișcare, expresivitatea chipurilor. Post-sincronul de sunet le transmite efortul susținut din această coregrafie. Cel mai clar exemplu al tehnicii componistice de defazare, utilizate de Steve Reich și transpuse coregrafic de Anne Teresa De Keersmaecker, survine într-un plan de doi al dansatoarelor, în care acestea execută piruete defazate. Regizorul obține cadre spectaculoase folosind un efect de macara (genericul creditează un operator de Steadicam). Primul capitol al filmului de dans pare să aibă un final dublu: revenirea la un plan întreg paralel cu fundalul scenografic (montajul este continuat de primele prim-planuri separate ale dansatoarelor), repetată ulterior în altă cheie de lumină.

În *Come out* Steve Reich a înregistrat ca eșantion repetat finalul de propoziție „come out to show them”, un fragment din înregistrarea audio inițială. Coregrafia urmărește reducția înregistrării la acest unic final de propoziție. Dansatoarele sunt filmate într-o clădire utilitară cu extinse suprafețe vitrate, eclerajul având aceeași dominantă albastră ca în *Piano Phase*. Regizorul folosește montajul rapid pentru a crea o secvență, care imită ritmul de repetare al eșantionului înregistrat. Similar cu *Piano Phase*, regizorul Thierry De Mey se apropie de dansatoare în debutul filmului. Post-sincronul de sunet al dansatoarelor este introdus la gros-plan, intensificând experiența cinematografică. O instalație de iluminare compusă din corpuri de neon este activată odată cu introducerea unei noi fraze coregrafice. Eșantionul repetat în înregistrarea audio atinge un stadiu, în care cuvintele nu mai sunt inteligibile.

COLOCVII TEATRALE

La începutul capitolului *Violin Phase*, dansatoarea Anne Theresa De Keersmaecker este filmată în așa fel încât identitatea ei să nu fie revelată imediat. Există o mișcare de apropiere a aparatului de filmat față de ea, manifestată prin variații mai strânse ale acelorași încadrături, cum ar fi un unghi de filmare plonjat. Din cauza mișcării perpetue, indicații clasice de decupaj regizoral, cum ar fi frontal, profil sau semi-profil nu pot fi aplicate. Odată cu creșterea intensității figurilor coregrafice printr-o piruetă, prezența auditivă a dansatoarei este înregistrată și transmisă. Aparatul de filmat se apropie de dansatoare inclusiv printr-un punct de stație pe o platformă construită ca o scenă, acoperită cu un material asemănător nisipului. Acum este clarificată legătura contextuală dintre locație și scenografie (unul dintre colțurile platformei este îndreptat spre o potecă a parcului, ceea ce asigură o perspectivă natural luminoasă). Unghiul de filmare plonjat dobândește sens prin captarea traseelor dansatoarei între centrul și linia cercului conturat inițial pe platformă. Acestea se aseamănă formei reprezentate a ADN-ului uman, „reproducerea subconștientă a mișcării spiralei duble a ADN-ului, descoperite de geneticianul James D. Watson și neurofizicianul Francis Crick” (Mavhima, 2021, 118).

Dinamizarea coregrafiei minimaliste poate fi constituită de punctul, în care dansatoarea execută o săritură vivace, conectată cu un plan-mediu anterior, care o arată voioasă de a dansa în fața camerei; Anne Theresa De Keersmaecker nu dansează doar din perspectiva unei persoane, ea își afirmă feminitatea. Ca semn de punctuație în cadrul coregrafiei este folosită oprirea în posturi asemănătoare, filmată în trei cadre succesive, de parcă dansatoarea ar încerca să pună un punct final ilustrației muzicale. Oprea este integrată în dans, devenind un gest – parte a repertoriului de mișcări introduse în mod gradat (printre care aplecări și sărituri).

Aparatul de filmat se substituie centrului cercului, rotația dansatoarei, prezentată fragmentat până în acest moment, fiind acum preluată integral de imagine într-un cadru. Ea multiplică desenul realizat pas cu pas, pe tot parcursul coregrafiei baza mișcărilor rămânând cea de rotire a torsului și brațelor spre stânga și spre dreapta. Pe lângă adăugarea progresivă de mișcări noi, Anna Theresa De Keersmaecker combină figuri coregrafice prezentate anterior separat; piruetele devin din ce în ce mai numeroase, deseori într-o singură frază. Una dintre ele este prezentată filmic drept având loc în mijlocul

COLOCVII TEATRALE

cercului. Astfel de fraze ajung să înlocuiască rolul dominant al mișcării inițiale.

Într-un travling început pe o potecă a parcului, aparatul de filmat se apropie de „scenă”, implicit de dansatoare, aceasta fiind, de altfel, prima dată când camera se situează în afara spațiului scenic. Primul cadru, dintr-o serie de mai multe, pare filmat dintr-un vehicul, ceea ce întărește impresia vitezei mișcărilor dansatoarei. Postura ei finală este surprinsă într-un cadru plonjat, dansatoarea rămânând nemișcată în mijlocul cercului.

5. Concluzii

Filmul de dans a evoluat de la scurt-metrajele Mayei Deren, inspirate din poezia unor lumi diferite, din fascinația față de vis, suprarrealism și mișcare către substanța epică, uneori narativă, precum în cazul piesei de teatru-dans *Strange Fish*, alteori mai degrabă asociativă, așa cum a fost gândită de Pina Bausch, ajungând în secolul al XXI-lea să reprezinte ambițiile dansului contemporan în absența totală a oricăror cerințe narrative. În ce măsură dansul contemporan este valorificat prin procedee de manipulare video poate fi subiectul unui alt studiu, desi revelarea mișcării necesită, într-o primă fază, un observator atent și, poate, ulterior, unul implicat.

Bibliografie

Volume

Brannigan, E. (2011), *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, New York

Mavhima, S. E. (2021), *Limbajul coregrafic în filmul experimental*, Editura Artes, Iași

Documente video

De Keersmaecker, A.T. (2013), *Early Works*, DVD-box set, Rosas Cinéart

Bausch, P. (2011), *Die Klage der Kaiserin*, DVD, L'Arche

The Maya Deren Collection (2020), DVD, Kino Lorber

Metafora kitsch-ului în opera lui Caragiale. *O noapte furtunoasă & Company* la Teatrul „Tudor Vianu” Giurgiu

Cristi AVRAM*

Rezumat: Kitsch-ul, această categorie estetică dezvoltată în a doua parte a secolului XX, a reprezentat unul dintre punctele de interes ale lui Caragiale, descriind prin acesta lumea găunoasă și plină de ambiții a unui stat ce își dorea cu orice preț să se alinieze la modele sale occidentale. Surprins în varii forme, kitsch-ul poate fi regăsit în substraturile literaturii caragialiene, subliniat scenic prin spectacolul *O noapte furtunoasă & Company* realizat la Teatrul „Tudor Vianu” din Giurgiu, care servește drept argumentație. Mai mult, kitsch-ul poate deveni un epitet atribuit omului, regăsit cu ușurință în teatrul propus spre analiză.

Cuvinte cheie: Ion Luca Caragiale, regie, *O noapte furtunoasă*, adaptare, kitsch

Nu încapă niciun dubiu că în textele lui Caragiale întâlnim fețe grotești, figuri carnavalești, personaje burlești ajunse în situații care frizează absurdul din pricina unor încurcături pe care ele însele le provoacă, ori poate le înlesnesc indiferența și lehamitea altora. Intrând în detalii, observăm că oamenii înfățișați caută fără lipsă de perspectivă *să devină, să ajungă, să fie*, luând asupra lor un ideal opac și necunoscut. Pentru aceștia ținta măreată e o himeră de care se lasă seduși fără prea mari îndoieli. Se observă, deci, că fondul proiectelor propuse e transparent, *lipsește cu desăvârșire*. În absența unui conținut, se poate vorbi despre gratuitatea, care devine excentrică, a acțiunilor lor, a zbaterilor inutile, infernal de nefolositoare. Dorințele lor imită programele altora care, indiferent dacă sunt ori nu convergente și asimilabile lor, care potrivite ori nu structurii lor interioare, trebuie să îmbrace forma pe care și-o propun.

Așadar, imitația fără simț de răspundere este crezul mai tuturor eroilor lui Caragiale, produse ale unui stat care mimează nereușit metodele europene cu scopul alinierii lui la marile culturi din care se inspiră. Personajul caragialian asimilează cu încăpățănare tot ceea ce îl transformă în oglinda

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

COLOCVII TEATRALE

omului valoros al timpului său. Ștefan Cazimir nota în *Ion Luca Caragiale față cu kitsch-ul* că: „Opera scriitorului mai toată, nepierzând din vedere componenta ei publicistică, e un vast studiu dedicat fenomenului kitsch, cauzelor, formelor și manifestărilor lui. Nu i-a lipsit lui Caragiale decât utilizarea termenului în sine, dar acesta, cum știm, nu exista. Scriitorul l-a anticipat în schimb printr-un sinonim sugestiv și eficient, extras din limbajul curent al vremii: este cuvântul *mof*, care ne vine din limba turcă, unde înseamnă *gratuit* sau *ieftin*.”¹

În literatura teatrală a țării noastre, omul kitsch e anticipat de personajul emblematic al lui Vasile Alecsandri – Chirița – care, pe lângă toate metehnele grobiene pe care le însușește, se vrea un om *la modă*, așa cum poate fi observat el pe marile bulevarde pariziene. Himerele franțuzești sunt siluetele către care își orientează privirea românul care acceptă că se găsește în periferia estică a Europei unde ecourile modernității se propagă cu dificultate. Astfel, doar în mâinile vizionarilor se află soarta neamului, salvat de ambițiile celor care vor să înainteze spre viitor. Și în opera dramaturgului mahalalelor, figuri precum cea amintită pot fi observate cu mare ușurință.

Românul lui Caragiale admiră societățile mari și le copiază fără stil, însă nu epigonismul care îl transformă într-o caricatură ar fi cea mai serioasă problemă, ci înverșunarea cu care încearcă să-i târască înspre progres pe ceilalți. Revoltat, el caută să-i forțeze pe cei anchilozați în trecut că „așteptând cuminte vremea când să dea și el culturii și civilizației europene concursul lui specific”² nu e soluția potrivită pentru ridicarea din mocirla în care mocnește. Prezentul poate fi schimbat și, odată cu el, soarta întregii omeniri. Se poate observa că dincolo de programul ambițios pe care îl are, personajul lui Caragiale conține și grandilocvența importanței pe care o joacă în marele context al schimbării. Totuși, se pare că pentru românul lui Caragiale felul în care se realizează progresul e ne semnificativ, ceea ce îl face ridicol.

Ceea ce ne interesează în acest articol e felul în care este înfățișat de Caragiale omul kitsch și, mai ales, cum e reflectat în spectacolul *O noapte furtunoasă & Company* pe care l-am realizat în martie 2024 la Teatrul „Tudor Vianu” din Giurgiu. Urmărind argumentația lui Ștefan Cazimir se impune

¹ Ștefan Cazimir, *Ion Luca Caragiale față cu kitsch-ul*, Editura Cartea Românească, București, 1988, p. 20.

² Scrisoare trimisă de Caragiale lui Alexandru Vlahuță. Vezi Ion Luca Caragiale, *Despre lume, artă și neamul românesc*, Editura Humanitas, București, 1994.

COLOCVII TEATRALE

precizat faptul că una dintre caracteristicile omului kitsch este indispensabilitatea părerilor: „Personajul caragialesc află din gazetă *Ce gândește suveranul* și poate aprecia că el însuși gândește mai just. Este deci de datoria lui să-și comunice public opinia. O particularitate a omului-kitsch, surprinsă inclusiv de Caragiale, e nevoia irepresibilă de a emite păreri în orice chestiune, indiferent de gradul pregătirii personale în materie. Este ceea ce scriitorul a numit, sintetic, *obligativitatea opiniilor*, intitulându-și astfel și un savuros eseu, în concluzia căruia nota apăsător: «eu mă închin principiului sacru al libertății opiniunilor, dar în ruptul capului nu pot admite și obligativitatea lor.»³

Cum poate însă părerea să fie un argument care să probeze faptul că prin aceasta omul devine kitsch? Atâta vreme cât *a opina* înseamnă a-ți da cu părerea fără a avea vreun temei, fără a cunoaște măcar problema despre care în aparență se știu foarte multe detalii, verbul devine transpunerea în afară a unui fond inexistent. Dacă parcurgem mare parte din dialogurile ce au loc în birt, mai ales în schițele lui Caragiale, putem observa că românul e un „spirit enciclopedic.”⁴ În proza *Situațiunea* din 1901, cea care servește drept temei pentru dialogul preambul al actului 1 din spectacolul *O noapte furtunoasă & Company*, Nae Ipingescu și Chiriac, împrumutând un dialog al altor doi prieteni din literatura caragialiană și discută politică. De altfel, chestiunile politice sunt la ordinea zilei, așa cum sunt și *leacurile* pentru criza ministerială pe care le au simplii cetățeni. Adunate din articole, din zvonistică ori inventate pe loc, părerile kitsch ale personajelor sunt serioase și ridicole în același timp. Criticând neajunsurile societății, personajele împrumută și atitudini, cuvinte străine pe care și le însușesc anapoda, palpită la truisme cu aparentă rezonanță în lumea bună.

Un alt exemplu este celebra scenă a citirii gazetei, analizată în detaliu în lucrarea Ioanei Pârvulescu – *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale*⁵. Aceasta e o bună dovadă a însușirii unui mesaj criptic pentru interpretările deloc subtile ale lui Nae Ipingescu și Jupân Dumitrache. Știind că articolul lui Rică Venturiano combate o problemă, înțelegerea ei e un fapt netrebuincios, cei doi aderând fără prea mari semne de întrebare la poziția de frondă pe care

³ Ștefan Cazimir, *Ion Luca Caragiale față cu kitsch-ul*, ed. cit., p. 66.

⁴ Apud Ștefan Cazimir, *Ion Luca Caragiale față cu kitsch-ul*, ed. cit., p. 67.

⁵ Vezi Ioana Pârvulescu, *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2011.

COLOCVII TEATRALE

o adoptă publicistul. Necunoașterea neologismelor, a atitudinii politice sunt detalii ne semnificative, atâta vreme cât sensul este *înțeles* în profunzime. În spectacolul pe care l-am realizat la Teatrul din Giurgiu scena citirii ziarului nu se rezumă doar la decriptarea opacă a articolului de către cei doi confidenți – Jupân Dumitrache și Nae Ipingescu - ci implică și comunitatea – personajul colectiv – la fel de obtuză la mesajul învederat transmis de autorul gazetei. Citită la toaletă și pe ritmuri folclorice autohtone, scena gazetei împrumută silueta unui pamflet. De altfel, de fiecare dată când românul din spectacolul nostru e pus în fața unei lecturi, acordurile de horă se întorc obsedant. Și Zița parcurge rândurile scrisorii trimisă de Rică pe aceeași melodie, pricepându-i poemul și franceza, atât cât cei doi bărbați îi înțeleg articolul.

O altă caracteristică a omului kitsch este atitudinea față de obiceiurile de bun gust acceptate de societatea vremii, obiceiuri ce devin caprițuri, pampleziruri, mofturi. Așa cum cocoana Chirița a lui Alecsandri imita moda pariziană atât vestimentar, cât și comportamental, la fel și moftangii lui Caragiale pătrund în lumea bună agățându-se de orice nărav în vogă. Grădinile Iunion, loc în care se adună atât lumea centrului, cât și cei răsăriți ai periferiilor, e un templu al culturii facile, al divertismentului. Comediile ușoare, varieteurile și spectacolele de evaziune sunt o bună ocazie de întâlnire a *elitelor* care se afișează în societate îmbrăcând hainele principiilor și ale bunului gust. Ieșirile acestea cauzează mari conflicte în căminul lor tulbure, dar chiar și atunci când devin o problema, moftul trebuie împlinit. „Ei, Doamne! Țato, parol, știi că ești curioasă! Ce, pentru comediile alea mergem noi? Mergem să mai vedem și noi lumea. Ce, adică toți câți merg acolo înțeleg ceva, gândești? Merg numai așa de un capriț, de un pamplezir; de ce să nu mergem și noi?”⁶

La modă erau și scrisorile de dragoste, pompos ornate literar, scrise cu patetism și înfierbântare. Rică Venturiano e un om duplicitar, îmbrăcând haina unui publicist politic înverșunat, dar jucând și rolul de îndrăgostit rapace, în stare să înfrunte pericolele mahalalei de dragul aventurii. Stârnit de libertinajul Ziței, Rică gonește nebun în căutarea ei: „sufăr peste poate, parcă sunt turbat (...) te-am căutat la nemurire (...) tu ești steaua, pot pentru ca să zic chiar lucefărul, care strălucește sublim în noaptea tenebroasă a existenții mele (...)”⁷ rostind declarații răvășitor de convingătoare. Așadar, el imită

⁶ Ion Luca Caragiale, *Teatru*, Editura Facla, Timișoara, 1983, p. 29.

⁷ Idem, pp. 38-39.

COLOCVII TEATRALE

comportamentul unui cuceritor lacom, devenind imaginea ieftină a unui aventurier, a unui zburător în stare să muște din trupurile femeilor pe care le vânează. Comportamentul lui Rică se dovedește unul împrumutat în finalul comediei, când, în pericol de a fi ucis de bărbații furibunzi care vor să-și spele onoarea, adoptă mina unui fricos timid de a cărui acțiuni nu se declară responsabil. Neasumarea responsabilității propriilor fapte e încă un argument al tezei conform căreia personajul caragialian e expresia omului kitsch.

Fiecare timp își are trendurile sale, dovadă stau activitățile care umplu timpul liber al oamenilor lui Caragiale. Zița, spre exemplu, atunci când termină lectura romanelor siropoase – *Dramele Parisului* - pe care le parcurge de trei ori, nu acceptă că literatura poate fi mai mult decât atât.⁸ Să observăm următoarea afirmație a lui Matei Călinescu extrasă din *Cinci fețe ale modernității*: „omul-kitsch vrea să-și umple timpul liber cu maximum de emoție (derivată inclusiv din «cultura înaltă»), în schimbul unui efort minim. Idealul său este distracția fără efort.”⁹ Nu departe de viața oamenilor din textele lui Caragiale, sinteza oferită de Matei Călinescu surprinde atitudinea personajelor din *O noapte furtunoasă* și a micii societăți pe care o relevă. Existența figurilor grotești se învâрте într-un ambient mediocru și confortabil, fără reliefuri esențiale, dar având ambiții ascunse. Dacă în aparență Jupân Dumitrache își declară cu falsă modestie condiția de mic negustor (dialogul final al piesei), în intimitatea căminului, însoțit de prieteni, insistă emfatic asupra ținutei pe care se simte dator să o păstreze în societate: „dar știi, am ambiție; m-am gândit: eu negustor... să mă pui în public cu un bagabont ca ăla, nu face...”¹⁰

Ștefan Cazimir punctează asupra unui aspect extrem de relevant și anume sinonimia dintre conceptul de moft și acela, mai modern, de kitsch: „Cuvântul *kitsch* poate servi unui străin spre a înțelege mai lesne ce înseamnă *moftul*. Cuvântul *moft* poate sluji unui român spre a pricepe mai iute ce înseamnă *kitschul*. Prin *moft* desemnăm *kitschul* românesc. Prin *kitsch* – *moftul* universal.”¹¹ Moftul își are originea în limba turcă, unde sensul acestuia este de *ieftin*, *gratuit*, *lipsit de valoare*. Caragiale folosește adesea cuvântul moft, devenit o categorie estetică în literatura sa. Multe sunt pasajele în care acesta

⁸ Vezi Ioana Pârvulescu, *În intimitatea secolului 19*, Editura Humanitas, București, 2013.

⁹ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2017, p. 291.

¹⁰ Ion Luca Caragiale, Teatru, ed. cit., p. 17.

¹¹ Ștefan Cazimir, *Ion Luca Caragiale față cu kitsch-ul*, ed. cit., p. 21.

COLOCVII TEATRALE

e invocat pentru a demonstra superficialitatea mahalalei sau a centrului trivial și pentru a le critica totodată. Și în spectacolul nostru moftul joacă un rol esențial, începând cu prezentarea hainelor de doliu realizate de Zița și Veta Titircă, o posibilă variantă a dezvoltării afacerilor de familie, și încheind, poate, cu logodna kitsch a Ziței cu Rică Venturiano. Se poate observa din imaginile create că spectacolul se concentrează pe o lume în care lipsa de valoare e impregnată în atmosferă, devenind o stare de fapt. Prostul gust e o condiție *sine qua non* pentru a face parte din mahalaua caragialiană pe care Garabet Ibrăileanu o înțelegea drept *categorie sufletească*. Totul pare ieftin, și mai ales ambițiile personajelor care devin autentice mai ales în situațiile de criză, atunci când observăm că ținuta și educația sunt invenții ieftine. Chiar și numele personajelor sunt în contrast evident cu aparenta lor alură.¹²

Bibliografie:

Caragiale, Ion Luca, *Despre lume, artă și neamul românesc*, Editura Humanitas, București, 1994;
Caragiale, Ion Luca, *Teatru*, Editura Facla, Timișoara, 1983;
Cazimir, Ștefan, *Ion Luca Caragiale față cu kitsch-ul*, Editura Cartea Românească, București, 1988;
Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2017;
Ibrăileanu, Garabet, *Scriitori români, vol. II*, Editura Minerva, București, 1974;
Pârvulescu, Ioana, *În intimitatea secolului 19*, Editura Humanitas, București, 2013;
Pârvulescu, Ioana, *Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2011.

¹² Vezi Garabet Ibrăileanu, *Scriitori români, vol. II*, Editura Minerva, București, 1974.

COLOCVII TEATRALE



@ Cristina Huțu



@Cristina Huțu

COLOCVII TEATRALE



@ Cristina Huțu

Oameni singuratici – o metaforă teatrală vie

Ana-Magdalena PETRARU*

Rezumat: Articolul de față își propune o trecere în revistă a dramaturgiei naturaliste hauptmanniene cu accentul pe piesa *Oameni singuratici* și referințe la o recentă punere în scenă de Naționalul ieșean. Astfel, ne propunem să relevăm singurătatea personajelor (temperamente obișnuite cu destine comune, spre deosebire de cele din alte piese) la nivel viu metaforic, dată de credință, respectiv lipsa ei.

Cuvinte cheie: dramă germană, credință, naturalism, singurătate.

Introducere în dramaturgia lui Gerhart Hauptmann

Decan al literelor germane, Gerhart Hauptmann (1862-1946) s-a remarcat de tânăr și și-a menținut poziția cu succes în rândul contemporanilor (așa cum au făcut-o Lessing și Goethe înainte sau Johnson și Coleridge în cultura engleză) într-o perioadă în care conducerea deplângea nevolnicia scriitorilor de a repurta faima armelor pe plan artistic¹. Comparat cu Dickens în literatura britanică, prin descrierile suburbiilor berlineze și ale muncitorilor ce le-au populat, îl mai apropie de maestrul victorian psihologia personajelor și umorul aparte².

Cunoscut datorită piesei *Țesătorii* (peste Ocean) și a *Clopotului scufundat* (în Germania), este reținut ca reprezentant al realismului fotografic. Refuzând simbolismul, tonalitatea sa ibseniană e de nedigerat. Pe nedrept acuzat de natura externă a metodelor, lipsă de personalitate și originalitate, realistul și expresionistul ne fascinează prin țesătura viselor personale. Despre religia sa sau lipsa ei, s-a consemnat că și-a descoperit latura păgână în Grecia,

* Lect. dr., Universitatea “Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

¹ Brian W. Downs, “Gerhart Hauptmann”, *The North American Review*, Vol. 223, No. 830 (Mar. - May, 1926), p. 103, <https://www.jstor.org/stable/25113518>. Consultat în 7 martie 2024.

² *Idem*, p. 115.

COLOCVII TEATRALE

așa cum Tolstoi s-a dovedit creștin la contactul cu Noul Testament³. Dintre scriitorii ruși de marcă, Dostoievski i-a trezit interesul pentru studiul psihologiei și al psihicului uman, la nivel instituționalizat, de azil.⁴

Operele sale melodramatice din tinerețe cu pictori, educatori în ale artei, comedia *Kollege Crampton* (1892) și tragicomedia *Michael Kramer* (1900) conțin un material bogat în chestiuni existențiale, sociale, psihopatologice legate de identitatea și chemarea artistică în care tensiunea dramatică este relevată de opozițiile binare (boemie – filistinism, artă – viață/umanitate, ascetism – utilitarism, blestemul geniului – mediocritate)⁵. De altfel, s-a și construit o tipologie a artiștilor lui Hauptmann de Karl S. Guthke în care personajul Crampton, de pildă, nu este considerat artistul aristocratic nietzschean, dimpotrivă, le permite altora să-l folosească, să-l tiranizeze chiar (soției snoabe îndeosebi)⁶. Sufletul german a fost în armonie cu natura dintotdeauna, atât la nivel literar cât și filozofic, însă Hauptmann, ca exponent al naturalismului, antitetic romantismului, a oferit un realism acut, necruțător, fotografic concentrat pe urât, cu estetica sa aparte⁷ și sordidul vieții. Anglofil ca și autorul său, profesorul german cu nume englez Harry Crampton le recomandă învățăceilor săi pe Swift, Smollett, Thackeray, Dickens și Byron, alături de E.T.A. Hoffmann⁸.

Departate de a preaslăvi armonia dintre om și natură, progresul social în era mecanizării, naturaliștii au expus disonanțele existenței și angoasa umană ca produs al progresului. Dintre operele sale, *Flagman Thiel* (1887) ilustrează cel mai bine noul *Zeitgeist*, prin conturul profilului proletarului, servitor umil al statului cu slujbă neînsemnată și monotună. Thiel ridică și coboară barierele

³ T. M. Campbell, “Gerhart Hauptmann-Christian or Pagan?”, *The Modern Language Journal*, Mar., 1924, Vol. 8, No. 6 (Mar., 1924), pp. 353-354.

⁴ William Ames Coates, “Dostoyevsky and Gerhart Hauptmann”, *The American Slavic and East European Review*, Dec., 1945, Vol. 4, No. 3/4 (Dec., 1945), pp. 110-111.

⁵ Alan Corkhill, “Portraits of the Artist: Gerhart Hauptmann’s “Kollege Crampton” and “Michael Kramer””, *The Modern Language Review*, Vol. 102, No. 4 (Oct., 2007), p. 1069.

⁶ *Idem*, p. 1074.

⁷ Cf. Umberto Eco care aplică și principiul marxist potrivit căruia banii pot compensa urâtenia/lipsa frumuseții, pot cumpăra plăcere (a femeilor sau alta), extins în artă asupra portretelor monarhilor urâți văzuți drept omnipotenți și carismatici de pictorii lor și transpuși în tablouri ca atare, (ed.), *On Ugliness*, translated from Italian into English by Alastair MacEwen, Harvill Secker, London, 2007, p. 12.

⁸ Brian W. Downs, *op. cit.*, p 107.

COLOCVII TEATRALE

la calea ferată dintr-o pădure, într-o zonă izolată, abia ducându-și zilele. Sfera domestică e la fel de bine punctată în operă, unde protagonistul, om cu frica de Dumnezeu a cărui bărbăție este definită de un fizic herculean, ni se înfățișează sub chip de soț docil dominat sub toate aspectele de consoartă, o scorpie cu toane, după ce prima soție moare la nașterea fiului, handicapat fizic și mintal. Se prefigurează, astfel, o lume vizionară, fantastică și fantasmagorică în mintea lui Thiel, cu efecte tragice, ce-l va aliena de realitate⁹. (Bi)polaritatea ni se relevă a fi cea între bine și rău, Tobias fiul bolnav și fratele vitreg robust, spiritualitatea primei soții și senzualitatea celei de-a doua, dintre biserică și credincioșii săi. Trenul din pădure, animat parcă de un spirit răuvoitor ce-l accidentează a fost comparat cu un ‚cal de fier’ diabolic tributar folclorului american¹⁰, amintindu-ne astfel de un protagonist din literatura clasică a Statelor Unite, Rip van Winkle al lui Washington Irving, cu soție cicălitoare și el, adormit de spirite daneze în pădure două decenii; alienat în felul lui, dincolo de aparența comică, personajul poate fi văzut ca un explorator american, aventuros individualist, nesatisfăcut de condiția sa și a cărui singură alternativă este o escapadă în sălbăcia virgină americană¹¹. Pădurea la Hauptmann capătă valențe simbolice (e precum o mare, iar trunchiurile copacilor îi sunt oase), subiectivitatea ei contrastând cu obiectivitatea satului, ambele parte din existența mundană a personajului; în pădure personalitatea i se dezintegrează, sufletul trece pe râul Styx spre tărâmul morților, iar veverița și căprioara reflectă dezintegrarea sufletului său, la sfârșitul poveștii Dumnezeu găsindu-și omologul într-o veveriță, în timp ce căprioara este asociată cu Tobias, simboluri animalice ironice ale luptei dintre spiritualitate și bestialitate¹².

S-a mai vorbit despre umor și cavaleresc în comedia *Ulrich von Lichtenstein* a lui Hauptmann și în romanul medieval *Frauendienst* al lui Ulrich von Lichtenstein, autobiografie didactică a omului de stat din secolul

⁹ Donald H. Crosby, “Nature’s Nightmare: The Inner World Of Hauptmann’s “Flagman Thiel””, *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1988, Vol. 1, No. 2 (2) (1988), pp. 25-26, <https://www.jstor.org/stable/43307990>. Consultat în 7 martie 2024.

¹⁰ *Idem*, p. 27.

¹¹ Iulia Milică, “Visions of America in Washington Irving, Nathaniel Hawthorne and Herman Melville”, *Studies in American Literature*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2013, p. 31.

¹² Beverly Driver and Walter K. Francke, “The Symbolism of Deer and Squirrel in Hauptmann’s “Bahnwarter Thiel””, *South Atlantic Bulletin*, May, 1972, Vol. 37, No. 2 (May, 1972), p. 47, 50, <https://www.jstor.org/stable/3197721>. Consultat în 7 martie 2024.

COLOCVII TEATRALE

al XIII-lea; potențialul comic al prozei serioase a fost exploatat de dramaturg în secolul XX, un cântec de dragoste curtenesc, cerșind ironie și indicând lipsa adevărului faptelor¹³. Conflictul interior caracteristic personajelor lui Hauptmann este evident și aici ca trăsătură dominantă, iar pe scenă, persoana în cauză se definește prin comportament extrem evident; Ulrich devine, astfel, masculin și feminin deopotrivă, elegant, puternic și sensibil în același timp, sexual și spiritual, un extravagant cu dare de mână și un cerșetor umil, un bărbat căsătorit și cavaler la dispoziția unei doamne, creatură a prezentului și un idealist nostalgic al trecutului, trăiește în sfera privată, iar comicul vine din dialog¹⁴. Și în *Gral-Phantasien*, o combinație a poveștilor *Parsival* și *Lohengrin*, Hauptmann oferă o reinterpretare validă a unor materiale mai vechi (inclusiv mai recenta operă *Parsifal* a lui Richard Wagner), expresie a propriilor preocupări. Reinterpretarea este una jucăușă și oferă o viziune mitologică asupra condiției umane, o lume în care gnosticismul este predominant; în ciuda interesului scăzut al criticilor, merită atenție din partea celor interesați de materialele arthuriene pentru personajul Parsival crescut într-o cabană în pădure de mama sa, Herzeleide, țărancă acră și muncitoare. De mic devine puternic și temperamental, iar ca tânăr vânător atinge acuitatea unei păsări de pradă, curajul unui leu, iuțea și mirosul unei vulpi¹⁵. Lipsesc elementele sociale, Parsival (personalitate conflictuală din care derivă simbolismul dihotomic al piesei, animalele, obiectele, persoanele asociate cu figura mamei sau tatălui) este campionul doamnei rănite, Lohengrin al celor slabi și săraci, iar curtea Regelui Arthur a dispărut din peisaj¹⁶.

Un caz dureros, una din cele mai puternice nuvele din volumul lui Joyce, *Oameni din Dublin* datorită personajului principal, James Duffy, identificat cu autorul însuși prin dorința de a trăi cât mai departe de orașul a cărui cetățean era, lipsit de prieteni, biserică sau un crez, în general, nu îi pasă de critica obtuză a clasei de mijloc, menționează prezența unei traduceri din *Michael Kramer* a lui Hauptmann, piesă pe care modernistul a admirat-o și tradus-o în tinerețe, simbol al singurei distracții și evadare din cotidian,

¹³ Carolyn Dussère, "Humor and Chivalry in Ulrich von Lichtenstein's "Frauendienst" and Gerhart Hauptmann's "Ulrich von Lichtenstein"", *Colloquia Germanica*, 1983, Vol. 16, No. 4 (1983), p. 297. <https://www.jstor.org/stable/23980162>. Consultat în 9 martie 2024.

¹⁴ *Idem*, p. 306.

¹⁵ Carolyn Dussère, "An Interpretation of Gerhart Hauptmann's "Parsival"", *Colloquia Germanica*, Vol. 13, No. 3 (1980), p. 233, <https://www.jstor.org/stable/23980038>, Consultat în 9 martie 2024.

¹⁶ *Idem*, p. 236.

COLOCVII TEATRALE

dragostea pentru operă și concert¹⁷. Personajele feminine ale lui Gerhart Hauptmann și tristețile și bucuriile lor mărunte, se regăsesc și în memoria lui Stephan Dedalus în *Portret al artistului în tinerețe*, plimbările sale pe străzile metropolei, apropiindu-l de Clarissa (*Doamna Dalloway*), figuri moderniste ale tranziției și fugitivului oraș, greu de descifrat potrivit criticii¹⁸.

Oameni singuratici

Piesa *Oameni singuratici* (în original *Einsame Menschen*) s-a jucat la Freie Bühne în 1891 și împreună cu *Țesătorii/ Die Weber* (1892) „i-au adâncit substanțial gloria, făcându-l să devină unul dintre cei mai cunoscuți dramaturgi ai epocii”¹⁹. Spre deosebire de alte creații (care s-au întins pe o durată de 60 de ani și cuprind nu mai puțin de 44 de piese, 10 romane, poezii, nuvele și impresii autobiografice), „*Oameni singuratici* nu mai aduce în scenă temperamente deosebite și destine potrivnice, ci izolarea și drama individului incapabil să găsească puncte de comuniune spirituală cu propria-i familie. Părinții își adoră fiul, iar Käthe, plătând soție a lui Johannes Vockerat, este plină de duioșie și spirit de sacrificiu. Și totuși, tânărul intelectual se simte singur. Gândurile lui rămân neînțelese, nu găsesc sprijin moral la cei dragi. Întâlnirea cu Anna Mahr, o studentă rusoaică, energică, inteligentă, îi deschide perspectiva adevăratei prietenii și mai apoi a iubirii pline de avânt, dar care nu se poate împăca deloc cu obligațiile lui de fiu, soț și tată”²⁰.

În vila din Friedrichshagen de lângă Berlin, decorul este unul dichisit-burghez, ne spune autorul, iar timpul este prezentul său, sfârșit de secol 19. O punere în scenă²¹ introduce elemente (post)moderne în care drama personajelor e dublată de redarea televizată a acțiunii, un text paralel în sine. Reproducerile după Schnorr von Carolsfeld, biblice, anunță drama familiei.

¹⁷ Marvin Magalaner, “Joyce, Nietzsche, and Hauptmann in James Joyce’s “A Painful Case””, *PMLA*, Mar., 1953, Vol. 68, No. 1 (Mar., 1953), Pp. 95-96, <https://www.jstor.org/stable/459908>. Consultat în 15.03. 2024.

¹⁸ Cf. Dana Bădulescu, *Early 20th Century British Fiction. Modernism, part I*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2005, p. 12.

¹⁹ Ileana Berlogea, „Gerhart Hauptmann”, în *Teatru, vol. 1*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 6.

²⁰ *Idem*, p. 18.

²¹ O avem în vedere pe cea din 2022 de la Naționalul ieșean.

COLOCVII TEATRALE

Gravurile savanților și teologilor moderni (Darwin și naturalistul german Hückel, printre alții) ne țin ancorați în prezent și stau mărturie laturii intelectuale a familiei. Portretul unui pastor în reverendă, agățat și el deasupra pianinei, simbolizează autoritatea Bisericii, clericiei, de altfel, având un loc aparte în opera dramaturgului. În piesă, potrivit criticii internaționale, pastorul Kollin este așezat pe un pedestal, în opinia celor în vârstă; reprezentant al Bisericii, cheamă la ascultare membrii comunității și trebuie privit ca un personaj privilegiat. Cetățenii de seamă precum bătrânul Vockerat sunt atât de impresionați de acest slujitor al Domnului, încât se pierd cu firea în prezența sa, această venerație afectând chiar și pe revoluționarul Johannes, nenatural și el de față cu pastorul. Omul Bisericii se bucură, desigur, de această apreciere, se lasă rugat să rămână deși nu avea intenția să plece după botez în piesă, nesinceritate pe care cititorul/ publicul o simte și o percepe drept fățarnicie căci pastorul se bucură de plăceri lumești precum vinul și trabucurile. El este convins de corectitudinea punctului său de vedere, în intoleranța sa ridiculizând opiniile altora pe care, de altfel, nici nu le înțelege foarte bine, mai ales cele ale tinerei generații (Johannes Vockerat în piesă) care îl percepe drept îngust la minte (de unde și caricaturizarea sa de dramaturg). Jovial când i se cântă în strună, se află în centrul atenției și e stimat, ne este greu să ni-l imaginăm într-o situație delicată pe care probabil ar rezolva-o cu greu. Bătrânii familiei Vockerat sunt simpli, onești în credința lor și interesați de puterea ei vindecătoare deși se fâstăcesc în prezența lui Kollin. Astfel, bătrâna își trimite soțul după pastor când își dă seama de afecțiunea fiului pentru Anna Mahr, cei doi se culpabilizează, iar în frica lor de mânia Celui de Sus caută rădăcina răului în propriul trecut, în convingerea comună de adevărul Bibliei și învățăturile Domnului. Johannes își stimează tatăl în ciuda credințelor care îi despart. La vederea bătrânului Vockerat, își vine în fire și scapă revolverul cu care amenința că își ia viața.²²

Singurătatea documentată recent la nivel economic ca lipsa de comuniune cu cei din jur, imposibilitatea de a apela la cineva în caz de nevoie sau neapartenența la un grup de prieteni, printre altele²³ este dezbătută de Hauptmann în *Oameni singuratici*, cum suntem anunțați programatic din titlu. Este o metaforă vie, în sens hermeneutic unde cuvântul este unitate de referință, iar metafora, o figură stilistică a asemănării, o extindere a cuvintelor

²² Johannes Nabholz, "The Clergymen in Gerhart Hauptmann's Contemporary Plays", *Monatshefte*, Vol. 39, No. 7 (Nov., 1947), pp. 463-465.

²³ Cf. Norena Heertz, *The Lonely Century. Coming Together in a World that's Pulling Apart*, Sceptre, London, 2020, pp 5-6.

COLOCVII TEATRALE

cu explicitare în teorie substituției (de la Aristotel până în gândirea occidentală recentă).²⁴

Käthe, soție slăbită după naștere, este îmbărbătată de soacră, doamna Vockerat care speră că nepotul va întări/ salva căsnicia fiului după ce soția își va mai reveni. Johannes, tânărul tată, este descris drept un „bărbat (...) cu o figură spiritualizată”²⁵, agitat și nervos în gestică care se plânge de soția supusă pe care și-ar dori-o un suflet tare, nerăbdătoare și aprinsă, pe când ea e palidă și stinsă. După scena botezului care a făcut pe plac celor bătrâni și credincioși, soția își îndeamnă soțul să își vadă fiul pentru a-și alunga gândurile neplăcute; doamna Vockerat speră să îl vadă mulțumit însă este cu neputință, fiul decretează filozofic că „oamenii mulțumiți sunt trântorii din stupii albinelor lucrătoare. O șleahță de nemernici.”²⁶ Trecând apoi la cele teologice, apreciază că Dumnezeu e una cu natura, iar cunoașterea celei din urmă, garantează și cunoașterea celui dintâi, prin prisma lui Goethe pe care Johannes îl vede superior tuturor clericilor, blasfemie pentru mamă și Biserică, doamna regretând că fiul n-a ajuns teolog după strașnica predică de la examen, spre ușurarea instituției că a scăpat de un eretic, deduce ușor cititorul/ spectatorul. Spre deosebire de Käthe, Anna Mahr este nervoasă în gesturi grațioasă în mișcare, sigură pe ea, deși modestă și cu tact, făcându-se imediat remarcată de Johannes. A venit la casa Vockerat după Braun, artistul, prieten al tânărului tată, mama acestuia mirându-se de studenta din Elveția cum oricine de condiția ei ar conchide că prea multă carte dăunează femeilor. În așteptarea marelui tablou al artistului încă neînceput, Anna rămâne la masă cu promisiunea de a afla despre lucrarea „filozofico-critico-psihologico-fiziologică”²⁷ a lui Johannes ce se transformă într-un ‚nesuferit’ când i se pomenește de ea. Soția devine îngrijorată de simplitatea sa în fața studentei pe care o crede cultă și cu vorbe admirabile, văzându-se în declin la cei douăzeci și doi de ani ai ei față de cei douăzeci și patru pe care nu îi bănuia, ai Annei. Se ofilește când Hannes al ei îi propune să o primească pe Anna câteva săptămâni, că-i fată săracă, iar tinerei mame i-ar prinde bine compania.

²⁴ Cf Paul Ricoeur *The Rule of Metaphor. The creation of meaning in language*, translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello, SJ, Routledge Classics London and New York, 1995, pp. 1-2.

²⁵ Gerhart Hauptmann, *op. cit.*, p. 133.

²⁶ *Idem*, p. 141.

²⁷ *Idem*, p. 148.

COLOCVII TEATRALE

Din actul al doilea, doamna Vockerat este salutată ca mama Vockerat de Anna într-o splendidă dimineață de toamnă, vine din grădină de la cules struguri, preaslăvind viața de familie de care ea încă n-a avut parte, singurătatea celibatului neîntrecând-o pe cea în doi pe care n-o bănuiește între Johannes și Anna; doar doamna/ mama Vockerat îi spune să nu deoache viața de familie, deși Cel de Sus are grijă de toate care nu sunt tocmai cum ar trebui să fie și se bucură de buna ei influență asupra fiului său. Cele două se îndrăgesc una pe alta, iar dacă mama e amărâtă că fiul și-a pierdut credința, Anna vede în asta aspirații înalte, în timp ce Käthe se bucură și ea de prezența domnișoarei, fără să-și lase fiul din ochi. Johannes se plânge de ‚mina proastă’ a soției care arată ca o ‚găinușă bolnavă’.²⁸ Naturalismul este prezent prin nuvela citită de personajele ce deplâng soarta unor muncitori ruși, surziți de travaliul la cazane, admirată de cei tineri și criticată de doamna Vockerat care opinează că ‚arta trebuie să îți facă plăcere”²⁹, un tribut adus de generația veche romantismului și frumosului. Johannes se simte împlinit prin prezența Annei, singura capabilă să îi judece lucrarea, soția îl laudă indiferent de ce face, iar părinții sunt oricum siderați. Soția care nu vrea nici ea să își ia răspunderea celor materiale încearcă să îl aducă cu picioarele pe pământ, la cele lumești dar el nici nu vrea să audă că li se subțiază considerabil fondurile și în curând nu vor mai avea din ce trăi, tot ce îl interesează e lucrarea lui, e savantul singuratic/ însingurat în turnul de fildes al propriilor gânduri. Pe Anna vor s-o țină departe de toate astea, Johannes îi ține partea argumentând că orizontul femeilor (germane), deci și al soției lui este limitat de cele casnice, în ciuda inimii ei mari, demnă de un personaj de basm.

(Jo)Hannes s-a dispensat total de prieteni, inclusiv Braun, de la apariția Annei, aceasta i-a devenit companioană fidelă, alinându-i singurătatea. Käthe îi mărturisește pictorului că trebuie să-și câștige existența și are în vedere broderia pentru lenjerie sau pictura pe porțelan, a și făcut câteva încercări. Johannes ar dori să se mute în Elveția, unde va pleca și domnișoara Anna să se îngroape în muncă și să-și revadă prietenii (cel puțin așa susține, că n-o va paște singurătatea), lumea la țară a început să vorbească și nici în casă nu mai e văzută așa bine, cel puțin de mama Vockerat. Singurătatea și-a lăsat amprenta asupra fizicului lui Johannes, aflăm în actul trei, ‚are o cută atât de adâncă la gură (...) pe care i-a săpat-o mâhnirea sufletească. Singurătatea. Cine

²⁸ *Idem*, p. 158.

²⁹ *Idem*, p. 161.

COLOCVII TEATRALE

e singur are mult de suferit din cauza celorlalți.”³⁰ Soția a primit de tânără să se mărite, Anna a ajuns să își prețuiască libertatea, să fie fără patrie, familie sau prieteni, iar despărțirea de familia Vockerat o îndurerează. Käthe cade pradă disperării, vrea să plece departe, unde să n-o știe nimeni, în Anglia sau America cu vaporul căci bărbatul a fost mai mult al altora, al prietenilor și apoi al Annei, cu ea singură n-a fost fericită niciodată, ceea ce îi face viața ,afurisită’ și ,traiul blestemat’.³¹ Doamna Vockerat deplânge starea lucrurilor și pune totul pe seama ateismului fiului pe care îl bănuiește adulterin mai ales că îi cere Annei să mai rămână în casă. Din prețuirea pe care o avea la început pentru fată, îi cere fiului să aleagă între el și ea deși se află în casa lui („Cocheta asta rafinată! E o... Te-a prins în mrejele ei!”³²). Chiar și Braun încearcă să îl facă să înțeleagă că se pune problema alegerii între Anna și familie, însă bărbatul susține cu tărie că între ei doi nu e decât prietenie „bazată pe potrivirea de idei”³³, că evoluția intelectuală le-a fost similară, că și-a recâștigat încrederea în sine datorită ei, că de când a venit este ca și cum ar fi renăscut (ca pasărea Phoenix din cenușă) și și-a redobândit forța creatoare; Anna, așadar, este ,condiția esențială’ a dezvoltării sale intelectuale și tocmai din acest motiv prietenii și familia îl îndeamnă s-o facă să plece până nu e prea târziu. Soția e din ce în ce mai slăbită de supărare că Anna a rămas, iar soțul ei nu are ochi decât pentru musafiră cu care face plimbări prin împrejurimi și cu barca deși lacul e un loc periculos. Anna îi mărturisește lui Johannes intenția de a pleca în câteva zile, nevoia de a se supune convențiilor în ciuda tristeții lui și a singurătății ce se va adânci înzecit. Braun apelează și el la conștiința Annei, văzând că sănătatea lui Käthe se înrăutățește, doamna Vockerat îi cere și ea să plece. Fiul e furios că mama a gonit oaspeții din casa lui și amenință că se omoară, punând revolverul la tâmplă, tatăl său, venit acasă, încearcă să-l aducă în simțiri. Anna și Johannes își iau rămas bun, sărutându-se arzător pe buze, nu păcălesc pe nimeni și nici pe ei înșiși că țin unul la altul ca fratele la soră. Soția își acceptă soarta, că nu va fi niciodată suficient de bună pentru bărbatul ei. Johannes este cel care dispare după ce a scris câteva cuvinte pe o hărțiuță (cu barca pe lac, ne zice Braun); la vederea lor, Käthe leșină, în timp ce ceilalți îl strigă pe afară.

³⁰ *Idem*, p. 181.

³¹ *Idem*, p. 185.

³² *Idem*, p. 190.

³³ *Idem*, p. 191.

COLOCVII TEATRALE

Concluzii

Singurătatea din piesa discutată este una în doi (dintre soț și soție, Johannes și Käthe) pusă pe seama lipsei credinței de vechea generație (doamna Vockerat), a geniului filozof neînțeleș de ceilalți (Johannes) care își găsește companie într-un spirit tânăr și liber de o singurătate mascată (Anna); prin plecare, ea îl împinge la deznădejde și, suntem lăsați să intuim, părăsirea unei lumi ostile. Ceea ce părea revenirea unei situații la normal (a căsniciei dintre cei tineri și implicit, a însănătoșirii lui Käthe), degenerează în dramă prin pierderea intelectualului care nu se mai regăsește în lumea ostilă propriilor idealuri.

Bibliografie

Bădulescu, Dana, *Early 20th Century British Fiction. Modernism, part I*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2005.

Berlogea, Ileana „Gerhart Hauptmann”, în *Teatru*, vol. 1, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, pp. 5-25.

Campbell, T. M., “Gerhart Hauptmann-Christian or Pagan?”, *The Modern Language Journal*, Mar., 1924, Vol. 8, No. 6 (Mar., 1924), pp. 353-361. <https://www.jstor.org/stable/313207>. Consultat pe 2.03.2024.

Coates, William Ames, “Dostoyevsky and Gerhart Hauptmann”, *The American Slavic and East European Review*, Dec., 1945, Vol. 4, No. 3/4 (Dec., 1945), pp. 107-127.

Corkhill, Alan, “Portraits of the Artist: Gerhart Hauptmann’s “Kollege Crampton” and “Michael Kramer””, *The Modern Language Review*, Vol. 102, No. 4 (Oct., 2007), pp. 1069-1083. <https://www.jstor.org/stable/20467551>. Consultat pe 7.03.2024.

Crosby, Donald H., “Nature’s Nightmare: The Inner World Of Hauptmann’s “Flagman Thiel””, *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1988, Vol. 1, No. 2 (2) (1988), pp. 25-33, <https://www.jstor.org/stable/43307990>. Consultat în 7 martie 2024.

Downs, Brian W., “Gerhart Hauptmann”, *The North American Review*, Vol. 223, No. 830 (Mar. - May, 1926), pp. 102-115, <https://www.jstor.org/stable/25113518>. Consultat în 7 martie 2024.

Driver, Beverly and Walter K. Francke, “The Symbolism of Deer and Squirrel in Hauptmann’s “Bahnwarter Thiel””, *South Atlantic Bulletin*, May, 1972, Vol. 37, No. 2 (May, 1972), pp. 47-51, <https://www.jstor.org/stable/3197721>. Consultat în 7 martie 2024.

COLOCVII TEATRALE

Dussère, Carolyn “Humor and Chivalry in Ulrich von Lichtenstein’s “Frauendienst” and Gerhart Hauptmann’s “Ulrich von Lichtenstein””, *Colloquia Germanica*, 1983, Vol. 16, No. 4 (1983), pp. 297-320, <https://www.jstor.org/stable/23980162>. Consultat în 9 martie 2024.

Dussère, Carolyn, “An Interpretation of Gerhart Hauptmann’s “Parsival””, *Colloquia Germanica*, Vol. 13, No. 3 (1980), pp. 233-245, <https://www.jstor.org/stable/23980038>, Consultat în 9 martie 2024.

Eco, Umberto, *On Ugliness*, translated from Italian into English by Alastair MacEwen, Harvill Secker, London, 2007.

Hauptmann, Gerhart, “Oameni singuratici”, în *Teatru*, vol. 1, traducere de Paul B. Marian, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, pp. 127-221.

Hertz, Noreena *The Lonely Century. Coming Together in a World that’s Pulling Apart*, Sceptre, London, 2020.

Magalaner, Marvin, “Joyce, Nietzsche, and Hauptmann in James Joyce’s “A Painful Case””, *PMLA*, Mar., 1953, Vol. 68, No. 1 (Mar., 1953), Pp. 95-102, <https://www.jstor.org/stable/459908>. Consultat în 15.03. 2024.

Milică, Iulia, “Visions of America in Washington Irving, Nathaniel Hawthorne and Herman Melville”, *Studies in American Literature*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2013, pp. 21-44.

Nabholz, Johannes “The Clergymen in Gerhart Hauptmann’s Contemporary Plays”, *Monatshefte*, Vol. 39, No. 7 (Nov., 1947), pp. 463-476.

Ricoeur, Paul, *The Rule of Metaphor. The creation of meaning in language*, translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello, SJ, Routledge Classics London and New York, 1995.

Coregrafia în spectacolele de operetă - Studiu de caz: Balul Prințului Orlovsky din *Liliacul*, actul II, de Johann Straus-Fiul

Anca IORGA*

Rezumat: Opereta reprezintă o compoziție muzical-dramatică similară operei, lucrare de mai mică întindere, ce este scrisă pe un libret dramatic cu un conținut umoristic. Opereta este un spectacol complex, ce se adresează unui public larg, atât la nivel auditiv, cât și la nivel vizual, prin armonia de mișcare, culoare și forme care apar pe scenă și încântă ochiul spectatorului. Din punct de vedere coregrafic opereta propune o situație aparte, prin faptul că aproape toate momentele sale conțin părți de coregrafie sau ample părți de mișcare scenică. Exemplul analizat este acțiunea care se petrece la balul organizat de Prințul Orlovsky, din opereta *Die Fledermaus* (*Liliacul*) de Johann Strauss - Fiul, secvență din actul II, montare realizată de Matteo Mazzoni, cu aportul coregrafic al Roxanei Colceag, în interpretarea actorului Victor Bucur. Multitudinea părților coregrafice ce apar într-o operetă se datorează pe de o parte subiectelor, care permit și chiar impun existența coregrafiilor, iar pe de altă parte muzicii care are un pronunțat caracter dansant și adesea este inspirată de diferite dansuri specifice zonei geografice în care este plasat subiectul. În operetă se cere interpreților o maximă precizie în realizarea tehnică a pașilor de dans. Metoda folosită în realizarea momentului coregrafic analizat, a fost învățarea prin procedeul imitației, care este cel mai cunoscut și utilizat mod de construcție coregrafic și reprezintă reproducerea de către interpret, cu o fidelitate cât mai mare, a unei fraze de mișcare dată ca model de către coregraf. Mișcarea scenică și coregrafia din cadrul unui spectacol de operetă este un rezultat valoros al căutărilor coregrafului și al interpreților care pornesc întotdeauna de la ideea regizorală. Dând naștere personajului său, interpretul nu depinde în realitate de modelele exterioare la care se raportează, ci de o mare spontaneitate și creativitate.

Cuvinte cheie: operetă, coregrafie, părți de mișcare scenică, regie.

1. Fundamentare teoretică

Opereta, gen de spectacol apărut în Franța și Austria la jumătatea secolului al XIX-lea, este o compoziție muzical-dramatică similară operei, dar de mai mică întindere, ce este scrisă pe un libret dramatic cu un conținut

*Lector universitar dr., Universitatea „Spiru Haret”, Facultatea de Educație fizică și sport, București

COLOCVII TEATRALE

umoristic (Bughici, 1978). Subiectul operetelor conține, în general, situații artificiale de cele mai multe ori neverosimile, în care cupletele cântate de soliști, alternează cu coruri și dialoguri vorbite și mai ales cu dans. Întregul spectacol este însoțit de muzică interpretată de o orchestră. Există autori care afirmă că opereta este o versiune *populară, mai puțin serioasă a operei*¹ (Ștefănescu, 2018). Totuși, luăm în calcul că *mai puțin serioasă* se referă la faptul că tema abordată este comică și nu tragică, așa cum este în cazul operei, dar din punct de vedere al partiturii muzicale opereta rămâne o lucrare muzicală foarte complexă. Pentru interpreții de operetă complexitatea partiturii implică cunoștințe aprofundate de muzică, la fel ca și pentru interpreții de operă.

Elementele componente ale structurii unei operete sunt: uvertura, ariile, ansamblurile (duete, terțete, cvartete, cvintete, sextete), ansamblul coral și ansamblul de balet. Este de menționat că ansamblurile reprezintă personajul colectiv al acestor spectacole muzical-dramatice care participă activ la desfășurarea acțiunii. Bogdana Darie evidențiază în lucrarea sa *Personajul extins* importanța corului, astfel afirmă: *Corul poate avea, cel mai adesea, o pregnantă prezență muzicală, dar nici participarea coregrafică nu-i este străină, după cum intervențiile recitative pot fi (de multe ori) hotărâtoare în economia spectacolului.*²

Principala caracteristică a operetei, concepută ca un pamflet satiric, constă în importanța și întinderea părților vorbite care se desfășoară pe un fond muzical și care sunt întrerupte de o muzică lejeră, plăcută și distractivă. Prin structura ei, opereta este un spectacol complex, care se adresează unui public larg, atât la nivel auditiv, prin armonia sunetelor, cât și la nivel vizual, prin armonia de mișcare, culoare și forme care apar pe scenă și încântă ochiul spectatorului (Negrin, 1984). Firește, în practică, acest lucru se realizează prin colaborarea unui grup de artiști alcătuit din: compozitor – regizor – dirijor – coregraf – scenograf – interpreți, care unindu-și forțele creative ajung să construiască spectacolul de operetă.

De-a lungul istoriei sale opereta a dezvoltat și explorat în structura ei, o serie întregă de stiluri muzicale care au fost influențate de cultura țărilor în care au apărut. Chiar și când vorbim despre aceeași lucrare observăm că există

¹ Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale, vol. II – De la Bach la Beethoven*, Editura Grafoart, București, 2018, p. 287.

² Bogdana Darie, *Personajul extins*, Editura Estfalia, București, 2011, p. 120-121.

COLOCVII TEATRALE

nenumărate montări distincte ale aceleiași operete care sunt un rezultat al cererii publicului pentru care au fost realizate.

De-a lungul celor trei veacuri de existență opereta a fost promovată prin intermediul unui număr foarte mare de compozitori, care prin creațiile lor au dezvoltat acest gen muzical. Printre compozitorii importanți ai acestui gen muzical se numără: Jacques Offenbach (1819-1880, maestru al operetei pariziene), Johann Strauss-fiul (1825-1899, care realizează compoziții de nobilă inspirație, cu muzică antrenantă și melodioasă, ce a transformat aceste lucrări în modele ale genului), Franz von Suppé (1819-1895), Karl Zeller (1842-1898), Edmond Audran (1840-1901).

Din punct de vedere coregrafic opereta propune o situație specială în cadrul montării, prin faptul că aproape toate momentele sale conțin părți de coregrafie sau ample părți de mișcare scenică, realizate atât de interpreții vocali, cât și de corpul de balet. Montările acestui gen de spectacol cerea permanente și constante construcții coregrafice pentru că urmărește aducerea în prim plan a expresivității corporale a interpreților, dând mișcării o valoare aproape egală cu interpretarea vocală. Indiferent dacă duetele sau scenele din operetă sunt lirice sau comice, ele sunt însoțite de diferite dansuri și favorizează desfășurarea în forță a părților de dans și mișcare. Căci dansul, așa cum afirma Maria Zărnescu, *antrenează acțiunea în mod mai natural decât limbajul: secvențe de dans de ordinul secundelor pot echivala cu schimburi de replici de ordinul minutelor*.³ (Zărnescu, 2015).

2. Metoda de cercetare

Pentru a exemplifica existența și importanța părților coregrafice ce se regăsesc în operete, ne oprim la analiza unei scene din cel mai cunoscut spectacol de operetă *Die Fledermaus (Liliacul)* de Johann Strauss-Fiul (1825-1899), capodoperă a creației de gen. Strauss este principalul reprezentant al perioadei cunoscută în istoria muzicii drept *Viennese Golden-Age Operetta*⁴.

Opereta *Die Fledermaus (Liliacul)* este capodopera creației lui Johann Strauss-Fiul, despre care istoricul Richard Traubner spunea: *Cu siguranță,*

³ Maria Zărnescu, *Muzici și Muze – de la piesa de teatru la musical*, Editura Nemira, București, 2015, p. 97.

⁴ Anastasia Belina și Derek Scott, *The Cambridge Companion to Operetta*, Editura Cambridge University Press, London, 2020, p. 32.

COLOCVII TEATRALE

*Liliacul este una dintre acele creații inepuizabile care definește un întreg gen, în timp ce, în același timp, oferă cele mai extraordinare momente.*⁵ (Traubner, 2003) Această operetă este de neegalat datorită valorii artistice a muzicii lui Johann Strauss-fiul, dar și libretului bine construit de Karl Haffner și Richard Genée, care pornește de la nuvela *Le Reveillon* scrisă de Henri Meilhac și Ludovic Halévy. (Lieberman, 1994).

În compoziția acestei operete se remarcă faptul că Strauss folosește valsul drept motiv muzical de bază. Acest dans în perechi, scris în măsură ternară, cu acompaniament specific, provine din dansul popular austriac *länder*. Valsul a apărut la curțile europene încă din secolul XVII, dar atinge un maxim de dezvoltare, prin activitatea componistică a lui Joseph Lanner și mai ales a familiei Strauss.

În lucrarea de față ne-am oprit la o montare realizată în România în 2016, în regia lui Matteo Mazzoni și coregrafia Roxanei Colceag, la Opera Națională, spectacol realizat cu ocazia reînființării Teatrului de Operetă *Ion Dacian* din București. Subiectul, bazat pe o farsă pusă la cale de Falke, prietenului său Eisenstein, pentru a se răzbuna pentru că a fost lăsat să adoarmă costumat în liliac la finalul unui bal, care se petrece în trei locații: salonul familiei Eisenstein, sala de bal din palatul prințului Orlovsky și închisoarea districtului (Moiescu, Păun, 1969). Toate momentele abundă în construcție de părți de mișcare scenică și de părți coregrafice, iar petrecerea de la palatul prințului Orlovsky iese în evidență din acest punct de vedere. În construcția coregrafică, pe lângă interpreții vocali și corpul de balet care dansează vals, ceardaș și polcă, intervine și un grup de artiști de circ care aduc în prim plan o serie de jonglerii și acrobații spectaculoase.

Analizăm în continuare o secvență ce reprezintă captarea atenției invitaților aflați la bal, de către Prințul Orlovsky, moment care face parte din actul al II-lea al operetei. Deși acest personaj este interpretat de obicei de către o mezzosoprană în travesti, în această montare personajul este interpretat de un tenor, respectiv de Victor Bucur, la acea vreme colaborator al Teatrului de Operetă *Ion Dacian*, din București.

2.1. Metodele de cercetare folosite în acest studiu au urmărit analiza comportamentului scenic al interpretului prin observarea directă a

⁵ Richard Traubner, *Operetta – A Theatrical History*, Editura Routledge, London, 2003, p. 111.

COLOCVII TEATRALE

înregistrărilor video, urmărind interacțiunea lui cu partenerii de scenă, raportarea la decor și relaționarea cu publicul, prin intermediul activității scenice observabile. Astfel:

- S-a încercat identificarea expresiilor și a mișcărilor prin descrierea imaginilor obținute din filmări, din care s-au prelucrat fotografiile prin captură de imagine, realizându-se seturi de fotografii care au redat secvențial pașii de dans.

S-a estimat raportul dintre ideea regizorală, viziunea coregrafică și capacitatea de redare a interpretului.

S-a stabilit corespondenței dintre expresie, denumire și modul de abordare/elaborare a părții de mișcare.

2.2. Ipoteza de la care s-a pornit a fost: Dacă la nivelul unui interpret există un potențial talent și un anumit nivel de tehnică de interpretare (în sensul existenței și manifestării unei constelații fericite de aptitudini), atunci printr-o antrenare corectă a formelor de mișcare ce sunt abordate în montare, se poate obține performanță în interpretarea unui rol.

În studiul de față s-a urmărit obținerea a următoarelor **obiective**:

identificarea corelației dintre elaborarea mentală a schemelor de mișcare și expresiile / mișcările/ dansul redat efectiv de interpret,

stabilirea nivelului de comprehensiune și de expresivitate necesar în întruparea personajului interpretat,

analizarea situației în care mișcarea folosește și se potrivește sau, din contră, nu ține cont de textul și muzica spectacolului.

2.3. Setul de fotografii, prezentat mai jos, redă acțiunea care se petrece la balul organizat de Prințul Orlovsky, din opereta *Die Fledermaus (Liliacul)* de Johann Strauss - Fiul, secvență din actul II, montare realizată de Matteo Mazzoni, momentul este interpretat de Victor Bucur, actor și solist al Teatrului Național de Operetă *Ion Dacian*, din București, care propune o variantă inedită a personajului.

Contextul din libret: Tânărul prinț Orlovsky, om extrem de bogat, plictisit de atâtea distracții și petreceri, la sugestia Doctorului Falke, poreclit Doctorul Liliac, acceptă să participe la realizarea unei farse. Este momentul în care prințul îl invită pe marchizul Renard (deghizarea lui Gabriel Eisenstein)

COLOCVII TEATRALE

să bea și să se distreze împreună cu invitații săi. Replica interpretului ce reprezintă punctul de pornire al momentului coregrafic este: *Bucurați-vă din plin de viață, Marchize!* urmată de aria *Că așa îmi place mie*.

a – atrage atenția: din ortostatism (picioarele deschise într-un unghi de aproximativ 45° față de poziția 0 anatomic, lucru care permite mărirea suprafeței de sprijin, ceea ce duce la o stabilitate mai mare a corpului ce denotă siguranță și superioritate) (Nenciu, 2009) ambele membre superioare ridicate în extensie totală și abducție laterală de aproximativ 110° , cu degetele arătător și mijlociu întinse și depărtate, cu mâna poziționată în pronție, simulând poziția unui dirijor care își începe evoluția.

b – începe dansul cu un pas încrucișat spre față, cu o flectare de 45° a genunchilor, membrele superioare, în coordonare reflexă cu cele inferioare, sunt duse simultan: dreptul în față flectat din cot 90° în plan sagital și stângul în extensie și abducție de 90° în planul frontal ce intersectează axa de simetrie a corpului, capul este orientat pe direcția de deplasare (Ghițescu, 2010).

c – schimbarea pasului încrucișat din față către spate printr-un ușor dezechilibru obținut prin ducerea centrului de greutate spre spate, pentru a obține efectul de prăbușire, care accentuează mișcarea (direcția și accentual mișcării este în jos și finalizarea ei coincide cu accentul muzicii).

d – execută un pas încrucișat spre spate, cu adâncirea flexiei membrelor inferioare, membrele superioare merg în continuare cu o mișcare în coordonare reflexă; se obține un pas de dans accentuat cu un caracter sacadat.

e – final de frază muzicală punctată cu bătaie din palme, membrele inferioare se opresc cu execuția unei chei, specifică dansului unguresc, o anticipare probabil a intrării *contesei maghiare* (deghizarea Rozalindei, soția lui Gabriel Eisenstein) - bătaia călcâielor din poziția I închisă, în poziția I deschisă, lucru care facilitează oprirea și schimbarea direcției de deplasare a corpului (Lopoukov, Shirayev, Bocharov, 1986).

f – momentul de final al pașilor de dans, ce coincide cu un pasaj muzical în care vocea urcă într-un registru acut. Con tracția musculaturii întregului corp este statică, generând atenuarea manifestărilor motorii, doar membrele superioare execută gesturi mici, reținute.

g – plecarea cu mers în paralel cu rampa, corpul se întoarce de profil pentru a nu arăta momentul de apnee apărut pe fondul expirului total de aer, dar și pentru a reda o expresie de ipocrizie printr-o mimare a mirării și a bună

COLOCVII TEATRALE

voinței vis à vis de invitații de la bal. De fapt este un dispreț, amestecat cu dezgust, lucru pe care îl redă prin ridicarea unui colț al gurii și printr-o mimică care denotă falsitate (Ghițescu, 2011).



a

b

c



d

e

f

g

Fotografii – Captarea atenției invitaților aflați la bal, de către Prințul Orlovsky, *Die Fledermaus* (*Liliacul*) de Johann Strauss - Fiul, actul II, Interpret: actorul Victor Bucur

3. Discuții

Multitudinea părților coregrafice ce apar într-o operetă se datorează pe de o parte subiectelor care se desfășoară în mare parte la baluri, spectacole de cabaret, petreceri câmpenești sau alt tip de petreceri, care permit și uneori chiar impun existența coregrafiilor, iar pe de altă parte muzicii care are un pronunțat caracter dansant și adesea este inspirată de diferite dansuri specifice zonei geografice în care este plasat subiectul operetei (Urseanu, Ianegic, Ionescu, 1967).

În operetă se cere interpreților o cât mai mare precizie în execuția tehnică a pașilor de dans. Pentru înțelegerea acestui mecanism de lucru, este necesar să ne îndreptăm spre o analiză cât mai detaliată a construcției mișcărilor, care poate fi făcută prin prisma câtorva aspecte de biomecanică. Explicarea biomecanică a mișcărilor prezintă interes nu numai din punct de vedere anatomo-artistic, ea ne permite redarea unei anumite consistențe a activității motrice expresive a corpului interpretului în acțiune. Expresia pe care corpul interpretului o are în timpul efortului fizic se realizează, în esență, pe baza contracțiilor musculare, indiferent dacă acestea sunt realizate voluntar sau sunt un rezultat al unor automatisme. La obținerea expresiei corpului contribuie însă și o întreagă serie de fenomene fiziologice (care pot fi de natură circulatorie, respiratorie sau secreții ale glandelor endocrine). În mișcarea realizată de un interpret contracțiile musculaturii corpului nu se limitează numai la grupele musculare care realizează efectiv actul motric, pentru că apare un efect de dispersie a influxului nervos care duce la contracția unor grupe musculare din ce în ce mai îndepărtate de segmentul efector (Voiculescu, Petricu, 1964). Această dispersie a informației depinde de intensitatea mișcărilor (Ghițescu, 2011). Exersarea mișcărilor și formarea deprinderilor duce la obținerea unor complexe de mișcări unificate într-o singură acțiune, cu înlăturarea lanțurilor musculare supraadăugate, care duc la o eficiență mai mare și în același timp la o economie de mișcare (Calais-Germain, 2018). În cadrul lucrului/antrenamentului se urmărește repetarea mișcărilor într-o anumită ordine, prestabilită, care va duce la obținerea unei diferențieri reflex-condiționată ce are ca rezultat fixarea mișcărilor corecte cu efect pozitiv și, în același timp, va inhiba mișcările parazitare și/sau perturbatorii (Calais-Germain, Lamotte, 2018).

COLOCVII TEATRALE

Expresiile interpreților devin necesare în înțelegerea pe de o parte a subiectului operetei, dar și a intențiilor coregrafului, respectiv a regizorului spectacolului. Astfel putem determina diversitatea aparent haotică a numeroaselor forme de mișcare existente și putem delimita construcțiile speculative ale coregrafilor, de acele construcții asimilate organic de către interpret, înțelegând prin asta coordonarea mișcărilor dirijate psihic cu restul activității interpretului în scenă. În acest fel se depășește descrierea strictă a mecanismelor anatomo-fiziologice ale mișcărilor, tinzându-se către un studiu al expresiei.

Identificăm în studiul de față două probleme, care se transformă în două direcții de analiză: determinarea și obținerea direcției tehnic-creative cea mai adecvată în montarea unui moment coregrafic din cadrul unui spectacol de operetă; nivelul de exigență pe care trebuie să îl propunem unui interpret în învățarea unei structuri coregrafice, ținând cont de diferitele constrângeri existente în montarea unui spectacol de operetă.

Munca interpretului asupra structurii coregrafiei este redată printr-o introspecție interioară care, prin intermediul învățării și prin aportul și intervenția celorlalți participanți la realizarea spectacolului (regizor, coregraf, interpreți), impun:

- capacitate de observație, evidențiată prin fidelitatea reproducerii modelului dat, pentru a putea reda limbajul de mișcare cu o cât mai mare precizie (tehnică de mișcare reconoscibilă);
- rigoare în raport cu criteriile de analiză ale gestului și mișcărilor pe care le realizează;
- concentrare asupra execuției tehnice, sensibilitate în interpretare;
- luarea unor repere corecte spațio-temporale în scenă;
- dorința permanentă de autoperfecționare, care se manifestă printr-o îmbunătățire a interpretării ce poate fi remarcată de la o reprezentație la alta a spectacolului.

Învățarea părții de coregrafie implică nu numai formarea de noi engame (Cordun, 2009), ci și adaptarea mișcărilor la propriile posibilități, astfel încât să le putem valorifica la maxim în practică. Acest lucru implică că pornind de la faza inițială de mișcare, pe care interpretul o primește de la coregraf, prin modificare/ajustare/transformare să se ajungă la o frază nouă, care la rândul ei printr-o analiză critică și prin reformulare să ducă la alte sinteze. Interpretul este cel care, în final, va realiza varianta cea mai corectă,

care îl va favoriza din punct de vedere motric și care nu îi va afecta emisia vocală.

4. Concluzii

În urma datelor analizate am încercat să evidențiem importanței mișcării scenice și a coregrafiei în cadrul unui spectacol de operetă, ca rezultat mai mult sau mai puțin valoros al căutărilor coregrafului și al interpreților ce pornesc de la ideea regizorală. Căutarea aceasta este cu siguranță sistematizată și în permanență supusă îmbunătățirii în baza căutărilor realizate de artiști.

Este clar că metoda folosită în realizarea acestui moment coregrafic a fost procedeul imitației, care este cel mai cunoscut și utilizat mod de construcție coregrafic și reprezintă reproducerea de către interpret, cu o fidelitate cât mai mare, a unei fraze de mișcare dată ca model de către coregraf. Este un procedeu ce vizează învățarea motrică ce duce la formarea deprinderilor motrice specifice dansului și implicit la dezvoltarea bagajului de mișcare al interpretului. Această învățare include și deprinderea stilului de mișcare pe care coregraful trebuie să îl obțină pentru a ajunge la viziunea regizorală. În acest procedeu importante rămân corectitudinea, exactitatea și rigoarea execuției fiecărei mișcări.

Ajutorul coregrafului pentru realizarea unei montări de operetă poate avea mai multe surse de inspirație: pornind de la experiența proprie din zona dansului; de la o anumită muzică sau pasaj muzical care produce o impresie puternică ce stimulează creativitatea; vizionarea unei piese de teatru care pune accent pe partea de mișcare; studierea unor subiecte din literatură, legende și mituri, istorie, ritualuri, religie, folclor, frământări sociale sau alte stări indescriptibile.

În spectacolul de operetă interpretul nu este doar un maestru al unor tehnicii vocale și/sau de mișcare. Prin munca depusă în realizarea rolului său, el face ca mișcarea să prindă viață. Interpretul dă sens fiecărei mișcări pentru a obține combinația ideală între sunet și gest, între sunet și mișcare, între mișcare și culoare, creând astfel personajul cel mai apropiat de ideea regizorală și de opțiunile personale ale lui. Dând naștere personajului său, interpretul nu depinde în realitate de modelele exterioare la care se raportează, ci de o mare spontaneitate și creativitate.

COLOCVII TEATRALE

Bibliografie

- Belina A., Scott, D., *The Cambridge Companion to Operetta*, Editura Cambridge University Press, London, 2020.
- Bughici, D., *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978.
- Calais-Germain, Blandine, *Anatomia pentru mișcare – Introducere în analiza tehnicilor corporale*, Editura Polirom, Iași, 2018.
- Calais-Germain, Blandine, Lamotte, Andrée, *Anatomia pentru mișcare – Exerciții de bază*, Editura Polirom, Iași, 2018.
- Cordun, Mariana, *Kinantropometrie*, Editura CD PRESS, București, 2009.
- Darie, Bogdana, *Personajul extins*, Editura Estfalia, București, 2011.
- Ghițescu, Gh., *Anatomia artistică*, vol. II *Formele corpului în repaus și mișcare*, Editura Polirom, Iași, 2010.
- Ghițescu, Gh., *Anatomia artistică*, vol. III *Morfologia artistică. Expresia*, Editura Polirom, Iași, 2011.
- Lieberman, R., *Dictionnaire chronologique d'opéra (de 1597 à nos jours)*, Editura Livre de poche, Paris, 1994.
- Lopoukov, A.; Shirayev, A.; Bocharov, A., *Character Dance*, Editura Dance Books, Cecil Court, London, 1986.
- Moiescu, T., Păun, M., *Opereta. Ghid*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1969.
- Negrin, H., *Opereta, dragostea mea, Ion Dacian*, Editura Muzicală, București, 1984.
- Nenciu, G., *Biomecanica în educație fizică și sport, Aspecte generale*, Editura Fundației România de Măine, București, 2009.
- Ștefănescu, I., *O istorie a muzicii universale, vol. II – De la Bach la Beethoven*, Editura Grafoart, București, 2018.
- Traubner, R., *Operetta – A Theatrical History*, Editura Routledge, London, 2003.
- Urseanu, T., Ianegic, I., Ionescu, L., *Istoria baletului*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1967.
- Voiculescu, I. C., Petricu, I. C., *Anatomia și fiziologia omului*, Editura Medicală, București, 1964.
- Zărnescu, M., *Muzici și Muze – de la piesa de teatru la musical*, Editura Nemira, București, 2015.

TINERI CERCETĂTORI

Inima în pungă, dragostea în sac și speranța încă vie? Realismul magic al dramaturgului John Cariani. Studiu asupra metaforei din textul *Almost Maine*

Oana MOGOȘ •

Rezumat: În universul magic al dramaturgului american John Cariani explozia de simboluri și metafore completează procesul creator atât al actorului, cât și al spectatorului. Ușurința prin care sunt abordate teme profunde ale naturii umane se datorează măiestriei prin care sunt utilizate trimiteri ale sufletului în identitatea unor obiecte reale și banale. Personajele își cară dragostea în saci, inima în pungă și speranța în centimetri. Lumea magică, unde orașul Maine există, dar nu există în același timp, reprezintă lumea unde orice vis, gând sau nevoie umană poate deveni realitate. Limbajul contemporan al textului apropie sufletul de înțelegerea organică a sa. Ne vom opri atenția asupra structurilor interioare și exterioare ale personajelor, asupra temelor umane abordate și asupra instrumentelor actoricești necesare asumării organice a jocului. *Almost Maine* este un univers de vise și speranțe. Textul a fost montat în România în șase instituții teatrale relevante peisajului artistic contemporan. Spațiul dintre real și imaginar, concret și magic conturează lumea interioară a personajelor lui John Cariani.

Cuvinte cheie: imaginar, realism magic, metaforă, organic.

Ce se întâmplă când toată dragostea devine atât de mare încât nu mai poate încăpea în suflet? Dacă o inimă se frânge, se mai poate repara? Când pierdem speranță zi după zi, ceas după ceas, pierdem totodată și viață? Poate exista viață într-un loc unde speranța dispare? În universul magic al lui John

• Asistent universitar doctorand, Universitatea Dunărea de Jos, Galați, Facultatea de Arte, secția Teatru și artele spectacolului. Studentă anul III a Școlii doctorale de teatru din cadrul Universității de Arte „G.Enescu” Iași sub îndrumarea Prof.univ.dr. Aurelian Bălăiță.

COLOCVII TEATRALE

Cariani¹ orice urmă de realitate este însoțită de considerabile atingeri magice în construcția situațiilor și a personajelor. În piesa de teatru *Almost Maine* intrăm în contact încă de la o primă privire cu personaje și situații magice. Textul este structurat în nouă povești ale oamenilor din *Maine*, unde dragostea, speranța și nevoia de apartenență și alienare este prezentă. Oamenii din orașelul mitic trăiesc cât pentru o mie de vieți. Cele nouă povești de dragoste sunt întregite de prezența unui prolog și a unui epilog care reușesc să aducă spectatorului senzația unui vis care se naște în prezența altor oameni. Senzația de intimitate și introspecție propusă de dramaturg oferă cititorului posibilitatea ca pentru câteva clipe să evadeze din realitatea imediată, în spațiul imaginar al metaforei lui Cariani. În traducerea lui Cristian Juncu, textul propune cititorilor un exercițiu de imaginație menit să transpună realitatea obiectivă într-o realitate magică, „*un orașel care există, și nu prea.*”²

Pe scenele teatrelor profesionale din România, textul *Almost Maine* a fost montat pentru prima oară de Teatrul „Anton Pann”³ din Râmnicu Vâlcea. Traducerea și regia textului a fost semnată de regizorul Cristian Juncu în 2012. Textul a fost de asemenea montat de Teatrul Tineretului Piatra Neamț, regia Vlad Cristache, Teatrul „Sică Alexandrescu”⁴ Brașov, regia Adrian Iclențan, Teatrul Excelsior București⁵, regia Eugen Gyemant, Teatrul Clasic „Ioan Slavici”⁶ Arad, regia Antonella Cornici, Teatrul de Nord Satu Mare⁷, regia Theo Marton.

¹ John Cariani, renumit dramaturg și actor american. Recunoscut pentru lucrarea sa dramatică *Almost Maine*, John Cariani împletește realitatea contemporană cu realismul magic al situațiilor și personajelor sale. Piesa de teatru *Almost Maine* a fost publicată inițial în 2007.

² John Cariani, *Almost Maine*, Traducerea Cristi Juncu, 2012

³ *Aproape* – Teatrul Tineretului Piatra-Neamț

⁴ Fata „cu inima în pungă“ | adevarul.ro

⁵ [Aproape\(teatrul-excelsior.ro\)](http://aproape(teatrul-excelsior.ro))

⁶ *Aroape de tine. Încă!* Teatrul Clasic Ioan Slavici

⁷ teatruldenord.ro spectacol ALMOST,-MAINE

COLOCVII TEATRALE

Ponderea dintre realismul psihologic și realismul magic este adeseori greu de măsurat. Întâlnim personaje care sunt prezente în celălalt capăt al lumii doar pentru a-și lua rămas bun de la soțul decedat. Altele, cu ultimele forțe rămase, se luptă pentru a-și recupera toată dragostea oferită în ultimii ani de relație. Saci mari și roșii conțin fiecare strop de dragoste oferită într-o relație de mai bine de zece ani. În altă poveste o întâlnim pe Hope (speranță), nu întâmplătoare alegerea numelui, care traversează sute de kilometri din celălalt capăt al lumii doar pentru a-i răspunde iubitului la o întrebare. Un alt tablou al realității magice este reprezentat de aurora boreală care deține în textul dramatic numeroase funcții. Aurora boreală devine pentru personajele lui John Cariani atât partener de joc, cât și scop al existenței lor în realitatea magică. Aurora boreală însoțește fiecare personaj în lupta sa interioară și exterioară de a-și găsi, recupera, reînvia sau descoperi iubirea.

Dacă în jocul actorului, sub umbrela realismului psihologic, acesta poate răspunde cu ușurință în fața parametrilor scenici, notele magice ale textului lui John Cariani ar putea produce neînțelegeri în jocul actorului. În cursul său destinat artei regizorului de teatru, regizorul și profesorul Octavian Jighirgiu definește realismul psihologic. „Realismul este un curent estetic în care se pune accentul pe relația dintre artă și realitate, instrumentul indispensabil al acestuia fiind observarea atentă a realității și reflectarea ei veridică, obiectivă în creație.”⁸ Observarea atentă a realității nu poate fi ignorată în cazul realismului magic prezent în textul lui John Cariani. Asemenea realismului psihologic personajele sale au un scop, o miză personală și acționează activ și prezent pentru îndeplinirea acestora. Astfel, jocul dintre personajele unei lumi magice este necesar să existe în planul concret, real și prezent cât se poate de veridic și organic.

Metafora riscă să producă fisuri în procesul de asumare al personajelor având valoare conceptuală în construcția sa. Imaginația, spiritul ludic dar, mai ales gradul de vulnerabilitate în procesul de creație reprezintă pachetul de instrumente necesare asumării situațiilor lui John Cariani. Structura exclusiv rațională a jocului actoricesc devine pentru actor spațiul neasumării. Încercarea de asumare a acestui tip de realism magic folosind

⁸ Octavian Jighirgiu, *Arta regizorului de teatru*, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu”, Iași, 2019, p.13

COLOCVII TEATRALE

instrumente raționale va eșua fără doar și poate. Într-o lume magică rațiunea există cel mult pentru a contrabalansa pericolul iraționalității. Într-un spațiu unde aurora boreală (metaforă a vieții și a morții, a sfârșitului și a începutului, a vechiului și a noului) devine elementul central al jocului. În lipsa unui univers imaginar bogat și predispus ludicului și jocului, textul poate insufla actorului tendința de a opta pentru superficialitatea fie a comicalului, fie a emoționalului. Structura întâmplărilor dramatice este adesea un amestec de emoție și comic. Alegerea uneia dintre cele două direcții produce nevoia imediată a celeilalte. Prea plinului emoțional îi este necesar comicalul, și invers.

În cursul de arta actorului dedicat studenților dar și actorilor, Mircea Gheorghiu împărtășește gânduri și îndemnuri oferite de profesorul Ion Cojar. „Profesorul Cojar spunea că singurul creator este potențialul de vulnerabilitate al fiecărui actor. Cu cât ești mai vulnerabil, cu atât ești mai creator. Lipsa de naturalețe, atrofiată de componentele estetice și estetizante ne-a făcut să ne pierdem din bucuria de a trăi, din inocență, din grație și să ne punem tot mai multe limite izvorâte din prejudecăți.”⁹ Astfel, pentru actorul sau studentul actor care va intra în contact cu textul lui John Cariansi, structura sa interioară va deveni resortul său creator. Rațiunea va putea oferi o serie limitată de înțelegeri și explicații psihicului. În spațiul în care rațiunea se va afla într-un proces limitator, simțirea va deveni pentru structura personajelor din *Almost Maine* un instrument indispensabil. Rațiunea va reuși să realizeze procesele psihice necesare înțelegerii situației însă utilizând exclusiv acest instrument, jocul actoricesc va deveni steril și superficial. Rațiunea, asemenea privirii care poate cuprinde un cumul de obiecte și spații dar, care nu poate cuprinde un total ce definește structura și dimensiunea reală a unui eveniment, este adeseori limitativă.

În structura fiecărui personaj din *Almost Maine* rațiunea este adesea pusă la încercare. Personajul East din scena cu inima în pungă este regăsit într-o continuă luptă dintre rațiune și simțire. Structura sa exterioară a personajului sugerează o notă plină de concretețe și rațiune. Un tânăr care se ocupă cu reparațiile întâlnește o tânără cu o inimă frântă. Impulsurile sale de iraționalitate apar în structura scenei încă de la primele replici dintre cei doi. Acțiunea sărutului inițiat de East, urmată de replica *nu știi ce m-a apucat, pur*

⁹ Mircea Gheorghiu, *Actorul și natura umană*, Editura UNATC Press, București, 2017, p.46

COLOCVII TEATRALE

și simplu vă iubesc, subliniază trecerea dintre rațional și irațional într-o clipită. Un tânăr care se pricepe exclusiv la a repara obiecte ajunge să își apropie sufletul de un alt suflet într-o realitate greu de explicat. Dinamica dintre cele două personaje este adesea întreruptă de accente de raționalitate precum : *Stai puțin, dar cum respiri? Dacă inima ta e-n punga aia, cum de ești vie?* Necesitatea personajelor de a traduce evenimentele magice întâmplare este prezentă în structura textului lui John Cariansi. Stranietatea unui sărut apărut de nicăieri, o inimă într-o pungă care s-a frânt și s-a transformat în pietriș, un suflet ce este purtat de aurora boreală pe cerul plat al Maine-ului, aceste serii de iraraționalitate și magie rămân adesea în spațiul dintre realitate și fantastic.

Metafora inimii din pungă reușește să pătrundă adânc în subconștientul ființei umane. Într-un vehicul¹⁰ vulnerabil și disponibil aceasta poate mișca plăcile tectonice ale sufletului prins în capcana realității cotidiene. Însă, într-un vehicul aflat într-o structură exterioară și rațională, metafora inimii în pungă poate deveni blocaj în jocul actorului. În cadrul Facultății de Arte din Galați, în laboratorul de arta actorului, textul *Almost Maine* a devenit material de studiu pentru studenții anului II. Magicul și fantasticul textului a reprezentat un blocaj de asumare al actorilor în primele etape de lucru. Astfel, deși indicația dramaturgului pentru cea care o va interpreta pe Glory, fata cu inima în pungă să nu poată respira și trăi în absența pungii, pentru actor această investire a unui obiect real cu calitatea de sursă a vieții este o provocare reală. Jocul devenise steril și în dezacord cu situația propusă de dramaturg. Acest aparent detaliu al jocului actoricesc devenise inima necesară asumării scenei. Însă un actor poate transforma metafora într-un instrument de lucru? Conceptul poate deveni pentru acesta sursa acțiunii reale și organice? În urma abordării unui exercițiu destinat aprinderii imaginației actorului, inima din pungă a realizat transferul de la obiect, la idee, metaforă și nevoie. Acționând imaginația actorului prin identificarea unei nevoi reale s-a realizat transferul de la general, la specific. De la a face, la a exista real și organic. Adăugând în punga reală de carton toate lucrurile, obiecte persoanele, evenimente fără de care nu poate trăi, actrița a reușit prin intermediul imaginației să stimuleze

¹⁰ Utilizăm în cadrul cercetării termenul de vehicul destinat să reprezinte structura exterioară și interioară a actorului. Așadar, vehiculului este atât componenta fizică dar și psihică și emoțională a actorului.

COLOCVII TEATRALE

organicitatea și autenticitatea necesară actului creator. Tranziția dintre actrița care neglija cu desăvârșire punga unde se afla inima sa, către actrița care nu putea respira în absența pungii s-a realizat în prezent în fața spectatorilor. Jocul actoricesc în dramaturgia lui John Cariani are responsabilitatea de a rămâne viu și organic. În absența vieții acesta este sacrificat pentru măiestrie sau meșteșug. Adolphe Appie subliniază necesitatea viului și a vieții în creația artistică. „Arta *vie* se adresează întregului suflet și cu cât mai mulți colaboratori vor putea să-i dăruiască din viața lor, cu atât mai nobilă va fi misiunea ei.”¹¹ A dăruii, conține pentru universul din *Almost Maine* capacitatea actorului de a fi generos și vulnerabil. Astfel, odată asumată la nivel organic calitatea de viață și aer a pungii din carton, jocul a devenit viu, prezent, și totodată învăluit în metafora noului și a începutului. Fiecare nouă fărâmă de viață există în spațiul real al universului magic precum un aer rece.

Scena cu inima în pungă are o structură clasică dramaturgică în care personajul East, reprezentant al libertății și al dragostei acționează asupra lui Glory, reprezentat al eșecului, al nenorocului și al sigurătății. Putem defini ambele personaje în concepte cheie. Vechiul și noul. Trecutul și prezentul. Metafora întâlnirii dintre viață și lipsă de viață. În libertatea creatoare utilizată de apariția inimii în pungă, îndrăznim un exercițiu de imaginație în care vom asocia conținutului pungii cu senzația și sentimentul de neviață. Pentru Glory, fata ajunsă la capătul pământului, orice urmă de viață trezește un paradox în exista sa pe pământ. Un sărut sincer subliniază neviața existentă. Un sincer *o repar eu* (referindu-se la inimă) accentuează nevoia de viață a acesteia.

Însă metafora și magia unui act creator există exclusiv în raportul dintre actor și spațiu, text sau partener? Spectatorului nu îi sunt necesare procesele de imaginație pentru a păși asumat și organic la rândul său în actul creator? În lumea din *Almost Maine* personajele sunt invitate să viseze, să spere, să lupte, să își recupereze dragostea și să se regăsească. Spectatorul inevitabil va tranzita aceleași nevoi și dorințe asemeni personajelor. Regizorul Nikolai Evreinov îndeamnă spectatorul către un exercițiu de asumare a convenției odată cu actorul. „În momentul percepției teatrale există și trebuie să existe un fel de acord tacit, un fel de *tacitus consensus* între spectator și

¹¹ Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, Traducere Elena Drăgușin Popescu, Editura UNITEXT, București, 2000, p.79

COLOCVII TEATRALE

actor în virtutea căruia primul acceptă să adopte o anumită atitudine față de actor, care încearcă la rândul său să rămână fidel acestei atitudini consimțite, cât mai bine posibil. Spectatorul își spune lui însuși: „Asta este o bucată de pânză, dar o voi lua drept cer”. Dacă nu reușește să ajungă la aceasta, este greșeala artistului care a făcut decorurile, greșeala actorului care trădează prin apatia privirii o atitudine sceptică față de acest <cer> sau a spectatorului însuși, a cărui imaginiție nu este capabilă să ia această soluție drept un cer real.”¹² Dacă pentru actorul scenelor lui John Cariani imaginația este sursa apariției imaginilor vii și organice necesare actorului creator și asumării autentice a realității magice, pentru spectatorul textului îi sunt necesare exercițiile de retragere către sine în siguranță. Spațiul sigur al imaginației spectatorului îi oferă acestuia prilejul de a realiza un exercițiu al contemplării și al întoarcerii către momentele sau chiar persoanele apărute în imaginație. Așadar, metafora inimii în pungă nu poate fi doar a celui ce joacă. Fiecare dintre cei care citesc, văd sau joacă scena inimii în pungă se vor conecta cu exact măsura a ceea ce reprezintă pentru sufletul lor această inimă în pungă. Magia acestei întâmplări sub umbrela realismului magic prinde esență și valoare transmisă printr-o explozie a sinelui din metafora folosită de dramaturg. „José Antonio Portuondo, în 1955, folosește sintagma de „realism magic” într-un mod asemănător, vrând să sublinieze capacitatea unui anumit tip de realism de a manifesta o totală deschidere spre lirismul de substanță, realismul magic devenind, așadar, un soi de reelaborare artistică a realității și, deopotrivă, încercarea de a impune o viziune prin excelență poetică asupra universului exterior.”¹³

În tabloul patru, *ți-am dat un inel*, Gayle și Lendall trăiesc posibilitatea reală a despărțirii după mai bine de zece ani de relație. Gayle îi oferă înapoi toată dragostea primită de la acesta. Dragostea este transpusă în realitatea scenică în saci uriași dar pufoși. Mărimea și textura acestora creează senzația de prețiozitate dar și de nevoie interioară. Sacii (dragostea) conțin toate

¹² Nikolai Evreinov, *Teatrul în viață*, Traducere Nicolae Manda, Editura UNATC Press, București, 2020, pg.128-129

¹³ Rodica Grigore, *Realismul magic în proza latino-americană a secolului XX*, Editura Casa cărții de știință, Cluj-Napoca, 2015, p.19

COLOCVII TEATRALE

evenimentele unei relații fericite. Prima plimbare pe malul mării într-o zi răcoroasă de septembrie, primul te iubesc, locul unde s-au văzut pentru prima oară, momentele de joacă și bucurie etc. Pentru Gayle dragostea trebuie transportată cu greu, simbolizând totodată valoarea și greutatea unor emoții reale și organice. Pentru Lendall este suficient un săculeț mic pentru toată dragostea sa mare. Simbolistica sacului care tranzitează de la spațiul în care se aruncă cele nefolositoare, la spațiul intim al unui inel de logodnă întărește nevoia de apartenență a fiecărui personaj. Inelul de logodnă primit de Gayle în finalul scenei conține un univers de emoții și imagini vii și organice.

Ludicul necesar în dinamica dintre Gayle și Lendall reprezintă unul dintre obstacolele posibile de întâmpinat în actul creator. Existând impulsul de a transforma scena exclusiv într-un proces al realismului psihologic asumând organic situația fără a permite metaforei și ludicului și a comicului să apară, jocul poate deveni incomplet. O abordare extrem de comică dar lipsită de suflet nu poate fi completă. Una pur emoțională dar lipsită de ludicul și viața zglobie a personajelor lui John Cariani va produce goluri în percepția spectatorului. „Jocul este o funcție plină de tâlc. În joc <intră în joc> ceva care trece dincolo de instinctul de conservare nemijlocit, ceva care pune în acțiune un tâlc.”¹⁴ Viața prezentă în textul dramatic cere actorului reîntoarcerea către nevoia de joc și joacă în detrimentul încercării de a produce emoționalul. Utilizăm termenul de emoțional tocmai pentru a sublinia acțiunea voită de a produce emotivitate celorlalți, fără a lăsa emoția să apară în urma unui proces psiho-emoțional viu și prezent.

Artistul Mihai Măniuțiu nu lasă loc abordării superficiale a ludicului în jocul actoricesc. „Originea actului ludic stă în impulsul ireductibil ce ia naștere deplin și nemediat înăuntrul actorului...”¹⁵ Astfel, universul metaforei lui John Cariani presupune un efort susținut al actorilor în care ludicul, imaginația, contemplarea și acțiunea organică vor susține transferul metaforei conceptuale în interiorul spectatorului. Întregul text dramatic este brodat de metafore ale sufletului și ale nevoilor umane. În tabloul *strada speranței* o

¹⁴ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Traducerea H.R.Radian, Editura Humanitas, București, 2012, p.39

¹⁵ Mihai Măniuțiu, *Despre mască și iluzie*, Editura Humanitas, București, 2007, p.97

COLOCVII TEATRALE

regăsim pe Hope (speranță). În urmă cu mulți ani, Hope a fost cerută în căsătorie. Vârsta fragedă, experiența limitată de viață, nevoia de a-și urma visul și cariera au împiedicat-o să ofere un răspuns cererii în căsătorie. Astfel, Danny rămâne așteptând răspunsul lui Hope vreme de mulți, mulți ani. Pe măsură ce anii trec, îl regăsim pe Danny – un fost baschetbalist înalt și bine făcut, mic și lipsit de speranță. Metafora utilizată de dramaturg pentru a exprima cât de mare poate fi pierderea dragostei pentru ființa umană, îl plasează pe actorul care va interpreta personajul Danny în situația de a fi mic, foarte mic. Astfel, Hope nu îl recunoaște pe străinul cu care intră în dialog în încercarea de a-l găsi pe Danny. Străina care a străbătut mii de kilometri pentru că și-a adus aminte că a avut și ea cândva locul ei în lume intră în dialog cu cel care nu mai reprezintă nimic din ceea ce a fost cândva. Pierderea speranței îl face din ce în ce mai mic, și mai mic, până când va dispărea complet. Sublimă construcția personajelor lui John Cariansi. Acestea oferă actorilor și spectatorilor masca necesară în umbra căruia sufletul poate fi explorat fără teama de a deveni vizibil. Astfel, sub numele personajelor Danny, Lendall, Hope și alții, metafora sufletului utilizată în structura dramatică a textului permite receptorului să existe adevărat în spațiul său intim. Universul magic și metaforic al textului plasează cititorul într-o lume nouă, interioară și meditativă. Textul devine prilej pentru contemplare asupra naturii umane, a vieții, a nevoii și a dorințelor interioare. Adevărul uman personal se naște în raportul onest dintre receptor și materialul dramatic. Putem considera că toată dragostea poate încăpea într-o palmă? De ce nu. E acolo, e în noi. În concluzie, putem afirma faptul că deși aparent realismul magic al textului poate reprezenta un factor cheie în procesul de asumare al actorului, imaginația și spiritul proaspăt al jocului, dar mai ales nevoia de a simți și de a traduce metafora vieții, există în fiecare dintre cei care sunt dispuși să facă o mărturisire sinceră despre sine.

Bibliografie:

Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, Traducere Elena Drăgușin Popescu, Editura UNITEXT, București, 2000,
Cariansi, John, *Almost Maine*, Traducerea Cristi Juncu, 202252458-John-Cariansi-Almost-Maine, 2012

COLOCVII TEATRALE

Evreinov, Nikolai, *Teatrul în viață*, Traducere Nicolae Manda, Editura UNATC Press, București, 2020

Gheorghiu, Mircea, *Actorul și natura umană*, Editura UNATC Press, București, 2017

Grigore, Rodica, *Realismul magic în proza latino-americană a secolului XX*, Editura Casa cărții de știință, Cluj-Napoca, 2015

Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Traducerea H.R.Radian, Editura Humanitas, București, 2012

Jighirgiu, Octavian, *Arta regizorului de teatru*, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu”, Iași, 2019

Măniuțiu, Mihai, *Despre mască și iluzie*, Editura Humanitas, București, 2007

Aproape – *Teatrul Tineretului Piatra-Neamț*, Naclad Raluca, 2015, Aproape, 20.03.2024

Periodice

Fata „cu inima în pungă”, Adevarul.ro, Chitan Simona, 2013, 20.03.2024

Aproape, *Teatrul-excelsior*, 03.2022, Ziarul Metropolis, 20.03.2024

Aroape de tine. *Încă!* Teatrul Clasic Ioan Slavici, 20.03.2024

Teatruldenord.ro, spectacol Almost Maine, 2017, 20.03.2024

Metafora în mișcare

Pamela TĂNASĂ-GACHE*

Rezumat: Într-o lume în care dreptul la opinie și libera exprimare dăinuie, libertatea, subiectivitatea, universalitatea și transdisciplinaritatea se contopesc și creează sensurile particulare și specifice ale metaforelor, dincolo de semantică. Dar câtă libertate are o metaforă, de fapt? Cine dă sens metaforelor? Care este scopul lor și cine dă sens scopurilor acestora? Și de ce nu putem renunța la gândirea și vorbirea metaforică în nicio ipostază a vieții noastre? Există libertate totală sau ea e doar o iluzie? Dacă ea nu ar exista, atunci n-ar exista nici acțiune, nici alegere, nici „facere”; ca atare, nu ar exista nici liber-arbitru și nici creație. Deși libertatea metaforei este limitată nu doar de imaginația persoanei care o creează, ci și de alți factori de natură umană, socială și academică, metaforele își găsesc sensurile în domeniile de activitate în care creierul care le concepe activează. Cu alte cuvinte, oamenii asociază ceea ce aud și percep cu ceea ce cunosc și îi interesează; întotdeauna! În dans, corpul unui dansator, prin exprimarea nearticulată a gândurilor și emoțiilor sale, devine însuși metafora limbajului său. Căci este mintea cea care creează personalitatea, iar personalitatea definește stilul de mișcare și creează *corpul-metaforă*.

Cuvinte cheie: libertate, *corpul-metaforă*, dans, gândire metaforică.

„Oamenii văd doar ceea ce sunt pregătiți să vadă” (Ralph Waldo Emerson)

Percepția, ca de fiecare dată, în orice domeniu, joacă un rol esențial în delimitarea libertății metaforei existente în mod conștient sau nu, în exprimarea atât uzuală, cât și academică. Realitatea percepției se întemeiază, în cea mai mare parte, pe coerența intrinsecă a reprezentărilor exterioare și presupune o individualizare a materiei din jurul nostru, vie sau lipsită de viață deopotrivă. În proporții mici, adevărul poate fi relativ și diferit, în funcție de perspectiva din care este privit, reprezentând ceea ce se poate numi *reducție fenomenologică* – o conștiință transcendentă în care lumea se desfășoară într-o transparență deplină și care este animată de o serie de apercepții pe care gânditorul ar trebui să le reconstituie pornind de la rezultatul lor. Singurul mod

* Doctorand Anul II Școala Doctorală Teatrală Iași, Balerină O.N.R.I., profesor colaborator U.N.A.G.E. Iași

COLOCVII TEATRALE

în care putem totuși, spunea Maurice Merleau Ponty, să ne dăm seama de adevăr în lumea în care trăim, în care concretul și abstractul (la propriu și la figurat, în cazul metaforelor) joacă un rol echilibrat, este să îi suspendăm mișcarea, să-i refuzăm complicitatea noastră, detașându-ne de ea și renunțând la detaliile ce ne orbesc, pentru a privi de la distanță în perspectivă, slăbind astfel firele ce ne leagă de ea, tocmai pentru a le face vizibile. Și totuși, care este adevărul? Cine dă sens lumii? Cine dă sens metaforelor? Care este scopul lor și cine dă sens scopurilor acestora? Și câtă libertate are o metaforă? Există libertate totală sau ea e doar o iluzie? Dacă ea nu ar exista, atunci n-ar exista nici acțiune, nici alegere, nici „facere”; ca atare, nu ar exista nici liber-arbitru și nici creație. Libertatea condiționată sugrumă spiritul creator și îi reduce potențialul artistului, în același mod în care o face cuvintelor cu sensuri multiple ale metaforei.¹

Într-o lume în care dreptul la opinie și libera exprimare dăinuie, libertatea, subiectivitatea, universalitatea și transdisciplinaritatea se contopesc și creează sensurile particulare și specifice ale metaforelor, dincolo de semantică.

Conform ipotezei filosofului american John R. Searle, creierul uman procesează o exprimare metaforică în trei pași: întâi construiește o interpretare literală a propoziției; dacă ea are sens, o acceptă și merge mai departe; dar dacă interpretarea literală este neadecvată, fără sens ori incompletă, creierul caută o interpretare metaforică. În psihologia avansată, studiul cognitivismului demonstrează că „nu există precizie lingvistică, de fapt, ci doar strategii raționale pentru evitarea ambiguității referențiale, care nu reflectă legile uzului lingvistic”². Cu toate acestea, metaforele posedă flexibilitate și au libertatea de a îndeplini funcții distincte – la nivel lexical, metafora deține o funcție denominativă, reprezentând astfel elementul fundamental al creației terminologice, intervenind în completarea spațiilor libere din lista terminologică denominativă; la nivel textual, neavând o valoare convențională și stabilă, ea are o funcție designativă, transformându-se în una dintre

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia Percepției*, Traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Editura Aion, 1999, pp. 9-13

² <https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=2470> – Alexandra Gherasim, 2014, *Metafore conceptuale derivate din termeni anatomici. Perspective didactice pentru studenții străini*, Website-ul *Limba română. Revista de știință și cultură*, data accesării: 19.03.2024

COLOCVII TEATRALE

caracteristicile care condiționează interpretarea textuală. În cadrul unei fraze, metafora joacă un rol euristic, iar datorită eficienței analogiilor, dublate de puterea argumentativă, ea favorizează o înțelegere mai clară a conceptelor teoretice. *Menirea* metaforei este de a informa (creând un caracter didactic), de a explica (făcând analogia cu un context familiar) și de a convinge (completând cu argumente și dovezi concrete). Pe parcursul evoluției lexicale, înțelesul figurativ din cadrul multor metafore nu mai este perceput; el devine codificat, sub forma unor sintagme cu sens autonom față de sensul contextual. Acestea se numesc *metafore lingvistice* și sunt în opoziție cu *metaforele poetice*.³

Gândirea metaforică, pe de altă parte, definește modul de gândire, de comunicare, de conectare interumană, de învățare, descoperire și creație, personalizând întâi modul de gândire și percepție, apoi modul de exprimare. Începând cu Aristotel, care definea metafora ca fiind procesul prin care atribuim unui lucru un nume ce aparține altuia, *vorbirea metaforică* a început să fie folosită nu doar de către filosofi, ci de către toată lumea, în orice domeniu, loc, moment și circumstanță. Iar atunci când facem acest lucru, construim o întreagă rețea de analogii, comparând și amestecând tot ce știm despre informația „sursă” și despre „țintă”, oferind astfel o imagine amplificată a ideii în sine, încercând să descriem prin limbajul articulat ceea ce credem ori ceea ce simțim. Imagistica descrisă printr-o metaforă este întotdeauna una mai vie și mai atractivă, cu un impact mai puternic decât dacă am descrie pur și simplu în cuvinte ceea ce este evident. Acest lucru se întâmplă datorită etapelor care se succed la nivel subconștient, și anume, detectarea și recunoașterea tiparelor, prototipurilor, paradigmatelor și ideilor fundamentale ce stau la baza metaforei, precum și crearea analogiilor viitoare, ce construiesc metaforele respective. În conceperea metaforelor, sinestezia joacă un rol important; oamenii care „aud culorile”, adică cei care dețin o abilitate unică ce le permite să vadă culori la nivel mental atunci când aud anumite sunete sau cuvinte sunt cei care folosesc metaforele în vorbirea de zi cu zi: liniștea e dulce, odihna e sfântă, oamenii neatractivi ne lasă rece sau pasiunea, căreia îi este atribuită culoarea roșu. Acest lucru se întâmplă pentru că ei își folosesc nu doar imaginația, ci și simțurile în a crea discurs metaforic – rotunjimea sau ascuțimea sunetelor fiind comparată cu o anumită senzație

³ Ibidem

COLOCVII TEATRALE

sau emoție pe care o culoare o poate provoca. În cadrul metaforelor, sinestezia este de natură conceptuală, unde putem înțelege un concept în contextul altuia.⁴

Deci practic, libertatea metaforei este limitată de imaginația persoanei care o creează. Dar cu sau fără imaginație, există totuși instinctul de a folosi înțelesul figurat al unor termeni, deoarece creierul uman a evoluat inevitabil într-un stadiu în care analogiile se concretizează uneori fără cel mai mic efort, dar și din nevoia de a clădi astfel o altă dimensiune existențială, una în care viața noastră capătă alt sau mai mult sens, unde posibilitățile multiple pot deschide noi orizonturi, infiltrând în subconștient noi și noi începături, cu un simplu „ce-ar fi dacă...”.

Dar de ce nu putem renunța la vorbirea metaforică în nicio ipostază a vieții noastre? Poate pentru că sensul figurat al cuvintelor ne oferă uneori o mai mare claritate a ideii sau a conceptului despre care vorbim, încât efectiv este imposibil de ignorat sau eliminat, ba chiar de a face distincția între acestea, la nivel conștient. Această anomalie se numește *disonanță cognitivă* și a fost dovedită cu ajutorul testelor *Stroop*.⁵

Deși exprimarea metaforică are numeroase avantaje, poate crea totodată și false așteptări, ce pot duce în eroare judecata și pot afecta deciziile pe care le luăm. Cu toate acestea, toate sensurile unui termen au o bază cognitivă, chiar și atunci când unele par absurde, iar metaforele deschid astfel calea către descoperire; și de fiecare dată când facem acest lucru, involuntar facem comparație între ceea ce știm cu ceea ce încă deducem că nu știm. Căci pentru a descoperi lucruri noi trebuie să investigăm necunoscutul și să ne imaginăm cum ar putea fi asemănător cu ceea ce deja cunoaștem, dar totuși, să fie altceva decât ceea ce există. Astfel, asociind ceea ce știm cu ceea ce nu știm, gândirea metaforică poate conduce către cele mai mari descoperiri și invenții, după cum recunoștea și Albert Einstein, descriind metoda sa științifică drept o „jocă combinatorie”.⁶

4

https://www.ted.com/talks/james_geary_metaphorically_speaking/transcript?embed=true&language=ro –James Geary, 2009, *Vorbirea Metaforică (Metaphorically Speaking)*, Website-ul *Ted. Ideas worth spreading*, data accesării: 20.03.2024

⁵ Ibidem, minutul 04:07, data accesării: 20.03.2024

⁶ Ibidem, de la minutul 05:20, data accesării: 20.03.2024

COLOCVII TEATRALE

Iată deci cum o chestiune ipotetică, precum gândirea metaforică, poate dobândi o victorie reală în practică atât de importantă, dovedind astfel cât e de necesar și benefic să eliminăm barierele gândirii, să găsim curajul de a cerceta ce e nou și să hrănim în permanență curiozitatea, creativitatea, inocența și spiritul tânăr însetat de cultură, adevăr, calitate și consistentă.

Însă descoperirile valoroase nu se realizează numai în lume, în universul spațial al materiei care ne înconjoară, ci se declanșează întâi la nivel interior, conștient și personal. Adevărata putere nu constă în fatalitatea armelor, în brutalitatea fizică sau în tumultul mulțimii, ci în mesajul pe care cuvintele și corpul omenesc îl pot ascunde, naște și transmite; iar metaforele sunt instrumentele cu care omul își făurește atuurile. Metafore există și în literatură, chiar și în matematică, fizică, astronomie ori medicină, și cu precădere în filosofie, la fel cum pot exista în libera exprimare a vieții cotidiene, dar și în artă, pretutindeni – în picturi și sculpturi, în teatru, muzică și dans aidoma – căci sursa tuturor acestor creații este aceeași: omul; iar omul este subiectiv și dezvoltă atașamente în funcție de particularitățile vieții sale. Așadar, până și metaforele își găsesc sensurile în domeniile de activitate în care creierul care le concepe activează – un medic poate asocia unul din sensurile unui cuvânt cu un conținut anatomic, un muzician poate interpreta la figurat o întrepătrundere de sonorități lingvistice, prin intermediul artei sale, iar un dansator poate face analogii concrete între mișcare, cuvânt și acțiune, exemplificând teoria prin fizicalitatea practică a mișcărilor sale corporale. Cu alte cuvinte, oamenii asociază ceea ce aud și percep cu ceea ce cunosc și îi interesează; întotdeauna!

În dans, corpul unui dansator, prin exprimarea nearticulată a gândurilor și emoțiilor sale, devine însuși metafora limbajului său. Totodată, un dansator poate încorpora o infinitate de metafore în mișcărilor sale, dând naștere în creațiile sale coregrafice unei sumedenii de idei, concepte, viziuni și reacții afective. Căci este mintea cea care creează personalitatea, iar personalitatea definește stilul de mișcare și creează *corpul-metaforă*.

Astfel de corpuri expresive au rămas și vor rămâne în istorie, constituind reperele artei dansului – Vaslav Nijinski, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Mary Wigman, Jurt Jooss, Doris Humphrey, Jose Limón, Martha Graham, Alvin Ailey, Trisha Brown, Pina Bausch, Maurice Béjart, George Balanchine, William Forsythe și mulți alții. Pe de o parte au fost ei, dansatorii (ulterior coregrafi, pedagogi, maeștri), cei

COLOCVII TEATRALE

care au creat metaforă din trupurile lor înainte de a face istorie, iar pe de altă parte, au fost și alții care au făcut istorie, dar aceia care au creat metaforă pe alte trupuri, teoreticieni și vizionari, pionierii acestei arte – Jean-Georges Noverre, Marius Petipa, Serghei Diaghilev, August Bournonville, François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf von Laban, și nu în ultimul rând, Merce Cunningham.

Dacă Noverre⁷ a reformat baletul și a pus bazele dansului modern, fără să respingă însă tehnica, ci reintroducând expresivitatea corporală și naturalețea trupului în schimbul „virtuozităților gratuite și a numeroaselor artificii care paralizează dansatorul”⁸, Cunningham a împărțit literalmente istoria dansului modern în două epoci: epoca *pre-* și epoca *post-*Cunningham. El a optat pentru *aventura creației* în detrimentul rigidității regulilor fixe, cea mai mare lecție a sa fiind cea a libertății de expresie, fiind preocupat în deosebi de explorarea corporală constantă, de reînnoire și de „întoarcerea artistului la originile actului de creație, în ideea de a-l elibera de constrângerile moștenite de la vechile tradiții”⁹. Ambii, Noverre și Cunningham deopotrivă (pe lângă numeroși alții), au fost înzestrați cu darul viziunii metaforice, o gândire în perspectivă ce a fondat și revoluționat nu doar lumea dansului, ci și lumea artei totodată.

Privit ca o metaforă, corpul dansatorului poate altera realitatea, poate construi o lume nouă sau poate *spune* orice poveste, reală sau nu, interferând conștientul și subconștientul, prin implicarea comparațiilor, similitudinilor, analogiilor, subînțelesurilor sau sensurilor multiple. Dar *de ce* un dansator alege să-și transforme trupul într-o metaforă? Pentru că o ființă umană are nevoie să-și construiască un univers simbolic ce îi servește realității sale alternative, hrănindu-i astfel sufletul. Psihicul uman găsește în arta sa, oricare ar fi forma pe care aceasta o materializează, o oază de liniște, relaxare, detensionare, eliberare și încărcare energetică, dansul având totodată și

⁷ <https://www.agerpres.ro/documentare/2023/04/29/29-aprilie-ziua-internationala-a-dansului-unesco--1099635> – Horia Plugaru, 2020, Website-ul *Agerpres* – În memoria sa celebrăm astăzi Ziua Internațională a Dansului, onorând data nașterii sale, 29 aprilie 1727, la inițiativa Comitetului de Dans al Institutului Internațional de Teatru (ITI) din cadrul UNESCO, din anul 1982, data accesării: 30.03.2024

⁸ Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *Dansul în secolul XX*, traducere de Vivia Săndulescu, Editura Art, Centrul Național al Dansului, București, 2011, p. 21

⁹ Idem, p. 151

COLOCVII TEATRALE

uimitoarea capacitate de a vindeca, atât la nivel fizic, cât și la nivel mental, emoțional și spiritual. *Scopul* utilizării metaforelor este acela de a produce schimbări în organism, atât de puternice încât dansatorul să simtă diferența pe mai multe planuri – la nivel terapeutic și la nivel academic, atât la nivel profesional, cât și personal. *Funcțiile* „mișcării metaforice” înglobează componente psiho-comportamentale atât de natură fizică, cât și intelectuală și emoțională, și constau în evidențierea semnificațiilor ascunse care sunt adesea inaccesibile rațiunii datorită caracterului lor interzis, în exprimarea realității psihologice care sparge barierele impuse de societate și în înțelegerea unei realități abstracte, formând astfel o mentalitate flexibilă și deschisă, și, de asemenea, în restructurarea modului de a percepe și de a interpreta lumea. Metafora reprezintă așadar una dintre căile de acces ale subconștientului, precum și de utilizare a gândirii noastre inconștiente, ce ne influențează comportamentul și experiența, a noastră și a celor din jurul nostru. Metaforele reprezintă instrumentele pe care le utilizăm pentru a clădi realitatea noastră, fie ea artistică sau umană, și pot fi considerate „simboluri înspre și dinspre subconștientul nostru”, căruia putem să-i *transmitem* mesaje prin intermediul practicii terapeutice, dar, în același timp, am putea să învățăm să ascultăm și să interpretăm mesajele pe care acesta încearcă să ni le transmită, prin intermediul viselor, viziunilor și creațiilor noastre artistice.¹⁰

Mișcarea metaforică poate accesa astfel abilitatea de a rezona cu substraturile psihologice ale minții umane, creând o punte solidă între vulnerabilitatea mentală dintre dansator și privitor. Ea poate încorpora metafore vizuale și metafore auditive deopotrivă, ele întrepătrunzându-se și separându-se, dând astfel naștere unor stări și emoții ce nu au nevoie de explicații sau argumentări; ele se simt, pur și simplu, în adâncul sufletului, până în măduva oaselor, iar cei care experimentează asta nu trebuie decât să se lase absorbiți și să savureze momentul. Acesta reprezintă *efectul* metaforelor, utilizate nu doar în dans și în artă, ci pretutindeni.

Un dansator își folosește corporalitatea pentru a exprima ceea ce cuvintele uneori sunt de prisos, căci nu de puține ori, o imagine sau chiar un sunet au puterea de a exprima o mie de cuvinte... de aceea metaforele sunt

¹⁰ <https://ro.scribd.com/document/366873073/Metoda-Metaforei-Psihoterapeutice> – Adonaida2658, 2017, *Metoda metaforei psihoterapeutice. Componentele metaforei și domeniul de utilizare a metaforei*, Scribd, data accesării: 21.03.2024

COLOCVII TEATRALE

utilizate cu precădere în dans. Corporalitatea creează imagini cu nenumărate sensuri și substraturi; și cu cât mai expresiv trupul, cu atât mai multe metafore se nasc, ce pot fi încorporate în mișcările sale. Astfel, deși un moment coregrafic nu este compus printr-un limbaj articulat, el *spune* o poveste, transmite un mesaj, o stare, o intenție, iar publicul înțelege fără a folosi, la rândul său, cuvinte; căci tocmai lipsa cuvintelor e ceea ce dă sens și însemnătate mișcării corporale, ca și când, în mod paradoxal, lipsa lor le-ar oferi valoare.

Mișcarea metaforică poate modifica percepția privitorului, sau chiar a dansatorului însuși, asupra formei, mărimii sau culorii, asupra unei situații sau asupra unei stări mentale ori emoționale, dar și asupra temporalității și spațiului definit în care dansatorul activează. Acest lucru se întâmplă deoarece transmiterea și receptarea se face prin intermediul simțurilor, care stimulează gândirea metaforică și activează totodată centrul memoriei, de unde, în mod voit sau inconștient, se extrag anumite experiențe de viață care se pot corela și asocia cu intenția pe care dansatorul și întreg conceptul coregrafic, scenografic sau regizoral o urmăresc.

În dans, metaforele pot fi atribuite atât corpului dansatorului, cât și materiei din spațiul ce îl înconjoară, respectiv elementelor scenografice, care sunt menite să completeze povestea pe care trupul dansatorului o conturează și o transmite. Incluse în coregrafie, ele se integrează asemeni unor extensii corporale menite să aducă detalii și complexitate întregului concept artistic.

Datorită prestanței sale, trupul dansatorului încorporează fără efort semnificație la un nivel atât de profund, încât doar prin simpla lui prezență el poate crea o metaforă, fără o intenție precisă. Deși corpul său este mereu același, el deține capacitatea de a se metamorfoza în timpul prestației artistice în orice sau oricine, conturând o imagine care ascunde multe reflecții și creează multe reflexii ale fațetelor umane, însă întotdeauna el îndeplinește o funcție morală față de sine, față de adevăr și virtuțile care îl definesc; astfel, fiecare interpretare reflectă o parte a sufletului său și a personalității sale. Metaforele se nasc atât de natural în corpul unui dansator, deoarece trupul său se află la răscrucea dintre individ și societate, natură și cultură, spațiu și timp, corporalitate și spiritualitate, creând o realitate subiectivă în care vibrația sa energetică înmagazinează un întreg micro-cosmos și determină emoții profunde. Într-o lume în care omului, din tot ce există în jurul său, îi este din ce în ce mai greu să observe evidentul, autenticitatea sa provine tocmai din

COLOCVII TEATRALE

conectarea sa cu sinele, iar trupul său îi va deveni atât refugiu, cât și vehicul cu cogniție, proiecție a identității, instrument de expresie și conductor de emoție.¹¹

Așadar, putem admite că metaforele sunt verbalizări complexe ale unui limbaj articulat sau nearticulat, care folosește cuvinte sau acțiuni ce conferă profunzime și calitate vieții personale, sociale și profesionale. Dar câtă libertate în exprimare pot avea metaforele, de fapt?

Regimul democratic ne-a oferit într-adevăr o voce, pentru a „verbaliza”, dreptul la opinie și libertatea de expresie, însă totuși, nu doar imaginația este cea care limitează exprimarea, fie ea metaforică sau nu; mai există și chestiuni ce țin de etică, de rațiune și de latura umană. Astfel, materializarea gândirii metaforice ar trebui să se contureze și în funcție de integritatea morală, simțul logic și compasiunea pe care educația țineste să ni le insufle. Orice tip de exprimare, în orice context, la orice vârstă și în oricare perioadă a civilizației, ar trebui să țină cont de acești factori extrem de importanți, căci nu putem să folosim acest drept la opinie și libertate atâta vreme cât acțiunile noastre perturbă, jignesc sau rănesc o altă ființă vie, ori prejudiciază alte drepturi. Nu putem avea pretenții la dobândirea unei stări de bine dacă la rândul nostru noi o alterăm pe-a altcuiva; nu putem interacționa și socializa cu cei din jurul nostru dacă nu suntem coerenți și nu creăm sens în ceea ce spunem și facem; la fel cum nu ne putem crea atitudinea, personalitatea, discursul, gesturile ori creațiile fără să ținem cont de codul eticii, de virtuțile umane și de simplul bun simț, pe care omul civilizât le-a dobândit și dezvoltat de-a lungul veacurilor, odată cu emanciparea și evoluția rasei umane. Cu empatia ne naștem, însă din păcate, pe parcursul vieții, anumite experiențe ne fac să uităm uneori că putem rezona cu ceilalți și învățăm să întoarcem privirea... de teamă, din grabă ori din ignoranță.

Însă atunci când bunul simț ori empatia lipsesc, în mod deliberat sau nu, intervine educația și disciplina, care încorporează etica și integritatea academică adânc în mentalitatea noastră, astfel încât oricare altă acțiune, fie pe plan personal, fie profesional, nu este întreprinsă sub alte norme și valori. Iar în final, când dincolo de apreciere și prestigiu, obținem demnitate și

¹¹ <https://iscoada.com/eseu/corpul-intre-harta-%E1%B9%A3i-teritoriu/> – Ana Lucreția Nedelcu, 2021, *Corpul – între hartă și teritoriu*, Website-ul *Iscoada*, data accesării: 24.03.2024

COLOCVII TEATRALE

respect, realizăm cât de compensatorie este munca și cât de satisfăcătoare poate fi reușita, descoperind astfel valoarea lucrurilor, nu doar prețul lor.

În ceea ce privește libera exprimare, un alt tip de respect, ce se dezvoltă odată cu însușirea calităților etice și care trebuie să existe indiferent de domeniul de activitate, fie că este unul științific, literar sau artistic, îl constituie respectul față de sine, care este primordial, ba chiar esențial în organizarea și trăirea calitativă a vieții, umane și artistice deopotrivă. Nu putem crea artă dacă arta noastră ne face o defavoare ori conține elemente dezonorante, obscene, incriminatorii sau agresive. Nu putem obține respectul celorlalți fără a avea întâi respect față de propria persoană, așa cum nu putem evolua și nici nu ne putem atinge potențialul maxim fără stimă de sine. Astfel, tot ce clădim în viața noastră cu valoare morală, va fi demn, trainic și valoros. Cu toate acestea, ce poate părea, de pildă, excentric și obscen în alte circumstanțe, în artă totul poate căpăta alte valențe; conținutul evident este mascat de intenția, conceptul și viziunea artistică, anulându-i parțial sau total vulgaritatea, câștigând astfel o cu totul altă valoare și conotație¹².

Când vorbim despre etică însă, nu trebuie să ne referim strict doar la setul de valori morale, principii și virtuți pe care codul acestui ansamblu de norme îl reglementează, ci și ca o disciplină care capătă puterea de a impune anumite restricții și reguli, sub o formă de control în masă, dar într-un mod diplomat, civilizată și susținut, atât din punct de vedere moral, cât și cultural și social. Acest lucru afectează sau îmbunătățește raportul dintre relațiile psiho-emoționale, în aceeași măsură în care o face și în ceea ce privesc „întâlnirile fizice” dintre oameni. Astfel, în acord cu teoreticiană culturală britanică Sara Ahmed, dansul, reprezentând un domeniu de activitate fizico-psiho-emoțional, deține un interes deosebit asupra acestei discipline etice, beneficiind de studiile care îi pot ghida pe dansatori să-și conștientizeze și „cizeleze” caracterul individual, din punct de vedere etic, înainte de a se angaja în lucrul cu partener și în echipă, precum și în relația dansator-coregraf/dansator-regizor, evitând orice dilemă, neînțelegere sau confruntare. Codul eticii, aplicat în coregrafie, anulează (ori cel puțin încearcă) premisa criticului literar german Wolfgang Iser, care este de părere că „ființele umane au devenit

¹² <https://www.facebook.com/watch/?rdid=dERqsvpQROpk9Tsp&v=911679242275965> – Petite Danse, Escola de Dança, 2016, Website-ul *Facebook*, data accesării: 30.03. 2024

COLOCVII TEATRALE

inaccesibile lor însele; noi existăm, dar nu știm ce înseamnă a fi”¹³. Una dintre mizele pe care un dansator profesionist și-o propune este aceea de a obține claritate, disciplină și virtute, cultivând sensibilitate și generozitate prin improvizația coregrafică, dar și prin studierea și aplicarea metodologiei de specialitate, descoperindu-și totodată personalitatea, libertatea în mișcare și esența umană, înțelegând astfel ce înseamnă *a fi*, nu doar *a face* (a dansa, în cazul nostru).¹⁴ Cum? Accesând gândirea metaforică și aplicând mișcarea metaforică atât în tehnicile de improvizație, cât și în coregrafia prestabilită, urmărind să arătăm și să transmitem publicului nu doar ceea ce dansăm, ci încorporând în mișcare și frânturi ale personalității și esenței noastre.

Cercetările filosofului evreu Baruch Spinoza privind relațiile etice în domeniile practice au demonstrat că oamenii se identifică atât cu statutul de entitate singulară, cât și ca ființe sociale, dar alternează constant între ambele. Astfel, modul în care fiecare dintre noi relaționează cu ceilalți contribuie în mod direct și ireversibil la evoluția identității etice, schimbându-i pe ceilalți și schimbându-ne noi înșine la rândul nostru, datorită angajamentelor (sau lipsei acestora) pe care le facem unii față de alții. Spinoza argumentează acest punct de vedere prin faptul că „fiecare stare emoțională și/ sau intelectuală este declanșată și evidențiată în corp, căci corp e ceea ce suntem, iar mintea noastră reprezintă o ideologie, o proiecție a corpului nostru”¹⁵. Însă chiar dacă ambele situații – a afecta și a fi afectat – rezultă din conștientizare și corporalitate, nu vom ști cu adevărat niciodată nimic despre corpul nostru, până când nu vom ști de ce este capabil să facă.¹⁶ Astfel deducem că, în dans, libertatea de expresie nu este o consecință a limbajului corporal al unui dansator, ci un punct de plecare, un ideal, o necesitate a sa în calitate de ființă umană, dar și de artist, ce trebuie explorată la maximum, îmbrățișând totodată incertitudinea, pentru ca acesta să-și descopere singur identitatea umană și artistică deopotrivă, dar mereu în raport cu ceilalți, prin contactul la nivel fizic și emoțional, atât din punct de vedere coregrafic, cât și social.

¹³ Vida L. Midgelow, *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, Editura Oxford University Press, New York, 2019, p. 40

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Idem, p. 41

¹⁶ Idem, pp. 41-42

COLOCVII TEATRALE

Și totuși, până la urmă, cine dă sens lumii? Cine dă sens metaforelor? Cine dă sens scopurilor și care este scopul metaforelor? Și câtă libertate are o metaforă, în toată puterea cuvântului?... în realitate, doar propria imaginație și conștiința de sine, cu propriile valori morale, principii și virtuți constrâng cu adevărat libertatea de exprimare și limitează limbajul articulat și corporal, iar metaforele, de toate genurile, în toate domeniile de activitate, la toate vârstele, în toate timpurile și pe toate planurile, sunt deja încorporate în limbajul socio-cultural, reprezentând esența personalității individuale și au ca scop îmbunătățirea calității vieții celor care le dau naștere și însemnătate. Metaforele conferă originalitate, creativitate și profunzime, denotă adevăr și formează diversitate, oferă răspunsuri și ridică alte întrebări, hrănesc corporalitatea, intelectul și spiritul, stimulează activitatea psiho-emoțională și procură mai mult sens decât înțelesul la propriu al cuvintelor; metaforele îmbină știința cu ingeniozitatea și creează la nesfârșit noi și noi posibilități ce conduc spre descoperire și spre atingerea potențialului maxim uman. De aceea, deși mintea umană îi născoceste limite, libertatea metaforei este, în realitate, infinită.

Bibliografie

- Ginot, Isabelle, Michel, Marcelle, *Dansul în secolul XX*, traducere de Vivia Săndulescu, București, Editura Art, Centrul Național al Dansului, 2011;
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia Percepției*, Traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Editura Aion, 1999;
- Middelton, Vida L., *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, New York, Editura Oxford University Press, 2019.

Webografie

- <https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=2470> – Alexandra Gherasim, 2014, *Metafore conceptuale derivate din termeni anatomici. Perspective didactice pentru studenții străini*, Website-ul *Limba română. Revista de știință și cultură*, data accesării: 19.03.2024;
- https://www.ted.com/talks/james_geary_metaphorically_speaking/transcript?embed=true&language=ro – James Geary, 2009, *Vorbirea Metaforică (Metaphorically Speaking)*, Website-ul *Ted. Ideas worth spreading*, data accesării: 20.03.2024;
- <https://www.agerpres.ro/documentare/2023/04/29/29-aprilie-ziua-internationala-a-dansului-unesco--1099635> – Horia Plugaru, 2020, Website-ul *Agerpres*, data accesării: 30.03.2024;

COLOCVII TEATRALE

<https://ro.scribd.com/document/366873073/Metoda-Metaforei-Psihoterapeutice> – Adonaida2658, 2017, *Metoda metaforei psihoterapeutice. Componentele metaforei și domeniul de utilizare a metaforei*, Website-ul *Scribd*, data accesării: 21.03.2024;

<https://iscoada.com/eseu/corpul-intre-harta-%E1%B9%A3i-teritoriu/> – Ana Lucreția Nedelcu, 2021, *Corpul –între hartă și teritoriu*, Website-ul *Iscoada*, data accesării: 24.03.2024;

<https://www.facebook.com/watch/?rdid=dERqsvpQROpk9Tsp&v=911679242275965> – Petite Danse, Escola de Dança, 2016, Website-ul *Facebook*, data accesării: 30.03. 2024.

Metafora teatrală într-o cultură „woke” și „cancel”

Adrian-Paul NEDELCUȚĂ*

Rezumat: Explorăm în acest articol complexitatea metaforei în teatrul contemporan, punând accentul pe importanța sa în contextul culturii „woke” și a fenomenului „cancel culture”. Argumentăm că, istoric, teatrul a fost un mediu în care metafora a avut un rol esențial, servind drept mijloc de exprimare creativă și de provocare a realităților aparent imuabile. În era modernă, teatrul se confruntă cu provocări noi, inclusiv presiunile de a fi responsabil social și inclusiv, ceea ce poate limita utilizarea metaforelor. Subliniem necesitatea libertății artistice în teatru pentru a permite o explorare profundă a complexității umane și a menține teatrul relevant și accesibil. De asemenea, se discută despre cum presiunile actuale pot determina o autocenzură în artă, dar subliniem faptul că creativitatea poate înflori chiar și sub constrângeri, sugerând că metafora poate evolua pentru a rămâne pertinentă în fața schimbărilor sociale. Prin apelul la un dialog continuu în comunitatea teatrală despre rolul artei și libertatea de expresie, relevăm importanța adaptării și inovației în fața provocărilor contemporane, menținând teatrul ca un spațiu vital pentru reflecție, introspecție și schimbare socială.

Cuvinte cheie: metaforă, cultură woke/cancel, cenzură, adaptare.

Acest studiu este motivat de anumite preocupări referitoare la traiectoria potențială pe termen mediu și lung a artei teatrale. Trăim o perioadă în care asistăm la dezvoltarea expresiei artistice, dar simultan suntem martorii tendințelor de comercializare și a unei oarecare trivialități, aspect care propune o analiză asupra relevanței și necesității utilizării metaforelor în peisajul teatral românesc al anului 2024.

Teatrul, istoric vorbind, a fost spațiul în care metafora s-a manifestat în cele mai diverse și provocatoare forme. Aristotel, identifică metafora ca fiind esențială pentru poezie, considerând-o o dovadă a geniului, întrucât „cu mult cel mai de preț e însă darul metaforelor. Dintre toate, singur el nu se poate

* Doctorand anul III în cadrul Școlii Doctorale de teatru – Universitatea de Arte „G. Enescu” Iași, coordonator – Prof. univ. dr. habil. Octavian Jighirgiu; Asistent universitar în cadrul Universității „Dunărea de Jos”, Facultatea de Arte – Teatru și artele spectacolului.

COLOCVII TEATRALE

învăța de la alții, și e și dovada unei fericite predispoziții: căci a face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi asemănările dintre lucruri”¹. Dacă inițial era percepută astfel, în timpul și după avangardele artistice ale secolului XX, metafora a căpătat o nouă viață. A fost folosită ca mijloc de a împinge limitele limbajului și de a contesta realitățile aparent imutabile. În această dinamică, Charles S. Peirce evidențiază importanța semnificației și a acțiunii, sugestiv pentru modalitatea în care teatrul folosește simboluri metaforice pentru a vehicula povești sau teme, „La origine, orice simbol este fie o imagine a ideii semnificate, fie o reminiscență a unei ocurențe individuale oarecare, persoană sau lucru, legată de semnificația sa, fie o metaforă”².

Teoria și critica teatrală modernă își asumă rolul de interpreți ai acestui limbaj metaforic, atât în a evalua creativitatea autorilor și autenticitatea actorilor, cât și în influențarea modului în care publicul primește și procesează metaforele scenei. Libertatea asociată cu interpretarea metaforelor rămâne o caracteristică distinctivă a artei teatrale, permițând o gamă dinamică de reacții atât emoționale cât și critice în raport cu materialul pus în scenă. Implementarea cu succes a metaforei în teatru nu ține doar de abilitățile autorului de a concepe imagini puternice, ci și de profunzimea cu care regizorul, actorul și echipa de producție pot materializa acele viziuni.

Metafora, în esența sa, este o conexiune între real și abstract, oferind mijloace de a explora și de a înțelege conceptele complexe în moduri intuitive și profund rezonante. În teatru, metafora nu există ca o simpla figură de stil, ea devine o forță capabilă de a modela percepția și reacția publicului față de temele prezentate. Așa cum afirmă Paul Ricoeur în *Metafora vie*, „metafora se sprijină pe o caracteristică a codului, și anume pe polisemie; ea se adaugă oarecum polisemiei atunci când, încetând să mai fie inovație, devine metaforă de uz curent, apoi clișeu; circuitul este atunci închis între langue și parole. Acest circuit se poate descrie astfel: polisemia inițială este egală cu limba; metafora vie este egală cu vorbirea; metafora de uz curent este egală cu

¹ Aristotel, *Poetica*, Ed. IRI, București, 1998, trad. D.M. Pippidi, pp. 97-98.

² Charles S. Peirce, *Semnificație Acțiune*, Ed. Humanitas, București, 1990, trad. Delia Marga, p. 365.

COLOCVII TEATRALE

întoarcerea vorbirii la limbă; polisemia ulterioară este egală cu limba.”³ Această capacitate de transformare este strict necesară în teatru, unde complexitatea experienței umane este de multe ori explorată prin straturi simbolice și metaforice.

Utilizarea strategică a metaforelor ca structuri fundamentale ale textelor dramatice intensifică legătura emoțională și cognitivă între scenă și public. În plus, evoluția și interpretarea metaforei în timp poate reprezenta un barometru pentru schimbările culturale și artistice, indicând modul în care teatrul se adaptează și răspunde la aceste schimbări în efortul său continuu de a fi relevant și accesibil.

Artele au găsit întotdeauna modalități creative de a depăși limitările lor, iar sculptorii nu fac excepție. Ținând cont de specificitatea artei statice, spațială a operelor, au căutat să îmbogățească sculptura cu dimensiunea timpului, ceva ce muzica și teatrul exploatează intrinsec. Astfel au apelat la o strategie subtilă: sugestia momentului culminant.

Un exemplu iconic al acestei metode este sculptura *Laocoon și fiii săi*, care capturează momentul imediat înainte ca tragedia să atingă apogeul. Mușcătura fatală a șarpelui este aplicată, dar strigătul final este sugerat și iminent, nu complet exprimat, „El nu scoate un strigăt înspăimântător, cum cântă Virgiliu despre Laocoon al sau ; deschizătura gurii nu ne îngăduie s-o presupunem ; e mai degrabă un suspin înăbușit și chinuit.”⁴ Acest mecanism lasă loc privitorului să-și folosească imaginația pentru a proiecta și prelungi în spațiu acel moment al paroxismului. Procesul, chiar dacă adesea inconștient, îl implică personal în opera de artă și adaugă o dimensiune temporală într-un mediu predominant spațial.

În mod similar, în teatru, metafora operează pe un principiu echivalent, făcând puntea menționată anterior, între spectacol și spectator. Teatrul, ca și în cazul sculpturii lui Laocoon, prezintă adesea momente încărcate de tensiune care nu sunt dezvoltate până la concluziile lor logice pe scenă. În schimb, spectacolul îmbrățișează ambiguitatea și invită publicul să completeze

³ Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Ed. Univers, București, 1984, trad. Irina Mavrodin, p. 84.

⁴ Lessing, *Laocoon sau despre limitele picturii și a poeziei – Eseuri*, Ed Univers, 1971, trad. Lucian Blaga, p. 155.

COLOCVII TEATRALE

golurile, să exploreze posibilități nedeterminate, să colaboreze cu cei de pe scenă devenind astfel co-creatori ai semnificației finale. Metafora în acest context funcționează ca un catalizator emoțional și cognitiv care invită la o participare activă, este un apel lansat de pe scenă către imaginația și emoția individuală a fiecărui membru al publicului.

Integritatea artistică și impactul socio-cultural al unui spectacol sunt dependente de folosirea metaforelor într-un mod liber și neîngrădit. Restricțiile impuse asupra utilizării metaforei ar putea limita capacitatea dramaturgiei de a critica, de a contesta normele și de a iniția dialogul. Presiunile sau instinctul de a face teatru comercial care are ca scop vânzarea de bilete pot restrânge sau chiar cenzura libertatea creatoare. Metaforele nu ar trebui să fie „corectate” doar pentru că ar putea ofensa sau provoca, teatrul este un domeniu în care ar trebui să fim liberi să ne confruntăm cu aspecte uneori neplăcute și să ne testăm convingerile. Grotowski, sugerează două criterii simple de evaluare a autenticității teatrului: „Nu înțeleg/Înțeleg, Înțeleg dar nu cred”⁵. Aceste criterii sugerează că teatrul ar trebui să aibă la bază sinceritatea și comunicarea, ceva ce cenzura sau limitările asupra metaforelor ar putea împiedica să se realizeze.

În acest sens, se face din ce în ce mai simțit un potențial pericol în ceea ce privește libertatea necesară teatrului în vederea împlinirii scopului său. Fenomenul „cancel culture” și curentul „woke” aduc în dezbatere limitările și contextele sensibile în care pot fi folosite metaforele, ridicând întrebări despre utilitatea și relevanța lor într-un mediu artistic care se străduiește să fie inclusiv și responsabil social.

Libertatea de a folosi metafore în teatru este, de asemenea, o chestiune de respectarea diversității și complexității umane. Prin metafore, dramaturgii pot exprima experiențe și emoții care pot fi dificil de articulat în termeni literali, ceea ce este un aspect cheie al empatiei și conexiunii umane. În definitiv, interdicția sau cenzurarea metaforei în teatru nu doar că împiedică arta, ci, într-un sens mai larg, limitează discuția și înțelegerea umană. Atunci

⁵ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, Ed. Unitext, București, 1998, trad. George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, p. 117.

COLOCVII TEATRALE

când libertatea de a folosi metafore este neîngrădită, teatrul își poate îndeplini funcția de catalizator pentru introspecție, reflecție și dialog social.

Prin urmare, pentru a îndeplini misiunea sa culturală și de a rămâne o forță vitală în societate, teatrul contemporan trebuie să își păstreze autonomia creativă și să protejeze capacitatea sa de a folosi metafora în mod liber. Prin transformarea și reinventarea continuă a limbajului metaforic, teatrul are abilitatea să țină pasul cu evoluția și expansiunea complexității umane. Această dinamică constantă între teatru și public este primordială în a menține viu interesul și a asigura că mesajele transmise au impact și consecință în sufletele spectatorilor.

Conform jurnalistului Petre M. Iancu, într-un interviu acordat HotNews, „cultura anulării”, căreia îi putem spune din păcate și „cultura anihilării” dacă suntem mai severi, este o formulă revoluționară de excludere socială și de cenzurare a persoanelor sau operelor de artă acuzate, adesea pe nedrept dar poate uneori și pe drept, de a fi discriminatorii, de a propaga idei, cuvinte sau meme care să ofenseze un grup sau altul; în timp ce mișcarea „woke” este acea grupare ideologică care stabilește ce anume este ofensator, ce cuvinte sunt admise în spațiul public, ce gânduri, ce idei, ce păreri sau ce fapte, uneori chiar banale, sunt cotate ca fiind admisibile sau inadmisibile, exprimabile sau inexprimabile, tolerabile sau intolerabile în spațiul public;”⁶. În acest sens, teatrul se confruntă cu presiuni sporite în ceea ce privește libertatea de exprimare și utilizarea metaforei. Termenul *woke* a căpătat o conotație politică și socială din ce în ce mai puternică, fiind asociat adesea cu activismul de stânga, cu progresismul și cu mișcările care abordează probleme precum rasismul, sexismul sau homofobia.

Un argument împotriva potențialelor limitări pe care aceste tendințe le-ar putea avea asupra teatrului ar fi că, deși intențiile sunt adesea pozitive, promovând un limbaj inclusiv și sensibil la diversitate, aceste presiuni pot conduce și la o anumită autocenzură în artă. Teatrul, care de secole a fost un spațiu unde tabuurile sau problemele sensibile puteau fi aduse în fața publicului prin metafore și alegorii, ar putea începe să evite abordarea

⁶ <https://www.hotnews.ro/stiri-esential-25376485-video-dezbatere-hotnews-despre-cancel-culture-fenomenul-woke-noua-revolutie-culturala-maoista-versus-reactii-nedreptatea-sociala.htm>, accesat 01.03.2024

COLOCVII TEATRALE

subiectelor care ar putea fi considerate provocatoare sau ofensatoare în contextul curentului *woke*.

Acest tip de reticență ar putea să limiteze experiența artistică și să împiedice dramaturgia să își atingă potențialul de a aborda și de a contesta problemele sociale importante, deoarece esența teatrului a fost mereu aceea de a împinge granițele și de a pune la îndoială convingerile existente. În esență, teatrul ar trebui să fie un refugiu al libertății de expresie, un loc unde societatea poate fi supusă analizei și scrutinului într-un mod constructiv și creativ. Atunci când artiștii se simt constrânși să auto-cenzureze sau să modifice conținutul pentru a se conforma unor norme sociale emergente, acest lucru poate duce la o reducere a diversității de voci și puncte de vedere în teatru și, prin extensie, în societate.

Credem că este de datoria teatrului să reflecteze și să interogheze comportamente și norme socio-culturale, oferind și publicului oportunitatea de a reflecta la acestea dintr-o perspectivă diferită. În momentul în care specificul artistic este limitat de teama de a nu ofensa, potențialul teatrului de a servi ca instrument social și de a influența schimbarea este diminuat.

Menținerea unui astfel de mediu înseamnă recunoașterea faptului că arta teatrală nu numai că reflectă societatea, dar o și construiește. Prin intermediul provocărilor sale, teatrul poate contribui la avansarea discursului social și la evoluția conștiinței colective. În acest sens, este esențial să privim metaforele nu ca pe amenințări la adresa sensibilității comune, ci ca pe unelte de adâncire a înțelegerii și empatiei între oameni.

Nu considerăm eronate anumite aspecte din cadrul culturii *woke* și a fenomenului de *cancel culture*, unde unele metafore tradiționale pot fi evitate sau respinse dacă sunt considerate reprezentative pentru idei sau istorii care acum sunt privite ca fiind ofensatoare sau dăunătoare. De exemplu, în cărți, filme sau piese de teatru, metaforele care au legătură cu stereotipii rasiale sau de gen pot fi descurajate și înlocuite cu altele care promovează egalitatea și diversitatea.

Se poate observa că în teatru, încep să fie evitate interpretări care ar putea conține limbaj sau imagini considerate în prezent insensibile sau ofensatoare, chiar dacă în contextul original puteau fi privite ca parte a unei moșteniri culturale valoroase. Un exemplu este explorat de Mediafax într-un

COLOCVII TEATRALE

articol care relatează că „Baletul *Spărgătorul de nuci* al lui Ceaikovski și M. Petipa, este considerat rasist pentru dansurile sale orientale și asiatic. Mai multe instituții britanice au ales sa-l schimbe, în timp ce Staatsballett din Berlin a decis sa nu programeze spectacolul.”⁷. Totodată, sunt promovate piesele care abordează teme cum ar fi apartenența la o anumită identitate de gen sau rasială și lupta împotriva discriminării. Criticii acestor schimbări se pot referi la aceste evitări și transformări ca fiind „propagandă ideologică”, simțind că selecția și promovarea deliberată a anumitor idei în artă servește unei anumite agende politice, în detrimentul liberei expresii și a complexității istorice sau artistice.

Perioada comunistă prin care a trecut România era caracterizată de o cenzură politică explicită și instituționalizată, unde teatrul era strict controlat de stat pentru a asigura că operele prezentate corespund cu ideologia și politicile regimului. Subiectele interzise variau de la critica explicită a regimului, la orice formă de exprimare a disidenței sau la reprezentări ale stilurilor de viață occidentale. Cenzura în acele vremuri era adesea absolută, fără spațiu pentru interpretare sau negociere.

În contrast, tipul de auto-cenzură sau boicotare din zilele noastre derivă dintr-o conștiință socială evoluată și se manifestă de multe ori prin vocile grupurilor reprezentative care doresc să promoveze diversitatea și incluziunea. Presiunile acestea sociale moderne vizează reprezentarea corectă și respectuoasă a diferitelor grupe și comunități, spre deosebire de cenzura comunistă care viza suprimarea oricărui punct de vedere care contravenea doctrinei oficiale.

În timp ce cenzura comunistă era impusă de sus în jos și avea ca scop menținerea puterii politice, cenzura contemporană este deseori aplicată în numele progresismului și respectului față de grupurile marginalizate. În cazul producțiilor moderne de teatru, aceasta poate duce la contorsiuni în casting, unde identitatea actorului trebuie să corespundă cât mai exact cu personajul

⁷ <https://www.mediafax.ro/cultura-media/epoca-cancel-culture-baletul-lui-ceaikovski-in-mijlocului-unui-scandal-rasist-20375882>, accesat 06.03.2024

COLOCVII TEATRALE

interpretat pentru a evita acuzații de „whitewashing”⁸, „ableism”⁹ sau alte forme de reprezentare incorectă.

În prezent, nu se întâlnește o cenzură oficială exercitată de stat în multe dintre societățile democratice. Totuși, există un gen de boicot moral și social care își face simțită prezența și care, deși nu este instituționalizat, poate influența decisiv industria teatrală.

Acest lucru pune sub semnul întrebării principiile de bază ale actoriei, care presupun capacitatea unui actor de a explora situații și psihologii ale altor persoane, care pot fi diferite de experiența personală sau identitatea acestuia. În esența sa, actoria este despre empatie, transformare și explorarea condiției umane, aspect care nu cunoaște limite impuse de particularitățile individuale ale actorului.

Deși sensibilitatea față de reprezentare este necesară în vederea promovării egalității și a unei societăți mai juste, este imperativ să se găsească un echilibru între aceste convingeri sociale emergente și principiile artistice ale libertății de exprimare și creativității. Arta, inclusiv teatrul, trebuie să aibă libertatea de a interoga, de a provoca și de a exprima diversitatea umană fără a fi limitată de prejudecăți sau de constrângeri artificiale, garantând astfel perpetuarea unui mediu cultural dinamic și progresiv.

În concluzie, în fața noilor presiuni sociale, actorii se pot confrunta cu dileme legate de autenticitate artistică, responsabilitate socială și libertatea expresiei creative. Responsabilitatea este oare doar a regizorilor de a gestiona aceste complexități, sau ar trebui ca actorii să aibă un cuvânt de spus în acest dinamism socio-cultural?

Acest context pare să pună la îndoială puterea metaforei în artă – dacă sensul și scopul acesteia se pierd, ce rămâne din capacitatea teatrului de a oferi

⁸ Whitewashing - procesul prin care se încearcă să se minimizeze sau să se ignore contribuțiile și experiențele persoanelor de culoare, mai ales în media și istorie, prin reprezentarea predominantă sau exclusivă a persoanelor albe.

⁹ Ableism este un termen ce descrie discriminarea sau prejudecata împotriva persoanelor cu dizabilități.

COLOCVII TEATRALE

perspective noi și provocatoare? Suntem, oare, într-o eră în care artiștii sunt îndrumați să creeze după un scenariu preconcepțuit de grupuri foarte vocale, pierzând astfel esența explorării libere? Oare acest parcurs sugerează că trebuie să operăm în limitele stabilite de alții, să fim creativi numai în cadrul restrictiv impus din exterior?

Cu toate acestea, poate că provocările actuale nu înseamnă sfârșitul creativității sau al metaforei, ci dimpotrivă, o oportunitate de redefinire și adaptare. Creativitatea ar putea înflori chiar datorită acestor restricții, forțând artiștii să găsească noi metode și abordări pentru a exprima mesaje puternice și relevante. E posibil ca puterea inherentă a metaforei și a creativității în teatru să se manifeste prin capacitatea de a se păstra relevante chiar și în condiții oarecum restrictive.

Creativitatea își poate găsi drumul chiar și sub constrângeri, poate însă aceasta să se exprime liber și să-și atingă potențialul maxim atunci când singurătatea scenei este înlocuită cu reflectoarele judecății publice? Metafora poate fi destinată să capete o nouă înfățișare, traducând esențele universale prin prisma unor termeni acceptați, dar cu ce cost?

Oare nu există un spațiu în care metafora și actorul să capete un nou sens, să conteste și să inoveze într-un mod care echilibrează aproximarea respectuoasă a diversității și a incluziunii cu dorința neîncetată de explorare artistică? Considerăm că este de datoria întregii comunități teatrale, de la pedagogi, actori, regizori, scenariști la spectatori, să se angajeze într-un dialog continuu despre rolul artei în societate și despre cum poate răspunde la provocările contemporane, respectând în același timp atât pluralismul cât și libertatea de expresie.

Rămâne de văzut cum creativitatea și metafora se vor adapta și evolua în acest context, dar este esențial să recunoaștem că acest proces de adaptare poate fi izvorul unor noi expresii artistice și de noi forme de înțelegere a lumii.

COLOCVII TEATRALE

Bibliografie

Aristotel, *Poetica*, trad. D.M. Pippidi, Editura IRI, București, 1998

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, trad. George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Unitext, București, 1998

Lessing, G. E., *Laocoon sau despre limitele picturii și a poeziei – Eseuri*, trad. Lucian Blaga, Editura Univers, 1971

Peirce, Charles S., *Semnificație Acțiune*, trad. Delia Marga Editura Humanitas, București, 1990

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, trad. Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1984

Surse web:

<https://www.hotnews.ro/stiri-esential-25376485-video-dezbatare-hotnews-despre-cancel-culture-fenomenul-woke-noua-revolutie-culturala-maoista-versus-reactii-ndreptatea-sociala.htm>

<https://www.mediafax.ro/cultura-media/epoca-cancel-culture-baletul-lui-ceaikovski-in-mijlocului-unui-scandal-rasist-20375882>

COLOCVII TEATRALE

Cuprins

COLOCVII TEATRALE

LIBERTATEA METAFOREI	III
STUDII	IV
Lecții despre libertate.....	V
Anca Doina CIOBOTARU	
Un joc al dublului.....	XVIII
Diana COZMA	
Actorul – generator de structuri narrative vii și de metafore	XXVIII
Camelia CURUȚIU-ZOICAȘ	
Scena teatrului radiofonic – spațiu metaforic inedit	XLIII
Dana ENACHE	
Metaforă și teatru	LIII
Radu TEAMPĂU	
Aplicabilitatea metodelor de arta actorului în online și realitate – <i>Trei surori</i> , A.P. Cehov	LXVIII
Andrei VIZITIU	
Filmul de dans de la Maya Deren la Anne Teresa De Keersmaecker.....	LXXXI
Emanuel-Alexandru VASILIU	
Metafora kitsch-ului în opera lui Caragiale. <i>O noapte furtunoasă & Company</i> la Teatrul „Tudor Vianu” Giurgiu.....	XCII
Cristi AVRAM	
<i>Oameni singuratici</i> – o metaforă teatrală vie.....	C
Ana-Magdalena PETRARU	
Coregrafia în spectacolele de operetă - Studiu de caz: Balul Prințului Orlovsky din <i>Liliacul</i> , actul II, de Johann Straus-Fiul.....	CXI
Anca IORGA	CXI
TINERI CERCETĂTORI.....	CXXII
Inima în pungă, dragostea în sac și speranța încă vie? Realismul magic al dramaturgului John Cariani. Studiu asupra metaforei din textul <i>Almost Maine</i>	CXXIII
Oana MOGOȘ	

COLOCVII TEATRALE

Metafora în mișcare	CXXXIII
Pamela TĂNASĂ-GACHE	
Metafora teatrală într-o cultură „woke” și „cancel”	CXLVI
Adrian-Paul NEDELCUȚĂ	