

COLOCVII TEATRALE

EDITORIAL STAFF:

Professor, PhD habil. Anca Ciobotaru - Editor in chief - UNAGE Iași

Lecturer Ioana Petcu, PhD - Editorial Secretary - UNAGE Iași

Tamara Constantinescu, PhD - Editor – UNAGE Iași

Carmen Antochi, PhD - Desktop publishing and printing – Artes Publishing House

PEER REVIEW:

Professor PhD Paulo Balardim - Universidade do Estado de Santa Catarina – Brazil

Albert Bagno - President of UNIMA International's Middle East & North Africa Commission

Irina Niculescu - UNIMA Professional Training Commission, former vice-president of UNIMA, USA

Associate Professor PhD Nic Ularu – University of South Carolina, The Department of Theatre and Dance – USA

Associate Professor PhD Andreas Englhart - Department of Art Sciences University of Munich

Matei Vișniec – Radio France International - FRANCE

Professor PhD Angelina Roșca - Academy of Music, Theatre and Fine Arts of Chișinău, Republic of

Moldova

Professor PhD Daniela Vitcu - Drama Department, Ovidius University of Constanța

Associate Professor PhD Mihaela Bețiu, I. L. Caragiale National University of Theatre and Film,

București, Romania

Lecturer PhD Diana Nechit, - Department of Theatre Arts Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga

University of Sibiu

Lecturer PhD Alexandra Chiriac - Department of Germanic Studies, Faculty of Letters, Al. I. Cuza

University of Iași

Lecturer PhD Hariclea Nicolau - Arts Department, Faculty of Letters, University of Craiova

Lecturer Ioana Bujoreanu, PhD - UNAGE Iași

COUNSELING COMMITTEE:

Cristina Rusiecki – theatre critic

Professor Anca Maria Rusu, PhD

Professor Emilian Coșeru, PhD

FOUNDING MEMBERS:

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

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

Artes Publishing House, Iași, 2019

Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912

ISSN-L 1584 – 4927

<http://www.artes-iasi.ro/colocvii/>

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

TEATRUL EMERGENT: DISTANȚARE, INTERACȚIUNE ȘI REZILIENȚĂ ÎN ARTELE SPECTACOLULUI DIN SECOLUL XXI

COLOCVII TEATRALE

STUDII

COLOCVII TEATRALE

Martha Graham, teatrul antic grec și rescrierea textelor clasice prin vocabularul dansului

Camelia LENART*

Rezumat: Dansatoarea, coreografa și personalitatea publică Martha Graham este considerată una din cele mai mari personalități culturale a secolului XX și o mare inovatoare a dansului. Adesea comparată cu Pablo Picasso, Igor Stravinsky și James Joyce pentru modul în care a revoluționat arta, Graham a dansat până la o vârstă venerabilă și a creat sute de coreografii, din care un număr significant sunt considerate capodopere. Un important segment al creației sale s-a inspirat din mitologia și teatrul antic grec, de care Graham era fascinată. Din acest interes au rezultat de-a lungul anilor coreografii moderne și originale, la intersecția dintre câteva arte ale spectacolului, incluzând teatrul. “The Greek works” sunt prezente în repertoriul activ al Companiei Martha Graham din New York, fondată în 1926, care continuă viziunea artistei Graham în zilele noastre.

Prezentarea mea discută câteva din coreografiile Graham aparținând “ciclului mitologic și mitografic,” analizând felul în care tragedia și mitul din cultura antică greacă au fost “rescrise” prin dans, gest, scenografie și muzică în creația Graham. O atenție specială se va acorda pieselor *Cave of the Heart*, *Errand into the Maze*, *Night Journey and Clytemnestra*, urmând alături de audiență meandrele destinelor Medeei, Ariadnei, ale Joacstei, Clytemnestrei și ale lui Oedipus și Agamemnon. Graham și “corul ei grecesc”, mai precis Compania ei, le-au spus poveștile de iubire, gelozie, incest, speranță și tragedie fără a folosi cuvântul, doar dansând și rescriind prin gest textul antic.

Prezentarea mea – care se bazează pe o cercetare efectuată în arhive și colecții americane și europene, interviuri cu foști dansatori, se va încheia cu o privire asupra felului în care Compania Graham continuă dialogul dintre trecut și prezent, dans și teatru, cuvânt și necuvânt.

Cuvinte cheie: Graham Company, mituri, teatrul grec antic, rescrieri coregrafice

Martha Graham a fost una din cele mai complete și complexe personalități a secolului trecut, comparată și inclusă în categoria artiștilor de talia lui Pablo Picasso, Igor Stravinsky și D.H. Lawrence, marii moderniști care au schimbat sensul și direcția artelor. A fost un artist universal, a carei creație a trecut numeroase granițe, ale trupului și sufletului uman, și nu în ultimul rând, una din cele mai “teatrale” dansatoare. Iubea teatrul, se inspira din teatru pentru a crea un nou vocabular al

* Lector universitar dr. la State University of New York, Albany

COLOCVII TEATRALE

dansului, dar nu în ultimul rând își trăia viața ca și când ar fi fost mereu pe scenă. Precum a spus William Shakespeare, unul din autorii favoriți ai marei creatoare: “All the world's a stage/And all the men and women merely players”. Fără îndoială, Martha Graham a fost una din cele mai curajoase “players”, care nu a ezitat să se inspire din teatrul antic grec pentru a inova complet lumea dansului. Creatorea care repeata “Nu sunt decât doua feluri de dans: bun sau prost”, a folosit lumea nu numai ca pe o scena, dar și tradițiile ei culturale ca o sursă inepuizabilă de inspirație.

Martha Graham (1894-1991) a trăit o viață aproape atât de lungă cât secolul trecut și a avut o carieră impresionantă care a durat nu mai puțin de șapte decenii. S-a născut în 1894 în Pittsburg, Pennsylvania, și a copilărit în Santa Barbara, California, unde familia ei s-a mutat când Martha avea 14 ani. Un lucru pe care îl menționa în numeroase interviuri și de care era foarte mândră, este ca unul din strămoșii săi au călătorit pe celebra corabia *Mayflower*, cea care aducea primii coloniști europeni în America. În 1911, a văzut-o pe faimoasa Ruth St. Denis performând alături de compania ei la Mason Opera House în Los Angeles.¹ Avea 16 ani deja când a devenit eleva lor, o vârstă la care alte dansatoare cunoșteau succesul, ceea ce ar fi trebuit să o descurajeze, ceea ce nu s-a întâmplat. Pentru Martha a fost doar începutul.

Cu trupa de dans Denishawn, a călătorit pentru prima dată în Europa, un continent pe care îl va vizita din nou doar peste câteva decenii, în 1950. Nici audiența și nici criticii de dans nu au remarcat atunci dansatoarea de înălțime medie, cu un trup robust și trăsături nu neaparat frumoase, dar originale, care mai târziu au consacrat-o printre figurile unice ale lumii artistice americane. În cel moment pe scena Europeană a dansului era de o mare complexitate.² Baletul era revigorat și reinventat de companii de talia Baletelor Ruse și Baletelor Suedeze; dansatoare inovatoare ca și Americancele Isadora Duncan³ și Loie Fuller (prietena a Reginei Maria a României)⁴ erau private cu uimire; apăruse de asemenea dansul german

¹ St. Denis, alături de Ted Shawn au întemeiat o școală de dans care îi pregătea pe studenți într-un mod diferit de baletul clasic, Denishawn School of Dancing and Related Arts. St. Denis și Shawn își inspirau propria creație din surse din afara culturii vestice, de exemplu din cultura Egipteană, Azteca și Orientală.

² Lynn Garafola, *Legacies of Twentieth Century Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2005

³ Isadora Duncan, *My Life* (New York: Boni and Liveright: 1927)

⁴ Richard Nelson Current and Marcia Ewing Current, *Loie Fuller: Goddess of Light* (Northeastern University Press, 1997)

COLOCVII TEATRALE

experimental, *Ausdruckstanz*, al cărui curajosi inovatori au fost Rudolf Laban, Kurt Jooss și Mary Wigman.⁵

În 1923 Graham a părăsit școala și s-a mutat la New York, unde ulterior a creat și trăit pentru toată viața. Graham a fost o “Pioneer Woman”, o imagine dragă culturii și mentalității americane, care era legată cu ideea Americană de spațiu, de “going West” pentru a explora mai mult și mai departe, constant depășind granițe și obstacole. Nu numai temporal - trăind la propriu în secolul expansiunii americane - dar și prin creația ei, Martha Graham a fost un artist American prin excelență. În 1926 a întemeiat Martha Graham Center of Contemporary Dance (Centrul Martha Graham de Dans Contemporan), într-un mic studio din Upper East Side a orașului New York. A urmat înființarea unei școli adiacente companiei unde a început să predea tehnica Graham. Amble, Compania și școala funcționează și azi. Graham a mărturisit că gândul de a crea un nou fel de expresie în dans i-a venit de la tatăl ei, Dr. Graham, care era medic psihiatru și de care era foarte apropiată. El a fost cel care a îndemnat-o: “Uita-te cum se mișcă animalele. Corpurile lor nu mint.” Mai apoi, și-a petrecut zile întregi observând felinele din parcul zoologic din Santa Barbara, încercând să învețe din mișcarea minimală, aproape simplă, dar plină de forță și eleganță a felineilor. În 18 Aprilie 1926, la Teatrul Strada 48, Graham a debutat cu primul sau concert independent în care a prezentat 18 piese. Primele ei capodopere sunt considerate *Heretic*, creată în 1929 și *Lamentation*, creată în 1930, ambele fiind piese de o deosebită originalitate și care există și azi în repertoriul Companiei Martha Graham.

La fel ca și în cazul marelui Picasso a cărui creație a avut faze (cea roz, albastră, pre-cubistă, cubistă), creația Graham s-a distins de asemenea prin etape creative, care uneori se suprapuneau, se împleteau, dar rămâneau distincte. În total, în timpul extinsei sale perioade creative, Graham a creat mai mult de două sute de dansuri.⁶ În deceniul al treilea al secolului trecut, la relativ scurt timp după ce și-a creat compania, Graham era la vârful creației sale “Americane”, prin care a exprimat atașamentul ei creativ la istoria, ritmul și sensibilitatea neamului său. “A dance reveals the spirit of the country in which it takes root,” a scris în 1937 într-un eseu

⁵ Susan Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman* (University of California Press, 1993)

⁶ Marian Horosko, *Martha Graham. The Evolution of her Dance Theory and Training* (Gainesville: University Press of Florida, 2002), 259.

COLOCVII TEATRALE

numit “A Platform for the American Dance.”⁷ Între 1934 și 1936, Graham a creat *American Provincials*, *Frontier* și *American Lyric*. Interesul artistei în teatru, și abilitatea ei de a combina teatrul, dansul și istoria au fost pe deplin dovedite în 1938, când Graham a creat o altă capodoperă: *American Document*, care avea o coreografie experimentală pentru acea vreme, folosind texte vorbite, incluzând *Declaration of Independence and the Emancipation Proclamation*.⁸ Pentru *Appalachian Spring* (1944), care aborda tema legăturii dintre sufletul american și spațiul vast al țării lor, a colaborat cu compozitorul Aaron Copland - care a câștigat Pulitzer Prize pentru aceasta piesă - și cu celebrul sculptor Isamu Noguchi, care a creat pentru acest dans unul din decorurile lui de excepție.

Graham a fost doar un artist național, ci și unul cu vibrație internațională, un “engaged and universal artist” care și-a manifestat intoleranța față de orice fel de dictatură, și a promovat valorile umane. În anul 1936 Joseph Goebbels, Minsitrul Propagandei, a invitat-o personal să participe alături de Compania ei la deschiderea Jocurilor Olimpice de la Berlin, ceea ce era o onoare deosebită pentru orice artist internațional în acea vreme. Graham a refuzat, motivând că ea nu poate dansa într-o țară în care oamenii erau discriminați. Goebbels a amenințat-o ca atunci când Naziștii vor cuceri America, ea va fi printre primii de care “vor avea grija”, la care acesta a replicat că este cel mai mare compliment pe care l-a primit vreodată.⁹

Dar în timp ce a refuzat colaboarea cu Germania Nazista, Graham a acceptat invitația primei doamne a Americii, Eleanor Roosevelt - o mare apărătoare a drepturilor omului și o admiratoare a artistei - de a dansa la Casa Alba. Astfel Graham a fost prima dansatoare din lume care a avut un spectacol în acest loc celebru. Graham a dansat în East Ballroom of White House pe data de 25 February 1937, și spre uimirea personalului, ea a dansat desculță în fața președintelui, a soției sale și invitaților lor.¹⁰ Programul ales a fost unul din primele momente de subtilă diplomatie culturală americană, într-o perioadă în care Statele Unite facilitau între neutralitate și participare în problemele Europei, incluzând Războiul Civil Spaniol.¹¹ Marile doamne, una a politicii, cealaltă a dansului, Eleanor Roosevelt și Martha

⁷ Maureen Nedham, *I See America Dancing: Selected Readings, 1685-2000* (University of Illinois Press, 2002), 176.

⁸ Maureen Needham Costonis, “Martha Graham's American Document: A Minstrel Show in Modern Dance Dress,” in *American Music*, Vol. 9, No. 3, 1991, p. 297-310.

⁹ Vezi Agnes DeMille, *Martha: The Life and Work of Martha Graham* (New York: Random House, 1991).

¹⁰ Martha Graham, *Blood Memory: An Autobiography* (New York: Doubleday, 1991), 153.

COLOCVII TEATRALE

Graham, erau împotriva neutralității și militau pentru participarea în lupta împotriva dictaturii și a războiului Civil din Spania. Sub impresia acestuia Graham crease în 1936 *Chronicle*, și imediat după aceea *Immediate Tragedy* și *Deep Song*.¹² Dansând la Casa Alba, un act de o vizibilitate maximă, sub patronajul Primei Doamne, moment care a fost imediat sesizat și popularizat de ziare, jurnale, și stații de radio, Graham a făcut o declarație unică, personală și publică în același timp: artiștii aparțin lumii și problemelor ei, și nu pot sta tăcuți sau nemișcați în fața opresiunii.

Nu întâmplător, prima piesa dansată a fost *Sarabande* – dintr-o piesă mai lungă numită *Transitions*, creată în 1934 pe o muzică de *Lehman Engel* – și inspirată, din nou nu întâmplător, dintr-un dans spaniol. Piesa următoare a fost *Frontier* – dansată în premieră în 1935 pe o muzică de Louis Horst – prima piesă în care Graham a explorat “the American space and American identity.” Graham a creat și costumele, care erau o versiune stilizată a unei rochii din secolul al XIX-lea “homespun dress”, rochia țesută în casă; decorurile originale - două frânghii aranjate în forma literei V, efectiv sugerând lipsa de limită a orizontului și a spațiului - au fost create de același sculptor japonez-american Isamu Noguchi, cu care Graham a avut o lungă și fructuoasă colaborare.¹³ După pauză, Graham a dansat *Imperial Gesture*, creată în 1935 (de asemenea pe o muzică de Lehman Engel) care exprima credința artistei în dreptul fiecărui individ la libertatea cuvântului, critica arogantă a imperialismului, și exprima îngrijorarea artistei că istoria se poate repeta și oamenii vor suferi consecințele lipsei de acțiune. Această piesă este cea care a consacrat-o pe Graham ca “political choreographer.”¹⁴

Investită uman și creativ în relația sa cu istoria națională și internațională, și momentele acestora de referință, Graham a fost fascinată de asemenea și de

¹¹ Camelia Lenart, “Dancing Barefoot and Politicizing Dance at the White House: Eleanor Roosevelt and Martha Graham’s Collaboration during the Rise of Fascism in Europe” in *The Global Citizen: Eleanor Roosevelt’s Views on Diplomacy and Democracy*, ed. Dario Fazzi (London: Palgrave, 2020), 125.

¹² Anna Kisselgoff, “Dance view: Graham’s *Deep Song*: 51 and Still Protesting,” in *New York Times*, October 16, 1988; in 1937 these were only two among many solos created by other dancers and choreographers in sympathy with the suffering in Spain. Titles like Jose Limon’s “Danza de la Muerte,” Lily Mehlman’s “Spanish Woman” and Sophia Delza’s “We Weep for Spain.”

¹³ See Walter Terry, *Frontiers of Dance. The Life of Martha Graham* (New York: Thomas Crowell Company, 1975), 80.

¹⁴ Kim Jones, “American Modernism: Reimagining Martha Graham’s Lost *Imperial Gesture* (1935),” *Dance Research Journal*, 47/3, December 2015, 54.

COLOCVII TEATRALE

mitologia și teatrul antic grec. În fapt, Graham scholars¹⁵ sunt de acord că, pe lângă tema “Americana”, tema “Greek mythology” au fost cele mai aproape de sufletul și mintea creatoarei Graham și pe cea mai îndelungată perioadă. Adică toată viața, continuând să creeze pe acest subiect până la sfârșit. Modul în care Graham a rescris marile teme ale acestei fabuloase surse de inspirație, inventând de asemenea un nou vocabular al dansului, i-a prilejuit creatoarei o simbioză unică dintre teatru și dans. Cele două arte avansează împreună principiul inițial cartezian, cel care pune accentul pe ideea de a cunoaște doar prin și cu ajutorul minții noastre. Precum creația Graham dovedește, simbioza dans-teatru demonstrează capacitatea corpului uman de a înțelege, de a construi realitatea din jurul nostru prin percepția corporală. “Cogito ergo sum” spunea Descartes. Folosind dansul și teatrul alături de corpul uman ca unealtă interpretativă, Graham merge mai departe și spune: “*Simt, deci exist.*”

Inspirația din mitologia greacă a fost un factor esențial în cariera și viața artistei care a devenit datorită acesteia un artist internațional, trecând pragul naționalului ca sursa de inspirație și fixându-se solid în parametrii artistului universal. Prin legatura creativă cu Grecia, Graham s-a conectat la Europa, în condițiile în care a avut mereu o relație complicată, s-ar putea spune chiar dificilă, cu Europa.¹⁶ În perioada interbelică a ezitat să viziteze continentul european în mai multe ocazii, simțind că dintre toate arenele cultural internaționale, cea europeană va fi cea mai greu de fascinat și convins de valoarea creației sale. Ceea ce s-a dovedit adevărat. În 1950, când a efectuat primul tur internațional, în Paris, și apoi în restul Europei, succesul s-a lasat așteptat. A devenit apreciată și acceptată aici abia în deceniul următor.¹⁷

Dar cum și când a apărut mitologia în viața artistei Graham? De o esențială importanță în “creația Greacă Graham” este contextul cultural și temporal în care Graham a rescris tragedia greacă dansând, deoarece Martha Graham nu a fost singura personalitate culturală care s-a îndreptat spre Grecia în actul creației. În

¹⁵ Folosesc termenul *scholars* deoarece îl consider un termen mai potrivit și inclusive și complet vis-à-vis de creația și persona Marthei Graham decât cel de *cercetător*.

¹⁶ Camelia Lenart, “Martha Graham’s Modern Dance and its Impact on Europe during the Fifties,” vol. 9 of *New Readings*, November 2008, Cardiff, England.

¹⁷ Camelia Lenart, “Rehearsing and Transforming Cultural Diplomacy: Martha Graham’s Tours to Europe during the Fifties,” published in the *Proceedings of Dance History Scholars Conference*, October 2013.

COLOCVII TEATRALE

muzică, celebrul George Enescu a creat opera în patru acte *Oedip*, care este inspirată din tragedia lui Sophocles, *Oedip Rege*, a carei premieră a avut loc la Paris pe data de 13 Martie 1936. Dansatoarea Isadora Duncan s-a inspirat la rândul ei din cultura greacă. Simțindu-se neapreciată într-o Americă pe care o vedea materialistă și lipsită de interes în cultură, Duncan s-a mutat la Londra în 1898, unde a început să performeze creații proprii, inspirate de vasele și basoreliefurile grecești pe care le admira constant în British Museum. De la Londra a plecat la Paris, unde a devenit în scurt timp o dansatoare faimoasă, renunțând la poante, dansând desculță, în tunici grecești, ceea ce îi permitea o libertate a mișcării nemaîntâlnită până la ea pe scenă. Pe lângă costume, Duncan și-a inspirat și stilul de dans din arta greacă, mișcându-și corpul și utilizând forme în mișcare ca a celor din arta ce o inspira.

Dintre dramaturgii care s-au inspirat din tragedia greacă, cei mai cunoscuți sunt Eugene O'Neill și Tennessee Williams. *Mourning becomes Electra* a lui O'Neill este rescrierea piesei lui Eschile, *Orestia*. *Orpheus Descending* scrisă de Tennessee Williams, este repovestirea într-un stil modern al legendei lui [Orpheus](#), demonstrând puterea pasiunii, artei și a imaginației de a revitaliza și redimensiona viața. Dar nu în ultimul rând, în 1949, la scurt timp după premiera *Moartea unui comis voiajor*, Arthur Miller ieșea în fața cititorilor cu un eseu intitulat *Tragedy and the Common Man*. În el afirma că în timp ce în tragedia greacă în mod tradițional caracterele sunt din înalta societate, în fapt tragedia greacă aparține tuturor, deoarece exprimă sufletul uman dincolo de orice clase sociale.

Ca orice artiști veritabil, muzicienii, dramaturgii și dansatorii, incluzând-o pe Graham, au navigat constant contra vânturilor și canoanelor societale. Apelarea la fondul cultural grec, la tragedia greacă *per se*, era un act de curaj. Cu atât mai mult pentru creatorii americani, dansul și dramaturgia erau printre cele mai avansate “domenii” din spectrul mai larg al vieții culturale americane. În timp ce baletul american s-a creat spre mijlocul secolului, dansul modern și creația dramaturgică erau cele mai active și pline de succes arii creative. Intersant de remarcat este că ele se situau în opoziție și în directă confruntare cu creația de vodevil, care era și a rămas pentru o lungă perioadă cel mai de succes gen artistic american. Facilitate de radio, cinema și mai târziu cinema, acest gen azi reprezentat în “soap operas”, versiunea americană a telenovelelor), relaxant și ușor de urmărit (binele învingea cel mai ades, și virtutea era răsplătită) erau cel mai în vogă. Anii Depresiei începută în 1929, anii războiului, și apoi înfricoșătoarea “Red Scare” inițiată de McCarthy din perioada post război au consolidate acesta preferință a audienței.

COLOCVII TEATRALE

Dar care erau factorii pe plan personal care a trimis-o pe Graham spre textul tragediei grecești? Martha Graham iubea lectura. Precum își aminteau cei care au cunoscut-o, dansatori, colaboratori, și alți coregafi, Graham citea non-stop, era o avidă consumatoare de lectură, dar de asemenea analiza ce citea și transforma lectura într-o sursă de inspirație. Îl admira profund pe William Shakespeare și pe poeta americana Emily Dickinson. În general, considerăm că intersul artei în mitologia greacă i-a fost stârnit de partenerul și apoi soțul ei Erik Hawkins, care, înainte de a dansa în compania ei studiasse limbile clasice la Harvard. În realitate, și înainte de întâlnirea lor, Graham a performat în piese inspirate de teatrul grecesc. În 1930 a creat una din cele mai celebre piese având semnatura Graham, și anume *Lament*. În 1931 au urmat *Electra* lui Sofocle, și în 1932, *Dionisiaques*. În 1933 a creat *Tragic Patterns: Chorus for Suppliants, Chorus for Maenands, Chorus for Furies*.

În anii patruzeci, Graham a început să coreografieze imaginația, în repertoriul sau intrând în mod constant piese inspirate de dramaturgie, deschizând faza „dramaturgică, mitografică și psihodramatică” a carierei sale.¹⁸ Deosebit de interesant este faptul că acest ciclu mitologic a apărut la un timp antipodal a vieții sale, caracterizat de o multi-intersecție la nivel profesional și personal, care a impactat traiectoria carierei sale. “Coreografierea imaginației” a fost ajutată de relația profundă a dansului modern în general și al artei Graham în particular cu inconștientul. Acesta aplecare spre inconștient și suprarealism în creația sa, care în final au sincronizat-o pe Graham cu avangarda internațională, a fost ajutat și de un factor subiectiv. Suprarealismul, care a avut drept central pentru creație mitul și inconștientul, era la acel moment en vogue și un punct de referință în viața artistică a New York-ului. Artiști supraealiști europeni de marcă au preferat New York-ul unei Europe devastate de război, și astfel în scurt timp “the global city” New York, devenise noua capitală a artelor.¹⁹

În plus, Graham avea un interes personal profund pentru inconștient și ritualuri, moștenit din familie. Pe de o parte, cum am mai amintit, tatăl său, de care era foarte atașată, era medic psihiatru. Pe de altă parte, Lizzie - doica-guvernanta

¹⁸ Mark Franko, *Martha Graham in Love and War: The Life in the Work* (New York: Oxford University Press, 2012), 6 .

¹⁹ Vezi Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1985)

COLOCVII TEATRALE

care a crescut-o era irlandeză, și a introdus-o în lumea legendelor copilăriei sale. Nu în ultimul rând, scopul coregrafiei mitice și al “experimentelor sale de psihodramă” au fost pentru Graham modul de a se căuta pe sine, “de a-și dramatiza propria căutare a individualului, atât personal, cât și artistic”. Ca și personajele teatrului clasic grecesc, Graham era într-o profundă criză personală. În anii patruzeci, când creația Graham inspirată de tragedia greacă se îndrepta spre apogeu, și viața ei profesională continua să se extindă, atingând noi culmi creative, la nivel personal viața ei era în proces de diminuare și îngustare, fizic și emoțional. Corpul artistei, la propriu, și inima ei, la figurat, au fost primele afectate de procesul de deteriorare legat de vârstă (precum specialistii lumii medical confirma, cele care mai întâi sunt afectate mai intai in acest proces sunt fibrele musculare și apoi inima). Artista care a împins limitele fizice și emoționale în și prin arta ei, nu și-a putut controla nici îmbătrânirea, nici sfârșitul iubirii în viața sa personală. În mod simbolic, când Graham a ieșit din scena națională intrând în cea internațională, relația ei cu Erick Hawkins s-a încheiat și corpul ei a început să dea semne serioase de deteriorare.

Pentru un dansator, care depinde de condiția fizică de vârf pentru a performa, îmbătrânirea înseamnă o pierdere de capital. Graham își construise pana la acel punct reputația de a fi o interpretă, nu atât de mult o coregrafa. Își construise compania în jurul ei și era centrul ei. Deși dansa încă la un nivel înalt, zilele ei de a dansa cu o comandă tehnică deplină aveau să se încheie în curând. S-au scris multe despre relația ei complexă și complicată de „dragoste și război” cu Erick Hawkins, precum și despre contribuția lui, sau despre lipsa acesteia, la viața și creația lui Graham. Datorită problemelor de cuplu, relația ei cu psihoterapia a devenit mai complexă, a continuat să exploreze opera lui Freud și Jung, și se scufunda într-o stare de suferință emoțională care avea să ducă în cele din urmă la alcoolismul ei. Anii 1940-1950 din viața artistei, au fost o perioadă de „boală creativă”, când și-a folosit creativitatea ca echivalente formale ale introspecției, rezultând în cea mai fructuoasă perioadă a creației sale mitologice.

După încercările, reușitele și realizările inspirate de tragedia greacă ale anilor treizeci, au urmat o serie de “masterpieces” ale marelui creator, toate fiind și azi în repertoriul Companiei Martha Graham. *Cave of the Heart* este un “one-act” dansat pe muzica din suita *Medea* de Samuel Barber. Pusă în scenă la teatrul din incinta Universității Columbia pe data de 10 Mai, 1946, cu titlul *Serpent Heart*, a fost comandată de Alice M. Ditson Fund. A urmat *Night Journey* pe muzica celebrului William Schuman, cu costume create de Graham și cu decoruri de Isamu Noguchi.

COLOCVII TEATRALE

Comandată de Elizabeth Sprague Coolidge Foundation at the Library of Congress, este povestea tragică a imposibilei iubiri și a fost bazată pe piesa lui Sofocle, *Oedip Rege*. Premiera a avut loc pe data de 3 Mai, 1947, la Cambridge High School în Boston, Massachusetts. În *Errand into the Maze*, Martha Graham s-a inspirat dintr-un poem pe Ben Belitt, a dansat pe muzica lui Gian Carlo Menotti, și, uzitând vocabularul dansului, povestea este spusă din perspectiva Ariadnei, care coboară în labirint să îl învingă pe Minotaur; premiera a fost la Ziegfeld Theatre în New York, pe data de 28 Februarie, 1947.

Piesa culminantă a ciclului grecesc ("Martha Graham's Greek Cycle") a fost *Clytemnestra*, pusă în scenă în 1958. Clytemnestra a fost inspirată de *Oresteia*, trilogia lui Eschile, a fost comandată de Bethsabée de Rothschild, și a fost dansată pe muzica lui Halim El-Dabh. A fost numită o creație de "giant stature" de către criticul John Martin, unul din primii și cei mai semnificativi critici de dans din lume. Fosta dansatoare Graham, actualmente director artistic al Companiei Graham, Janet Eilber, o considera cea mai reprezentativă mostră a felului în care Graham "choreographed the mind", adică "a coreografiat mintea umană".²⁰ Au urmat *Alcestis* (1960), *Phaedra* (1962), *Circe* (1963), *Cortege of Eagles* (1967), *Flute of Pan* (1978), *Andromache's Lament* (1982), *Phaedra's Dream* (1983), și *Persephone* (1987).

Într-un arc peste timp și spații geografice și culturale, Graham s-a inspirat și a împrumutat elemente ale tragediei grecești, le-a recreat și le-a dat noi valențe, într-un amestec artistic plin de curaj și inovație, dans-teatru/the "dancing-drama".²¹ "We all thieves" ("Toti furam") obișnuia ea să spună, referindu-se la actul de apropiere a surselor inspiraționale în creația artistică. În spectacolele sale Graham crea într-un mod care combina spațiul ideilor, ale corpurilor în mișcare, ale cuvintelor, într-un dialog care acționa asupra spectatorului într-un mod sistemic. Aând tragedia greacă ca sursă de inspirație ea a revitalizat performanța modernă și a transformat corpul uman într-o "unealtă" interpretativă, a refăcut și reconceptualizat dansul modern, american și nu numai.

Un prim element care este preluat de Graham a fost intensitatea. Ceea ce frapază de la început în contactul cu creația ei, fie ca ești "scholar sau spectator

²⁰ *Every Soul is a Circus* was premiered on December 27, 1939; Janet Eilber considera ca a fost prima data cand Graham a coreografiat imaginatia. Patreon Meeting, December 16, 2020.

²¹ Termenul a fost folosit Marianne McDonald, "Dancing Drama. Ancient Greek Theater in Modern Shoes and Shows," in *The Oxford Handbook of Dance and Theater* (New York: Oxford University press, 2015), 277.

COLOCVII TEATRALE

Graham” este intensitatea acesteia, a fiecărui dans, a fiecărui moment artistic performat. Graham “vorbea” prin dans în “works” structurate și elaborate după principiile tragediei grecești. Narațiunile imaginate și dansate de Graham sunt simple, dar acest “simplu” este doar aparent, cu ramificații care sunt de găsit și de trăit dincolo de suprafață. Cei mai mari actori “vorbesc” fără cuvinte. Într-un simplu gest, o privire, se ascund sute de vorbe. La fel și la Graham, gestul coregrafic este complex în simplitate și lipsit de artificii, pentru că nu este nevoie de ele. De aceea, pentru a fixa în timp o imagine dansată în materia evanescentă a iluziei omenești, Graham dădea mișcării o putere și intensitate dramatică fără precedent. Dansatorii Graham pe care i-am intervievat mărturiseau că Graham avea o putere apropiată de magică, de a aduce adâncurile sufletului afară, prin vocabularul dansului, și de a declanșa prin dans mecanisme interioare, imprevizibile și misterioase care îi duceau și pe danstori și pe membrii audienței în interiorul propriilor ființe, într-un moment impromptu de psihanaliză.²²

Translatarea tragediei antice grecești într-un nou vocabular al dansului se regăsește în creația Graham de asemenea prin importanța dată “corului”. Graham a adaptat corul grecesc, transformându-l în “corul dansant”. În teatrul antic corul cânta și dansa, narând și interpretând, respectând și urmând un ritm vocal extrem de bine nuanțat, într-o formă cântată. Corul oferea o varietate de informații care ajutau publicul să înțeleagă spectacolul, comenta temele piesei și arăta cum ar trebui să reacționeze publicul la dramele petrecute pe scenă și prezenta de multe ori perspectivele celorlalte personaje. Între corul grecesc și dans exista o corelație, prin ritmul amintit, dar de asemenea prin faptul că membrii corului evoluau în “Orchestra”, care era literalmente un „ring de dans” al amfiteatrului grecesc.

În nici una din companiile întemeiate în anii de la începuturile dansului modern sau post-modern, “corul dansant” nu a avut o importanță mai clară, totală, integrată, dar în același timp cu o viață și entitate mai aparte, ca și în Compania Graham. Urmând din nou structura de baza a tragediei grecești, Graham “povestea” cu ajutorul grupul de dansatori care evolua în jurul personajelor principale. La fel ca și la vechii greci corul dansatorilor funcționa ca un ecou, dar în cazul acesta cu ramificații în gest, nu în cuvânt.

O perfectă întrupare a rolului corului în creația Graham se regăsește în *Night Journey*. Momentele cheie ale dragostei interzise dintre Oedip și Jocasta, și

²² Am avut plăcerea de a intervieuat de-a lungul anilor pe Pearl Lang, Stuard Hodes, and Mary Hinkson, care au dansat cu Martha Graham.

COLOCVII TEATRALE

tragedia care a urmat sunt punctate de membrele grupului, conduse în versiunea originală a acestui dans de excelență dansatoare Heleln McGehee.²³ Astfel, “Corul dansant” uneori stă complet nemișcat, alteori dansează în preajma caracterelor principale, subliniind acțiunile acestora, se retrag, revin, acopera și descoperă cu corpurile lor pe cele ale Jocastei și ale lui Oedip; participă activ la momente cheie ale acțiunii și completează prin mișcare dialogurilor dansate dintre eroii principali. Faimoasa “tehnica Graham” este stăpânită la perfecție: contracțiile bruște urmate de o eliberare la fel de bruscă, spirala trunchiului în jurul axei coloanei vertebrale, caderile pe podea, elementele executate cu ajutorul genunchilor, plimbările în diagonală de-a lungul scenei în “pasul Graham” și cu coatele îndoit, toate contribuie la sporirea tensiunii și dramatismului. Costumele, create și executate în cele mai multe de Graham însăși cu ajutorul membrilor grupului, completate de ornamentele din păr, sporesc sentimentul spectatorului că este nu un dans al timpurilor noastre, ci o călătorie în timp, în Grecia antică.

Decorurile care completau dansurile create de Graham, incluzând cele de inspirație mitologică (dar nu numai) erau la rândul lor, influențate de arta greacă. Sculptorul Isamu Noguchi, colaboratorul și prietenul Martei Graham decenii în rând, a fost autorul a foarte multe seturi de decor pentru dansurile sale. Erau realizate într-o manieră suprarealistă ce transforma și încapsula scena într-o lume magică, un mediu perfect unde personajele dansurilor Graham puteau evolua nestânjenite. Este esențial de remarcat că Noguchi, care a fost la rândul lui elevul lui Constantin Brancuși, a fost într-o relație specială și cu arta greacă. Acesta l-a fascinat din copilărie, când mama sa îi citea legende Olimpului, iar de la primele sale călătorii în Grecia s-a îndrăgostit de marmura albă, și a creat o conexiune care a durat pentru restul vieții sale cu țara pe care a ajuns să o considere “[his]intellectual home.”²⁴ “Figuri arhaice, coloane, drumuri de marmură [...] sentimente izvoarâte la vederea unor locuri pentru prima dată, mituri și istorie. Acestea sunt noțiunile, elementele, experiențele, și ideile care au creat imaginea Greciei, și care vor fi continuu îmbibate și traduse în creația Noguchi.”²⁵

²³ *Night Journey*, Video, https://www.youtube.com/watch?v=b_63g5TICeY

²⁴ Isamu Noguchi, interview by Catherine Frantzeskakis, “The American-Japanese Sculptor Isamu Noguchi Talks about Greece,” *Zygos (Libra)* 17 (March 1957): 9. Translated by Daphne Kapsali. Courtesy of Aikaterini and Ion Frantzeskakis, citat de Dakin Hart, “Noguchi within Greece, Greece within Noguchi.” <https://www.noguchi.org/isamu-noguchi/digital-features/noguchi-in-greece/>, accesat 15 aprilie, 2022.

²⁵ <https://www.noguchi.org/isamu-noguchi/digital-features/noguchi-in-greece/>

COLOCVII TEATRALE

Nu în ultimul rând, Graham a creat, inspirată de tragedia greacă, câteva din cele mai puternice personaje feminine ale culturii universale. Graham a fost fără îndoială cea mai feminista nefeministă. Ea declara că nu înțelege rolul feminsimului, deoarece “Dacă vreau ceva de la bărbați nu trebuie să merg la manifestații”. Adora să se îmbrace, să participe la gale și dineuri, și să pozeze; de exemplu în primăvara anului 1977, când Martha Graham Dance Company începea stagiunea pe Broadway, Martha poza în blănuri scumpe alături de Margot Fonteyn și Rudolf Nureyev.²⁶

Cu toate acestea, la primele ei turnee internaționale, în Europa, la începutul anilor cincizeci, ea și arta ei au fost tratate cu brutalitate de audiență și presa într-un mod care poate fi caracterizat puternic misogin. “E nebună, trebuie să caute un terapeut”, “Ți se face frică să le vezi”, “Dacă ar naște, ar da naștere unui cub”, au fost doar câteva din reacțiile ironice și negativiste înregistrate de Graham și compania sa.²⁷ Dar câte, ne întrebăm, din aceste comentarii erau izvorâte din neputința reală în a înțelege avangardismul creației Graham, și câte erau oare dintr-un sentiment de teamă nemărturisită a criticilor și audienței europene vis-à-vis valul cultural american, care amenință tradiționala superioritate europeană în acest domeniu? Mai ales că acesta era reprezentat de o companie condusă de o femeie, care prezenta pe scena eroine puternice create artistic de aceeași femeie.

Cu voia sau fără voia ei, înaintea altora - Simone de Beauvoir, care a scris *Le Deuxième Sexe*, și americanca Betty Friedan, cu al său *The Feminine Mystique* - Graham a deschis un nou drum în raportarea femeii la propria identitate și la societatea înconjurătoare. În creația sa, femeile sunt centrul acțiunii de pe scena, viețile și sentimentele lor sunt personajele principale, care discutau problemele femeii secolului XX, readaptând la timpul prezent traumele și dramele, întrebările, multe fără răspuns ale eroinelor tragice gresceti. Eroinele Graham, nu accepta sfera limitativă domestică. Ironizate adeseori de critici și iubitori de dans, pe motiv că ele nu ar fi “cu adevărat” femei, iubite, soții, mame, personajele Graham inspirate de tragedia greacă refuză să fie ce se asteaptă de la ele, iubind, urând, suferind, murind “in their own terms”.

²⁶ Cover photo of invitation to the Graham company 1977 gala performance featuring Martha Graham, Rudolf Nureyev, and Margot Fonteyn. <https://blogs.loc.gov/music/2019/04/announcing-the-maxine-glorsky-collection-saving-the-light/> , Accesat 16 aprilie 2022.

²⁷ Camelia Lenart, “Dancing Art and Politics beyond the Iron Curtain: Martha Graham’s 1962 Tour to Yugoslavia and Poland,” *Dance Chronicle*, vol. 39, no. 2 (2016): 197-217.

COLOCVII TEATRALE

Ele refuză obiectificarea, sunt active și complet capabile să intre în lupta cu destinul, sau pierd lupta cu acesta. În *Cave of the Heart* Medeea este o vrăjitoare care, îndrăgostită de Jason, își folosește puterile să îl ajute să găsească Lăna de Aur. În *Errand into the Maze* Ariadna, coboară fără frică în Labirint să îl înfrunte pe Minotaur. Clytemnestra, regina Micene-ului este de asemenea un personaj plin de forță, răzbunătoare și puternic. Cu atât mai mult în *Night Journey* unde acțiunea nu se focusează pe Oedip, ci pe Jocasta și felul ei de a simți magnitudinea tragediei. Jocasta folosește limbajul simbolic pentru a-și exprima sentimentele, astfel că frânghia pe care Jocasta o are în mână este simbolul cordonului ombilical, apoi al jurămintelor căsniciei care îi țin împreună pe mamă și fiu, Jocasta-Oedip, iar în final sfârșitul pe care îl alege mama-soție-iubită Jocasta. Punând pe hârtie după premiera dansului impresiile sale criticul Walter Terry comenta că Graham a reușit magistral să transfere acțiunea în mintea și inima Jocastei. Și de acolo în cea a publicului.

De-a lungul vieții sale, Graham a cutreierat lumea, fiind ambasadorul cultural al țării sale, și a primit cea mai importantă distincție posibilă pentru un cetățean american, “the Presidential Medal of Freedom with Distinction”. “Graham technique”, care a recreat dansul, este predată în jurul lumii. Dar cel mai important, spiritul creștinilor Graham este continuat de Compania sa, care a continuat să existe de aproape 100 de ani. Pandemia nu i-a oprit din misiunea de a continua moștenirea Graham. Dimpotrivă, în timpul acestor ani dificili și marcanți emoțional, cu pandemii și noi conflicte internaționale, Compania și membrii săi au continuat să existe și să creeze. Întâi, prin întâlniri virtuale, în care orice iubitor al dansului putea asista la spectacole (tot virtuale), întâlni dansatori, dialoga cu foști dansatori, dar de asemenea cu audiența internațională care participa la aceste inedite “momente Graham”.

În această primăvară Compania a avut un sezon cu săli pline la City Center în New York City. Din repertoriu nu a lipsit o piesă prezentată în premieră în 1936, și în al cărui program de sală apreciază: “Chronicle nu încearcă să arate actualitățile războiului; mai degrabă, evocând imaginile războiului, prezintă preludiul lui fatidic, înfățișează devastarea spiritului pe care o lasă în urma lui și sugerează o răspuns.” Iar zilele acestea Compania a poposit în Europa, într-un turneu care a început, simbolic, în Atena. Orașul care a dat omenirii tragedia greacă, cea care a ajutat-o pe Graham să rescrie limbajul dansului, dincolo de cuvânt. Aproape de Olymp și zeii săi - de care Graham, numită și “the Priestess of Dance” (Marea Preoteasă a Dansului), nu se considera cu nimic mai prejos - Compania sa a adus în fața

COLOCVII TEATRALE

audienței ceva ce le aparținea: tragedia greacă. Graham spunea: “ I am a thief, but I only steal from the best”! Și nu putem să nu îi dăm dreptate. Iar rezultatul a fost magic

BIBLIOGRAFIE

DeMille, 1991: DeMille, Agnes, *Martha: The Life and Work of Martha Graham*, New York, Random House, 1991

Franco , 2012: Franco, Mark, *Martha Graham in Love and War: The Life in the Work*, New York: Oxford University Press, 2012

Graham, 1991: Graham, Martha, *Blood Memory: An Autobiography*, New York: Doubleday, 1991

Guilbaut 1985: Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1985

Horosko, 2002: Horosko, Marian, *Martha Graham. The Evolution of Her Dance Theory and Training*, Gainesville, University Press of Florida, 2002

Jones, 2015: Jones, Kim, “American Modernism: Reimagining Martha Graham's Lost Imperial Gesture (1935)”, *Dance Research Journal*, 47/3, December 2015

Kennedy, 2022: Kennedy, Marina , Martha Graham Dance Company at City Center Thrills with Iconic and New Works, Apr. 8, 2022 ,
<https://www.broadwayworld.com/bwwdance/article/BWW-Review-MARTHA-GRAHAM-DANCE-COMPANY-at-City-Center-Thrills-with-Iconic-and-New-Works-20220408>

Lenart, 2020: Lenart, Camelia, “Dancing Barefoot and Politicizing Dance at the White House: Eleanor Roosevelt and Martha Graham's Collaboration during the Rise of Fascism in Europe” in *The Global Citizen: Eleanor Roosevelt's Views on Diplomacy and Democracy*, ed. Dario Fazzi, London, Palgrave, 2020

Lenart, 2016: Lenart, Camelia, “Dancing Art and Politics beyond the Iron Curtain: Martha Graham's 1962 Tour to Yugoslavia and Poland,” *Dance Chronicle*, vol. 39, no. 2, 2016

Lenart, 2013: Lenart, Camelia, “Rehearsing and Transforming Cultural Diplomacy: Martha Graham's Tours to Europe during the 50's,” published in the *Proceedings of Dance History Scholars Conference*, October 2013

Lenart, 2008: Lenart, Camelia, “Martha Graham's Modern Dance and its Impact on Europe during the Fifties,” vol. 9 of *New Readings*, Cardiff, England, November 2008

Manning, 1993: Manning, Susan, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, 1993

COLOCVII TEATRALE

McDonald, 2015: McDonald, Marianne, "Dancing Drama. Ancient Greek Theater in Modern Shoes and Shows," in *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, New York: Oxford University press, 2015

Nedham, 2002: Nedham, Maureen, *I See America Dancing: Selected Readings, 1685-2000*, University of Illinois Press, 2002

Needham Costonis, 1991: Needham Costonis, Maureen, "Martha Graham's American Document: A Minstrel Show in Modern Dance Dress," in *American Music*, Vol. 9, No. 3, 1991

Terry, 1975: Terry, Walter, *Frontiers of Dance. The Life of Martha Graham*, New York, Thomas Crowell Company, 1975

COLOCVII TEATRALE

Despre dramaturgie în secolul XXI

Diana COZMA*

Rezumat: Ne propunem să punem în discuție noțiunea de *dramaturgie scrisă la scenă* ca formă emergentă în artele spectacolului de secol XXI. Totodată, reliefăm ideea că această formă de plămuiare a organismului spectralar apare pe fondul unei tradiții teatrale. Astfel, observăm că, în viziunea lui Eugenio Barba, *dramaturgia spectacolului*, structurată pe trei nivele de organizare, respectiv *dramaturgia organică sau dinamică a actorului*, *dramaturgia narativă a regizorului* și *dramaturgia evocativă* care include și *dramaturgia spectatorului*, este reprezentativă pentru creația colectivă, căci actorii sunt coautori ai spectacolului, dar, în același timp, este reprezentativă pentru acel tip de spectacol care încarnează gândul regizoral, amintind, totodată, de modul de creare a dramaturgiei de către *dramaturgii-practicieni*. În *dramaturgia spectacolului*, în locul unei succesiuni de evenimente, care se derulează conform ecuației cauză-efect, se optează pentru o rețea complexă de acțiuni care *sugerează* și nu *afirmă*. Totodată, notăm că, în această nouă dramaturgie în care cea mai mică acțiune scenică este tratată ca element dramaturgic, se acordă o importanță deosebită spectatorului tratat ca individ care, în primul rând, există prin sine însuși și, abia pe urmă, ca parte dintr-un întreg/public. Sub semnul viziunii artaudiene, care urmărea ca spectacolul să fie gândit ca o încarnare a *poeziei în spațiu*, noua dramaturgie se opune textocentrismului, propunând un limbaj simbolic, replici esențializate, cu scopul nu numai de a *biciui simțurile spectatorului* și de a-l pune într-o *stare de joc*, dar și de a-i provoca o *schimbare de stare*. În acest caz, spectacolul nu se mai adresează *înțelegerii* spectatorului, ci *percepției* acestuia creând astfel condițiile necesare ca spectatorul prin *reacțiile sale emoționale și intelectuale* să dea naștere propriei sale dramaturgii. Scrierea dramaturgiei la scenă este specifică acelor companii de teatru care, în descendența Trupeii lui Monsieur și a Teatrului Globe, creează spectacolul în totalitatea elementelor sale componente în laboratorul scenic.

Cuvinte cheie: dramaturgie, acțiune scenică, creație colectivă, viziune regizorală, spectator

Motto:

„Experiența evocativă comporta un salt al conștiinței spectatorului: *o schimbare de stare*.” (Barba 2012b: 345)

Indubitabil, Shakespeare sau Molière își scriau piesele pentru a fi jucate de către actori și nu pentru a fi publicate. Scriitura, deci, aparținea scenei, fiind consemnarea unei oralități, și, în același timp, reazemul organismului spectralar. Astăzi avem de-a face cu

* Conferențiar universitar dr. la Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș Bolyai, Cluj Napoca

COLOCVII TEATRALE

două tipuri de dramaturgie: pe de o parte, dramaturgia înțeleasă ca arta de a scrie texte dramatice, pe de altă parte, *dramaturgia spectacolului* ca formă emergentă în secolul XXI. Odată cu apariția cărții lui Eugenio Barba, *Bruciare la casa: Origini di un regista*, în 2009, asistăm la o redefinire a dramaturgiei. Barba operează în practica scenică distincția între dramaturgia ca procedeu care aparține literaturii și dramaturgia elaborată la scenă. În același timp cu aprofundarea studiilor sale asupra *identificării și comparării anumitor principii tehnice aparținând unor actori și dansatori de genuri diferite*, studii care conduc la coagularea unui nou domeniu de cercetare, și anume antropologia teatrală, regizorul revaluează noțiunea de dramaturgie pe care o definește ca *muncă a acțiunilor*.

Încercând să tălmăcesc în cuvintele mele terminologia tehnică a tradiției mele teatrale am definit dramaturgia în cheie etimologică: *drama-ergein*, munca acțiunilor. Adică: modul în care intrau în muncă acțiunile actorilor. Pentru mine, dramaturgia nu era un procedeu care aparținea doar literaturii, ci o operațiune tehnică inerentă modului în care se țese și crește un spectacol. (Barba 2012b: 34)

Dramaturgia elaborată la scenă apare pe fondul *tensiunii* create între modul de plăsmuire spectaculară bazat pe *texte dramatice scrise anterior* care, în mod automat, dictează universul și atmosfera spectacolului și *limbajul fizic și concret* al scenei care poate fi actualizat în absența unui *text preexistent*. Richard Schechner vorbește despre „noua civilizație teatrală, unde spectacolul se *scrie* la scenă și nu pe pagină, ca de o civilizație care riscă pierderea memoriei” (Barba 2012a: 202). În noua civilizație teatrală, unii practicieni optează pentru acel tip de spectacol care ia ființă prin construirea concomitentă a tuturor elementelor spectaculare.

Revizitând dramaturgia, Barba o abordează din perspectiva coexistenței contrariilor, a haosului creativ și gândirii ordonatoare, a viziunii regizorale și tehnicii, a libertății de creație și meșteșugului. Dramaturgia, deci, nu se reduce la un procedeu de scriere a unui text dramatic, ci este un mod concret de creare a întregului organism al spectacolului. În textura spectaculară primează oralitatea, subiectivitatea ficțională, planurile suprapuse ale perspectivelor, contradicțiile dintre intenție și articularea intenției. Munca dramaturgică rezidă în crearea acțiunilor care țin povestea spectacolului. Personaje și scene sunt construite prin apel la o geografie exterioară, peisajul valorilor istorice și culturale, și o geografie interioară, tărâmul fantasmelor personale, respectiv prin apel la o bogată paletă de surse narrative și *imaginația-în-acțiune* a regizorului și actorilor. Barba identifică trei niveluri de organizare a dramaturgiei pe care le consideră esențiale: nivelul *dramaturgiei organice*, nivelul *dramaturgiei narrative* și nivelul *dramaturgiei evocative*.

La nivelul *dramaturgiei organice* sau *dinamice* am lucrat cu acțiuni fizice și vocale, costume, obiecte, muzică, sunete, lumini, caracteristici spațiale. La nivelul *dramaturgiei narrative* am lucrat cu personaje, evenimente, întâmplări, texte, referințe iconografice. *Dramaturgia evocativă* a avut o natură diferită de celelalte două. A fost

COLOCVII TEATRALE

un scop. A însemnat munca necesară pentru a face ca același spectacol să reverbereze diferit în cavernele biografice ale spectatorilor. Am recunoscut-o doar după efectele sale: când a reușit să atingă superstițiile personale, tabuurile și rănilor spectatorilor și pe cele ale regizorului, care este primul spectator. (Barba 2012b: 38)

În timpul repetițiilor, apelează la ceea ce numește *Dezordine*, adică „acea logică și acea rigoare care provoacă *experiența tulburării*” în regizor și în spectator, sau acea „îrumpere a unei energii care ne pune față în față cu necunoscutul” (Barba 2012b: 52), stârnind astfel un haos al creației sau o furtună creativă aptă să reflecte *calitatea oricărui organism viu* aflat într-o pendulare continuă între *Ordine* și *Dezordine*. *Ordine* și *Dezordine* constituie două căi exploratorii care însoțesc întregul proces de creare a dramaturgiei. Gradual, nivelurile dramaturgice prind contur, intră în relație, se întrepătrund, suportă modificări datorită operării transferurilor de acțiuni dintr-o secvență într-alta, transplantărilor de sensuri, schimbării ordinii acțiunilor, scenelor. Este un proces creativ de-a lungul căruia se urmărește înlocuirea linearității cu non-linearitatea, respectiv se are în vedere figurarea unui mod de a spune mai multe povești într-una singură sau de a ascunde o poveste în spatele fiecărei acțiuni scenice prin crearea *nodurilor dramaturgice, răsturnărilor*, prin coexistența contrariilor. Această poveste a spectacolului care conține în ea însăși mai multe povești este gândită astfel încât să se adreseze concomitent simțurilor și minții, gândului fugar și memoriei fiecărui *spectator în parte*. Detaliul semnificativ, uneori, devine punct de cotitură în derularea acțiunilor provocând *răsturnarea* parcursului narativ. Investigarea *bios-ului scenic*, în care nivelul pre-expresiv este considerat „generator al organismului teatral și al dramaturgiei actorului” (Marinis 1996: 257), conduce la o analiză în detaliu a *naturii stratificate a spectacolului* și la identificarea coexistenței succesiunii și simultaneității acțiunilor. În procesul de țesere a celor două dimensiuni ale dramaturgiei spectacolului, în locul unei succesiuni de acțiuni, care se derulează conform ecuației cauză-efect, se optează pentru o rețea complexă de acțiuni care *sugerează* și nu *afirmă*. În cadrul acestui proces, repetițiile încep în absența unui text sau a unui scenariu sau a unui plan de producție.

La Odin Teatret nu există muncă preliminară asupra textului sau a „personajului” înțelese ca o parte a unui organism dramatic cu contururi pre-definite și bine schițate. Este spectacolul, când repetițiile se încheie, cel care definește personajele și relațiile lor. [...] Punctul de plecare nu este un scenariu care să explice actorilor relațiile și situațiile existente, scenă de scenă, dintre diferitele *dramatis personae*. Nu există nimic care să îi ajute pe actori să întrevadă cum se va dezvolta și sfârși intriga. Nimeni nu știe dinainte povestea sau scopul ei. (Taviani 2011: 20-21)

Asistăm la o *vivisecție* efectuată asupra actorului care creează materiale pentru spectacol, mai exact, un lanț al acțiunilor fizice și vocale numit partitură, cu scopul de a *biciui simțurile spectatorilor*. *Dramaturgia actorului* reprezintă fundamentul sau sistemul

COLOCVII TEATRALE

nervos al spectacolului. La nivelul *dramaturgiei narative* avem de-a face cu nuclee narative asamblate astfel încât să creeze fiecărui spectator posibilitatea de a urmări un fir al poveștii. Nivelul *dramaturgiei evocative* este un rezultat al viziunii regizorale care implică spectatorul în procesul creativ pentru a-i provoca o *schimbare de stare*, dar, mai ales, pentru a-l determina să-și făurească propria dramaturgie. Astfel, spectacolul este văzut ca o *compoziție teatrală rezultată dintr-o pluralitate de execuții: cea a actorului, cea a regizorului și cea a spectatorului* (Barba 2012b). Suntem în fața unei formule de creare colectivă a spectacolului, și amintim, aici, două spectacole reprezentative în acest sens, și anume *Apocalypsis cum figuris*, producția cu care Jerzy Grotowski își încheie prima etapă de cercetare, *Perioada producțiilor*, și spectacolul lui Peter Brook, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. Creația colectivă este un mod de a concepe un spectacol de teatru care nu poate fi contras într-o singură definiție. Studiul lui Kathryn Mederos Syssoyeva, *Toward a New History of Collective Creation*, subliniază ideea că practicile colaborative, cunoscute, în contemporaneitate, în Anglia și Statele Unite, sub termenul de *devised theatre*, traversează mai bine de un secol de istorie a teatrului, acestea având ca punct de pornire experimentele lui Meyerhold și Stanislavski, continuând cu practicile lui Jerzy Grotowski și desigur, în zilele noastre, cu munca de grup desfășurată la Odin Teatret și The Workcentre of Jerzy Grotowski and Thomas Richards unde identificăm o etică de grup menită *să faciliteze și să susțină centralitatea actorului în actul creativ* (Syssoyeva 2013). Pentru Barba, *dramaturgia actorului este măsura autonomiei sale ca individ și artist și reprezintă contribuția sa la conceperea dramaturgiei spectacolului*.

Legat de munca actorului, notăm că, dacă în cazul lui Stanislavski, avem de-a face cu *identificarea emoțională*, în cazul lui Brecht, cu dubla ipostază a actorului, respectiv *cel care arată și cel arătat*, în cazul lui Grotowski, cu imersiunea actorului într-un *proces de autopenetrare și de revelare a sinelui* său profund printr-un *act sacrificial*, în cazul lui Barba, actorul este creatorul unui lanț al acțiunilor fizice și vocale care, independent de dramaturgia narativă, spune o *poveste din ritmuri, opoziții, dinamica acțiunilor, simultaneități ale acțiunilor* (Barba). Așadar, actorul nu se mai identifică sau distanțează de un personaj care are o existență independentă într-un text dramatic, ci pregătește materiale bazate pe reacțiile sale la tema sau ideea spectacolului propusă de regizor.

Este un mod de a proceda în care fiecare actor este responsabil pentru propria lui sau ei cale personală, rafinând-o cu extremă grijă ca un detaliu a cărui singură importanță este de a fi viu, înainte de a cunoaște peisajul din care va fi o parte. [...] Fiecare detaliu este o acțiune fizică precis desenată. [...] Este fructul unei imaginații-în-acțiune, înrădăcinat în organismul fizico-mental al actorului. Mai mult decât un semn, este o celulă cu o viață proprie, deși încă nu parte a unui organ și a unui destin care să îi indice identitatea și apartenența. O acțiune-celulă poate fi transplantată în diferite contexte preprogramate. Regizorul-dramaturg este responsabil de această

COLOCVII TEATRALE

operație și acționează, mai ales, ca un transformator al înțelesului. (Taviani 2011: 17-20)

Regula de aur în crearea *acțiunilor reale* o constituie sincronicitatea, căci corp și voce se manifestă concomitent. În antrenamente, actorul dobândește capacitatea de *a gândi cu corpul*, adică „de a traduce instantaneu intențiile în acțiuni” (Carreri 2007: 177), iar prin intermediul improvizației, care reprezintă tărâmul libertății absolute de manifestare a actorului, se pun în mișcare imagini, stări, senzații, ritmuri, crâmpie din viața lui interioară. Uneori, în timpul improvizațiilor, actorul se lasă purtat de „logica în salturi a asociațiilor care îi permit să *re-acționeze* continuu la acțiunile pe care le execută” (Carreri 2007: 100). Prin munca actorului înrădăcinată în cercetarea de laborator se coagulează o *dramaturgie senzorial-spiritualizată* sau o *dramaturgie meta-carnală* care urmărește declanșarea unui *efect de organicitate* asupra spectatorului. De-a lungul procesului creativ, partitura actorului este supusă modificărilor efectuate de către regizor până când se transformă într-o „secvență coerentă de peripeții dinamice: *bios* (viață), prezență scenică pregătită să reprezinte și să capete semnificații când e pusă în relație cu un text, cu partitura unui alt actor, cu un obiect, o melodie, o lumină” (Barba 2012b: 76).

Dramaturgia narativă este concepută astfel încât *conotațiile literare, sociale, politice și etice ale povestirii* (Barba 2012b: 180) să fie descifrate de către spectator. Regizorul face apel la diferite surse narative precum, poezii, povestiri, romane, proverbe, biografii, eseuri, amintiri, fotografii, tablouri pe care le relaționează cu partiturile actorilor. Sursele narative, trecute prin filtrul personalității versatile a actorului, sunt modificate astfel încât să contribuie la crearea *contextelor narrative*. Uneori, punctul de plecare în această *aventură anatomico-mistică* poate fi un fapt banal apărut ca știre într-un ziar, dar acest fapt este desprins din realitatea sa cotidiană și corelat cu fapte din istoria îndepărtată sau recentă, și, uneori, cu momente din biografiile regizorului și ale actorilor, în tentative de identificare și creionare a unor figuri arhetipale relevante în actualitate. Mănunchiuri de posibile înțelesuri sunt conținute în acțiunile fizice și vocale ale actorilor, în sonorități neobișnuite, în limbaje inventate, în amestecul limbilor vorbite, în cântece, țipete, murmure, șoapte, în intensități vocale, intonații, volum, muzicalitate. Nivelurile dramaturgice se întrepătrund generând aluzii și ambiguități purtătoare de înțelesuri pe multiple paliere ale comunicării. Scenele, ordonate de către regizor care, în acest sens, face apel la tehnica montajului, se adresează direct percepției spectatorului. Spectatorul nu mai receptează o narațiune desfășurată conform unei logici impuse de un text, ci o succesiune/simultaneitate a secvențelor derulate conform unei logici regizorale în care personaje și situații sunt turnate în tiparul montajului dramaturgic. Pentru Barba, „[...] teatrul este experiență. Nu este cunoaștere rațională lineară, ci simultaneitate” (Barba 2021: 10).

S-au făcut și se fac nenumărate experimente cu privire la condiția spectatorului, dar și la rolul pe care îl joacă în *desfășurarea* spectacolului. Explorarea naturii relației care se

COLOCVII TEATRALE

stabilește între actor și spectator a condus la identificarea mai multor ipostaze ale spectatorului văzut ca *entitate pasivă*, *entitate activă*, *participant*, *martor*, *spect-actor*, *jucător* și *co-autor*. Este evident obiectivul unor practicieni de a identifica și pune în aplicare o serie de procedee de implicare a spectatorului în spectacol. De exemplu, în descendența lui Bertolt Brecht, Augusto Boal se adresează părții raționale a spectatorului în tentative de a-i expanda capacitatea de analiză și comprehensiune, dar și capacitatea decizională, căci „participantul trebuie să intervină decisiv în acțiunea dramatică și să o schimbe” (Boal 2008: 117). În absența celui de al patrulea perete, în *teatrul forum*, actorul se adresează în mod direct spectatorului și îl invită pe scenă pentru a-i oferi posibilitatea de a interveni în desfășurarea narațiunii scenice. Scopul este acela de a-l face să devină conștient de faptul că odată ce are capacitatea de a interveni într-o realitate ficțională ar putea dobândi și capacitatea de a interveni în realitatea ca atare.

Spectatorii, oamenii, au ocazia de a-și testa toate ideile, de a repeta toate posibilitățile, de a le verifica în practică, și anume în practica teatrală. Poate că teatrul în sine nu este revoluționar, dar aceste forme teatrale sunt, fără îndoială o repetiție a revoluției. Adevărul este că spectatorul-actor pune în practică un act real chiar dacă îl pune într-o manieră ficțională. (Boal 2008: 119)

Un alt exemplu, îl constituie *teatrul reminiscenței* în care, uneori, se apelează la procedeele *teatrului verbatim*, interviurile luate participanților constituind materiale narative folosite în spectacol. Participanții au posibilitatea de a contribui cu narațiuni pentru spectacolul în pregătire, iar, uneori, de a se implica direct în procesul creativ, și chiar de a interpreta diverse roluri în spectacol. *Teatrul educațional*, de asemenea, prin intermediul interviurilor, dezbaterilor, improvizațiilor, angajează participanții în elaborarea spectacolului și interpretarea personajelor. Totodată, spectacolul multidisciplinar, predominant nonverbal, care, uneori, ni se prezintă ca un rezultat al combinării muzicii live, cu sculpturi mobile, mașinării, cântece, dansuri, acrobații, proiecții, și în care actorul nu se mai ascunde în spatele măștii personajului, ci este angrenat în activități fizice, își propune să stârnească, mai ales, reacții viscerale din partea spectatorului. Și exemplele pot continua. Se dorește ca spectatorul să își părăsească fotoliul din sala de spectacol și să urce pe scenă pentru a interveni în desfășurarea narativă sau să devină subiect de studiu și totodată interpret al propriei sale povești. Sau se dorește ca spectatorul să devină jucător într-un spectacol asemănător unui video game și conform unui cod prestabilit să intervină într-o așa-zisă narațiune emergentă.

În privința dramaturgiei tratată ca *muncă a acțiunilor*, aceasta are în vedere ipostaza spectatorului ca și coautor al spectacolului. În acest sens, Marco De Marinis observă:

COLOCVII TEATRALE

Putem vorbi despre o dramaturgie a spectatorului într-un sens pasiv sau, mai exact, obiectiv în care concepem publicul ca un obiect dramaturgic, o marcă sau o țintă pentru acțiunile/operațiunile regizorului, actorilor, și, acolo unde este cazul, ale scriitorului. Putem vorbi și de o dramaturgie a spectatorului în sens activ sau subiectiv, referindu-se la diferitele operațiuni/acțiuni receptive pe care le desfășoară un public: percepție, interpretare, apreciere estetică, memorare, reacție emoțională și intelectuală [...]. Aceste operațiuni/acțiuni ale spectatorilor trebuie considerate cu adevărat dramaturgice (nu doar metaforic), deoarece doar prin aceste acțiuni textul spectacolului își atinge plenitudinea, devenind realizat în tot potențialul său semantic și comunicativ. (Marinis 1987: 101)

Spectacolul nu se mai adresează *înțelegerii* spectatorului, ci *percepției* acestuia creând astfel condițiile necesare ca spectatorul prin *reacțiile sale emoționale și intelectuale* să dea naștere propriei sale dramaturgii. Repetițiile reprezintă mediul propice pentru inventarea acelor elemente dramaturgice care în timpul spectacolului îl scot pe spectator dintr-un *spațiu-timp cotidian* favorizându-i propensiunea spre proiectarea conștiinței într-un *spațiu-timp ficțional*. Se produce astfel o translație a percepțiilor spectatorului pe nivelul realității fictive a spectacolului. Dacă definești dramaturgia ca succesiune a evenimentelor, aceste evenimente pot fi narrative și atunci avem de-a face cu literatura; evenimentele, însă, pot fi dinamice, organice și atunci avem de-a face cu o dramaturgie a sunetelor care emoționează spectatorul; și, în al treilea rând, avem de-a face cu o succesiune a evenimentelor perceptive care reprezintă, în fond, adevărata experiență a spectatorului. Fiecare spectator are propria sa biografie și va trăi această succesiune a evenimentelor perceptive în mod diferit. Așa că regizorul poate construi această succesiune a evenimentelor în așa fel încât tot timpul să-l facă pe spectator nesigur de ceea ce percepe. Într-o oarecare măsură, regizorul poate conduce cursul asociațiilor foarte personale ale spectatorului, „Fiecare spectator care ar fi putut asista la spectacol era gândit ca un individ în care se amestecau, în diferite proporții, spectatorii mei fetiș” (Barba 2012b: 347). Între actor și spectator se înfiripă un dialog al acțiunilor și reacțiilor, un joc al stimulărilor reciproce. Spectacolul este un loc al întâlnirii dintre valorile trecutului și cele ale prezentului, dintre valorile regizorului și ale actorilor cu cele ale spectatorilor. Actorii captează atenția spectatorului și îl atrag într-un spațiu-timp al inițierii prin împărtășirea unor experiențe care declanșează un proces al rememorării în spectator. Tratat ca parte integrantă a dramaturgiei, spectatorul devine subiect de reflecție și analiză pentru regizor, iar reacțiile sale sunt supuse unei analize minuțioase. Se intervine asupra naturii pasive a spectatorului care devine o prezență activă într-un *aici și acum* al evenimentului spectacular. Această intervenție are la bază un procedeu de *descompunere* „în câteva posibile atitudini-bază comportamentele mentale și emoționale ale spectatorilor fetiș” (Barba 2012b: 347). Spectatorii-fetiș reprezintă, în esență, posibile moduri de percepere a realității ca atare care influențează direct perceperea realității ficționale.

COLOCVII TEATRALE

Copilul care se lăsa purtat de euforia ritmului și a minunii [...] orbul Jorge Luis Borges, care se bucura de cele mai infime aluzii literare și de densele straturi de informație vocală; surdul Beethoven, care asculta spectacolul cu ochii, prețuind simfonia acțiunilor fizice; un bororo din Amazonia, care îl privea ca pe o ceremonie pentru forțele naturii [...]. (Barba 2012b: 346)

În calitate de observator la repetițiile pentru *Viața cronică*, dramaturgia și regia semnate de Eugenio Barba, am avut posibilitatea de a intra în contact direct cu modurile concrete de creare a *dramaturgiei spectacolului* considerată o știință a scenei, în care cea mai mică acțiune scenică este tratată ca element dramaturgic. Acțiunea spectacolului, centrată pe tema tatălui văzut în dublă ipostază, muritoare și divină, este plasată într-un viitor postbelic. Dramaturgia surprinde fațete ale războiului tratat ca stare permanentă de ființare individuală și colectivă. Spectatorului i se transmite ideea ciclicității istorice, a permanenței stării de război; în fond, „Cărțile care prezervă revoltele trecutului evocă spiritul timpului nostru. Imaginile din ziare sunt suprapuse peste paginile cărților” (Barba 1985: 23). Actori și spectatori se află în imediată proximitate într-un spațiu studio în care un tânăr pornește într-o călătorie în căutarea tatălui său. În spațiul conceput și numit de regizor *spațiul-râu*, spectatorul, așezat față în față cu ceilalți spectatori, are posibilitatea de a alege acțiunile pe care le urmărește și de a-și crea astfel *propriul său montaj*. Gradual, se conturează apariții scenice care locuiesc în acest spațiu al cărui decor este numit de regizor, *Pluta Meduzei*. Textul spectacolului este interpretat de către actori în mai multe limbi, daneză, norvegiană, spaniolă, engleză, română, cecenă și bască. Se spun mai multe povești, unele sunt ascunse în spatele acțiunilor executate de către actori, altele sunt conținute în replici esențializate și în relații stabilite între personaje și obiecte scenice, muzică, spectatori. Figuri și fapte istorice, religioase, politice, și culturale sunt tratate într-un registru deopotrivă emoțional și ironic prin serii de identificări și alienări ale actorilor accentuând astfel și mai mult atmosfera de însingurare și disoluție a unei întregi lumi strivită de bocancul istoriei. Zi de zi, repetițiile încep cu antrenamentele actorilor, se repetă cântecele, se explorează în interiorul partiturilor care se scriu și rescriu la scenă. Antrenamentul este un spațiu și un timp al exercițiului fizico-vocal-mental, al desăvârșirii partiturilor, în care disciplina este autodisciplină și constituie temelia întregii munci.

În concluzie, notăm că dramaturgia definită de Eugenio Barba la începutul mileniului III diferă radical de dramaturgia așa-zis tradițională, respectiv de procedeul de scriere a unui text dramatic de către dramaturg. Dramaturgia nu mai este înțeleasă ca aparținând literaturii. Această surprinzătoare perspectivă ne pune în fața unei noutăți radicale. Printr-o investigare a naturii elementelor care concură la articularea unui spectacol de teatru și reordonare a acestora într-o modalitate de funcționare neașteptată asistăm la apariția dramaturgiei ca *muncă a acțiunilor scenice*. Înțelegerea dramaturgiei și, în consecință, a dramaturgului orientat înspre articularea acțiunilor scenice, dintre care vorbirea scenică este doar o parte, redefinește și munca la scenă. În dramaturgia

COLOCVII TEATRALE

spectacolului sunt implicați nu doar regizorul, ci și actorul și spectatorul, fiecare având un nivel propriu de operare asupra dramaturgiei. Eugenio Barba ne propune o nouă metodă de tratare a dramaturgiei, o metodă de secol XXI, desprinsă din practica sa scenică.

BIBLIOGRAFIE

Barba 1985: Eugenio Barba, *Oxyrhyncus Evangeliet*, Holstebro, Odin Teatret.

Barba 2012a: Eugenio Barba, *La conquista della differenza: Trentanove paesaggi teatrali*, Presentazione di Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni Editore.

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

Barba 2021: Eugenio Barba, *Dancing Questions* in “Journal of Theatre Anthropology”, vol. 1/2021, pp. 7-11.

Boal 2008: Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, translated by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer, London, Pluto Press.

Carreri 2007: Roberta Carreri, *Tracce: Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, edizione a cura di Francesca Romana Rietti, Prefazione di Eugenio Barba, Milano, Il Principe Costante Edizioni.

Cozma 2021: Diana Cozma, *Eugenio Barba and the Golden Apple: Witnessing Odin Teatret's Rehearsals*, Foreword by Eugenio Barba, Gloucester, The Choir Press.

De Marinis 1987: Marco De Marinis, *Dramaturgy of the Spectator*, translated by Paul Dwyer, “The Drama Review”, vol. 31/1987, no. 2, pp. 100-114.

De Marinis 1996: Marco De Marinis, *Dal pre-espressivo alla drammaturgia dell'attore. Saggio sulla “Canoa di carta”* in Marco de Marinis (editor) “Teatro Eurasiano n. 3: Drammaturgia dell'attore”, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro.

Syssoyeva 2013: Kathryn Mederos Syssoyeva, *Introduction: Toward a New History of Collective Creation* in Kathryn Mederos Syssoyeva (editor) and Proudfit, Scott (associate editor), “Collective Creation in Contemporary Performance”, New York, Palgrave Macmillan.

Taviani 2011: Nando Taviani, *The Black Indies of Odin Teatret*, translated from Italian by Judy Barba, in programme for “Dea Kroniske Liv”, Holstebro, Odin Teatret.

Ibsen față în față cu noile estetici regizorale. Radu Afrim și Andriy Zholdak recreând *Femeia mării*

Diana NECHIT*

Andrei C. ȘERBAN*

Rezumat: Repertoriul clasic și, mai ales, rescrierile scenice care decurg din acesta reprezintă o obsesie tematică în arta marilor creatori ai momentului. Așa cum fiecare mare regizor are propria estetică, așa și fiecare dintre aceștia are propriul mod de a-și apropria mari creații ale teatrului universal. Henrik Ibsen reprezintă unul dintre dramaturgii nelipsiți din portofoliul artistic al celor mai importante nume care au activat pe scenele românești. Articolul de față își propune o analiză în paralel a două versiuni recente a piesei ibseniene „Femeia mării”, în regia lui Radu Afrim (2014), respectiv Andriy Zholdak (2022), cu scopul de a aprofunda diferențele specifice a două estetici teatrale specifice modului în care teatrul contemporan evoluează. De asemenea, ne propunem să repunem în discuție posibilitățile pe care readaptările, rescrierile marilor texte clasice le implică în încercarea creatorilor de a „contemporaneiza” un nucleu dramatic reprezentativ pentru sensibilitatea unui secol trecut.

Cuvinte cheie: Henrik Ibsen, *Femeia mării*, Radu Afrim, Andriy Zholdak, readaptare

Dacă repertoriul clasic este o exigență pentru regizorii din toate timpurile, tot astfel transgresarea canonului, *desacralizarea* sa, forțarea limitelor nucleului dramatic original prin multiple și eclecticice procese de *contemporaneizare* a devenit un fel de normă pentru regizorii de teatru începând cu a doua jumătate a secolului trecut. În acest sens, munca regizorilor postdramatici contemporani devine un fel de prelungire organică a criteriului impus de critica teatrală care surprinde vârfurile de lance ale unei generații artistice, în scopul constituirii unui canon universal. Textul de teatru este, de altfel, un mediu permeabil, generator de sensuri noi, în funcție de intențiile exterioare care îl modelează și îi dau concretețe scenică. Sensul său primordial, intrinsec, privit ca rezultată a contextului istoric în care a fost produs, devine doar un punct de plecare, unul dintre focarele elipsei a cărei traiectorie este definită, de cealaltă parte, aflându-se intenția regizorală, care, la rândul său, se apropie de materialul textual cu propriul instrumentar cultural, social, imaginar etc.

* Conferențiar universitar dr. la Departamentul de Artă Teatrală, Facultatea de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

* Lector universitar dr. la Departamentul de Artă Teatrală, Facultatea de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

COLOCVII TEATRALE

André Helbo surprinde convingător această relație între text și reprezentație, sugerând potențialitatea semantică a unui text teatral, în funcție de destinația vizată de punerea în scenă: „Statutul textului de teatru, atunci când acesta preexistă reprezentației, este unul particular, de natură interstițială: modelat de către performanță, de către istoria punerii în scenă, îmbracă, la rândul său, caracterul unei partituri. Acesta servește, totodată, drept material și vector de sens. Înghițit de către regie, el țese condițiile de exercitare a rostirii scenice și intră în confruntare cu sistemele semnificante.”¹

Dacă ceea ce face un text teatral unul canonic este universalitatea sa, modul în care reușește să confere o perspectivă coerentă asupra sufletului uman prins într-un context social, politic, istoric precis, în același fel *flexibilitatea* aceluiași text, versatilitatea sa în fața coordonatelor unor formule regizorale diverse se dovedește a fi o condiție esențială pentru un astfel de statut. Shakespeare este, după cum avea să ne-o dovedească Jan Kott, „contemporanul nostru” nu doar din cauza unor mecanisme mult prea subtile care face ca istoria să se repete în baza unui pattern inaccesibil nouă, ci prin modul în care personajele sale încapsulează conflicte, pasiuni și dureri umane perene, ce depășesc limitările unui context spațial și temporal precis. În lumina unei astfel de opinii, este evident faptul că opera fiecărui mare dramaturg al lumii are un grad mai mic sau mai mare de *rezistență* în fața unor astfel de abordări *neconvenționale*. Shakespeare este, într-adevăr, de departe cel mai atractiv dramaturg pentru creatorii de teatru, iar popularitatea sa în statisticile spectacolelor reprezentative ale ultimilor 70 de ani se datorează tocmai capacității aproape proteice a operei sale de a se plia pe cele mai variate experimente scenice. De același statut nu se bucură, însă, și Cehov care, deși este o prezență esențială în repertoriile tuturor teatrelor la ora actuală, este mult mai *rigid* în fața unor proiecte regizorale prea îndrăznețe, din cauza determinismului geografic și istoric ce definește esența personajelor sale.

Din categoria marilor dramaturgi care se regăsesc în activitatea celor mai marcanți regizori contemporani se numără și Ibsen, a cărui popularitate se pare că a atins un apogeu în perioada recentă, pentru care feminismul, problematica feminității, studiul genurilor etc. a devenit o temă obsedantă. Ibsen a fost perceput în epocă drept dramaturgul care a revizitat conceptul de *tragic*, mai precis de *tragic cotidian*, un barometru al epocii contemporane, bazat pe confruntarea ineluctabilă între conștiința masculină, dominată de onoare, și cea feminină, dominată de dragoste. Afinitatea sa cu marile tragedii ale literaturii universale este evidentă și prin forța personajelor sale feminine, mult mai bine aspectate decât cele masculine. Nu are rost să insistăm prea mult – *O casă de păpuși* este, pentru creatorii de spectacole, de departe cea mai incitantă piesă a dramaturgului norvegian. În același timp, în perioada recentă, deși nu este unul dintre textele ibseniene cu o mare pondere a reprezentabilității, *Femeia mării* (apărută în 1888) suscită o oarecare atracție, o curiozitate din partea regizorilor aparținând unor estetici diferite, care se apropie de această piesă aproape microscopic, încercând să-i pătrundă inefabilul mascat de o construcție aparent

¹ André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*, Klincksieck, Paris, 2007, p. 40. (t.n.)

COLOCVII TEATRALE

redundantă, schematică. Piesa se mulează pe o grilă hermeneutică a unor constante ibseniene care generează o serie de pattern-uri specifice, cu o dublă funcționalitate, atât la nivelul molecular al textului, cât și la cel spectacular. Dacă pentru prima dimensiune, cea textuală, aceste pattern-uri sunt vectori de sens, la nivelul reprezentației, ele devin repere ale unui semnificant regizoral extrem de maleabil și versatil. Dincolo de procesul de captare al *eternului feminin*, surprins în ipostaze dintre cele mai seducătoare, există în acest interes al reprezentației dorința de a releva acele mici caracteristici ale construcției dramaturgice, care fac ca acest text să fie unul inedit:

- o expozițiune *înșelătoare*: personajele scapă într-atât procesului de identificare, încât, după lectura primelor pagini, am putea crede foarte bine că pictorul ar putea fi personajul central, sau am putea presupune la fel de bine că Bolette va fi personajul principal, deși nu are decât rolul de personaj de coloratură în economia piesei;
- personajele sunt, în mod esențial, impulsionate de căutarea unui adevăr interior care se naște din secretele trecutului: acesta, odată experimentat în mod deschis, prin mărturisire ca efect al remușcării sau al circumstanțelor, devine iremediabil distructiv pentru prezentul personajelor. În cazul piesei de față, trecutul amoros al celei de-a doua soții a lui Wangel – Ellida. Secretul era deja cunoscut, doar detaliile fiind cele care vor ieși la suprafață, într-un mod asemănător unei ședințe de psihoterapie²;
- problematica liberului arbitru este pusă cu violență: aceasta se traduce prin exigența unei libertăți absolute a eroinei, pentru a putea respinge, fără nicio constrângere, tentația fericirii. Nodul intrigii stă într-un proces de remanență a ideii de putere, dincolo de ani și de distanțare, dincolo de prima dragoste. Astfel, această exigență capătă dimensiuni infinite și se traduce prin pulsiunea negativă a fugii în viitor;
- lupta cu premisele morale: de cele mai multe ori, garanții moralității, cei care ar putea îndruma acțiunile personajelor (notabilii, oamenii bisericii), sunt fragili, corupți, prinși în compromisuri trecute sau în chingile unor interese ascunse, meschine. Societatea este prezentată sub un unghi mai puțin sinistru față de celelalte texte ale lui Ibsen; totodată, atât personajele, cât și spectatorii se găsesc într-o situație aproape imposibilă, aceea de a alege între valori, în mod egal, absolute. Spre deosebire de alte protagoniste ibseniene, precum Hedda Gabler, încarnare a unei forțe distructive machiavelice, Ellida devine, mai degrabă, o victimă a propriilor obsesii, departe de tiparul absolut al antagonistului sau protagonistului.

² Françoise Decant în articolul *La Dame de la mer ou le désir de l'impossible* (în vol. *L'écriture chez Henrik Ibsen, un savant nouage*, Éres, Paris, 2007) amintește, în acest sens, de lectura lui Sándor Ferenczi a piesei ibseniene în care acesta vedea tratamentul psihanalitic al unei reprezentări obsesionale. Atracția Ellidei pentru mare s-ar traduce, astfel, printr-o manifestare monomaniacală.

COLOCVII TEATRALE

- Marele merit al lui Ibsen este de a scoate la lumină într-un mod fidel și subtil toate micro-implicațiile psihologice ale fiecăruia dintre aceste postulate, iar personajul, fără să fie liber, nu are cum să aleagă singur;
- recurența menționării *personajului întors din America*: și în acest text este imposibil de tranșat între fascinația reală a lui Ibsen-dramaturgului pentru cei care provin din acest spațiu perceput ca straniu, modern, amenințător, și frica sa instinctivă în fața capacității acestor personaje de a zgudui societatea. Astfel, imaginea Străinului, deși aproape absentă, devine un element perturbator de prim rang în ordinea evenimentială. Acest personaj apare în piesă, mai întâi, la nivel strict narativ, imaterial, asemenea unei fantome care descătușează spaime și pasiuni ale trecutului, pentru ca abia mai târziu apariția sa fizică să declanșeze punctul culminant.

Dincolo de aceste pattern-uri textuale, *Femeia mării* are o coloristică proprie, element care ar putea explica fascinația regizorilor. Astfel, schema intrigii se bazează, în mod esențial, pe aprehensiunile eroinei, Ellida Wangel, față de iminența întoarcerii primului ei logodnic, un marinăr temut, acuzat de crimă și despre care se presupune că s-a înecat în mare. De-a lungul desfășurării evenimentelor, umbra celui absent devine din ce în ce mai pregnantă, în timp ce detalii ascunse irump cu violență. La acest nivel de semnificații, textul ibsenian reiterează mitul Olandezului Zburător al lui Heine, prin această tentație de a urma o fantomă magnetică, în detrimentul unei vieți fericite, dar fără exaltări. Sau, rămânând, în același registru, *Femeia mării* devine o Madame Bovary nordică, compensând caracterul imploziv și romanțios al eroinei flaubertiene cu o energie autodistructivă, stihială, sălbatică. În același fel, provincia monotonă descrisă de romancierul francez capătă aspectul unui liman calm, în opoziție cu țărmurile stâncoase ale fiordurilor descrise de Ibsen.

Textul de față se numără printre puținele drame ibseniene care, în ciuda unor premise expoziționale explozive, are un final convențional, chiar banal: ansamblul operei, deși evocă ideea morții, o evită în acțiunea reprezentată dramatic. Astfel, putem concluziona că intriga este mult mai simplă și directă, chiar tradițională (dilema iubirii), decât la celelalte piese ale dramaturgului norvegian, în care sentimentul culpei, statutul de falsificator, sunt motoare dramatice mult mai puternice. Toate aceste determinisme situaționale se materializează prin personaje surprinzător de pozitive pentru universul lui Ibsen, în mod obișnuit destul de promiscuu, de abscons. Astfel, Profesorul Arnholm își păstrează oferta de a finanța călătoriile lui Bolette, ceea ce îi aduce admirația acesteia. În același timp, Doctorul Wangel acceptă să redea libertatea soției sale dezorientate, de a vorbi aceeași limbă cu ea și de a accepta să rupă *contractul* a ceea ce el considera că e un mariaj din iubire. Astfel, în mod obișnuit, la Ibsen, personajele care atrag simpatia sunt victimele, rareori îndrăgostiții cu conștiința ireproșabilă. Nu în ultimul rând, marea, elementul acvatic, devine metafora centrală a eșafodajului dramaturgic propus de Ibsen. Privit ca personaj simbolic, marea apare într-o dublă ipostaziere, în raport cu traiectoria pe care o suferă personajul Ellidei. Ellida, al cărei nume atipic, după cum o recunoaște ea însăși, provine de la numele unei

COLOCVII TEATRALE

corăbii, regăsește în larg o stare de echilibru, de regăsire, ca un fel de reîntoarcere în stadiul placentar. La celălalt pol se plasează marea ca deschidere înspre necunoscut, ca mediu patronat de instanța fantomatică și virilă a Străinului, marea ca punte între două lumi – cea a convenționalismului domestic, sigur și temperat, propus de Doctorul Wangel și cea a aventurii, alături de primul său logodnic. În acest raport ambivalent de mare ca spațiu al deschiderii / închiderii se traduce, de fapt, conflictul interior al personajului feminin central care nu își poate regăsi confortul absolut nici în brațele unui bărbat care îi oferă o siguranță *burgheză*, nici în fanteziile romantice alături de Străin, și nici măcar în statutul de mamă, traumatizată de moartea prematură a copilului său.

Pornind de la aceste premise textuale, în panorama spectaculară românească a ultimilor zece ani, doi regizori marcanți ai scenei europene contemporane ne-au oferit două perspective distincte asupra piesei ibseniene: Radu Afrim, în 2014, la Teatrul „Vasile Alecsandri” din Iași, respectiv Andriy Zholdak, în 2022, la Teatrul „Marin Sorescu” din Craiova.

De departe, unul dintre cei mai apreciați regizori contemporani ai momentului, Radu Afrim aduce și în spectacolul *Femeia mării*, montat acum 8 ani la Naționalul ieșean, câteva dintre mărcile care i-au consacrat stilul: apetența pentru decoruri ultramoderne care funcționează ca o canava pentru *digresiuni* cromatice, gustul pentru o picturalitate evanescentă și pentru compoziții actricești corale. În percepția regizorului, realismul piesei ibseniene alunecă ușor într-un decor oniric, în care Ellida devine un personaj-reflector care *alterează* cinetica spațiului. Totul se transformă, în cele din urmă, într-o acuarelă ce amintește, pe de o parte de visele suprarealiste, iar, pe de altă parte, de luminiscenta difuză a spațiilor acvatice imaginate de pictorii impresioniști. Prin viziunea scenografei Alina Herescu, bucătăria familiei Wengel devine un spațiu care se deschide înspre proiecții metaforice (asigurate de Andrei Cozlac și Iustin Surpanelu). Tot astfel, în scenă apare o serie de elemente de decor sugestive – geamanduri care plutesc, pești și caracatițe din plastic –, dar și elemente de recuzită inspirate din banalul cotidian: briza mării este sugerată de curentul de aer produs de uscătoare electrice, iar blatul bucătăriei ia forma unui acvariu. Un astfel de mecanism scenic deturbează desfășurarea evenimentială concretă înspre o fantezie care pierde contactul cu realismul psihologic al conflictului Ellida-Wangel, însă tocmai aici constă și marele pariu pe care Radu Afrim îl face cu sine însuși – în ce măsură nucleul dramatic ibsenian poate fi *alienat* de exigențele unei *tragedii cotidiene*? Astfel, regizorul se depărtează nu doar de cronotopul ori de premisele psihologice imaginate de dramaturgul norvegian, ci și de profilurile inițiale ale personajelor. Ne aflăm în plină tragicomedie burgheză atinsă, pe alocuri, de tăișul unei priviri ironice, incisive asupra mascaradei sociale. Astfel, casa Wangel adăpostește un context familial grotesc, populat de bărbați ratați și femei resemnate – grupuri generice aflate într-un raport de opoziție zdrobitoare, ce se complac într-un mizerabilism oarecum melodramatic. În acest derizoriu prezent al unor

COLOCVII TEATRALE

existențe inime, femeile devin victimele unor bărbați infantili, alcoolici și deplorabili. Doctorul Wangel (Ionuț Cornilă) este un personaj clovnesc și patetic, în raport cu care Ellida (Irina Răduți Codreanu) pare o soție dezabuzată, bovarică, care se refugiază în propriile himere, pentru a găsi un confort. Din dorința de a scoate în evidență condiția femeii și de a pune în valoare dramele protagonistelor, Afrim fie bagatelizează, fie are o privire peiorativă asupra personajelor masculine. Forța personajelor feminine este mai degrabă o consecință a contrastului extrem în raport cu bărbații care nu depășesc statutul unor brute, unor umbre lipsite de personalitate sau unor mășcărici.

Montarea lui Radu Afrim prezintă un decalaj destul de serios față de trama ibseniană, fără a ne referi prin aceasta doar la operațiunile de adaptare, actualizare sau esențializare, ci la o schimbare de perspectivă, de focalizare. Dacă în textul dramaturgului norvegian personajul Ellidei incarna obsesiile tematice ibseniene legate de statutul femeii, de existența fericirii conjugale, de fragilitatea nucleului marital, în reprezentația afrimiană, aceste constante tematice devin secundare. Spectacolul pune într-un plan secund cuplul central, Afrim fiind, mai degrabă, interesat de personajele de coloratură. Fete doctorului (interpretate de Ana Apetrei și Ada Lupu), la care se alătură Arhnolm, Lyngstrand și Ballested (Dumitru Năstrușnicu, Andrei Sava, respectiv Cosmin Maxim) devin o masă contemporană pestriță, zgomotoasă și banală, care trăiește toate traumele și obsesiile lumii contemporane: isteriile, dependențele, depresiile, alienările. Personajele lui Afrim sunt prinse într-o problematică relație cu o absență, cu o proiecție, ele nefiind ancorate în prezent: doctorul Wangel tânjește după femeia pierdută, prima lui soție, și simte pentru Ellida o compasiune plină de tandrețe. Ellida confundă într-un singur plan proiecția amoroasă pentru bărbatul plecat pe mare cu propria sa obsesie pentru valurile mării. O altă deosebire marcantă între montarea lui Radu Afrim și textul ibsenian este cea a deznodământului: dacă la Ibsen finalul este cât se poate de convențional, aproape fericit, total atipic față de restul dramelor sale, Afrim preferă să-și lase protagoniștii dezabuzăți prinși într-o buclă atemporală, melancolici și triști. Drama conjugală se traduce, mai degrabă, prin banalitatea stridentă a contemporaneității, printr-o mediocritate colorată și tipătoare, contrapunctată de frumusețea imaginilor scenice.

Recunoscut pentru stilul său excentric care atacă repertoriul clasic dintr-o perspectivă deseori catalogată drept poetic viscerală, stridentă, nonconformistă ori provocatoare, Andriy Zholdak semnează în 2022 pentru Teatru „Marin Sorescu” din Craiova o *Femeie a mării* impresionantă, pe alocuri indigestă, care nu se depărtează de la unul dintre principalele deziderate ale regizorului, și anume acela că șocul este cea mai sigură formulă de a nu lăsa spectatorul indiferent. Nu doar estetica, în sine, concretețea scenică imaginată de regizorul ucrainean este cea care generează acest efect, ci și modul în care el revine iar și iar la obsesiile sale tematice, în continuare tabuizate de un public *burghez* mult prea puritan: sexualitatea (de cele mai multe ori isterică, febrilă, maladivă), vecină cu devianțele psiho-

COLOCVII TEATRALE

erotomaniacale, prin intermediul cărora analizează, în special, abisurile sufletului feminin. Acestui construct tematic obsesiv și obsedant, regizorul îi aplică multiple filtre care epurează, modelează sau, câteodată, restructurează total materia textuală primară, filtre care, de asemenea, au devenit cu timpul mărcile unui stil specific. Printre acestea se numără gustul pentru atmosferă apăsătoare, cu reminiscențe gotice, încărcate de un fel de sacralitate a unor temple păgâne, dinamismul aproape cinematografic, la care se adaugă o suită de intertexte muzical-cinematice, sau corporalitatea torsionată, aproape nevrotică, punctată de ticuri, mărci gestuale specifice, cu un caracter aproape ritualic. Evident, multe dintre aspectele care definesc stilul impus de Zholdak sunt insuflate de viziunea artaudiană asupra teatrului, la care se adaugă anumite reminiscențe ce amintesc de biomecanica meyerholdiană, care impun protagoniștilor o anume duranță fizică. Fiecare spectacol semnat de regizorul ucrainian devine, astfel, nu doar un tur de forță senzorial, înșelător de complex și multistratificat, în ciuda aparentei sale *transparente*, purismului său imagistic, ci și o provocare motorie și respiratorie pentru actorii principali.

Cel mai recent spectacol semnat de Andriy Zholdak pe scena românească, *Femeia mării*, după Ibsen, nu face rabat la niciuna dintre principalele sale obsesii tematice sau stilistice, propunându-ne o perspectivă contemporană asupra nucleului dramatic imaginat de autorul norvegian. Această „Ellida a secolului XXI”, după cum regizorul însuși preferă să-și definească propriul concept, devine pilonul central al unei fresce familiale atipice, în jurul căruia gravitează celelalte personaje existente în textul de bază, la care se adaugă anumite apariții fantomatice, cu o funcționalitate specifică, în funcție de exigențele secvențelor dramatice. Pretextul care declanșează acțiunea scenică respectă în totalitate premisele piesei ibseniene: cu ocazia aniversării memoriei primei soții, moarte cu mult timp în urmă, a Doctorului Wangel (interpretat de Nicolae Vicol), mai multe personaje poposesc în casa Ellidei (Costinela Ungureanu), actuala soție a doctorului și, implicit, mama vitregă a celor două fiice ale acestuia – Bolette și Hilde (Irina Danciu și Roxana Mutu). Acest eveniment, însă, pune într-o lumină crudă nu doar tensiunile latente dintre personajele feminine ale casei, ci și trauma protagonistei care nu se acceptă sau nu se simte pe deplin acceptată de noua sa casă. În scurt timp, trecutul său iese la suprafață puțin câte puțin, pe măsură ce imaginea Străinului, prima sa mare iubire și cel căruia i-a jurat că i se va dăruia, invocat de către celelalte personaje, vine să umbrească aparenta armonie a familiei. Realismul psihologic al conceptului spectacular este, totuși, doar un strat care asigură desfășurarea evenimentială. Mult mai percutant se dovedește a fi elementul de realism magic, transpus printr-o panoplie de simboluri la care Zholdak apelează, depărtându-se de tiparul propus de Ibsen, cu scopul de a reconstitui background-ul protagonistei, background pe care spectatorii trebuie să îl intuiască. Această Ellida nu este o „femeie a mării” în sensul metaforic al termenului, ci este *ad litteram* o creatură a mării, o sirenă care, deși a fost adoptată de familia Doctorului Wangel, cade, în continuare, pradă instinctelor sale. În intimitatea piscinei, noaptea, ea deseori se pierde în momente de transă, aproape licanthropice, *transformându-se* în delfin sau pescăruș. Corpul său cuprins de spasme pare să

COLOCVII TEATRALE

se transforme, în timp ce vocea umană este înlocuită cu sunete ale faunei marine. În momentul în care îl vedem pe Doctorul Wangel cum îi administrează anumite seruri pentru a o face să își recapete *forma* umană, povestea devine mult mai clară: Ellida, altădată o sirenă, a fost salvată (răpită?) de Doctorul îndrăgostit nebunește de ea și adusă în casa acestuia, departe de mediul său, unde este *domesticită*, învățată să devină umană, cu ajutorul unor tratamente medicamentoase. Smulgerea brutală din mediul său declanșează în Ellida momente de revoltă incompreensibile până și pentru ea, stări de angoasă care irump în mod imprevizibil și care culminează chiar cu episoade de autoflagelare. Ellida devine o prizonieră nu numai a casei Doctorului, ci și a propriul corp, uman, artificial, bombardat cu calmante sau seruri antipsihotice. În același fel, iubirea lui Wangel, un personaj aparent protector, tandru, patern, se confundă pe parcursul spectacolului cu grija unui doctor pentru pacientul său, față de care a dezvoltat o iubire obsesională. Relația dintre cei doi evoluează, de fapt, într-un mod asemănător cu cel propus de romanul *Frankenstein*, unde, în cele din urmă, creatorul va fi distrus de propria creație. Similitudinile cu universul românesc construit de Mary Shelley nu se opresc, însă, doar la acest nivel – spectacolul lui Zholdak împrumută de la acesta, deopotrivă, și atmosfera sa gotică, pe care regizorul o prelucrează cu ajutorul unor mecanisme mai degrabă cinematografice. Astfel, utilizarea reflectoarelor pentru a potența emfaza chipurilor, decupând pe fundalul scenei prim-planuri ale actanților, imaginile proiectate pe peretele dormitorului care se confundă cu perspectiva subiectivă a protagonistei, muzica instrumentală de film noir sau inserturile muzicale specifice anumitor gesturi sau rupturi episodice, în spatele cărora intuim intenția unui editor care *montează* secvențele unei pelicule, se contopesc într-un construct senzorial expresionist similar unui thriller ce poartă semnătura lui Alfred Hitchcock. Nu întâmplător, atât cuplul Wangel-Ellida, cât și relația celor doi cu fantoma primei soții a doctorului, seamănă izbitor cu mizele lungmetrajului *Rebecca*, adaptarea hitchcockiană a romanului lui Daphne du Maurier.

Celelalte personaje nu se bucură de aceeași atenție din partea regizorului, constituind, mai degrabă, un cor ce întregeste fundalul spațiului domestic. Singurele personaje, existente atât pe scenă, cât și în piesa ibseniană, care ies în evidență sunt fiicele lui Wangel care, la rândul lor, emană o sexualitate crudă, câteodată excesivă. Dacă *referențele* lor literare ibseniene vedeau în mariaj un compromis care să le asigure libertatea de a studia și de a călători, în spectacol, pentru ele căsătoria devine singura formă de a experimenta și de a își exhiba erotismul. La rândul său, extrem de senzual este și personajul mamei (Petronela Zurba), prima soție a Doctorului Wangel pe care Zholdak preferă să o materializeze pe scenă. Îmbrăcată într-o rochie festivă roșie, ea traversează spațiul în momente specifice, fără să intervină la nivel discursiv, trasând în urma sa gesturi coregrafice, aproape ritualice. Este greu de spus dacă această femeie fantomatică este doar o halucinație a Ellidei care se vede mereu comparată cu modelul de feminitate și maternitate întruchipat de prima soție a consortului. Sau dacă, același personaj, în ciuda mutismului și aparentei sale lipse de implicare în desfășurarea evenimentială, este adevăratul *maître de jeu* al întregului spectacol, care îi înrobește pe locuitorii casei, îi posedă, prinzându-i în mrejele unei

COLOCVII TEATRALE

halucinații despre un trecut armonios. Poate nu la fel de obsedant, însă bine conturat, în ciuda puținelor sale apariții, este menajera (Raluca Păun) – un alt personaj care nu apare în textul ibsenian. Rolul său este, mai degrabă, tehnic în formula generală a dinamismului spectacular (detensionează / contrapunctează prin intervenții scurte tranziția tablourilor), fiind, în același timp, extrem de asemănător cu *referentul* său din lungmetrajul lui Hitchcock. Asemenea doamnei Danvers din romanul lui du Maurier, ea funcționează ca o ancoră cu trecutul, ca un conductor prin care fosta sa stăpână, prima doamnă Wangel, poate să revină în prezent. Cuplul constituit de menajeră și prima doamnă Wangel asigură, astfel, breșele în realitatea concretă a celorlalte personaje, lăsând fantomele din trecut să invadeze, în chip nevăzut, scena. În comparație cu toate aceste apariții feminine, grupul personajelor secundare masculine pare nesemnificativ, fiind redus la o suită de crochiuri tipologice. Lyngstrand (Cătălin-Mihai Miculeasa) și Ballested (Cătălin Vieru), personaje cu biografii cvasiinexistente, nu apar pe scenă decât pentru foarte scurt timp, iar singura lor funcție este doar de a asigura aportul detaliilor din trecutul Ellidei care întregesc puzzle-ul traumei sale. Arnholm (Angel Rababoc), la rândul său, este mai degrabă un martor pasiv la procesul de introspecție al cuplului Wangel-Ellida, în timp ce Străinul nu are deloc concretețe scenică, fiind doar o prezență fantomatică, manifestată strict la nivel discursiv.

Spațiul scenic imaginat de Danilo Zholdak și Andriy Zholdak ilustrează, în perfectul său decupaj simetric, dubla identitate a Ellidei. Pe de o parte, avem interiorul casei – spațiul domestic, specific identității umane a protagonistei; pe de altă parte – piscina, metaforă a mării, spațiu deopotrivă al deschiderii și al reclusiunii, spațiu al dezlănțuirii instinctuale, în care sirena își recapătă adevărata identitate. Nu în ultimul rând, acompaniamentul muzical (asigurat de Valentyn Silvestrov) variază mai multe registre, în funcție de necesitățile episoadelor scenice. Soundtrack-ul de film noir este completat, pe alocuri, de partituri instrumentale eufonice, precum și de leitmotivul *My Heart's in the Highlands* al lui Arvo Pärt – un fel de emblemă acustică a Ellidei, ca o *chemare* a mării –, culminând cu *Thunder*, interpretat de Catnapp – ultimul *cântec al sirenei*, un manifest împotriva conformismului impus de celelalte personaje, în care protagonista își redescoperă identitatea sa primară. Între sacralitatea momentelor de tăcere sau a revelațiilor nocturne și defulările sexuale, dionisiace, de o carnalitate păgână, Ellida rămâne pe granița dintre uman și instinct animalic, într-o portretizare percutantă și hipnotică a unui suflet feminin traumatic.

Deși inițial, așa cum reiese și din scrierile care însoțesc apariția piesei lui Ibsen, dramaturgul a vrut să scrie un text despre mare, despre diversitatea ei tulburătoare, ipostaza spectaculară contemporană a *Femeii mării* din care fac parte și montările lui Radu Afrim Andriy Zholdak scoate la suprafață straturi mult mai complexe. Departate de a fi doar o dramă burgheză despre condiția femeii, textul ibsenian devoalează în mâinile celor doi regizori perspective inedite, câteodată divergente a raporturilor dintre individ și societate sau mediul domestic. În această *mare*, obsedanta metaforă a celor două constructe regizorale, se reflectă

COLOCVII TEATRALE

nu doar, cum este cazul lui Afrim, un fundal imagistic, un spațiu escapist prin excelență, ci și un spațiu al energiilor (auto)distructive, cum se întâmplă la Zholdak, o manifestare acustică a stărilor nevrotice care copleșesc indivizii prinși în artificialitatea convențiilor sociale.

BIBLIOGRAFIE:

Cléder, Jullier, 2017: Jean Cléder, Laurent Jullier, *Analyser une adaptation*, Champs arts, Paris;
Decant, 2007: Françoise Decant, *L'écriture chez Henrik Ibsen, un savant nouage*, Érès, Paris;
Helbo, 2007: André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*, Klincksieck, Paris.

Surse web:

Alina Epîngeac, „Femeia mării” – omul angoaselor: <https://epingeac.com/2022/02/07/femeia-marii-omul-angoaselor/>

Călin Ciobotari, *Am fost sau nu la „Femeia mării”?*: <http://www.jurnalvirtual.ro/2014/06/03/cronica-lui-calin-am-fost-sau-nu-la-%E2%80%9Efemeia-marii%E2%80%9D/>

Mircea Morariu, *De ce ea?*: https://adevarul.ro/cultura/teatru/de-ea-1_552f9147cfbe376e352bfb8d/index.html

Ana Paraschivescu, *Femeia, sirena și marea între Ibsen și Zholdak* – „Femeia mării”: <https://agenda.liternet.ro/articol/26067/Ana-Paraschivescu/Femeia-sirena-si-marea-intre-Ibsen-si-Zholdak-Femeia-marii.html>

Reziliență literară și teatrală: Quijote, de la personaj clasic și (post)modern, la sindrom

Ana-Magdalena PETRARU*

Rezumat: Personaj clasic adus la rang de mit, Quijote al lui Cervantes a fost abordat filozofic, în plan eseistic de Miguel de Unamuno pe același tărâm al literelor spaniole (*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905), ne-a uimit recent din perspectiva postmodernă, chiar postcolonială a lui Salman Rushie (*Quichotte*, 2019) și teatral, pe scena Naționalului din Iași prin Carmen Dominte care a propus inițial *Sindromul Quijote* (2021) ca spectacol lectură. Fără a ne opri la adaptările în diverse arte (baletul lui Minkus), vom studia reziliența unui personaj cu referire la textele de mai sus și ce s-a mai păstrat din el pe scenă cu incursiuni în teoria adaptării și interpretarea teatrală în contextul distanțării din perioada pandemică.

Cuvinte cheie: Quijote, reziliență în literatură și teatru, context pandemic

Introducere

Sonor precum homericii Ahile, Agamemnon sau Ulise, shakespearienii Hamlet, regele Lear sau Othello, Don Quijote și Sancho Panza fac parte, potrivit exegezei românești, din „creațiile geniale paricide”¹ care aproape că-și elimină autorii din istorie, biografia lui Cervantes nefiind una măreață (în sensul dat de Goethe sau Hugo), ci umil aventuroasă, presărată cu picanterii. Parodie a romanului cavaleresc interzis în epocă pe tărâm spaniol, Cervantes păstrează idealul feudal și etica sa prin concepțiile asupra vitejiei, cinstei, fidelității, a respectului reciproc și a manierelor nobile reflectate și în cultul femeii²; autorul poate fi privit ca un „părinte al realismului”³ ce dorește „o literatură întemeiată pe verosimil, încărcată de observație morală și socială cu eroi pozitivi și critică a celor negativi, fiindcă numai astfel o literatură poate fi educativă și exemplară.”⁴ Dacă Sancho Panza e sărac cu

* Asistent universitar dr. asociat Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, Lector universitar dr. asociat Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

¹ G. Călinescu, „Cervantes”, prefață la Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, Ed. Minerva, 1987, p. V.

² Cf. Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Polirom, 2000, p. 123.

³ *Idem*, p. XXIII.

⁴ *Ibidem*.

COLOCVII TEATRALE

duhul, Don Quijote e nebun, incapabil să vadă realul așa cum este, „morbul lui e halucinatoriu. Câteodată delirul este de percepție, alteori de interpretare. Astfel, morile de vânt i se par giganți, dar țărâna arată așa precum este, îngrozitor de urâtă.”⁵ Specialiști în neurologie l-au găsit un caz interesant și i-au studiat tremurul, insomniile, simptomele neuropsihiatrice, demența, pierderea cunoștinței, durerile de cap și alte boli în contextul monomaniei cu care a fost catalogat.⁶ În mostrelor literare sub formă de roman, eseu, critică sau teatru și implicit, adaptare scenică avute în vedere, orice rescriere/ reinterpretare a lui Don Quijote nu o privim negativ ca pe o operă secundă, secundară sau inferioară, ci adoptând postulatul teoriei adaptării conform căruia o abordare egală, laterală și nu verticală este cea potrivită în interpretarea operelor autonome care se succedă în mod deliberat unei scrieri inițiale.⁷

Reziliența donquijotescă literară

În epopeea picarescă *Viața lui Don Quijote și Sancho*, Unamuno vorbește de „rațiunea smintelii”⁸ cavalerului potrivit căreia și în Spania contemporană ar fi fost luat la rost și i s-ar fi căutat motive ascunse aventurii. Cavaler al Credinței, Don Quijote a fost un „contemplativ, fiindcă numai contemplativii se dedau la fapte ca ale lui.”⁹ Nebunia a venit cu vârsta maturității, n-a fost nicidecum un necopt care s-a aruncat în valurile vieții și i s-a tras și de la prea multe lecturi cavalești: „din prea puțin dormit și din prea mult citit, i se uscară creierii și-și pierdu mințile.”¹⁰ Plecarea în aventuri este asemuită cu cea a lui Iñigo/ Ignacio de Loyola în căutarea lui Hristos, inițial ispitit de glorie, apoi convertit, precum și alte momente din peripețiile donquijotești: „Luă Don Quijote drumul care-i plăcea lui *Rocinante*, căci toate drumurile duc la veșnicia faimei atunci când în piept freamătă o dorință arzătoare. Și Iñigo de Loyola, când în drum spre Monserrate se despărți de maurul cu care stătuse de vorbă, hotărî să lase-n seama calului care-l purta alegerea drumului și-a viitorului.”¹¹ La Unamuno, Quijote este cel care vrea să fie, ceea ce devine realitatea cea mai reală, „miezul întregii vieți omenești: să știi ce vrei să fii.”¹² Scutierul

⁵ *Idem*, p. XXVI.

⁶ Jose Alberto Palma, Fermin Palma, “Neurology and Don Quixote”, *European Neurology*, 2012, nr. 68, p. 247–257, <https://www.karger.com/Article/Pdf/341338>, consultat în 10 februarie 2022.

⁷ Linda Hutcheon with Siobhan O’Flynn, *A Theory of Adaptation*, 2nd edition, Routledge, 2013, p. XV.

⁸ Miquel de Unamuno, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, Humanitas, București, 2004, p. 14.

⁹ Miquel de Unamuno, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ *Idem*, p. 32.

¹¹ *Idem*, p. 47.

¹² *Idem*, p. 54.

COLOCVII TEATRALE

Sancho cel bun l-a „întregit” pe Quijote care „avea nevoie de el ca să poată vorbi, adică să gândească cu glas tare, în toată voia, ca să se audă pe sine, să audă ecoul viu al vocii sale în lume. Sancho i-a fost corul, a fost pentru el Omenirea întreagă. Și iubirea pentru Sancho e pentru el iubirea pentru întreaga Omenire.”¹³ Potrivit lui Don Quijote în viziune unamuniană, din cauza fricii vedem morile de vânt în loc de uriași sau le-am fi văzut în vremea lui Cervantes; astăzi, frica ne-ar face să vedem locomotive, automobile, vapoare, mitraliere și alte mașinării ale lumii moderne, „Frica și numai frica sanchopanzească ne inspiră cultul și venerația pentru aburi și pentru electricitate; frica și numai frica sanchopanzească ne face să cădem în genunchi în fața groaznicilor uriași ai mecanicii și ai chimiei, cerșindu-le mila. Și în cele din urmă spiritul secătuit de oboseală și de scârbă al neamului omenesc se va prosterna la picioarele unei uriașe fabrici de elixir de viață lungă. Iar zdrumicatul Don Quijote va trăi căci și-a căutat mântuirea în sine însuși și s-a încumetat să se năpustească asupra morilor.”¹⁴ Cavalerul răătăcitor și-a dat inima doamnei lui care i-a devenit stăpână și nu lui Dumnezeu, iar dacă un cavaler neîndrăgostit este pentru Cervantes precum un cer neînstelat, în filozofia unamuniană, „din dragostea pentru femeie izvorăște orice eroism. (...) cele mai rodnice și mai nobile idealuri, (...) setea de nemurire, căci în ea instinctul de perpetuare învinge și-l subjugă pe acela de conservare, suprapunându-se astfel ceea ce este substanțial peste ceea ce este numai aparență. Seta de nemurire ne face să iubim femeia, și așa ajunge Don Quijote să unească în Dulcineea femeia și Gloria, și dacă nu s-a putut perpetua prin ea în fii trupești a căutat să se eternizeze prin ea în vitejii ale spiritului. A fost un îndrăgostit, dar dintre cei neprihăniți și înfrânați, așa cum recunoaște singur undeva. A trădat oare cu neprihănirea și înfrânarea lui țelul iubirii? Nu, căci a născut în Dulcineea fii spirituali care aveau să dăinuiască. Căsătorit, n-ar fi putut fi atât de nebun; fiii trupești l-ar fi abătut de la vitejiile lui îndrăznețe.”¹⁵

O viziune postmodernă asupra lui Don Quijote ne-o dă Salman Rushdie în *Quichotte*, o rescriere-repovestire a lui *Don Quijote*, roman demn de realismul magic cu care autorul și-a obișnuit cititorii, cu elemente de science fiction, spionaj, o critică a fenomenului migrației, a încălzirii globale, a *fake news*-ului și a guvernării Trump. De data aceasta, protagonistul Ismail Smile, locuitor de origine indiană al Statelor Unite din zilele noastre este „un Don Quijote tragicomic al lumii contemporane (...) iar iubirea lui fără speranță îl face să pornească într-o aventură inițiată, să dea viață prin mijloace cvasimagice unui fiu imaginar, noul Sancho, și

¹³ *Idem*, p. 56.

¹⁴ *Idem*, p. 60.

¹⁵ *Idem*, p. 78-79.

COLOCVII TEATRALE

să intre într-o sarabandă de aventuri care îl vor duce în cele din urmă spre sfârșitul lumii. În paralel, misteriosul Autor al noilor aventuri donquijotești, ajuns la aceeași vârstă cu eroul său, încearcă să-și pună ordine în viață și să-și repare – la fel ca domnul Smile – marile greșeli ale trecutului.”¹⁶ Rushdie, într-o „scurtă explicație quijotică referitoare la pronunție”¹⁷ recomandă franțuzescul „chi-ȘOT” din motive pe care textul le va dezvălui mai târziu („sună ca key shot (...) însemna un vârf de cocaină sau heroină luată pe o cheie”¹⁸), lăsând, însă, la latitudinea cititorului să articuleze așa cum dorește ‚universalul Don’. Domnul Smile, acaparat de o pasiune pentru o vedetă de televiziune, miss Salma R, „o orbire pe care o caracteriza greșit drept iubire (...) a hotărât plin de avânt să-și urmărească de îndată ‚preaiubita’ dincolo de ecranul televizorului, în oricare va fi fost realitatea de înaltă definiție unde trăiau ea și cei asemenea ei, și să-i cucerească inima prin fapte, precum și prin farmec.”¹⁹ Smile este Ismail, varianta americanizată, „un bărbat cu pielea cafenie în America, tânjind după o femeie cu piele cafenie, deși el nu-și vedea povestea în termeni rasiali. Își ieșise din piele (...). Acesta a devenit unul din multele aspecte pe care căutarea sa avea să le pună sub semnul întrebării și să le schimbe.”²⁰ Un vis și o fluturare a discului cu înregistrarea operei *Don Quichotte* de Jules Massenet („Doar vag inspirată din capodopera lui Cervantes, nu-i așa?” a spus gânditoare năluca. „Cât despre tine, se pare că și tu ești cam vag la cap.”²¹) îl determină să-și aleagă pseudonimul de Quichotte în scrisorile de dragoste adresate Salmei. În ‚Epoca lui Orice-e-posibil’ apare și Sancho: „Copilul minune s-a arătat în alb și negru, culorile naturale fiindu-i desaturate în maniera devenită atât de la modă în cinematografia modernă. (...) poate fusese răpit cu mult timp în urmă și acum fusese eliberat de extratereștrii din nava spațială care se ascundea în cer, în spatele meteoriților ce luminau Turnul Diavolului, și petrecuse mulți ani fiind studiat, golit de culoare de experimentele lor, fără să mai înainteze în vârstă.”²² Miracol al Perseidelor, plâsmuire a imaginației tatălui, precum Atena pentru Zeus, tânărul Sancho (iubitor, mai înainte de toate, a jocului de baseball, fastfood-ului întruchipat de hot dog, a tartei cu mere și a mașinii Chevrolet) devine tovarăș și scutier al părintelui său care deja se visează nedespărțit de el precum Starsky și Hutch, Kirk și Spock, Mulder și

¹⁶ Salman Rushdie, *Quichotte*, traducere și note de Dana Crăciun, Polirom, Iași, 2021, p. 4.

¹⁷ *Idem*, p. 7.

¹⁸ *Idem*, p. 332.

¹⁹ *Idem*, p. 12-13.

²⁰ *Idem*, p. 14.

²¹ *Idem*, p. 15.

²² *Idem*, p. 28-29.

COLOCVII TEATRALE

Scully, Batman și Robin²³ și alte referințe ale culturii de masă și consum. În curtare, îngrijorat de concurență, personajul Quichotte se inspiră din ‚clasici’ (programul hollywoodian *The Dating Game*, ABC-TV, 1965) și e ridiculizat de fiul companion care extrage ‚învățăture înțelepte’ la îndemnul tatălui, „să nu participăm la emisiuni tâmpite unde se aranjează întâlniri.”²⁴ Sancho este și vocea rațiunii care glăsuiește că doamna e posibil să nu-i împărtășească amorezului său tată, sentimentele, și vorbele îi devin „scuipatul unui pește pe uscat (...) spasmul unei amibe care se crede ființă umană (...) o insultă la adresa măreției căutării”²⁵ părintelui său. Sancho chiar devine ființă umană arătându-ne că orice e posibil, „un adolescent vizibil, înalt, chipeș (...), zdravăn, cu un rânjel pe față și o poftă mare de mâncare”²⁶, cu nevoile aferente, iar cei doi pornesc în călătoria inițiată în care cunoașterea Preaiubitei devine singura cale de salvare.

În est, reziliența unui Don Quijote este poate cel mai bine întruchipată de autorul român care își intitulează astfel colecția de eseuri, Octavian Paler, personajului occidental găsindu-i contrapunctiv cavalerul oriental în opusul omului nou, așa cum a fost înțeles în perioada comunistă. Dacă în America eseistul român s-a simțit ‚incompatibil’ cu locul, amintindu-ne, poate, de versurile lui Sting („I’m an alien, I’m a legal alien, I’m an Englishman in New York”²⁷), pe Don Quijote și-l poate imagina peste ocean doar parodic, „în costum de cowboy, amuzând spectatorii la un rodeo, sau ajutat de societățile filantropice care se ocupă de vagabonzi și de idealști ratați. (...) Don Quijote (...) n-ar avea șanse să fie înțeles”.²⁸ De aceea „Don Quijote n-a trecut oceanul pe urmele conchistadorilor”.²⁹ Don Quijote s-a născut în Spania, sub pana lui Cervantes, lucru deloc întâmplător, deși e ceva ‚ne-european’ în ce-l privește și la noi n-ar fi avut succes: „E străin și de spiritul cartezian al francezilor și de disciplina germană, n-are nimic din neutralitatea elvețiană, din exuberanța gălăgioasă a italienilor sau din spleen-ul flegmatic al britanicilor. Nu poate fi conceput mergând călare printre ruinele Greciei, concurând cu miturile zeilor, și cu atât mai puțin pe o șosea olandeză, în ciuda faptului că în Olanda există mori de vânt. În Rusia, ar fi ajuns cu siguranță în Siberia, iar în Norvegia ar fi eșuat

²³ *Idem*, p. 30, *passim*.

²⁴ *Idem*, p. 119.

²⁵ *Idem*, p. 125.

²⁶ *Idem*, p. 130.

²⁷ Sting, *Englishman in New York*, compus de Gordon Sumner, Sony Music Publishing, 1987, www.lyricfind.com, consultat în 11 feb. 2022.

²⁸ O. Paler, *Don Quijote în Est*, Polirom, Iași, 2017, p. 10.

²⁹ O. Paler, *op. cit.*, p. 22.

COLOCVII TEATRALE

cu siguranță lângă un foc. (...) Numai în Spania iluziile pot fi mai importante decât realitatea și joacă același rol pe care-l joacă staffile în Scoția.”³⁰

La noi, în est, și cheștiunea amorului este tranșată fără milă: „Numai unui bărbat putea să-i treacă prin minte o asemenea nebunie: că va cuceri inima unei femei, plecând să se bată cu morile de vânt. (...) dacă s-ar fi dus direct la Dulcineea, să-i spună că o iubește, s-ar fi scutit de toată tevatura care-l face de râs”³¹. Însă Quijote e „un nebun fericit”³² și iubirea nutrită pentru Dulcineea îi ajunge, nu importă dacă e neîmpărtășită, concediindu-i pe cei care îi pretind probarea adevărului. Rămâne (ne)intenționat surd de-o ureche și-și ascultă inima care-i „dă forță să schimbe hanurile sărăcăcioase în palate și prostituatele în domnițe (...) La nevoie ar fi în stare să trăiască în lumea iluziilor sale chiar dacă ar fi singurul ei locuitor.”³³ Asta face ca admirația pentru el să rămână „o frumoasă impostură”³⁴, eseistul român putând fi acuzat că l-a adus pe Don Quijote „la porțile Orientului dintr-o vanitate de est-european ros de complexe care se uită pieziș spre Occident, sau dintr-un sentimentalism ,netratat””³⁵. Însă cauza personajului lui Cervantes este apărută, căci cine altcineva ne-ar putea ajuta mai bine la analiza defectelor, la conștientizarea a ce ni se întâmplă (contextului postcomunist i se poate suprapune cel actual, pandemic). Numai prin dragoste, așa cum ne-o arată Don Quijote putem învinge ura deși detractorii ne-ar lua în râs și l-ar lăsa pe celebrul personaj în vremea Spaniei cavalerilor și-a morilor de vânt, pentru vremurile „răvășite și tulburi”³⁶ de acum propunând alte simboluri sau nici măcar. Din cauza stresului și a repezelii, lumea nu-l mai bagă în seamă pe Don Quijote și cu atât mai puțin în est. Dragostea cavalească e disprețuită în favoarea pornografiei,³⁷ iar personajul spaniol a rămas în patrimoniul universal la rang de cinste, „o mumie livrescă” care nu-și mai are locul pe străzi, nici măcar ca „paiată”.³⁸ Curajul quijotesesc inconștient este diferit de cel al românului revoluționar de la 1989 care și-a găsit o cale de a înfunta frica din disperare.³⁹ Un Don Quijote comunist, cel puțin la noi, nu s-a mai putut baza pe companionul Sancho Panza din cauza terorii, scutierul explicându-i stăpânului său că era imposibil să-l mai urmeze căci se credea urmărit și persecutat. Don Quijote,

³⁰ *Idem*, p. 235.

³¹ *Idem*, p. 27.

³² *Idem*, p. 34.

³³ *Idem*, p. 35.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Idem*, p. 45.

³⁶ *Idem*, p. 48.

³⁷ *Idem*, p. 55, *passim*.

³⁸ *Idem*, p. 68-69.

³⁹ *Idem*, p. 78, *passim*.

COLOCVII TEATRALE

aici un alter ego al autorului român, s-ar fi simțit și el evitat, i s-ar fi întors spatele precum unui „disident suspect”⁴⁰, s-ar fi simțit singur ca un „nebulă” după care „înțelepții” tânjeau, deși era admirat în secret „Căci idealismul lui era un plămân prin care întreaga societate respira.”⁴¹ Însă el a devenit un „ghimpe” care își pune semenii într-o lumină proastă, iar aceștia din urmă vor doar să se descurce cum pot și să își găsească liniștea pe care Quijote o tulbură, arătându-le și altă cale decât a lașității și precauției, atrăgându-și, astfel, ranchiuna și suspiciunile de plecare în afară, cu pașaport, spre Occident. Momentul revoluției (din 1989) i-a adus lui Don Quijote „glorie maximă și efemeră”, asaltului cu dovezi de dragoste și admirație, urmându-i ura și bătaia minerilor. Dacă în Vest Quijote a fost doar privit cu indiferență și ridiculizat, în Est l-au urmărit teroarea și spitalul de nebuni.⁴²

Reziliență donquijotescă teatrală

Pe scenă, Don Quijote s-a jucat încă de la sfârșitul sec. al XVII-lea (în engleză, la Dorset Garden, pe muzică de Purcell, în 1694), s-au făcut și *musical*-uri, (*Man of la Mancha*, Statele Unite, 1965).⁴³ La Carmen Dominte, Quijote devine sindrom, în familia contemporană formată de mamă, tată și fiu, acesta traducându-se prin dorința de a părea altceva decât este, de a simula perfecțiunea în ochii celui alt (membru al familiei, autorități). Marcată de pandemie, reprezentarea scenică se supune regulii distanțării sociale, iar toate serviciile de care protagoniștii au nevoie sunt disponibile online, la un click distanță (hrană, interacțiune etc.) Virtuțile cavalești sunt păstrate doar în aparență, fiul mimând compasiunea pentru băiatul mort pe care aflăm că îl cunoaște mai bine decât vrea să dea de înțeles. Unul e lucrul zis și altul cel făcut, tatăl încearcă să se sutragă îndatoririlor familiale și profesionale pe cât posibil, plănuiind distracții picante departe, mama se refugiază în muncă, e femeia modernă care pune cariera pe primul loc. Fiul pozează în olimpic, silitor la învățătură, tobă de meditații și săritor în ajutorarea colegilor, când de fapt se dovedește a fi poamă rea (instigator la violență, autor (moral) de crimă). Cât despre idealul cavaleresc al iubirii, acesta este sublim dar lipsește cu desăvârșire, în exprimare caragialescă: tatăl, din escapadele amoroase plănuite nu pare să-i acorde mamei respectul și dragostea cuvenite și cerute de căsnicie, iar fiul nu știe ce-i dragostea, n-o înțelege, nu-l interesează în momentul de față și nici n-are de gând s-o afle până nu-și termină studiile liceale și le începe pe cele universitare, de viitor, în

⁴⁰ *Idem*, p. 80.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Idem*, p. 82-84.

⁴³ Hartnoll, Phyllis, Found, Peter (ed.) *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, 1992, p. 82.

COLOCVII TEATRALE

informatică. Se păstrează totuși o urmă de respect, cei șapte ani de acasă sub formă de complezență (“Mama m-a învățat că întotdeauna trebuie să răspund unui salut.”⁴⁴) Fiul model bun la învățătură nu merge decât la meditații, nicidecum prin cluburi unde muzica-i dată prea tare și nu se aude om cu om, își ajută colegii la teme chiar și în weekend și nu iese din vorba părinților care-i organizează timpul liber (aproape inexistent) cum știu ei mai bine. Familia face sport (Credința Cavalerilor Moderni), pe fiu karatele l-au disciplinat, mamei datorită tenisului i-a trecut durerea de cap. Ca orice familie modernă ocupată, iau masa doar în weekend împreună și urmăresc un film. Fiul e ca un robot, doarme fără vise, își amintește la ce oră stinge lumina la culcare în ancheta poliției dar nu știe amănunte despre băiatul obez mort. Pe principiul țara arde și baba se piaptână, mama este prea ocupată cu munca să răspundă la întrebări, gândul îi stă la casa ei de modă și evenimentele care o implică, își face puțin timp, mai mult să acuze mama băiatului mort de neglijență (că n-a avut grijă de propriul copil, c-a ajuns obez că l-a îndopat din dragoste) și face pe psihologul de serviciu (dă în freudianisme, copilul, frustrat din cauza greutății, a făcut depresie și s-a sinucis). Își laudă soțul medic care se conferențiază prin străinătate, în timp ce acesta aranjează escapade amoroase cu prietenii și se plânge de mașina zgâriată. Tatăl e mândru de fiul său, conștiința îi e împăcată în cel privește, e o investiție care a dat roade, n-a aruncat banii pe fereastră cu karatele și meditațiile, e un băiat exemplar, nu minte și n-are secrete față de părinți.

Reziliența donquijotescă se prefigurează în al doilea act când fiul își dă arama pe față; idealul cavaleresc e întrupat de un personaj de basm autohton, Făt-Frumos în care copilul a crezut datorită mamei, visând la viața de adult în care se va lupta cu zmei (morile de vânt închipuite de Cervantes). Inocența și-a pierdut-o o dată cu pubertatea, iar lupta dintre bine și rău din poveste a uitat-o și nici nu-l interesează, el e un consumerist de mall, cluburi, jocuri pe calculator și aplicații de dating online. Mama e ferm convinsă că și-a făcut datoria și a oferit fiului o copilărie așa cum trebuie, frumoasă, populată de povești care să-l dezvolte emoțional din fragedă pruncie. Pe Făt Frumos din poveste băiatul îl aștepta și-n stația de autobuz că-l credea prieten, însă mama îi spulberă speranțele, personajul nu vine acasă la copii, ci rămâne în basmul lui. Mama e rea că nu-l lasă afară când vrea, Făt Frumos e bun și-l iubește mai mult decât pe ea. Fiul și-ar fi dorit alți părinți, mai calzi, mai iubitori, care să se implice în viața lui (o mamă gospodină, un tată cu care să joace

⁴⁴ Carmen Dominte, *Sindromul Quijote*, p. 2.

<https://www.teatrulnationaliasi.ro/data/editor/%E2%80%9ESindromul%20Quijote%E2%80%9D%20de%20Carmen%20Dominte.pdf>. Consultat în 19 feb. 2022.

COLOCVII TEATRALE

fotbal), n-a fost să fie. Se visează o sumă de personaje Marvel (supereroii Omul păianjen, de oțel și liliac), așa cum personajul principal rushdian se vede în cupluri hollywoodiene de camarazi împreună cu Sancho, fiul plăsmuit în alb și negru, devenit apoi băiat adevărat precum Pinocchio care-i îndeplinește întrucâtva dorința. Tatăl pretinde că și-a educat fiul să fie consecvent, să termine ce-a început deși băiatul se simte neînțeles, el vrea să fie poet și tatăl nu-l lasă că se va rata și-și va face familia de rușine, mai ales pe el, tatăl, față de directorul spitalului. Băiatul trebuie să uite de poezii și să învețe la matematică deși nu i-a plăcut și nu s-a priceput la ea niciodată. Părinții fac parte din tagma care ar fi ridiculizat un Don Quijote în Est și s-ar fi simțit amenințat de el, așa cum l-a/s-a înfățișat Paler. Fiul lor n-are voie să plângă să-și arate slăbiciunea sau vreo orientare sexuală nepotrivită. Mama trăiește în lumea ei în care somnul și dieta aduc fericirea și unde totul e cântărit cu precizie pentru a evita excesele și a ajunge la nefericire. Fiul este un rebel periculos de care părinții nu vor să știe și nu vor să-și creadă urechilor că ar fi putut instiga la violență (bătaia dată profului de mate cu ajutorul colegilor pentru umilinta suferită de elevii mai puțin silitori) doar să i se acorde atenție, să se știe iubit indiferent de situație. Mama și tatăl se învinovătesc că i-au dat prea mult și-au crezut îl el orbește. Fiul e un pierde vară și-un nerecunoscător care a fugit de-acasă mințind colegul care îl găzduiește că îi divorțează părinții. Se înfruptă cu bucate alese și-și pune părinții pe jar care-l ignoră când vine acasă și se prefac de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat. Stă cu capul în pământ, nu se revoltă, ei și-ar fi dorit un copil cuminte care să învețe bine și să se țină departe de belele. Ceea ce nu știe nu le poate face rău, fiul lor se irosește cu băutele prin săli de biliard, droguri și un anturaj nesănătos. Se crede mai deștept decât ceilalți și râde de cei slabi, face bășcălie, caracteristică norodului nostru prost crescut în accepțiunea autorului lui *Don Quijote în Est*. Este un antierou, o glumă, donquijotismul său e un sindrom; iubirea cavalească, cultul femeii la Cervantes, obsesia pentru Preaiubită la Rushdie devin băiaie de joc la adolescent ce profită de-o fată care-l place, e agresiv în comportament și limbaj față de ea, cerul neînstelat unamunian la Cervantes. O șterge pe englezește de la karate după ce se depărtează mașina mamei, chiulește de la meditații pretextând că-i bolnav. Își face de cap cu prietenii prin baruri, fumează joint-uri, îi dă și obezului să tragă un fum să-și uite fumurile de poet. Își reproșează moartea lui, însă îl deranjează cât negru sub unghie, mai mult îl apasă conștiința că nu poate spune nimănui ce s-a întâmplat în stație cu băiatul decedat care a căzut după ce a fumat și el din joint-ul lui, a fost un *key shot* care l-a inspirat pe Rushdie și de la care s-a prăpădit (Salma R, de altfel, primește și ea droguri de la cel care o venerază însă acestea sunt în scop terapeutic). Confesiunea rămâne pentru el însuși și public,

COLOCVII TEATRALE

greșelile le ține ascunse undeva în adâncul minții într-o cutie a Pandorei pe care n-o vrea deschisă vreodată. Părinții sunt mai răvășiți decât au dat poliției de înțeles, tatăl deplânge singurul like primit de postare pe un site de socializare, mamei i se pare o știre de mass media, pe care e prudent s-o uiți cum ai închis televizorul, pentru binele tău să intervină inhibiția de protecție. Un trio de excepție, o familie aparent obișnuită, însă disfuncțională, cu gard vopsit pe-afară și leoparzi înăuntru: un fiu care vrea să trăiască apocalipsa, o mamă care și-a dorit o viață reușită și o are (carieră, familie), un tată care a tot evitat monotonia, s-a decis să facă tot ce-i trece prin cap (nu ca băiatul lui care preferă trecerea prin viață ca gășca prin apă sau un urs în hibernare) și să se ajungă. Un donquijotism diluat spre sindrom cu idealuri cavalierești inversate.

Concluzii

Consacrat prin Cervantes, *Don Quijote* a fost maiestuos rescris/ reinterpretat în epoca modernă și postmodernă. Vorbim, astfel, de reziliența sa: de la Unamuno am extras concepții filozofice care, aplicate *Sindromului Quijote*, relevă tocmai opusul cavalerului și eticii sale. Mai apropiat de contemporanitate și de textul lui Carmen Dominte este *Quichotte*-ul rushdian prin implicarea drogurilor dar și *Don Quijote în Est* prin experiența comunistă și postcomunistă a eseistului Octavian Paler în care un cavaler a fost pus la zid de detractorii care inițial îl adulau și aveau nevoie de el, apoi îl evitau. Textele și interpretarea lor, scenică în cazul piesei *Sindromul Quijote* stau mărturie rezilienței nemuritoare a personajului simbol care reînvie cu fiecare rescriere și se dezvoltă lateral, potrivit teoriei adaptării, nicidecum secundar.

BIBLIOGRAFIE

Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de I. Negoitescu, Polirom, Iași, 2000.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Isusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, prefață de G. Călinescu, Biblioteca pentru toți, Minerva, București, 1987.

Dominte, Carmen, *Sindromul Quijote*, https://www.teatrulnationaliasi.ro/data/_editor/%E2%80%9ESindromul%20Quijote%E2%80%9D%20de%20Carmen%20Dominte.pdf. Consultat în 8 feb. 2022.

Hartnoll, Phyllis, Found, Peter (ed.) *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, 1992.

Hutcheon, Linda, O'Flynn, Siobhan, *A Theory of Adaptation*, 2nd edition, Routledge, 2013.

COLOCVII TEATRALE

Palma, Jose Alberto, Palma, Fermin, “Neurology and Don Quixote”, *European Neurology*, 2012, nr. 68, p. 247–257, <https://www.karger.com/Article/Pdf/341338>, consultat în 10 februarie 2022.

Paler, Octavian, *Don Quijote în Est*, Polirom, Iași, 2017.

Rushdie, Salman, *Quichotte*, traducere și note de Dana Crăciun, Polirom, Iași, 2021.

Unamuno, Miquel de, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, Humanitas, București, 2004.

Obsesii ionesciene în imaginări scenice semnate Gábor Tompa

Tamara CONSTANTINESCU*

Rezumat: Printre creatorii de referință din spațiului teatral românesc, dar și internațional, regizorul Gábor Tompa a avut o constantă atracție pentru estetica textelor ionesciene, care i-au influențat pregnant traseul desăvârșirii sale, al clasării în rândul celor mai importanți regizori. În anul 1992, la Teatrul Maghiar din Cluj, Gábor Tompa montează memorabilul spectacol *Cântăreața cheală*, spectacol ce va reprezenta unul dintre pilonii carierei sale de mai târziu. Apoi, spectacolul conceput de Gábor Tompa cu textul *Jacques sau Supunerea*, la Teatrul Maghiar din Cluj, în anul 2003, poate fi numit unul total, în care decriptarea mesajului ionescian s-a realizat cu multă fantezie și umor negru sugestiv. În anul 2014, *reclădește Noul locatar pe scena Teatrului Nottara din București*. Montarea a fost bine primită de publicul larg, dar și de oamenii de teatru, apreciată și prin selectarea printre cele mai bune reprezentări, ale anului 2014, în festivaluri de prestigiu. La începutul anului 2020, *Rinocerii* îi apar lui Gábor Tompa ca un text extrem de percutant, ceea ce determină montarea lui pe scena Teatrului Național „Mihai Eminescu”, din Timișoara, bucurându-se de un succes autentic. Imaginările scenice semnate Gábor Tompa, de până acum, vor rămâne o pagină de referință a construcțiilor teatrale, ale textelor ionesciene, adevărate revelații, cu mesaje bine articulate scenic, reflectând realități socio-umane, și totodată un veritabil îndemn la reflectare.

Cuvinte cheie: Eugène Ionesco, Gábor Tompa, *Rinocerii*, *Noul locatar*, *Cântăreața cheală*

Istoricul și totodată criticul John Gassner nota în lucrarea *Formă și idee în teatrul modern* că dramaturgia modernă s-a născut din interferența mai multor curente, pe care le numește „ibsenism și wagnerianism, realism și symbolism, naturalism obiectiv și antinaturalism atât obiectiv cât și subiectiv”¹. Teatrul își propunea astfel să stimuleze fantezia inconștientului, pe care arta realistă, considerată a fi demodată, o înfrânase cu rigurozitate. Cum știm, teatrul absurdului a apărut ca o mișcare de avangardă în Franța anilor '50. A fost numit *noul teatru, antiteatru, teatru experimental, teatru al deriziunii*, dar criticul Martin Esslin prin cartea sa *Teatrul Absurdului (The Theatre of the Absurd)*, publicată în anul 1961, îi consacră denumirea de teatrul absurdului. Dramaturgul Eugène Ionesco, unul dintre reprezentanții de seamă ai acestui curent, găsea însă această etichetă ca fiind

* Lesctor universitar dr. la Facultatea de Teatru, UNAGE, Iași

¹ John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, prefață și traducere de Andrei Băleanu, Editura Meridiane, București, 1972, p.25.

COLOCVII TEATRALE

imprecisă, preferând-o pe cea de teatru al „insolitelui”, așa cum își cataloga propriul teatru. Ionesco percepea lumea, în textele sale, ca fiind golită de semnificație, iar realitatea — ireală, sentimentul de irealitate exprimându-l prin personaje frământate de eșecuri, de remușcări, de golul vieții lor, ființe măcinate de lipsa de sens a existenței, suferința lor alunecând, de cele mai multe ori, în derizoriu cu accente de tragic. Teatrul absurdului a fost un pas important făcut de dramaturgi către scenă, prin înzestrarea tuturor elementelor ce intră în componența unui spectacol cu sensuri noi, ambigui, tulburătoare, transformându-le în semne teatrale ce au căpătat noi dimensiuni. În convorbirile cu Claude Bonnefoy, Eugène Ionesco afirma că orice operă trebuie să fie un lucru unic, o lume, un cosmos, opera având valoare numai în măsura în care este unică. Extrapolând, putem sublinia că orice spectacol, orice țesătură scenică ar trebui să fie în felul său unică, marcată de originalitate. În acest scop, creatorii de spectacol ar trebui să își asume sarcina de a întreprinde o riguroasă cercetare teatrală.

Printre creatorii de referință din spațiului teatral românesc, dar și internațional, regizorul Gábor Tompa a avut o permanentă orientare, o constantă atracție pentru estetica textelor ionesciene, care i-au influențat pregnant traseul devenirii, al desăvârșirii sale, al clasării în rândul celor mai importanți regizori. Născut și crescut pe tărâmul teatrului, ca fiu al regizorului Miklós Tompa, de numele căruia se leagă existența Teatrului Național din Târgu Mureș, al cărui director a fost timp de 21 de ani, și al actriței Gaby Mende, Gábor Tompa se lasă vrăjit de muze și își clădește o carieră teatrală de regizor, paralel cu munca de Director General al Teatrului Maghiar din Cluj, la conducerea căruia se află de 32 de ani. După anul 1990 opera ionesciană nu a mai fost interzisă, ceea ce a permis revenirea ei în luminile rampei în teatrele românești. În anul 1992, la Teatrul Maghiar din Cluj, la a cărei conducere se afla de numai doi ani, Gábor Tompa montează memorabilul spectacol *Cântăreța cheală*, spectacol ce va reprezenta unul dintre pilonii carierei sale de mai târziu.

Am început cu o serie de spectacole, unul dintre ele fiind *Cântăreța cheală*, care a avut șansa să fie invitat într-un mare turneu în Anglia, după care a luat multe turnee naționale. Turneul a fost de șase săptămâni, spectacolul a primit și premiul pentru «Cel mai bun spectacol străin din Anglia», au început să vină invitațiile și așa am intrat într-un circuit european. Giorgio Strehler, care a văzut în 1994 la Paris *Cântăreța cheală*, ne invitase (invitație adresată Teatrului Maghiar din Cluj, n.n) deja să fim membri în Uniunea Teatrelor din Europa (UTE), care reunea teatrele de elită europene, premergând oarecum, ca model, chiar Uniunea Europeană. A inclus în UTE teatre din țări care nici astăzi nu sunt membre ale UE, de exemplu Rusia. N-am putut intra imediat în UTE, pentru că, între timp, Strehler a plecat dintre noi și a trebuit să așteptăm încă un deceniu.² - se destăinuie regizorul, care în prezent are calitatea de Președinte al Uniunii Teatrelor Europene.

² Nona Ropotan, *33 de spectacole*, Editura Lebăda Neagră, Iași, 2021, pp. 21-22.

COLOCVII TEATRALE

Originalitatea capodoperei scenice, *Cântăreața cheală*, pe lângă ineditul viziunii regizorale și al jocului actoricesc, este amplificată și de concepția scenografică a lui Judith Dobre Kóthay, spectacolul obținând importante premii și nominalizări, la prestigioase festivaluri din țară și din străinătate printre care: Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale” din București, ediția din 1992, Gábor Tompa - Premiul pentru originalitate în creația regizorală, Festivalul Național de Teatru, Szolnok, Ungaria, în 1992, unde Judit Dobre-Kóthay primește Premiul pentru cele mai bune costume, 1993 în Marea Britanie la Lyric Hammersmith, London, obține Premiul criticilor pentru cel mai bun spectacol, iar în 1994 la Festivalul Internațional Bienala Teatrului „Eugène Ionesco”, Chișinău, primește Marele Premiul Pentru Cel Mai Bun Spectacol, Gábor Tompa - Premiul pentru regie și Miklós Bács - Cel mai bun actor în rol principal (nominalizare). Aceste recunoașteri deschid și mai larg porțile unei cariere ce depășește cu mult granițele spațiului teatral românesc, astfel că, în noiembrie 1996, este invitat de regizorul Silviu Purcărete, pentru a relua montarea *Cântăreței* la Limoges, la Théâtre de l'Union-Centre Dramatique National, și mai apoi, în 2000, *Cântăreața cheală* este reconstruită la Athenée Théâtre - Louis Jouvet, Paris, Franța. Cea de-a patra montare scenică a acestui text, de către Gábor Tompa, are loc în stagiunea 2008-2009, tot la Cluj, de această dată la Teatrul Național „Lucian Blaga”. Eventualele reacții legate de originalitatea remake-urilor nu își au rostul, spectacolul fiind ridicat pe alte scene cu alți actori, aparținând altor școli de teatru, chiar dacă echipa regizor-scenograf și osatura spectacolului rămâne aceeași.

În *Cântăreața cheală*, după cum se cunoaște, sunt două cupluri care dialoghează rostind cuvinte lipsite de semnificație. Cu toate acestea, soții Smith și soții Martin lasă impresia unei comunicări perfecte între ei, deși dialogul apare ca lipsit de logică, căci, paradoxal, absurditatea rezidă tocmai într-un exces de formalism logic. În textul *Cântăreței*, afirmațiile se fac cu mare seriozitate, chiar dacă se vorbește doar pentru a se vorbi. Piesa începe cu perechea Smith și reîncepe în final cu familia Martin, ceea ce demonstrează caracterul interșanjabil al personajelor. Smith-ii sunt Martin-ii, iar Martin-ii sunt Smith-ii. Sunt personaje golite de orice substanță, de orice realitate psihologică. Sunt simple fanteze. Partenerii sunt plictisiți de moarte, nu au pasiuni, nu au dorințe, pot deveni oricine sau orice, pot fi chiar schimbați între ei. Situațiile rămân statice și totul se termină acolo unde începuse. Orice devine posibil, căci nimeni și nimic nu este cel sau cea care pare a fi. Ionesco aduce în scenă, prin această piesă, în primul rând tema transformării individului într-un automat controlat de o voință din afară, dar și tema uniformizării lui, lipsa individualității bine demarcate. Uniformizarea pare a șterge până și diferențierea sexuală în cadrul cuplului. Romul Munteanu remarca, în *Farsa tragică*, faptul că momentul culminant al textului este reprezentat de „dialogul

COLOCVII TEATRALE

formal, rezultat dintr-o alăturare de monologuri paroxistice”, mai ales spre final, unde replicile sunt o reluare a celor inițiale. Se obține o structură circulară, impresia de ciclicitate, de perpetuum mobile. Familiile Smith și Martin își reiau conversația într-o dezarticulare a limbajului. Personajele par că se descompun, cuvintele se golesc de conținut și totul se încheie cu o ceartă, ale cărei motive nu se cunosc, în care personajele își aruncă unele altora bucăți de cuvinte, silabe, consoane, vocale, după cum precizează și Eugène Ionesco referindu-se la textul său:

Cuvintele deveniseră niște scoarțe sonore, lipsite de sens; la fel și personajele, bineînțeles, se goliseră de psihologia lor, iar lumea îmi apărea într-o lumină neobișnuită, poate în adevărata ei lumină, dincolo de interpretări și de o cauzalitate arbitrară. Când am terminat lucrul, am fost totuși foarte mândru de el, îmi închipuiam că am scris ceva ca un fel de tragedie a limbajului!..³

Aceste idei sunt capacitate de Gábor Tompa în spectacolul său, în care mecanismele jocului sunt dirijate de un fel de maestru de ceremonii, un posibil demiurg, care deschide capacul unei cutii imaginare cu păpuși vii. Criticul de teatru Ludmila Patlanjoglu nota în anul premierei în *Universul românesc*:

Regizorul folosește metafora lumii ca teatru de marionete [...] construiește imagini revelatoare pentru esența ideatică a piesei. [...] Costumele, machiajul, compuse savant, cu rafinament, comentează natura grotescă a acestor burghezi, existențe dezumanizate, convenționalizate, alienate și alienante. [...] febrilitatea acestor paiețe colorate, cuvintele lor golite de sens, gesturile, acțiunile mimând trăiri autentice, decupează un univers delirant și irațional..⁴

iar Marina Constantinescu afirma despre participarea *Cântăreței* în Festivalul Național de Teatru că e greu să uiți o seară în care publicul a aplaudat minute în șir, fermecați de un mare și extraordinar spectacol, o trupă, un regizor. În presa internațională se apreciază, printre altele, că spectacolul deschide o nouă fereastră spre lume, reliefând jocul actorilor:

Actorii posedă o tehnică și o știință extraordinare, pe care se bazează regizorul pentru a realiza o operă fin coregrafică, ce iriază o puternică forță emoțională chiar și dintre pereții rigizi ai unei case de păpuși. Puternica viziune a spectacolului face punte peste hotarele limbii și face inutilă inscripționarea în limba engleză..⁵

³ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 190.

⁴ Florica Ichim, *Eugène Ionesco pe scenă în România*, Editura Cheiron, București, 2010, pp. 30-32.

⁵ *Scotland On Sunday*, 30 octombrie, 1993.

COLOCVII TEATRALE

Reluarea montării, câțiva ani mai târziu, la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj a generat de asemenea cronici elogioase și participări notabile în festivaluri de teatru.

Angrenaje umane viu colorate capătă viață prin simpla acționare a unui resort, animând <tragedia limbajului>. [...] doamna și domnul Smith (ea, costumată ca o gheișă, fardată abundant, apare dintr-un cufăr uriaș, își susține partitura în duet, apoi, la întâlnirea cu Martinii, cuplul re apare, el în crinolina doamnei, ea preluând pantalonii domnului, în semn de <totul e posibil>, mai ales neașteptatul), soții Martin (un cuplu echipat vestimentar în stil scoțian – el poartă kilt, ea o ținută cadrilată, verde), căpitanul de pompieri (cu fața machiată în auriu și cu un furtun impresionant ca dimensiune în dotare) dau la iveală, prin aerul lor ciudat, prin mimica și mișcările automate, mecanismele unui teatru nonfigurativ, în care funcția de comunicare a limbajului e vetustă și trebuie ridiculizată.⁶

sau

Proprietarul cutiei cu iluzii, ambiguu și jucăuș-misterios, pare a fi însuși Creatorul: păpușarul întregii povești, regizorul acestei eboșe a umanității. [...] Scenografia semnată de Judith Dobre Kóthay închide întregul univers ionescian în cutia cu iluzii, aseptică, aparent izolată de viața reală, dar a cărei oglindă este, fără s-o declare. Sforile marionetelor trase de invizibilul Păpușar trasează destinul dramei derizorii a umanității⁷

și

Regizorul a plecat de la ideea că nu limba este principalul mijloc de comunicare dintre personaje (ele între ele, dar și ele cu sala), a mutat accentul pe culoare (machiaj atent elaborat și exact redat simbolistic la nivel de culoare) și pe costumele purtate de personaje; de la primul gong și până la ultimul toate par că sunt într-un soi de transă, se mișcă ba în reluare, ba pe repede-înainte, dar ca și cum ar fi lipsite de rațiune și voință; plusează cu elementele de interșanjabilitate [...] Practic tot spectacolul se desfășoară în interiorul unei case de păpuși, [...] iar la început și la final se aude pregnant sunetul specific unei cutiute muzicale.⁸

Și exemplele ar putea continua, deoarece s-a scris mult despre acest spectacol, atât în presa națională, cât și în cea internațională. Cu siguranță este și va

⁶ Oltița Cîntec, *Trio cu Cântăreata cheală*, „Observator cultural”, nr.500, 12 noiembrie, 2009.

⁷ Oana Cristea Grigorescu, *Forma concentrată a capodoperei – Cântăreata cheală*, „Agenda LiterNet”

<https://agenda.liternet.ro/articol/9835/Oana-Cristea-Grigorescu/Forma-concentrata-a-capodoperei-Cintareata-cheala.html>

⁸ Nona Ropotan, op. cit. , pp. 40-41.

COLOCVII TEATRALE

rămâne unul dintre spectacolele de referință în creația lui Gábor Tompa, dar și un reper scenic pentru dramaturgia ionesciană.

Comedia naturalistă *Jacques sau Supunerea* este întâi de toate o dramă de familie sau o parodie a unei drame de familie. Limbajul personajelor ca și atitudinea lor sunt nobile și distinse. Dar și aici limbajul se dislocă, se descompune. Tema este reprezentată de tocmeala burgheză a două familii respectabile, cea a lui Jacques și cea a Robertei, în jurul unei căsătorii pe care amândouă o doresc, cu excepția viitorului mire, Jacques, care se opune cu vehemență la început, dar cedează în cele din urmă. În familia lui Jacques, toate personajele, cu excepția surorii, poartă numele masculin - Jacques, iar părinții Robertei poartă numele feminin al fiicei lor. Individul este redus astfel prin aplatizare la un numitor comun. Se întâlnește din nou tema multiplicării numelor Bobby Watson, din *Cântăreața cheală*, făcându-se aici distincția mai clară între masculin și feminin – Roberta mama, Roberta tatăl, etc. Jacques, rebelul familiei, tânărul nesupus, care rezistă la intrarea în tiparele burgheze ale unui mariaj aranjat și ale unei existențe previzibil banale, fără orizont. „Într-o lume care seamănă cu o imensă cușcă, Jacques nu găsește nicio cale de evadare. Dar confruntat cu timpul, deci cu moartea, apare supunerea la convenție. Jacques își pulverizează nonconformismul prin supunere, prin integrarea în convenția care îl nimicește.”⁹ Dacă Jacques se supune, în cele din urmă, înfrângerea lui nu este o acceptare a logicii burgheze, pentru care un mariaj este o afacere, ci supunerea la biologie, la imperativele instinctului sexual. Limbajul în această piesă este supus unor distorsiuni tipic ionesciene. Apar jocuri de ecouri, aluzii comice, juxtapuneri la termeni contradictorii, cuvinte cu sufixe sau prefixe subtil greșite, rime, asonanțe și aliterații caraghioase.

Roberta vrea să numească totul cu un singur și același cuvânt «piscă». Aceasta este o absență a limbajului, este indiferențierea, totul este la același nivel, este abdicarea de la luciditate, abdicarea libertății în fața organicului. Piesa este o stare de apăsare și de ușurință, de lumină și de beznă. Tăcerii luminoase i se opune o tăcere de noroi. Când Roberta spune că se înnămolește, ea de fapt o face în delirul verbal, notează Claude Bonnefoy în cartea despre convorbirile cu Eugène Ionesco.¹⁰

Motivul „cartofilor cu slănină”, din *Cântăreața cheală*, menționați de trei ori în dialog de D-na Smith, joacă un rol extrem de important în *Jacques sau Supunerea*. Acceptarea „cartofilor cu slănină” este primul pas făcut de Jacques, în acceptarea conveniențelor burgheze. De fapt, drama lui Jacques e una de ordin metafizic și universal umană, mai profundă decât cea a tânărului care se revoltă

⁹ Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970, p.120.

¹⁰ Eugène Ionesco, *Între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Editura Humanitas, București, 1999, p.133.

COLOCVII TEATRALE

împotriva tatălui, a familiei și a stereotipurilor burgheze, prefăcându-se că acceptă și apoi respinge vulgara deviză: „Ador cartofii cu slănină”. Este drama descoperirii că limbajul uman cu promisiunile lui, cu îndemnurile la răbdare și speranță, cu iluziile pe care le poate crea, nu-i decât o mare minciună, prin care nu se comunică de fapt nimic, nu există ieșire decât prin coborârea sub pământ, în animalitate, sau în moarte. Spectacolul conceput de Gábor Tompa cu acest text, la Teatrul Maghiar din Cluj, în anul 2003, poate fi numit unul total, de echipă, în care deciptarea mesajului ionescian s-a realizat cu multă fantezie și umor negru sugestiv. Decorul, semnat de Barta József, a completat potențând ideile regizorale, având ca element central un pat cu multiple funcționalități, masă de disecție dar și posibil catafalc, și un perete cu nenumărate borcane cu murături. Costumele și măștile Carmencitei Brojboiu, se integrează perfect în cromatică predominant verzuie a decorului, sugerând o lume cadaverică, în descompunere. Actori de vârste diferite probează măsura profesionalismului, a talentului și a seriozității lor, excelent coordonați de regizor, compun personaje spectaculoase, cu emoție, cu un joc inventiv. Spectacolul, o altă reușită a Teatrului Maghiar din Cluj, obține o nominalizare la Premiul UNITER pentru Cel mai bun spectacol, în anul 2004, totodată participă la numeroase festivaluri în țară, dar și în spațiul teatral european, printre care: *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu*, *Festivalul Național de Teatru din Ungaria*, *Thalia Open Festival - TOPFEST*, *Târgu Mureș*, *Festivalul Dramaturgiei Românești din Timișoara*, *participări ce i-au adus premii, atât pentru interpretări actricești, cât și pentru costume și decor, iar Gábor Tompa primește din nou Premiul pentru regie, în 2004, la Timișoara, la Festivalul Dramaturgiei Românești*. Elogioase aprecieri a avut și din partea criticilor consacrați:

Regizorul Gábor Tompa are un fel atât de riguros, de limpede și de inteligent de a descifra o piesă și de a te pune în contact cu adevărul [...] încât chiar dacă se întâmplă să nu fii de acord cu concluziile lui, nu poți să nu-i admiri coerența discursului. Are un mod atât de fructuos de a lucra cu actorii, încât aceștia devin <vizibili> și în rolurile minuscule. Are un mod atât de subtil de a îmbina adâncimea lecturii cu acuratețea exprimării scenice, încât spectacolele lui vorbesc în egală măsură minții și simțurilor - pe care le încântă cu ineditul și eleganța formelor.¹¹

sau

Regizorul a conceput miza, evoluția personajelor, după legile muzicii clasice, a unei sonate. [...] Tompa ne face să participăm la acest spectacol articulat, ca la o experiență trăită ciudat [...] Un spectacol despre jenă, straniu,

¹¹ Alice Georgescu, *Despre plăcere, la teatru*, „Ziarul financiar”, 27 ianuarie, 2004.

COLOCVII TEATRALE

*caraghios, insolitul comic, insolitul neliniștitor, și în care, în final, comicul se transformă în tragicul insuportabil.*¹²

sau

*Într-un episod de mare sensibilitate, comunicarea pare a fi restabilită. Pentru o clipă, cei doi cad de acord asupra mariajului, savurând momentul de intimitate. Mucegaiul năpădește însă repede totul, înverzind atmosfera (aluzie străvezie) de la decor la costume. Fetele sunt acoperite de măști și o gloată de inorogi avansează spre proscenium, urmând comanda celui mai aprig dintre ei – Jacques, fostul nesupus.[...] deschiderea fundalului spre oglinzile care-i cuprind și pe spectatori în această metaforă sinistră e de mare efect.*¹³

și

Scena finală este un adevărat climax dramatic, emoționant și cutremurător, deși calm, lipsit de ostentație, dar sec, aspru, cu totul altfel decât scenele dinainte. Această scenă finală devoalează remarcabil subtextul piesei ionesciene, universul alienat/alienant al eroilor. Cu excepția Robertei și a lui Jacques, aflați la înălțime, pe patul lui, într-o poză triumfală de «părinți/zei», toate celelalte personaje apar în scenă purtând măști monstruoase. Ei sunt un soi de rinoceri, întorși la stadiul primitivismului ofensiv.¹⁴

Eugène Ionesco experimentează, consemna Martin Esslin în *Teatrul absurdului*, contestarea convențiilor și a formulelor teatrului tradițional, criza limbajului, insinuarea absurdului în existență, estomparea tragicului prin comic absurd, pierderea identității personajului devenit marionetă, subliniind că „marile teme care revin în operele lui Eugène Ionesco sunt acelea ale solitudinii și izolării individului, a dificultății de comunicare, a anxietății noastre și certitudinii morții.”¹⁵ În piesa *Noul locatar*, un text ce a cunoscut puține montări, un individ elegant se mută într-o nouă locuință, refuzând hotărât serviciile Portăresei. Trecerea în absurd se face treptat, prin hamalii care aduc în scenă din ce în ce mai multe obiecte, tema repetitivă a proliferării materiei, iar spațiul, gol la început, se umple gradat cu piese de mobilier, care ajung să sufoce încăperea și, mai apoi, întreaga stradă. Casa-adăpost devine astfel un cavou, în care locatarul își acceptă, ba chiar își dirijează „înmormântarea”, fiind practic îngropat de viu. Dar camera mai poate fi și un loc încărcat de amintiri, istoria unei existențe, dovada unei ratări, a unui eșec, sau un

¹² Roxana Croitoru, *După legile muzicii clasice*, „Teatrul azi”, nr. 1-2, 2004, pp. 83-85.

¹³ Doina Papp, *De la Cortina de fier la teatrul fără perdea*, ediția a II-a, Editura Academiei Române, București, 2013, p. 115.

¹⁴ Claudiu Groza, *Jacques sau su(b)punerea*, în „Tribuna”, nr. 32, 1-5 ianuarie, 2004.

¹⁵ Martin Esslin, *Teatrul Absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, Editura UNITEXT, București, 2009, p.71.

COLOCVII TEATRALE

adevărat seif pentru secretele chinuitoare. *Noul locatar* este metafora unui ritual funerar tratat în manieră dramatică, lucru precizat de autor încă din primele didascalii: „*La început jocul trebuie să fie foarte realist, la fel decorul și mobilele ce urmează a fi aduse. Apoi aproape insesizabil, ritmul va conferi jocului un anume caracter ceremonial. În ultima scenă realismul va prevala din nou.*”¹⁶ Pentru creatorul Gábor Tompa *Noul locatar*, un text scris în numai 3 zile, ca urmare a experienței mutării autorului împreună cu familia sa, în ultima locuință din Montparnasse, este un text aparte în interiorul întregii opere ionesciene, cu multiple indicații scenice, similare cu minuțioasele didascalii beckettienne. „*Mi se pare una dintre cele mai poetice piese ale sale, în care apare acel suflu al morții ce străbate toate textele sale. [...] Piesa pare minimalistă și chiar repetitivă de la un moment dat, dar de aici decurge o structură muzicală specială*” - mărturisirea regizorului. *Textul* este mutarea dintr-o lume în alta, ultima mutare, obiectele fiind atât amintiri cât și memorii acumulate în această viață. Singurele lucruri care rămân la sfârșitul vieții sunt mai ales amintirile, amintirile care ne urmăresc, despre o lume care se schimbă, pentru că, în timp ce noi moștenim obiecte de cultură tradiționale, biblioteci, colecții de obiecte de artă de la strămoși, din tată în fiu, există pericolul de a se termina această tradiție, precum în Cehov. *Noul locatar* și *Livada de vișini* sunt înrudite, Ranevskaia și Domnul par similari, prin ontica legătură cu trecutul.

Montat pentru prima dată, de Gábor Tompa, în anul 2004, la Teatrul Northern Stage Ensemble, Newcastle, din Marea Britanie, cu actorul Francisco Alfonsin în rolul Domnului, în spațiul scenic creat de scenograful *Helmut Stürmer*, *spectacolul a fost o reușită, iar prezența în festivaluri, în spațiul teatral românesc, la Cluj sau Sibiu, a confirmat-o. Tocmai de aceea, zece ani mai târziu, în 2014, reclădește Noul locatar pe scena Teatrului Nottara din București, în același decor semnat de Helmut Stürmer, costumele Corina Grămoșteanu, păstrând în rolul Domnului, ca idee a personajului ca străin, pe actorul spaniol, Francisco Alfonsin, care știa într-o oarecare măsură textul în limba română. Interpretând straniu și folosind mai multe limbi – spaniolă, franceză, engleză, română – afișând o rigiditate maiestuoasă, degajând mister, cu o continuă pendulare între agitație și seninătate, între calm și nervi, actorul te proiectează în insolitul ionescian. Cei doi hamali, Ion Grosu și Gabriel Răuță, amintesc prin jocul lor ilustrativ de personajele beckettienne, Didi și Gogo, din *Așteptându-l pe Godot*, un omagiu pe care regizorul îl aduce lui Samuel Beckett, ca și portretul acestuia așezat sugestiv alături de mulțimea de mobile și amintiri. Montarea a fost bine primită de publicul larg, dar și de oamenii de teatru, apreciată și prin selectarea printre cele mai bune reprezentații, ale anului 2014, în festivaluri de prestigiu ca - Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale” din București sau Festivalul Internațional de Teatru „Interferențe” de la Cluj.*

¹⁶ Eugène Ionesco, *Noul locatar*, în *Teatru*, vol. VI, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Editura Humanitas, București, 2002, p. 7.

COLOCVII TEATRALE

Scenograful Helmut Stürmer nota în *Caietele Teatrului Nottara, referindu-se la concepția decorului*: „Până la urmă, compromisul meu s-a numit: un spațiu concret care și-a uitat biografia. Mai concret: o zeamă gri acoperă temporar realismul. Obiectele și mobila sunt personaje ascunse (învelite în plastic semitransparent *à la Christo*). Nu știi când se vor răzbuna, când vor veni, ca o avalanșă de amintiri, peste tine. Dar vin, o să vedeți!”

În prima parte a textului ionescian, tăcerile Domnului sunt în contrast cu vorbăria expansivă a Portăresei, în pălăvrăgeala căreia sunt de fapt mascate mai multe simboluri. Ea poate reprezenta întruparea pământească a unei divinități ce întâmpină morții sau pe cei care urmează să moară. Ca personaj psihopomp, Portăreasa îl întâmpină pe personajul Domnul în drumul său spre eternitate, oferindu-i un pat cu împrumut, ca aluzie la imaginea sicriului, pe care Domnul îl refuză, respingând așadar ideea morții. De altfel, este singura piesă de mobilier care lipsește, din mulțimea de mobile ce sufocă scena. Dar patul amintește și de patul conjugal și, prin aceasta, de reîntâlnirea cu tema mioritică a „nuntirii în moarte”. Proliferarea materiei prin mobilele care se înmulțesc are legătură cu inconștientul personajului. Aceste obsesii ionesciene sunt bine decupate de Gábor Tompa, în construcția sa scenică, după cum se remarcă și în cronici.

Spectacolul lui Gábor Tompa pare o anticameră a dispariției, dacă nu chiar o punere în scenă a unei „morți în direct”, potențată de aglomerarea obiectelor inutile, până la invazia coletelor căzând de sus în spațiul încăperii, [...] Totul este plasat în locurile indicate de Noul locatar, cu gesturi de dirijor, demiurg al unei orchestre nevăzute. [...] Dacă am duce demonstrația mai departe, punctată și de elemente ale inspiratei scenografii al lui Helmut Stürmer, spațiul închis, doar aparent un apartament de închiriat, ar putea deveni o încăpăre de trecere, un fel de Purgatoriu în care chiriașul este întâi asediat de mărturiile ale vieții mundane, pe care le va lăsa ducându-se într-un alt loc, printr-un îngust culoar de trecere, așa cum poate fi citit finalul spectacolului. [...] Portăreasa, excelent interpretată de Ada Navrot, cu care plurilingvul nou-venit intră în dispută, încercând s-o facă să dispară din încăpărea de trecere, poate fi și un Charon-femeie, o femeie băiețoasă a cărei identitate pare să se schimbe de la monolog la monolog.¹⁷

sau

Omniprezența poeziei, care se arată fără sfială în întregul discurs scenic, confirmă nota specifică teatrului lui Gábor Tompa. Seducția funcționează, locatarul își țese pânza de păianjen numai pentru a se trezi prizonierul ei, iluzia și sfidarea merg mână în mână, formele se compun tot timpul, la infinit, dar, în lipsa sensului,

¹⁷ Victoria Anghelescu *Protagonist poliglot și absurd transcendent în „Noul locatar”, „Cotidianul”, 25 octombrie, 2014.*

COLOCVII TEATRALE

ajung la descompunere. Călătorul, necunoscutul, străinul, arhetip pe care dramaturgia secolului XX l-a explorat și l-a exploatat din plin, se concretizează aici în personajul locatarului. Francisco Alfonsin face un joc cu personalitate, de o stranie care aduce un plus întregii montări. [...] Limba lui e o combinație de idiomuri (română, spaniolă, franceză, engleză), rostirea vine parcă din altă lume, mișcarea nu seamănă nici ea cu mișcarea de zi cu zi, contactul cu obiectele se ghidează după principii cifrate.¹⁸

Cuvântul, notează Eugène Ionesco în *Note și contranote*, nu constituie decât unul dintre elementele de șoc ale teatrului.

Teatrul are un fel propriu de a folosi cuvântul și acesta e dialogul, e cuvântul de luptă, de conflict. Există mijloace de a teatraliza cuvântul, ducându-l la paroxism, pentru a da teatrului adevărata lui măsură, care stă în lipsa de măsură; verbul însuși trebuie întins până la limitele lui ultime, limbajul trebuie aproape să explodeze, sau să se distrugă, în neputința lui de a cuprinde semnificațiile. Cuvântul este continuat prin gest, prin joc, prin pantomimă, care în momentul când cuvântul devine insuficient, i se substituie, elementele scenice materiale pot să-l amplifice la rândul lor. Totul e permis în teatru: să încarnezi personaje, dar și să materializezi neliniști, prezențe lăuntrice. Este nu numai îngăduit, ci și recomandat să faci să funcționeze accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să însușești decorurile, să concretizezi simbolurile.¹⁹

Imposibilitatea comunicării, obsesia ei, apare și în piesa *Rinocerii*, în care eroului central, Bérenger, îi sunt tăiate toate punțile de comunicare uman valabile, prin transformarea „celorlalți” în rinoceri, atât la nivel ideologic cât și la nivelul limbajului – mugete, onomatopee, etc. Un om asistă neputincios la transformarea lumii sale, împotriva căreia nu poate face nimic, nu știe dacă mai are sau nu dreptate, se zbate fără speranță, este ultimul din spița lui. Bérenger se regăsește singur într-o lume dezumanizată, în care toți indivizii au vrut să fie asemănători celorlalți. Ei s-au dezumanizat, s-au depersonalizat, tocmai pentru că au vrut să fie ca ceilalți. Oamenii au renunțat la umanitatea lor, au renunțat la viața lor proprie, la personalitatea lor, aflând în această abdicare o anumită bucurie, o anumită fericire animală. Eugène Ionesco, vorbind despre sursele care i-au inspirat piesa *Rinocerii*, spune că scopul piesei a fost acela de a descrie procesul de nazificare a unei țări, ca și reacția celui care, aflat în chip firesc împotriva contagiunii, asistă la metamorfoza mentală a colectivității sale. La origini „rinocerita” era chiar un nazism.

¹⁸ Dana Ionescu, „Noul locatar” sau întoarcerea lui Tompa Gabor la București, „Yorick.ro”, 23 septembrie, 2014.

<https://yorick.ro/noul-locatar-sau-intoarcerea-lui-tompa-gabor-la-bucuresti/>

¹⁹ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992, p.57.

COLOCVII TEATRALE

Rinocerii este fără îndoială o piesă antinazistă, dar ea este, mai ales o piesă împotriva isteriilor colective și a epidemiilor ce se ascund sub acoperirea rațiunii și a ideilor, dar care nu sunt mai puțin niște grave boli colective, pentru care ideologiile nu sunt decât alibiuri: dacă ne dăm seama că istoria o ia razna, că minciunile propagandelor vin să mascheze contradicțiile dintre fapte și ideologiile care le susțin, dacă aruncăm asupra actualității o privire lucidă, e de ajuns ca să fim împiedicați, să sucombăm în fața «rațiunilor» iraționale și să scăpăm de toate ametelele.²⁰

O altă sursă a textului, citată adeseori de critici, și nu numai, este fără îndoială *Metamorfoza* lui Kafka. Onirismul lui Kafka se deosebește însă de grotescul ionescian și de umorismul său ludic, alcătuit din jocuri logice-ilogice cu rădăcini în suprarrealism. Piesa lui Eugène Ionesco este convențional alegorică, conținând un mesaj care nu este decât un model de înțelegere al unui fenomen social, al unei maladii social-ideologice cu efecte istorice extrem de grave și un îndemn la rezistență. Eugène Ionesco afirma că eroii piesei, în afară de unul, se transformă sub ochii spectatorilor în animale sălbatice, în rinoceri. Față de această transformare, mai spunea că are speranța că publicul va avea o senzație de scârbă, la vederea ei. Piesa este o dramatizare fidelă a povestirii *Rinocerii* apărută în *Lettres nouvelles* în 1957, povestire pe care o conține în textul piesei sub formă de citate secvențiale. Piesa ar putea fi descrisă și ca un mozaic textual cu bucăți desprinse din povestire. În paginile sale de jurnal din *Prezent trecut, trecut prezent*, Ionesco notează:

S-ar putea spune că există două rase umane: omul și omul nou. Omul nou îmi pare a fi nu numai psihologic, dar și fizic diferit de om. Imaginați-vă că într-o bună dimineață observați că au luat puterea rinocerii. Ei au o morală de rinoceri, o filozofie de rinoceri, un univers rinoceresc. Noul primar al orașului este un rinocer care folosește aceleași cuvinte ca și d-voastră și totuși nu e aceeași limbă. Cuvintele au un alt sens pentru el. Cum să vă înțelegeți? Nu e vorba de un nou limbaj, ci de o manipulare abilă a termenilor, pentru a crea confuzie în spiritul adversarilor lor.²¹

Acest fanatism delirant există, din păcate, și în zilele noastre. Boala de care sunt cuprinse personajele piesei este o epidemie psihologico-ideologică, o molipsitoare mutație mentală colectivă, un caz de isterie de masă, cu trimiteri evidente și spre situația politico-ideologică existentă în România anilor '40. Există trimiteri și la ideologia Legiunii sau a Gărzii de Fier – pielea verzuie, chiar verde închis, pe care o capătă personajele aflate în curs de metamorfozare. Jean nu se simte prea bine, e pe cale să se transforme în rinocer, are o umflătură deasupra

²⁰ *Idem*, p.209.

²¹ Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, Editura Humanitas, București, 1993, p.83.

COLOCVII TEATRALE

nasului, e răgușit – răgușeala este deja primul semn de afectare, de perturbare a normalității comunicării interumane - tenul lui devine verzui. Termenul de „rinocerită” e introdus în actul al treilea, de către juristul Dudard, venit să-l viziteze pe Béranger, și curând el însuși victimă a acestei epidemii, Apare din nou problema comunicării, mai precis a imposibilității comunicării, doar ca o soluție naivă și în același timp periculoasă. Metamorfoza oamenilor în rinoceri se petrece și la nivelul limbajului, al posibilităților de comunicare, rinocerii ajung să scoată doar niște sunete ininteligibile, niște mugete însoțite de tropăitul copitelor, rinocerii reușind să comunice și să se înțeleagă astfel doar între ei, un fenomen de o mare complexitate, deși consecințele sunt simple – intrarea în turmă, o turmă mereu crescândă de rinoceri. Béranger devine erou cu adevărat în momentul final al piesei, când rămâne singur, tocmai pentru că găsește forța de a accepta totala singurătate, acest ultim resort al persoanei umane care nu vrea cu niciun chip să renunțe la umanitatea sa.

Gábor Tompa, care a afirmat în repetate rânduri că își propusese să construiască o integrală Ionesco, proiect încă nefinalizat, creează în stagiunea 2005-2006, prima reprezentare scenică a *Rinocerilor*, din cariera sa, la Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, cu Marian Râlea în Béranger și Ofelia Popii în Daisy, spectacol care din păcate a avut puține reprezentări. Despre montarea de atunci, al cărei decor era conceput de Helmut Stürmer, iar costumele de Carmencita Brojboiu, criticul de teatru Iulia Popovici nota:

În spectacolul lui Tompa, parafernaliile ionesciene sunt, toate, la locul lor (la locul din celelalte montări cu piesele lui Ionesco din viața artistică a regizorului): miscarea ritualică ce ascunde, în realitate, mecanicismul (din trapa sufleurului, acesta (aceasta) devine, din dirijor al corului de replici, o specie de manipulator, de păpușar conștient), măștile diforme (la fel cum la Beckett sunt pălăriile de clovn) și pardesiurile/parpalacele până-n pământ, diforme, deformează. [...] În *Rinocerii*, totul este gri-cenușiu, tern, identic, șapirogravat (totul, dincolo de pijamaua verde-brotac a unui Jean în proces de rinocerizare acceptată ca un alt element obligatoriu al existenței <comme il faut>.²²

Fidel echipei de creatori, pe care o păstrează în totalitate (scenograf decor, Helmut Stürmer, scenograf costume, Carmencita Brojboiu, compozitor, Vasile Șirli, măști, Ilona Varga Jaro), Gábor Tompa reconstruiește *Rinocerii*, câțiva ani mai târziu, într-un alt spațiu teatral european, la Teatrul Național din Praga, în anul 2012. Aici dezvoltă conceptele sugerate în spectacolul sibian, printr-o abordare mai adâncă a lucrurilor cu precădere a ideii globalizării, a spiritului de turmă, a unei societăți în care manipularea devine marcă a civilizației superficialului. Despre spectacol criticul de teatru Oltița Cîntec sublinia:

²² Iulia Popovici, *Cică niște rinoceri umblau liberi prin oraș*, în „Ziua”, 6 martie, 2006.

COLOCVII TEATRALE

Tompa Gábor adaugă un plus de umor ironic la textul ionescian prin invenții regizorale cu rădăcini în litera autorului. Actorii cu care a colaborat sunt foarte buni. Joacă firesc, echilibrat. Regizorul i-a distribuit pe unii în mai multe roluri (Bătrînul domn e și Dudard, Gospodina e și Doamna Boeuf etc.), [...] pentru a dezvolta sugestia uniformizării, a însușirii prin imitare mecanică. Ideea globalizării, a preluării unor comportamente, a americanizării e insuflată de portretizarea lui Daisy ca Marilyn Monroe, cu care seamănă izbitor sub aspect fizic, și prin punga McDonald, hrana standard, introdusă în scenă. Farsa, umorul absurd le regăsești abundant în momentul cu înmormântarea pisicii negre, aducînd a ghinion, vietate aplatizată, la propriu, înhumarea căpătând proporții grotești grație corului de bocitoare ce însoțește micul sicriu ultraluxos.²³

La începutul anului 2020, *Rinocerii* îi apar lui Gábor Tompa ca un text extrem de percutant, mult mai puternic față de anii anteriori. O simfonie scenică perfectă, care vorbește despre o lume divizată în rinoceriți și ne-rinoceriți, în adepți sau inamici, vorbește despre o societate în care lașitatea și obediența oportunistă au înlocuit curajul civic și aspirația către adevăr. Rinocerul de astăzi este omul spălat pe creier de curențele ideologice, care se răspândesc mai repede decât orice virus. Lumea se află la o răscruce de epoci, din foarte multe puncte de vedere: moral, economic, cultural, poate în punctul culminant al globalizării, o lume divizată și manipulată, depersonalizată, în care demonetizarea dialogului este la cote alarmante și înlocuit cu discursuri ideologice, fără adevărate schimburi de opinii, anamneză transpusă scenic, cristalizând obsesii ionesciene și autentic planetar. Aspecte, care îl determină să aprecieze ca binevenită reluarea mesajului *Rinocerilor*, de această dată pe scena Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, alături de aceeași: Helmut Stürmer, nominalizat pentru decorul spectacolului la Premiul UNITER pentru scenografie, în anul 2021, Carmencita Brojboiu, creatoarea costumelor, coregraful Florin Fieroiu, compozitorul Vasile Șirli și video designerul Sebastian Hamburger. Spațiul scenic din montările anterioare, după cum notam și în articolul *Omul, mai presus de rinocer – Rinocerii la FNT, 2021*, cunoaște unele cofigurări noi, cum sunt mesele adăugate, care se supraetajează devenind când biroul, când locuința destinată lui Jean sau Berenger. Spațiul spectacolului timișorean este unul închis, caracteristic teatrului absurdului, unul cenușiu din care nu se poate evada, din care nu există scăpare, decât pentru a trece în lumea rinocerilor, un abis deloc mântuitor, în care personajele se prăbușesc. Peretele cu decupaje ale unor uși, aflate la diferite înălțimi, prin care se poate pătrunde greu în interior, și în cadrul cărora

²³ Oltița Cîntec, *Tompa Gábor și Rinocerii lui. La Praga*, „Observator cultural”, nr. 636, 10 august, 2012.

<https://www.observatorcultural.ro/articol/tompa-gabor-si-rinocerii-lui-la-praga-2/>

COLOCVII TEATRALE

apar ca în vitrină interpreți, desparte cele două lumi, cea în care încă mai viețuiesc oameni, aparent normali, și cealaltă, a rinocerilor, a celor contaminați, infectați cu „rinocerită”. Ca într-o producție horror, alături de uși, pânza elastică a unor dreptunghiuri ia, din când în când, forma amenințătoare a celor rinocerizați. Mese și scaune construiesc, după caz, planurile acțiunii, spații în care personajele merg și cu spatele, dansează circular sau robotizat, desenând trasee imaginare în decor. Apariția rinocerilor este subliniată prin mugete din ce în ce mai înfricoșătoare, prin stranii frânturi muzicale, imaginate de Vasile Șirli și proiecțiile video, semnate de Sebastian Hamburger, ale unei lumi ce se scufundă „progresiv”. Expresivitatea, plasticitatea mișcărilor, concepute de coregraful Florin Fieroiu, se completează cu eleganța costumelor, ce fac trimitere la anii '50, perioada conturării acestui curent, iar mantalele personajului colectiv, rinocerizații, precum și măștile lor, sugestiv imaginate de Ilona Varga, aduc lumea depersonalizată, uniformizată, a celor înregimentați, subjugăți de sisteme opresive, dictatoriale, de globalizări.

Autorii teatrului absurdului compun deseori texte ce au aspectul unor incontestabile partituri, vezi *Cuvinte și Muzică* sau *Cascando*, de Samuel Beckett, sau harababura verbală a ultimei părți din *Cântăreața cheală*, în care fiecare replică în sine are un nonsens, replicile contrazic întotdeauna replicile precedente. Tocmai de aceea Gábor Tompa figurează, în prima parte a *Rinocerilor*, paradigma unei orchestre, cârmuită de un dirijor, Judit Reinhardt, posibilă divinitate feminină, în care interpreții capătă posturi de instrument, iar replicile autenticitatea unor măsuri, o simfonie cu soliști și cor. Tema lumii dirijate de un demiurg apare obsesiv în creațiile lui Tompa ce au la bază texte ionesciene, și nu numai. Despre muzicalitatea replicilor regizorul afirmă că la Ionesco întotdeauna piesele au o structură muzicală aproape perfectă, ca niște simfonii ce pot fi dirijate. În actul I, distribuția funcționează ca o orchestră, cu instrumente muzicale diferite, fiecare având propria nuanță, ori individualitate, dar funcționând și ca ansamblu. Nu există o evoluție a personajelor, există doar motivul propriu muzical, precum într-o clasică simfonie. Spectacolul timișorean s-a bucurat de un succes autentic, iar teatrul în online, descoperit în timpul pandemiei de Coronavirus, a deschis larg porțile publicului de oriunde, care, folosind mijloacele tehnologiei, l-a putut viziona, inclusiv în cadrul celor două evenimente teatrale la care a participat: Festivalul Internațional de Teatru „Interferențe”, de la Cluj, în anul 2020, și Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale” București, în 2021, ambele transmise în online. Nu știm dacă regizorul Gábor Tompa se mai gândește la integrala Ionesco, dar ceea ce a realizat până acum va rămâne o pagină de referință a construcțiilor teatrale ale textelor ionesciene, adevărate revelații, cu mesaje bine articulate scenic, ale tragediei limbajului, ale obsesiei morții, ale depersonalizării și manipulării, ale răsturnării sistemelor de valori, reflectând realități socio-umane, un autentic îndemn la reflectare. Pentru

COLOCVII TEATRALE

Gábor Tompa teatrul rămâne o aventură spirituală, cu un larg spectru de posibilități, întru semnalarea adevărului încă nemărturisit.

BIBLIOGRAFIE:

- Balotă, 2000: Nicolae, Balotă, *Literatura absurdului*, Editura Teora, București.
- Esslin, 2009: Martin, Eslin, *Teatrul absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, Editura UNITEXT, București.
- Gassner, 1972: John, Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, prefață și traducere de Andrei Băleanu, Editura Meridiane, București.
- Ichim, 2010: Florica, Ichim, *Eugène Ionesco pe scenă în România*, Editura Cheiron, București.
- Ionesco, 1992: Eugène, Ionesco, *Jurnal în fărâme*, traducere de Irina Bădescu, Editura Humanitas, București.
- Ionesco, 1992: Eugène, Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, București.
- Ionesco, 1993: Eugène, Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București.
- Ionesco, 1999: Eugène, Ionesco, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București.
- Ionesco, 2002: Eugène, Ionesco, *Noul locatar*, în *Teatru*, vol. VI, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Editura Humanitas, București.
 - Munteanu, 1970: Romul, Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București.
 - Papp, 2013: Doina, Papp, *De la Cortina de fier la teatrul fără perdea*, ediția a II-a, Editura Academiei Române, București, 2013.
- Ropotan, 2021: Nona, Ropotan, *33 de spectacole*, Editura Lebăda Neagră, Iași.

Cronici în periodice:

- Anghelescu, 2014: Victoria, Anghelescu, *Protagonist poliglot și absurd transcendent în „Noul locatar”*, „Cotidianul”, 2014, 25 octombrie.
- Cîntec, 2009: Oltița, Cîntec, *Trio cu Cântăreata cheală*, „Observator cultural”, nr.500, 2009, 12 noiembrie.
- Cîntec, 2012: Oltița, Cîntec, *Tompa Gábor și Rinocerii lui. La Praga*, „Observator cultural”, nr. 636, 2012, 10 august.
<https://www.observatorcultural.ro/articol/tompa-gabor-si-rinocerii-lui-la-praga-2/>
- Croitoru, 2004: Roxana, Croitoru, *După legile muzicii clasice*, „Teatrul azi”, nr. 1-2, 2004.
- Georgescu, 2004: Alice, Georgescu, *Despre plăcere, la teatru*, „Ziarul financiar”, 2004, 27 ianuarie.
- Grigorescu, 2009: Oana, Cristea, Grigorescu, *Forma concentrată a capodoperei – Cântăreata cheală*, „Agenda LiterNet”, 2009, septembrie.
<https://agenda.liternet.ro/articol/9835/Oana-Cristea-Grigorescu/Forma-concentrata-a-capodoperei-Cintareata-cheala.html>
- Groza, 2004: Claudiu, Groza, *Jacques sau su(b)punerea*, în „Tribuna”, nr. 32, 2004, 1-5 ianuarie.
- Ionescu, 2014: Dana, Ionescu, *„Noul locatar” sau întoarcerea lui Tompa Gabor la București*, „Yorick.ro”, 2014, 23 septembrie.
<https://yorick.ro/noul-locatar-sau-intoarcerea-lui-tompa-gabor-la-bucuresti/>

COLOCVII TEATRALE

- Popovici, 2006: Iulia, Popovici, *Cică niște rinoceri umblau liberi prin oraș*, în „Ziua”, 2006, 6 martie.

COLOCVII TEATRALE

Spațializarea mesajului

Anca-Doina CIOBOTARU•

Carmen MIHALACHE•

Rezumat: În secolul XXI, pe vremea pandemiei – ca în oricare alt timp -, oamenii aleg cuvinte cheie, care să le înghită angoasele, să le fermenteze neliniștile, să-i elibereze. Noi ne construim punți între arta teatrului, fizică și psihologie, cu ajutorul cărora să anulăm distanțele impuse, cu dimensiuni variabile – de la 1, 5 m la cele ... sociale. Emergența și reziliența tind să ne măsoare capacitatea de rezistență la neașteptatele închideri și deschideri ale întâlnirilor teatrale; în fapt devin modalități de reflectare ale dimensiunii dorinței fiecărui artist de a se implica, de a se exprima, de a răspunde nevoilor celor din jur – așa cum știe mai bine, fiecare cu meșteșugul său.

În acest context, definiția teoriei evoluției emergente ne oferă o nouă perspectivă asupra creativității; formulele hibride de „teatru- filmat”, indiferent de concept ar fi atașate, poartă cu ele vibrația „spontanului și imprevizibilului”. Teatrul – aplicativ nu face excepție. Cu sau fără păpuși, el oferă șansa reformulărilor rapide, focusarea pe nevoia receptorului și transmiterea unui mesaj. Astfel, *Copacul interior* s-a transformat dintr-un spectacol de teatru aplicativ într-o provocare în care cercetarea artistică a îmbrăcat forme concrete. Prima: spațializarea mesajului; drumul către public trecea prin strâmtoarea obiectivului camerei de filmat. În mod neașteptat, în mod neprevăzut întâlnirea visată se putea împlini doar în formule digitalizate. Această perspectivă ne permite să remarcăm oportunitatea imprevizibilului, care a relația corp – marionetă – proiecție a devenit formulă de antrenare a creativității, de reformulare a expresivității scenice; de data aceasta arta slujește cu smerenie mesajului.

Cuvinte cheie: teatru aplicativ, spațiu, mesaj, marionetă, proiecție

I. Reflectări analitice

În secolul XXI, pe vremea pandemiei sau a crizelor politice și umanitare generate de război – ca în oricare alt timp -, oamenii aleg cuvinte cheie, care să le înghită angoasele, să le fermenteze neliniștile, să-i elibereze.

Emergența și reziliența tind să ne măsoare capacitatea de rezistență la neașteptatele închideri și deschideri ale întâlnirilor teatrale (indiferent de cauzele care determină închiderea ușilor); devin modalități de reflectare ale dimensiunii

• Profesor universitar dr. habil. Facultatea de Teatru, UNAGE, Iași

• Doctorandă în cadrul Școlii Doctorale Teatru, UNAGE Iași

COLOCVII TEATRALE

dorinței fiecărui artist de a se implica, de a se exprima, de a răspunde nevoilor celor din jur – așa cum știe mai bine, fiecare cu meșteșugul său. Noi ne construim punți între arta teatrului, tehnologie și psihologie, cu ajutorul cărora încercăm să anulăm distanțele impuse, cu dimensiuni variabile – de la 1, 5 m la cele ... sociale, legale.

În contextul actual, definiția teoriei evoluției emergente ne oferă o nouă perspectivă asupra creativității; formulele hibride de „teatru- filmat”, indiferent de conceptul căruia ar fi atașate, poartă cu ele vibrația „spontanului și imprevizibilului”. Teatrul – aplicativ nu face excepție. Cu sau fără păpuși, el oferă șansa reformulărilor rapide, a focusării pe nevoia receptorului și transmiterea unui mesaj bine definit. În fapt, un posibil punct de pornire a unui studiu în direcția propusă, ar putea fi recunoașterea unei realități: nu putem eluda rolul dezvoltării inteligenței fizice în dezvoltarea creativității, ceea ce ne conduce, implicit, către o abordare interdisciplinară; astfel, principiile esteticii/ stilisticii spectaculare se vor întâlni cu cele ale pedagogiei și coaching-ului din domeniul artistic (indiferent de nivelul de pregătire). Inteligența fizică poate fi privită ca o dimensiune obligatorie a potențialului creativ; poate fi antrenată și reflectă, totodată, în egală măsură, nivelul de *empatie fizică*, cu influențe directe asupra abilității de a transpune mesaje - prin mișcare, prin modul de ocupare al spațiului, de a stabili relații cu obiectele, imaginile și corpurile din spațiul scenic – concrete sau virtuale.

Relația cu prezențele virtuale provoacă și creatorii și publicul. Claritatea mesajului solicită o esențializare a sa și o privire deschisă, aflată în starea de căutare și acceptare. Artistic – research își dezvăluie dimensiunea pragmatică; în cazul nostru, declanșează o analiză aplicată pe tema spațializării mesajului, a relației spațiu scenic – personaj, formă de reflectare implicită a empatiei interpretului cu personajul (cu notele specifice ale teatrului aplicativ).

Așadar, empatia de pe scenă va genera empatia publicului. Pornind de la acest principiu simplu și firesc, *Copacul interior* (plantat în grădina Centrului de Cercetare „Arta Teatrului – Studiu și Creație” împărțit, frățește cu Școala Doctorală Teatru) s-a transformat dintr-un spectacol de teatru aplicativ într-o provocare în care cercetarea artistică a îmbrăcat forme concrete. Prima: spațializarea mesajului; drumul către public va trece, însă, prin strămtarea obiectivului camerei de filmat. Întâlnirea visată se va putea împlini doar în formule digitalizate. De data aceasta, arta slujește, cu smerenie mesajului. *Copacul interior* este un spectacol cu o misiune asumată: conștientizarea publicului cu privire la existența distoniei (una dintre multele boli rare) și – mai ales – cu privire la impactul pe care această boală îl

COLOCVII TEATRALE

are în viața pacienților, oameni de lângă noi, pe care doar graba, neștiința sau nepăsarea ne fac să nu îi vedem. Drumul către publicul larg, împlinirea obiectivului de a conștientiza societatea civilă și decidenții politici (din întreaga Europă) cu privire la necesitatea implicării în sprijinirea fiecărui caz – individual – poate fi parcurs doar prin intermediul înregistrării spectacolului; granița dintre arte se topește (încă o dată) în favoarea transmiterii mesajului.



COLOCVII TEATRALE

Această perspectivă ne permite să remarcăm oportunitatea imprevizibilului, prin intermediul căruia *relația corp – marionetă – proiecție* a devenit formulă de antrenare a creativității, de reformulare a expresivității scenice, de reformulare a modului de înțelegere a ceea ce poate fi cuprins în sintagma „spațializarea mesajului”. Fiecare etapă de lucru aduce cu sine (așa cum sugerează și numele tehnicii „work in progress”) idei și provocări neașteptate, mai ales cu privire la pregătirea celor implicați, la depășirea pragului de confort psihologic, la duranța solicitată de amplasarea în timp și spațiu specifică proiectului – mai ales în faza de documentare și structurare inițială.



Bazat pe principiile ce definesc cercetarea artistică, practica colaborativă și metoda work in progress, acest proiect deschide căi de reflectare asupra modului în care cuplul marionetă – marionetist poate genera sensuri, în alăturarea cu imaginea proiectată și în interiorul unei imagini proiectate. Păpușile/ marionetele sunt utilizate în structurile incluse generic în „teatrul aplicativ” - art terapie, teatru în educație-, cu precădere, în proiecte interactive destinate copiilor; de data aceasta publicul țintă vizat cuprinde adolescenți, tineri, adulți, specialiști din medicină, psihologi, sociologi, altfel spus cei care ar putea susține schimbarea dorită. Prezența marionetelor surprinde, atrage și conturează paradoxuri; pe de o parte este înconjurată de prejudecăți, pe de altă parte deschide căi infinite și subtile de expresie scenică. Coprezența corp – marionetă – proiecție/ prezență virtuală nu mai reprezintă

COLOCVII TEATRALE

doar o formulă de expresie scenică, ci o modalitate de a transforma discursul într-un semnal de alarmă. Marioneta-metaforă amplifică vocile protagoniștilor și ale actorilor. Tăcerile ei, imobilitatea feței, modul în care învinge gravitația sunt transformate în strigăt. Trăim prinși într-o capcană a contorizării, a analizelor cantitative, în interiorul căroră dimensiunea fiecărui destin uman se topește în teorii și ideologii răstălmăcite, în numele unei stranii democrații moderne în care politicile sociale se rătăcesc între cifre și uită de pacienții cu boli rare. Arta își împlinește menirea doar atunci când provoacă.



COLOCVII TEATRALE

Cercetarea doctorală inițiată de doctoranda Carmen Mihalache¹ a avut șansa să întâlnească lumea, puțin cunoscută, a acestor pacienți, alături de lector univ dr. Emanuel Florentin și asist univ dr. Alice Ioana Florentin (care este și motorul dezvoltării mișcării scenice); ei s-au implicat nu doar în procesul de creație scenică, ci și în cel de documentare. În fapt, documentarea a însemnat scufundarea în poveștile personale ale eroilor, apropierea de vibrația fiecărei zile trăite de ei și preluarea unei puternice lecții de viață. Cercetările din domeniul art-terapiei aduc în atenție factori de risc generați de: implicarea emoțională, conștientizarea limitelor personale în susținerea schimbării, de rezistența la schimbare – abordarea unui nou stil de expresie spectaculară, în care orgoliul mărcii stilistice este suspendat în favoarea mesajului.

Acest proiect, aflat în plină desfășurare, început de anul trecut (2021), nu va fi finalizat, însă, fără implicarea lect. univ. dr. Andrei Cozlac, specialist recunoscut în utilizarea proiecțiilor și tehnicilor new-media în artele spectacolului, și a colegilor ce asigură asistența sceno - tehnică la sala STUDIO. Acestei echipe i se vor alătura colaboratori de la UNATC București, care vor asigura filmarea și montajul. Astfel, doctoranda are șansa realizării unor cercetări aplicative, integrate într-un proiect spectacular interdisciplinar, în conformitate cu standardele de cercetare artistică.

Aceste reflectări analitice pot fi argumentate prin intermediul relevării unor aspecte argumentative, cu privire la soluțiile scenice de rezolvare (tehnică și estetică) a relației corp – marionetă – imagine proiectată.

II *Copacul interior* - Reflectări scenice

1. Intersectări stilistice

Copacul interior este un proiect care vizează mai mult decât un simplu spectacol, incluzând un cumul de provocări stilistice specifice unui proiect hibrid, ce poate fi cuprins sub umbrela conceptului de *applied theatre* și care depășește convenționalul, plasând atât participanții cât și spectatorii dincolo de scopurile obișnuite ale artei teatrale. Transpunerea scenică a scenariului, realizat prin intermediul tehnicilor specifice *teatrului documentat* conține elemente de performance, ce rezzonează cu nevoia celor implicați în proiect de a obține maximă expresivitate, cu scopul de a declanșa conștientizarea efectelor distoniei și de a

¹ Teza: Actorul teatrului de animație aplicat – de la spațiul ficțional la cel real

COLOCVII TEATRALE

produce schimbarea, în rândul comunității, în modul în care este privită această afecțiune și - mai ales - cum sunt priviți pacienții; acestea sunt asociate cu practici teatrale precum teatrul dans și teatrul de animație.

Copacul interior reprezintă mai mult decât o simplă poveste. Accentul se mută pe mesaj; astfel, performerii sunt atât artiștii experimentați în arta lor, dar și pacienții care își spun povestea, prin propriile mărturii filmate, aflați, pentru prima dată, în dubla ipostază de actori și autori de text; interesul nu a fost, însă, centrat pe performanța lor interpretativă, ci mai degrabă pe informația ce se desprinde din discursul acestora. Personajele reale s-au întâlnit cu actorii, atât în faza de documentare, cât și în construcția spectacolului, modul de implicare fiind adaptat posibilităților acestora de participare, de susținere a efortului fizic și vocal. Abordând un subiect atât de sensibil, în campania de conștientizare inițiată, am optat pentru apariția lor în spectacol, deoarece, oricât de bine ar reuși un actor să își creeze personajul, *realul* va avea mereu un impact mai puternic; cum, însă, prezența lor fizică ar fi fost aproape imposibilă, am ales să folosim proiecții cu mărturiile lor. Astfel, alăturarea concret - virtual devine formă de expresivitate scenică. Corpurile se înfățișează în dimensiunea fizică - prin intermediul actorilor -, și virtuală - prin intermediul proiecțiilor ai căror protagoniști sunt ei, eroii - cum au fost denumiți în scenariu - ; povestitorul își face simțită prezența doar prin intermediul vocii. În mod intenționat nu le folosim numele în spectacol, deoarece, deși sunt trei povești reale, personale, ei au devenit, prin propriul exemplu, vocea tuturor celor care au această afecțiune, care au puterea de a răspunde acestei provocări cu demnitate oferind ceea ce ei o numesc „lecție de viață”.

În proiectul nostru marioneta este un al treilea actor. Statutul de actor al marionetei nu poate fi contestat și nu face obiectul analizei noastre, dar ne oferă șansa unei coprezențe care permite creșterea impactului poveștilor transmise, ba mai mult, e o formă de expresie scenică desprinsă dintr-o mărturie a *eroilor* „mă simțeam ca o marionetă manevrată de un păpușar”. Astfel, alăturarea teatru dans - teatru de marionete apare firească, permițând în egală măsură abordarea poetică, adusă de prezența marionetelor, cât și decuparea stilisticii interpretative, generatoare de sensuri. Principiile kleistiene primesc noi semnificații, chiar și după două secole.

2. Tripla alăturare - provocări interpretative

Tripla alăturare corp - marionetă - imagine proiectată implică o anume dinamică a mișcărilor, adaptată mesajului, care, la rândul său, determină o spațializare a mesajului. Întâlnirea corpului cu marioneta capătă noi semnificații, surprinde dramatismul situațiilor de viață, fără a cădea în capcana unui tragism prezentat în clișee. Această formă de limbaj scenic aduce în atenție natura umană, creând și distrugând, simultan, iluzia de a fi - combinația dintre animat și inanimat, dintre a

COLOCVII TEATRALE

controla și cel care controlează provoacă la întrebări profunde și neliștitoare asupra naturii noastre existențiale. Imaginile scenice s-au născut din îmbinarea tehnicilor diverse reformulate - un fapt de normalitate în peisajul artei contemporane. Avantajele acestui hibrid sunt evidente, combinația luând naștere din nevoi concrete: imposibilitatea prezenței eroilor ne-a influențat în alegerea imaginilor proiectate, lupta pacienților cu verticalitatea a constituit motorul momentelor de *teatru dans* iar utilizarea marionetei a reprezentat o idee desprinsă din mărturiile acestora.



Transpunerea scenică s-a născut din scenariul (influențat în mod direct de apartenența sa la applied theatre) și din alăturarea elementelor stilistice enunțate. Practic, am parcurs drumul de la poveste la scenariu prin intermediul mărturiilor celor trei eroi, mărturii ce au cunoscut o formă narativă inițială, adaptată necesităților de creare a ritmului interior al spectacolului, fără a se interveni în conținut, fără a schimba esența mesajului. Adaptarea s-a făcut prin intermediul consultării autorului poveștii. Tehnica work-in-progress, în cadrul acestui proiect, nu

COLOCVII TEATRALE

are doar rolul unui concept, ci devine o realitate; asocierea sa cu tehnicile specifice practicilor colaborative au determinat nu doar implicarea întregii echipe, ci și găsirea unor noi soluții. Universul sonor creat de Mihai Cornea a declanșat inspirație în sfera interpretativă, fiind deopotrivă subordonat dinamicii corporale imprimată de Alice Florentin, dar și prezenței marionetei. Schimbările s-au bazat pe principiul: impactul asupra publicului va declanșa ideea unei schimbări în percepția oamenilor obișnuiți asupra afecțiunii; de asemenea, interpretarea a fost influențată în mod direct de ritmul de povestire al eroilor reali. Alăturarea dintre eroul real și actorul devenit purtător al poveștii lui are rolul de a determina sintetizarea mesajului. Imaginea proiectată nu sugerează doar universul scenografic, ci devine personaj, partener de joc. Astfel, proiecțiile 3D – realizate de către Andrei Cozlac -, devin firești, includerea lor bazându-se pe unitatea viziunii scenografice concepută de către Rodica Arghir, care transformă și corpurile actorilor în spații de proiecție.

Alăturările au rolul de a oferi semne spectaculare prin intermediul cărora publicul să poată închide triunghiul generator de sensuri, devenind participant activ la călătoria în lumea celor afectați de bolile rare.

3. Dincolo de concepte

. Dincolo de conceptele care își fac simțită prezența, *Copacul interior* constituie un proiect în care *artistic research* își dezvăluie avantajele:

- Permite abordări creative și apropierea de noi realități teatrale în interiorul cărora performance-ul este prezent în mai multe tipuri de teatre și în multe alte spații/contexte decât cele teatrale. Dramaturgia este contracarată de multe apropieri de teatru devised/*devised theatre* „nu e doar o chestiune estetică, nu e o *revitalizare* a practicilor avangardiste experimentale, este o schimbare în modul de producție, provocând/subminând ierarhia tradițională de putere în teatru.”² Light - designul se extinde în scenografie. Spectatorii se transformă în martori, observatori, activiști, refuzând să rămână doar în categoria publicul neutru. Răspunzând nevoilor acestor schimbări, noi abordări au luat locul celor tradiționale, creând noi forme de expresie teatrală.
- Generează structuri scenice bazate pe practici colaborative. Teatrul tânjește după libertate; barierele sunt abandonate; ierarhiile și sarcinile strict delimitate se tocesc; actorii nu mai vor să rămână plasați în „sertărașe”.
- Permite implicarea echipei într-un proces în care creația scenică este însoțită de reflectare, de analiză. Structurarea spectacolului, într-un context similar celui creat în jurul *Copacului interior*, devine o călătorie care apropie

² <https://createactenjoy.com/10-sfaturi-pentru-a-practica-devised-theatre/>

COLOCVII TEATRALE

creatorii de interiorul lumii reflectate. În cazul cercetării teatrale, acest aspect devine vital; plasarea în interiorul temei apropie creatorul de epicentru. Tehnica work in progress implică nu doar deschidere și spontaneitate, ci și reformulări scenice bazate pe reflectare.

- Declanșează depășirea „rețetelor”, a soluțiilor obișnuite, astfel încât abordarea creativă a spațiului dă consistență performance-ului și libertate mesajului. Spațializarea mesajului constituie o rezultată a unui mixt teatral, care transformă aparenta eterogenitate într-o formulă expresivă, într-un vehicul ce trebuie să ducă mesajul către inima și mintea publicului, determinând schimbarea: distonia nu mai e o problemă privată, ci una publică, bazată pe solidaritate.

BIBLIOGRAFIE

Sorin Crișan – Teatrul de la rit la psihodramă, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007

Kelly Freebody, Michael Balfour, Michael Finneran, Michael Anderson – Applied Theatre: Understanding Change, Editura Springer, 2018

Olivia Grecea – *Teatrul devised. (Creația teatrală Colectivă). Utopie, instrument și teatru politic*, Editura Eikon, București, 2017

Alison Oddey - Devising Theatre. Practical and Theoretical Handbook, Ghidul Routledge, Londra, 1994

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

Tim Prentki, Sheila Preston – The Applied Theatre Reader, Editura Routledge, Oxon, USA and Canada, 2009

Emergență și inteligență artificială în artele spectacolului

Radu TEAMPĂU*

Rezumat: Pornind de la o analiză succintă a validității și aplicabilității ca instrument cognitiv a conceptului de emergență în examinarea fenomenului teatral, evaluăm aspectele ce țin de noutatea radicală pe care emergența o presupune ca fenomen al auto-organizării sistemice. Astfel, pe de o parte, luând în considerare caracterul ostensiv al procesului teatral cât și al emergenței, pe de altă parte, caracterul lor ambiguu, orice spectacol de teatru poate fi considerat ca fiind caracterizat de emergență. Totodată, impredictibilitatea manifestării emergenței face greu de stabilit care dintre tendințele actuale ale manifestării teatrale se va dovedi validată de apariția noutății teatrale. Desigur, impactul pe care tehnica informațională o are în domeniul spectacolului pare să facă de așteptat ca noutatea să provină din această dimensiune a activității teatrale. Totuși, chiar dacă putem nota spectacole jucate de *actroizi* sau chiar spectacole al căror text este scris de roboți ar trebui să tratăm cu precauție ideea că emergența poate să apară din această direcție. În fond, există o similaritate în receptare între, de exemplu, teatrul de animație și aceste spectacole care mizează pe *actoroizi*. Pe de altă parte, putem constata o similaritate între un text construit cu mijloacele inteligenței artificiale și tehnica colajului. De aceea ne întrebăm dacă ceea ce Martin Scorsese a observat, și anume că unele filme care beneficiază de un aport substanțial al trucajelor realizate cu ajutorul tehnicii de calcul nu mai pot fi încadrate în conceptul de cinematografie, nu are același gen de impact în spectacolul de teatru. Astfel, emergența, în spectacol, nu duce cu necesitate la înnoirea sistemului, ci poate conduce și la apariția unui sistem paralel, diferit de cel existent. Rămâne astfel să ne întrebăm în ce măsură un spectacol mai poate fi definit ca spectacol de teatru în momentul în care spectatorul devine un robot.

Cuvinte cheie: emergență, teatru, film, spectator, inteligență artificială

Introducerea, relativ recent, în descrierea științifică, filozofică, sociologică, politică și artistică a modului de funcționare a realității ca emergență a furnizat un teren fertil pentru numeroase dezbateri. Conceptul pare a fi poziționat în vecinătatea unor noțiuni puternice precum: creativitate, noutate, evoluție, progres, organizare, colectivism, agregare, etc.. Contextul fundamental în care este evocată această idee este cel al studiului complexității. Însă multe dintre aceste vecinătăți motivate de cercetarea unei complexități care este alcătuită din relațiile posibile dintre părți, pe de o parte, dintre părțile componente ale întregului și întregul ca totalitate, pe de altă parte, și nu în ultimul rând, dintre coerența reieșită din relația dintre părți și elemente exterioare, par să rămână a fi doar artificii

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

COLOCVII TEATRALE

discursive fără o realitate imediată în care se manifestă. Astfel ne vedem nevoiți să procedăm la o tentativă de a clarifica, chiar dacă nu exhaustiv, modul de funcționare al conceptului. Cuvântul are multe sensuri în funcție de folosirea sa contextuală și diverse înțelesuri în diferite limbi. Observăm că, din punctul de vedere al filozofiei și al majorității disciplinelor științifice, desemnează un proces, un fenomen, un comportament, o însușire, o relaționare. Și totuși, „Termenul *emergență* provoacă adesea confuzie în știință și filozofie...” (Chalmers 2006: 244), pentru că unele sensuri nu sunt doar diferite, ci cvasi-antagonice. Practic nu avem de a face cu un singur concept de emergență. „Utilizările tipice ale termenului *emergență* pot exprima foarte bine o mulțime de concepte cu multe elemente diferite” (Chalmers 2006: 253). În încercarea sa de a discrimina conceptual emergența, Chalmers distinge, de exemplu, un fenomen puternic emergent de un fenomen slab emergent. O caracteristică a fenomenului pare a fi aceea a impredictibilității în mod absolut și impredictibilității în mod relativ sau, mai degrabă, neașteptat. Din această perspectivă, observăm că, dincolo de coerența sa internă, fenomenul apare în mediu sub aspectul de emergență, însă dacă răsturnăm perspectiva și privim același moment din direcția mediului din care provine putem spune că asistăm la o *imersie* dintr-un alt mediu. Astfel avansăm ipoteza că acest concept de *emergență* este doar o fațetă a unui fenomen mai complex care nu poate fi înțeles cu claritate decât în tandem cu cealaltă fațetă a sa: *imersia*. Probabil am putea spune că avem de a face cu două fațete ale aceleiași monede *imersie-emergență*.

O altă încercare de clarificare distinge: „... emergența ca liberalitate ontologică, emergența ca realizabilitate multiplă și emergența ca și complexitate interactivă” (Cunningham 2001: 74). Din acest punct de vedere, putem spune că recunoaștem un fenomen ca având dimensiuni emergente dacă poate fi inclus într-una dintre aceste trei clase de manifestare. Dar dacă pentru a fi catalogat pe deplin emergent el ar trebui să se poată înscrie în toate cele trei categorii: să nu fie constrâns ontologic, să își poată manifesta potențialul în diverse manifestări și să poată interacționa atât cu entitățile separate din mediul în care este prezent cât și să se poată conforma legităților care guvernează mediul în care este prezent, atunci ne aflăm într-o cumplită confuzie sau deplină imposibilitate. Astfel nu am putea cu adevărat să găsim ca fiind cuprins în această clasă de fenomene niciun fenomen sau, practic, am găsi că toate fenomenele sunt emergente. Acest lucru ar fi absurd. Și totuși, poate ar trebui să ne gândim că fenomenele au o durată de existență. Luând în considerare orizontul de timp am putea afirma că emergența este o stare limitată temporal prin care unele fenomene trec. Stare care există atâta vreme cât nu le alterează coerența.

Ceea ce însă pare a tulbura înțelegerea acestui concept este modul în care el este considerat ca fiind un principiu al saltului evolutiv. Într-o formulare a lui Noam Chomsky, care se referea la problemele pe care le iscă pentru biologi apariția limbajului vorbit la oameni din perspectiva fenomenului emergenței, noțiunea se definește astfel: „... apariția unui fenomen calitativ diferit într-un anumit stadiu al complexității organizării” (Chomsky 2006: 62). După cum observăm, folosit în acest

COLOCVII TEATRALE

mod conceptul primește o referință difuză față de raportarea la traversarea unui mediu și pătrunderea într-un alt mediu. Pe de altă parte, această folosire care pare a fi, oarecum, imprecisă, deoarece pare să nu marcheze evident toate referințele necesare înțelegerii conceptuale, poate conduce la formulări de tipul: „... legile fundamentale ale emergenței: comportamentul agentului individual este mai puțin important decât sistemul general” (Johnson 2004: 148). Nu ne dăm seama cu certitudine dacă fenomenul, ca agent individual al complexității, dobândește o calitate diferită, în principiu, superioară, sau complexitatea o dobândește, sau amândouă. Totuși, în aceeași măsură în care agenții individuali nu pot fi mai importanți decât sistemul general, nici sistemul general nu poate fi mai important decât agenții individuali pentru ca emergența să aibă o sursă și să se poată produce.

Probabil problematica fundamentală a înțelegerii emergenței rezidă în faptul că, dacă după producerea fenomenului emergent agenții care au contribuit la apariția acestuia își pierd autonomia și se topesc într-o entitate nouă, atunci emergența devine de sine stătătoare, nu doar distinctă față de entitățile înconjurătoare, ci și față de părțile sale componente. Să fie emergența un sinonim pentru sinteză? Sau emergența poate fi recunoscută ca atare atâta timp cât nu devine sinteză? Aceasta presupune că relațiile dintre părțile sale componente sunt clar stabilite și funcționale fără cerința de a se topi într-o sinteză indistinctă în care părțile nu mai pot fi recunoscute. Această dezbatere apare deoarece emergența pare a fi intim legată de presupuziția că în toate cazurile emergența se reduce la aspectul colectivizării părților componente. Pe baza acestei relații dintre părți se consideră că fenomenul este mai mare decât suma părților sale.

Conceptul de emergență e curios prin aceea că atitudinea filozofilor față de el diferă radical. Pentru unii afirmația că lucrurile pot fi *mai mult decât suma părților* exprimă o relație neproblematică între entități sau proprietăți comune. Pentru alții exprimă o relație misterioasă între entități sau proprietăți cvasi-magice. [...] eșecul de a [...] distinge [diferitele concepte de emergență] a atribuit conceptului de emergență, ca gen, ceva similar unei proaste reputații (Cunningham 2001: 62).

Această *reputație* lipsită de integritate a conceptului ce se dovedește a fi una prin care se încearcă stivuirea forțată a mai multor idei despre realitate care, uneori, se exclud reciproc, sub mantia unei singure noțiuni, poate fi derivată și din încercarea de a o folosi ca instrument de reprezentare a realității. Astfel, dacă am lua în considerare afirmația: „... luminozitatea unei lumini albe compuse din două lumini este sumativă; culoarea unei lumini formate din două lumini colorate diferite este emergentă” (Beardsley 1958: 84), și am încerca să stabilim aceleași echilibre conceptuale raportându-ne, de exemplu, la creativitatea cu sensul ei de productivitate, din cadrul grupurilor sociale, vom observa faptul că nu se poate

COLOCVII TEATRALE

stabili ca principiu al manifestării. Dacă echivalăm, într-o primă fază, luminile albe cu individualitățile creative din cadrul unui grup, să zicem, un grup alcătuit din indivizii care realizează un spectacol, ca părți componente ale unei echipe, putem presupune că alăturarea creativităților individuale ale actorilor este sumativă. Însă dacă, într-o a doua fază, vorbim despre creativitatea actricească, creativitatea scenografică, creativitatea compoziției muzicale, creativitatea dramaturgică, creativitatea regizorală, etc., putem spune că asemeni luminii colorate, însumarea creativității întregii echipe este emergentă. Să fie astfel munca la un spectacol, din punctul de vedere al creativității scenice, atât sumativă cât și emergentă? Dar dacă, în cazul echipei care realizează un spectacol, nu putem vorbi nici măcar în prima fază de o însumare lineară? Dacă creativitatea unui actor subminează sau chiar obnubilează creativitatea celui alt actor? Cum se pot ele însuma? Desigur, ar trebui să fie găsită, în timpul repetițiilor, o cale prin care creativitățile a cel puțin doi actori să funcționeze împreună și să se poată însuma, chiar dacă într-un mod relativ. Dar dacă, să spunem, creativitatea scenografului sau a regizorului deformează până la aneantizare creativitatea actorului? Sau invers? Mai putem vorbi de emergență, în sensul funcționării împreună a acestor diferite creativități? Într-un grup teatral, adesea, creativitatea înseamnă supunerea tuturor creativităților individuale unei singure creativități care aparține aceluși individ din grup care are voința cea mai puternică. Observăm astfel o inadecvare în descrierea realității prin folosirea noțiunii de emergență cu privire la creativitatea scenică? Dacă, pe de o parte, este adevărat că luate împreună creativitățile tuturor celor implicați în producția artistică poate fi considerată emergentă în sensul că împreună realizează ceva ce nu puteau realiza independent, pe de altă parte, potențialul creativ al fiecărui individ în parte este alterat de această colaborare, muncă în echipă, din însuși faptul că trebuie să țină seama de prezența celui alt. Așadar,

Când vine vorba de creativitate, literatura disponibilă demonstrează, în repetate rânduri, că grupurile ating rareori nivelul sumei indivizilor (McGarth, 1984). Întrebarea, desigur, este de ce grupurile sunt atât de ineficiente în performanță (Nemeth & Nemeth-Brow 2003: 63).

Ineficiența se referă, probabil, la faptul că într-un grup creativitatea fiecărui membru al acestuia nu poate atinge în niciun caz sută la sută din potențial. În fapt, managementul unui grup ar trebui să ia în considerare maximizarea posibilă a creativităților individuale în așa fel încât să nu afecteze coeziunea grupului. Este posibil ca în acest caz emergența, ca depășire a sumei părților, să fie imposibil de realizat. Dar dacă se poate identifica o astfel de situație particulară, oare nu se pot identifica și altele? Iar prin aceasta însăși propoziția definitorie a înțelegerii conceptului de emergență să fie respinsă de realitate? Concluzionăm doar că

COLOCVII TEATRALE

operarea cu acest concept pare a nu avea doar o *reputație proastă* prin faptul că poate da naștere la confuzii, ci ar putea fi chiar periculos în sensul că poate conduce la o neînțelegere funciară a realității. În acest sens, dacă privim din perspectiva artelor spectacolului, emergența, descrisă ca ceva mai mare decât suma părților unui întreg, poate presupune și luarea în considerare a iluziei, a deformărilor perceptive. Iluzoriul, adesea, pare a putea fi descris ca receptarea a ceva mai mare decât suma părților. În acest caz s-ar putea atribui conceptului de emergență o diferență dintre ceea ce este în sine și ceea ce este observat.

Desigur, noțiunea de emergență este vehiculată și în teatru. Însă este folosită în sensul de leader al comunității în privința identificării noutății. Totodată, se vorbește, în ultima vreme, de impactul tehnologiilor informatice care conduc și în teatru la o schimbare neașteptată și radicală a teatrului. Acest fenomen poate fi considerat ca fiind un fenomen emergent? Desigur, impactul pe care tehnica informațională o are în domeniul spectacolului pare să facă de așteptat ca noutatea să provină din această dimensiune a activității teatrale. Totuși, chiar dacă putem nota spectacole jucate de *actoroizi*, după expresia lui Sam Williams cu privire la spectacolul din 2019 intitulat *Uncanny Valley*, o producție Munich's Kammerspiele sau spectacolul al cărui text este scris de roboți ca spectacolul *IA: Poate un robot să scrie o piesă de teatru?*, o producție din 2021, Švanda Theatre, Praga, sau chiar spectacolul *Beyond the Fence – the world's first computer generated musical* din 2016 în regia lui Luke Sheppard la Arts Theatre in London's West, care a beneficiat de asistență computerizată în scrierea sa, ar trebui să tratăm cu precauție ideea că emergența poate să apară din această direcție, chiar dacă un entuziasm de înțeles ne-ar putea face să subscriem automat acestei tentații.

În fond, există o similaritate, în receptare, între, de exemplu, teatrul de marionete sau între teatrul de umbre și aceste spectacole care mizează pe *actoroizi*. În ultimă instanță un actoroid este o păpușă. Iar „... păpușile sunt mai mult ca niște obiecte fără viață, păpușa, adusă la viață este întotdeauna o metaforă” (Ghani 2016: 15). Asemănarea cu modul de comportament al unui individ uman ne-ar putea provoca imaginația și presupune că emergența constă tocmai în înlocuirea actorului cu un automat scenic. Însă ce altceva decât o mașinărie scenică este marioneta? Din perspectiva receptării care este implicată în fenomenul emergenței, același efect poate fi obținut în audiență prin folosirea unui actoroid precum în cazul oricărui alt element de animație. Senzația de nefiresc este produsă de o deplasare scenică a unui mecanism scenic sau chiar de performanța unui actor obținută prin instrumentalizarea deplasării propriului corp. Să ne gândim fie și doar la folosirea măștii în teatru. Din aceste cauze nu putem considera că folosirea actoroizilor pe scenă poate fi o noutate radicală, obținută în mod surprinzător din înglobarea unor părți diferite între ele. Este posibil ca tentația de a considera aceasta o emergență să provină din faptul că, așa cum observa, desigur, într-un alt context, Jerzy Grotowski

COLOCVII TEATRALE

„... mulți au dificultăți în a distinge tehnica de estetică” (Grotowski 2008: 31). Așadar, un actoroid poate fi o întreprindere tehnică sau una estetică? Depinde, desigur, de intenția inculcată în viziunea regizorală. Poate fi o întreprindere și tehnică și estetică? Depinde de modul în care este construită scenic, fără a confunda cele două aspecte. Însă o noutate radicală care semnalează deschiderea unei noi dimensiuni în teatru nu pare a fi. În fond, tot în exprimarea grotowskiană:

„Cu toții suntem un produs al întâlnirii tradiției noastre cu nevoile noastre. Acestea sunt lucruri pe care nimeni nu le poate transplanta dintr-un loc în altul fără a cădea în clișee, în stereotipuri, în ceva care este deja mort în momentul în care îl somăm la existență” (Grotowski 2008: 31).

Dar, poate exista încă o a patra variantă, o întreprindere de altă natură, care reiese dintr-o sintetizare a tehnicii și esteticii într-o asemenea măsură încât și una și cealaltă devin de nerecunoscut? O întreprindere ideologic-conceptuală? Dar, în acest caz, emergența mai rezidă în sine însăși sau doar este percepută ca emergență? Considerăm că este prea mult ca să pretindem, că în spectacolul din 2019 *Uncanny Valley* este vorba despre „... sfârșirea subiectivității uman-orientate...” (Williams 2019). Am adus un mecanism pe scenă, un robot, ce am făcut? Am înlocuit actorul, ca ființă vie, în alt mod decât o face marioneta în teatrul de animație? Spectatorii s-au așteptat să vadă un om, un actor și au văzut o marionetă, un actoroid, iar asta i-a făcut să își simtă *subiectivitatea uman-orientată* făcută cioburi? Poate că da, poate că nu. Însă în niciun caz nu putem spune că noutatea depășește statutul unei noi premiere. Este, fără îndoială, o relativă inovație tehnică, însă nu putem pretinde că este acea noutate surprinzătoare a emergenței. Și aceasta pentru că nu putem înțelege actorul viu, ca ființă umană, redus doar la un automat care învață pe de rost un text pe care îl eliberează către auditoriu conform unui grafic temporal într-un șir de secvențe asincrone aural, însă sincrone cu mișcarea scenică. Dacă însă înțelegem actorul ca pe un automat doar pentru că *recită* un text prefabricat atunci am putea extinde conceptul asupra tuturor indivizilor aparținând speciei umane deoarece cu toții folosim cuvintele învățate de la alții, fără să fi inventat, probabil, niciun cuvânt al nostru. Ceea ce este absurd.

Dacă luăm în considerare realizarea unui text pentru scenă prin intermediul unui program de computer în ce măsură putem vorbi despre o emergență, care, cel puțin sub aspectul noutății surprinzătoare, este clamată? În cazul spectacolului *Beyond the Fence* din 2016, care se pretindea că marchează o nouă etapă în dezvoltarea teatralității și, despre care s-a afirmat, după premieră, și că „... are mai multe în comun cu advertising-ul decât cu arta” (Souppouris 2016), sau că „... e dulce-monoton și puțin stupid” (Gardner 2016), putem spune, totuși, că, dacă aprofundăm tehnica prin care a fost realizat, vom observa că tehnica de calcul a fost

COLOCVII TEATRALE

implicată în ceea ce putem numi documentare. În final, un om a compus textul și muzica spectacolului:

„Primul pas a fost să-l alimentezi cu mii de musicaluri. De acolo înainte software-ul a analizat versurile pentru a trasa cursul emoțional al actelor fiecărui musical. Apoi a făcut o medie pentru a evidenția când o poveste ar trebui să atingă dragostea, pericolul, ura, fericirea, și tot așa. Aceasta a oferit o structură definitivă pentru intrigă și a dat tonurile muzicii. [...] nu există niciun software care să poată pune toate aceste elemente împreună și să le transforme în muzică. Asta necesită un om” (Souppouris 2016).

Noutatea constă în faptul că a putut fi folosit ca instrument în munca celui care compune textul și muzica. Dar a compus robotul un text dramatic? În final, nu. Este acest spectacol un exemplu de emergență? Precum în cazul anterior, poate doar din punctul de vedere al perspectivei conceptuale, și probabil al PR-ului.

Și totuși, în 2021 are loc premiera spectacolului *Muze robot napsat divadelni hru? – Poate un robot să scrie o piesă de teatru?*. „Aceasta este prima piesă de teatru cu marea majoritate a textului – aproximativ 95% – scris de o inteligență artificială” (Rosu 2021: min. 1:12-1:19), mărturisește unul dintre membrii echipei de realizatori ai spectacolului, expert în învățare automată. Prin urmare, să fie acesta momentul emergenței? Pentru asta ar trebui evaluați cei 5% care au rămas până ca un robot să scrie o piesă de teatru în proporție de 100%. Ceea ce pare ciudat pentru a accepta ca emergență scrierea unei piese de teatru de către un robot este faptul că din echipa de creație face parte cineva care face o muncă de secretariat literar, adică are grijă de textul final. Astfel el se află într-o relație de strânsă colaborare de scriere cu acest *membru* al echipei care este numit convențional *autor*. Dar cine este de fapt acest membru? Expertul în învățarea automată sau software-ul? Cine este instrumentul și cine operatorul? Totodată aici mai apare o problemă. Ce face autorul unei piese de teatru? Ce produce el? Un text dramatic? Înșiruirea unor cuvinte în propoziții? Care este munca dramaturgului? Aceeași persoană ne face și următoarea destăinuire:

„... computerul primește niște indicații de bază, cu un indiciu despre situație, cine sunt personajele implicate, etc.. Apoi noi – oamenii – sugerăm prima replică și robotul începe să genereze text bazat pe asociații verbale pornind de acolo” (Košťáka 2021: min. 0:36-0:47).

De aici derivă următoarea întrebare: dramaturgul, fie el autor de dramă, comedie, teatru experimental sau chiar musical, vodevil este un simplu textier? El nu definește situațiile, personajele? Și nu face chiar mai mult decât atât? Oare nu ar

COLOCVII TEATRALE

trebui să luăm în considerare următoarea afirmație: „... arta povestitorului sau a autorului de vodeviluri nu constă pur și simplu în a compune cuvinte” (Bergson 1998: 28), făcută de acel filozof care definește comicul ca „... mecanică placată asupra viului...” (Bergson 1998: 26)? Prin urmare, susținerea că acest spectacol s-a făcut pe baza unui text scris de o inteligență artificială se verifică sau nu se verifică? Dar dacă robotul nu a putut scrie o piesă de teatru nici măcar în proporție de 95%? Desigur, ne întrebăm cum au fost măsurați acești 95%. Care este criteriul care determină proporția? Volumul de cuvinte compuse? Atât? Și totuși, dacă noutatea ca emergență ar trebui căutată în altă parte? Dacă ea se găsește inculcată în contactul zilnic al indivizilor speciei umane cu mecanismele, tot mai performante, în răstimpul de două secole, de la începutul revoluției industriale? Dacă emergența constă într-un soi de acceptare a mecanismului ca prelungire a viului sau chiar ca structură fundamental ontică? Dar, în acest caz, emergența trezirii la viață a unui mecanism, mereu anunțată, într-o serie aproape fără sfârșit de opere de ficțiune, opere care au creat un orizont de așteptare resimțit cu acuitate, mai rămâne să fie emergență? O emergență anunțată mai este ea o noutate surprinzătoare așa cum apare emergența definită? Însă înainte de a încerca o analiză care ar trebui să stabilească ce fel de emergență poate fi identificată în cele trei spectacole sus-amintite, este o emergență puternică sau slabă, folosind categoriile lui Chalmers sau este o emergență ca liberalitate ontologică sau ca realizabilitate multiplă sau este o complexitate interactivă, folosind categoriile lui Cunningham, ar trebui să ne asigurăm, cel puțin în teatru, că este o emergență existentă atât în fenomenalitate cât și în receptare. Și atunci propunem distingerea unui fenomen emergent funcțional față de un fenomen emergent non-funcțional. În concluzie, credem că cele trei spectacole invocate mai sus fac parte din categoria spectacolelor care pot fi incluse în categoria emergenței non-funcționale, aflată doar în receptare și nu în fenomenul independent de receptare. Desigur, aceasta, dacă acceptăm că spectacolul nu se reduce doar la receptare.

Pe de altă parte, am putea vorbi despre o dezbatere recentă în lumea spectacolului, mai precis în lumea filmului. Dezbatere inițiată de Martin Scorsese care afirmă: „... filmele Marvel [...] nu cred că sunt cinema” (Scorsese 2019). Însă, Tom Holland îi răspunde: „... cei care au făcut filme care sunt *demne de Oscar* și au făcut și filme cu supereroi – îi vor spune că sunt la fel, dar la o altă scară” (Holland 2021). Francis Ford Coppola intervine și el întărind poziția lui Scorsese: „... Martin a fost amabil când a spus că nu e cinema. El nu a spus că este vrednic de dispreț, ceea ce eu spun că este” (Coppola 2019). În sprijinul acestei poziții intervine și Jodie Foster, Roland Emmerich, etc.. Iar Ridley Scott afirmă că aceste filme „... sunt în mare parte salvate de efectele speciale...” (Scott 2021).

Așadar, în lumea filmului s-a observat de către câțiva creatori de top ceea ce pare a fi o emergență. Din îmbinarea tehnicilor informatice, a software-urilor

COLOCVII TEATRALE

grafice, cu imaginile captate prin tehnica video se creează ceva ce nu mai poate fi numit cinematografie. Ceva nou. Însă observăm că această emergență este respinsă. Cei care sunt implicați în realizarea filmelor, care beneficiază atât de mult de efecte speciale încât produsele lor devin altceva decât cinematografie, refuză să accepte că produsele lor au depășit limitele definiției cinematografiei. Dacă în cazul celor trei spectacole de teatru este clamată o emergență care pare să nu se fi produs, în cazul filmului recunoașterea emergenței este refuzată, probabil pentru că producerea unei reale emergențe face ca noutatea să fie cu totul altceva decât ne așteptăm. Suntem pregătiți să acceptăm consecințele? Dacă nu am putut constata o emergență funcțională, încă, în teatru, poate în momentul în care spectatorii vor fi înlocuiți cu roboți vom realiza o emergență funcțională. Însă atunci vom mai putea vorbi despre teatru? Sau, dacă va fi numit în continuare teatru, așa-zisul teatru tradițional probabil va fi reconsiderat ca fiind anti-teatru.

Bibliografie

Beardsley 1958: Monroe C. Beardsley *Aesthetics – Problems in The Philosophy of Criticism*, New York & Burlingame, Harcourt, Brace & World.

Bergson 1998: Henri Bergson *Teoria rîsului*, trad. Silviu Lupașcu, introducere Ștefan Afloroaie, Iași, Institutul European.

Chalmers 2006: David J. Chalmers *Strong and Weak Emergence*, “The Re-Emergence of Emergence – The Emergentist Hypothesis from Science to Religion”, New York, Oxford University Press.

Chomsky 2006: Noam Chomsky *Language and Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.

Coppola 2019: Francis Ford Coppola apud Adam White *Francis Ford Coppola says Marvel movies are ‘despicable’; defends Martin Scorsese*, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/marvel-movies-francis-ford-coppola-disney-martin-scorsese-a9163816.html>, publicat 20.10.2019, accesat 25.01.2020

Cunningham 2001: Byron Cunningham *The Reemergence of ‘Emergence’*, “Philosophy of Science”, vol. 68/2001, no. 3, pp. 62-75.

Gardner 2016: Lyn Gardner *Beyond the Fence review – computer created show is sweetly bland*, <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/28/beyond-the-fence-review-computer-created-musical-arts-theatre-london>, publicat: 28.02.2016, accesat: 14.02.2022.

Ghani 2016: Dahla Abdul Ghani *Uncanny Valley of Life: The Existence in 3D Animation in Shadow Puppets Theatre*, “Journal of Computing Technologies and Creative Content”, vol. 1/2016, no. 1.

Grotowski 2008: Jerzy Grotowski *Replay to Stanislavski*, trad. Kris Salata, “TDR” vol. 52/2008, no. 2, Cambridge University Press.

Holland 2021: Tom Holland apud Benjamin VanHoose *Tom Holland Disagrees with Martin Scorsese’s Assessment of Superhero Films: ‘He’s Never Made One’*, <https://people.com/movies/tom-holland-disagrees-martin-scorsese-about-superhero-movies-art/>, publicat 24.12.2021, accesat 25.01.2022.

Johnson 2004: Steven Johnson *Emergence – The Connected Lives of Ants, Brains,*

COLOCVII TEATRALE

Cities, and Software, New York, Scribne.

Košťáka 2021: Davida Košťáka *THEaiTre – teaser video with interviews / teaser video s rozhovory*, <https://www.youtube.com/watch?v=7cjia0L80dM&t=25s>, publicat 04.02.2021, accesat 26.02.2022.

Nemeth & Nemeth-Brown 2003: Charlan Jeanne Nemeth & Brendan Nemeth-Brown *Better than Individuals? The Potential Benefits of Dissent and Diversity for Group Creativity*, “Group Creativity, Innovation Through Collaboration”, edited by Paul B. Paulus and Bernard A. Nijstad, Oxford, Oxford University Press.

Rosu 2021: Rudolfa U. Rosu *THEaiTre – teaser video with interviews / teaser video s rozhovory*, <https://www.youtube.com/watch?v=7cjia0L80dM&t=25s>, publicat 04.02.2021, accesat 26.02.2022.

Scorsese 2019: Martin Scorsese *Martin Scorsese: I Said Marvel Movies Aren't Cinema, Let Me Explain*, <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>, publicat 11.04.2019, accesat 24.01.2022.

Scott 2021: Ridley Scott apud Benjamin VanHoose *Ridley Scott Criticized 'Boring' Superhero Movies: 'Their Scripts Are Not Any F... Good*, <https://people.com/movies/ridley-scott-criticizes-superhero-movies-as-boring/>, publicat 15.11.2021, accesat 25.01.2022.

Souppouris 2016: Aaron Souppouris *The first 'computer-generated' musical isn't very good*, <https://www.engadget.com/2016-03-02-beyond-the-fence-computer-generated-musical.html>, publicat 02.03.2016, accesat: 25.02.2022.

Williams 2019: Sam Williams *Playing Real: The Eerie Prognoses of Rimini Protokoll's New Robotic Theatrical Production 'Uncanny Valley'*, <https://www.frieze.com/article/playing-real-eerie-prognoses-rimini-protokolls-new-robotic-theatrical-production-uncanny>, publicat 16.04.2019, accesat 24.02.2022

Verde Tăiat: o formă născută în pandemie

Alexandra FELSEGHI*

Rezumat: O scrisoare deschisă semnată de un grup numeros format din asociațiile culturale din România și publicată în numărul 49 (3)/2020 al revistei *Scena.ro* semnală pericolul dispariției întregii păături a artelor performative independente autohtone. Se impută lipsa de implicare a autorităților în privința sprijinirii acestui sector în criza pandemică, incapacitatea celor aflați în poziții decizionale de a înțelege modul lui de funcționare sau a faptului că artiștii care activează aici sunt și principalii inovatori de care cultura are atât de mare nevoie. Într-adevăr, pandemia SARS CoV-2 a lovit grav în sectorul cultural independent, la fel ca în cel format din antreprenori sau întreprinderi mici și mijlocii. Prelungirea stării de urgență, noile reglementări legate de funcționarea sălilor de spectacole cu capacitate între 30-50-70% în funcție de evoluția situației pandemice au dus asociațiile și organizațiile culturale în pragul falimentului. Incertitudinea traiului și a continuității proiectelor a existat în societatea noastră chiar și în condiții de normalitate, însă în ultimii doi ani acestea s-au accentuat dramatic. Iată de ce, condiția artistului independent din România se apropie mult de *clasa precariatului* - concept teoretizat pe larg de către economistul Guy Standing - care o numește o clasă periculoasă, prin tendința autorităților de a o ignora, împingând-o în capcana nesiguranței, datoriilor și umilirii. De cele mai multe ori, însă, libertatea creației se naște din constrângeri exterioare. Artiștii independenți au fost nevoiți și de această dată în a-și asuma riscuri și experimente artistice hibride care au creat forme noi, renegociind relația cu spectatorii, spațiul de joc sau propriul corp. Prezentarea de față dorește să analizeze modalitatea prin care lucrul la spectacolul *Verde Tăiat* (producție Pro Teatru, Zalău, 2020) a reușit să propună o nouă direcție dramaturgică, numită de echipa artistică *teatru documentat*. Situată la congruența tehnicilor utilizate în documentar cu cele clasice, forma teatrului documentat a reprezentat o descoperire eliberatoare pentru practicieni.

Cuvinte cheie: teatru documentat, precariat, teatru independent, pandemie, gândire critică

I. Context

La primele cursuri de scriitură dramatică studenții învață că personajele sunt purtate în acțiune, declanșând conflictul sau lovindu-se de el, din doar două nevoi mari – două nevoi elementare, la care, de altfel, se pot rezuma și diferitele situații din viața reală, în care ne aflăm într-un moment sau altul: nevoia de afecțiune și

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

COLOCVII TEATRALE

nevoia de supraviețuire. Ca practician, am considerat întotdeauna că impulsul de a concepe un spectacol de teatru (sau, în fond, orice altă formă artistică aparținând actului *live* și nu numai) se naște dintr-o dorință a (auto)comunicării, a (auto)dezvăluirii, a schimbului de energii și de emoții dintre scenă și sală. Toate acestea se pot subordona generalei categorii a *nevoii de afecțiune*. Odată cu declanșarea pandemiei SARS CoV-2 din martie 2020, un element esențial s-a modificat în mentalul colectiv al artiștilor: nevoia de supraviețuire a surclasat-o pe cea de afecțiune. Eliminându-se un element definitoriu al actului performativ – spiritul lui ireversibil – s-a încercat o regândire a acestuia în contextul unic pe care îl trăim astăzi. Criticul Marian Popescu afirmă următoarele într-un articol publicat în numărul 48(2)/2020 al revistei *Scena.ro*:

Situația artelor spectacolului în dramaticele condiții de restricție la vremea nouă a pandemiei e dificil de caracterizat. Nu e numai despre *artiști* și *public*, e vorba despre un *mod de a fi*, perturbat nu se știe până când. [...] Sunt două lumi diferite: să fii spectator pe *viu*, *acolo*, sau să fii spectator al *ecranului*, *la tine*.¹

Existența noastră foarte clar separată până la începutul anului 2020 între *casnic* și *cotidian* s-a redefinit complet; la fel și universul de așteptare sau modul nostru de a ne raporta la un act artistic, pe care-l contemplăm fără contextul ritualic cu care am fost obișnuiți până acum. În privința proceselor de comunicare teatrală, Erika Fischer-Lichte consideră că ele ar trebui gândite ca fiind o categorie aparte a comunicării estetice. Acest lucru se datorează faptului că semnele generate pe scenă, constituie pe de-o parte sensul atribuit de practicieni, de pe altă parte, cel oferit de spectatori, în funcție de gradul lor de implicare, *background* social, etc². Odată cu tranziția provizorie a actului artistic în mediul online, această comunicare dintre scenă și sală este complet anulată. Din punct de vedere semiotic, semnele care apar simultan pe scenă și care formează codul sunt transmise unui singur receptor: camera de filmat. Aceasta, în vederea construirii unei coerențe vizuale transmisibile, va alege să folosească *zoom in* sau *zoom out*, cadru general, *cut*-uri, etc. Prin urmare, spectatorul online este lipsit atât de libertatea de a alege propriul mod de interpretare al actului artistic, cât și de emoția unei comunicări reale. Ce s-a câștigat, în schimb, este o globalizare virtuală a evenimentului: spectatori aflați pe diferite continente pot participa în același timp la aceleași manifestări reprezentând un interes comun. Chiar și după depășirea perioadei de *lockdown* general, o bună parte din organizații și

¹ Marian Popescu, #Publiculteatruonline, Revista „Scena.ro”, nr. 48(2)/2020, p. 34

² Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theatre*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992, p. 137, cit. orig.: ”Processes of theatrical communication must be thought of as constituting a special category of aesthetic communication. For signs are generated on stage in order to constitute meaning, signs to which the audience in turn attributes meaning that are in part those intended by the producers and in part different from these.”

COLOCVII TEATRALE

instituții de cultură sau festivaluri de specialitate și-au păstrat o dimensiune virtuală și atotcuprinzătoare. De asemenea, platforme ca Stage Russia³ sau Scena Digitală⁴ au căpătat mult mai multă vizibilitate în rândurile consumatorilor de cultură.

Se ridică, însă, o problemă esențială, punctată de către Marian Popescu în articolul citat mai sus: conceptul de prezență și redefinirea lui, în contextul fără precedent pe care îl experimentăm. *A fi sau a nu fi* a căpătat astăzi sensuri extrem de variate; parafrazându-l pe Declan Donnellan, care într-un podcast⁵ afirmă că oamenii sunt niște animale născute cu îndoiala propriei existențe - am putea spune că astăzi această îndoială s-a adâncit dramatic, creând o mare confuzie între ceea ce este real, veritabil și mirajul unui univers creat de diverși algoritmi. Fiecare își creează o realitate *după chipul și asemănarea sa*, mai mult sau mai puțin fidelă stării de fapt, lucru care a și dus la o adâncire a diferențelor dintre noi, ca umanitate, făcând comunicarea tot mai dificilă. Criza sanitară pe care o parcurgem a divizat dramatic clasele sociale, scoțând în evidență diferențele dintre indivizi. Jurnalistul american Fareed Zakaria afirmă următoarele în cartea sa, *10 Lecții pentru o lume postpandemică*: „Se pare că inegalitatea ar putea să ne însoțească mereu, fiind împreună cu moartea și impozitele singurele lucruri certe din lumea aceasta”⁶.

II. Precaritate, precariat și sectorul cultural independent.

În ceea ce privește tagma artiștilor independenți din România, teroarea existențială a depășit chestiunea pur filosofică și s-a îndreptat cu avânt înspre supraviețuirea cotidiană. Statutul artistului independent din România reprezintă o necunoscută pentru toți cei care se află în poziții decizionale. Acest fapt a fost semnalat cu mult înainte de declanșarea stării de urgență, însă niciun ministru al culturii din anii ‘90 până în prezent nu a avut interesul să cunoască și să reglementeze problema în cauză. Prin urmare, sectorul cultural independent a încercat de-a lungul timpului să își creeze o continuitate, în ciuda incertitudinii sociale, a schimbării frecvente a miniștrilor cu sau fără viziune, a lipsei de politici culturale, a birocrăției imense care însoțește aplicațiile de finanțare, a tăierii drastice din bugete alocate culturii. Odată cu intrarea în *lockdown*, orice activitate desfășurată în prezența unui public a fost interzisă, iar munca a mii de artiști

³ Platforma poate fi accesată la link: <https://www.stagerussia.com/>

⁴ Platforma poate fi accesată la link: <https://scena-digitala.ro/>

⁵ Podcastul *Not True, But Useful* poate fi accesat pe site-ul companiei Cheek By Howl, la link: <https://www.cheekbyhowl.com/podcast/>

⁶ Fareed Zakaria, *10 Lecții pentru o lume postpandemică*, Iași: Polirom, 2021, pp. 149-150

COLOCVII TEATRALE

întreruptă, fără a le fi asigurat un suport financiar suplimentar. El a venit câteva luni mai târziu, însă modul de administrare și selecția desfășurată a scos în evidență, din nou, lipsa înțelegerii profunde a modului în care funcționează întregul sector.

Pandemia a accentuat ceea ce știam: în momente de criză, cei vulnerabili devin și mai vulnerabili. În momente de criză, nesiguranța pulverizează cadrele oricum friabile. Pentru mulți independenți, indemnizația oferită a fost o soluție salvatoare (printr-o ordonanță de urgență, toți cei care au lucrat ca persoană fizică autorizată sau au avut contracte de drepturi de autor și nu au mai putut să-și desfășoare activitatea pe perioada pandemiei, au putut primi, completând o declarație pe propria răspundere, până la 75% din salariul mediu pe economie)⁷.

Această indemnizație a venit, însă, cu plusuri și minusuri: din suma oferită de stat (75% din salariul mediu pe economie, reprezentând aproximativ 4072 lei/lună) s-a impozitat un cumul de 41,5%, constând în contribuții sociale (CAS) și de sănătate (CASS). De asemenea, valoarea oricărui contract (indiferent de suma lui) în perioada primirii indemnizației a reprezentat o piedică în a mai fi considerat eligibil, la fel ca lipsa unui contract semnat în primele trei luni ale anului 2020. Ca atare, o bună parte a artiștilor din sectorul cultural independent nu s-a calificat conform metodologiei din ordonanța de urgență. În 2021, celor care au început să-și reia activitățile în stare de urgență, li s-a oferit un ajutor de la stat de 1300 lei/lună. În condițiile în care costurile administrative și de mentenanță ale unui studio de teatru depășesc cu mult veniturile din încasări rezultate dintr-o reprezentație, la care accesul în sală este permis cu capacitate de 30, 50 sau 70% în funcție de evoluția pandemiei, sprijinul primit de la stat ajunge să capete doar un statut simbolic.

Data fiind starea de fapt, condiția artistului independent se îndreaptă tot mai mult spre ceea ce economistul Guy Standing numește „clasa precariatului” - un neologism născut prin alăturarea termenilor „precaritate” cu cel de „proletariat”⁸. Conceptul de precaritate din care s-a ramificat această nouă categorie socială, a fost teoretizat pe larg la finalul secolului al XX-lea-începutul secolului XXI, de către Pierre Bourdieu, Michel Foucault sau Jürgen Habermas⁹. Înțeleasă de către filosofi

⁷ Mihaela Michailov, *Precaritate de cursă lungă sau Teatrul independent nu contează!*, revista „Scena.ro”, nr. 48 (2)/2020, p. 35

⁸ Guy Standing, *The Precariat. The new dangerous class*, London: Bloomsbury Revelations, 2020, p.8, cit. orig.: “[...] the precariat could be described as a neologism that combines an adjective ‘precarious’ and a related noun ‘proletariat’.”

⁹ Ibid., p.2, cit. orig.: “All the great movements throughout history have been class based, for better or for worse. One group interest (or several) has fought against another, the latter having exploited and oppressed the former. [...] The precariat, for all its rich tapestry, seemed to lack a clear idea of what those assets were. Their intellectual heroes included Pierre Bourdieu (1998), who articulated

COLOCVII TEATRALE

și analiști ca fiind un punct nevralgic al exploziei capitaliste și al excluziunii sociale, precaritatea a devenit una din principalele cauze ale nemulțumirilor și luptelor politice. Atât *precaritatea*, ca și concept filosofic, cât și *precariatul*, ca și categorie socială s-au născut ca efect al erei globalizării. Cerințele, uneori absurde ale angajatorilor, abuzurile și lăcomia celor care dețin puterea au făcut aproape un sfert din populația adultă a lumii să accepte job-uri temporare, incerte. Toate acestea s-au tradus în psihologia comportamentală prin incapacitatea indivizilor de a-și dezvolta simțul unei identități, sau a constituirii unor planuri de viață pe termen mediu și lung. Pe scurt, precariatul ar putea fi definit ca fiind acea clasă socială în care individului îi este dificil, aproape imposibil, de a fi stăpânul propriului destin. Celebra întrebare hamletiană, *a fi sau a nu fi*, este înlocuită astăzi, în era consumerismului ce străbate o criză sanitară fără precedent, de întrebarea formulată de Erich Fromm: *a avea sau a fi*?

Dorința de a avea conduce în mod inevitabil la nesfârșita luptă de clasă. Pretenția comuniștilor că sistemul lor va pune capăt luptei de clasă prin desființarea claselor sociale este o ficțiune [...] Atâta timp cât toată lumea vrea să aibă mai mult, trebuie să existe clase sociale, luptă de clasă, iar în termeni globali, trebuie să existe un război internațional. Lăcomia și pacea se exclud reciproc¹⁰.

Atâta vreme cât distribuirea în lume a tipurilor de vaccinuri împotriva COVID-19 se va face preferențial și, deci, inegal, nu vom fi depășit situația actuală. În plus, criza economică declanșată din cauza situației precare în care ne aflăm cu toții, va diviza societăți, comunități, familii – într-un mod mai brutal decât a făcut-o până acum, vulnerabilizându-ne ca nație și ca indivizi.

III. Verde Tăiat - puncte de pornire

Acesta a fost contextul în care, în 2020 la invitația Asociației Pro Teatru din Zalău, am început lucrul la scenariul pentru spectacolul *Verde Tăiat* - producție realizată în colaborare cu regizoarea Adina Lazăr, cu ajutorul unei co-finanțări primite de la Administrația Fondului Cultural Național (AFCN). *Verde Tăiat* a reprezentat al doilea proiect cultural pe care l-am desfășurat în orașul Zalău¹¹ - un

precarity, Michel Foucault, Jürgen Habermas, and Michael Hardt and Tony Negri (2000), whose *Empire* was a seminal text, with Hannah Arendt (1958) in the background.”

¹⁰ Erich Fromm, *A avea sau a fi*, București: Editura Trei, 2013, pp. 16-17

¹¹ Primul proiect desfășurat în oraș, pornind de la istoriile personale ale foștilor angajați în fabrica Armătura s-a desfășurat în 2019, sub numele de *Fabrici și Uzine*, produs de Centrul pentru Studiarea Modernității și a Lumii Rurale, în parteneriat cu Muzeul Județean de Istorie și Artă, Zalău; proiect

COLOCVII TEATRALE

oraș în care aviditatea de cultură este invers proporțională cu infrastructura necesară pentru a o susține¹². Organizații și instituții locale de cultură, ca Centrul pentru Studierea Modernității și a Lumii Rurale, Pro Teatru, Muzeul Județean de Istorie și Artă Zalău au reușit, prin programele, intervențiile și evenimentele culturale să crească interesul populației de aici în direcția consumului artistic. Înființată în 2018 de către Darius Prodan, de profesie actor și manager, Asociația Pro Teatru și-a propus încă de la începutul activității sale direcția de intervenție și regenerare culturală a orașului. În foarte scurt timp, Curtea Artiștilor (principalul spațiu de desfășurare a evenimentelor organizate de asociație) a ajuns să fie susținută de o comunitate foarte numeroasă de voluntari (peste 100 de persoane, reprezentând tineretul zălăuan). *Verde Tăiat* a fost primul spectacol produs integral de către Pro Teatru. Nominalizarea lui la premiile UNITER a atras atenția autorităților zălăuane, care au oferit în gestiune asociației un punct termic dezafectat. În viitorul apropiat, aceasta urmează să-l transforme într-o sală de teatru funcțională construită în beneficiul orașului.

Verde Tăiat a fost comisionat inițial ca fiind un spectacol de teatru documentar. Acesta avea ca punct de pornire tragicul eveniment din octombrie 2019, când un pădurar din Maramureș a fost ucis în timp ce încerca să oprească un transport ilegal de lemne. Până în momentul demarării proiectului de spectacol (martie 2020), cazul real nu fusese soluționat. Situația pandemică descrisă mai devreme a afectat întru totul condițiile necesare desfășurării unui astfel de proiect. Imposibilitatea mobilității în *lockdown* a împiedicat cercetarea pe teren. Prin urmare, împreună cu regizoarea Adina Lazăr am început să regândim întregul concept de spectacol, pornind de la sursa materialului brut. Statisticile aflate de pe site-ul *Greenpeace* privind *starea actuală a pădurilor*¹³, *rapoartele anuale* de pe site-ul Ministerului Mediului, Apelor și Pădurilor¹⁴, *reportajele* extrem de bine documentate despre modul de funcționare a mafiei lemnului, a efectelor pe care le au disparițiile pădurilor asupra ecosistemului și a vieții cotidiene, publicate pe site-

co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național. Mai multe informații se pot accesa la link: <https://www.scena9.ro/article/fabrici-uzine-teatru-documentar-zalau>

¹² Mai multe detalii despre Barometrul de Consum Cultural se pot accesa online pe platforma Cultura la Dată, link: <https://www.culturadata.ro/barometrul-de-consum-cultural-2015-preferinte-practici-tendinte/>

¹³ Suprafața pădurilor din România este în scădere drastică: dacă înainte ocupa aproximativ 75% din teritoriu, astăzi mai deținem 26%. Informațiile pot fi accesate pe site-ul oficial: <https://www.greenpeace.org/romania/>

¹⁴ Informații pot fi accesate pe site-ul oficial: <http://www.mmediu.ro/categorie/paduri/25>

COLOCVII TEATRALE

urile *Pressone* sau *Recorder* - toate acestea au ajuns, într-un final, să aibă pentru echipa artistică un rol pur informativ. Dat fiind evenimentul central în jurul căruia urmăream construirea scenariului - săvârșirea unui omor și mușamalizarea întregii situații - am hotărât să ne concentrăm pe factorul uman al poveștii și nu pe oferirea unor statistici, care pot fi consultate oricând pe platforme publice. Am luat această decizie de comun acord, în convingerea că volumul mare de informații din documentație nu ar fi putut fi prezentat în complexitatea sa într-un scenariu de teatru și, în plus, ar fi ajuns să umbrească nucleul conflictual pe care îl doream.

În timpul cercetării pe care am realizat-o încercând să urmăresc pas cu pas cazul pădurarului Liviu Pop, am aflat că în perioada 2014-2019¹⁵ s-au înregistrat cel puțin 185 de situații de agresiune și violență împotriva silvicultorilor și a rudelor lor apropiate, în diferite zone ale României. Apărarea bunului comun a devenit astfel, o chestiune de viață și de moarte, un subiect delicat de care opinia publică se apropie cu frică, întrucât îi este amenințată propria siguranță, fără a putea fi susținută de autorități. În plus, tot acest mecanism este trecut sub tăcere, întrucât ascunde masiva corupție din care, de foarte multe ori, fac parte *chiar* autoritățile. Un exemplu în această direcție este investigația realizată de jurnaliștii *Recorder*, Alex Nedeș și David Muntean¹⁶, din care reiese că firma de exploatare a lemnului deținută în acte de către familia primarului din Moldovița este autoarea defrișărilor ilegale din ocolul silvic din zonă. Prin urmare, din postura de dramaturg am considerat necesar ca povestea pe care urma să o concep să ilustreze un întreg fenomen și nu un caz particular. În acest sens, am făcut apel la o receptare *emoțională* și nu *rațională* a spectatorilor - în același timp, având în vedere fapte verificabile și realiste în contextul pe care îl trăim. Ca artist familiarizat mai degrabă cu structuri monologale și personaje aflate în relație directă cu publicul-interlocutor, „migrarea” spre forme ce implică o „reconstrucție” a celui de-al patrulea perete a fost extraordinar de provocatoare. Prin intermediul construcției de personaje fictive, introduse într-o încrengătură de relații ce construiesc un conflict puternic, am urmărit să descriu o stare atât de reală și de scandaloasă a societății românești. Scopul meu dramaturgic a fost acela de a regândi *empatia* ca element de bază în relația scenă-sală, sau mai degrabă individ-comunitate. Zi de zi, suntem „bombardați” în mass-media cu știri-șoc, în asemenea măsură, încât psihicul nostru a început să se întoarcă la o formă de banalitate a răului - un concept arendtian atât de valabil și în secolul XXI. Cea mai viabilă soluție pentru a atinge scopul astfel formulat a fost acela de a schimba perspectiva conflictului și de a provoca cititorii/spectatorii să vadă șirul evenimentelor prin ochii văduvei unui pădurar ucis - o victimă colaterală căreia nu i

¹⁵ Informații se pot accesa la link: <https://www.bursa.ro/regia-nationala-a-padurilor-185-de-cazuri-de-agresiune-impotriva-silvicultorilor-inregistrate-din-2014-pana-in-prezent-05202830>

¹⁶ Investigația integrală poate fi vizionată la link: <https://www.youtube.com/watch?v=sb4FCyRiuro>

COLOCVII TEATRALE

se oferă satisfacția justiției nici măcar în final. Acest personaj elaborat cu bună știință ca făcând parte din clasa de mijloc a societății și aparținând tipologiei acelor cetățeni care încă mai cred în legi și autoritate, indiferent de câte motive de dezamăgire ar avea - este un personaj-simbol pentru marea masă a populației. Oricare din noi am putea să ne trezim într-o zi într-o conjunctură similară și să fim tratați cu aceeași condescendență și superficialitate de cei care ar trebui să ne protejeze. Singura salvare împotriva acestei singurătăți absolute este forța solidarității - o solidaritate născută din empatie. „Apetitul nostru pentru povești este reflexia nevoii umane profunde de a extrage tiparele vieții, nu ca un exercițiu intelectual, ci ca o experiență personală, emoțională”¹⁷, spune Robert McKee în celebrul său manual, *Story*. Pornind de la convingerea că populația globală ajunge să fie alienată de intruziunea virtualului în toate aspectele existenței și că fiecare riscă în a trăi într-un univers autoreferențial - consider proiecte în genul *Verde Tăiat* ca fiind acțiuni impetuos necesare.

Ca rezultat al acestei nevoi, s-a născut o formă pe care Adina Lazăr a numit-o *teatru documentat*. O definiție simplă a acestui termen ar putea fi: o formă hibridă care îmbină materialul brut specific teatrului documentar cu mijloace înțelese ca fiind „tradiționale” (personaj, conflict, punct culminant, tensiune, ș.a.). Aflat la granița dintre ficțiune și realitate, teatrul documentat este o eliberare benefică din rigorile clare ale tehnicii documentarului, fără ca artiștii să renunțe la etica sau responsabilitatea pe care ar avea-o în fața acurateții cu care aleg să ilustreze un fapt inspirat din realitate. În acest mod, comentariul asupra societății, apropierea creatorilor față de subiectul pe care aleg să-l trateze într-un spectacol este mult mai vizibil, în deciziile artistice pe care aceștia le fac de-a lungul procesului de lucru. Pornesc de la faptul că artistul nu este nici jurnalist, nici istoric, nici analist politic, nici antropolog, nici alt specialist, în afară de propriul domeniu - prin urmare, în lucrul său nu poate să-și asume toate aceste roluri fără a avea sentimentul de impostură. Materialul brut asupra căruia intervine căutând potențialul teatral, deciziile de a alege în a prezenta un fapt sau altul din realitate - toate acestea îi oferă privilegiul de a „modela” lumea după propria viziune (chiar dacă artistul în cauză își asumă realizarea unei forme pure de documentar). Din această perspectivă, sunt de părere că un artist al scenei ar trebui să accepte faptul că un spectacol nu reprezintă o realitate, ci propriul comentariu asupra realității. Prin urmare, forma teatrului documentat se apropie de convingerea lui David Hare, care în cartea sa, *Obedience, Struggle and Revolt* susține faptul că o piesă de teatru, indiferent dacă este inspirată din evenimente mediatizate sau încorporează elemente jurnalistice, nu poate fi analizată de către spectatori în același mod în care ar analiza o știre din mass media.

¹⁷ Robert McKee, *Story. Conținut, structură, metodă și principii scenaristice*, Cluj-Napoca: Asociația Filmtett, 2011, p.10

COLOCVII TEATRALE

Profunzimea oferită de un spectacol asupra unui subiect de interes general este o opinie, și nu un fapt¹⁸. Ea poate constitui o bază a dezbaterii, dar nu ar trebui înțeleasă ca o informație de sine stătătoare: este ceea ce dramaturgia lui Hare din anii '70 a încercat să facă și a reușit cu succes. Așa cum chiar autorul declară într-un interviu preliminar al primului volum de piese care adună titluri ca: *Slag*, *Teeth'n'Smiles*, *Plenty*, *Licking Hitler* - sursa creativității a constituit-o un soi de dispreț pe care l-a simțit în tinerețe față de o societate în colaps, care se încăpățâna să se agațe de valori desuete¹⁹. Impulsul nostru creativ, ca echipă dramaturg-regizor, se naște tot dintr-un dispreț față de corupția, nedreptatea, lipsa de pudoare, dar și de milă față de aproape pe care o simțim și o observăm în societatea românească de astăzi. Dacă Hare consideră ironia ca fiind mijlocul propice în a-și fi exprimat sentimentele dezaprobatore față de perioada anilor '70 din Marea Britanie, echipa artistică a spectacolului *Verde Tăiat* a înțeles ironia ca pe un mecanism de *coping* în relația cu situațiile delicate prezentate. O altă congruență se poate stabili între teatrul documentat și dramaturgia lui David Edgar din aceeași perioadă. Acesta își definește piese ca *The Jail Diary of Albie Sachs*, *Mary Barnes*, *Saigon Rose*, ș.a. ca fiind piese socialiste. Edgar le diferențiază de curente ca symbolismul, teatrul absurdului, sau agitprop prin faptul că prezintă un comportament uman recognoscibil, dar spre deosebire de drama naturalistă, sunt piese ce dețin un conflict în totalitate dependent de un eveniment socio-politic, jucând rolul de ramă a întregii acțiuni²⁰. Conflictul din piesa *Verde Tăiat* nu poate fi separat de realitatea românească sau de contextul binecunoscut al mafiei lemnului, care a dus la ucideri și tragedii. Mai mult decât atât, drama este extrem de bine ancorată în cazul mediatizat, pe care spectatorii îl

¹⁸ David Hare, *Obedience, Struggle and Revolt*, London: Faber&Faber, 2005, p.27, cit. orig.:

"Theatre, I insisted earlier, is not journalism. The mistake is to imagine that simply because it can sometimes incorporate real-life material, so it can be judged by similar criteria. It is certainly true that the recent much publicised flush of British drama on factual subjects is taken by many to be a response to the failures of the press. Audiences, at this time of global unease, urgently feel the need for a place where things can be put under sustained and serious scrutiny. They want the facts, but also they want the chance to look at the facts together, and in some depth. Everyone is aware that television and newspapers have decisively disillusioned us, in a way which seems beyond repair, by their trivial and partial coverage of seismic issues of war and peace."

¹⁹ David Hare, *Plays: One. Slag. Teeth'n'Smiles, Knuckle, Licking Hitler, Plenty*, London: Faber&Faber, 1996, p. viii, cit. orig.: "In all plays I wrote in the seventies there is a powerful element of scorn. Scorn, I'd say, rather than anger, because I was impatient with an old England which had transparently collapsed, and yet the illusion of which still gripped our thinking and feeling."

²⁰ David Edgar, *Plays: I, The Jail Diary of Albie Sachs, Mary Barnes, Saigon Rose, O Fair Jerusalem, Destiny*, London: Methuen Drama, 1997, p. viii, cit. orig.: "Most of the plays in this volume can be called social-realist pieces. That is, unlike symbolist or absurdist or agitprop plays, they present what aspires to be a recognisable picture of human behavior as it is commonly observed - but, unlike naturalistic drama, they set such a picture within an overall social-historical framework."

COLOCVII TEATRALE

cunosc. Personajele, deși ficționale, au corespondenți clari în realitate, pe care doar receptorii familiari cu viața autohtonă le pot depista și înțelege în profunzime. Natura relației pe care o stabilește teatrul documentat cu publicul său pornește de la aceleași premise ale *realității împărțite*, care se construiesc în teatrul documentar. Această dependență a conflictului de o situație recognoscibilă din societate este o practică pe care am utilizat-o și în scenariul *Nu mai ține linia ocupată* (producție a Teatrului Național „Lucian Blaga” Cluj-Napoca, 2021, tot în regia Adinei Lazăr). Titlul scenariului este o trimitere directă la cazul uciderii adolescentei Alexandra Măceșanu, căreia un operator de la 112 i-a adresat această replică infamă. În spectacol și implicit în scenariu, afirmația „nu mai ține linia ocupată” ajunge să fie interpretată metaforic ca atitudinea rece și nemiloasă pe care o afișează sistemul față de victimele unui abuz.

Această tehnică nu este o invenție a secolului XX și regândită pentru secolul XXI: ea își are originile în dramaturgia lui Georg Büchner. În prefața celui mai recent volum tradus al pieselor büchneriene, Victor Scoradeț afirmă următoarele:

Prin ce anume este teatrul său atât de modern? Desigur, prin acele elemente care i-au contrariat pe contemporanii lui, făcându-i să-l ignore. Prin faptul că e primul autor în ale cărui piese e folosită limba vorbită, așa-numita *Umgangssprache*, și care nu se ferește nici de elemente resimțite la acea vreme drept licențioase. Prin faptul că *Moartea lui Danton* ar putea fi inclusă în teatrul politic documentar, curent ce apare abia în deceniul șapte al secolului XX. [...] Prin faptul că mulți exegeți consideră că *Woyzeck* ar fi prima tragedie proletară din literatura universală [...]²¹

Așa cum Scoradeț punctează mai departe în aceeași prefață, alegerile dramaturgice ale lui Büchner nu fac din piesele sale o luptă tezistă dintre bine și rău. Din contră, binele și răul co-există, iar conflictul este privit din ambele perspective, lăsându-le spectatorilor impresia că ar avea libertatea de a decide dacă susțin o parte sau alta. Cu ajutorul piesei *Verde Tăiat* am întreprins ceea ce am ajuns să numim un adevărat experiment social: personajele negative sunt și cele deținătoare de element comic, fără a le „îndulci” impactul asupra conflictului. Cu toate acestea, în discuțiile post-reprezentării cu spectatorii, aceștia au admis faptul că în unele momente din spectacol personajele negative le deveniseră chiar simpatice, având imediat mai apoi un sentiment de vinovăție că au fost în stare să aibă trăiri pozitive față de răufăcători. Decizia noastră de a construi astfel de personaje s-a bazat pe ideea că de cele mai multe ori, răul intervine pe nesimțite în viețile tuturor, luând diverse forme (chiar și pe cea a comediei) și folosind diferite tertipuri pentru a prinde rădăcini stabile. Ca atare, opera de artă nu ar trebui să dea verdicte, ci să ridice întrebări. Cea mai frecventă capcană în care s-ar putea lansa un practician din zona artelor politice este

²¹ Georg Büchner, *Opere*, București: Centrul Cultural Lumina, p.22

COLOCVII TEATRALE

aceea de a oferi soluții alături de problema ilustrată. Din perspectiva mea de dramaturg în sens german, cheia unei comunicări reale dintre performer - spectator este capacitatea primului de a-l face pe cel de-al doilea să-și formuleze singur nesiguranțele, să-și chestioneze poziția în legătură cu problema expusă, să-și reconsidere atitudinea, să aibă capacitatea de a privi subiectul din alte unghiuri pentru a-l înțelege într-un mod mai profund. Pentru ca actul artistic să devină o experiență personală, așa cum o numește McKee, o experiență personală prin care cunoaștem lumea, avem nevoie de a-l trece printr-un filtru personal. Acest lucru nu se poate realiza fără *empatie*.

IV. Concluzii

Impactul pe care l-a avut spectacolul *Verde Tăiat* atât asupra comunității teatrale, cât mai ales în orașul Zalău, numit în diferite publicații de presă *orașul cu teatru, fără teatru*, nu ar fi fost la fel de puternic în condiții non-pandemice. Curiozitatea spectatorilor de cultură în a urmări în mediul online evenimente filmate, a avut și un efect benefic: producția a putut fi vizionată național și internațional de un public mult mai numeros decât ar fi făcut-o în oricare studio de teatru. Mai mult decât atât, dezbaterile născute în jurul producției, privind subiectul tratat și contextul vitreg în care acesta s-a materializat scenic, au avut și rezultate palpabile: s-a născut o campanie de strângere de fonduri pentru prima sală de teatru din Zalău, un spațiu care va urma să găzduiască producțiile viitoare locale și invitate.

Precaritatea, precariatul, incertitudinea, corupția și banalizarea ei sunt puncte nevralgice în societatea actuală, însă fără acest fond impulsul creator nu ar fi fost posibil. Întrebarea formulată de Erich Fromm, *a avea sau a fi*, este repetată sub diferite aspecte în lumea în care trăim și care presează individul în a-și asuma destinul între sinceritatea sinelui și depravarea lui; iar aceasta este o temă centrală a piesei *Verde Tăiat*.

BIBLIOGRAFIE

- Büchner, 2019: Georg, Büchner, *Opere. Moartea lui Danton. Leonce și Lena. Woyzeck*, traducere din limba germană, note și prefață de Victor Scoradeț, postfață de Romanița Constantinescu, București, Editura Centrului Cultural Lumina, 272 pagini.
- Edgar, 1997: David, Edgar, *Plays. The Jail Diary of Albie Sachs. Mary Barnes. Saigon Rose. O Fair Jerusalem. Destiny*, vol. I, London, Methuen Drama, 405 pagini.
- Fischer-Lichte, 1992: Erika, Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theatre*, translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 336 pagini.

COLOCVII TEATRALE

- Fromm, 2013: Erich, Fromm, *A avea sau a fi*, traducere din engleză de Octavian Cocos, București, Editura Trei, 263 pagini.
- Hare, 2005: David, Hare, *Obedience, Struggle & Revolt. Lectures on Theatre*, London, Faber and Faber, 246 pagini.
- Hare, 1996: David, Hare, *Plays. Slag. Teeth'n'Smiles. Knuckle. Licking Hitler. Plenty*, vol. I, London, Faber and Faber, 478 pagini.
- McKee, 2011: Robert, McKee, *Story. Conținut, structură, metodă și principii scenaristice*, traducere de Ana Răduț, Cluj-Napoca, Asociația Filmtett, 356 pagini.
- Standing, 2020: Guy, Standing, *The Precariat. The New Dangerous Class*, London, Bloomsbury Academic, 230 pagini.
- Zakaria, 2021: Fareed, Zakaria, *10 Lecții pentru o lume postpandemică*, traducere de Adina Avramescu, Iași, Editura Polirom, 311 pagini.

Articole

- Michailov, 2020: Mihaela, Michailov, *Precaritate de cursă lungă sau Teatrul Independent nu contează!*, revista „Scena.ro”, 2020, nr. 48(2).
- Popescu, 2020: Marian, Popescu, *#Publicteatrulonline*, revista „Scena.ro”, 2020, nr. 48(2).

Platforme online accesate (toate la data 1.02.2022)

- <https://www.bursa.ro/regia-nationala-a-padurilor-185-de-cazuri-de-agresiune-impotriva-silvicultorilor-inregistrate-din-2014-pana-in-prezent-05202830>
- <https://www.cheekbyjowl.com/podcast/>
- <https://www.culturadata.ro/wp-content/uploads/2018/07/Barometrul-de-Consum-Cultural-2015.pdf>
- <https://www.greenpeace.org/romania/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=sb4FCyRiuro>
- <http://www.mmediu.ro/categorie/paduri/25>
- <https://www.scena9.ro/article/fabrici-uzine-teatru-documentar-zalau>
- <https://scena-digitala.ro/>
- <https://www.stagerussia.com/>

COLOCVII TEATRALE

Teatrul în era post-newtoniană

Ion MIRCIOAGĂ•

Rezumat: Dezvoltarea științelor exacte a impus un conținut nou al conceptului de realitate. Pentru înțelegerea sa e necesară revizuirea vocabularului cotidian și a gramaticilor în uz. Evident, ar fi de dorit și reconsiderarea mijloacelor de expresie ale teatrului. Sunt înfățișate două astfel de tentative aparținând unor importanți dramaturgi contemporani.

Cuvinte cheie: realitate, timp, spațiu, „Chunga”, „Copenhaga”

Afurisită e noțiunea asta, *realitatea*. La prima vedere e simplu, e de descris: tot ce există. Adică tot ce privesc, display-ul, și discurile de la dreapta și cărțile de la stânga, întrezărite grație vederii periferice; și tot ce aud, zgomotul făcut de degetele mele pe tastatură; și tot ce miros, aroma cafelei fierbinți; în fine, tot ce pot sesiza cu ajutorul organelor mele de simț. La care trebuie adăugate și acele device-uri care diversifică și măresc capacitățile mele de a cerceta lumea. Evident, nu percep – Doamne ferește! – întreaga realitate, și mă mulțumesc să constat o stare de fapt din jurul meu. Dar care, ah, iată! se schimbă pe măsură ce scriu, căci realitatea se destramă și se înfăptuiește din rândurile pe care le șterg, sau la adaug, sau le modific, din cafeaua care se împrăștiă și se răcește, din scârțâitul scaunului pe care mă foiesc, căutându-mi cuvintele. Pare că definiția realității se complică puțin. Verbului „a exista” i se substituie verbul „a se petrece”. Fizicienii afirmă tranșant: „lumea e o rețea de *evenimente*.” (Rovelli, 2019: 81.) (s.a.) E greu, dar va trebui să le dăm crezare și să ne împăcăm cu gândul „că nimic nu *este*, ci lucrurile se întâmplă.” (Idem, ibidem.) (s. a.) Chiar și așa, de ce ne-am feri să sesizăm întreaga realitate? Un motiv e la îndemână: e imposibil de suportat ținând cont de felul în care suntem acum alcătuiți. Realitatea nu e, de pildă, tot ce privesc *în acest moment*, ci și ce am zărit ieri; și ce voi vedea mâine, dacă voi mai vedea. Ce aş putea înțelege din suprapunerea tuturor acestor imagini? Nu aş eşua în pierderea puterii de judecată? Și cum ar fi să auzim toate zgomotele lumii în același timp? Când la sunetul amintit, al butoanelor pe care le ating pentru a scrie, se adaugă muzica pe care petrec vecinii mei, iar pe stradă duduie un pichamăr, îmi acopăr urechile; carevasăzică va trebui să abandonez această redactare însăși. Mai mult, dacă aş persevera, aş afla că instrumentele uzuale de pătrundere a realității

• Profesor universitar dr. la Facultatea de Teatru, UNAGE, Iași

COLOCVII TEATRALE

ne ajută să calculăm în cât timp ajungem de la București la Iași, dar sunt neputincioase când, la nivel cosmic, se constată că „acum” și „aici”, „trecut”, „viitor”, „prezent” și „acolo” sunt concepte lipsite de substanță. (Idem: 40-41.) Înțelegerea spațiului și timpului, într-o lume extinsă de la particulele subatomice la găurile negre, obligă la abandonarea ideilor preconceptuate despre realitate. Ea nu e doar ce pare a fi. În aceste circumstanțe poate e îndreptățită încercarea de a propune o introducere la posibile nuanțări ale conceptului de realism, de realism teatral, în speță. Este un proces de pătrundere dificil căci logica familiară nouă se împiedică în obligația de a redefini concepte, de a adecva limbajul articulat la evoluția științelor exacte. Raționamentele se folosesc de cuvinte, și devine important să constatăm că însăși conținuturile cuvintelor se cer revizuite.

Gramatica a numeroase limbi moderne conjugă verbele la timpurile „prezent”, „trecut” și „viitor”. Ea nu e adaptată pentru a vorbi despre structura temporală reală a lumii, care e mai complexă. Gramatica s-a dezvoltat pe baza experienței noastre limitate, înainte de a ne da seama de imprecizia ei în surprinderea structurii bogate a lumii.

Ceea ce ne derutează când încercăm să înțelegem descoperirea că nu există un prezent universal obiectiv e doar faptul că gramatica noastră e organizată în jurul unei distincții absolute – „trecut/prezent/viitor” –, valabilă numai parțial, aici, în imediata noastră vecinătate. Structura realității nu e cea pe care această gramatică o presupune. Spunem că un eveniment „este” sau „a fost” sau „va fi”. Nu avem o gramatică adaptată pentru a spune că un eveniment „a fost” în raport cu mine, dar „este” în raport cu tine. (Idem: 92-93)

Savanții sunt obișnuiți cu lipsa de certitudini. Preocupările acestora implică, prin chiar natura lor, zone necunoscute ale existenței. Incertitudinile ne alarmează pe noi, ceilalți oameni, căci ele generează nesiguranță. E unul dintre motivele pentru care, vrând să se facă înțeleși, fizicienii caută mijloace de exprimare inedite.

În atmosfera de catastrofă conceptuală produsă de primele descoperiri cuantice, s-a sugerat uneori că ar fi bine să se creeze un nou limbaj, sau o nouă logică, sau ambele. Era evident că limbajul și vechea logică nu se pretează la reprezentarea universului cuantic. (Houellebecq, 2021: 72)

COLOCVII TEATRALE

Dacă limbajul de zi cu zi trebuie reconstruit pentru a avea șansa de a descrie realitatea, ce ar trebui să se întâmple cu mijloacele de expresie ale teatrului? Cercetarea poate pleca de la mult discutatul teatru realist, într-un context special, căci lipsa de instrumente gramaticale eficace și necesitatea de a resemantiza limbajul articulat legitimează folosirea metaforelor chiar și în exercitarea capacităților raționale. Antecedentele sunt oferite de filosofie.

Putem concepe o poezie fără filosofie, dar nu și o filosofie fără poezie, deși nu în sensul mai totdeauna radical al romanticilor și al epigonilor lor. [...] Valoarea poeziei este foarte mare, rolul ei în viața sufletească este covârșitor, dar energiile care o produc fac parte din rândul facultăților care nu cer un exercițiu pregătitor. Gândirea filosofică este însă o funcțiune laborioasă, procedând prin meditații succesive, încât manifestările ei nu se pot lipsi de forțele care se găsesc, pentru a spune astfel, mai la îndemâna spiritului. Astfel se face că reflecția filosofică lucrează în bună parte cu forțele poetice ale spiritului și că în munca de cucerire a adevărului, acțiunile care derivă din acestea din urmă devin mijloace de care cugetătorii cei mai exacti nu se pot niciodată lipsi. (Vianu, 1971: 67.)

Evident că nu pot fi excluse figurile de stil în teatrul realist. Se observă însă că reconsiderarea limbajului teatral are o importanță ce depășește arta scenică în înțelesul ei strict, dacă e luată în serios afirmația că lumea e o scenă, așa cum face Evreinov. El se amuză propunând analogia între eroul lui Molière care, fără să știe, producea proză, și fiecare dintre noi, care jucăm teatru fără a înțelege că interpretăm roluri (Evreinov, 2020: 48-49). Autorul susține că teatrul e pentru om un instinct la fel de important ca acela al conservării. Mai mult, el aduce în discuție mimetismul pentru a demonstra că facultatea transfigurării e întâlnită și în regnul vegetal, și în regnul animal. Histrionismul e definitoriu nu doar pentru om, iar *teatrul e mai mult decât o artă, căci impune o realitate care include și arta scenică și realitatea cotidiană*. Ne permitem să numim această factualitate *realitate teatrală* și ne grăbim să arătăm că ea nu cuprinde întreaga existență, și că noțiunea nu epuizează incertitudinile legate de natura realității. Acestea, vechi de când omul a sfidat interdicția divină și a mușcat din fructul cunoașterii, s-au accentuat la începutul secolului trecut, când Einstein a arătat că timpul nu e universal iar spațiul e un fel de scoică flexibilă, influențată de gravitație. Pe urmele cercetărilor lui Einstein privind natura luminii, Louis de Broglie (<https://www.britannica.com/biography/Louis-de-Broglie>, accesat în data de 31

COLOCVII TEATRALE

ianuarie 2022) a demonstrat că materia are uneori natură corpusculară, alteori, ondulatorie; mai pe limba noastră: uneori se manifestă ca substanță, alteori, ca undă. Descrierea acestei lumi ce ne pare bizară, cum bizar părea oamenilor acum câteva secole că Pământul e o sferă care se rotește cu o viteză remarcabilă în jurul axei sale, a fost obiectul Școlii de la Copenhaga, condusă de Niels Bohr, întemeietorul mecanicii post-newtoniene. În principiu, grupul lui Bohr a arătat că legile fizicii întemeiate pe descoperirile lui Newton sunt aproximații – mai blând spus, cazuri particulare – ale fizicii cuantice. (<https://www.britannica.com/biography/Niels-Bohr>, accesat în data de 31 ianuarie 2022). Cel mai strălucit exponent al școlii, Werner Heisenberg (<https://www.britannica.com/biography/Werner-Heisenberg> accesat în data de 31 ianuarie 2022), a fundamentat Principiul Incertitudinii, conform căruia *există perechi de variabile fizice în universul subatomic care nu pot fi măsurate cu exactitate concomitent*. Pe baza acestui principiu, Heisenberg a susținut că realitatea este un grup de probabilități. „*Este ca și cum Dumnezeu n-ar fi desenat realitatea cu o linie fermă, ci ar fi trasat doar contururi punctate.*” (Rovelli, 2021: 26) (s. n.) Teza i-a tulburat pe adepții determinismului, care au respins *de facto* mecanica post-newtoniană. Surprinzătoare a fost însă reacția lui Einstein, care deși l-a propus pe Heisenberg pentru Premiul Nobel, nu se împăca cu atipia universului înfățișat de colaboratorii lui Bohr. Minunat exemplu de deschidere și *elocvență citire a unui text de teatru absurd*. Cât timp a trăit Einstein, între acesta și Bohr s-a desfășurat o polemică exemplară, prin intermediul scrisorilor, articolelor și conferințelor. (Idem: 27-29). Pe parcursul acestor ani, Bohr nuanțează principiul lui Heisenberg, înlocuind incertitudinea cu complementaritatea. El admite că este imposibilă caracterizarea exactă concomitent a unei unde și a unei particule, dar susține că descrierea lor simultană este mai bogată în informații decât prezentarea lor separată.

Bohr, soția acestuia, Margrethe, și Heisenberg sunt personajele piesei lui Michael Fryan, „Copenhaga”.¹ *Dramaturgul propune o realitate teatrală care pornește de la o realitate istorică*. În 1941 Heisenberg l-a vizitat pe Bohr la Copenhaga și cei doi savanți au făcut o scurtă plimbare, pentru ca discuția dintre ei să nu poată fi interceptată de eventualele microfoane plasate de hitleriști în casă. Multă vreme nu a fost cunoscut conținutul conversației. Existau presupuneri contradictorii, alimentate în primul rând de răceala ce a intervenit după respectivul eveniment între corifeii mecanicii cuantice. Controversele au fost accentuate și de realitatea că limpezirea episodului ar imprima o anume direcție în dezlegarea unei taine: ce rol a jucat Heisenberg ca șef al savanților germani angrenați în încercarea naziștilor de a realiza arma atomică? Autorul înclină să susțină că Heisenberg a încercat să saboteze proiectul. El este contrazis de istorici și de comunitatea academică.

¹ Punctele de vedere asupra acestei piese sunt dezvoltări ale proiectelor de cercetare pe care ni le-am propus în teza noastră de abilitare, în curs de redactare în acest moment – 5 feb. 22.

COLOCVII TEATRALE

Puncte de sprijin importante al opiniei lor sunt variantele unei scrisori pe care Bohr intenționa să i-o trimită lui Heisenberg, rămase în arhiva savantului danez. Epistola, ce se referă la întâlnirea din 1941, nu a fost niciodată trimisă. Conform uzanțelor, toate documentele ar fi trebuit să devină publice în 2012, la cinci zeci de ani de la moartea savantului danez. Textul lui Fryan i-a determinat pe membri familiei să publice în 2002 partea din arhivă care se referă la piesă. (Barad, 2007: 10) Cel mai important pasaj din perspectiva cercetării noastre este un fragment dintr-un draft din 1962, în care Bohr neagă că Heisenberg, în respectiva întâlnire, i-ar fi sugerat că fizicienii germani încearcă tot posibilul pentru a împiedica realizarea bombei atomice. Dramaturgul observă că *în timp ce intenția pe care Heisenberg a declarat-o hitleriștilor nu s-a finalizat, Bohr a ajutat la fabricarea de către americani a celor două bombe aruncate peste Japonia la sfârșitul războiului, fără să se fi angajat formal în acest sens*. Sigur, Bohr a declarat în permanență că a intenționat să grăbească înfrângerea Germaniei; poate fi el acuzat pentru crima înfăptuită de americani?

Heisenberg: Oppenheimer described you as the team's father-confessor. /Bohr: It seems to be my role in life. /Heisenberg: He said you made a great contribution. /Bohr: Spiritual, possibly. Not practical. /Heisenberg: Fermi says it was you who worked out to trigger the Nagasaki bomb. /Bohr: I put forward an idea. (...) I was spared the decision. (Fryan, 2000: 47)²

Dezbaterea se dezvoltă: au dreptul savanții să pună la dispoziția oamenilor posibilitatea de a folosi energia atomică? Fryan nu răspunde la întrebare. În schimb, ne permitem să sesizăm că *principul nedeterminării are importante implicații când judecăm în perspectivă morală raportul dintre fapte și intenții declarate*.

Heisenberg: ...explaining and defending myself was how I spent the last thirty years of my life. When I went to America in 1949 a lot of physicists wouldn't even shake my hand. Hands that actually built the bomb wouldn't touch mine. (Idem)

² „Heisenberg: Oppenheimer te-a descris ca fiind părintele spiritual al echipei. /Bohr: Se pare că acesta este rolul meu în viață. /Heisenberg: A spus că ai avut o contribuție mare. /Bohr: Spiritual, posibil. Nu practic. /Heisenberg: Fermi spune că ai făcut campanie pentru detonarea bombei de la Nagasaki. /Bohr: A fost o idee. ... Am fost scutit de decizie.” (trad. n.)

COLOCVII TEATRALE

Situația teatrală e o expresie a Principiului lui Heisenberg. Intențiile pacifiste ale lui Bohr nu au cum fi certificate, dar nici nu sunt invalidate de bombardarea Japoniei; certitudinea că germanii nu au reușit să construiască arma nucleară nu clarifică existența sau inexistența intenției lui Heisenberg de a sabota proiectul.

Ambiguu a rămas și motivul pentru care Heisenberg s-a dus să-l întâlnească pe Bohr la Copenhaga în 1941. Fryan propune un spațiu fără coordonatele newtoniene cu care suntem familiarizați, și un timp în care curgerea istorică e suspendată. În felul acesta e posibil să se confrunte, după dispariția lor de pe Pământ, cei doi fizicieni; la controversă ia parte și Margrethe, soția lui Bohr. Miza unui proiect regizoral cu acest text e concretizarea unei realități care să chestioneze și să includă realitatea cotidiană, și care are ca teme incertitudinea. "Heisenberg: ...I'm your enemy; I'm also your friend. I'm a danger to mankind; I'm also your guest. I'm a particle; I'm also a wave". (Idem, 2000: 77-78)³

Asumându-și realitatea ca realitate teatrală, personajele creează evenimentele. Rețeaua acestor evenimente nu depinde de timpul liniar. Revederea e inițiată de Heisenberg, care la nivel narativ își dorește să își deslușească motivele vizitei. În planul semnificațiilor, tentativa e generată de dorința de a se explica. Imposibilitatea de a evalua concomitent, în ordine morală, intențiile și faptele îl obligă pe Heisenberg să admită că tot ce mai poate spera e să se înțeleagă pe sine. Lucru imposibil și acesta. Fryan se folosește de una din teoriile Școlii de la Copenhaga, conform căreia subiectul cunoscător viciază rezultatele examinării unui obiect cercetat, pentru a susține că un om nu se poate cunoaște nici măcar pe sine cu exactitate .

Curgerea narațiunii contrazice liniaritatea timpului; textul propune trei finaluri, fiecare urmare a câte unui draft, analog ciornelor scrisorii lui Bohr, și fiecare concept este efect al constatării că incertitudinea persistă. "Heisenberg: Why did I come to Copenhagen? Yes, why did I come...? /Bohr: One more draft, yes? One final draft?"⁴

Realitatea istorică e temei al realității teatrale grație personajelor, și este util pentru proiectul teatral propus să notăm detalii relevante ale felurilor lor de a fi, și să schițăm dinamica relațiilor dintre cei trei. În 1933, când Heisenberg a câștigat Premiul Nobel pentru fizică, începe ascensiunea naziștilor în Germania. Politicile lor au determinat demiterea sau demisia mai multor cadre universitare, cel mai cunoscut nume fiind Einstein.⁵ Crezând că

³ „Heisenberg: ...Sunt dușmanul tău; sunt și prietenul tău. Sunt un pericol pentru omenire. Sunt și invitatul tău. Sunt o particulă; și sunt o undă.” (trad. n.)

⁴ Idem, ibidem, pg. 86 „Heisenberg: De ce am venit la Copenhaga? Da, de ce am venit... /Bohr: Încă un bruion, da? Un ultim bruion?” (trad. n.)

⁵ Se consideră că unul dintre motivele eșecului proiectului german de realizare a armei atomice e tocmai hemoragia de savanți generată de politica rasială hitleristă.

COLOCVII TEATRALE

situația nu va dura mult, Heisenberg nu a luat poziții publice. (<https://www.britannica.com/biography/Werner-Heisenberg> accesat în data de 14 septembrie 2021) E de subliniat și că el însuși a fost ținta unor atacuri violente, fiind catalogat ca „evreu alb”, pentru conexiunile sale cu oamenii de știință evrei. Folosindu-se de legăturile pe care familia mamei sale le avea cu familia lui Heinrich Himmler, Heisenberg a reușit să obțină oprirea hărțuirii. În același timp însă, șeful SS i-a trimis o scrisoare în care îl avertiza să nu amestece rezultatele cercetării cu atitudinile personale și politice. Heisenberg era obsedat de calcule și un pianist foarte bun. Era un om plăcut, își făcea prieteni ușor. Cu toate acestea, nu a fost niciodată agreeat de Margrethe. Îl considera exagerat de sensibil, aprecia că are o fire dificilă, că e prea interiorizat. Vizita făcută de Heisenberg lui Bohr a îngrijorat-o la momentul respectiv și a preocupat-o toată viața. Bohr a mărturisit că ea și-a dat acordul ca Heisenberg să fie poftit în casă doar după ce bărbaii s-au angajat că nu vor discuta politică.

Erau notorii bunătatea și omenia lui Bohr. (<https://www.britannica.com/biography/Niels-Bohr> accesat în data de 14 septembrie 2021) Vorbea fluent mai multe limbi, dar uneori nu era conștient ce anume limbă folosește. Avea dicție deficitară, ezita în afirmații din respect pentru eventualul preopinent: nu dorea ca acela să simtă că propriile opinii nu sunt respectate. În institutul pe care l-a condus a creat un mediu social cu totul special, relaxat. Îngrijorat de ascensiunea nazismului, Bohr s-a folosit de relațiile sale pentru a ajuta fizicienii persecutați în Germania să ajungă în SUA, via Copenhaga. În toamna lui 1943 a fost avertizat că va fi arestat și a fugit în Suedia, împreună cu toată familia. Ceva mai târziu, trecând prin Scoția, a ajuns în America.

Personajele istorice animă o ficțiune care, prin încarnarea lor de către actori devine realitate. Miza regizorală a unui astfel de proiect este cercetarea acestei realități, a raporturilor dintre ea și realitatea cotidiană, și folosirea informațiilor oferite de istorie pentru articularea unui discurs despre imprecizia acestei științe.

Textul lui Fryan propune un fel de dramaturgie asociată unei realități guvernate de incertitudine, și concomitent vorbește despre acest principiu, fundamental pentru mecanica post-newtoniană. În „Chunga” (Llosa, 2005), Mario Vargas Llosa nu e deloc preocupat de expunerea realității, ci prezintă *mai multe realități complementare. Fiecare dintre ipoteze, luată separat, e logică dar se dovedește incompletă. Realitatea are șanse de a se întregi dacă se constituie prin conjugarea prezumțiilor, dar tentativa e imposibilă în ordine rațională.* E un fel al mecanicii newtoniene de a-și arăta limitele.

Am vorbit despre „Chunga” într-un volum publicat acum câțiva ani. (Mircioagă, 2016) Reluăm aici, pe scurt, câteva aspecte, cu scopul de a le dezvolta, ceea ce ne va permite să deschidem noi și ofertante teme de cercetare. Chunga, de vârstă nedefinită, și cu un trecut

COLOCVII TEATRALE

ambiguu, este proprietărea unei spelunci, ai cărei clienți fideli sunt José, Lituma, Josefino și Maimuță. Cei patru se autointitulează „Neînvinșii”. Într-o seară, Josefino, din lipsă de bani, o lasă pe frumoasa Meche, pe care tocmai o sedusese, gaj Chungăi, în schimbul unui împrumut. Meche ațâță mințile și sângele Neînvinșilor, dar și ale Chungăi. Ea o convinge pe tânără că lângă oricare dintre cei patru o așteaptă un destin nedrept și o determină să dispară.

Fiecare membru al găștii trăiește propria realitate a evenimentelor desfășurate în noaptea aceea; relatarea felului în care cele două femei s-au cunoscut și înfățișarea celor patru realități constituie materia epică a piesei. (Mircioagă, 2016: 42)

E posibil ca dintre cele patru presupuneri, cea a lui José să se apropie de ceea ce s-a întâmplat: Chunga și Meche au făcut dragoste. Ipoteza e verosimilă, dar irelevantă. Povestea se desfășoară grație a două conflicte. Primul, erotic, cu importanță minoră în circumstanțele cercetării noastre, determină raporturile dintre Chunga și clienții ei și, implicit, influențează relațiile dintre aceștia. Al doilea, paralel, opune unei realități ce nu vrea să se dezvăluie, cea a sorții lui Meche, realitățile fiecăruia dintre Neînvinși.

Majoritatea pieselor lui Llosa propun ca temă relația dintre lume și artistul-creator care încheagă realitatea sa intimă în jurul propriilor percepții, judecăți, amintiri. „Chunga” face excepție, căci e populată de personaje fără veleități, dar asta nu reduce importanța amintirilor și fanteziilor lor, dimpotrivă, căci universul piesei e caracterizat în primul rând de lipsa de orizont. Într-o asemenea lume, ficțiunea e sursa unor arme importante în înfruntarea cu nemiloasa senzație a ratării existenței. Relevant e cazul lui Lituma, muritor de foame care nu se împacă cu starea sa de terchea-berchea.

El reclamă un necesar suport pentru un ideal apt să îi ordoneze viața; (este de presupus că) miza relației sale cu Meche e foarte importantă. Ca urmare, prezența sa în realitatea apartenenței la grupul trândavilor, evident apatică, diferă radical de comportamentul în realitatea întâlnirii cu ea: temperamental, plin de pasiune. Între cele două tipuri de conduită legătura se face prin convingerea lui că Josefino a asasinat-o pe tânără. (Idem: 44)

COLOCVII TEATRALE

În construcția scenică a acestui personaj nu se poate eluda incertitudinea; Lituma e animat de aspirații, dar e și robul unei neputințe în care se simte confortabil. Rămâne sarcina cuplului actor-regizor să stabilească situațiile scenice în care *Lituma se manifestă ba ca microobiect irelevant într-un mediu care e la rândul său indiferent în raport cu el, ba ca propagare a unor năzuințe ce pot da sens și lumii și sieși*; iar miza acestei abordări e fragilul echilibru dintre cele două stări.

Josefino are o situație financiară mai bună decât ceilalți și un statut social superior. Gașca e deci dezbinată – și, totodată, aglutinată! – nu numai datorită pasiunilor stârnite de Meche ci și din pricina stărilor pecuniare, a pozițiilor ocupate în comunitate, chiar a cartierelor în care s-au născut și locuiesc, a norocului la jocul cu zaruri, precum și a relațiilor cu femeile.

Momentele ce le au în centru pe femei intră în umbră când în jurul mesei spiritele se încing: realitățile constrâng prin puterea lor; puterea lor depinde de relația pe care o constituim cu ele. (Idem, 44-45)

Punctele de vedere complementare însoțesc raportul dintre obiectul cunoașterii și subiectul ce acționează asupra acestuia. Contradicția dintre ele e rezolvată de opțiunile noastre. În „Chunga” e avansat gândul elementar că omul trăiește ce e important pentru el – în cazul discutat, fie iubirea, fie jocul de noroc. Iubirea, jocurile de noroc etc. au, fiecare, valoarea pe care fiecare le-o dă, iar în funcție de aceste valori se naște realitatea personajului.

Realitățile glisează ușor când ele cuprind dragostea, căci e zadarnic să contestăm subiectivismul în această situație. „Chunga” propune ca temă esența iubirii prin Meche, o femeie fascinantă care îi tulbură pe toți cei care o cunosc. Candidă, ușuratică, aproape exhibiționistă, tentată de lesbianism, foarte tânără, nu e interesată de viitor, căci vrea să trăiască dragostea, iar „dragostea e fericire de-o clipă, a momentului prezent.” (Llosa, 2005: 223) Meche e deci o alcătuire umană pentru care, mai ales la tinerețe, realitatea cunoaște doar clipa trăită aici și acum. *Timpurile se dovedesc, iată, doar concepte gramaticale*; hedonismul unor oameni ca Meche e întemeiat pe astfel de intuiții; bucuria lor de a trăi se întemeiază pe inocență, iar când la aceasta se adaugă senzualitatea ei nativă, atractivitatea fetei devine irezistibilă. Chunga o întreabă ce a găsit la Josefino; ea ia aer înainte⁶ să spună: „Mă rog, când mă sărută și mă mângâie, simt așa că mă înfior.” (Idem, ibidem) Râde

⁶ Apelăm la această grafie pentru a sugera câteva posibilități de concretizare scenică.

COLOCVII TEATRALE

cristalin, cu poftă, apoi se oprește brusc și completează: „Văd steluțe.” (Idem, ibidem) Prezența ei armonioasă este o repercusiune a armoniei cosmice. În absența lui Meche universul e infectat de cacofonie – bărbații tușesc, își suflă nasurile, râgâie; un oblon scârțâie, un radio cu tranzistori funcționează cu paraziți. Tânăra e subordonată lui Josefino, trebuie să renunțe la plăcerea de a vedea un film, pentru că el își impune pofta de a juca zaruri. Sarcina femeii poate explica felul și forța legăturilor dintre ea și bărbat. E o justificare conjuncturală. De fapt, ea e o persoană dependentă, are nevoie de ocrotire. Lituma i-o oferă, într-o realitate pe care o construiește vremelnic. Cei doi se decid să fugă din oraș, ea trebuie să își ia câteva haine de acasă, el coboară în culmea fericirii pe scări – dar înjurăturile și râsetele groase impune realitatea că Lituma nu are forța Chungăi.

Realitatea Chungăi exclude hedonismul lui Meche. Rostul existenței ei era incert până a cunoscut-o pe Meche, pentru că Meche îi traversează viața. *Existența Chungăi ignoră gramatica uzuală, căci se întemeiază pe facultatea de a trăi un timp special, care înglobează un acum gri, monoton, mediocru, exclusiv cotidian, un ieri răscolitor, înnobilat de dragoste, și un mâine, deschis prin definiție și, ca urmare, generos*. Pentru om, e o misiune importantă aceasta, de a descoperi, caracteriza și valida acest timp, prin chiar viețuirea sa, fiindcă în acest fel existența sa poate dobândi sens.

Seduția exercitată de cele două femei una asupra celeilalte e înlesnită de mediul agresiv în care trăiesc. E de presupus că un deficit de virilitate face din Lituma o excepție: bărbatul blând. Lumea din „Chunga” e populată de femei obligate să se prostitueze, să îi slugărească pe bărbații lor, să le fie jucării sexuale. Josefino este prototipul masculului suficient, lipsit de scrupule. Meche îi face jocul căci așa se adaptează ea unei normalități absurde. Din păcate, trebuie să admitem că această normalitate reflectă planul social al piesei, plan ce impune discuția despre condiția mizeră a femeii din realitatea de zi cu zi. În actul doi povestea nu se mai alimentează exclusiv, ca în actul întâi, din pendularea trecut-prezent, iar realitatea se eliberează de servituțile impuse de cotidian; ca urmare, sugerează Llosa, soarta femeii are șanse de a ieși din zona determinismului, dacă ea, femeia, se revoltă împotriva unei realități zidite cu interdicții și înscrise între jaloane arbitrare.

Realitatea construită prin ieșirea din perimetrul realității de zi cu zi se constituie prin asocierea realităților fiecărui personaj, iar acestea se adună în jurul răspunsurilor la o întrebare fundamentală: cum e Chunga? E un proxenet cu fustă? o lesbiană? o sadică, o masochistă? E un om care își ascunde sensibilitatea și generozitatea pentru a supraviețui într-un mediu ostil? un om inteligent care își evaluează corect forțele și știe cum să le folosească? un om care refuză să se asocieze cu un pește, pentru ca propriul destin nefericit să nu se repete? *Oricare dintre răspunsuri e corect, dar nici unul nu epuizează natura personajului. Pentru a o descrie pe Chunga se impune complementaritatea soluțiilor, ceea*

COLOCVII TEATRALE

ce lasă incertitudinile să planeze asupra ei și, în acest fel, îi protejează misterul și îi dă carne. Neînvinșii răspund, fiecare în felul său, la întrebare și își dezvăluie, astfel, nevoile, nădejtile, plăcerile lor secrete, neîmplinirile.

Disparația lui Meche, rămâne o enigmă. Nu au bărbații mijloace pentru a o obliga pe Chunga să le spună ce știe? Bineînțeles, ea a avut inteligența de a refuza să afle ceva în legătură cu planurile lui Meche, tocmai pentru ca amenințările cu moartea sau caznele să nu folosească, dar relevant este că, de fapt, clienții ei se mulțumesc să amenințe și să acționeze expeditiv; astfel, realitatea fiecăruia rămâne validă și cel ce o trăiește are posibilități sporite de a se sustrage mediocrității zilnice și de a trăi sentimentul demnității. Josefino stă cu briceagul la gâtul Chungăi, oftează, bagă lama în teacă și pleacă: „Ce cățele poa' să fie femeile, Doamne –Dumnezeule...” (Idem: 282) Bărbații ar putea chefui și în alte cârciumi, dar nicăieri ca în cea a Chungăi prezența lui Meche nu devine un element firesc al realității, iar pentru ei această realitate e vitală.

Chunga însăși nu a dorit să cunoască intențiile lui Meche nu numai din circumspecție, ci și pentru ca ea să își scrie propria istorie, în care iubirea să fie structura de rezistență a existenței. La plecare, José se asigură că a doua zi absența tinerei va fi explicată. Patrona îl repede dar, singură, impune prezența lui Meche. *Creează o realitate mai puternică decât realitățile bărbaților.*

José trăiește febril relația dintre Meche și Chunga. Inhibat de obsesii, el se adâncește într-o realitate stearpă. Jocul erotic dintre Chunga și Meche merge până în momentul în care utopia bărbatului nu accesează măsura mișcărilor sufletești dintre ele. Femeile trag o cortină în spatele căreia pare că nu se întâmplă nimic și, tulburat, José se întoarce la masa de joc.

Epica e generată de bunul-plac al lui Josefino, un cartofoar ordinar, arogant, un pește. Intră cu Meche biziindu-se pe vraja pe care fata o va exercita asupra găștii. Cu alte cuvinte, o aduce pentru a face impresie. Farmecul e sabotat de Lituma care îl invită pe Josefino să intre în joc; Maimuță, ascunzându-se în spatele unui răs gros, îl amenință pe Josefino că va pierde toți banii și va trebui să o lase gaj pe Meche. Este de presupus că și Lituma și Maimuță se gândesc deja că „trufandaua” va fi curând scoasă pe piață. În realitatea de zi cu zi, pentru Lituma ar fi singura șansă să se apropie de tânără căci el suferă de timiditate, nu știe să obțină de la o fată de pe stradă un rendez-vous, așa că a avut contacte sexuale doar în casele de toleranță. În realitatea sa, Lituma e un om de treabă, un sensibil, și de aceea îi propune lui Meche să se căsătorească. Natura personajului explică dușmănia sa greu ascunsă față de Josefino. Lituma este ipostaza unui bovarism fără calitate, a insului ce evadează deplorabil, doar până la punctul în care realitatea lasă doar să i se întrevadă adâncimile. E posibil să fie foarte afectat de dispariția lui Meche, cel puțin așa rezultă din agresivitatea cu care vorbește despre posibilitatea ca Josefino să o fi ucis, dar este și cel mai mulțumit: dacă

COLOCVII TEATRALE

visul s-ar fi materializat, Lituma nu ar mai fi putut să își ascundă frica înăscută, care îi strâmtează și îi sărăcește realitatea.

Dar lui Lituma nu Josefino i se opune ferm, ci Chunga. Femeia care ține cârciuma și îi domină pe cei patru bețivi e, ca și Josefino, un caracter puternic, ceea ce, alături de ura pe care o arată față de bărbați și de singurătatea ei, favorizează speculațiile despre preferințele ei sexuale. Ea se diferențiază însă fundamental de clienții săi; ei sunt niște troglodiți, ea este o natură bogată, gingașă în esență, profund feminină, sensibilă și omenoasă. Deși știe că va intra în conflict cu un ins primejdios nu ezită, încă de la primul contact cu Meche, să o atenționeze că va trebui să își vândă corpul pentru a-l întreține pe pește, un ticălos care, uzând de „papagal”, le face pe femei să își piardă mințile. Eu-l viril al Chungăi o ațâță pe Meche, așa cum naivitatea tinerei o emoționează pe cârciumăreasă. Chunga refuză să se îndrăgostească pentru că omul care iubește devine vulnerabil, poate fi ușor dominat, ipostază pe care ea și-o refuză rezolut. Meche nu poate trăi fără dragoste și judecata ei nu are cum să nu dea de gândit: dacă trăim într-o lume în care nașterea unui copil constituie o neghiobie, atunci omului nu îi rămâne decât să trăiască clipa – adică să iubească. Personalitatea complexă a Chungăi îngăduie fiecăruia dintre Neînvinși să se raporteze la acea dimensiune a personajului care îi favorizează realitatea. Llosa sugerează astfel că bogăția realității trăite depinde de cel ce o ființează. *Realitățile nu se exclud, sunt complementare, împreună dau măsura unei stări de fapt care e guvernată de incertitudine*. Realitatea rămâne imediată, săracă, unidimensională, dacă în mijlocul ei se află o ființă seacă, cu dimensiuni reduse. Realitatea se deschide, capătă amplitudini și profunzimi fascinante, dacă o galvanizează oameni plurivalenți, fecunzi. Spectacolul cu „Chunga” poate oferi căi de cercetare a acestui fenomen și posibilități de înțelegere a felului în care complementaritatea realităților ne permite să trăim în vecinătatea miracolului.

Fryan și Llosa sunt dovezi că unii dramaturgi au intuit că realitatea nu se rezumă la realitatea cotidiană, și că teatrul, înțeles ca dimensiune umană esențială, ne permite să sondăm o lume neverosimilă la prima vedere, dar perfect susținută de legi fizice probate experimental și descrise de ecuații matematice. Este o lume a cărei materialitate rezidă într-o rețea de evenimente ce pune în discuție variabila timp. Aceasta este înlocuită de capacitatea omului de a crea istorie conștientizând realitatea teatrală în care trăiește; o realitate ce nu exclude realitatea de zi cu zi, ci o augmentează. Constatând că astfel se modifică conținutul noțiunii de realism, ne exprimăm speranța de a avea ocazia să vorbim și despre ce s-ar putea schimba în abordările regizorale ale teatrului.

COLOCVII TEATRALE

BIBLIOGRAFIE

Barad, 2007: Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway – Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, London, 2007, Duke University Press

Evreinov, 2021: Nikolai Evreinov, *Teatrul în viață*, trad. Nicolae Manda, București, 2020, UNATC Press

Fryan, 2000: Michael Fryan, *Copenhagen*, New York, 2000, Anchor Books

Llosa, 2005: Mario Vargas Llosa, *Teatru*, trad. Mihai Cantuniari și Alina Cantacuzino, București, 2005, Curtea Veche Publishing

Mircioagă: 2016, Ion Mircioagă, *Realitatea și realismul în teatru*, București, 2016, UNATC Press

Houellebecq, 2021: Michel Houellebecq, *Intervenții, 2: urme*, trad. Alexandru Matei, Iași, 2021, Polirom

Rovelli, 2019: Carlo Rovelli, *Ordinea timpului*, trad. Vlad Zograf, București, 2019, Humanitas

Rovelli, 2021: Carlo Rovelli, *Șapte scurte lecții de fizică*, trad. Vlad Zograf, București, 2021, Humanitas

Vianu, 1971: Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, București, 1971, Editura enciclopedică română

<https://www.britannica.com/biography/Louis-de-Broglie>, accesat în data de 31 ianuarie 2022

<https://www.britannica.com/biography/Niels-Bohr>, accesat în data de 31 ianuarie 2022

<https://www.britannica.com/biography/Werner-Heisenberg> accesat în data de 31 ianuarie 2022

COLOCVII TEATRALE

Claus Guth și dioramele răsturnate

Cristi AVRAM•

Rezumat: Articolul ce urmează are în prim plan estetica regizorală a lui Claus Guth, artist ce se concentrează asupra reinterpretărilor creațiilor lirice înscrise pe afișele marilor case de operă din lume. Îndepărtându-se ori, poate, atingând cotloane nebănuite ale libretelor și partiturilor muzicale, speculând și reinventând poveștile personajelor, regizorul german dă naștere unor noi realități ce se grefează pe cele originale, transfigurându-le într-un mod neașteptat. Oratoriul *Mesia* de Georg Friedrich Händel e un bun exemplu, întrucât libretul incoerent ce servește drept temelie compoziției baroce e îmbogățit de Clauus Guth printr-o invenție binevenită, în care sunt chestionate religiozitatea și credința intimă a omului contemporan. La fel, alte lucrări pe care le amintesc, testează limitele percepției spectatorului, nefiind interpretări corecte ori eronate, ci, mai degrabă, fiind puncte de vedere posibile care dislocă personajele din lumea lor obișnuită, transportându-le într-o altă în care, cu ironie și umor, sunt datoare să se redefinăască.

Cuvinte cheie: diorame, metarealitate, reinventare, juxtapunere

Arta scenei lirice, pudică în casele de operă de tradiție, e de multă vreme mai mult decât îndrăzneată, e inovatoare și dătătoare de tendințe devenite „canonice” în țările vestului ori nordului Europei, chiar dacă autorii acestora se dislocă cu vehemență de ideea normativă a trendului, fie el post-postmodern, ori numit într-un anume mod. Căci, fie că acceptăm sau nu, arta contemporană, luată de-a valma în vârtoarea de forme, cuprinsă în robustul veșmânt al consumului, tot mai generos și subțire, nu mai oferă direcții de multă vreme. De fapt, aproape că nici nu mai e vorba despre consum ori nevoie de consum, aproape că nu ar fi cazul să luăm în calcul definirea unor tendințe, ele fiind valide prin ele însele și identificate izolat în patrii mai mult sau mai puțin curajoase. E lesne de observat că cei care gustă formele de artă, aici mă voi îndrepta cu precădere spre cea a spectacolului, sunt cu mult diferiți în spațiile Europei; cu mai mare generozitate va întâmpina publicul german o producție spectacologică incoerentă, illogică sau răsturnată decât cel italian. În anul 2022 nu e cazul să vorbim despre curajul unor oameni de cultură de a oferi, ci despre forța și deschiderea de a primi a publicului, venită nu din obișnuință ori din snobismul apetitului rafinat pentru arta abstractă, ci din

• Asistent universtar dr. la Facultatea de Teatru, UNAGE, Iași

COLOCVII TEATRALE

curiozitatea diversității, din neastâmpărul de a fi pus în fața unor realități posibile sau imposibile.

O mare parte din exegeții artei scenice au văzut în perioada de retragere în sine din timpul lockdown-ului un prilej de redefinire, de punere în balanță a valorilor, o modalitate prin care scândura va filtra produsul de calitate, dispus să-și deschisă porii spre tehnici și direcții noi. Imediat ce lucrurile au devenit mai permissive, imediat ce teatrele au avut posibilitatea de a-și deschide din nou porțile, a apărut inevitabil încrâncenarea de a supraviețui; managerii și artiștii au recurge la mijloace aflate la îndemână pentru a-și relua demarajul. Problemele deveneau brusc nu de fond și nici măcar de formă, ele se transformau în provocări ce să repună în funcțiune un mecanism destructurat subit. Reglementările propuse de cei în măsură să le dispună nu vizau nici în România și nici în Europa sectorul cultural, vitregit și damnat să recurgă la compromisuri. În fine, lucrurile s-au mai așezat parțial, apele par să fi revenit în matcă, cel puțin temporar spun unii pesimiști, însă, cu siguranță, viitorul va fi ghidat de mijlocul ce se transformă în substanță definitorie – banul. În România, bugetul dedicat culturii se prevede a fi tot mai mic, iar în restul lumii situația nu e deloc optimistă.

Totuși, dincolo de această scurtă introducere, îmi propun să-mi îndrept atenția spre un nume important al regiei de operă din Europa – Claus Guth, nume a căruia rezonanță ocolește granițele României, din motive ce-mi sunt necunoscute. Din anii '90 ai secolului trecut, după ce-și finalizase studiile de filosofie și regie, Guth se orientează asupra spectacolului de operă căruia îi testează limitele fără niciun soi de inhibiție. Apropiindu-se de câteva titluri nou apărute în peisajul operistic, *El Cimarrón / Sclavul fugar* de Hans Werner Henze la Opera din Atlanta în 1995, *Cronaca del luogo / Conica locului* de Luciano Berio la Festivalul de Operă din Salzburg în 1999 sau *Celan* de Peter Ruzicka la Semperoper Dresda în 2001, Guth este primul regizor al acestor producții, dându-și libertatea să le abordeze fără prejudecăți, anticipându-și intrarea în marele repertoriu liric. Patria sa natală, de multă vreme libertină în apropierea de operele de repertoriu, a reprezentat fără doar și poate o școală a asumării riscurilor, a zdruncinării subiectelor abordate, sprijinite doar la nivel de pretext pe marile capodopere. Scena, oglinda prezentului, vorbește prin mijloacele contemporane despre ceea ce se întâmplă astăzi – crez shakespearian purtat ca un stindard de marii creatori ai lumii spectacolului.

Ne este cunoscută tendința regizorilor germani de a răsturna și reinterpretă realitatea unui text, ori a unui libret de operă pentru a vorbi despre cu totul altceva. Tehnicile postdramatice fac parte și din instrumentarul de lucru al lui Claus Guth, căci ele par a defini originalitatea conaționalilor săi. Dean Frederick Lundquist

COLOCVII TEATRALE

observa în lucrarea sa *Provocările regiei de operă*¹ faptul că două mari direcții ale interpretării unei partituri devin posibile pârgii pe care este sprijinită întreaga osatură a viitorului spectacol: în cazul celui dintâi, narațiunea se sprijină pe libretul de operă, deci pe textul rostit, pe dialogul logic dintre personaje și, în cel de-al doilea, narațiunea se sprijină pe sonorități, pe muzica ce trezește în fiecare o interpretare unică. Desigur există și posibilitatea conjugării celor două direcții conform logicii intrinseci a lucrării, construită aproape de fiecare dată ca un întreg, melodicitatea e construită pe un dialog complementar. Se întâmplă adesea ca realitatea logică a unui text să fie departe de contextul socio-cultural al contemporaneității, lucru privit ca o insuficiență a lucrării originale. Atunci când diegeza nu răspunde nevoilor actuale, muzica oferă o cheie salvatoare celui însărcinat cu transgresarea acesteia într-un spațiu concret. Poate așa se explică de ce prin mijloace postdramatice, o poveste poate fi întrupată sprijinindu-se pe una cu mult diferită.

E un truism să afirmăm că marile lucrări pot fi reiterate în prezentul celui care le recrează, indiferent de perioadele istorice de proveniență. Chiar și așa, apare frecvent întrebarea dacă ele sunt mai valoroase atunci când, prin construcția lor, trimit direct la epoca în care au fost concepute, acest lucru implicând o cât mai fidelă repunere în scenă, sau dacă, prin reinterpretarea lor, esența este tușată mai pronunțat. Din acest punct părerile diverg în varii interpretări; propunerea mea vine însă în a urmări parcursul dezvoltării unei metanarațiuni pe baza unei lucrări care devine pretext pentru noua lucrare. Astfel, unii artiști ai prezentului aleg să dea alte sensuri unei opere care la o lectură carteziană îndreaptă interpretările publicului spre un orizont lesne perceptibil (în acest context nu mă refer nicidecum la o lectură superficială ori la interpretări limitative). În demersul nostru vom analiza o mică parte dintre producțiile de teatru liric semnate de Claus Guth - dioramele răsturnate. Pentru a lămuri opțiunea titlului și a propunerii mele, intenționez să privesc lucrările muzicale ca pe dioramele muzeale care, puse în lumina unor mari creatori, se transformă radical. Despre ce fel de realitate vorbesc acestea? - e o întrebare ce rezonează perpetuu de fiecare dată când focusul se îndreaptă spre Claus Guth. Se impune totuși o precizare, metarealitățile ori dioramele distorsionate nu sunt pomenite aici cu titlul de generalitate, ele apar însă adeseori în portofoliul regizorului deja pomenit.

Urmărind lucrările regizate de Claus Guth, regăsim cu oarecare frecvență o predilecție pentru oratorii care, deși sunt lucrări concertistice cu tematică preponderent sacră și destinate a fi reprezentate într-un topos adecvat – catedrale ori lăcașuri de cult - pentru a fi readuse în vizorul publicului larg ele se infiltrează

¹ Dean Frederick Lundquis, *The Challenges of Opera Direction*, University of Nevada, Las Vegas, 2000.

COLOCVII TEATRALE

uneori în teatrele de operă. E bineștiut faptul că în secolul al XVII-lea, perioadă în care oratoriile devin cunoscute, în timpul postului Paștelui acestea înlocuiau reprezentațiile operelor, interzise de Biserica Catolică. Subiectele sacre, inspirate de faptele biblice ori de conduita religioasă a unor personaje străvechi, devin o provocare pentru creatorii de astăzi, care-și propun să le însceneze. Claus Guth adună în portofoliul personal cinci puneri în scenă a unor oratorii de mare însemnătate.² Voi face trimitere aici la unul dintre acestea, realizat la Theatre an der Wien / Opera din Viena în 2009, regizorul fiind secondat de scenograful Christian Schmidt, coregraful Ramses Sigl și coregraful Konrad Kuhn. Cu toate că în 1743, la premiera oratoriului *Mesia*, Händel își manifestă dorința de a fi reprezentat pe scena de la Covent Garden și nu într-o catedrală, fapt ce stârnise revoltele bisericii, și astăzi lucrările religioase sunt o raritate pe scena de operă. Se întâmplă adesea ca această practică să fie privită cu scepticism și interpretată ca un act de laicizare a unei compoziții cu altă destinație. În orice caz, astăzi, muzica sacră, gustată de publicul de nișă, de clerici și de o parte din elita melomanilor, e anevoios tolerată de publicul larg. Dacă oratoriul *Mesia* e oferit auditoriului în formula clasică de concert, în care soliștii și corul își cântă partitura fără a schița un minim de mișcare, cele trei ore de muzică barocă devin fastidioase. Dacă alte oratorii par să aibă o înșiruire logică a părților și temelor abordate, dacă în versurile cântate de interpreți se poate zări o narațiune plâpândă, ba chiar, uneori, figuri dramatice, personaje, în cazul oratoriului *Mesia* nu poate fi vorba despre acest lucru. De altfel, intenția libretistului Charles Jennens a fost de a glorifica clemența lui Iisus și de a-i înălța cântece de slăvire și nu aceea de a-i dramatiza viața. Misiunea unui regizor de a pune în scenă o astfel de compoziție devine, deci, aproape imposibilă.

Claus Guth propune o abordare curajoasă, încercând să aducă laolaltă muzica sacră și povestea profană a unor oameni din prezent, preocupați, ca noi toți, de neajunsurile imediatului, de relațiile familiale disfuncționale, de încrâncenarea profesională care aruncă indivizii într-un astăzi agonizant, în care disperările umbresc orice urmă de speranță. Personajele sunt lesne recognoscibile, vorbesc despre oamenii prezentului, ființând într-o poveste în care strigătul divinității devine singura posibilitate de salvare. Deși Claus Guth a fost acuzat de unii critici de a fi creat un spectacol agnostic, sunt de părere că propunerea narativă trimite către conștiința profund religioasă a fiecăruia. A sonda în credința intimă a omului

² *Patimile după Matei* de Heinrich Schuetz (1666) – oratoriu realizat în 1992 – Biserica lui Hristos în parteneriat cu Academia de Arte Frumoase, München;
Mesia de Georg Friedrich Händel (1741) – oratoriu realizat în 2009 – Opera din Viena;
Lazăr de Franz Schubert (1820) - oratoriu realizat în 2013 – Opera din Viena;
Iefta de Georg Friedrich Händel (1751) – oratoriu realizat în 2016 – Opera Națională din Amsterdam;
Saul de Georg Friedrich Händel (1738) – oratoriu realizat în 2018 – Opera din Viena.

COLOCVII TEATRALE

contemporan cu atâta finețe, face ca întâlnirea muzicii sacre a oratoriului să învelească tandru plăgile aparent de nevindecă ale laicilor. În plus, prin construcția iconoclastă, trimiterile frecvente către faptele biblice – nașterea, trădarea, moartea, învierea, dar și prin dioramele răsturnate în care se poate observa chipul salvatorului Mesia, spectacolul aduce în planul concret o pasișă a dumnezeirii.

În dezacord aparent cu textul cântat de soliști și cor, povestea inventată de Claus Guth și dramaturgul Konrad Kuhn este centrată pe o trinitate disfuncțională, în inima căreia distingem identitățile a trei frați și familiile lor. Oratoriul e deschis de o simfonie ce invită auditoriul în microcosmosul în care toate se succed într-o temporalitate inconstantă, trecutul se împletește cu prezentul, flash-back-urile aduc lămuriri asupra prezentului. De o expresivitate și o sensibilitate aparte e actrița surdo-mută Nadia Kichler, întrupându-l pe Arhanghelul Gabriel, cel care rezumă prin limbajul semnelor acțiunile ulterioare. Uvertura este deci consacrată vestirii, e un preambul pentru întreaga acțiune. Deși străin de codul semnelor, publicul e vrăjit de coregrafia și mișcările corpului acestui personaj care apare și în alte contexte ale spectacolului, în momente de sensibilitate ori derută. În prima parte a oratoriului, suntem martori la înmormântarea unui om de afaceri, despre care vom afla mai târziu că s-a sinucis din cauza unui colaps financiar. Cei îndoliați, frații defunctului, soția, nepotul și cumnatul acestuia își ocupă locurile pe scaune, timp în care odele de slăvire a lui Iisus sunt cântate de actorii principali.

Fragmentul din societatea contemporană recompus în cutia scenei amintește de multe din tarele oamenilor de astăzi. Spre exemplu, pastorul care urmează să țină o cuvântare este și el chinuit de problemele lumescului, pare stăpânit de un mister covârșitor, încearcă să ascundă vinovăția defunctului de a-și fi pus capăt zilelor, adevăr pe care o parte din „trinitate” - fratele narcoman - îl deconspiră deschizând capacul sicriului și făcând cunoscută cauza morții – tăierea venelor. Când scena devine mult prea bizară pentru a fi dusă la bun sfârșit, Claus Guth, utilizând scena rotativă, recurge la un flash-back ce aduce lămuriri asupra destinului acestei familii. În armoniile odei *Ni s-a născut un copil* participăm la botezul fiului lui „Mesia” (omul de afaceri), ceremonie care se va încheia nefiresc. Viața acestui bărbat este o epavă, mariajul eșuează, firma se destruturează. Aidoma lui Iisus, într-o comparație parțială, înainte de a lua decizia fatidică, bărbatul, interpretat de dansatorul Paul Lorenger, amintește de căderile lui Crist în drumul spre Golgota. În același timp, soția și fratele acestuia dau curs dorințelor erotice într-un limbaj al corpului ce exprimă deopotrivă pasiune și durere. Deși anacronice, evenimentele biblice sunt sugerate adesea în construcția regizorală a lui Claus Guth. Scena ungerii picioarelor lui Iisus este reamintită în patul adulterin – soția lui „Mesia” atinge cu venerație picioarele amantului, pregătit să părăsească dormitorul camerei de hotel: „Ce

COLOCVII TEATRALE

frumoase sunt picioarele celor care predică Evanghelia păcii.” / „How beautiful are the feet of them that preach the gospel of peace.”

Deși multe dintre scene ar merita amintite aici, mă voi opri asupra celei care trimite către *Cina cea de taină*, fiind, și în acest context, un moment al dezvăluirii adevărului, al scoaterii la lumină a tainelor. La masa ce încheie ritualul de înmormântare al defunctului – spiritul acestuia e readus în scenă, așezat în centrul mesei, dar nevăzut de ceilalți – fratele narcoman, în prezența membrilor familiei, împreunează mâinile soției lui Mesia și a fratelui acestuia, aducând în prim plan trădarea și consecințele acesteia. Ca într-un delir îmbibat de vin și apă, amintind de sângele lui Mesia vărsat pe cruce, fratele trădător își recunoaște vinovăția pe care o mărturisește ca pe o povară ce trebuia să se întâmple, având drept finalitate victoria, deci salvarea.

Picturile scenice ale lui Claus Guth devin iconoclaste și prin prezența corului, extrem de bine pus în pagină, întregind atmosfera și contextul propus de creatorii spectacolului. Funcționând ca o entitate colectivă, corul descrie mișcări omogene, cu migală puse în pagină de coregraful Ramses Sigl, într-o bună formă vocală ce se achită nu doar de partitura lui Händel, ci și de rolul pe care-l joacă în context. Așa cum observa și Chanda VanderHart în revista online „BachTrack”: „Corul Arnold Schoenberg, într-o formă stelară, nu numai că a depășit provocarea neobișnuită de a cânta un oratoriu fără partituri, dar s-a achitat cu măiestrie de coreografiile foarte dificile. Mișcărilor lor inspirate în mare măsură din cele ale limbajului semnelor, fără a fi întocmai semne... au tulburat din nou granițele dintre text și mișcare.”³ (trad.n.)

Blasfemator ori, poate, doar extrem de curajos, oratoriul propus de Claus Guth se înscrie în tendințele contemporane de a răsturna structurile previzibile prin asocieri de neașteptat. Cu siguranță, povestea inventată de regizor și dramaturg se înscrie cu ușurință în problematicile contemporane, iar condiția de neîmplinire colectivă și aparenta damnație a individului luat prin surprindere de macromecanismele sociale nu sunt străine omului modern. Alăturarea acestora de un oratoriu ce înclină spre meditație, spre religiozitate, devine tulburătoare. Știm bine, faptele biblice au întotdeauna, dincolo de latura sacramentală, o trimitere către existența pământească a individului, aflată într-o conexiune continuă cu cea

³ „The Arnold Schoenberg Choir, in stellar form, not only overcame the unusual challenge of singing an oratorio without scores but also mastered some very involved choreography. Their movements drew heavily from sign language movement without exactly being signing... again muddying the boundaries between text and movement.” Chanda VanderHart, *Blurring lines between speech, dance, and musical forms; a staged Messiah at Theater an der Wien* / *Estomparea granițelor dintre vorbire, dans și forme muzicale, Mesia la Teatrul din Viena* - <https://bachtrack.com/review-messiah-guth-wien-apr-2014>

COLOCVII TEATRALE

postpământească. Și aici, înscriindu-se într-o estetică metamodernă, oratoriul *Mesia* a lui Claus Guth propune o viziune sincer-ironică asupra ființei care transpune granițele lumii concrete, face imperceptibile barierele dintre viață și moarte, dintre sacru și profan. Devenind pilduitor, parcursul unor indivizi de astăzi, apropiat prin tematică și similitudinea evenimentelor de stâlpul credinței creștine, capătă semnificații multiple, conduce publicul spectator înspre o actualizare a propriei religiozități, a personalei și autenticei raportări la divinitate.

În același parcurs al dioramelor răsturnate se înscrie și producția operei *La Bohème* de Giacomo Puccini, realizată la Opera din Paris, Opera Bastille, în 2017. Popularea compoziției muzicale și frecvența cu care apare pe marile scene de profil fac din aceasta un titlu bine-cunoscut de publicul larg, obișnuit să se întâlnească cu puneri în scenă în care dramaturgia libretului și punerea în scenă să funcționeze în tandem. Claus Guth, așa cum am menționat deja, își propune, de cele mai multe ori, să zdruncine cu totul structurile lucrării originale. De această dată, acroșându-se de o idee fragilă pe care o probase și în montarea operei *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, desigur antrenând alte mecanisme și mișcând alte idei, regizorul se achită de acțiunea scenică având ca premisă halucinațiile personajelor principale și totalitatea plăsmuirilor rezultate de acest proces.

Regizorul imaginează o poveste paralelă, o posibilă situație în care cei patru astronauti - Rodolfo, Marcello, Schaunard și Colline – aflați într-o navă spațială în derivă, sortiți unui inevitabil final din pricina lipsei de oxigen, rememorează episoade demult încheiate în delirul ultimelor pulsuni de viață. Claus Guth mărturisea într-un interviu acordat presei franceze⁴ faptul că pasajele muzicale stelare și dimensiunea astrală a orchestrației au condus înspre o astfel de interpretare; deci propunerea regizorală e una de sorginte emoțională, pornind din felul în care e receptată partitura și nu libretul. Mizele regizorale devin legitime în acest context, dar, sunt ele în acord cu parcursul realist al poveștii? La premiera spectacolului, ieșirea la rampă a regizorului a fost întâmpinată cu huiduieli și blamări, deși publicul francez e obișnuit cu provocările regizorale. Nici critica de specialitate nu a receptat spectacolul în mod diferit față de publicul obișnuit. Cu toate acestea, unele aspecte ale acestei propuneri merită detaliate.

Claus Guth pornește interpretarea operei *La Bohème* cu interogația - *ce-ar fi dacă?*- lucru ce-i dă o mare libertate de abordare a scenelor și situațiilor propuse de autorii compoziției. Delirul cauzat de misiunea eșuată în spațiu îi transportă pe eroii poveștii într-o realitate halucinantă în care amintirile se împletesc cu un prezent tulbure. Ba mai mult, ajungând pe o altă planetă, unele personaje echipate în cosmonauți își vor întâlni proiecțiile pămâtenne care, într-un alt timp, într-o altă

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=i2fGP-jWOpw&t=619s&ab_channel=OperaOnline

COLOCVII TEATRALE

fluență a mișcărilor, într-o dinamică firească a corpului duc povestea operei mai departe. Întretăierile de planuri, de spațialități și temporalități creează adeseori confuzii, deși, odată acceptată, propunerea regizorală poate fi plauzibilă. Peisajele descrise de scenografia strălucită a lui Etienne Pluss sunt parcă desprinse din filmele *Solaris* a lui Tarkovsky ori *2001 – o odisee spațială* a lui Kubrick, așa cum nota și Shirley Apthorp în articolul din „Financial Times” dedicat premierei operei *La Bohème* realizată de Guth.

Diorama selenară din *La Bohème* e un tablou de un rafinat gust estetic; ea încearcă să reproducă un peisaj inaccesibil, transportă personajele într-o dimensiune în care doar fărâme din emoțiile acestora mai converg realității pământene. De fapt, aceasta este propunerea lăuntrică a creatorilor și anume epurarea de sentimentele profund umane și trecerea lor printr-un filtru ce le conferă transparență. Ce rămâne în urma morții Luciei, numită de apropiați Mimi? La ce mai sunt bune zbaterile acestor personaje, când dincolo de lumea cunoscută cu toții se transformă în siluete ce pășesc pe aburi? Desigur, o interpretare veristă a acestei propuneri este nelalocul ei, dar supratema regizorală îndeamnă către o altfel de privire asupra spectacolului.

Claus Guth și-a asumat la debut rolul de *enfant terrible* și continuă să-și urmeze principiile, dându-și libertatea de a se juca constant cu clasicii. Încă o dovadă este opera bufă *Bărbierul din Sevilla* de Gioachino Rossini, realizată la Teatrul Basel din Elveția în 2005. Producția imaginează acțiunea lui Beaumarchais într-o lume a necuvântătoarelor în care personajele, prin tipologiile pe care le reprezintă, devin insecte ce se apropie de tarele umane. Astfel, slujnica leneșă e reprezentată de un melc, frumoasa Rosina e o larvă ce se transformă în fluture pe durata cavatinei etc. Definit de spirit ludic, spectacolul nu poate fi catalogat drept o maculare a operei și libretului originale tocmai datorită asumării jocului de către creatorii acestuia. Construit totuși în sincronie cu adevărul dramaturgic, el pare un insectar în care orice ochi dinafară privește zâmbitor, regăsind similitudini între raționalitate și instinctual. De data aceasta, diorama propusă de Claus Guth, deși răsturnată, nu e supărătoare nici pentru puritani.

Ne întrebăm adesea care e scopul acestor propuneri regizorale, care e motivația intimă a unor creatori de a oferi abordări originale și, uneori, zănatice. Unii dintre noi, așa cum o făcea cândva Liviu Ciulei, pot afirma că originalitatea denotă, în fond, o lipsă de informație, alții vor susține că poveștile eternizate și clasicizate vor avea întotdeauna forța și putința de a atinge publicul tocmai prin universalitatea lor. În orice caz, chiar blamate ori considerate halucinații ale directorilor de scenă ori ale dramaturgilor contemporani, astfel de propuneri, numite în acest articol diorame răsturnate, scot la lumină nevoia creatorilor de astăzi de a oferi publicului noi prilejuri de evaziune. Relocarea unor întâmplări în diferite spații

COLOCVII TEATRALE

îi face pe autori să-și apropie capodoperele, să le facă ale lor și ale publicului, să-i facă demiurgii unor alte lumi care, uneori, nu respectă reguli prestabilite, iar ieșirea din matrice nu atrage consecințe catastrofale, nu lezează altceva decât rugozitatea unor contemporani, scorțoși în propriile convingeri.

BIBLIOGRAFIE:

Lundquis, Dean Frederick, *The Challenges of Opera Direction*, University of Nevada, Las Vegas, 2000

<http://www.clausguth.de/produktion/la-boheme/>

<https://bachtrack.com/review-messiah-guth-wien-apr-2014>

https://www.youtube.com/watch?v=i2fGP-jWOpw&t=619s&ab_channel=OperaOnline

<https://www.opera-online.com/en/articles/portrait-claus-guth>

<https://www.operadeparis.fr/en/magazine/visions-of-claus-guth>

<https://www.ft.com/content/96f740fc-d8e0-11e7-9504-59efdb70e12f>

COLOCVII TEATRALE

Pedagogii, veșnicii studenți

Laura BILIC*

Rezumat: În România ultimului deceniu, aria artei teatrale s-a lărgit fără precedent – ea cuprinde acum educația, dezvoltarea personală, uneori terapia, aproape că s-a contopit cu vizualul în instalații și, de când cu pandemia, cuprinde și mediul virtual. Astfel că, Arta Actorului a suferit inevitabil modificări – în epoca actuală, scopul unei școli de teatru nu mai este acela de a forma maeștri, ci de a ghida și susține descoperirea sau definirea unicității, a creativității și personalității fiecărui artist în parte. Lumea teatrală românească, după lupta cu cenzura, după lupta cu mass-media, trebuie să facă față unei noi și neașteptate provocări – lupta cu virusul. Azi, războiul politic, cel al vacciniștilor cu antivacciniștii, al comunităților minoritare cu cele majoritare, alături de restricții de tot felul și de fricile personale ale fiecăruia dintre noi, au făcut inaccesibile spațiile teatrale, fie ele convenționale sau neconvenționale. Prin urmare, artistul zilelor noastre trebuie să dovedească, încă o dată, capacitatea sa uimitoare de a se adapta și de a fi un om al prezentului. Și dacă vremurile actuale sunt confuze pentru artiști, ele devin cu atât mai derutante pentru pedagogii teatrali. Un profesor de Actorie care a terminat facultatea cu alți cinci-șase colegi de clasă, într-un ciclu de patru ani, care, poate, a profesat într-un Teatru Național, trebuie acum să predea în sistemul Bologna, unui număr dublu de studenți (mai nou să facă asta și online) pe care să-i pregătească pentru o piață supra-aglomerată și super-diversificată. Ce soluții are el?...

Cuvinte cheie: pedagogie teatrală, sistemul Bologna, cursuri de actorie, educație artistică

Pornind de la tema conferinței – *Teatrul emergent* – am dorit, înainte de toate, să ne reactualizăm înțelesul exact și științific al cuvântului. Conform Micului Dicționar Academic, ediția a II-a, din 2010, termenul *emergent* se folosește în fizică, referitor la un corp sau o radiație „care iese dintr-un mediu după ce l-a traversat”¹. Lumea contemporană, cu toate aspectele și direcțiile sale – de la social, politic, artistic, filosofic, economic, până la viața de zi cu zi a fiecăruia dintre noi –, nu a ieșit, deocamdată, din *mediul* pe care l-a traversat în ultimii trei ani. Prin urmare, orice analiză a prezentului întreprinsă în prezent nu poate fi decât subiectivă și lipsită de concluzii. Mai mult, Peter Brook era de părere că orice încercare de a teoretiza arta teatrului este perimată îndată ce este enunțată – în încheierea primei lui cărți, *Spațiul gol*, regizorul precizează: „În timp ce citiți această carte ea este deja depășită. Pentru mine, este un exercițiu, acum încremenit pe pagină”.

* Lector universitar dr. la Facultatea de Teatru, UNAGE, Iași

¹ Sursa: www.dexonline.ro.

COLOCVII TEATRALE

concluzionând: „Adevărul în teatru este întotdeauna în mișcare.”² Teatrul nu poate exista înafara lui *acum*; el se definește tocmai prin faptul că întâmplă în *prezent*. Eu nu aş spune că, de-a lungul timpului, teatrul s-a *schimbat* (deoarece verbul „a schimba” implică, poate, o scară de valori – s-a schimbat în bine sau în rău), cât s-a *adaptat*, s-a transformat odată cu societatea.

De exemplu, din 1999, de la implementarea sistemului Bologna, numărul absolvenților de facultate a crescut, **prin urmare** aria teatrului s-a extins de la scena mare a Teatrului Național, la scene mai mici ale teatrelor independente, ateneelor și centrelor culturale, la spații neconvenționale, care mai de care mai surprinzătoare, ulterior a cuprins educația, dezvoltarea personală, terapia, s-a contopit cu vizualul în instalații și, de când cu pandemia, s-a integrat și în mediul virtual. **Prin urmare**, a crescut și numărul școlilor de specialitate. Și cum teatrul nu poate exista decât în prezent, toți cei care îl compun (artiști, teoreticieni, pedagogi, scenografi, light-designeri etc.) s-au adaptat timpurilor pe care le traversează. Dintotdeauna, de la anticii greci și până azi în epoca *podcastului* și *youtubului*, artistul de teatru și-a depășit limite, a adăugat și a încrucișat diferite forme de exprimare artistică, a găsit noi și noi metode de a se exprima, deoarece, sub auspiciile lui Acum, el este, inevitabil, produsul vremurilor și a societății în care trăiește. Deocamdată nu putem decât să speculăm care va fi efectul distanțării actuale asupra teatrului – poate va deveni doar o aplicație³, sau va folosi holograme, sau va fi un teatru artificial inventat de o inteligență artificială –, cert este că va găsi calea să se adapteze.

A te *adapta* este un proces continuu, care presupune permanente căutări, și pe care îl parcurg nu doar artiștii, ci, în același timp cu ei, și pedagogii teatrali. Cum altfel ar putea un profesor de Actorie, care a terminat facultatea cu alți cinci-șase colegi de clasă, într-un ciclu de patru ani și care, probabil, a profesat într-un Teatru Național, să predea unui număr dublu de studenți (mai nou să facă asta și online), pe care să-i pregătească pentru o piață supra-aglomerată și super-diversificată? Am constatat că în epoca pe care o traversăm, scopul unei școli de teatru nu mai este acela de a forma *maestri*, ci de a ghida și susține descoperirea sau definirea unicității, a creativității și personalității fiecărui artist în parte. Virtuozitatea nu mai este pe primul loc, arta teatrală cere acum artiști foarte personali care sunt ei înșiși pe scenă, care dezvăluie în roluri bucăți din istoria lor cea mai intimă, din dorințele și fricile lor cele mai ascunse. Doar acest *ADN artistic* îl poate face pe artist să strălucească în direcția teatrală care i-a fost destinată. Izolarea a avut și ea o contribuție importantă la definirea acestui AND, deoarece i-a oferit artistului șansa să coboare în sine, să se redescopere și, dacă e cazul, să își reconsidere pasiunea pentru teatru; putem spune, în cuvinte brechtiane, că trăim o perioadă în care noul și

² Peter Brook, *Spațiul gol*, traducere din limba engleză Monica Andronescu, cu o prefață de Andrei Șerban, Editura NEMIRA, București, 2014, p. 208.

³ <http://teatrelli.com/event/the-walks/>.

COLOCVII TEATRALE

vechiul se luptă în interiorul nostru („Vechiul și noul nu împart oamenii în două grămezi, ci noul luptă cu vechiul chiar înăuntrul fiecărui om.”⁴)

Treptat, cea mai importantă însușire a unui actor nu a mai fost empatia, ci a devenit adaptabilitatea. Tânăra generație de artiști trebuie să se plieze cu rapiditate în colective de oameni noi, în spații dintre cele mai diverse, unor texte clasice sau improvizate pe moment, societății în permanentă schimbare, istoriei care nu știm ce surprize ne mai pregătește etc. și toate acestea să le facă din ce în ce mai repede.

În aceste condiții, nouă pedagogilor nu ne rămâne altă soluție decât să încercăm să devenim studenții noștri și să vedem lumea prin ochii lor. Nu ne aflăm în fața lor pentru a critica prezentul și a le explica faptul că *înainte era mai bine*, ci suntem acolo pentru a-i susține și ghida în descoperirea locului fiecăruia în parte în tot mai marea lume a teatrului. Într-un prezent nesigur, mereu în mișcare, tânărul artist nu are nevoie în primul rând de *învățăături*, cât de un *coleg*, cu autoritatea experienței, care să îi fie alături la început de drum spre descoperirea identității sale artistice.

Acest demers, care teoretic pare simplu, în practică se dovedește ceva mai complicat deoarece generațiile actuale au totul la îndemână – de la mâncare și școală (pentru care în ultimii ani, câteodată, nici nu mai trebuiau să se ridice din pat), până la informație, cultură, divertisment, comunicare și orice altceva la care ne putem gândi – astfel că nu au răbdare să parcurgă drumul căutărilor personale, să muncească, să își pună întrebări și să descopere singuri răspunsuri. După cum spunea și profesorul Ion Cojar, teoretic Arta Actorului este același lucru pentru toată lumea, practic, ea este diferită pentru fiecare în parte. Și Stanislavski, în lucrările sale de referință, *Munca actorului cu sine însuși* și *Viața mea în artă*, adresează artiștilor imperativul de a nu prelua metoda sa *mot à mot*, ci de a o trece prin filtrul personal, de a o lăsa să constituie doar punctul de plecare în dezvoltarea unei metode personale de a face teatru/actorie. Dar metoda proprie, fie că e mai stanislavskiană sau mai brechtiană, nu poate fi descoperită fără *implicare*.

Ca să transmiți sentimentele rolului, e necesar să le cunoști și, ca să le cunoști, trebuie să încerci tu însuți trăiri analoage.⁵ (K.S. Stanislavski)

Strecoară-te în pielea personajului tău și încearcă să te simți cât mai comod într-însul. Supune-l la efort și fii atent la reacțiile inimii lui. Mănâncă împreună cu el, aplaudă-i micile idei, privește cu ochii lui.⁶ (B. Brecht)

În zilele noastre însă, studentul, obișnuit cu răspunsuri imediate, nu are răbdarea și tenacitatea necesare pentru a ajunge singur la propriile răspunsuri – uneori, în timpul repetițiilor, tinerii actori aspiranți, probabil din cauza oboselii sau a

⁴ Berlot Brecht, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1997, p. 267.

⁵ K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Editura NEMIRA, București, 2013, p. 31.

⁶ Berlot Brecht, op.cit., p. 62.

COLOCVII TEATRALE

insuficienței pregătiri individuale, se împotmoleau, se opreau și în aer plutea atmosfera „Nu-mi iese. Dă-mi soluția. Învăță-mă cum să fac să îmi iasă”, neînțelegând că profesorul nu are soluția, că răspunsul acesta nu îl pot primi dinafară, ci trebuie să îl găsească în ei. Pe de altă parte, uneori profesorul, stresat de timpul scurt, de dorința de a-i pune pe studenți într-o lumină bună și de a le da șansa să facă parte dintr-o producție/examen de calitate, le oferă o modalitate de a ieși din impas deoarece, ca și ei, nu au răbdare și nu au curaj. Studenții trebuie să aibă curajul de a fi ei înșiși și curajul introspecției, în timp ce pedagogii pe acela de a considera școala un laborator și de-a accepta faptul că rezultatele pot apărea și după ani de zile. Sunt în acord deplin cu afirmația lui Peter Brook, că „talentul nu e ceva static, el crește și descrește în funcție de multe împrejurări.”⁷, afirmație valabilă nu numai pentru artiști, ci și pentru pedagogi.

Consider că în educație, fie că este familială sau profesională, cea mai temeinică lecție care poate fi dată este exemplul propriu – ar trebui măcar să încercăm să devenim oamenii care am vrea să fie copiii/studenții noștri. Vrem ca studenții noștri să fie *implicați* și *muncitori*, atunci ar fi bine să ne reasigurăm că și noi punem în practică lecțiile pe care le predăm. Și dacă nu știm cum se predă *pasiunea* (științific vorbind, „înclinația vie, însoțită de plăcere pentru obiectul studiat sau profesia exercitată”), atunci putem măcar să o trăim și să o practicăm, în speranța că îi vom molipsi pe cei din jurul nostru. Dar pasiunea nu se poate desfășura, în toată splendoarea ei, în prezența *vanității*. De exemplu, le explic studenților că ei nu pot influența modul în care chiar și 30 – 40 de spectatori, ca să nu vorbim de săli de sute de locuri, percep actul lor artistic. Cum rolul este rodul împletirii eului intim al artistului cu opera (piesă/ spectacol/ performance), reprezentarea lui este împletirea viziunii artistului cu eul intim al spectatorului. Prin urmare, actorul poate controla foarte bine mesajul pe care vrea să îl transmită/ viziunea asupra lumii pe care și-a dezvoltat-o prin intermediul personajului său și deloc modul în care acesta este perceput de diversitatea de AND-uri din fața lui. Energia risipită în încercarea de a schimba ce este în firea lucrurilor – și anume percepția subiectivă a artei – face să nu mai fii stăpân nici pe lucrul asupra căruia aveai control. Astfel, și noi profesorii ar trebui să ne ferim în a ne consuma energia în jocul vanităților – partea din noi care se va preocupa de orice altceva ține de Aici și Acum (...oare am un examen/ o mizanscenă/ bună?... oare sunt sau nu sunt îndeajuns de autoritar? ...oare studenții mă plac sau nu? etc.) va fi întotdeauna partea lipsă din *pasiune*. Studentul este *dublul* profesorului. Dacă eu aspir ca experiența din școală a studentului meu să fie unică și să-l ghideze, tocmai prin unicitatea ei, pe drumul cel mai potrivit lui, atunci această experiență trebuie să fie unică și pentru mine. Poate că în asta constă talentul pedagogului – în capacitatea sa (practică și nu teoretică!) de a învăța ceva de la fiecare student.

⁷ Peter Brook, op.cit., p. 156.

COLOCVII TEATRALE

Dacă mă gândesc la vremurile pe care le traversăm, consider că studenții și pedagogii școlilor teatrale trebuie, în egală măsură, să se supună unui act de *cruzime* – în înțeles artaudian. Adică un proces de autoanaliză prin care artistul își dă seama de clișeele sale și caută în permanență să le suprimă – „un teatru dificil și crud mai întâi pentru mine însumi.” Încercarea de a înțelege care este dominantă noastră artistică/pedagogică (textul, situația, compoziția de caracter, coregrafia etc.) și lupta împotriva ei ne va menține vii, atenți, prezenți și contemporani cu timpurile noastre. Ion Cojar spunea că „Arta Actoriei se dezvoltă prin simpla atenție ce i se acordă”, la fel și arta pedagogiei, sau arta oricărei meserii făcute din suflet. Doar părăsind zona de confort, vom putea avansa, devenind oameni și profesioniști tot mai complecși.

Teatrul a trecut peste războaie, foamete, a mai trecut și peste pandemii, iar artiștii scenei care au avut ceva de spus, au găsit forma de a se exprima. Dacă până azi teatrul a fost un instrument cu care se acționa asupra spiritului unui popor, azi, în opinia mea, distanțarea impusă nu mai poate fi străbătută decât de schimbările petrecute în spiritul artistului. Vremurile actuale îl fac pe artist să coboare în sine, probabil cu scopul de a-și redescoperi *menirea*. Antonin Artaud, a prezis: „e drept ca uneori să se producă niște cataclisme care să ne incite să ne întoarcem la natură, să regăsim, adică, viața.”⁸, iar în zilele noastre, *viața* a devenit una lăuntrică, petrecută în singurătate. În egală măsură cu artiștii pe care îi pregătesc și pedagogii trebuie să redescopere *viața* din ei, trebuie să facă o *pedagogie vie*, așa cum Peter Brook înțelege *teatrul viu*:

Într-un teatru viu, în fiecare zi de repetiții ar trebui să punem sub semnul întrebării descoperirile făcute ieri, să fim dispuși să o luăm de la început și să credem că adevărul piesei ne-a scăpat din nou. În schimb, teatrul fără viață se apropie de clasici cu credința că undeva, cândva, cineva a descoperit și a bătut în cuie felul cum trebuie pusă în scenă piesa.⁹

BIBLIOGRAFIE

Artaud, Antonin, *Theatre and its double*, in Romanian by Voichița Sasu and Diana Tihu-Suciu, afterword and selection of texts by Ion Vartic, ECHINOX Publishing House, Cluj-Napoca, 1997

Brecht, Bertolt, *Scieri despre teatru* (Writings about Theater), Univers Publishing House, Bucharest, 1997

⁸ Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, Editura ECHINOX, Cluj-Napoca, 1997, p. 13.

⁹ Peter Brook, *Spațiul gol*, traducere din limba engleză Monica Andronescu, cu o prefață de Andrei Șerban, Editura NEMIRA, București, 2014, p. 25.

COLOCVII TEATRALE

Brook, Peter, *The Empty Space*, translated from the English language by Monica Andronescu, with a preface by Andrei Șerban, NEMIRA Publishing House, Bucharest, 2014

Brook, Peter, *The Empty Space*, translated from the English language by Monica Andronescu, with a preface by Andrei Șerban, NEMIRA Publishing House, Bucharest, 2014

K.S. Stanislavski, *The actor's Work with Himself*, NEMIRA Publishing House, Bucharest, 2013

Metamorfozele pedagogiei teatrale în instituțiile de învățământ superior artistic europene. Între constrângere și inițiativă

Raluca ZAHARIA*

Rezumat: În ultimele decenii formarea profesională și artistică a viitorului actor din spațiul european a necesitat ajustări semnificative. Școlile de teatru din Europa au fost nevoite să răspundă afirmativ la introducerea sistemului Bologna, care a avut încă de la început ca obiectiv omogenizarea curriculei universitare la nivel european. Trebuie să avem însă în vedere că aceste aspecte sunt rezultatul unor transmutații profunde ale unui societăți în evoluție. În acest context, actorul de azi nu mai este doar un actor de teatru. Conceptul de reprezentare, fie ea și artistică, există în numeroase domenii de activitate. Spectacolul este peste tot, a ieșit din edificiul teatral pentru a fi prezent în stradă, la concertele rock, la defilările de modă, la manifestările de tot genul, inclusiv sportive. Astăzi actorul este solicitat să lucreze în teatru, dar și în cinema sau media, să se familiarizeze cu noile tehnologii. Din această perspectivă, școlile de teatru ar trebui să formeze actori pentru toate aceste domenii sau doar pentru teatru? Ar trebui să existe o formare distinctă pentru fiecare din aceste categorii sau formarea teatrală inițială de bază răspunde noilor competențe care i se cer tânărului actor? La nivel european în învățământul superior artistic se resimte nevoia de cooperare în plan pedagogic. Școlile de teatru se străduiesc să își lărgescă panelul de metode de predare, încercând să înlesnească coabitarea metodelor stanslavskiene cu practicile artistice ale lui Brecht, Grotowski, Eugenio Barba, etc.. Fenomenul în sine este accelerat de dezvoltarea schimburilor internaționale. Desigur, există festivaluri și manifestări internaționale care permit școlilor de teatru să își prezinte creațiile, cercetările din domeniul pedagogiei teatrale și să prilejuiască studenților-actori de diferite naționalități cunoașterea diverselor tradiții artistice. Astăzi schimburile de studenți și de profesori se fac în mod regulat în cadrul programului european Erasmus+. Fie că ne referim la Europa de Vest sau Europa de Est, constatăm că evoluția rapidă a societății se reflectă, firesc, în apariția noilor forme de teatru ce face dificilă misiunea școlilor de teatru. Pare anevoios, dar poate nu imposibil să previzionăm tipul de formare artistică pe care ar trebui să-l primească un viitor actor într-o instituție de învățământ superior artistic. Mai mult chiar, delimitările clare între diferitele discipline se estompează. Artiștilor contemporani le place să exploreze teritorii limitrofe domeniilor artistice, folosind diferite metode și tehnici, iar multidisciplinaritatea e o caracteristică preponderentă a epocii noastre. Instituțiile de învățământ care formează viitori actori, întâmpină dificultăți în a-și schimba planul de învățământ, ținând cont de metamorfozarea rapidă a realității. Ar putea interdisciplinaritatea să intervină în acest context ca o soluție alternativă, care să aducă împreună aspecte atât definitorii cât și specifice ale pedagogiei teatrale? Răspunsul ar putea fi afirmativ, cu

* CS III dr. Institutul de Cercetări Multidisciplinare în Artă, UNAGE, Iași

COLOCVII TEATRALE

condiția ca ea să reprezinte o deschidere și să fie înțeleasă ca mijloc de integrare și susținere a dinamicii proprii fiecărei discipline predate pentru formarea viitorului actor.

Cuvinte cheie: pedagogie teatrală, învățământ superior, cercetare, Europa de Est, Europa de Vest

Introducere

În ultimele decenii formarea profesională și artistică a viitorului actor din spațiul european a necesitat ajustări semnificative. Școlile de teatru din Europa au fost nevoite să răspundă afirmativ la introducerea sistemului Bologna, care a avut încă de la început ca obiectiv omogenizarea curriculumului universitare la nivel european. Trebuie să avem însă în vedere că aceste aspecte sunt rezultatul unor transmutații profunde ale unei societăți în evoluție. Amintim succint extinderea Uniunii Europene spre est și directivele europene aplicabile în toate cele douăzeci și șapte de state membre UE. Până în 1990, situația părea oarecum simplă pentru că regăseam, în mare, în ceea ce privește învățământul superior artistic aceeași dihotomie care există și în plan politic dintre Europa de Vest și Europa de Est. Căderea zidului Berlinului a determinat apariția noilor realități, inclusiv pe plan artistic. Chiar și azi Europa Occidentală este caracterizată de diversitatea învățământului superior artistic. Am putea spune chiar că formarea artistică reflectă într-o oarecare măsură diferențele istorice și geopolitice, economice și socio-culturale ale fiecărei țări.¹

Școlile de teatru europene între afirmarea identității și standardizare

Fiecare țară din Europa Occidentală și-a pus ca obiectiv să dezvolte propria tradiție culturală, propria filosofie și pedagogie artistică. În situația în care, într-o țară sunt mai multe scoli de teatru, cum e cazul Germaniei, Marii Britanii, Franței,

¹ « Les grandes écoles de théâtre n'ont pas toutes été créées à la même époque. En France, Le Conservatoire d'art dramatique de Paris a été fondé en 1786. En Angleterre, la London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA) existe depuis la fin du XIX^{ème} siècle. En Irlande, les deux grandes

écoles supérieures d'art dramatique, la Gaiety School of Acting et la School of Drama-Samuel Beckett, toutes deux situées à Dublin, ont été créées au milieu des années 1980. » (Chantal Boiron, *Europe scène peu commune, La formation des acteurs européens en mutation*, Louvain-la-Neuve, Etudes théâtrales 37/2006, p 85)

COLOCVII TEATRALE

atunci fiecare dintre ele are propria specificitate: modul de funcționare a instituției, condițiile de admitere a studenților, alegerea echipei profesionale, durata cursului, metodele pedagogice, conținutul pedagogic, obținerea diplomelor sau inserția profesională. În nordul Europei, instituțiile de învățământ superior artistic sunt deseori pluridisciplinare și reunes, la fel ca în România, în cadrul aceleiași instituții două sau mai multe domenii artistice: teatru, dans, muzica, arte vizuale. Un exemplu în acest sens este Belgia cu cele trei Conservatoare regale, INSAS² și IAD³. Această panoramă ne face să remarcăm faptul că tinerii actori din Europa Occidentală primesc chiar și azi o formare artistică diferită de la o țară la alta. O altă diferență fundamentală față de Europa de Est este aceea că accesul pe piața muncii nu este condiționată de o diplomă de studii în domeniu.

Contrar Europei de Vest, în Europa de Est s-a putut constata până în 1990 o oarecare omogenitate în ce privește structura, concepția și conținutul învățământului superior artistic. După al doilea război mondial, modelul sovietic s-a impus în toate țările blocului comunist, sovietizarea reușind din păcate să șteargă specificitățile legate de moștenirea istorică și culturală. Conservatoarele naționale care existau în marile orașe, inclusiv la Iași, au fost înlocuite de institutele sau academiile de artă care s-au dezvoltat mai apoi în universități. În aceste instituții universitare, pluridisciplinare, structurate, studenții sunt admiși prin concurs, după obținerea diplomei de bacalaureat. Din punct de vedere al conținutului pedagogic există multe asemănări între instituțiile de învățământ superior artistic, dominantă fiind încă metoda stanislavkiană și mai apoi a discipolilor lui.

Astăzi putem constata o nevoie palpabilă a țărilor din fostul bloc comunist, care fac parte din Uniunea Europeană, de a se deschide către cultura europeană și de a inova în plan artistic, ținând totodată seama de tradiția culturală preexistentă. Școlile de teatru se străduiesc să își lărgască panelul de metode de predare, încercând să înlesnească coabitarea metodelor stanslavskiene cu practicile artistice ale lui Brecht, Grotowski, Eugenio Barba, etc.. Fenomenul în sine este accelerat de dezvoltarea schimburilor internaționale. Desigur, există festivaluri și manifestări internaționale care permit școlilor de teatru să își prezinte creațiile, cercetările din domeniul pedagogiei teatrale și să prilejuiască studenților-actori de diferite

² INSAS-Institut national supérieur des arts du spectacle et des arts techniques de diffusion

³ IAD-Institut des arts du diffusion

COLOCVII TEATRALE

naționalități cunoașterea diverselor tradiții artistice. Astăzi schimburile de studenți și de profesori se fac în mod regulat în cadrul programului european Erasmus+.

Un viitor actor își poate completa formarea artistică cu condiția să cunoască limba în care urmează să își pună în practică competențele artistice. Cu toate acestea criticul George Banu nu dă credit actorului care joacă în altă limbă decât cea maternă „nu va exista actor împlinit pe de-antregul, care să-și folosească resursele cele mai profunde într-o altă limbă, decât limba maternă”⁴. Afirmatia ar trebui înțeleasă în cheia potrivită, și anume diversitatea lingvistică a Europei se reflectă în diversitatea actorilor pe care îi are. Diversitatea vizează și conținutul pedagogic asupra căruia Jacques Delcuvellerie insistă după semnarea acordului de la Bologna, atrăgând atenția asupra riscului « formatajului », fiind de părere că școlile de teatru trebuie să rămână fidele ideii de inițiere a studentului de către profesor, principiu conform căruia el e ghidat de către același profesor pe parcursul anilor de studiu, împreună fiind implicați în „căutarea unicității creatoare a viitorului actor”⁵.

Remarcăm faptul că școlile de teatru atât din spațiul estic cât și vestic sunt confruntate cu două tendințe cel puțin contradictorii: pe de o parte încercă să își păstreze unicitatea pe care și-au afirmat-o de-a lungul deceniilor și de care sunt și azi foarte atașate (vezi teatrul de animație în Europa de Est) și pe de altă parte sunt nevoite să răspundă exigențelor de standardizare și mobilitate impuse de Comisia Europeană.

În realitate, în ciuda schimbărilor profunde și ineluctabile pe care le constatăm odată cu implementarea sistemului Bologna, putem afirma că formarea profesională a viitorului actor este încă diferită de la o țară la alta și de la o școală la alta. E aproape evident că marile școli de teatru europene continuă să își păstreze identitatea proprie în avantajul renumelui pe care și l-au creat deja.

Profilul viitorului actor în contextul societății contemporane

Actorul de azi nu mai este doar un actor de teatru. Conceptul de reprezentație, fie ea și artistică, există în numeroase domenii de activitate.

⁴ George Banu , *Théâtre fabrique d'Europe. Vers l'acteur européen*, Louvain-la –Neuve, Etudes Théâtrales 46/2009,. p 81

⁵ Chantal Boiron, *Europe scène peu commune, La formation des acteurs européens en mutation*, Louvain-la –Neuve, Etudes théâtrales 37/2006, p 89)

COLOCVII TEATRALE

Spectacolul este peste tot, a ieșit din edificiul teatral pentru a fi prezent în stradă, la concertele rock, la defilările de modă, la manifestările de tot genul, inclusiv sportive. Astăzi actorul este solicitat să lucreze în teatru, dar și în cinema sau media, să se familiarizeze cu noile tehnologii. Din această perspectivă, școlile de teatru ar trebui să formeze actori pentru toate aceste domenii sau doar pentru teatru? Ar trebui să existe o formare distinctă pentru fiecare din aceste categorii sau formarea teatrală inițială răspunde noilor competențe care i se cer tânărului actor?⁶

Fie că ne referim la Europa de Vest sau Europa de Est, constatăm că evoluția rapidă a societății se reflectă, firesc, în apariția noilor forme de teatru ce face dificilă misiunea școlilor de teatru. Pare anevoios, dar poate nu imposibil să previzionăm tipul de formare artistică pe care ar trebui să-l primească un viitor actor într-o instituție de învățământ superior artistic. Mai mult chiar, delimitările clare între diferitele discipline se estompează. Artiștilor contemporani le place să exploreze teritorii limitrofe domeniilor artistice, folosind diferite metode și tehnici, iar multidisciplinaritatea e o caracteristică preponderentă a epocii noastre. Instituțiile de învățământ care formează viitori actori, întâmpină dificultăți în a-și schimba planul de învățământ, ținând cont de metamorfozarea rapidă a realității.

Știm astăzi că tradiția dominantă a secolului XX, în cele mai multe instituții de învățământ artistic din Europa de Est a fost reprezentată de Stanislavski și discipolii săi. Astăzi ea pare că nu mai răspunde necesităților actorului și a muncii cu sine însuși. „Pedagogia lui Stanislavski, așa cum a fost concepută nu mai există demult și elevii lui au făcut din sistemul stanislavkian o doctrină. Iată de ce sistemul nu mai este eficient”.⁷ E de actualitate faptul că multe școli din est se deschid altor tradiții și curente teatrale contemporane ca teatrul sport, happening, teatrul documentar, care implică instalații, experiențe imersive, propunând un evantai de metodologii, ieșind astfel din dogmatismul principiilor stanislavskiene. Această idee de formare a actorului polivalent capabil să se adapteze la metode și regii de spectacol din ce în ce mai variate se regăsește în multe școli. Pe de o parte, există tendința de a recupera în plan artistic după izolarea culturală prin cunoașterea aprofundată a marilor mișcări teatrale ale secolului XX reprezentate de Mikhail

⁶ *L'école du jeu. Former ou transmettre...les chemins de l'enseignement théâtral* sous la direction de Jossette Féral, Paris, Editura L'Entretemps, 2003, p 70.

⁷ Jossette Féral, entretien avec Jouri Lioubimov, *Mise en scène et Jeu d'acteur*, editura Jeu-Lansman, 2001, p 221

COLOCVII TEATRALE

Tchekhov, Meyerhold, Brecht, Peter Brook și pe de altă parte, tendința de inovare firească în orice proces creativ.

Ca trăsătura definitorie a școlilor de teatru din est putem observa importanța acordată teoriei teatrale. În majoritatea instituțiilor cursurile de teorie teatrală ocupă 20-30% din curriculum, ⁸ iar cursurile și atelierelor practice 70-80%. În ideea dezvoltării gândirii teatrale, teoria teatrală devine unul din obiectivele importante, scopul fiind acela de a mări șansele absolventului în a-și găsi de lucru în diferite domenii. Reținem punctul de vedere al lui Jean-Pierre Ryngaert evocat de Marian Popescu „e mai puțin important să știm ce facem cu cunoștințele teoretice și mai elocvent să descoperim legăturile lor multiple cu meseriile din teatru”.⁹ Dacă luăm cazul Belgiei, deși exemplul se aplică și altor școli din Europa de Vest prin comparație cu Europa de Est, vom constata că procentajul pentru studierea teoriei teatrale variază între 13-23%, accentul punându-se mai mult pe integrarea teoriei în practică, pe experimentul teatral și contactul direct cu mediul teatral prin atelierelor conduse de regizori și actori consacrați. Deși procentul este inferior școlilor de teatru din Est, putem remarca cursurile teoretice de la IAD: scriere dramatică, problematice de punere în scenă, management cultural.

Nu putem trece cu vederea o practică des întâlnită în Europa de Vest ce vizează stagiile în mediul profesional. Fie că vorbim de arta actorului (practică) sau de studii teatrale (teorie) studentul petrece între trei și șase săptămâni într-o instituție de specialitate familiarizându-se cu provocările meseriei în vederea unei inserții profesionale rapide. Cu toate acestea, intrarea în mediul profesional nu este în întregime garantată deoarece piața forței de muncă nu este total reglementată în acest sens, ea fiind deschisă și celor care nu au urmat o școală în domeniu sau eventual câteva cursuri cu care s-au reprofilat, de exemplu din cântăreți, acrobați au devenit actori. Formarea profesională în domeniu teatru/animație nu este complet armonizată în Europa, motiv pentru care acordul de la Bologna are în vedere și acest fapt.

⁸ Tania Maguilevskaia , Gilles Morel, *Mutation entre contrainte et volonté*, UBU Scène d'Europe . La formation des comédiens en Europe centrale et orientale, editura APITE (Association Pour l'Information Théâtrale en Europe), 35/36 2005, p 142

⁹ Marian Popescu, *Les débats autour de la formation théâtrale en Roumanie ou le Syndrome de Cendrillon*, UBU Scène d'Europe . La formation des comédiens en Europe centrale et orientale, editura APITE (Association Pour l'Information Théâtrale en Europe), 35/36 2005, p 86

COLOCVII TEATRALE

Pedagogia teatrală sau educarea mirării și a îndoielii în teatru

Relatia dintre studentul-actor și pedagogul său este una complexă. Pentru câteva decenii particularitatea școlilor de teatru din Est a constat tocmai în această relație privilegiată între viitorul actor și maestrul lui, care dura pe parcursul celor patru ani de studii. După acordul de la Bologna el a fost revizuit și treptat înlocuit cu un model adaptat nevoilor actorului contemporan, tradus în termeni de abilități, competențe pe care actorul trebuie să le aibă pentru a răspunde exigențelor scenei contemporane. Unele școli au adoptat modelul profesorului mentor unde seminariile sunt concepute ca loc de dialog și de cooperare între student și profesor bazat pe principiul egalității. Un alt model care pare să dea rezultate este cel al tutoratului unde fiecare promoție are propriul tutore. Rolul lui, printre altele, e de a face propuneri, în sensul diversificării metodelor pedagogice, eventual colaborarea cu artiști care propun studenților diferite tehnici de lucru.

Înțelegem de aici, printre altele, diversitatea metodelor de lucru în relația profesor–student dublată de stagii, intervenții punctuale ale artiștilor muzicieni, coregrafi, plasticieni, acrobati, etc. .

Într-un articol publicat în revista *UBU. Scène de l'Europe*, Radu Penciulescu și George Banu îl citează pe Evgueni Vakhtangov în legătură cu termenii „a educa” și „a instrui” în domeniul teatral. „A educa, mai degrabă decât a instrui. A instrui în domeniul artistic presupune intenția de a transmite cunoștințe, de a oferi răspunsuri, în timp ce a educa implică o formare începând cu întrebări și probleme cu care studentul se confruntă cu scopul de a găsi răspunsuri”.¹⁰ O viziune asemănătoare o are Antoine Vitez când se întreabă „avem noi dreptul să instruim?” Intuim răspunsul, instruirea este asociată procesului de învățare. Ori știm că în teatru au existat mari spectacole, mari interpretări care au fost create în solitudine, poate în opoziție cu metodele deja cunoscute. Altfel spus, dreptul de a învăța nu garantează nimic, la fel și dreptul la a instrui. Și cu toate acestea, poate ar fi mai interesant de analizat metodele de a instrui, accentul punându-se pe relația student-pedagog. Esențial în această relație este dialogul, este aspectul central al formării într-o școală de teatru. Această comunicare șterge distanța uneori ierarhică profesor-student și lasă să se

¹⁰ George Banu , Radu Penciulescu, *Observation et réflexions UBU Scène d'Europe* . La formation des comédiens en Europe centrale et orientale, editura APITE (Association Pour l'Information Théâtrale en Europe), 30/31 2004, p 114

COLOCVII TEATRALE

întrezărească schimbul de idei între oameni care pășesc împreună pe drumul cunoașterii și al inițierii în teatru.

Să nu uităm că teatrul face apel la două principii esențiale, la fel ca filosofia, mirarea și îndoiala. Teatrul are misiunea de a ridica probleme, de a pune sub semnul întrebării, de a îngrijora, de a induce incertitudine și de a crea dezechilibru. Acest fapt va duce la rezistență și mai apoi la respingere, va permite ca ceea ce instruim să fie acceptat și respins în același timp. Fenomenul firesc este atunci când studentul–actor acceptă pedagogia care îi este predată și în același timp o respinge. După cum afirma Umberto Eco, nu numai că trebuie să ne îndoim de tot, dar trebuie să ne îndoim de faptul că ne îndoim. Până la urmă teatrul dă foarte puține garanții și a învăța să coexiști cu îndoiala e fundamental în această artă.

Formarea artistică a viitorului actor poate fi înțeleasă din mai multe perspective. Ar putea fi util să vorbim de „formări” pentru a insista pe extraordinara diversitate care caracterizează învățământul artistic. Am putea cerceta pedagogiile care au marcat istoria teatrului prin teoriile lor. Am putea să analizăm relația privilegiată care există între un tânăr actor și pedagogul său și să luăm în considerare moștenirea și tradiția artistică. Am putea vorbi de formarea într-o manieră practică și concretă, ținând cont de așteptările și nevoile unui tânăr actor pentru a putea face față realităților profesiei¹¹.

Fără a generaliza, putem totuși afirma că mulți actori după anii de formare artistică au o privire critică asupra metodelor și conținutului curriculei învățământului superior artistic. O bună parte dintre ei consideră că jocul actoricesc nu poate fi predat și că ceea ce numim prezența scenică e o chestiune de talent, de har, restul fiind tehnică ce se poate învăța practicând-o alături de pedagog. Există alții și mai radicali, care sunt de părere că instituția de învățământ artistic are meritul de a-i fi învățat ceea ce nu se face pe scenă.

Oricât de excesive pot părea, aceste reacții dovedesc faptul că în domeniul artistic, mai mult decât în oricare altul, procesul de formare într-o instituție cu specific artistic este necesar să fie contestat pentru a fi depășit. Cei mai buni pedagogi sunt cei care pun la dispoziția studentului mijloacele necesare pentru a-și

¹¹ Editorial. *Des écoles pour les acteurs*. UBU Scène d'Europe. La formation des comédiens en Europe centrale et orientale, editura APITE (Association Pour l'Information Théâtrale en Europe), 30/31 2004, Pg 2

COLOCVII TEATRALE

dezvolta impulsul, energia creatoare, care educă mai mult decât instruiesc, cum ar spune Evgueni Vakhtangov. Dar așa cum e și firesc, pot transmite doar ceea ce știu și ceea ce au experimentat, inutilitatea unor cerințe suplimentare fiind evidentă. Cea mai bună soluție pentru studentul-actor nu este negarea pedagogului, ci capacitatea acestuia de a asimila cunoașterea artistică dobândită și ulterior de a o transforma sau procesa într-un fel propriu. Astfel munca devenirii actorului se prelungește și după anii de studii, căci această etapă nu reprezintă decât intrarea în procesul de formare continuă la care se supune actorul odată cu implicarea în fiecare spectacol. Trebuie avut în vedere că cele mai bune formări artistice sunt acelea care au loc în numele unei anumite concepții despre arta dramatică, adică cele care au o identitate proprie și nu acelea care copiază practici disociate de estetica lor.

În vechea paradigmă, un mare pedagog dintr-o școală de teatru importantă avea nevoie de studenți pe măsură. Personalitatea candidatului era un criteriu de selecție pentru a intra într-o școală de renume național și internațional. Deducem că există un profil tip după care juriul are misiunea să aleagă viitorul student. Genialitatea, caracterul excepțional, erau mai importante decât talentul în sine și o eventuală cunoaștere prealabilă a meseriei de actor. Esențial în pedagogia teatrală era cizelarea personalității artistice excepționale, aflate desigur în stare brută. În secolul XXI această manieră de a vedea teatrul e caducă, căci nu mai are nimic de-a face cu evoluția teatrului așa cum o cunoaștem astăzi. Suntem îndreptățiți să ne întrebăm dacă viziunea aceasta asupra jocului actoricesc nu este defazată chiar în raport cu transformările teatrale din secolul XX, care au dovedit atât o deschidere către politică, arte în general și alte discipline, cât și un interes sporit pentru scrierea dramatică, reprezentările contemporane de tot felul, pentru care noțiunea de personaj a devenit problematică.

Înțelegem din cele mai sus amintite, că sistemul universitar artistic are repercursiuni deloc neglijabile asupra felului în care se practică astăzi teatrul. Ne întrebăm dacă în loc să cultivăm personalitatea extraordinară a viitorului actor, nu ar fi mai interesant să îi punem la dispoziție cunoștințe și tehnici pe care să și le însușească în măsura în care ele îi sunt de folos pentru a revela natura excepțională a artistului? Școala de teatru, de-a lungul timpului, a îngădit studentul-actor, cantonându-l în sfera personalității sale, în loc să îl ajute să descopere diversitatea fenomenului teatral în raport cu lumea.

COLOCVII TEATRALE

În loc de concluzie

Dacă considerăm că jocul actoricesc este o chestiune de sensibilitate artistică, întrebarea referitoare la posibilitatea predării lui permite interpretare. Am putea dezvolta viitorului actor simțul artistic, cunoașterea de sine, cultivarea ființei creatoare, iar pedagogia privită în această manieră poate să capete forme diverse și nu e neapărat necesar să se regăsească într-o universitate. Dacă mergem mai departe cu reflecția noastră, fără a nega necesitatea dezvoltării personalității actorului ci din contră, în acest caz învățământul superior este mai mult decât justificat.

Poate că ar fi interesant să nu mai disociem pedagogia teatrală de pedagogia altor arte. Am putea întreba un muzician dacă formarea tehnică și cunoștințele de muzicologie sunt necesare în prealabil jocului. Care ar putea fi răspunsul? Un instrumentist mai puțin bun, ar putea fi un mare compozitor, dar poate niciodată un mare interpret. Ori se pare că în teatru, avem de asemenea nevoie de interpreți și nu doar de creatori. Acest fapt e din ce în ce mai pregnant în zilele noastre, când tehnica e din ce în ce mai prezentă pe scenă, nu neapărat din cauza perfecționării instalațiilor de sunet și lumină, ci datorită dezvoltării noilor tehnologii și a îmbinării din ce în ce mai dese a artelor pe scenă (muzică, dans, arte vizuale). Ar putea interdisciplinaritatea să intervină în acest context ca o soluție alternativă, care să aducă împreună aspecte atât definitorii cât și specifice ale pedagogiei teatrale? Răspunsul ar putea fi afirmativ, cu condiția ca ea să reprezinte o deschidere și să fie înțeleasă ca mijloc de integrare și susținere a dinamicii proprii fiecărei discipline predate pentru formarea viitorului actor.

În concepția pe care o avem despre teatru azi, prezența actorului pe scenă merită cercetată îndeaproape. Formarea artistică a viitorului actor nu va rezolva toate necunoscutele, dar ar trebui cel puțin să dea interpretului bazele intelectuale și tehnice pentru a fi capabil să răspundă noilor obiective, dar mai ales provocări artistice. Nu este nici pe departe vorba despre a-l instrui în privința noțiunilor de bază ale cântului, dansului sau artelor vizuale, ci dimpotrivă, ceea ce trebuie să învețe actorul ar trebui să fie ceea ce ceilalți dansatori, cântăreți, muzicieni nu sunt capabili să facă. Altfel aceștia o pot face în locul lui.

COLOCVII TEATRALE

Evoluția teatrului pe care o constatăm la începutul secolului XXI nu numai că cere actorului să aibă o personalitate extraordinară, ci să se și reflecteze direct în interpretarea personajelor care îi sunt încredințate, care îl solicită să fie mai bun din punct de vedere intelectual și tehnic, pentru a afirma prezența sa pe scenă. Această formare artistică poate fi dată doar într-o instituție de învățământ superior.

BIBLIOGRAFIE

Féral, Jossette -*L'école du jeu. Former ou transmettre...les chemins de l'enseignement théâtral*, Paris, Editura L'Entretemps, 2003

Gourdon, Anne-Marie -*Les nouvelles Formations de l'interprète, théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, Editura CNRS, 2004

-*Europe scène peu commune*, Louvain-la –Neuve, Etudes théâtrales 37/2006,

-*Théâtre fabrique d'Europe*, Louvain-la –Neuve, Etudes Théâtrales 46/2009,

UBU Scène d'Europe. *La formation des comédiens en Europe centrale et orientale*, editura APITE (Association Pour l'Information Théâtrale en Europe), 35/36 2005,

-UBU Scène d'Europe. *La formation des comédiens en Europe centrale et orientale*, editura APITE (Association Pour l'Information Théâtrale en Europe), 30/31 2004

COLOCVII TEATRALE

Respirația în practicile vocale scenice

Anca SIMILAR*

Rezumat: În acest articol examinăm respirația ca principiu de bază care constă într-o mai bună înțelegere a producției de voce atât în artă, cât și în viață. Respirația oferă o cheie esențială nu numai pentru ființa noastră, ci și pentru funcția noastră comunicativă. Odată ce admitem respirația în conștiință, devenim conștienți că nu mai este doar un fenomen psiho-fizic, ci este un subiect al valorilor sociale și culturale. Prin urmare, utilizarea și gestionarea conștientă a respirației, mai ales în ceea ce privește capacitatea unui individ de a se exprima, oferă o cheie esențială nu numai pentru ființa noastră, ci și pentru funcția noastră comunicativă, care este fundamentală în teatru. Respirația este transformatoare. Meseria unui actor nu este exclusiv o artă a respirației, dar respirația este acțiunea de bază care susține arta unui actor care se transformă pentru fiecare rol. Vocea este semnificativă pentru teatru în același mod în care este semnificativă pentru viața însăși, iar respirația este relația și un schimb constant între noi și lume. Prin urmare, respirația este relația dintre corpul experiențial și lume. Respirația este elementul fundamental necesar pentru a fi conștient ca actor, ca ființă umană.

Cuvinte cheie: respirație, funcția autonomă, practici de respirație, respirația ca metonimie a vieții, vocea în teatru

Respirația este materializarea efemeră a aerului la interfața corpului și a lumii, implicând și modificând calitățile ambelor. Este cel mai frecvent sens dat în ceea ce privește procesul de inspirație și expirație care semnalează universalitatea sa fiziologică. În acest mod de înțelegere, respirația este un precedent invizibil pentru viață, o necesitate automată și funcțională. Cu toate acestea, respirația este mai mult decât o simplă acțiune reflexivă, și nu doar pentru că poate fi controlată sau manipulată uneori și poate afecta sau poate fi afectată de experiențe, medii și relații. În ciuda meritelor de a explora respirația ca fenomen care este în același timp partajat intrinsec, dar contextual distinct, semnificațiile și întruchiparea respirației au fost rareori examinate ca o temă centrală de cercetare în științele umaniste și sociale. Una dintre excepții este opera lui Luce Irigaray, ea pune la îndoială tradițiile

* Dr. MS, Lector univ. asociat, Facultatea de Teatru și Film, Universitatea "Babeș – Bolyai" Cluj Napoca

COLOCVII TEATRALE

științifice convenționale pentru a propune o ontologie a respirației ca mijloc de a explora motivele pentru care conștiința și corpul se întâlnesc. Respirația este o funcție autonomă esențială pentru viață, scrie Luce Irigaray în „*The Age of Breath*” Respirația corespunde primului gest autonom al ființelor umane vii. A veni pe lume presupune inspirarea și expirarea de unul singur. În uter, primim oxigen prin intermediul sângelui mamei. Nu suntem încă autonomi, nu suntem încă născuți: „Într-un sens mai puțin antropocentric, mai fiziologic, respirația, ca termen, prinde și reunește toate acele procese prin care ființele cu plămâni iau (inspiră) și eliberează aer: mecanic, chimic, afectiv și metaforic”¹.

Cu o rată de aproximativ șaisprezece ori pe minut, o mie optzeci ori pe oră și douăzeci și cinci de mii nouă sute douăzeci de ori pe zi, nu este mirare că există dorința de a ignora această activitate complexă, repetitivă. Făcând o medie, vom lua 670 de milioane de respirații în timpul vieții, respirația fiind nodală pentru producerea vocii.

Respirația ca metonimie a vieții

Indiferent dacă se referă la baza metaforelor cosmologice (pneuma), punctul limită al artelor retorice (cola), la obiectul examinării medicale (respirație) sau principiul unității corporale (prana), respirația înțeasă ca metonimie pentru viața însăși, mai degrabă decât ca un proces fiziologic discret, a acționat adesea ca un prim principiu filosofic.

În mod tradițional, respirația a fost înțeasă fiziologic ca un proces mecanic-material de schimb de gaze și respirație celulară. Dar este fenomenul respirației doar un proces fiziologic care trebuie studiat ca o problemă a științelor naturii? Potrivit lui Havi Carel, „respirația are dimensiuni psihologice, culturale și spirituale complexe și puternice”². Conform lui Carel, s-ar putea spune că respirația este „un punct de legătură între fiziologic, psihologic, existențial, spiritual și cultural”³.

Din perspectiva teoriei fiziologice predominante a respirației, respirația nu are nicio relație esențială cu aceste alte dimensiuni care includ, de exemplu, spiritualitatea, capacitățile mentale, experiențialul, voluntarismul sau practica

¹ Irigaray, Luce, *The Age of Breath*, 2004, p. 165.

² Carel, Havi, *Phenomenology of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 110.

³ *Ibidem*, p. 128.

COLOCVII TEATRALE

filozofiei. Cu toate acestea, fenomenul respirației include astfel de dimensiuni care nu sunt direct, sau cel puțin nu în întregime numai, relații cauzale fiziologice care pot fi studiate prin metode naturalist științifice.

Dimensiunile respirației care sunt dimensiuni ale experienței noastre trăite ar putea fi numite dimensiuni non-fiziologice ale respirației. De exemplu, relația dintre spiritualitate și respirație poate fi găsită atât etimologic, cât și practic. Etimologic, legătura dintre spiritualitate și respirație se găsește în cuvântul latin *spiritus*: rădăcina cuvintelor precum „spirit” și „spiritualitate” provine din verbul latin *spirare*, „a respira”. Această legătură între spirit și respirație devine mai clară dacă se iau în considerare cuvinte precum „a respira” și „respirație”, care provin de la verbul latin *respirare* (re- „din nou” + *spirare* „a respira”), adică etimologic: a respira „din nou”, precum și cuvinte ca „a suspina” și „suspina”, care provin de la verbul latin *suspirare* (sub- „sub” + „spirare”, „a respira”), adică etimologic „a trage o respirație profundă, răsuflare”.

Legătura practică dintre respirație și spiritualitate se evidențiază prin aceea că multe tradiții spirituale sau fizice (budism, yoga, tai chi, qui gong, taoism etc.) folosesc diverse practici de respirație experiențială ca metode de creștere spirituală. Nici aspectele etimologice, nici cele practice (practicile de respirație în scopuri spirituale) ale acestei legături dintre spiritualitate și respirație nu pot fi (nu au fost) vreodată înțelese sau studiate cu adevărat de fiziologie sau de științele naturii în general. În ceea ce privește întrebarea cu privire la voluntarism, se poate spune că respirația este o funcție corporală involuntară și voluntară.

În acest sens, respirația este ca și „gândirea [care] este, de asemenea, involuntară, dar și voluntară”⁴. În marea majoritate a timpului respirația pare să se întâmple într-o manieră involuntară, dar avem și o capacitate voluntară de a varia modul în care respirăm și chiar de a o opri o clipă. Această împletire a dimensiunilor voluntare și involuntare ale respirației este unul dintre aspectele fundamentale ale respirației. Acest lucru face ca fenomenul respirației să fie excepțional și radical diferit în comparație cu celelalte sisteme fiziologice vitale ale corpului, cum ar fi sistemul cardiovascular și digestiv, sau funcțiile organelor interne, cum ar fi splina sau ficatul, deoarece aceste sisteme și funcții sunt involuntare, ceea ce înseamnă că nu putem modifica niciuna dintre ele în mod direct, alegând să facem acest lucru.

⁴ Fitzmaurice, Catherine, „Breathing is Meaning”, *The Vocal Vision*, New York: Applause Books, p. 248

COLOCVII TEATRALE

Există, desigur, multe investigații fiziologice și neurologice care explorează conexiunile dintre practicile de respirație ca forme de spiritualitate și corpul fiziologic (de exemplu, funcțiile creierului), dar în același timp este important să fim conștienți de faptul că spiritualitatea este o dimensiune a experienței trăite de noi. Aceasta înseamnă că fiziologia, neurologia sau orice altă ramură a științelor nu pot studia spiritualitatea sau practicile de respirație ca dimensiuni ale experienței trăite, deoarece abordarea științifică nu înțelege neapărat lumea semnificativă a experienței. Științele naturii vorbesc despre celule, compoziții chimice, hormoni etc., dar niciunul dintre noi nu a experimentat vreodată așa ceva în cadrul experienței noastre trăite. La nivelul experiențelor semnificative ale vieții umane, nu experimentăm nimic din ceea ce tratează științele naturale, experimentăm relații semnificative și întâlniri cu lucruri, cu alții, emoții și cu lumea.

În termeni experiențiali, respirația este o relație și un schimb constant între noi și lume. Respirația, prin urmare, este relația corpului experiențial cu lumea în contrast cu alte funcții fiziologice vitale, de exemplu sistemul cardio-vascular, care este o funcție internă a corpului. Tot în termeni experiențiali, respirația este un anumit tip de schimb și un ciclu de inspirație și expirație ar putea fi definită inițial după cum urmează: respirația este o experiență a relației perpetue de schimb dintre noi și ceea ce nu este sinele nostru, adică, ceea ce este în afara noastră, dar care este inspirat în noi și se transformă într-un motor pentru voce.

Vocea este semnificativă pentru teatru în același mod în care ea este semnificativă pentru viața însăși. Multe forme expresive combină funcții sociale și artistice – pictura rupestră, pictura murală, incantațiile – dar nici una atât de completă ca vocea. Este mijlocul prin care sunt comunicate unele dintre cele mai obișnuite dar și cele mai sofisticate dintre expresiile umane. Vocea este canalul și amplificarea, impulsul și expresia, gândul și sunetul, este artă și este viață. Cu toate acestea, este greu de definit. „Actorul, în creația sa, își folosește, pe de o parte, memoria (senzorială, vizuală, auditivă...) și experiențele sale trecute și, pe de altă parte, senzațiile, percepțiile, reprezentările sale și pe de altă parte imaginația reproductivă. Dacă prin memorie actorul, într-un context scenic, are capacitatea de a reproduce, evoca și experimenta sunete, imagini, ... din experiența sa anterioară, reprezentări temeinice, imagini și imaginație reproductivă, el/ea se desprinde de concret, realitate, trecând dincolo de ea, într-una nouă, imaginară și fantastică.”⁵ Și să folosească o altă voce, pentru fiecare personaj interpretat. Deci, o multitudine de

⁵ Curuțiu – Zoicaș, Camelia, Representation and the Internal View of the Instruments of Scenic Creation, Theatrical Colloquia, no 2, 2019, p. 135

COLOCVII TEATRALE

voci într-un singur corp, și dincolo de propria voce, care este greu de definit. Deci, ce este de fapt vocea? Pentru mulți, vocea rămâne unul dintre cei mai impalpabili și invizibili factori dintre toate cunoștințele vizibile și măsurabile despre corp. Rocco dal Vera și Robert Barton, în primul capitol al cărții *„Voice on stage and Off”*, afirmă că vocea este entitatea cea mai puțin cunoscută dintre toate artele fizice: „Vocea voastră se ascunde într-o peșteră. Peștera este corpul tău. Nu vă veți cunoaște niciodată vocea, precum și corpul, deoarece nu există nicio fotografie, cântar, bandă de măsurare, oglindă sau fermoar care să vă ajute. Nimeni nu va săruta, plesni, mângâia sau îți va împinge vocea. Se ascunde bine”⁶. [traducerea noastră]

Respirația poate fi înțeleasă ca principiu de bază care stă la o mai bună înțelegere a producției vocii atât în artă, cât și în viață, respirația oferind o cheie esențială nu numai pentru ființa noastră, ci și pentru funcția noastră comunicativă. Odată ce admitem respirația în conștiință, devenim conștienți că ea nu mai este doar un fenomen psiho-fizic, ci este supus unor valori sociale și unor valori culturale. Prin urmare, utilizarea conștientă și gestionarea respirației în special în ceea ce privește capacitatea unui individ de a se exprima pe sine oferă o cheie esențială nu numai pentru ființa noastră, ci și pentru funcția noastră comunicativă.

Chiar dacă este folosită ca măsură sau relaxare, respirația conferă metru (în muzică sau poezie), dictează pauze, condiționează sensul sau indică limitele semanticii, prezintă actorul, muzicianul, artistul la un anumit moment dintr-un anumit loc.

Kristin Linklater spune despre respirația că „Nu există un mod corect de a respira. Există un tip respirație care funcționează pentru yoga, respirația care funcționează pentru înot, există respirația adecvată pentru artele marțiale și cea mai bună pentru a cânta la trompetă, există respirație pentru meditație și cel puțin o duzină de moduri diferite „corecte” de respirație pentru cântat. Mușchii noștri de respirație sunt diverși și adaptabili. Își pot desfășura activitatea atât voluntar cât și involuntar. Scopul lor principal este, desigur, să ne țină în viață; acest lucru îl fac la nivel involuntar. Interesul meu deosebit pentru respirație este modul în care ea creează vocea când trece printre corzile vocale și modul în care ne ajută fie să dezvăluim, fie să ascundem adevărul în timp ce vorbim. Rolul jucat de respirație în arta actorului m-a ocupat profesional de 50 de ani și, în arta de a actorului, obiectivele sunt credibilitatea și semnificația nelimitată. Căutăm adevărul în limbajul

⁶ Barton, Robert, Dal Vera, Rocco, *Voice: Onstage and Off*, Routledge, London, 2011, p. 3.

COLOCVII TEATRALE

extremităților și în cea mai intimă expresie emoțională. Alchimia comunicării inspirate este un amestec de emoție, intelect și voce. „Prima materie” este respirația. Acest element fundamental al vorbirii veridice este accesibil pentru oricine este implicat în vorbirea publică sau chiar privată. Cum experimentați alchimia și arta de a respira pentru voce? Punctul meu de plecare este să acord atenție centrului diafragmei și, cu buzele ușor separate, să intri în ritmul respirației naturale, de zi cu zi, permițând expirației să scape printre buze într-un mic puf de aer liber „ff” [traducerea noastră].⁷

Primele cărți dedicate exclusiv vocii scenice în teatru au apărut sub formă de pedagogie vocală la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Această nouă disciplină începe să fie asociată cu știința, ca o consecință a pozitivismului de la mijlocul secolului al XIX-lea. Noțiunile de raționament științific au oferit posibilitatea de legitimare a esteticii vocale și din perspectiva evoluției științei medicale și a cunoștințelor fiziologice, acustice și mecanice conexe. Apariția pedagogiei vocale scenice este sincronă cu noua știință emergentă a muzicologului, laringologului și a savantului vorbirii. Primele manuale apar imediat la începutul secolului al XX-lea, Elsie Fogerty (1907) practicant de vârf din Marea Britanie sau specialistul în voce H.H. Hulbert publică în 1912 *„Voice Training in Speech and Song: an Account of the Structure and Use of the Vocal Organs and the Means of Securing Distinct Articulation”* iar, la prima pagină, autorul notează: „Tratatul este destinat în general utilizatorilor de voce, cântăreților, predicatorilor, avocaților, actorilor, oratorilor și celor care susțin conferințe, dar mai ales profesorilor, care sunt probabil cei mai mari utilizatori ai vocii și, prin urmare, cei care au cea mai mare nevoie de formare vocală”⁸. Așadar, așa cum am precizat mai sus, pedagogia vocală chiar dacă este formulată de către practicieni în relație directă cu teatrul, poate fi extinsă spre multe alte domenii unde este primordială comunicarea.

La London School of Speech and Drama, în secolul XX, au predat și au publicat metode, manuale sau tratate despre arta vocală scenică Gwyneth Thurnbrun, J. Clifford Turner și Cicelly Berry. Convingerile solide legate de fonetică ale lui H.H. Hulbert sunt similare cu cele din SUA, la sfârșitul secolului al XIX-lea și

⁷ Linklater, Kristin, *Breath in Action. The Art of Breath in Vocal and Holistic Practice*, edited by Jane Boston and Rena Cook, Jessica Kingsley Publishers, London, 2009, The Alchemy of breathing, p. 101.

⁸ Hulbert, H. H., *Voice Training in Speech and Song: an Account of the Structure and Use of the Vocal Organs and the Means of Securing Distinct Articulation*, p. 1.

COLOCVII TEATRALE

începutul secolului al XX-lea. Astfel, sub influența foneticianului englez William Tilly de la Universitatea Columbia din New York, fonetica este utilizată pentru a asigura verificarea științifică a vocii, similară cu maniera căutată de H.H. Hulbert în Marea Britanie. Studenta lui Tilly din anii 1920, Margaret Prendergast McClean, a opinat că știința foneticii este singurul mod în care pronunțarea poate fi studiată corect și reprezentată cu exactitate, iar cartea ei „*Good American Speech*” publicată în 1928, a devenit un text răspândit folosit în liceele americane, universități și școli de teatru. În aceasta, ea subliniază că o cunoaștere solidă a științei foneticii poate ajuta studenții să dobândească o vorbire bună americană, fără regionalisme.

Școala românească de voce pentru arta scenică din secolul trecut se bazează și ea pe o metodologie fonetică, chiar logopedică, având exerciții aplicate pe logatomi, silabe, grupuri de cuvinte. Astfel, Cella Dima publică „De la vorbire la elocință”, Marietta Sadova, „Exercițiile artei dramatice”, Sandina Stan, „Arta vorbirii scenice”, Valeria Covătariu, „Cuvinte despre cuvânt”, iar Nicolae Gafton „Tratat de logofonetologie și sonopoetică”. Dintre aceste metode doar cartea Sandinei Stan prezintă exerciții de respirație, care sunt construite mai mult pe formule cantitative și calitativ de respirație și nu includ și proceduri musculo-mecanice. Tot în aceeași carte există descrierea tipurilor de respirație, iar autoarea recomandă utilizarea respirației costo-diafragmatice, fără alte detalii despre mecanica respirației. Așadar, școala românească de pedagogie vocală teatrală nu este racordată la teoriile de formare a vocii prin prisma teoriilor fonației, teoriile moderne sursă-filtru, teoria formanților din rezonanță, sau cu alte discipline conexe, de la neuroștiință până la foniatrie sau vocologie.

Cine poate atunci beneficia de examinarea atentă a respirației? Toți cei care au ca deziderat să comunice eficient, de la un profesor cu elevii săi, la un actor care cântă într-un music-hall, un lector care susține o conferință publică sau un avocat în instanță. Vocea subțire, inaudibilă a actorului, vorbirea restrânsă a profesorului sau respirația slabă a avocatului, împărtășesc toate provocarea comună a respirației deoarece le este inhibată comunicarea cu succes. Dorința de a stabili o comunicare semnificativă cu un public, de a deține la curs atenția studenților sau de a câștiga un verdict favorabil, sunt toate destabilizate și împiedicate de lipsa respirației adecvate. Deși, pe de o parte, aceste exemple sunt în mod clar reprezentative pentru aplicații foarte diferite ale respirației, toate demonstrează importanța cheie a respirației în conștientizarea transformării de toate tipurile. Așadar, procedurile de antrenare a respirației se pot adresa multor profesii, așa cum ne demonstrează una dintre primele cărți scrise vreodată pentru profesioniștii vocii, anume aceea a lui H.H. Hulbert, care

COLOCVII TEATRALE

datează din 1912 „*Voice Training in Speech and Song: an Account of the Structure and Use of the Vocal Organs and the Means of Securing Distinct Articulation*”, carte dedicată, după cum am citat mai sus, actorilor, profesorilor, avocaților, cântăreților, predicatorilor.⁹

Funcția vocii în teatru este extrem de importantă: fiecare actor este implicat în gestionarea instrumentului său vocal, în stabilirea sensibilității sale acustice la spațiul teatrului și a nuanțelor vocale folosite în raport cu răspunsul publicului. „Triunghiul” funcțional care apare servește ca bază operațională pentru o vocalizare eficientă. Oferă o distincție între vocea optimă sau vocea care este doar voce și ornamentația vocală care apare dintr-un anumit etos, impuls textual sau act de vorbire în cadrul stabilit de estetica producției. În mod clar, nu există un singur tip de rezultat expresiv al vocii în teatru și, prin urmare, am încercat să localizăm o serie de dovezi pluraliste într-o serie de contracte specifice negociate între vocile individuale și principiile artistice de-a lungul istoriei teatrului sau a artei cântului.

Respirația este transformatoare. Meseria unui actor nu este exclusiv o artă a respirației, dar respirația este acțiunea de bază care susține arta unui actor care se transformă pentru fiecare rol. Conștientizarea și legătura cu respirația, eliberarea activității musculare excesive, care inhibă respirația și restricționează vocea, este esențială pentru a putea juca pe o scenă. Acțiunea respirației, nucleul impulsului este inspirația, iar acest impuls este necesar pentru ca respirația să intre și să fie primită de corp și acolo se naște momentul acțiunii. Impulsul pentru respirație este sursa vieții: reflectă emoții, condiție fizică și stări intelectuale, este spiritul vital, sufletul și oglinda a tot ceea ce se întâmplă între naștere și moarte. Fără o respirație completă, profundă, coerentă și conștientă, este ușor să fii deconectat de acea esență vitală care este însăși sursa vieții, suflarea conștiinței în acțiune și a sinelui. Respirația este elementul fundamental necesar pentru a fi conștient ca actor, ca ființă umană.

În timp ce o mare parte din cercetările care descifrează respirația se concentrează pe corelația acesteia cu viața, moartea, vindecarea și boala, valorificarea respirației sau experiența acesteia pot fi, de asemenea, cruciale pentru înțelegerea vocii, în orice mod în care un om o poate folosi, iar pedagogia vocală devine o formă de artă, pe lângă o știință.

⁹ Hulbert, H. H., *Voice Training in Speech and Song: an Account of the Structure and Use of the Vocal Organs and the Means of Securing Distinct Articulation*, p. 1.

COLOCVII TEATRALE

BIBLIOGRAFIE

Barton, Robert, Dal Vera, Rocco, *Voice: Onstage and Off*, Routledge, London, 2011

Boston, Jane, *Voice*, MacMillan Education, Palgrave, Londra, 2018.

Breath in Action. The Art of Breath in Vocal and Holistic Practice, edited by Jane Boston and Rena Cook, Jessica Kingsley Publishers, London, 2009

Carel, Havi, *Phenomenology of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2016

Curățiu – Zoicaș, Camelia, Representation and the Internal View of the Instruments of Scenic Creation , 2019

Fitzmaurice, Catherine, „Breathing is Meaning”, *The Vocal Vision*, Ed, Dr, Marian Hampton, New York: Applause Books, pp. 247–252, 1997.

Hulbert, H. H., *Voice Training in Speech and Song: an Account of the Structure and Use of the Vocal Organs and the Means of Securing Distinct Articulation*, Chicago, 1912

Irigaray, Luce, *The Age of Breath*, 2004

Linklater, Kristin, *Freeing natural voice*, Methuen Drama, London, 2008.

Nestor, James, *Breath: The New Science of a Lost Art*, Riverhead Books, New York, 2020

COLOCVII TEATRALE

TINERI CERCETĂTORI

Teatrul Emergent – mitul de aur al spectacologiei europene

Marius Alexandru TEODORESCU*

Rezumat: Miza acestui studiu este de a releva decalajul major care există între literatura de specialitate din plan național sau mondial și practica teatrală curentă. Acest decalaj se datorează, înainte de toate, tendinței editurilor de a publica în special cărți ale unor creatori de spectacole absolut excepționali. Plecăm de la premisa că teatrul emergent nu trebuie doar să fie o desprindere de un fenomen teatral perceput drept tradițional, ci trebuie și să constituie și un curent care capătă amploare și devine la rândul său, în timp, „normă”. Astfel, în vremea când spectacolele lui Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba sau Tadeusz Kantor erau văzute de critica teatrală drept spectacole de teatru emergent, practica teatrală din următoarele decade din teatrele europene ne arată că acești regizori au fost mai degrabă practicanți ai unui teatru unic, experimental. Teatrul de laborator, bazat pe lungi cercetări, rămâne un element tangențial în practica teatrală occidentală, unde teatrul de repertoriu, cu timpi din ce în ce mai scurți de producție, rămâne o normă absolută. Cu toate acestea, paradoxul rămâne că acești creatori de spectacole sunt omagiați de literatura de specialitate, și pe bună dreptate, deși nu se întâmplă același lucru și cu creatorii de teatru „normali”. Teoria teatrală iubește prea mult excepțiile, iar imaginea ce ne parvine nouă despre teatrul sfârșitului de secol XX, plin de mari experimente teatrale, este o imagine falsă, desprinsă de 90% din practica teatrală. Opusă este, însă, situația lui Robert Wilson, de la a cărei estetică spectaculară se revendică numeroși artiști contemporani, precum Pippo Delbono, Romeo Castellucci sau Thomas Ostermeyer. Acesta a practicat un teatru cândva marginal, dar care a născut direcții estetice puternice. Așadar, acest articol încearcă să realizeze diferențierea istorică între teatrul emergent și teatrul excepțional, dar și să identifice în spațiul românesc contemporan trăsăturile reale ale teatrului emergent.

Cuvinte cheie: teatru, performance, România, contemporan, curent

I. Introducere

În lumea teatrului ne place să credem în excepții. Știm că studentul la medicină trebuie să învețe o serie de metode bine puse la punct, elaborate științific, pentru a-și putea practica meseria conform standardelor. Studentul la teatru, fie că studiază teatrologie, regie, actorie sau scenografie, învață aproape după ureche, ori a sa, ori a profesorului său. Libertatea de predare a profesorului este aproape absolută, fiindcă meseriile din lumea artelor spectacolului sunt văzute drept „speciale”, neputând fi supuse științei și metodologiei. Desigur, cei care afirmă asta au partea

* Doctorand la Școala Doctorală de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

COLOCVII TEATRALE

lor de dreptate, dat fiind că discutăm despre discipline artistice, dar credem cu tărie că statutul „special” al artelor spectacolului este ridicat la rangul de motto universal, cu efecte grave, atât asupra pedagogiei, cât și asupra practicii spectaculare. Și pentru a putea susține că teatrul este o lume deosebită, trebuie să se folosească exemple cu totul deosebite, cu toate că cel mai adesea nu este nevoie.

Într-un interviu realizat de Tamara Susoi¹, regizorul Dinu Cernescu povestește cum s-a împrietenit la Craiova cu Jerzy Grotowski și cu Roman Polanski. Ceva vreme mai târziu, Dinu Cernescu se trezește într-o seară la ușă cu Grotowski, care îi cere să îl găzduiască la el acasă, fie și pe o saltea pe terasă. Apoi, cei doi merg în piața Obor, pentru că Jerzy vrea să vadă pulsul României. Pare o anecdotă aproape banală, dar ne arată ceva fundamental: faptul că marele regizor de teatru, marele realizator al experimentelor teatrale din Polonia și Italia, Jerzy Grotowski, îl vedea pe Dinu Cernescu drept egalul său. Ei erau, unul pentru celălalt, Jerzy și Dinu, doi oameni cu aceeași meserie, cu preocupări artistice comune, cu aplecări culturale comune, chiar dacă cu direcții de creație aparent atât de diferite.

Și, totuși, lucrurile nu ne-au parvenit și nouă la fel. În prezent, în catalogul Bibliotecii Universitare „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca² există 17 cărți diferite despre Jerzy Grotowski, iar în catalogul Bibliotecii Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografie³ există 26 de cărți diferite scrise de sau despre regizorul Polonez. În schimb, în același catalog clujean, există doar două cărți scrise de sau despre Dinu Cernescu, în timp ce în catalogul bibliotecii UNATC există doar una. De ce? Fiindcă, deși amândoi au fost regizori excepționali, deși s-au văzut unul pe altul ca pe egali, deși amândoi și-au slujit publicurile cu aceeași îndârjire, doar unul dintre ei este văzut ca un regizor de excepție. Și atunci doar unul merită să fie subiect a nenumărate teze și lucrări de cercetare, a mii de articole. Celălalt merită doar să fie strivit de mitul de aur al teatrologiei occidentale. Urmează să dezvoltăm, în următoarea secțiune, care sunt acești creatori de excepție și de ce nu sunt ei reprezentativi pentru majoritatea creatorilor din lumea teatrului, în special din România.

II. Marile excepții

¹ <https://www.b-critic.ro/spectacol/teatru/in-meseria-mea-orice-intalnire-este-importanta-intalnirile-iti-modeleaza-viata-fara-sa-stii/?fbclid=IwAR0JsfBTSpUVTHhgITaaqBTODouBmlP1I5kdDyMmKDFfrVr9saYLOdCyfbM> – accesat la 28.02.2022.

² <https://bcucluj.ro/> - accesat la 28.02.2022.

³ <http://biblioteca-virtuala.unatc.ro:8080/opac> - accesat la 28.02.2022.

COLOCVII TEATRALE

În multe cărți dedicate poeticilor regizorale⁴, regăsim o narativă comună a traseului evoluției regiei în a doua jumătate a secolului XX, din care câțiva regizori sunt nelipșiți: Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, apoi Eugenio Barba și, în final, Peter Brook. Alegem să nu mergem mai înapoi în timp de anii 1950, către Meyerhold, Artaud, Stanislavski sau Appia, fiindcă multe din tezele acestor creatori și pedagogi sunt baza pentru mai toată creația teatrală occidentală, dar și pentru că distanța temporală dintre noi și ei îi va creiona din oficiu drept excepții. Ar fi multe alte exemple fetișizate aproape în literatura de specialitate, precum Arianne Mnouchkine, Judith Malina sau Augusto Boal, dar pe care nu îi considerăm nici pe departe atât de influenți ca pe cei patru regizori pe care îi vom analiza în cele ce urmează. Este, poate, o opțiune personală, dar cele spuse mai jos se aplică, cu siguranță, și „mai micilor excepții”.

Jerzy Grotowski este o excepție fiindcă trupa sa nu doar că juca în fața unor săli în care se aflau doar 30-40 de spectatori, dar chiar stătea în fața sălii și selecta spectatorii care urmau să participe la spectacole. Acest mod de a lucra și juca teatrul vine din credința într-un teatru sărac, plecând de la premisa că teatrul total duce la fals pe scenă.⁵ Desigur, multe elemente ale gândirii sale despre teatru, precum *via negativa* sau ideea de a lucra cu actorul doar exercițiile care îi sunt necesare, pentru a nu strica ceea ce natura lui face de la sine, rămân modalități relevante de creație până în ziua de astăzi, dar doar ca mijloace estetice, nu ca o viziune totală de creație în teatru. Grotowski, împreună cu actorii săi, dedicau ore întregi în fiecare zi antrenamentului individual și luni întregi creării unui spectacol.

În plus, în etapa de experimente teatrale a regizorului, trupa sa nu mai era nici măcar condiționată de crearea unor produse artistice în sens clasic, optându-se pentru cercetări teatrale bazate exclusiv pe antrenamentul actorului și a participanților non-actori. În sistemul teatral de stat, în care actorii lucrează opt ore în fiecare zi, și asta incluzând spectacole, când trupa este forțată să scoată o premieră în 4-6 săptămâni, viziunea lui Grotowski despre teatru rămâne o utopie. În sistemul independent de teatru, în care producția de spectacole este susținută de plata unor bilete de 30-60 RON în săli de nu mai mult de 80-100 de persoane și, eventual, din câteva proiecte pe fonduri nerambursabile, timpul de lucru de care se bucura regizorul polonez este un vis îndepărtat.

Spațiul gol, de Peter Brook, rămâne, alături de *Munca actorului cu sine însuși*, a lui K. S. Stanislavski, și de *Teatrul și dublul său*, a lui Antonin Artaud una

⁴ Vezi MĂNIUȚIU, Anca, *Poetici Regizorale*, Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2015, *passim*.; sau MITTER, Shomit și SHEVSTOVA, Maria (ed.), *50 de regizori cheie ai secolului XX*, trad. Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București: UNITEXT, 2020, *passim*.

⁵ GROTOWSKI, Jerzy, *Teatru și Ritual*, trad. Vasile Moga, pref. George Banu, București: Editura Nemira, 2014, p. 66.

COLOCVII TEATRALE

din cele mai influente cărți de teatru scrise vreodată în Europa. Acest fapt se datorează principiilor lui Brook, care rămân până astăzi o călăuză demnă de urmat pentru orice regizor: utilizarea exclusiv a mijloacelor necesare unui spectacol, centrarea actului teatral pe interacțiunea actor-spectator și considerarea cuvântului drept un produs final în teatru.⁶ Dincolo de aceste principii călăuzitoare, teatrul lui Peter Brook este absolut excepțional, și asta în primul rând, datorită condițiilor absolut unice de creație din teatrul *Bouffes du nord*.

Teatrul lui Brook, împreună cu gândirea sa despre artele spectacolului, vine din munca intensă de cercetare pe care regizorul anglo-francez a depus-o alături de trupa sa, în special în zona construcției vocale a unui produs teatral. El creează marile sale turnee teatrale, cum este cel din Africa, plecând de la minimalismul cerut de o astfel de călătorie, dar și de la tehnicile de story-telling pe care le adaptează în creația sa spectaculară. Spectacolele sale cele mai renumite, precum *Mahabharata*, își au originea în această muncă de cercetare, inaccesibilă pentru vasta majoritate a creatorilor de spectacole. Ce regizor sau manager de teatru din România sau Europa își permite să suspende întreaga activitate a teatrului pentru a face cercetare într-o țară îndepărtată? Aproape niciunul. În teatrul independent românesc, singura cercetare reală are loc în zona teatrului documentar, și acolo doar datorită/din cauza modului în care se acordă finanțările nerambursabile. Cercetarea teatrală reală nu poate avea loc decât prin proiecte sau programe ale unor oameni care înțeleg relevanța actului teatral pentru comunitate, iar acești oameni sunt foarte rari. Oamenii care au dispoziția și, mai important, statutul necesar pentru a li se acorda astfel de finanțări sunt încă și mai rari.

Eugenio Barba se afirmă pe sine drept un om al creației izolate, al excepției, în prologul de la *Casa în flăcări*.⁷ Există, desigur, principii ale muncii sale care sunt folosite de mai toți regizori occidentali, dintre care enumerăm: luarea în considerare a interpretării fiecărui spectator ca factor fundamental al înțelegerii actului teatral, împrumutul tehnicilor orientale de teatru și a teatralității formelor teatrale tradiționale, dar și colaborarea cu actorul, văzut ca autor al spectacolului, alături de autorul dramatic și regizor. Teatrul lui Barba este, însă, unul lipsit de orice conexiune cu realitatea practicilor teatrale curente. Timpul îndelungat dedicat unei producții, alături de cercetarea ca fundament pentru crearea de spectacole rămân și la el extrem de relevante în acest sens. Totuși, și mai frapantă este la el utilizarea schimbului cultural ca motor creativ, dar și faptul că trupa formează o comunitate, ca în cazul lui Grotowski. În teatrul independent românesc, o parte importantă a

⁶ BROOK, Peter, *Spațiul Gol*, trad. Monica Andronescu, pref. Andrei Șerban, București: Editura Nemira, 2014, p. 22.

⁷ BARBA, Eugenio, *Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie*, trad. Diana Cozma, București: Editura Nemira, 2012, p. 13.

COLOCVII TEATRALE

actorilor au și o sursă adițională de venit, ceea ce îi face să participe adesea doar sporadic la activitățile trupei. În teatrul de stat, orgoliile și dinamica pieței culturale face imposibilă crearea unei comunități. Din contră, de multe ori actorii din teatrul de stat devin funcționari ai artei teatrale. În ambele variante de structură instituțională, ideea de investi în formare profesională continuă, în ateliere de lungă durată cu maeștrii teatrului tradițional, este ceva de nefinanțat și de neîncadrat în timpii strânși de creație.

Ultima excepție pe care dorim să o aducem în discuție în această lucrare este una mai greu de definit decât celelalte trei: excepția omului de teatru unic. Prezența lui Tadeusz Kantor pe scenă, ca autor al spectacolului, alături de actori, a fost un fapt unic în teatrul occidental. Atât de unic, încât nu a putut fi reprodus nici măcar în propria sa trupă, care povestește cum spectacolele trupei, odată ce Kantor murise, nu mai erau pur și simplu la fel, deși erau jucate în același mod. Kantor era artistul captiv în propria sa operă de artă⁸, dar, ne permitem să parafrazăm, și exponentul operei de artă definite prin artist, captive în artist. Estetica sa, numită „teatrul morții” este definită de prezența alături de actor, pe scenă, a unei efigii nemișcate, dar și de un stil de joc mecanizat al actorilor, care evocă non-viața din cotidianul nostru. Totuși, teatrul său este unic, așa cum este mărturisit de martorii spectacolelor sale. El este o excepție nu din cauza unor structuri instituționale, nu din cauza finanțării sau a gândirii teatrale rigide. Este un teatru ce nu poate fi reprodus în teatrul de astăzi pentru că Tadeusz Kantor era un om unic, ca și mulți artiști de-a lungul timpului, precum Hieronymus Bosch sau John Bonham.

III. Cauzele și consecințele excepțiilor

Expunerea cauzelor și consecințelor centrării pe excepții a discursurilor estetice pe care o întreprindem în cadrul acestei lucrări nu se vrea sub nicio formă exhaustivă. Scopul nostru este de a sublinia cât de variate sunt aceste cauze și cât de persistente pot fi efectele tendinței identificate. Este important să ne întrebăm de ce e necesar să discutăm despre înclinația teoriei teatrale spre cazuri unice în creația artistică. Credem că este relevant în principal prin prisma pedagogiei teatrale. Tânărul artist de teatru se dezvoltă vorbindu-i-se aproape exclusiv despre ceva fascinant, excepțional. Toți regizorii de mai sus au o aură aproape mistică a scrierilor, cu totul magnetică. Ei nu devin fascinanți doar ca furnizori ai unor tehnici sau procedee teatrale specifice, ci sunt însușiți ca țeluri ale tânărului artist. El va evolua în baza unor repere profesionale ce nu pot fi atinse niciodată și va suferi un complex de inferioritate pentru o perioadă relevantă din cariera sa, știind înăuntru

⁸ PAAVOLAINEN, Teemu – *Theatre/Ecology/Cognition, theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor and Meyerhold*, New York: Palgrave MacMillan, 2012, p. 205.

COLOCVII TEATRALE

său că nu va putea să se ridice niciodată la rangul lui Grotowski, lui Brook, Barba sau Kantor, la fel cum ei, în cariera lor, nu s-au putut ridica niciodată la rangul lui Stanislavski, Artaud sau Appia. Pentru că mitul nu poate fi niciodată depășit. Acesta este riscul real al creării unor mituri culturale.

În contrast, în pedagogia teatrală, se vorbește prea puțin despre acei creatori excepționali care pot fi luați drept modele. Ne referim aici, în principal, la spațiul pedagogic românesc, cunoscând că situația este chiar radical diferită în alte țări, precum Germania. Un astfel de creator teatral este Robert Wilson, a cărui abordare a imaginii scenice influențează palpabil creatori de teatru contemporani precum Pippo Delbono, Romeo Castellucci sau Thomas Ostermeier. Interesant în acest caz este că Robert Wilson naște mai puține tendințe mimetice, spre deosebire de regizorii mitici care duc la apariția unor urmași fideli, care vor doar să repete ceea ce maestrul lor a făcut, așa cum s-a întâmplat cu Grotowski sau Stanislavski. Robert Wilson este recunoscut ca un regizor merituos, care practică teatrul în formule adaptabile oricărui sistem teatral suficient finanțat, deci el nu poate fi ridicat la rang de supraom. Un alt exemplu în acest sens este Lev Dodin, a cărui gândire teatrală este extrem de relevantă pentru teatrul realist-psihologic contemporan. Apropiindu-ne de spațiul românesc, auzim foarte puțin în formarea noastră de regizorii Radu Penciulescu și David Esrig, care au fost fondatorii sistemului pedagogic de regie de teatru, care au influențat generații întregi de regizori români.

Principala cauză a centrării pe excepții a teoriei teatrale suntem noi, membrii mediului academic. Noi suntem și cei care suferim cel mai mult de pe urma acestei aplecări a noastre. Facem asta fiindcă excepția nu poate fi contestată. Să afirmăm că teatrul occidental trebuie să joace în formule de teatru lipsite de ecleraj și de decoruri masive ar fi o afirmație ușor de contestat, în special în spațiul german. Să afirmăm că Brook, Barba sau Grotowski au practicat acest tip de teatru și că teatrul lor trebuie să fie un model este o afirmație mult mai greu de demontat. În momentul în care aducem în prin plan subiectivul, adevărul personal primează, chiar și sub masca obiectivismului arhivar al cercetării. Ne e teamă să fim combătuți ca cercetători, de teama că, într-un domeniu în care toți creatorii de teatru bun au loc, nu vom avea argumente să ne susținem tezele. Singurii care pot să afirme o certitudine despre teatru sunt creatorii, iar cercetătorul teatral este prea rar un creator la rândul-i. Ne refugiem în a vorbi despre cazuri punctuale, aproape de ne-replicat, fugind, în definitiv, de responsabilitatea noastră: de a delimita conceptual practicile teatrale curente în scopul dezvoltării tehnicilor și metodelor existente.

Principalul efect al mitului de aur al teatrului occidental este faptul că teoria teatrală nu vorbește decât arar despre ceea ce se întâmplă în teatrul din jurul nostru. Brook, Grotowski, Kantor și Barba, alături de Mnouchkine, Wilson sau chiar Silviu

COLOCVII TEATRALE

Purcărete au făcut spectacole minunate, care au deschis drumuri în teatru. Totuși, 99,9% din spectatorii de teatru ai lumii nu au văzut niciodată spectacole create de oricare dintre cei de mai sus. Pentru ei, în fond și la urma urmei, majoritatea absolută a scrierilor academice despre teatru este inutilă sau, cel mult, indirectă. La Pitești, regizorul angajat al teatrului timp de zeci de ani a fost Matei Varodi. La Petroșani, regizorul angajat al teatrului a fost Horațiu Apan, la fel, pentru o perioadă lungă de vreme. În teatrul din Botoșani, este angajat Alexandru Vasilachi ca regizor. Pentru spectatorii din aceste comunități, realitatea spectacologică nu este definită de Edward Gordon Craig, de Brecht sau de Piscator, ci de acești trei regizori români. Și, cu toate acestea, aproape nimic din scrierea academică din România nu reflectă această realitate.

De ce nu ne revoltăm atunci? De ce nu ne-am revoltat până acum împotriva faptului că se vorbește prea puțin despre cei care fac majoritatea covârșitoare a spectacolelor din lume? În parte fiindcă suferim de complexul de inferioritate de care spuneam mai sus. Și în parte fiindcă ne complacem în această situație. Managerii de teatru își ascund sărăcia și adesea incapacitatea de atribui finanțări necesare unor producții în spatele unor cuvinte mari precum: „Vreau un spectacol ca la Brook sau Grotowski în care să ne concentrăm pe munca cu actorul, nu pe decor și costume”, ca și cum spectacolele în care există decor și costume nu sunt lucrate tot prin aceleași tehnici împreună cu actorii și ca și cum un spectacol ca la Brook sau Grotowski ar fi posibil în teatrul românesc.

Și nouă, creatorilor ne este foarte ușor să ne ascundem după marile excepții. Regizorul poate să fie supărat pe actorii din distribuția sa fiindcă nu înțeleg indicații sau concepte, fiindcă ar fi firesc ca ei să le fi citit în cărțile marilor regizori, ascunzând, de fapt, propria sa incapacitate de a se conecta cu actorul din fața sa. Actorul, însă, își poate ascunde propria incapacitate și lipsă de antrenament în spatele unei metode. „Eu nu pot să execut pur și simplu ce îmi zice regizorul, fiindcă eu trebuie să simt, eu cred în ce scrie Stanislavski”. Teatrologul își poate ascunde propria lipsă de conținut din cronica unui spectacol încercând să identifice în spectacolul văzut citate și tehnici, uitând complet de experiența spectatorului de lângă el, pentru care scrie acea cronică. Așa ne ascundem cu toții, noi, creatorii contemporani de teatru, la umbra marilor titani ai teatrului occidental. Și tot aici ne uscăm, ca niște flori strivite de umbră.

IV. Concluzii

Teatrul emergent nu trebuie să fie doar un teatru unic. Cândva, în teatrul occidental, s-a încetățenit ideea că practicile teatrale experimentale sunt adevăratul

COLOCVII TEATRALE

teatru emergent. Marina Abramovici nu a creat niciodată o formă emergentă în artele spectacolului, și spunem asta fără a încerca să îi știrbim din valoarea creației. Ea a creat prin regula excepției. Cu toate acestea, tipul de performance creat de ea nu a fost (încă?) adoptat în întreg spațiul cultural european și este o tendință viabilă doar în marile centre urbane, pentru un public de nișă. Teatrul emergent este teatrul care se poate deveni o opțiune viabilă pentru o parte semnificativă a producătorilor de spectacole dintr-o regiune. Cel ce creează un teatru ce poate fi numit emergent este cel care nu răstoarnă structurile instituționale în care se creează spectacole, cel care nu vrea să revoluționeze doar pentru a revoluționa, ci cel care reușește în mod real să creeze forme sau tehnici care adaptează spectacolul pentru publicul de astăzi. Motivul pentru care avem nevoie de teatru emergent nu este de a inova de dragul inovării, ci de a nu ne pierde publicul. Publicul se schimbă, iar teatrul trebuie să o facă odată cu el. Da, teatrul își formează publicul, dar nevoile publicului generează teatrul.

Tendința spațiului academic de a-și focaliza atenția pe creatori de excepție este, în opinia noastră, de necontestat. Este o înclinație firească, fiindcă este normal ca acești creatori de teatru cu o forță artistică magnetică să ne atragă atenția și să ne facă să dorim să îi studiem. Totuși, considerăm cu totul deplasată proporția în care ne ocupăm de aceste excepții, în comparație cu cei care își dedică munca în folosul spectatorului de rând. Cei care țin magia teatrului în viață sunt regizorii uneori necunoscuți care lucrează în teatrele din întreaga lume. Ei sunt adevărații creatori ai teatrului emergent, fiindcă ei sunt cei aflați în contact real și constant cu nevoile publicurilor lor.

Când discutăm despre teatrul emergent este crucial să ne propunem să identificăm în fața a ce este emergent. Care sunt practicile teatrale de care noile practici spectaculare se delimitează? Răspunsul nostru sincer este extrem de succint: nu știm. Fiindcă teatrul în mod real emergent, cel care se întâmplă în teatrele din jurul nostru, este sufocat de teatrul emergent așa cum este proclamat de teoreticienii teatrului. Curente reale ale teatrului rămân ascunse sub umbrele titanilor teatrului. Teatrul european al secolului XX nu a fost definit doar de Kantor sau Grotowski sau Brook. A fost definit, la același nivel de calitate artistică, și de David Esrig, Radu Penciulescu, Lucian Giurchescu și alții. Este o listă pârinitoare, în linia preocupărilor noastre, și trebuie să o recunoaștem. Credem că noul teatru emergent, teatrul emergent de astăzi, produs în fiecare zi în fiecare teatru din lume, ar trebui definit în contrast cu vechiul teatru emergent, al excepțiilor. Teatrul emergent de astăzi este teatrul anti-emergent.

COLOCVII TEATRALE

Bibliografie:

BARBA, Eugenio, *Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie*, trad. Diana Cozma, București: Editura Nemira, 2012;

BROOK, Peter, *Spațiul Gol*, trad. Monica Andronescu, pref. Andrei Șerban, București: Editura Nemira, 2014;

GROTOWSKI, Jerzy, *Teatru și Ritual*, trad. Vasile Moga, pref. George Banu, București: Editura Nemira, 2014;

MĂNIUȚIU, Anca, *Poetici Regizorale*, Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2015;

MITTER, Shomit și SHEVSTOVA, Maria (ed.), *50 de regizori cheie ai secolului XX*, trad. Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București: UNITEXT, 2020;

PAAVOLAINEN, Teemu – *Theatre/Ecology/Cognition, theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor and Meyerhold*, New York: Palgrave McMillan, 2012;

Sitografie:

<https://www.b-critic.ro/spectacol/teatru/in-meseria-mea-orice-intalnire-este-importanta-intalnirile-iti-modeleaza-viata-fara-sa-stii/?fbclid=IwAR0JsfBTSpUVTHhgITaaqBTODOuBmlP1I5kdDyMmKDFfrVr9saYLOdCyfbM> – accesat la 28.02.2022

Despre corpuri în mișcare: perspective noi în coregrafia contemporană

Andreea NOVAC*

Rezumat: Începutul secolului XXI a adus o serie de dezbateri aprinse între artiști, curatori și teoreticieni legate de ceea ce este sau ar putea deveni coregrafia. O serie largă de poziționări critice indică necesitatea unui context reflexiv în care legătura dintre corp și mișcare să fie discutată, problematizată și revizitată. Prin regândirea acestei legături pot apărea perspective noi, distincte, asupra coregrafiei. Coregrafia contemporană așează corpul în mișcare în mijlocul unor discipline în continuă expansiune, ceea ce aduce cu sine o multitudine de atitudini schimbătoare, și îl conectează cu o gamă largă de discursuri din contemporaneitate. Pe măsură ce definițiile deja clasicizate ale dansului sunt puse la încercare de preocupări și practici artistice inovatoare, noile modalități și strategii coregrafice transformă însăși specificitățile dansului și modifică felul în care este prezentat și înțeles corpul pe scenă, relația sa cu mișcarea și discursul coregrafic. Prezentul articol abordează transformările pe care perspectivele asupra corpului și legătura sa cu mișcarea le-au cunoscut (coregrafia fiind în mod tradițional înțeleasă ca arta de a organiza mișcările corpurilor și corpurile în mișcare în timp și spațiu) cu reverberații asupra felului în care a fost conceput, prezentat și receptat dansul. Argumentația mea va lua în considerare contribuțiile unor artiști, cercetători și teoreticieni care, cel puțin în ultimii 20 de ani, s-au angajat în a redefini practica și cercetarea coregrafică, pe măsură ce voi reflecta asupra modurilor în care aceste contribuții diverse au inovat și revitalizat discursul coregrafic contemporan.

Cuvinte cheie: corp, mișcare, dans, întrupare, coregrafie contemporană, post - dans

Dansul a fost întotdeauna indisolubil legat de corpuri în mișcare. Teoreticianul Andre Lepecki relatează, în introducerea cărții sale *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, o situație interesantă¹: în vara anului 2004 Festivalul Internațional de Dans din Dublin a fost dat în judecată de o parte civilă (Raymond Whitehead) pentru că a prezentat un spectacol creat de coregraful Jerome Bel, spectacol care conținea nuditate și în care “nu exista niciun pas pe care

* Doctorand la Școala doctorală a Universității „I.L.Caragiale”, București

¹ Festivalul i s-a cerut să plătească suma de 38.000 de euro pe motiv că ar fi indus în eroare publicul prezentând în secțiunea de dans un spectacol în care nu exista nici măcar un pas de dans. Dimpotrivă era doar un spectacol deranjant, șocant și dezgustător, care l-a traumatizat pe Raymond Whitehead într-o așa măsură încât nu a mai putut participa la alte spectacole de atunci. Festivalul a plătit suma de 10.000 taxe legale și cazul a fost închis.

COLOCVII TEATRALE

R. Whitehead l-ar fi putut recunoaște și numi dans, o artă care în opinia lui se referă la oameni mișcându-se ritmic, sărind în sus și în jos, de obicei pe muzică (dar nu întotdeauna) pentru a crea o emoție” (Lepecki, 2006, p 2). Apoi, în aceeași Introducere, Andre Lepecki vorbește despre un articol din New York Times publicat în 2000 de editoarea Anna Kisseloff în care aceasta își exprima îngrijorarea în legătură cu viitorul dansului. După părerea ei, starea generală a dansului este caracterizată de practici *stop and go* și *sughițuri în coregrafii*, prin care curgerea și continuitatea mișcării sunt în permanență amenințate de noile strategii de construcție coregrafică. Cele două situații prezentate mai sus sunt considerate simptomatice pentru o “trădare”² a dansului și coregrafiei din interior, chiar de către practicienii săi, o stare ce caracterizează, extins, coregrafia contemporană.

Acțiunea de a dansa, și pentru dansatori și pentru public, nu este niciodată rezultatul unor preferințe personale, ci “este constituită în și prin experiențe trăite în contexte extrem de variate” (Bull în Desmond, 1997, p.267). Un eveniment artistic este o rețea de semnificații construite din mișcări expresive supuse concomitent unei analize interioare și exterioare: dansul poate fi în același timp o ocazie de a comenta factori exteriori (sociali, culturali, politici) și o experiență internă, senzorială, simțită. Corpul expresiv în dans explorează relațiile dinamice dintre ceea ce simțim (*sensibilul*) și ceea ce gândim sau cunoaștem (*inteligibilul*).

Pentru dansator senzația fizică a corpului în mișcare este o parte importantă a experienței de a dansa, și acest lucru s-ar putea extinde și către spectatori. În această paradigmă se înscriu situațiile prezentate mai sus. Mișcarea ritmică pentru a crea și transmite o emoție corespunde unei modalități deja împământenite de a percepe dansul - arta în care corpul în mișcare este în mod sistematic cultivat în sine, pentru a produce un afect sau un efect emoțional în privitor. Mișcarea fizică a corpului și acompaniamentul psihic al acesteia sunt denumiri ale unei singure realități: experiența autentică a dansatorului și a publicului care indică o valoare personală, individuală a dansului. Aceasta este moștenirea coregrafică ce vine pe filiera dansului modern, din dansul liber și eliberat al Isadorei Duncan, din “corpul nu minte” al Marthei Graham sau din afirmația influentei coregrafe Mary Wigman “dansul este un limbaj ce există în fiecare dintre noi. Fiecare dintre noi poate experimenta dansul ca pe o expresie a propriului corp, într-un mod propriu (...) Dansul este una dintre experiențele umane ce nu pot fi negate” (Wigman în Huxley & Witts, 2002, p. 402 - 403). Ceea ce devine evident este că mișcarea și dansul se nasc din expresie personală și din emoție, care sunt într-un anume fel împărtășite de

² Termenul este propus de Andre Lepecki în cartea *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement* și se referă la “ipocrizia” coregrafilor conceptuali de a numi dans propunerilor lor artistice în care prioritizau non-dansul, nemișcarea și prezența ca modalități predominante de a crea conținut scenic.

COLOCVII TEATRALE

dansator și public și prin aceasta se construiește și se sedimentează o legătură valorică. Aceasta este principala valoare pe care dansul o poate avea pentru privitor.

Pentru spectatorul Festivalului Internațional de Dans din Dublin legătura dintre mișcare și emoție, cinetică și chinestezie este o necesitate a fiecărui dans sau a fiecărei coregrafii. Mișcarea autentică, *nevoia interioară* a dansatorului/coregrafului, experiența individuală a acestuia sunt făcute vizibile prin intuiție, iar procesul de a materializa estetic o experiență internă trebuie să provoace o reacție în privitor. Există o legătură directă între experiența afectivă a dansatorului, mișcarea sa și emoțiile pe care acestea le evocă în spectator: “Ne mișcăm animați de un sentiment. Și pentru că altcineva trăiește o anumită emoție atunci când ne privește dansând, mișcarea noastră se presupune că exprimă acel sentiment. Mișcarea este consecința expresivă a unui corp care simte. Și pentru că trezește emoție în privitor (...) acesta idealizează corpul ca un loc al adevărului” (Cvejic, 2015, p.165). Aceasta este doxa dansului modern și noi o considerăm reprezentativă încă pentru majoritatea spectatorilor de dans contemporan de azi.

Însă legătura empatică dintre dansator și public trebuie privită critic. Studii în neuroștiință, științele cognitive, cercetările calitative făcute asupra experiențelor spectatorilor și chiar practicile coregrafice contemporane contestă această experiență unificatoare. Odată cu intrarea dansului în postmodernism, dansatorii și coregrafii se îndepărtează de tradiția dansului modern, iar domeniul artei nu mai este de găsit exclusiv în afecte și senzații. Și, deși produsele artistice sunt împărtășite cu spectatorii, ele nu trebuie să fie considerate ca aparținând exclusiv celor din urmă.

Practicile *stop and go* semnalizate de editoarea Anna Kisseloff trebuie înțelese în contextul tendințelor coregrafice specifice dansului post-modern. Undeva la finalul anilor 1950 dansul modern devenise un gen artistic recognoscibil care miza pe corpuri bine antrenate într-o anumită tehnică de dans ce aparținea unui coregraf recunoscut. Ca o reacție la această stare de fapt, coregrafii post-moderni grupați în jurul Judson Church Theatre, (Steve Paxton, Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Deborah Hay, etc) au propus o schimbare radicală a modului de a aborda coregrafia. Iar această schimbare de paradigmă își găsește rădăcinile în accentul pe care Merce Cunningham îl pune pe dans în sine, dezbarat de orice alte condiționări emoționale și psihologice: “ceea ce vedeți în spectacolele mele este mișcare pură” (Cunningham în Huxley & Witts, 2002, p.169).

Reacționând așadar la postulatele dansului modern care conecta mișcarea cu emoția și expresia personală, estetica dansului post-modern a provocat scopurile, motivațiile și structurile pe care coregrafia modernă se întemeia. Faimosul NO

COLOCVII TEATRALE

Manifesto³ din 1965 al coregrafei Yvonne accentua în fapt tendința de a demistifica dansul și de a-l transforma într-o realitate obiectivă specifică artiștilor postmoderniști. În fapt, cu dansul post-modern, vorbim despre o strategie de negare estetică și o modalitate de a micșora distanța dintre artă și viață în sensul că mișcărilor comune, naturale, obișnuite deveneau material artistic. *Este coregrafia un proces de construcție sau un proces de decizie? Ce fel de mișcări pot fi numite dans? Care este natura dansului?* erau întrebările la care coregrafii post-moderni încercau să răspundă. Mișcări din diverse sporturi sau jocuri, mersul, alergatul, gesturile din viața de zi cu zi erau prezentate ca fiind dans. Corpul însuși a devenit subiect al dansului, mai degrabă decât instrument expresiv sau simbolic. Mișcarea nu mai era ceva ce se punea peste corp, căci el se afla deja în mișcare. “În dansul post-modern analitic, mișcarea a devenit obiectivă, pe măsură ce s-a îndepărtat de expresia personală, reprezentată prin împlinirea în mișcare a unor sarcini specifice, prin atitudini corporale ce sugerau mișcări obișnuite, prin comentarii verbale și discuții. Sarcinile specifice, spre exemplu, erau o modalitate de a introduce în coregrafii o mișcare impersonală, cât mai aproape de realitate, orientată spre scop, în înțelesul său imediat” (Banes, 1987, p.xxi). Coregrafii foloseau în mod deliberat *performeri* amatori, *corpuri naturale*, căutând să obțină o anumită obiectivitate în mișcare, o atitudine relaxată (*este ceea ce este*), o estetică apropiată de corpurile pe care publicul le putea recunoște din viața de zi cu zi. Dansul post-modern (mai ales estetica anilor 1970) a rămas relevant până azi și influențează încă puternic spectacolele coregrafice contemporane.

Sughițurile din coregrafii menționate de editoarea Anna Kisseloff, dansul ca un continuum de mișcare este din nou provocat de apariția dansului conceptual⁴ european în anii 1990 (Xavier le Roy, Jerome Bel, Vera Mantero, La Ribot, etc) și dorința acestor coregrafi de a descoperi noi posibilități de a gândi relațiile dintre corpuri și mișcare. Corpul propus de acești artiști este “în același timp o materie viscerală și un agent socio - politic, discontinuu cu sine, disident al timpului. (...) Dansul ca practică și teorie critică propune un corp care nu mai este un semn golit de sens (executând pași preorganizați sub structuri de comandă) ci un agent material, înscris social, un corp non - univoc, o potențialitate deschisă” (Lepecki, 2004, p.6).

³ Nu spectacolului Nu virtuozității Nu transformărilor și magiei și simulării Nu fascinației și transcendenței imaginii starurilor Nu eroicului și anti-eroicului Nu imagisticii ieftine Nu implicării interpretului și spectatorului Nu stilului Nu cabotismului Nu seducției prin trucuri de interpretare Nu excentricității Nu emoției sau emoției induse

⁴ Termenul de *dans conceptual* nu a fost niciodată recunoscut de niciun coregraf catalogat ca atare, nici nu a fost elaborat teoretic în discursurile artelor spectacolului. Azi termenul este folosit de obicei cu impact și intenție negative ca *non-dans* sau *anti-dans*, pentru a închide o paradigmă artistică.

COLOCVII TEATRALE

*Întruparea gândului*⁵ care reprezintă elemental central al acestor explorări se referă la reconfigurarea relației dintre corp și mișcare⁶ (atât pentru dansator/coregraf cât și pentru spectator), ce aduce cu sine o reorganizarea a înțelegerii corpului pe scenă ca entitate deschisă, ca “un sistem dinamic de schimburi” (Lepecki, 2006, p.5). Repetiția, nemișcarea, limbajul introduse și folosite ca forțe non-cinetice devin modalități coregrafice și “modifică posibilitățile de a construi dans cel puțin la fel de puternic ca și dorința de mișcare” (Lepecki, 2006, p.6).

Dansul conceptual s-a remarcat prin intențiile de a destabiliza formulele coregrafice deja stabile, de a refuza estetica formelor, liniilor și emoțiilor și de a prioritiza, în schimb, critica reprezentării. Dacă ne referim la spectacolul lui Bel la care făceam referire la începutul acestui articol (Jerome Bel fiind unul dintre coregrafii reprezentativi ai dansului conceptual) acesta își explică opțiunile artistice prin aceea că a căutat să găsească și să prezinte *un grad zero al spectacolului*⁷, pentru a crea un efect, o tensiune, o mișcare a gândului între propunerea scenică și spectator. Una Bauer consideră că spectacolul lui Bel “este o întrebare susceptibilă a provoca un dialog: o întrebare care adresează nu ce este sau nu este coregrafia ci cum este coregrafia construită. Și propune un posibil răspuns: coregrafia nu este construită punând în scenă formule de succes ale reprezentării și nici prin negarea lor, ci prin mișcarea gândului întrupat care refuză să se fixeze în discursuri artistice recunoscutibile” (Bauer în Lepecki & Allsopp, 2008, p.41).

Dansul și coregrafia la începutul secolului XXI au devenit modalități polifonice de a gândi și scrie despre/cu mișcare “un volum aproape extatic de posibilități prin care dansul se relevă pe sine”⁸. Și pentru că termenii sunt, într-o bună măsură, produși prin folosirea lor, ei reflectă cel mai bine schimbările și dinamica din interiorul domeniului coregrafic din ultimii 20 de ani. Andre Lepecki în 2008 în editorialul *On Choreography* arăta că: „dacă abordăm critic termenul de coregrafie, vom vedea cum compoziția sa sincretică condensează și subliniază o

⁵ Termenul se referă la *corporalitatea neutră* folosită de coregraful Jerome Bel în spectacolele sale și a fost folosit prima oară de teoreticiană Una Bauer în articolul *The Movement of Embodied Thought. The Representation Game of the Stage Zero of Signification in Jerome Bel*, în “Performance Research: A Journal of The Performing Arts. On Choreography”, Volume XIII, No1, Routledge, 2008.

⁶ Legătura corp - mișcare este extensiv abordată de teoreticiană Bojana Cvejic în lucrarea *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (2015)

⁷ Jerome Bel susține că încearcă să reprezinte *neutralitatea pe scenă* care se poate traduce ca *gradul zero al semnificației*, un joc între reprezentare și prezentare.

⁸ În 2010, CorpusWeb (o platformă online dedicată dezbaterilor, practicilor și proiectelor despre spectacol, filosofie și politică) a adresat unor persoane din domeniul artelor spectacolului întrebarea *ce înseamnă coregrafia azi*. Cele peste 100 de răspunsuri au dezvăluit un statut eclectic și dinamic al termenului, și au pus într-o lumină nouă practicile și discursurile contemporane despre dans și coregrafie.

COLOCVII TEATRALE

întreagă constelație de concepte ce au definit, în ultimele patru decenii, unele dintre cele mai importante debateri în teoria artelor spectacolului. Pentru că simpla fuziune a doi termeni aparent incongruenți - mișcare și scriere - într-un semn lingvistic singular și unitar nu numai că a descătușat o serie de efecte importante în creația și receptarea spectacolelor de dans ci a contribuit la teoretizarea unor practici ale spectacolului din ultimii 40 de ani” (Lepecki & Allsopp, 2008, p.1). De-a lungul timpului corpul în mișcare a fost indexat ca *performance art*, *happening*, eveniment, dans experimental, noul dans, spectacol multimedia, *site specific*, instalație, teatru fizic, etc extinzând astfel potențialul dansului și coregrafiei, traversând granițele dintre genuri și investigând teritorii noi.

În conferința *Post - Dance*⁹ coregraful și teoreticianul Marten Spangberg a avut o intervenție numită *Post - dance, An Advocacy* în care explică nevoia de a introduce un nou termen, mai potrivit pentru dansul și coregrafia viitorului. El argumentează că “ceea ce știm este că termenul de dans nu mai este cel mai potrivit acum. Pentru că este un termen mult prea complicat istoric și care nu mai surprinde perfect practicile contemporane, nici nu mai este reprezentativ pentru relația sa cu contexte, preocupări, cu ecologia (în sens larg) a teoriei critice și cu filosofia. Alternativ, termenul de dans devine atât de larg încât poate cuprinde orice mișcare” (Spangberg, 2017, p 350). El propune ca acest nou termen ar putea să fie cel de *post - dans*, cu o atenție specială nu pe prefixul *post* (în sens negativ, restrictiv) ci pe *dans*, care își poate construi astfel o nouă identitate a prezentului și viitorului, “o recomandare care ar permite dansului să devină o parte activă a trecutului, prezentului și viitorului său nu doar ca artă decorativă, *entertainment*, ci ca o forță activă, ca o intensitate ce acționează în structurile sociale și în realitățile politice ale contemporaneității” (Spangberg, 2017, p. 352).

Revenind la situația prezentată la începutul articolului: pare că pentru publicul larg, odată ce regimul natural, organic al corpului în mișcare a fost frânt - prin reducerea spectacolului cinetic al corpului¹⁰ (dansul conceptual), prin introducerea mișcărilor obișnuite (dansul post - modern) ori prin crearea unor legături artificiale între corp și mișcare (coregrafia contemporană) și odată cu dezvoltarea tehnologică accelerată a ultimilor ani (unde mișcarea este deconectată de corp) sinteza mișcare - corp este ruptă și de aceea trebuie reconstruită sau reinventată. Ultimele două decenii ale dansului contemporan european s-au axat în principal pe conceptualizarea modalităților artistice a corpului în mișcare, prin

⁹ *Post - Dance* a fost o conferință internațională organizată între 14 - 16 octombrie 2015 la MDT Stockholm de către Danjel Andersson, Andre Lepecki și Gabriel Smeets ca un concept open - source în jurul dezbaterilor despre dans, coregrafie, filosofie, teorie critică. Textele prezentate în conferință au devenit o carte, cu același nume, în 2017.

¹⁰ Andre Lepecki explică în acești termeni sintagma de *epuizare a dansului*, în lucrarea *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement* (2006)

COLOCVII TEATRALE

revizitarea relațiilor dintre corp și mișcare. Regândirea acestei relații dă naștere unor concepte noi, distinctive, care au influențat nu doar felul de a face construi spectacole sau de a dansa, ci și experiența spectatorului.

Filosoful Boyan Manchev se referă la tendințele actuale din dansul contemporan folosind termenul de *transformare*¹¹ pe care îl substituie celui de *performare* și argumentează că acest nou termen desemnează o nouă formulă a dansului, care trece de ceea ce cunoaștem deja pentru a deschide noi potențialități: “Din punct de vedere antropologic termenul folosit până acum - *performare* - s-a referit la proprietățile corpului ca experimentare a tehnicilor corpului, o demonstrație a corpului ca *tekhne* prin excelență. Această înseamnă că dansul și coregrafia au fost în principal contexte pentru a experimenta cu tehnici corporale” (Manchev în Lepecki, 2012, p.126), în timp ce *transformare* ar desemna un nou mod de a face dans care nu țintește spre funcționalitatea corpului ci dimpotrivă spre a-l destabiliza și dezorganiza, refuzând astfel sistemele de identificare (social, politic, estetic, etc). “Astfel, corpul se detașează de ordinea reprezentării și funcționalității sale uzuale pentru a se releva ca un spațiu al posibilității, potențial al metamorfozei și transformării (...), o potențialitate care se opune fixării în actualitate” (Manchev în Lepecki, 2012, p. 127). Accentul se pune acum pe posibilitățile corpului de a se transforma și în interiorul și în afara relației cu mișcarea. Acest corp nu se mai mișcă în mod necesar *ritmic, sărind în sus și în jos pe muzică pentru a transmite o emoție*, nu este cel pe care spectatorul Festivalului Internațional de Dans din Dublin se aștepta să îl vadă pe scenă.

Dansul secolului XXI propune corporalități și corporealități mereu schimbătoare. Există în corpul uman în jur de 37, 2 trilioane de celule și acest lucru face din corp un spectacol în continuă transformare. Numărul sugerează modalități distincte de articulare corporală și conceptuală a posibilităților mișcărilor, care provoacă dansatorul/coregraful să se deschidă spre o vastitate de potențialități neuromusculare și discursive. Corpul rămâne, ca întotdeauna, un catalist și o sursă generativă de idei, un spațiu deschis pentru procese creative, reflexive și/sau critice.

Credem că aceste noi aserțiuni din dansul și coregrafia contemporană conțin contra - aserțiuni specifice, căci nu mai putem vorbi despre corect sau greșit, bine sau rău în termeni de corpuri în mișcare. Nu considerăm că există o ruptură reală între trecut și prezent, între corp și mișcare, nu susținem termenul de *anti-dans*, ci conștientizăm că atitudinile contemporane reprezintă o chestionare necesară a ceea ce știm și cunoaștem deja despre dans (în fapt o condiție istorică ce traversează toate artele spectacolului) pentru că în copul în mișcare al unui dansator stau înscrise istorii simultane care îi formează și formatează dansul pe scenă. Discursurile

¹¹ Boyan Manchev prezintă conceptul de *transformare* (a modifica) opunându-l celui de *performare* (a face). Ultimul se referă la a executa o formă, în timp ce primul se referă la a schimba forma, lasând astfel loc unor noi posibilități de a gândi și a transpune coregrafic corpul în mișcare.

COLOCVII TEATRALE

coregrafice contemporane, poate mai mult decât oricând, pot conține și susține o simultaneitate a poziționărilor artistice și o diversitate a perspectivelor. Dansul poate fi înțeles în continuare ca mediu expresiv dar și ca mișcare a ideilor și semnificațiilor. Pot fi provocate codurile coregrafice, poate fi negat emoționalul, pot fi evitate afectele, se poate dezumaniza dansatorul, pot exista coregrafii abstracte dar care să rămână expresive și retorice. Poate că nu mai vorbim despre corp ca loc al adevărului, autenticității și unicității, dar în același timp dansul vorbește despre corp prin însuși corp, devenind astfel o experiență personală și în același timp o reflexie a realităților socio - politice.

Este normal ca în interiorul unei arte să se schimbe formele, interesele, paradigmele, întrebările și răspunsurile. Este normal ca publicul să reziste, să critice, să accepte sau să îmbrățișeze aceste transformări. Până la urmă este datoria dansatorilor, coregrafilor, filosofilor și oamenilor de știință împreună să caute să privească spre viitor, un viitor care celebrează trecutul, onorează prezentul și caută noi căi.

BIBLIOGRAFIE:

Banes, Sally (1987) - *Terpsichore in Sneakers. Post - Modern Dance*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

Butterworth, Jo & Wildschut, Liesbeth (2009) - *Contemporary Choreography. A Critical Reader*, New York, Routledge Press.

Desmond, C Jane (editor) (1997) - *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham and London, Duke University Press.

Cvejic, Bojana (2015) - *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Hampshire and NY, Palgrave Macmillan Publishers Limited.

Huxley, Michael; Witts, Noel (editors) (2002) - *The Twentieth - Century Performance Reader 2nd edition*, New York, Routledge Press.

Lepecki, Andre (editor) (2004) - *Of the Presence. Of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

Lepecki, Andre (2006) - *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, New York, Routledge Press.

Lepecki, Andre (editor) (2012) - *Dance. Documents on Contemporary Art*, Cambridge Massachusetts, Whitechapel Gallery London and MIT Press.

COLOCVII TEATRALE

Martin, John (1965) - *The Modern Dance*, New York, A Dance Horizons Book Princeton Book Company, Publishers Princeton.

Michailov, Mihaela (2021) - *Corpuri Radicale în Spectacole Contemporane* - București, Editura Vellant

Thomas, Helen (2003) - *The body, Dance and Cultural Theory*, UK, Hampshire, Palgrave Macmillan Publishers Limited.

Reciste:

Una, Bauer - *The Movement of Embodied Thought. The Representation Game of the Stage Zero of Signification in Jerome Bel*, "Performance Research: A Journal of The Performing Arts. On Choreography", Volume XII, No1, 2008.

Lepecki, Andre (editor) & Allsopp, Ric (editor) (2008) - *Editorial: On Choreography*, "Performance Research: A Journal of The Performing Arts. On Choreography", Volume XIII, No1, 2008.

Arta ca terapie. Reducerea simptomelor sindromului de burnout în rândul personalului medical din spitale, cu ajutorul intervențiilor artistice

Diana BULUGA*

Rezumat: Pandemia COVID-19 a produs un impact major la nivel social și cultural, astfel încât *a face față vieții de zi cu zi* a devenit sinonim cu epuizarea și anxietatea. Prezent în meseriile care presupun expunerea la un mediu de lucru riscant și solicitant, *sindromul de burnout* a afectat diverse micro-comunități, una dintre cele mai vulnerabile fiind reprezentată de lucrătorii din sistemul medical. Expunerea zilnică la riscul infectării, programul prelungit, lipsa resurselor și confruntarea cu un virus a cărui evoluție și durată sunt imposibil de estimat au afectat sănătatea mintală a personalului medical. Studiul desfășurat în 2021, la Spitalul „Dr. Victor Babeș” Timișoara, unde conducerea spitalului și-a propus să evalueze gradul de epuizare a personalului medical, a relevat că 56,37% dintre respondenți au un *nivel mediu sau ridicat de burnout*, 55,88% se simt *extenuați emoțional*, 67,16% au un *grad ridicat de stres*, iar 64,22% resimt *îngrijorare*. Pornind de la nevoile identificate, ediția a noua a intervenției socio-culturale *Terapie prin Artă by Create.Act.Enjoy* (2021), realizată de Asociația Create.Act.Enjoy în spitalele din România, s-a concentrat pe implementarea de activități artistice care să contribuie la ameliorarea simptomelor sindromului de burnout în rândul personalului medical. Bazată pe metode de lucru specifice artelor performative, intervenția a fost realizată de actori profesioniști, cu experiență în utilizarea artei ca terapie. În cei nouă ani de existență, *Terapie prin Artă by CAE* a devenit o intervenție unică, participativă, încadrată în programul de sănătate publică, având ca motivație faptul că starea de bine este dată, pe lângă satisfacția materială, de o stare emoțională și psihică echilibrată și de o viață socială care permite accesul la cultură. Lucrarea analizează impactul și rezultatele intervenției în rândul personalului din șase spitale, făcând analiza din două perspective:

calitativă: metodologie, concepere și implementare;

cantitativă: rezultatele studiului *Impactul intervențiilor artistice asupra personalului medical din România în contextul pandemiei Covid-19*, realizat de Create.Act.Enjoy și Centrul Cultural Clujean.

Cuvinte cheie: spital, burnout, terapie, artă, participativ

Sub efectul pandemiei COVID-19, ultimii doi ani au produs un impact major la nivel social, cultural și economic, în rândul tuturor categoriilor de oameni. *A face*

* Doctorand la Școala Doctorală de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

COLOCVII TEATRALE

față vieții de zi cu zi a devenit, în multe cazuri, sinonim cu extenuarea, anxietatea și sentimentul că până și activitățile de rutină se pot resimți ca fiind copleșitoare. Definit ca sentiment de epuizare, prezent în special în meseriile care presupun desfășurarea activității într-un mediu de lucru riscant și solicitant fizic, psihic și emoțional, *sindromul de burnout* a afectat multe micro-comunități, una dintre cele mai vulnerabile fiind reprezentată de lucrătorii din sistemul medical – medici, asistente, îngrijitori, brancardieri sau personal conex și administrativ. La nivel mondial, sunt necesare măsuri urgente de intervenție care să contracareze și să combată consecințele din ce în ce mai puternice ale sindromului, pentru funcționarea corespunzătoare a sistemului medical fiind nevoie de creșterea imediată a calității vieții persoanelor care lucrează în unități spitalicești. Mai mult decât atât, strategiile trebuie să includă planuri concrete de prevenție, ținând cont de faptul că fenomenul ia amploare din ce în ce mai mare.

Efectele sindromului de burnout în rândul personalului medical

Expunerea zilnică la riscul de infectare, numărul prelungit de ore de lucru, resursele puține sau inexistente, confruntarea cu un virus a cărui evoluție și durată sunt imposibil de estimat și, nu în ultimul rând, stigmatizarea socială au afectat sănătatea mintală și fizică a celor care lucrează în spitale. Neputința, lipsa de speranță și absența motivației sunt urmări resimțite în cazul *sindromului de burnout*, datorate, în cele mai multe cazuri, unei expuneri prelungite la factori cauzatori de stres. Alte simptome pot include lipsa constantă de energie, un grad crescut al nervozității și, implicit, al conflictelor cu cei din jur, însoțite de nevoia de a sta permanent în pat. La nivel fizic, simptomele pot include dureri de spate, dureri de cap, insomnii, scăderea concentrării și, uneori, pierderea poftei de mâncare (Queen&Harding, 2020). Conform Organizației Mondiale a Sănătății, *sindromul de burnout* este caracterizat de trei aspecte principale: *epuizarea*, resimțită atât la nivel psihic și emoțional, cât și fizic; *depersonalizarea*, cauzatoare de atitudini cinice sau negative, în raport cu obiectul muncii sau cu partenerii de lucru; *lipsa sentimentului de realizare personală*, însoțită de senzația de inutilitate, scăderea productivității și diminuarea încrederii în forțele proprii.

În societatea contemporană, *sindromul de burnout* a devenit unul dintre principalele motive de îngrijorare atunci când se discută despre sănătatea mintală, netratarea lui fiind cu atât mai periculoasă în cazul lucrătorilor din sectorul medical, întrucât efectele negative se reflectă atât asupra personalului, cât și asupra pacienților, care devin victime ale scăderii calității actului medical, creșterii cazurilor de malpraxis sau ale erorilor medicale (Patel et. al., 2018). Un studiu desfășurat la nivel mondial, în 184 de spitale din 45 de țări, în perioada primului val al pandemiei COVID-19, a arătat că 56% dintre respondenți au un grad foarte

COLOCVII TEATRALE

crescut de epuizare emoțională, 48.9% suferă de depersonalizare, în timp ce 38% sunt afectați de scăderea gradului de satisfacție personală (Orrù et. al., 2021). Asociația Română de Psihiatrie și Psihoterapie precizează că, la nivel european, un studiu desfășurat în 12 țări a evidențiat faptul că 43% dintre medici suferă de epuizare emoțională, nivelul de burnout în Franța fiind de 42.4%, iar în Germania de 48.7%, în timp ce în Marea Britanie unul din trei medici prezintă simptome de burnout.

Până în prezent, în România există două studii prin care a fost măsurat nivelul de stres profesional în rândul medicilor. Unul dintre acestea, realizat în aprilie-august 2017 de către Colegiul Medicilor din Municipiul București, pe baza unor chestionare acreditate la nivel internațional – Copenhagen Burnout Inventory, care măsoară trei tipuri de burnout – personal, profesional și cel legat de lucrul cu pacienții, a arătat că 55% dintre medicii bucureșteni sunt afectați de burnout personal, 52% de burnout profesional, în timp ce 36% dintre respondenți suferă de burnout legat de interacțiunea cu pacientul, iar 24% de toate cele trei tipuri. Un alt studiu relevant a rezultat în urma proiectului-pilot de evaluare psihologică realizat în februarie-martie 2021, la Spitalul Clinic de Boli Infecțioase și Pneumoftiziologie Dr. Victor Babeș Timișoara, intervenție în cadrul căreia s-a evaluat gradul de epuizare a personalului medical. Rezultatele studiului indică faptul că 56.37% din personalul chestionat are un nivel mediu sau ridicat de burnout, 55.88% se simt extenuați emoțional, 67.16% declară un grad ridicat de stres, iar 64.22% resimt îngrijorare, din cauza lipsei de odihnă și din cauza timpului personal insuficient. De asemenea, s-a observat o creștere a anxietății, nivelul acesteia fiind de la 34,80%¹. La mai puțin de o săptămână de la publicarea studiului, un medic rezident din același spital, activ pe secțiile COVID-19 și ATI, s-a sinucis, cauza indicată fiind *solicitarea fizică și psihică*.

Reducerea simptomelor sindromului de burnout cu ajutorul artei

Creșterea accelerată, în ultima perioadă, a numărului de cazuri și efectele din ce în ce mai vizibile ale *sindromului de burnout* care afectează *starea de bine* a

¹ „Studiul a arătat ceea ce, din păcate, am bănuț în momentul în care, împreună cu colegii mei, am decis să realizăm acest proiect, unic de altfel în România – un grad ridicat de epuizare profesională, dar și personală. Ceea ce lasă urme adânci. Noi nu am putut să ne luăm prea multe zile libere în ultimul an, pentru că era nevoie de fiecare dintre noi. Cum să fi plecat când secțiile erau pline, când oamenii erau în suferință? Ne-a marcat fiecare etapă a acestei pandemii. Nu mai vorbim de gradul ridicat de afectare a calității vieții care, însă, nu este doar în spital, ci fiecare dintre noi îl simte”, afirmă dr. Cristian Oancea, Spitalul Clinic de Boli Infecțioase și Pneumoftiziologie Dr. Victor Babeș Timișoara.

COLOCVII TEATRALE

personalului medical impun o urgență imediată în luarea de măsuri rapide și în crearea de strategii pe termen scurt, mediu și lung, în ceea ce privește prevenția și tratarea. În ultimii ani, un punct important pe agenda Organizației Mondiale a Sănătății, atunci când vine vorba de îmbunătățirea calității vieții și, implicit, a sănătății mintale, este reprezentat de efectele benefice pe care relația dintre artă și sănătate le poate avea. În ceea ce privește prevenția *sindromului de burnout*, o serie de activități creative și-au dovedit până acum eficacitatea – implicarea în sesiuni de cântat sau de ascultat muzică, dansul, artele performative sau participarea activă în procese care implică lucrul manual, toate acestea contribuind la o mai bună gestionare a stresului și la o mai bună conștientizare a emoțiilor și a propriilor realizări (Fancourt & Finn, 2019). În ceea ce privește tratamentul, terapia prin muzică, meditația sau discuțiile din cadrul unor grupuri de suport au avut rezultate pozitive.

Asociația Create.Act.Enjoy, înființată în 2013, în Cluj-Napoca, contribuie activ la definirea culturii independente din România, generând activități precum: intervenții socio-culturale, ateliere de educație non-formală, creație și interpretare artistică (performance, instalație, spectacol), terapie prin artă, producție cinematografică și video – toate având ca scop dezvoltarea conceptului de *stare de bine* (well-being) dobândit prin interacțiunea directă cu arta, dezvoltarea educației non-formale în rândul publicului tânăr și foarte tânăr și căutarea continuă a unei definiții pentru implicarea artistului și a lucrătorului cultural în viața și în consolidarea comunității². Intervenția socio-culturală *Terapie prin artă by Create.Act.Enjoy* (2012-2021), realizată de Asociație în parteneriat cu peste 30 de reprezentanți ai sectorului public și privat, a devenit, prin abordarea artistică propusă, complexitatea și viabilitatea ei, cea mai amplă acțiune de acest tip din România. De-a lungul celor nouă ediții, echipa de implementare, artiștii și voluntarii Create.Act.Enjoy au interacționat cu peste 60.000 de beneficiari (pacienți, vizitatori, personal medical, administrativ și conex), în spitale, unități asimilate spitalelor și ambulatorii din Cluj-Napoca, Alba Iulia, Râmnicu Vâlcea și Zalău.

Problema principală la care Asociația Create.Act.Enjoy a încercat să găsească soluții prin metode practice, de-a lungul celor nouă ani de activitate în domeniul terapiei prin artă, este calitatea scăzută a stării de bine, atât în rândul pacienților, cât și în rândul personalului medical și conex din spitalele de stat, problemă care s-a acutizat începând cu anul 2020, prin complexitatea și situațiile limită create de conjunctura neașteptată a crizei sanitare, pe fondul pandemiei COVID-19. În aceste context, ediția *Terapie prin artă by Create.Act.Enjoy* din 2021 s-a concentrat, în ceea ce privește lucrul cu personalul medical, pe implementarea de activități artistice care să contribuie la atenuarea simptomelor *sindromului de burnout*, reducerea

² Conform <https://createactenjoy.com/>.

COLOCVII TEATRALE

stresului și ameliorarea epuizării psihice. Bazată pe exerciții și metode de lucru specifice artelor performative, intervenția a fost una directă și participativă, fiind realizată de actori profesioniști, cu experiență în metode de utilizare a artei ca terapie. Cu implicarea Centrului Cultural Clujean și a Departamentului de Sănătate Publică din cadrul Facultății de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării (UBB), impactul întregului proces de lucru a fost măsurat de către Asociația Create.Act.Enjoy, rezultatele urmând a fi prezentate public la începutul lunii martie 2022 în studiul *Impactul intervențiilor artistice asupra personalului medical din România în contextul pandemiei Covid-19*.

În toamna anului 2020, în cadrul programului *Art&Well-being*³, Centrul Cultural Clujean a implementat, în Cluj-Napoca, proiectul *Prescripții culturale*⁴ pentru burnout, prin intermediul căruia unsprezece persoane care manifestau simptome ale *sindromului de burnout* au beneficiat de o serie de activități creative de-a lungul a șapte ateliere, cu frecvență săptămânală. Concepute în urma unui proces colaborativ dintre artiști și cercetători în domeniul sănătății publice, activitățile creative propuse au fost implementate de către echipa Create.Act.Enjoy. Axându-se pe teme precum identificarea și înțelegerea emoțiilor, ascultarea, încrederea, spontaneitatea, regăsirea motivației, critica și autocritica, cele șapte ateliere au avut caracter interdisciplinar, fiind compuse din exerciții inspirate din teatru, dans, muzică, film și fotografie. La finalul intervenției, *scorul de burnout* al participanților a scăzut de la 90.5 la 60, în timp ce *scorul de well-being* a crescut de la 9.8 la 18.8⁵, rezultatele integrale fiind publicate în studiul *Overcoming Burnout through Arts: A pilot project of Cultural Prescriptions*⁶.

În 2021, ținând cont de rezultatele promițătoare ale *Prescripțiilor culturale pentru burnout*, Create.Act.Enjoy a continuat inițiativa, integrând-o în cadrul intervenției *Terapie prin Artă by Create.Act.Enjoy*, într-o formă adaptată, special gândită pentru a veni în sprijinul personalului care lucrează în spitalele din Cluj-Napoca și Zalău, cu scopul combaterii epuizării și a reducerii stresului la locul de muncă cauzat de pandemia COVID-19. Intervenția s-a desfășurat în șase spitale – Spitalul Clinic Județean Zalău, Spitalul Militar de Urgență Dr. Constantin Papilian Cluj-Napoca, Spitalul Clinic de Recuperare Cluj-Napoca, Institutul Regional de

³ Conform <https://art-wellbeing.eu/>.

⁴ Model de intervenție bazat pe tehnici din domeniul artei, prin care persoanelor care suferă de diferite afecțiuni le este acordat sprijin cu scopul unei mai bune înțelegeri și gestionări a propriilor emoții. Metoda a fost implementată pentru prima dată în Marea Britanie și în Țările Nordice.

⁵ Instrumentul folosit pentru măsurătorile realizate pre și post intervenție a fost Maslach Burnout Inventory, instrument psihometric special conceput pentru a măsura burnout-ul sau stresul profesional (Belcastro și colab., 1983).

⁶ Studiul integral, care cuprinde atât rezultatele cantitative, cât și pe cele calitative: <https://art-wellbeing.eu/research-burnout/>.

COLOCVII TEATRALE

Gastroenterologie și Hepatologie Dr. Octavian Fodor Cluj-Napoca, Spitalul Clinic Municipal Cluj-Napoca, Spitalul Clinic Județean de Urgență Cluj. În total, au avut loc nouă ateliere creative cu durată de câte două ore fiecare. Sesiunile au fost coordonate de actrița Diana Buluga din cadrul Create.Act.Enjoy, cu participarea actorilor Paul Sebastian Popa, George Sfetcu, Ioana-Maria Repciuc. Beneficiarii atelierelor au fost 93 de lucrători din sistemul medical, împărțiți în grupe de opt, până la paisprezece participanți. Activitățile propuse au vizat atât găsirea de soluții la nivel extern – *mediul de lucru și coabitare*, cât și la nivel intern – *starea de bine*, având scopul de a stimula capacitatea participanților de a-și exprima emoțiile, de a reduce simptomele de anxietate, de a crește nivelul de încredere în forțele proprii, de a contribui la dezvoltarea inteligenței emoționale și, nu în ultimul rând, de a reconsolida încrederea în echipele de lucru și de a reface comunicarea între colegi, afectate de măsurile de siguranță impuse – distanțare fizică, delimitarea strictă a secțiilor sau purtarea costumelor de protecție. Temele abordate în cadrul atelierelor au fost:

- *Identificarea, acceptarea și gestionarea emoțiilor* – asumarea și conștientizarea propriilor emoții, metode de identificare a emoțiilor celorlalți, tehnici de eliberare și exteriorizare a emoțiilor.
- *Ascultare și încredere* – exersarea atenției vizuale și auditive, exerciții de tip *aici și acum* inspirate din formele de antrenare ale prezenței scenice în rândul actorilor profesioniști, exerciții de încredere, gestionarea nevoii de a fi tot timpul în control.
- *Critica și autocritica* – crearea și interpretarea de scenarii pornind de la situații reale, inspirate din experiența participanților, discuții și analiză pe baza situațiilor interpretate.

Rezultatele studiului

Criteriile de eligibilitate pentru participarea beneficiarilor la program au fost: statutul de angajat(ă) a spitalului, disponibilitatea de a participa la atelier pe durată de două ore și disponibilitatea de a participa la cercetările efectuate ca parte a întregului program. Procesul colectării datelor a presupus aplicarea a două tipuri de chestionare pentru fiecare participant – înainte și după intervenție, fiind utilizat instrumentul Maslach Burnout Inventory⁷. În urma intervenției, au fost observate mai multe modificări cantitative, după cum urmează:

⁷ Instrumentul a fost utilizat pentru o perioadă lungă de timp în cercetarea stresului și include 25 de elemente axate pe trei dimensiuni majore ale măsurării epuizării – epuizarea emoțională, depersonalizarea și realizarea personală (Poghosyan și colab., 2009).

COLOCVII TEATRALE

- Zalău – Spitalul Clinic Județean de Urgență (42 de participanți)

Scorurile care au măsurat *nivelul de burnout* au scăzut cu aproximativ 3 puncte în urma intervenției. Astfel, la evaluarea pre-intervenție ($M=49.69$, $SD=12.01$), cel mai mic scor identificat a fost 17, iar cel mai mare 80, în timp ce la evaluarea post-intervenție ($M=46.48$, $SD=13.88$), cel mai mic scor existent a fost 9, iar cel mai mare 72, observându-se o diferență destul de mare între scorurile minime de la cele două evaluări, ceea ce înseamnă că după intervenție au existat participanți care și-au redus semnificativ nivelurile de burnout. În ceea ce privește *experiențele pozitive* ale participanților, măsurate de scala SPANE-P, s-a observat o creștere cu 2.29 puncte ($M=21.52$, $SD=6.06$), față de evaluarea inițială ($M=23.81$, $SD=3.70$). În ceea ce privește *reziliența*, scorurile au fost destul de asemănătoare la cele două evaluări, cu o diferență de 0.32, fapt care sugerează că participanții și-au păstrat constante nivelurile de reziliență, care s-au fost dovedit a fi crescute atât pre-intervenție, cât și post-intervenție.

- Cluj-Napoca – Spitalul Militar de Urgență Dr. Constantin Papilian, Spitalul Clinic de Recuperare, Institutul Regional de Gastroenterologie și Hepatologie Dr. Octavian Fodor, Spitalul Clinic Municipal, Spitalul Clinic Județean de Urgență (51 de participanți)

Măsurătorile *nivelului de burnout* au indicat o scădere cu 4.2 puncte în urma intervenției. La evaluarea pre-intervenție ($M=49.51$, $SD=13.13$), cel mai mic scor identificat a fost 28, iar cel mai mare 84, în timp ce la evaluarea post-intervenție ($M=45.31$, $SD=12.95$), cel mai mic scor a fost 23, iar cel mai mare 86. În ceea ce privește *experiențele pozitive*, s-a observat o creștere cu 1.79 puncte pe subscala SPANE-P. *Bunăstarea psihologică generală*, evaluată cu scala PWGBI, a înregistrat o creștere de 1.19 puncte, de la valorile inițiale ($M=20.20$, $SD=4.74$), la cele post-intervenție ($M=21.39$, $SD=4.26$). Scorul de *reziliență* a înregistrat o ușoară creștere de 0.41 puncte de la evaluarea pre-intervenție ($M=6.43$, $SD=1.85$) la evaluarea post-intervenție ($M=6.84$, $SD=1.54$).

Chiar dacă scorurile post-intervenție nu au înregistrat modificări majore, ele demonstrează, în primul rând, impactul imediat al activităților, condiționat de numărul limitat de ateliere. Pe termen lung, o aprofundare a intervenției și o strategie de implementare recurentă a acestui tip de activitate ar putea aduce beneficii mai vizibile în *starea de bine* a participanților, continuând direcția pozitivă dovedită.

COLOCVII TEATRALE

Metode complementare de integrare a artei în sectorul medical

Pe lângă activitățile care includ participarea activă, o serie de acțiuni complementare, care au la bază metode de utilizare a artei, pot veni în sprijinul personalului din spitale, în special prin intervenții asupra spațiului spitalului.

Emoțiile nu sunt doar exprimate, ci și învățate prin corp. [...] Corpurile poartă amprenta spațiilor prin care se deplasează și prin care s-au deplasat. Mediate de corp și simțurile sale, diferitele spații devin legate de diferite emoții. (Margarit Pernau, *Space and Emotion: Building to Feel*)

Teoria întărește principiile psihologiei mediului (*environmental psychology*), care studiază legătura dintre individ și mediul său, fie că e vorba de unul natural sau artificial. Mediul influențează experiențele umane, comportamentul și starea de bine, fiind necesară atât potențarea factorilor care contribuie la aceste aspecte, precum și încurajarea acțiunilor care contribuie la crearea unor astfel de medii (Linda Steg et al., 2013).

În Statele Unite ale Americii, medicii și pacienții beneficiază de spații verzi, numite Grădini Vindecătoare, în incinta spitalelor, menite să contribuie la diminuarea nivelului de stres și epuizare pe care personalul medical le resimte zilnic (Clare Cooper Marcus). Deși în România acest aspect nu a atras atenția autorităților sau a echipelor de management din cadrul spitalelor, contextul pandemiei COVID-19 și studiile realizate în ultimii doi ani, îl transformă într-o prioritate care trebuie avută în vedere în următoarea perioadă, cu atât mai mult cu cât clădirile spitalelor din țară sunt, în cele mai multe cazuri, clădiri vechi sau foarte vechi⁸. Pentru Create.Act.Enjoy, una dintre soluțiile sustenabile propuse spitalelor partenerare constă în intervenții asupra spațiilor existente – convertirea unor săli în spații dedicate terapiei prin artă sau terapiei ocupaționale, expoziții de fotografie pe culoarele spitalelor, desene interactive amplasate în zonele de trecere, biblioteci amplasate pe secții, plasme pe care rulează materiale educaționale, în zonele de așteptare, instalații artistice de tip *creative spot* și, mai nou, reabilitarea și reamenajarea curților, cu scopul creării de locuri de relaxare, atât pentru personalul medical, cât și

⁸ De exemplu, două dintre spitalele în care Asociația Create.Act.Enjoy desfășoară *Terapie prin Artă by Create.Act.Enjoy*, au fost înființate în 1978 (Spitalul Clinic de Recuperare Cluj-Napoca), respectiv în 1978 (Spitalul Clinic Județean Cluj-Napoca), niciuna dintre clădiri nefiind prevăzută inițial cu spații de recreere sau cu spații destinate terapiilor alternative.

COLOCVII TEATRALE

pentru pacienți, spațiile verzi având scopul de a îmbunătăți mediul de lucru și de coabitare și de a contribui la o mai bună calitate a actului medical.

Concluzii

Efectele *sindromului de burnout* în rândul personalului medical reprezintă o problemă care afectează atât calitatea vieții celor care lucrează în spitale, cât și diagnosticarea sau tratamentele acordate pacienților. Sunt necesare măsuri imediate și strategii care să contribuie, deopotrivă, la tratarea simptomelor și la prevenție. Una dintre formele care poate da rezultate este reprezentată de utilizarea formelor artistice în sprijinul sănătății.

Comparativ cu intervenția-pilot *Prescripții culturale pentru burnout*, desfășurată în 2020, care a inclus doar persoane cu un *nivel de burnout* ridicat, intervențiile artistice derulate în spitalele din Zalău și Cluj-Napoca au fost deschise personalului medical din instituțiile medicale, fără a li se evalua înainte de intervenție ca gradul de burnout. Astfel, reducerea nivelului de burnout a fost mai evidentă în cadrul intervenției desfășurate în 2020, comparativ cu cea realizată în spitale. Cadrul în care s-au desfășurat intervențiile artistice în 2021 a fost cel al unităților spitalicești, în timp ce în 2020, spațiul utilizat a fost o sală multifuncțională, cu elemente de design urban, diferită de cea în care participanții își desfășoară activitatea profesională. Însă, principala diferență dintre cele două intervenții rămâne recurența activității realizate. În cazul atelierelor dezvoltate în cadrul mai multor ședințe, rezultatele cantitative au fost mai vizibile, iar nivelul de încredere a participanților și libertatea în exprimarea verbală și gestuală au fost mai mari. Această constatare, evidențiată prin felul în care participanții au răspuns cerințelor coordonatorului, arată faptul că participanții au nevoie de timp pentru a se familiariza cu metoda de lucru și cu expunerea în fața colegilor. De asemenea, ședințele recurente permit reluarea unor exerciții pentru o mai bună înțelegere a modului în care ele contribuie propriu-zis la creșterea stării de bine. Pe lângă reducerea stresului la locul de muncă, implementarea recurentă a activității și o mai mare atenție acordată spațiilor în care personalul medical își desfășoară activitatea ar putea răspunde și altor nevoi identificate de către participanți – o mai bună colaborare între colegi, creșterea încrederii în colegi, dezvoltarea abilității de ascultare, creșterea gradului de empatie și de acceptare.

COLOCVII TEATRALE

BIBLIOGRAFIE

- Aniței, Buluga, Cacovean, Dascăl, Henteș, Marga, Zbranca, 2021: Adelina Aniței, Diana Buluga, Claudia Cacovean, Marina Dascăl, Emanuel Henteș, Patricia Marga, Rarița Zbranca, *Impact of artistic interventions on participants with burnout*, „Exploring relationship between Arts&Well-being”.
- Belcastro, Gold, 1983: Philip A. Belcastro, Robert S. Gold, *Teacher Stress and Burnout: Implications for School Health Personnel*, „School Health”, vol. 53/7, pp. 404-407.
- Buluga, Cacovean, Dascăl, Zbranca, 2022: Diana Buluga, Claudia Cacovean, Marina Dascăl, Rarița Zbranca, *Impactul intervențiilor artistice asupra personalului medical din România în contextul pandemiei Covid-19*, „Exploring relationship between Arts&Well-being”.
- Dewa, Loong, Bonato, Trojanowski, 2017: Carolyn S Dewa, Desmond Loong, Sarah Bonato, Lucy Trojanowski, *The relationship between physician burnout and quality of healthcare in terms of safety and acceptability: a systematic review*, „BMJ open”, vol. 7/6, BMJ Publishing Group Ltd.
- Elghazally, Alkarn, Elkhayat, Ibrahim, Elkhayat, 2021: Shimaa A. Elghazally, Atef F. Alkarn, Hussein Elkhayat, Ahmed K. Ibrahim, Mariam Roshdy Elkhayat, *Burnout Impact of COVID-19 Pandemic on Health-Care Professionals at Assiut University Hospitals*, 2020, „International Journal of Environmental Research and Public Health”, vol. 18/10.
- Fancourt, Finn, 2019: Daisy Fancourt, Saoirse Finn, *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*, „Health Evidence Network synthesis”, vol. 67, Copenhagen, WHO Regional Office for Europe.
- Giuseppe, Nepa, Prout, Albertini, Marcelli, Orrù, Conversano, 2021: Mariagrazia Di Giuseppe, Gianni Nepa, Tracy A Prout, Fabrizio Albertini, Stefano Marcelli, Graziella Orrù, Ciro Conversano, *Stress, Burnout, and Resilience among Healthcare Workers during the COVID-19 Emergency: The Role of Defense Mechanisms*, „International Journal of Environmental Research and Public Health”, vol. 18/10.
- Maslach, Schaufeli, Leiter, 2001: Christina Maslach, Wilmar B. Schaufeli, Michael P. Leiter, *Job Burnout*, „Annual Review of Psychology”, vol. 52, pp. 397-422.
- Marcus, 2007: Clare Cooper Marcus, *Healing Gardens in Hospitals*, „Interdisciplinary Design and Research e-Journal”, vol. 1/1.
- Orrù, Marzetti, Conversano, Vagheggini, Miccoli, Ciacchini, Panait, Gemignani, 2021: Graziella Orrù, Francesca Marzetti, Ciro Conversano, Guido Vagheggini, Mario Miccoli, Rebecca Ciacchini, Eugenia Panait, Angelo Gemignani, *Secondary Traumatic Stress and Burnout in Healthcare Workers during COVID-19 Outbreak*, „International Journal of Environmental Research and Public Health”, vol. 18/1.
- Patel, Bachu, Adikey, Malik, Shah, 2018: Rikinkumar S. Patel, Ramya Bachu, Archana Adikey, Meryem Malik, Mansi Shah, *Factors Related to Physician Burnout and Its Consequences: A Review*, „Behavioral Sciences”, vol. 8/11.
- Pernau, 2014: Margrit Pernau, *Space and Emotion: Building to Feel*, „History Compass”, vol. 12/7, pp. 541-549, Max Planck Institute of Human Development.
- Poghosyan, Aiken, Sloane, 2009: Lusine Poghosyan, Linda H Aiken, Douglas M Sloane, *Factor structure of the Maslach burnout inventory: an analysis of data from large scale cross-sectional surveys of nurses from eight countries*, „International Journal of Nursing Studies”, vol. 46/7, pp. 894-902.
- Stănescu, 2021: *Medicii sunt în burnout. Ar trebui să vorbim despre asta*, „DOR”, vol. 43.

COLOCVII TEATRALE

Steg, Berg, Groot, 2013: Linda Steg, Agnes E. van den Berg, Judith I. M. de Groot, *Environmental Psychology: an introduction*, West Sussex, British Psychological Society and John Wiley & Sons, Ltd.

Queen, Harding, 2020: Douglas Queen, Keith Harding, *Societal pandemic burnout: A COVID legacy*, „International Wound Journal”, vol. 17/4, pp. 873-874. Blackwell Publishing Ltd.

Studiu: aproape 60% din personalul Spitalului Victor Babeș din Timișoara e epuizat fizic și psihic (Medichub, 5 aprilie 2021).

Sindromul burnout – posibil risc pentru medici și pacienți, Colegiul Medicilor din Municipiul București (2018).

COLOCVII TEATRALE

O cale spre un spectacol interactiv prin utilizarea tehnologiei

Vlad BENESCU*

Rezumat: Devenim tot mai familiarizați cu luminile și realității virtuale. De la utilizarea platformelor de social media la necesitatea de a citi un cod QR pentru accesa meniul într-un restaurant. Aceste noi convenții care fac acum parte din viața noastră trebuie să se resimtă și în artă și în felul în care aceasta crează noi convenții. Pentru că social media și codurile QR necesită participare, inclusiv proiectele artistice ar trebui să aibă această calitate. Tinerii spectatori sunt mai puțin familiarizați cu convențiile clasice teatrale, unde trebuie să rămână pasivi și tăcuți. Există multe aplicații și platforme care pot fi utilizate pentru sporirea interacțiunii dintre actori și spectatori. Alegerea acestor tehnologii depinde de proiect și de tipul de interacțiune care este dorită. Pot fi utilizate sisteme de captare a mișcării, aplicații mobile sau diferite gadgeturi care oferă diferite funcții. Inclusiv căștile pot fi utilizate pentru a crea experiențe imersive. Următoarea etapă este alegerea platformei unde se va petrece interacțiune. Opțiunile sunt diverse, iar direcția aleasă depinde de proiect și de cunoștințele pe care le au cei care produc. Multe dintre platforme oferă funcții similare de aceea este important să fie ales cel cu care suntem familiar. Platformă pe care o utilizez și pe care mă concentrez este Unreal Engine care este un joc open source. Unreal Engine a lansat de curând Metahuman. Cu ajutorul acestei noi abilități a platformei putem crea avatare care pot fi animate în timbre al prin utilizarea unei aplicații mobile. Aplicația ne transformă camera telefonului pentru un sistem de captare a mișcării cu care putem anima fața și capul avatarului. Acest lucru poate fi făcut fie de către actori fie de către spectatori.

Cuvinte cheie: cheie: interacțiune, tehnologie, convenții, spectator, captarea mișcării

Devenim tot mai familiarizați cu lumile și realitățile virtuale. De la utilizarea platformelor de social media la necesitatea de a citi un cod QR pentru accesa meniul într-un restaurant. Aceste noi convenții care fac acum parte din viața noastră trebuie să se resimtă și în artă și în felul în care aceasta crează noi convenții. Pentru că social media și codurile QR necesită participare, inclusiv proiectele artistice ar trebui să aibă această calitate. Tinerii spectatori sunt mai puțin familiarizați cu convențiile clasice teatrale, unde trebuie să rămână pasivi și tăcuți. Există multe aplicații și platforme care pot fi utilizate pentru sporirea interacțiunii dintre actori și spectatori. Alegerea acestor tehnologii depinde de proiect și de tipul de interacțiune care este

* Doctorand la Școala doctorală a Universității „I.L.Caragiale”, București

COLOCVII TEATRALE

dorită. Pot fi utilizate sisteme de captare a mișcării, aplicații mobile sau diferite gadgeturi care oferă diferite funcții. Inclusiv căștile pot fi utilizate pentru a crea experiențe imersive. Următoarea etapă este alegerea platformei unde se va petrece interacțiune. Opțiunile sunt diverse, iar direcția aleasă depinde de proiect și de cunoștințele pe care le au cei care produc. Multe dintre platforme oferă funcții similare de aceea este important să fie ales cel cu care suntem familiar. Platformă pe care o utilizez și pe care mă concentrez este Unreal Engine care este un joc open source. Unreal Engine a lansat de curând Metahuman. Cu ajutorul acestei noi abilități a platformei putem crea avatare care pot fi animate în timbre al prin utilizarea unei aplicații mobile. Aplicația ne transformă camera telefonului pentru un sistem de captare a mișcării cu care putem anima fața și capul avatarului. Acest lucru poate fi făcut fie de către actori fie de către spectatori.

Introducere

Devenim tot mai familiarizați cu lumile și realitățile virtuale. De la utilizarea platformelor de social media la necesitatea de a citi un cod QR pentru accesa meniul într-un restaurant. Aceste noi convenții care fac acum parte din viața noastră trebuie să se resimtă și în artă și în felul în care aceasta crează noi convenții. Pentru că social media și codurile QR necesită participare, inclusiv proiectele artistice ar trebui să aibă această calitate. Tinerii spectatori sunt mai puțin familiarizați cu convențiile clasice teatrale, unde trebuie să rămână pasivi și tăcuți.

Sunt mai multe motive pentru care spectacolul sau arta în general aderă tot mai mult la folosirea tehnologiei. Primul motiv este dezvoltarea societății care obligă populația să utilizeze alternativele tehnologice din motive logistice sau din confortul sporit pe care acestea îl oferă. Există locuri unde această evoluție este doar sugerată, însă există și cazul contrar când nu putem avea anumite facilități sau servicii dacă nu deținem un smartphone și o conexiune la internet. Ceva ce cândva era un lux, acum este obișnuință sau un oblige. Un alt motiv este fascinația posibilităților pe care aceste noi tehnologii le oferă artiștilor și aceștia aleg să folosească aceste noi unelte pentru a crea imagini și estetici noi, dar mai ales pentru a-și varia narațiunea. Al treilea motiv sau a treia perspectivă care împinge arta spre a utiliza tehnologie este însăși consumatorul acesteia - spectatorul.

COLOCVII TEATRALE

Spectatorul în secolul XXI

Spectatorul este parte din această societate care evoluează, iar odată cu această evoluție realitatea lui se schimbă, fapt care încetul cu încetul îl va face să aibă nevoi și valori diferite. Totodată spectatorii fac parte din generații diferite, rezultând grade diferite la care au fost expuși la anumite convenții. Această expunere a făcut ca spectatorii să se familiarizeze cu anumite convenții, un factor important fiind inclusiv vârsta la care s-au întâlnit prima oară cu respectivele convenții.

Când ne referim la convenții, ne referim atât la modul în care un om își achiziționează alimente sau orice alte produse sau modul la care acesta își achiziționează bilete pentru diverse mijloace de transport și apoi călătorește. Însă convențiile care vor influența cel mai mult felul în care un om își clădește valorile artistice este modul în care își petrece timpul liber, ce face omul când are o fereastră liberă sau după ce termină munca și are un timp pentru a se delecta. În ultima vreme acești timpi au început să fie tot mai des încărcăți de activități în social media sau de navigarea pe diverse platforme pe internet.

Navigarea îndelungată pe internet obișnuiește omul sau viitorul spectator să fie prezent într-un mediu în care el ia continuu decizii sau are mereu potențialul de a o face. Chiar dacă doar scroll-am pe platformele Facebook, Instagram, Tik Tok, etc. putem oricând să avem o reacție la aceste conținuturi, fie printr-un simplu like sau inimioară, fie printr-un comentariu. Inclusiv posibilitatea de a zăbovi mai mult timp pe o fotografie sau un filmuleț este o capacitate care ține de interactivitate. Această convenție aduce de la sine și o expunere la ecran și la materiale video.

Pe lângă utilizarea rețelelor sociale a crescut tot mai mult utilizarea platformelor precum Netflix sau HBO GO. Aceste platforme oferă abilitatea utilizatorului să aibă acces la foarte multe filme și seriale fără să mai fie condiționat de limitarea programelor de televiziune. Aceste platforme câștigând mult teren în popularitate mai ales odată cu venirea pandemiei. Întâlnim din nou o convenție care este un pic diferită față de cea care era populară cu câțiva ani în urmă - televiziunea, și care aduce cu sine un plus de interactivitate.

Toate aceste noi medii cu care ne întâlnim zilnic nasc necesitatea ca spectacolele să adopte un caracter interactiv. Spectacolul trebuie să conțină această calitate interactivă eventual să o ducă la un alt nivel. “Experiența perceptivă a spectatorului se datorează capacităților subiective ale propriului corp și ale sistemului nervos. Acest lucru se înscrie într-o schimbare a modului în care este perceput o un spectacol de către spectatori, iar acest lucru trebuie să fie înțeles acum

COLOCVII TEATRALE

din punct de vedere al condițiilor de creație și al modalității de receptare culturală în secolul XXI... Este nevoie de mai mult. Spectatorul dorește să se implice într-un mod mai activ, să joace un rol sau o parte semnificativă în receptarea operei.”¹Precum modificările făcute de alimentele pe care le consumăm, similar suntem modificați și influențați de tehnologia prezentului.

Tehnologiile care pot facilita creația spectacolelor cu caracter interactiv

Există multe metode prin care spectacolele pot căpăta caracter interactiv. O metodă de a crea interactivitate este utilizarea tehnologiei, mai precis a anumitor tehnologii care pot oferi acest prilej. Voi enumera câteva din aceste tehnologii și voi descrie sau da exemple despre cum acestea pot fi aplicate. Tehnologiile care se pretează la acest lucru sunt: motion capture, OSC protocol și MIDI protocol, Arduino sau orice tip de placa de dezvoltare precum Raspberry Pi, Orange Pi, Banana Pi, etc.

Fiecare dintre aceste tehnologii trebuie să fie sincronizată prin diverse metode cu conținutul video sau sonor. Pentru fiecare creație artistică poate fi folosită una sau mai multe dintre aceste variante. Pentru o înțelegere mai clară a acestor tehnologii voi detalia pe fiecare în parte.

Motion capture

Motion capture este procesul de a înregistra mișcarea obiectelor sau a corpurilor. Această tehnologie are aplicații variate, ea fiind folosită în domeniul militar, medical, sport, ulterior fiind preluată și de companii care au utilizat-o în gaming. Se întâlnesc foarte multe tipuri de motion capture. Ele sunt fie de natură optică, fie non optică, însemnând inerțial, magnetic sau mecanic. Sistemele optice funcționează prin a capta marcări fizici, lumini LED, reflectoare, senzori sau doar culoare.

Există foarte multe companii care produc sisteme de motion capture. Inițial aceste sisteme erau sub forma unor instalații care erau menite să stea fixate într-o cameră. Aceste sisteme fiind compuse din mai multe camere fixate în extremitatea camerei care percep mișcarea în a unor senzori pasivi sau activi. Sunt folosit în continuare aceste instalații complexe, ele oferă o calitate mai ridicată, însă între timp au apărut și sisteme mai simple, portabile.

¹ Alison Oddey și Christine White - *Modes of Spectating*, Editura Intellect, Bristol 2009, pg. 8

COLOCVII TEATRALE

Kinect

Compania Xbox a lansat încă din 2010 un sistem de motion capture care a fost foarte popular în domeniul artistic. “Senzorul Kinect are o cameră RGB, un senzor de adâncime format dintr-un proiector laser infraroșu, un senzor CMOS infraroșu și un microfon multi-array care permite localizarea sursei acustice și suprimarea zgomotului ambiental. De asemenea, conține o lumină LED, un accelerometru pe trei axe și un servomotor mic care controlează înclinarea dispozitivului.”²

Motto-ul folosit în strategia de marketing a fost: *you are the controller*. Acest produs a ajuns să fie prezent în Guinness Book, fiind cel mai vândut aparat electronic din istorie. Ajung să se vândă 8 milioane de bucăți în primele 60 de zile de la lansare.

Inițial acest produs nu venise la pachet cu setul de drivere care să permită utilizarea lui pentru aplicații diverse. Până la urmă în 2011 Microsoft oferă necomercial Kinect SDK, ca apoi în 2012 să-l ofere și în varianta comercială împreună cu aparatul Kinect conceput special pentru Windows, Xbox One.

În 2013 apare senzorul Kinect versiunea 2 care are o tehnologie diferită față de versiunea 1, fiind o cameră de tipul *Time-Of-Flight (TOF)*. Principiul de funcționare de bază este cel al senzorilor cu undă continuă. Senzorul achiziționează o hartă de adâncime de 512×424 și o imagine color 1920×1080 la 15 până la 30 *fps*, în funcție de starea de iluminare, deoarece senzorul folosește un algoritm de expunere automată.

După acest moment au început să apară foarte multe programe pentru senzorul Kinect, el urmând să fie folosit în foarte multe domenii. Domeniul în care a fost folosit cel mai optim este cel al vizualului. Dat fiind prezența vizualului în spectacolele de teatru și dans, Kinect-ul a început să fie folosit și în domeniul artistic, el deschizând în același timp perspective noi legate de felul în care aceste imagini pot fi create, iar cel mai important faptul că aceste imagini pot deveni interactive, atât pentru spectator cat și pentru actori sau dansatori. Gina Bloom despre oportunitățile care au fost create atunci când acest senzor a fost utilizat în afara proiectelor de gaming creat inițial de dezvoltatori. “Majoritatea jocurilor proiectate pentru Kinect nu promovează investițiile cognitive și emoționale ale spectatorilor. Rezultatul este că software-ul pentru Kinect a profitat rar de

² Ramos Enrique Melgar - *Arduino and Kinect Projects*, Ed. Springer-Verlag Berlin and Heidelberg GmbH & Co. KG, 2012, pg. 118

COLOCVII TEATRALE

caracteristica care îl distinge cel mai mult pe Kinect de alte periferice de joc: capacitatea sa de a transforma jocurile într-un eveniment teatral.”³

A fost folosit destul de mult în domeniul dansului, coregrafii fiind interesați de posibilitatea de a-și capta mișcările și de a le folosi pentru diverse lucruri. Un software care a fost folosit în astfel de proiecte este MotionDraw. El este un instrument conceput special pentru Kinect care îmbunătățește performanța imaginilor pe proiecție. Imaginile pot fi create direct din mișcările făcute de interpreți sau chiar de public.

Ulterior au apărut moduri mai complexe prin care acest sistem de motion capture sau oricare alt sistem de motion capture să fie integrat datorită motoarelor de gaming precum Unity⁴ sau Unreal Engine⁵. Prin intermediul acestora se pot găsi variante creative prin care imaginile să fie modificate sau influențate.

Leap Motion

Un alt echipament care este foarte util pentru aplicații interactive este Leap Motion. El este un sistem de motion capture care preia optim mișcările mâinilor și ale degetelor. Acest aparat a fost făcut pentru a putea naviga prin computer folosind mâinile libere fără a folosi clasicul mouse. Leap Motion poate fi folosit mai ales pentru capacitatea sa de a recunoaște gesturi, care pot fi transformate în semnale. El poate recunoaște atât gesturi făcute cu o mână cât și cu cealaltă, fiecare dintre acestea putând fi setat ca un semnal diferit. În alt motiv pentru care el este o opțiune bună este dimensiunea lui foarte redusă, el poate fi ascuns sau mascat, astfel creându-se o mică magie prin faptul că niște mișcări ale mâinilor în aer fac modificări sau oferă semnale concrete.

Acest sistem de motion capture poate fi utilizat și pentru interacțiuni în lumea virtuală. În 2016, ca reacție la dezvoltările în domeniul realității virtuale, compania lansează software care să permită captarea mișcărilor mâinilor în spațiul virtual. Compania a început să colaboreze cu multe firme care dezvoltau proiecte în

³ Bloom, Gina - *Gaming the Stage*, Ed. University of Michigan Press, 2018, pg. 498

⁴ Unity este un motor de gaming dezvoltat de Unity Technologies, lansat pentru prima dată în iunie 2005 în cadrul conferinței Worldwide Developers Conference a Apple Inc. ca motor de gaming exclusiv pentru Mac OS X.

⁵ Unreal Engine este un motor de gaming dezvoltat de Epic Games, prezentat pentru prima dată în 1998 în jocul de tip first-person shooter Unreal. Dezvoltat inițial pentru jocurile de tip first-person shooter pentru PC, acesta a fost utilizat de atunci într-o varietate de genuri de jocuri tridimensionale (3D) și a fost adoptat și de alte industrii, în special de industria cinematografică și de televiziune.

COLOCVII TEATRALE

domeniul realității virtuale. A colaborat mult timp cu cei de la Asus și a fost folosit de compania OSVR care producea căști VR. Au încercat și o colaborare cu cei de la Oculus pentru un proiect medical pentru oameni cu probleme de vedere.

Protocolul OSC (Open Sound Control) și MIDI (Musical Instrument Digital Interface)

Cele două protocoale ne ajută să transmitem comenzi de la un calculator la altul sau de la diferite device-uri către calculator, iar calculatorul va transmite mai departe semnalele către proiecție, lumini sau sunet. Inițial fiecare dintre portocale a fost creat pentru proiecte muzicale, dar la bază fiecare dintre ele este doar un semnal într-un limbaj recunoscut de calculator care poate fi convertit în orice fel de comandă. Cu fiecare dintre cele două protocoale putem ajunge la aceleași rezultate, însă fiecare are caracteristici diferite.

MIDI este un protocol mai vechi și în general device-urile care transmit astfel de semnale vor trebui să fie cablate direct. Avantajul este că deja există foarte multe astfel de aparate care se pot achiziționa și vor transmite semnale fără o programare prealabilă. Bineînțeles foarte multe dintre aceste aparate au fost create pentru muzică ele, numindu-se MIDI controller. Aceste aparate pot fi plasate în spațiul unde publicul are acces, iar aceștia le pot întrebuința pentru a modifica luminile, proiecțiile sau sunetul spectacolului.

În cazul protocolului OSC este că el funcționează pe baza unei rețele locale, astfel putem conecta mai multe devices-uri, fie ele telefoane, folosind un router wi-fi. Acest router nu este necesar să fie conectat la internet, simplă conexiune la această rețea va fi suficient pentru ca semnalele transmise prin protocolul OSC să fie receptate. Pentru a transmite semnale OSC putem folosi aplicații pe telefon care au platforme prietenoase. Aceste aplicații pot avea opțiunea fie de butoane care vor acționa diverși parametri din spectacol, fie opțiunea de slidere, care ne va permite să operăm parametri la un nivel mult mai dinamic.

Pentru a putea integra în spectacol astfel de interacțiuni va trebui să avem prealabil diverse aplicații instalate pe computer care se opereze aceste semnale și să le transmită către diverși parametri. Computerul va fi cel care va facilita pentru proiecție sau pentru sunetul prezent în spectacol conexiunea la rețea. În cazul luminilor va exista opțiunea să fie operate direct prin semnale MIDI, multe din interfețele de operat lumini au astfel de conexiune disponibilă.

COLOCVII TEATRALE

Concluzii

Spectacolul prin utilizarea tehnologiei se poate îndrepta spre a se transforma pentru experiență total diferită. Spectatorul se transformă într-o parte integrantă a spectacolului, iar interacțiunea dintre actori și spectatori poate avea valențe ludice sau cine știe poate chiar conflictuale.

În acest tip de convenție actorii trebuie să se înarmeze cu o altfel de disponibilitate. Este foarte greu să simuleze în prealabil ce va urma să se întâmple în momentul în care spectatorii vor interveni în structură. Actorii vor intra într-o convenție care va conține o doză mare de improvizație.

Pe lângă partea de disponibilitate va trebui să desfăcută și partea tehnică. De cele mai multe ori este esențial să găsim persoane specializate pe această latură, însă este foarte multe variante mai simplificate care pot fi aplicate în doar prin vizualizarea și înțelegerea a câtorva tutoriale. În acest caz actorii vor trebui să se dobândească cunoștințele necesare pentru a opera platformele implicate în proiect, dar acest fapt va aduce un plus convenției. Faptul că actorul facilitează el însuși experiență și nu are nevoie de un element exterior (un tehnician) poate crea o relație diferită cu spectatorul.

Integrarea tehnologiei în spectacol aduce inclusiv o schimbare estetică. Simpla amplasare a diverselor aparate în spațiul de joc/de întâlnire, este o scenografie. Cu atât mai mult atunci când spectatorul va opera diverse aparaturi, estetica dinamicii se va modifica. Spectatorul nu ai fi un simplu element fix pe un scaun. El se va deplasa pentru opera o aparatură sau alta sau va sta în confortul scaunului, dar în timp ce își folosește telefonul mobil din dotare pentru a modifica parametrii din spectacol.

BIBLIOGRAFIE

- Alison Oddey și Christine White - *Modes of Spectating*, Editura Intellect, Bristol 2009
Bloom, Gina - *Gaming the Stage*, Ed. University of Michigan Press, 2018
Carlin, Davin - *Performing digital*, Ed. Routledge Taylor & Francis Group, Londra 2015
Chau, Christina - *Movement, Time, Technology and Art*, Ed. Springer, 2017
Delbridge, Matt - *Motion capture in performance*, Ed. Palgrave Pivot, 2015
Earnshaw Rae - *Art, Design and Technology: Collaboration and Implementation*, Ed. Springer, 2017
Eckersall, Peter - *New Media Dramaturgy*, Ed. Palgrave Macmillan, 2017

COLOCVII TEATRALE

- Geroimenko, Vladimir - *Augmented Reality Art*, Ed. Springer, 2014
- Information Resources IGI Global - *Virtual and Augmented Reality: Concepts, Methodologies, Tools, and Applications*, 2018
- Kade Daniel, Oguzhan Özcan și Rikard Lindel - *Towards Stanislavski-based Principles for Motion Capture Acting in Animation and Computer Games*, 2014
- Kean, Sean, Hall Jonathan - *Meet the Kinect*, Ed. Tehnology in Action, 2014
- Kitagawa Midori Kitagawa și Windsor Brian - *Motion capture for Artist*, Ed. Focal Press, Burlington 2008
- Lehmann Hand-Thies, *Postdramatic Theatre*, Ed. Routledge Taylor & Francis Group, 2006
- Manovich, Lev - *Software takes command*, Ed. Bloomsbury Academic, 2013
- Paxton, Steve - *Digital Performance*, Ed. The MIT Press, Londra 2007
- Pell, Mike - *Envisioning Holograms*, Ed. Apress, Washington 2017
- Qian, Yin - *Endless performance building for performing arts - Endless performance*, Ed. Design Media, 2013
- Ramos Enrique Melgar - *Arduino and Kinect Projects*, Ed. Springer-Verlag Berlin and Heidelberg GmbH & Co. KG, 2012
- Ricardo J. Francisco - *Literary art in digital performance*, Ed. Continuum, 2009
- Scott Meador, Carol Cunningham - *Mixing Dance Realities: Collaborative Development of Live-Motion Capture In a Performing Arts Environment*
- Somaiieh Rokhsaritalemi, Abolghasem Sadeghi-Niaraki și Soo-Mi Choi - *A Review on Mixed Reality: Current Trends, Challenges and Prospects*, Department of Computer Science and Engineering, Sejong University, 2019
- Weijdom, Joris - *Mixed Technology and The Theatre of The Future*, Ed. IETM, Bruxel 2017

În pragul unei noi fuziuni: spațiul teatral – spațiul digital

Alexandra DIACONIȚA*

Rezumat: Într-o epocă din ce în ce mai înclinată și atașată sistemului tehnologic, aproape că rămâne inevitabilă imersiunea acestuia în rândul artelor spectacolului, caracterizate tot mai mult de dimensiunea vizuală. Noul concept al secolului XXI, *scena digitală*, reprezintă încă doar un pas spre o lume pe cât de necunoscută, pe atât de vibrantă la capitolul disponibilitate vizuală. Prin acest text, ne propunem să definim spațiul digital, prin ce se distanțează și prin ce se apropie digitalul de teatral, cum este percepută spațialitatea în ambele direcții și dacă actul teatral are vreun fel de plasă de siguranță în această direcție, în așa fel încât transferul digital să nu-i determine reprimarea instinctului de supraviețuire și, în final, reducerea la tăcere. Propunem, în același timp, versiuni regizorale care integrează digitalul în teatru sau versiuni care teatralizează digitalul. Ne direcționăm către cum ne vorbește și cum ne „tace” teatrul pe noile platforme digitale; cât de mult și-a transformat, în ultimul timp, mecanismele de construcție și dacă putem să percepem posibilitatea unui sens ascendent, astfel încât să putem afirma că teatrul a devenit sau are șanse să devină o artă mult mai accesibilă, vizibilă și aproape câștigând notorietatea unui film. Tăcerea, ipostază rară a secolului actual, poate să devină dispoziția fatalistă a unei arte teatrale care, atât de intim corelată fizicului, riscă să fie definitiv abrogată, scoasă din zona de confort și integrată într-o lume al cărei alfabet încă se construiește. Dacă formele teatrale dispun de capacitatea de a se replia în acest context al transformărilor actuale, putem vorbi despre o evoluție a acestor forme spre unele care să determine această cedare a teatrului în fața tehnologiei, să constituie o adevărată reformă. În acest sens, plecând de la ideea că teatrul își transformă limbajul, putem porni într-o scurtă călătorie imaginativă, invocând un posibil viitor pentru un *teatru redus la tăcere* de către apariția unei noi structuri artistice, plasată la granița dintre teatru și film – teatrul digital sau teatrul în mediul online.

Cuvinte cheie: spațiu teatral, spațiu digital, teatru, film

A defini spațiul teatral, mai ales în secolul XXI, implică riscul de a ne limita doar la un număr finit de exemple, având în vedere că acest concept al spațiului își modifică parametrii și condițiile din ce în ce mai mult. Spațiul este o componentă cameleonică. Deși secole în urmă, teatrul se rezuma doar la o scenă clasică, distanțată de public printr-o cortină, astăzi raportarea este cu totul diferită, implicând conștientizarea unei anumite diversități. Această transformare a spațiului nu s-a realizat doar pe fondul unei necesități de schimbare, ci și pe fondul unei (re)înnoiri a relației dintre spațiul teatral și public. Conceptul de performance a integrat noi interacțiuni cu publicul, făcându-l pe acesta, uneori, spectator activ sau, alteori, chiar

* Doctorand la Școala doctorală Teatru, UNAGE, Iași

COLOCVII TEATRALE

motorul acțiunii. Putem aminti aici diferite forme hibride de spații, care pornesc de la teatralitate și se extind dincolo de granițele acesteia – teatru forum, happening, performance-uri, instalații video interactive etc. Susan Sontag aduce o remarcă asupra happening-ului ca fiind un „teatru al pictorilor”¹, adică aceste happening-uri sunt „descrise drept picturi animate sau, mai precis, drept „colaje animate”².

Totuși, în ce moment sau în ce condiții poate spațiul să devină unul teatral? Peter Brook, în cartea sa, *Spațiul gol*, face următoarea observație: „Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral să înceapă.” Cu alte cuvinte, spațiul se teatralizează prin prezența actorului și a unui privitor. Însă, poate spațiul lipsit de actori să fie teatral prin simpla prezență a observatorului?

Cu toate că spațiul teatral s-a adaptat de-a lungul timpului tuturor schimbărilor exterioare, din pricina contextului ultimilor doi ani, spațiul atât de exterior, cât și de interior, a avut de suferit. Acest lucru a condus către o digitalizare a spațiului teatral. Un exemplu în acest sens poate fi E-theatrum, o platformă digitală de „teatru online” românesc. Așadar, asistăm la un fel de transfer din teatral în digital, iar transferul nu pare deloc întâmplător, mai ales într-o perioadă în care tot ceea ce ține de New Media în teatru abundă în ultimii ani în spectacolele din România. Regizorii, scenografi experimentează spațiul teatral într-o așa manieră încât aproape îl digitalizează prin vizualitatea puternic încărcată de resursele tehnologice ale video și light design-urilor. Totuși, elementul digital în interiorul performance-urilor nu a apărut instant, el s-a concretizat pe parcurs. Încă din secolul XX se exprima prin forme discrete. „În 1965, Klüver³ lucra cu John Cage și Merce Cunningham în unul din primele evenimente scenice Multimedia, *Variations V*, pentru care Klüver a conceput un sistem audio care reacționa la mișcări, sunete și proiecții, utilizând un sistem foarte complicat de celule foto-electrice și microfoane. (...) Acest sistem a anticipat interacțiunea computerizată dintre performance-urile live și efectele sonore, atât de frecventate în teatru și dans încă de la începutul anilor '90”⁴.

¹Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, traducere de Mircea Ivănescu, Editura Vellant, București, 2016, p. 309.

²*Ibidem*.

³Johan Wilhelm Klüver (Billy Klüver) a fost un inginer electric suedez, care a experimentat domeniul artelor, fondator al organizației *Experiments in Art and Technology*.

⁴Michael Rush, *New Media in Art*, ediția a II-a, Thames & Hudson World of Art, Londra, 2005, p. 37, trad.n.: ”In 1965, Klüver worked with John Cage and Merce Cunningham in one of the earliest multimedia stage events, *Variations V*, for which Klüver devised a sound system that reacted to movements, sounds, and projections through complicated system of photoelectric cells and microphones. (...) This system anticipated the computer-controlled interaction between live performance and sound effects commonly seen in theater and dance since the early 1990s”.

COLOCVII TEATRALE

Filmarea unui spectacol de teatru nu mai este astăzi un lucru atât de simplu, mai ales dacă se vrea ca acesta să-și păstreze efectul pe care îl propagă într-o sală de teatru. Artiștii de la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu au realizat, în acest sens, conceptul de „Scenă digitală”, un alt tip de platformă digitală care se ocupă cu filmarea profesionistă, folosind mai multe camere, a unui spectacol de teatru, creând senzația unui film. Aici vorbim despre un transfer în digital care să păstreze pulsul spațialității teatrale. Regizorul rus Timofey Kulyabin, care a creat *Trei surori* pe mai multe planuri, a exprimat într-un interviu această dificultate a filmării unui spectacol teatral, dar îi descoperă și avantajele: „Această experiență multi-senzorială se pierde în versiunea filmată. (...), dar am putut să focusez atenția privitorului într-un fel în care să-i amplifice experiența”⁵. Dimensiunea spațială este primul aspect modificat în acest transfer. Publicul unei scene digitale nu are libertatea viziunii de ansamblu (cel puțin, nu din propria voință); când un plan primează, celelalte rămân sub tăcere, departe de ochiul observatorului, ca și cum n-ar exista. În acest context, spațiul digital pare o lume în sine, aproape îndepărtându-se de regulile teatralității și migrând mai degrabă spre o formă care lucrează cu limbajul filmic. Spectacolul transferat regulilor filmice creează două tipuri de libertăți – cea a regizorului de a coordona percepția și atenția privitorului spre punctele de interes și cea a privitorului de a se detașa oricând de privitul spectacolului, el nu mai este „captiv” sălii de teatru. Acest tip de interacțiune anunță o primă etapă a distanțării publicului de experiența directă, senzorială cu spațiul teatral. De pildă, într-o sală de teatru, momentele de tăcere ale unui actor de pe scenă sunt complice tăcerii publicului, sunt intim corelate, influențându-se reciproc. O tăcere din sală devine o tăcere a comunității, împărtășită de toți cei care fac parte din acel spațiu. Digitalul, deși expune poate mai bine trăirile actorilor, prin apropierea camerei în momentele de intimitate, acesta le și individualizează. În mediul digital, fiecare își trăiește senzațiile, reacțiile, tăcerile separat.

Una din metodele frecvent utilizate de regizoarea britanică Katie Mitchell este aceea de a incorpora camera de filmat în spectacolul de teatru, proiectând pe un ecran de fundal imaginile de tip close-up luate de camera de filmat. Metoda este, de altfel, utilizată și de regizorul Radu Afrim în spectacolul *Pădurea spânzuraților*. În acest fel, intimitatea creată în sala de spectacole este preluată de cameră și multiplicată în intimitatea gesturilor și expresiilor faciale, percepute la scară largă. Atingem aici o zonă care este de ceva timp experimentată în spațiul românesc, și anume aceea a artelor New Media în teatru, adică a integrării componentei digitale în spațiul teatral. Înainte de a-și găsi un sens în arta teatrală, artele New Media au

⁵Interviu realizat de Sergei Elkin, pentru revista *The Theatre Times*, 2018, sursă web: <https://thetheatretimes.com/art-doesnt-exist-to-be-liked-an-interview-with-russian-stage-director-timofey-kulyabin/>, trad.n.: ”This multi-sensory experience is lost in the film version. (...) I was able to help focus the watcher’s attention in a way that actually enhances the experience.”

COLOCVII TEATRALE

avut și au încă o existență de sine stătătoare, având un suport tehnologic ce le-a ajutat să se mențină actualizate. În 2012, Compania *Anarchy Dance Theatre* din Taiwan, propune un performance video-interactiv, *Seventh Sense*, unde spațiul digital, incorporat spațiului de dans, „reacționează” în timp real la mișcările performerilor⁶. Se nuanțează aici conceptul de *artă imersivă*, din ce în ce mai întâlnită și frecventată în ultimii ani. Putem aminti aici și de TeamLab, un grup format în 2001 la Tokyo, care își propune să „împreuneze arta și tehnologia și să creeze instalații de lumină, proiecții și tehnologie interactivă, inspirându-se din arta pre-modernă japoneză.”⁷ Una din lucrările echipei TeamLab este *Interactive Magnetic Field Theatre*, care este o instalație digitală interactivă⁸.

Spectacolele de teatru calibrate la cerințele vizuale actuale integrează această componentă tehnologică, creând o întreagă rețea de design care să amplifice experiența senzorială – scenografie, video design, light design, muzică etc. Tehnologia ușurează procesul creativ, dar, pe lângă aceste facilități tehnice, cum se integrează, de fapt, digitalul, în mod estetic, în spațialitatea teatrală? Una din posibilele întrebări de început ar suna cam așa: „Ce poveste încercăm să spunem și în ce mod includerea digitalului contribuie la redarea poveștii într-un mod eficient?”⁹ În același timp, „includerea digitalului într-o producție poate schimba radical semnificațiile și dinamica performance-ului. (...) Conjuncția dintre performance și New Media aduce în prim plan noi modalități estetice și stilistice, experiențe unice și fără precedent”¹⁰. În altă ordine de idei, digitalizarea nu reprezintă un moft, un accesoriu în plus, gratuit, ci își însușește un rol extrem de important, acela de a se acorda ritmului spectacolului și a contribui la nuanțarea acestuia, aproape câștigând notorietatea unui personaj. De pildă, în spectacolele lui Robert Wilson construcțiile scenografice, arhitecturale, luminile, video design-ul se asamblează într-o geometrie a spațiului teatral, care fuzionează cu aspectul digital

⁶Sursă web: <https://hyperallergic.com/57879/this-digital-dance-space-reacts-to-performers-movements-in-real-time/>

⁷Eddy Frankel, articol *TeamLab: The Tokyo „Ultra-Technologists” Creating Totally Immersive Art*, publicat în revista *Time Out*, 2017, trad.n.: “Their aim is to mash art and technology up together and produce a different kind of goo, creating installations out of light, projections and interactive technology, taking inspiration from pre-modern Japanese art.”, Sursă web: <https://www.timeout.com/london/art/teamlab-the-tokyo-ultra-technologists-creating-totally-immersive-art>

⁸Vezi sursă web: https://www.teamlab.art/w/interactive_magnetic_field_theater/

⁹Alex Oliszewski and Daniel Fine, with Daniel Roth, *Digital Media, Projection Design & Technology for Theatre*, Routledge USA, 2018, p. 5, trad.n.: “What story are we trying to tell and how does the inclusion of digital media help us tell that story effectively?”

¹⁰*Ibidem*, trad.n.: “The inclusion of digital media into a production can radically change the meaning and dynamics of performance. (...) The conjunction of performance and new media has and does bring about genuinely new stylistic and aesthetic modes, and unique and unprecedented performance experiences.”

COLOCVII TEATRALE

într-un mod aproape matematic. Efectele acestei fuzionări rezultă în imagini spectaculoase, gândite parcă în ideea unor tablouri animate.

Mulți regizori de teatru nu se mai pot lipsi în echipa lor de prezența unui scenograf, a unui light designer sau a unui video designer, deoarece interacțiunea la nivel estetic dintre membri are o contribuție substanțială în rezultatul final. În plus, există și varianta ca unii din video sau light designeri să se fi „convertit” la meseria de regizor sau invers. Klaus Obermaier este unul din artiștii cunoscuți pentru crearea de performance-uri multimedia, instalații interactive etc, fiind în același timp regizor și compozitor. În spațiul românesc, regizorii de teatru care cultivă un dialog fructuos cu mediul digital, îl integrează ca o parte esențială în discursul regizoral. Regizori precum Bobi Pricop (*UFO* la Teatrul Național din București, spectacol direcționat preponderent către folosirea unui limbaj cinematic, puternic înclinat spre zona digitală), Botond Nagy (*Hedda Gabler*, Teatrul Național din Sibiu), Radu Afrim – în majoritatea proiectelor sale lucrează cu video designer-ul Andrei Cozlac, alături de care a montat spectacole-simbol, cu o încărcătură vizuală susținută de video mapping-ul subtil introdus în atmosferă (*Tattoo*, Teatrul Național din Sibiu, *Femeia mării*, *Măcelăria lui Iov*, *Dansul Delhi*, *Trei piese triste*, toate la Teatrul Național Iași etc.), Silviu Purcărete – de remarcat aici *Plugarul și Moartea*, unde regizorul, în colaborare cu artistul vizual Andrei Cozlac, construiește excelent un univers în mare parte alcătuit din componenta video, care își creează propriul suflu, „reacționând” la spațiul teatral. Vorbim aici de tipul de digitalizare interactivă, căreia i se oferă un rol determinant în structura spectacolului și sunt numeroase exemple prin care această digitalizare comunică și se exprimă în spațialitatea teatrală. „De exemplu, mediul digital interactiv poate fi o filmare live a unui performer, sau un avatar digital care intră în dialog cu performerul, pe care acesta îl poate controla. Mediul digital interactiv reprezintă orice tip de captură a mișcării unde performerul poate controla acest mediu”¹¹. În una din lucrările sale individuale, *Fluid Memory*, video designer-ul Andrei Cozlac propune publicului ieșean o instalație video interactivă, acompaniată de o voce pe fundal, narând un text desprins ca dintr-un jurnal din trecut. Publicul poate interacționa fizic cu această instalație prin atingerea lichidului și a vaselor Petri, având puterea de a controla dimensiunea textuală și vizuală a lucrării video. Este surprinsă aici o nuanță a teatralității exprimată prin fundalul sonor care relaționează cu partea digitală, formându-se o simbioză. Modalitatea frecvent utilizată în proiectele teatrale de către artistul vizual este video mapping-ul, care presupune proiectarea pe suprafețe. Această metodă determină spațiul teatral să fie animat și să câștige în volum, creând numeroase efecte. Video mapping-ul este

¹¹Alex Oliszewski and Daniel Fine, with Daniel Roth, *op. cit.*, p. 7, trad.n: “For example, the interactive digital media can be a live video capture of another performer, or a digital avatar the performer converses with or controls. Interactive digital media is also any kind of motion capture where the performer directly controls the media.”

COLOCVII TEATRALE

cu siguranță un mijloc prin care spațiul teatral, fuzionând cu spațiul digital, se transfigurează și capătă dimensiuni pe care uneori ni le putem doar imagina.

Spațiul digital se va extinde promițător în viitor, având în vedere că este un spațiu care reflectă potențialul tehnologic și instrumentarul la care se acordează tot timpul. Poate fi această fuziune între spații teatrul viitorului? Un teatru al avatarurilor, al hologramelor și al aparaturilor ultra-tehnologizate, teatrul VR(Virtual Reality) – mediul teatral întâlnește mediul virtual, dar unde va duce această întâlnire? Probabilitatea este foarte mare ca pe viitor să ne angrenăm în tot mai multe tipuri de interacțiuni între spațiul teatral și cel digital, creând o dimensiune vizuală fără margini, bogată și impresionantă.

BIBLIOGRAFIE

- Oliszewski, Fine, Roth, 2018, Alex, Daniel, Daniel, Oliszewski, Fine, Roth, *Digital Media, Projection Design & Technology for Theatre*, Routledge, USA, pg. 5-7
- Pintilie, 2015, Ileana, Pintilie, *Performance în Europa de Est*, vol. *Arta*, Editura Uniunea Artiștilor Plastici din România, 2015
- Rush, 2005, Michael, Rush, *New Media in Art*, ediția a II-a, Thames & Hudson World of Art, Londra, 2005
- Sontag, 2016, Susan, Sontag, *Împotriva interpretării*, traducere de Mircea Ivănescu, Editura Vellant, București, 2016, p. 309

COLOCVII TEATRALE

Teatrul ca serviciul public. Tendințe și relevanță

George COSTIN*

Rezumat: Articolul analizează studii recente ale organizațiilor non-guvernamentale (World Economic Forum) care au generat strategii culturale și influențează astăzi relația dintre societate și formele de organizare și finanțare a culturii. De asemenea, articolul analizează felul în care strategiile culturale generate de aceste studii se manifestă în peisajul teatral din România: polarizarea discursului teatral, standardizarea formelor de exprimare scenică și ofensiva organizațiilor culturale non-guvernamentale. Pornind de la acest context, se impune o cercetare cu privire la felul în care curente ideologice influențează exprimarea scenică și modifică axiologia teatrală. Aduc în discuție noțiuni necesare pentru stabilirea unui contur și a unor standarde de evaluare în domeniul teatral: competență și relevanță. Cum se definesc? Cum și cine le poate măsura? De asemenea, este deosebit de important să analizăm termeni și noțiuni folosite în critica recentă și din ce în ce mai pronunțată la adresa producțiilor teatrale din România: teatru independent, teatru de stat, producții gigantiste, spații alternative, sub-finanțarea sectorului cultural, management, specialiști în management cultural etc. Nu în ultimul rând, articolul face rapel la modul în care unii dintre cei mai influenți oameni de teatru ai secolului al XX-lea au atacat problematica cercetării actului teatral: Ariane Mnouchkine și Peter Brook. Poate exista inovație într-o artă multimilenară? Este teatrul altceva decât o artă a prezentului în slujba cetății? Traversăm o perioadă în care, și datorită restricțiilor generate de pandemie, în spațiul public s-a dezbătut (iar autoritățile au încurajat) ideea de a *muta* teatrul în *on line*. Pornind de la premisa că teatrul în absența spectatorilor încetează să mai fie teatru, voi analiza în contextul creionat deja relația dintre teatru și noile tendințe în cultura euro-atlantică: progresism și digitalizare.

Cuvinte cheie: teatru, public, axiologie, relevanță, ideologie

Teatrul de repertoriu (teatrul public) de stat, așa cum este și sistemul teatral din România și din care se trage ansamblul teatral autohton și est-european și spre care au condus teatrele naționale fondate odată cu întemeierea statelor naționale, ca element identitar, este născut din conceptul *théâtre, service public*, rezumat din celebra formulă a lui Jean Vilar: „Mulțumesc lui Dumnezeu că mai există oameni pentru care Teatrul este o hrană tot atât de indispensabilă ca pâinea și vinul. Teatrul este în primul rând un serviciu public așa cum este apa, gazul și electricitatea”⁰. Jean

* Doctorand la Școala doctorală Teatru și Film la Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

⁰ Vilar Jean, *Le théâtre, service public*, Editura Gallimard, Paris, 1986, p.173.

COLOCVII TEATRALE

Vilar este creatorul Festivalului de la Avignon în 1947, pe care l-a condus până în 1971. Vilar pune constant și cu obstinație problema accesului la cultură pentru toți. El este autorul conceptului de *teatru național popular* și chiar conduce Théâtre National Populaire (astăzi Théâtre National de Chaillot) din 1951 până în 1963. Adept al unui stil regizoral firesc, simplificat, hieratic, al spectacolelor care înalță spiritul și conștiința publicului, Jean Vilar prețuia mult teatrul, rolul deopotrivă moral și politic al acestuia, misiunea lui de serviciu public, fără a omite însă aspectul de ceremonie și de sărbătoare populară. A fost primul care a instituit la Chaillot o vastă politică culturală direcționată spre spectatori.

Într-un context istoric destul de fierbinte - finalul războiului, un partid comunist extrem de puternic, tensiunile est/vest (URSS–USA), războiul rece, riscul celui de al III-lea Război Mondial, afacerea rachetelor sovietice din Cuba, asasinarea lui JFK, războiul francez din Indochina, terminat cu un dezastru, măcelul de la Diên Biên Phu (1954) și războiul din Algeria, eşuat în 1962 prin afacerea *pieds noirs* - în perioada acelor ani și în următorii, noțiunea de Serviciu Public era fundamentală.

Este important de subliniat că acest concept nu exclude experimentul și nu coboară nivelul teatral, după cum nici radioul sau cinematograful nu au avut de suferit de pe urma popularității. Este doar o chestiune de ierarhie: unde este experimentul și unde este repertoriul și faptul că una nu o exclude pe cealaltă, ci sunt complementare. După mai bine cincizeci de ani sectorul subvenționat din Franța a devenit predominant asupra celui privat, comercial, la nivelul bugetelor de care dispune, al unei noi estetici, la nivelul imaginii scenice și al prestigiului. Actualul Festival d'Avignon cu întregul său sistem de subvenționare se trage din acest concept.

Criza economică din anul 2008 a adus cu sine o serie de schimbări la nivelul funcționării instituțiilor publice și a generat modificări de percepție cu privire la rolul organizațiilor non-guvernamentale în stabilirea politicilor publice și finanțarea acestora. Astfel, în anul 2012, World Economic Forum realizează studiul "The future Role of Civil Society", o strategie a organizațiilor non-guvernamentale desfășurată până în anul 2030. Trebuie subliniat faptul că planul descris în studiul citat mai sus este de fapt o consecință a crizei economice din 2008 care a generat diminuarea semnificativă a fondurilor atrase de către organizațiilor non-

COLOCVII TEATRALE

guvernamentale din zona privată. Astfel, în 2007 valoarea fondurilor atrase de către organizațiile non-guvernamentale a fost de 310 miliarde de dolari. În anul 2009 valoarea fondurilor a fost de doar 280 de miliarde de dolari.⁰ În consecință organizațiile non-guvernamentale au reacționat, și-au redefinit rolul ca fiind de utilitate publică și au pus în aplicare strategia prin care pierderile financiare aveau să fie completate cu fonduri publice.

Studiul pornește de la o analiză a implicării organizațiilor non-guvernamentale în diferite zone ale lumii. Sunt citate exemple ca Primăvara Arabă – 2010, Occupy Wall Street – 2011, Protestele din Grecia, Spania și Rusia – 2012, protestele sindicatelor din Tunisia, Egipt și Bahrain etc. De asemenea, în încercarea de a demonstra impactul lor în viața publică, sunt citate statistici din zone ultra populate precum India și China unde numărul organizațiilor non-guvernamentale este de 3.300.000, respectiv 460.000. Premisele studiului sunt generaliste și tratează rolul organizațiilor non-guvernamentale la nivel mondial, fără a analiza particularitățile socioculturale.

Conform aceluiași studiu sunt definite rolurile societății civile:

- Câine de pază: promovarea responsabilității și transparenței, precum și tragerea la răspundere a instituțiilor publice;
- Partizan: semnalarea problemelor sociale și promovarea schimbării;
- Furnizor de servicii: oferă servicii pentru satisfacerea nevoilor sociale ca educația, sănătatea, alimentația și siguranța;
- Expert: contribuie cu o expertiză unică și cu experiență în conturarea politicilor și strategiilor publice;
- Construiește: spații pentru educație și pregătire;
- Incubator: dezvoltă soluții care ar necesita o perioadă lungă de gestație sau rambursare;
- Reprezentativitate: dă putere vocilor celor marginalizați sau slab reprezentați;
- Apărător al cetățeanului: încurajează angajamentul civic și apărarea drepturilor cetățenești;
- Suporterul solidarității: promovarea valorilor fundamentale și universale;
- Creator de standarde: crearea de norme care să contureze piața și activitatea statului.

⁰ https://www3.weforum.org/docs/WEF_FutureRoleCivilSociety_Report_2013.pdf p.20

COLOCVII TEATRALE

Tema principală a studiului este modificarea paradigmei conform căreia Statul, Societatea Civilă și Mediu de afaceri își definesc rolurile, prin *blurarea* rolurilor tradiționale și redefinirea statului.

Felul în care se manifestă aceste tendințe în România, așa cum vom arăta, este o consecință a modului superficial în care reprezentanții societății civile din România s-au raportat la această strategie, mai ales în domeniul cultural. Lipsa de experiență și competență în domeniul administrației publice au generat luări de poziție publice fără precedent marcate de un discurs lipsit de coerență datorat necunoașterii legilor și a absenței acreditărilor academice a reprezentaților organizațiilor non-guvernamentale din domeniul cultural. Studiul World Economic Forum constată anumite tendințe conform cărora instituțiile statului nu mai sunt potrivite prezentului. Membrii societății civile și mediul de afaceri declară declinul instituțiilor tradiționale.

O altă temă dezbătută în studiul "The future Role of Civil Society" este tema digitalizării și a comunităților interconectate. De fapt, digitalizarea reprezintă în acest context ansamblul uneltelor de diseminare a strategiei și este în esență modalitatea prin care multe dintre aceste teme se insinuează discret în mentalul colectiv prin internet și platforme de socializare. Toate acestea dau voce individului și creează impresia unui mediu de dezbateri mai ales în rândul populației tinere. Dacă aceasta este o realitate sau o iluzie este un subiect complex asupra căruia merită meditat.

Planul de redefinire a Societății Civile se sprijină, conform studiului, în principal pe accesarea fondurilor publice, pe influența politică și socială prin accesul la tehnologie și prin lărgirea ariei de implicare a cetățenilor în schimbările din cadrul societății. Concluziile studiului reprezintă chemarea la acțiune a societății civile și extinderea influenței prin exercitarea unei presiuni asupra guvernelor, prin metode neconvenționale.

Nu în ultimul rând, pentru o bună înțelegere a legitimității cadrului trasat de către World Economic Forum, trebuie menționat că studiul a fost realizat pe baza unor consultări care s-au desfășurat sub regula "Chatham House Rule", astfel încât nu cunoaștem personalitățile și entitățile participante. "Chatham House Rule" este o practică prin care participanții la anumite dezbateri pot cita public idei, dar nu pot dezvălui sursa. Se conturează astfel caracterul difuz și lipsit de asumare al acestei

COLOCVII TEATRALE

entități care impune teme cu impact major asupra vieții cetățenilor. Este cu atât mai paradoxal cu cât tema *transparenței* decizionale în administrația publică revine cu obstinație de-a lungul studiului.

Am descris două abordări care tratează în consecință cultura ca fiind un serviciu public din două perspective diferite. În primul rând conceptul lui Jean Vilar - *théâtre, service public*, care se înscrie într-o tradiție franceză, dar și europeană a unui stat providențial, protector al serviciilor publice fundamentale, apa, gazul, sănătatea, dar și cultura. Ce-a de-a doua abordare, un plan în desfășurare de înarmare și consolidare a rolului societății civile în procesul de guvernare, în care cultura este tratată ca mijloc de diseminare a noilor tendințe ideologice. Cu privire la modalitatea în care noile tendințe s-au manifestat în România, ne vom concentra asupra a două evenimente semnificative: Strategia Culturală a Municipiului București realizată în anul 2016 și ofensiva organizațiilor artistice non-guvernamentale în 2020 și 2021.

Strategia Culturală a Municipiului București a fost realizată în perioada 2014-2016 de către un consorțiu de ong-uri sub coordonarea ARCUB – Centrul Cultural al Municipiului București. Printre actorii principali ai Strategiei se numără Asociația Funky Citizens, ”un ong la intersecția dintre bună guvernare și cetățenie activă” așa cum se descrie pe pagina proprie de internet⁰. Printre documentele care stabilesc direcțiile strategice al Asociației Funky Citizens se numără și studiul ”The future Role of Civil Society”.

Strategia Culturală a Municipiului București a apărut ca o necesitate, fiind o condiție pentru candidatura Bucureștiului la titlul de Capitală Europeană a Culturii. Astfel, documentul a stat la baza înscrierii Municipiului București în concursul pentru Capitala Europeană a Culturii în urma căruia Bucureștiul nu s-a calificat. În cadrul procesului de elaborare a strategiei au fost consultate persoane și entități care nu pot face dovada specializării sau a vreunei acreditări, iar acest lucru se reflectă în tratarea empirică a subiectului. Se remarcă faptul că nu au fost implicate instituții consacrate și nici un număr semnificativ de specialiști acreditați academic, astfel încât strategia să reprezinte o viziune mai largă și obiectivă, documentată științific și cu un caracter legitim. Cu toate că Strategia nu a fost concret pusă în practică, ea reflectă o diminuare până la dispariție a formării libere a opiniilor, a tendințelor culturale și reprezintă o uniformizare într-un domeniu în care diversitatea este atât de

⁰ <https://funky.org/despre-noi/>

COLOCVII TEATRALE

importantă. Strategia reflectă unilateral peisajul cultural din București, ori, fiind implicați bani publici, este imperios necesar ca o strategie să reflecte toate tendințele, nu să privilegieze anumite opțiuni. Sunt prezentate poziții parțiale și dezechilibrate, criteriile sunt fluide, de multe ori calibrate pe simpatii și antipatii personale și nu pe asamblarea întregului peisaj cultural. Documentul este de asemenea lipsit de concretețe, exprimat în generice și a generat multe echivocuri neproductive. Se citează neasumat din materiale de promovare ale unor evenimente de divertisment, sunt ignorați complet actori culturali importanți (scriitori, muzicieni, artiști plastici etc) .

Se remarcă faptul că o mare parte dintre măsurile propuse în Strategie sunt orientate împotriva instituțiilor publice și lansează teme false:

- Absența transparenței în administrarea bugetului public. Acest lucru este contrazis de întregul mecanism birocratic de reglementare a cheltuielilor publice (Regulamente de Organizare și Funcționare, Cod Administrativ, Proceduri Interne, Raportări lunare, Controale Financiare, Mecanisme de control – Corp de Control, Curtea de Conturi etc). Instituțiile publice sunt acuzate de lipsă de transparență și dialog în relația cu ”profesioniștii culturali” și ”experți”, dar nu se oferă nicio definiție cu privire la acești termeni. Amintim și faptul că termenele și condițiile de alocare a fondurilor publice sunt stabilite prin proceduri legale și presupun în primul rând aprobarea bugetului anual de către autoritatea finanțatoarea, precum și o procedură de selecție a proiectelor culturale pe criterii de competență și eligibilitate.

- Negarea rolului și a importanței instituțiilor publice de cultură în promovarea culturii. Strategia acreditează ideea conform căreia organizațiile non-guvernamentale sunt cei mai dinamici actori ai sectorului cultural. Afirmția nu se bazează pe nicio măsurătoare științifică.

- Este invocată dihotomia dintre instituțiile publice și mediul independent/privat și existența unei stări discriminatorii față de mediul independent. Cu privire la acest aspect este important de precizat că în mod tradițional sistemul public de cultură a acționat și ca un filtru de competență. Faptul că o mare parte a artiștilor independenți nu și-au găsit locul în cadrul instituțiilor publice de cultură se datorează faptului că mediul artistic este un mediu concurențial, iar ideea că fiecare absolvent trebuie obligatoriu să intre în sistem aparține ideologiei comuniste.

- Strategia invocă nevoia restructurării instituțiilor pe modelul fundațiilor, a ong-urilor și a asociațiilor, dar nu se prezintă nicio dovadă că această formă de

COLOCVII TEATRALE

organizare ar avea un efect pozitiv în afară de iminenta dispariție a instituțiilor publice.

- Artă implicată social. Strategia citează ca exemple semnificative doar evenimente organizate de către organizațiile non-guvernamentale: Ofensiva Generozității, Gazeta de Artă Politică, Replika, tangaProject etc. Nu regăsim nicio mențiune despre instituțiile publice și rolul lor social implicit.

- Este încurajată colaborarea între actorii culturali și corelarea ofertei culturale. Este important de precizat că instituțiile publice de cultură din București au în mod tradițional un specific bine determinat și nu există elemente care să confirme ipoteza suprapunerii activităților.

Strategia Culturală a Municipiului București este în esență o aculturație, având ca sursă metodologia descrisă în "The future Role of Civil Society". Revoluția cultural-administrativă pe care o propune nu are la bază o analiză a realităților cu care se confruntă sistemul public de cultură în România: degradarea infrastructurii, subfinanțarea și birocratizarea excesivă. Strategia introduce în schimb teme ideologice precum: măsurarea indicelui de multiculturalism, arta implicată social, arta inclusivă, arta comunitară, activismul civic prin artă, integrarea discursurilor culturale și practici marginale sau minoritare, încurajarea unor practici culturale integratoare, digitalizarea culturală etc. De fapt, nu avem de-a face cu o strategie pentru cultură, ci cu integrarea unor măsuri sociale care reflectă tendințe ideologice. Strategia pune bazele instituționalizării societății civile. Redactorii strategiei s-au rezumat la importarea unor modele propuse la nivel mondial prin studiile menționate, fără a ține cont de realitățile din România.

"Follow the money"⁰

Dincolo de latura ideologică, dincolo de competență, este deosebit de important să precizăm că pentru a înțelege motivele pentru care sistemul public de cultură tradițional este contestat astăzi în România, trebuie revenit la criza economică din 2008 și nevoia urgentă a entităților culturale private de a suplini pierderile financiare. Cheia de boltă a întregului demers o constituie "Flexibilizarea statutului de utilitate publică și reintroducerea pentru aceste organizații a dreptului de

⁰ "Urmărește banii" este un citat din docudrama "Toți oamenii președintelui" produsă în 1976. Este o sugestie la adresa corupției care poate fi demascată prin analiza transferurilor financiare.

COLOCVII TEATRALE

a li se concesiona servicii publice.”⁰ Referitor la caracterul de utilitate publică este necesar să menționăm că acordarea acestuia trebuie să fie susținută de date măsurabile: impactul asupra comunității, număr de evenimente și participanți și nu în ultimul rând relevanță artistică. În România nu există până la acest moment niciun studiu cu privire la activitatea și impactul organizațiilor independente în domeniul cultural.

Asaltul ”specialiștilor în management cultural independent”

În finalul anului 2020, un grup de artiști autointitulați ”specialiști în management cultural independent” au lansat public și au depus către autoritățile locale din București o serie de petiții printre care menționăm ”Apel pentru competență în instituțiile de cultură din subordinea PMB”. Petenții solicită în primul rând crearea unui mecanism de finanțare și alocarea discreționară a peste 60 de milioane de lei către un grup de lucru, încălcând astfel o serie de prevederi legale cu privire la transparența decizională în domeniul administrației publice. În al doilea rând, se solicită desființarea anumitor instituții publice de cultură sau înlocuirea directorilor cu reprezentanți ai mediului independent și ”specialiști în management cultural independent”. De remarcat faptul că este fără precedent în istoria postdecembristă când un grup de artiști și autointitulați ”specialiști în management cultural independent” afirmă și sprijină ideea desființării instituțiilor de cultură. Acest lucru denotă gradul limitat de pregătire al petenților, capacitatea limitată de înțelegere a importanței culturii pentru societate și o viziune superficială și distructivă specifică țărilor cu deficit de democrație. Solicitățile se înscriu în zona criticii la adresa instituțiilor publice descrisă în studiul World Economic Forum ”The future Role of Civil Society”: lipsa transparenței în cadrul instituțiilor publice de cultură, osificarea instituțiilor etc. Nu în ultimul rând, trebuie menționat că nu se cunosc competențele semnatarilor și nu există nicio dovadă a acreditării termenului de ”specialist în management cultural independent”.

Cauze

⁰ Strategia Culturală a Municipiului București, p.76.

COLOCVII TEATRALE

Una dintre cauzele pentru care o parte dintre artiștii independenți solicită instituționalizarea o constituie faptul că, cel puțin în domeniul teatral, anual avem de-a face cu un număr foarte mare de absolvenți raportat la numărul instituțiilor publice de cultură care pot oferi un cadru adecvat de exprimare: buget și logistică. Apariția acestui proletariat artistic în continuă creștere a creat în mod evident un climat de nemulțumire și insatisfacție în rândul artiștilor. Activitatea acestora este afectată constant de lipsa predictibilității datorată bugetelor mici pe care le pot accesa. Fondurile destinate activității mediului independent au fost completate de-a lungul timpului prin programe de finanțare guvernamentale precum sesiunile de finanțare ale Administrației Fondului Cultural Național sau prin instituțiile publice de cultură la nivel local prin Ordonanța nr 51/1998. Însă aceste fonduri nu permit înscrierea activității culturale într-o logică repertorială predictibilă, ci satisfac doar nevoi de moment prin finanțarea de: festivaluri, ateliere de creație și spectacole în regim de proiect. S-a creat astfel o dihotomie între mediul independent și sistemul public de cultură cu privire la finanțările publice.

O altă cauză o reprezintă absența unui cadru legislativ care să reglementeze statutul artistului independent în România. Poate că un model de inspirație poate fi găsit în cel francez, al statutului artistului intermitent⁰, statut acordat de către o comisie guvernamentală, în baza unor documente care să ateste faptul că persoana care solicită acordarea acestui statut face dovada activității sale în domeniu, urmând ca artistul respectiv să primească sau nu statutul de intermitent și să beneficieze de protecție socială pe o perioadă limitată și de buget pentru realizare de proiecte culturale.

Nu în ultimul rând, cel puțin la nivelul Municipiului București, unul dintre principalele motive pentru care oferta culturală include prea puțini artiști independenți o constituie degradarea infrastructurii și a spațiilor. Activitatea instituțiilor culturale (teatre, centre culturale, muzee, biblioteci etc) necesită trei funcțiuni:

a) reprezentare și difuzare a unei activități culturale multifacetate: spectacole, expoziții, fixări (filmări) ale evenimentelor etc.

b) repetiții și punere în operă a diverselor evenimente culturale.

⁰ <https://www.culture.gouv.fr/en/Presse/Communiqués-de-presse/Mesures-en-faveur-des-intermittents-du-spectacle-et-de-l-audiovisuel-a-compter-du-1er-septembre-2021>

COLOCVII TEATRALE

c) depozitarea patrimoniului de decoruri și costume, aparatură scenotehnică; infrastructură de lumini și sunet etc.

Analiza datelor puse la dispoziție de către instituțiile publice de cultură din București reflectă situația critică în care se află majoritatea spațiilor, atât în ceea ce privește spațiile de producție și reprezentare, cât și în ceea ce privește spațiile de depozitare. Situația generală a spațiilor relevă faptul că dintr-un număr total de 117 spații aflate în administrarea instituțiilor publice de cultură din București, 20 de spații necesită lucrări de consolidare, iar 49 necesită lucrări de reparații (fațadă, instalații, vopsit, amenajare etc).

Concluzii

Sistemul teatral din România se confruntă în ultimii ani cu două probleme fundamentale. În primul rând cadrul legislativ, care a creat un climat birocratizat excesiv și difuz la nivelul asumării responsabilității din partea legiuitorului. Ordonanța 189/2008 stabilește că numirea directorilor/managerilor de teatre nu mai este asumată de către autoritatea publică, ci de către comisii a căror decizii nu pot fi contestate decât procedural. Și în al doilea rând, subfinanțarea teatrelor care a condus la degradarea instituțiilor atât în ceea ce privește anvergura repertoriului, cât și în ceea ce privește spațiile de exprimare și logistica. Pe lângă aceste două probleme majore, curențele ideologice de origine neo-marxistă care au pătruns în ultimii ani în special dinspre zona independentă (incluziune, angajament civic, multiculturalism, arta implicată social, activism civic prin artă, digitalizarea culturală etc) au atomizat și mai mult fenomenul teatrul.

Teatrul este o artă milenară care a trecut de-a lungul istoriei prin mai multe perioade în care formele de guvernământ totalitare au încercat să îl transforme prin cenzură într-o unealtă de propagandă. Fie biserica, în Evul Mediu, fie regimurile totalitare recente, în special în perioada comunistă, au confiscat teatrul și l-au folosit ca mijloc de educare bazat pe propriile valori, au standardizat exprimarea scenică, au alterat axiologia și au impus tipare de exprimare, transformând limbajul teatral într-un limbaj de lemn. Acestea sunt perioadele în care istoria nu consemnează capodopere. Ciclurile în care arta teatrală a renăscut sunt marcate de apropierea față de cetate, de libertatea de expresie, de lupta pentru drepturile omului, de respingerea

COLOCVII TEATRALE

ideologiilor, de afirmarea spiritului comunitar și nu în ultimul rând de sprijin consistent din partea societății, fie sub formă de mecenat, fie în forma subvențiilor din partea unui stat providențial.

Unii dintre cei mai prolifici și influenți oameni de teatru ai secolului al XX-lea, Ariane Mnouchkine și Peter Brook, au atacat problematica cercetării actului teatral întorcându-se la valorile antice sau orientale și au înțeles teatrul ca pe o artă a prezentului pusă în slujba cetății, în care rolul teatrului este deopotrivă educativ, social și politic. Dar au tratat arta teatrală în primul rând ca pe un meșteșug și nu ca pe o teză.

Teatrul este, nu în ultimul rând, un instrument prin care se poate măsura nivelul de dezvoltare a unei civilizații și a democrației. ”E de notorietate că suntem buni pentru sănătatea mintală, că suntem preventivi împotriva delincvenței și a violenței, eficienți împotriva ignoranței, purtători ai imaginii onorabile a Franței în străinătate, suntem deci indispensabili Ministerului Sănătății, Justiției, Internelor, Educației Naționale, Turismului și Afacerilor Externe, fără a le uita pe cele ale Tineretului și Sportului, și nici pe cel al Problemelor Obștești. Dar spun, de asemenea, că în ceea ce ne privește nu e de-ajuns să te pretinzi artist ca să și fii, că acest titlu redutabil trebuie demonstrat și meritat zi de zi, an de an, toată viața noastră.”⁰

BIBLIOGRAFIE

- Andreson-Rabern Rachel, *Staging Process: The Aesthetic Politics of Collective Performance*, Evanston, Northwestern University Press, , 2020
Boal Augusto, *Teatrul oprimaților și alte poetici politice*, București, Editura Nemira, 2017
Brook Peter, *Punct și de la capăt*, București, Editura Nemira, 2018
Brook Peter, *The shifting point*, Londra, Bloomsbury Publishing Plc, 2018
Ceașu Gheorghe, *Estetica Operei de Artă*, București, Editura Paideia, 2016
Ceașu Gheorghe, *Pe drumul gândirii axiologice*, București, Editura Paideia, 2014
Cixous Hélène, *Politics, Ethics and Performance: Hélène Cixous and the Théâtre du Soleil*, Melbourne, re.press, 2016
Condorcet Antoine-Nicholas, *Schiță pentru un tablou istoric al progreselor minții omenеști*, București, Editura Herald, 2021
Huizinga Johan, *Amurgul evului mediu*, București, Editura Pandora, 2021

⁰ Picon-Vallin Beatrice, *Ariane Mnouchkine, Introducere, selecție și prezentare*, București, Editura Cheiron, 2010, p. 106.

COLOCVII TEATRALE

- LaPorta Katharina Ann, *Performative Polemic: Anti-Absolutist Pamphlets and their Readers in Late Seventeenth-Century France*, Newark, University of Delaware Press, 2021
- Markovits Rahul, *Staging Civilization: A transnational History of French Théâtre in Eighteenth-Century Europe*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2021
- Maslan Susan, *Revolutionary Acts: Theater, Democracy, and the French Revolution*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2005
- Murray Timothy, *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Boston, Chilton Book, 1997
- Pascaud Fabienne, *Ariane Mnouchkine, Arta prezentului*, București, Editura Cheiron, 2010
- Picon-Valin Beatrice, *Le Théâtre du Soleil, the first fifty-five years*, Londra, Routledge, 2020
- Picon-Vallin Beatrice, *Ariane Mnouchkine, Introducere, selecție și prezentare*, București, Editura Cheiron, 2010
- Sadoveanu Ion Marin, *Drama și teatrul religios în Evul Mediu*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972
- Vantagioli Leonard, *Festival off Avignon*, Paris, Avant Scene, 2004
- Vilar Jean, *Le théâtre, service public*, Paris, Editura Gallimard, 1986

COLOCVII TEATRALE

CUPRINS

COLOCVII TEATRALE.....	II
TEATRUL EMERGENT: DISTANȚARE, INTERACȚIUNE ȘI REZILIENȚĂ ÎN ARTELE SPECTACOLULUI DIN SECOLUL XXI.....	II
STUDII.....	III
Martha Graham, teatrul antic grec și rescrierea textelor clasice prin vocabularul dansului.....	IV
Camelia LENART	
Despre dramaturgie în secolul XXI.....	XX
Diana COZMA	
Ibsen față în față cu noile estetici regizorale. Radu Afrim și Andriy Zholdak recreând <i>Femeia mării</i>	XXIX
Diana NECHIT, Andrei C. ȘERBAN	
Reziliență literară și teatrală: Quijote, de la personaj clasic și (post)modern, la sindrom.....	XXXIX
Ana-Magdalena PETRARU	
Obsesii ionesciene în imaginări scenice semnate Gábor Tompa.....	XLIX
Tamara CONSTANTINESCU	
Spațializarea mesajului.....	LXV
Anca-Doina CIOBOTARU, Carmen MIHALACHE	
Emergență și inteligență artificială în artele spectacolului.....	LXXV
Radu TEAMPĂU	
Verde Tăiat: o formă născută în pandemie.....	LXXXV
Alexandra FELSEGHI	
Teatrul în era post-newtoniană.....	XCVII
Ion MIRCIOAGĂ	
Claus Guth și dioramele răsturnate.....	CX

COLOCVII TEATRALE

Cristi AVRAM

Pedagogii, veșnicii studenți.....CXIX

Laura BILIC

Metamorfozele pedagogiei teatrale în instituțiile de învățământ superior artistic europene. Între constrângere și inițiativă.....CXXV

Raluca ZAHARIA

Respirația în practicile vocale scenice.....CXXXVI

Anca SIMILAR

TINERI CERCETĂTORI.....CXLV

Teatrul Emergent – mitul de aur al spectacologiei europene.....CXLVI

Marius Alexandru TEODORESCU

Despre corpuri în mișcare: perspective noi în coregrafia contemporană
.....CLV

Andreea NOVAC

Arta ca terapie. Reducerea simptomelor sindromului de burnout în rândul personalului medical din spitale, cu ajutorul intervențiilor artistice...CLXIV

Diana BULUGA

O cale spre un spectacol interactiv prin utilizarea tehnologiei.....CLXXIV

Vlad BENESCU

În pragul unei noi fuziuni: spațiul teatral – spațiul digital.....CLXXXIII

Alexandra DIACONIȚA

Teatrul ca serviciul public. Tendințe și relevanță.....CLXXXIX

George COSTIN