

COLOCVII TEATRALE

---

**COLOCVII TEATRALE**  
**IDENTITĂȚI SPECTACULARE**

# COLOCVII TEATRALE

---

## STUDII

## Diversitate în universalitate

Otilia HUZUM •

**Rezumat:** Globalizare reprezintă o necesitate a timpului pe care-l străbatem, deoarece numai aderând la un întreg ne putem evidenția ca individualități și putem păstra fundamentul ființei noastre. Să nu interpretăm globalizarea sub forma unui proces de anulare, ci mai degrabă de susținere a identității, căci limba, credința și neamul sunt imprescriptibile – ele există și atât. Evident că deosebim o ciclicitate a regenerării, o necesitate a unor noi forme de abordare a exprimării vieții, dar ceea ce contează este înțelegerea fenomenelor și integrarea mentalităților și-a acțiunilor într-o piață unică creând diversitate în universalitate. Din ecuația amintită nu înlăturăm procesul de formare, căci, indiferent de domeniul aprofundat, forma de învățământ trasează reguli societății și promovează direcții de dezvoltare. Astfel, ne dăm seama că omul, de pe oricare meridian, este promotorul unui timp și își desăvârșește opera raportându-se la el

**Cuvinte cheie:** globalizare, teatru, identitate culturală, artă, om

„Învață cum să vezi. Înțelege că totul se conectează la tot.”<sup>1</sup> este viziunea lansată de Leonardo da Vinci încă din perioada Renașterii, mai precis de acum vreo 550 de ani. Dacă percepția ne trasează traiectoria și fiecare element depinde de celălalt, formând o armonie universală, atunci invocatul „tot” trezește conștiința unei necesități de integrare a individualității, implicit a identității culturale, într-un context amplu, cel mai amplu cu putință.

Perspectivile dezbaterii de față se vor concretiza în jurul unui singur termen – globalizarea, incluzând aici și elementul de noutate – hibridizare culturală, factor esențial în evoluția societății actuale. Pe lângă comentarii care vizează noțiunea generică, vom promova câteva idei care susțin necesitatea fenomenului și vom lansa ipoteze cu privire la rolul și importanța păstrării individualității în contextul unui întreg, argumentând cu opinii pro și contra. Totodată, ne vom focaliza atenția pe fenomenul teatral, artă care contribuie la definirea identității naționale, și vom extinde discuția și către școala de teatru, percepută ca laborator de formare a viitorului artistic.

### 1. Globalizarea favorizează sau nu păstrarea identității culturale?

Fenomenul de globalizare nu constituie o noutate din punct de vedere conceptual, ci forma actuală „globalizarea digitală” vine ca o metodă inedită necesară

---

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

<sup>1</sup> Hollywood Academy of Performing Arts - <https://www.academyhapa.com>

## COLOCVII TEATRALE

---

evoluției idologiei în sine. Ideea adusă în discuție face trecerea către unul dintre subiectele de interes – evoluția culturală, implicit cea teatrală, în era globalizării și importanța fenomenului în contextul actual.

De unde preocuparea către uniformizare și care ar fi scopul? Parcurgând desfășurarea evenimentelor descoperim că nașterea globalizării coincide cu apariția capitalismului, deci undeva pierdut în timp. Scopul avansat era de a bulversa spațiile consolidate prin artă, cultură, tradiție, religie și de a impune subtil un limbaj universal dominat de trasăturile fundamentale ale puterilor economice expansioniste. Cu alte cuvinte capitalul financiar (motorul globalizării) determină piețele, iar acestea la rândul lor fac presiuni asupra culturilor naționale în direcția adaptării la anumite valori stabilite. Indiferent de opiniile personale, trebuie să admitem că globalizarea impune criterii comerciale, dar arta și cultura, produsele culturale artistice, sunt non-comerciale. Ținând cont de acest aspect, ne dăm seama că fenomenul supus dezbaterii se desfășoară și se extinde strict în plan comercial și nu prin educație. Intrăm cumva într-o polemică deoarece civilizația și cultura sunt produse ale societății. Pentru a lămuri lucrurile stabilim locul pe care-l deține fiecare: aspectul economic ține de latura comercială, iar arta și cultura, care ne definește identitatea, își trag seva din sacralitatea ființei umane. Prioritară este esența, iar comercialul nu poate fi decât un surogat care deservește necesitățile celui care l-a creat. Cu alte cuvinte, noțiunile amintite, funcționează în relație de subordonare ori interacționează și se susțin reciproc.

Dacă ne gândim că „rețetele de dezvoltare” lansate de țările dominante influențează sau, uneori, chiar înlocuiesc perspectivele locale, ar trebui să orientăm discuția către modernitate și tradiție ori modernitate sau tradiție. Indiferent cum am judeca, integrarea vechiului în actualitate devine soluție unică.

Să ne focalizăm atenția către libera circulație și, implicit, pe diseminarea și schimbul de informații, care favorizează amestecul piețelor naționale în vederea consolidării unei piețe libere unice. Ideea nu ne trimite către uniformizare, către anularea particularităților care individualizază spații, mentalități sau modalități caracteristice de manifestare. Nicidecum nu poate fi vorba despre anulare sau estomparea particularului, ci se dorește o diversitate în universalitate. O adaptare a particularului și o integrare a lui într-un context care cuprinde mai multe feluri de a fi într-unul singur. Ideea este extraordinară, din punct de vedere teoretic, dar atunci când apare elementul faptic lucrurile se complică. Pionul principal și singurul, în jurul căruia gravitează orice, este omul, entitatea care are capacitatea și calitatea de a modela, transforma, exclude sau promova viziuni.

Interesant ar fi să descoperim cum reușește arta și cultura să-și păstreze identitatea și caracteristicile naționale, rămânând în același timp relevante pe piață, sau cum poate arta să transfigureze realitatea prezentă păstrând universalitatea particularului, dar și integrând particularul în universalitate. Plecând de la fundament, de la modalitatea de definire a civilizațiilor, făcând referire la religii, ideologii, valori

## COLOCVII TEATRALE

---

morale, etnie, generație și regiune, deosebim o serie de trăsături distincte, care nu pot fi estompate. Nu în timpul unei generații și nici în decursul veșniciei, deoarece tradiția are valoare de sacralitate, cum susținea Peter Brook manifestările sunt „anti -foste, anti – tradiționale, anti – pretenție”<sup>2</sup>, având valoarea originalității și reprezentând un reper incontestabil. Prin trimiterea la arhetipuri, la mitologie și la tradiția socială, regizorul subliniază tocmai identitatea culturală care definește și stabilește reguli. Deci, diferitelor tipuri sociale, le corespund diferite mentalități, căci omul nu poate fi separat de unicitatea propriei ființe și nici de apartenența la timpul existenței sale. El devine unic creator, iar opera sa poartă amprenta propriei originalități. „Creativitatea devine astfel piesa centrală în dezvoltarea personalității, sensul însuși al existenței și al autorealizării omului. Oricât de mult ar cântări vanitatea, ambiția, competiția în motivația persoanei, omul creează, în ultimă instanță, fiindcă nu poate altfel. Creația este legea însăși a vieții spirituale a omului; actul creației este autotelic, ca și jocul; rațiunea lui de a fi se află în el însuși”<sup>3</sup> Atunci când descoperim justea ideilor promovate de Vasile Pavelcu, ne dăm seama că fenomenul de globalizare se va transforma într-un eșec total dacă își propune asimilarea identităților colective, deoarece elementul creativ, care definește sensul vieții fiecărui individ, nu poate fi supus, constrâns sau anulat.

Judecând lucrurile în sensul unei remodelări într-o direcție anume, ajungem la ideea de reorganizare, care implică, de la sine, nevoie de formare sau reformare și de transformare, de modelarea oamenilor. Evident, nu facem referire la una fizică, ci la nivel conceptual, la percepere, la schimbări de ordin psihologic, la mentalitate și la viziune. Un deziderat anevoios și aproape imposibil de îndeplinit. Ca argument invocăm imposibilitatea anulării individului și a spațiului personal de manifestare. Dacă făuritorii *lumii noi* vor ține cont de necesitățile primordiale ale umanului, cu siguranță vor apărea raționamente care vor susține utilitatea unei asocieri a diversităților, nu în vederea contopirii, ci a orientării către comunicare și schimb de experiențe. De fapt omul este același pe oricare meridian, doar modalitatea de exprimare a vieții este inedită, are sens autentic.

Identitatea se păstrează prin continuitate, iar omul nu va putea fi separat niciodată de originile ființei sale. Enunțul poate fi interpretat ca o proiecție optimistă, dar parcurgând pașii înapoi observăm că sunt elemente care au trecut proba timpului devenind repere de netăgăduit. Concluzia va fi simplă sau simplistă. Linii există doar în matematică, dar să nu uităm că și ele sunt formate din puncte. Diversitate în universalitate constituie atât idealul cât și realul. Lumea își modifică idealurile, valorile și prioritățile, dar, niciodată nu-și poate nega trecutul. Indiferent care sunt realizările umane, individul face corelația cu trecutul, deoarece el este sursă de

---

<sup>2</sup> Peter Brook, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, Editura Unitex, București, 1997, pag. 84

<sup>3</sup> Vasile Pavelcu, *Metamorfozele lumii interioare*, Editura Meridiane, București, 1979, pag. 79

## COLOCVII TEATRALE

---

inspirație, de confirmare și raportare în propria cercetare ori parcurs. Suntem o generație norocoasă. Doar întindem mâna și, pe rafturile unei biblioteci, găsim răspunsuri. Mai mult, apăsând o tastă un întreg univers vine în slujba necesităților noastre intelectuale sau practice. Deci, ne dăm seama că globalismul nu poate fi combătut prin naționalism, deoarece ar însemna o autoizolare a omului, iar acest lucru chiar nu mai este posibil. Dinamica și diversitatea, competitivitatea, impune adaptare la o lume aflată în mișcare și schimbare. Putem ființa în diversitate, deoarece tocmai acest lucru ne individualizează și ne demonstrează că identitatea culturală nu poate dispărea, ci devine factor prezent permanent în timp și spațiu.

### **2. Teatru – componentă de bază a culturii.**

Să supunem atenției o panoramare asupra globalizării digitale și a hibridizării. Revoluția industrială favorizează descoperirile tehnologice, iar mediul virtual, indiferent prin ce gadget este accesat, vine ca un plus în cunoaștere. Un simplu click ne conectează la un infinit informațional. Deci, tehnologia modernă vine în sprijinul și în folosul celui care a originat-o, dar dacă creatorul va fi depășit de creație, iar rolurile se vor schimba, atunci identitatea ființei umane se va afla într-un moment critic (afirmația din final o luăm cu titlu ipotetic).

Extrapolăm discuția către domeniul teatral, deoarece arta spectacolului se impune ca o forță în susținerea și conturarea identității naționale. Tocmai am depășit un timp care ne-a confirmat că, în momente de criză, omul are creativitatea de-a se reinventa. Fiecare, în propria intimitate, a dat sens solitudinii sau și-a făcut simțită prezența prin actul artistic distribuit prin dispozitive electronice către canale virtuale. Chiar și teatrul a ieșit din normele clasice schimbându-și optica în abordarea reprezentăției. În situația de criză, soluțiile oferite de tehnologie ne-au deschis accesul către producțiile teatrale din oricare spațiu al lumii, ceva care până mai ieri putea fi considerat fenomen înaintea timpului nostru. Spectacolele din mediul online au promovat un fel de scenă digitală universală, pe care au interferat stilurile și viziunile. Vrând nevrând ne-am amestecat rezultând o formă de identitate în universalitatea mediului virtual, un mixt care a înlesnit apariția unei adevărate fabrici de cultură. Nu consider că a fost un fenomen premeditat, ci mai degrabă o revoluție culturală ivită din constrângerea spațiului de exprimare și din dorința omului de a nu-și anula propria individualitate.

Raportându-ne la cele enunțate, subscriem afirmației lui Kafka - actorii sunt ambasadorii necunoscutului, cu sens de a fi în oricare spațiu. De ce? Tocmai pentru că reprezintă bun al societății. El nu-și mai aparține, ci întreaga sa viață este pusă în slujba cetății care l-a creat. În contextul globalizării, a afilierei la standardul internațional, artistului i se solicită o maleabilitate în gândire și acțiune în vederea adaptării la orice provocare sau mediu artistic, deoarece actorul global este o entitate creatoare cu deschidere către regulile industriilor internaționale și numai adaptându-

## COLOCVII TEATRALE

---

și gândirea și simțirea, fără a-și altera resursele interioare creative, va putea oricând să trăiască adevărat în circumstanțe imaginare. Mai mult, și raporturile asupra artei sale capătă o altă conotație. Dinamica și diversitatea pieței, competitivitatea, alături de doi temeni antagonici: artistul – produs cultural și artistul – produs comercial. Depinde de sensul dat acestor termeni și de cum raportăm actul artistic la actualitate. Dacă arta rămâne cu sens de revelație înaltă, atunci ne direcționăm către profunzimea domeniului în sine, anulând orice altă alterare sau dorință de maculare. Dacă ne îndreptăm către zona comercială, acceptăm consumerismul și îmbinarea utilului cu plăcutul, fără pretenția existenței pe un drum revelator. Economii mari, forțele financiare ale lumii, discută în raport de câștig, pe când vocația și talentul nu pot fi cuantificate sau percepute ca un bussines, de fapt latura financiară nu primează și nici nu validează celebritatea. În acest caz fiecare artist are prioritățile sale, dar natura vie a artei spectacolului, care transformă abstractul și teoreticul în concret și practic, transpunând o idee într-o realitate palpabilă sub formă de mesaj adresat societății reunește artistul, teatrul și societatea într-un echilibru existențial! Societatea stabilește reguli, definește maniera de gândire sau acțiune și trasează direcția de orientare a tuturor domeniilor de activitate.

Dorim să evidențiem și anumite comentarii asupra perspectivei publicului consumator, deoarece evoluția tehnologică, cu tot ceea ce implică ea, îi modifică și diversifică comportamentul. Accentul nemaipunându-se pe formele clasice, spectatorul experimentează fenomenul cultural prin toate modalitățile existente. Internaționalizarea producțiilor, dar și cea a temelor și subiectelor, favorizează cea mai profundă revoluție culturală pe care a produs-o globalizarea. Sporirea accesului tuturor categoriilor sociale la toate resursele și bunurile pe care civilizația le poate pune la dispoziție, devine plus valoare. Cu toate acestea, să nu ne abandonăm într-o admirație deplină față transformările amintite, deoarece orice element nou vine la pachet și cu o suprasaturație, cu tehnologie ieftină, bunuri de slabă calitate, arta mergând până la derizoriu sau depășind granița lui. Deci, avem obligația de-a asocia responsabilitatea artistică cu cea socială, căci depinde de noi ce și cum promovăm astăzi drept valoare.

### **3. Pedagogia teatrală - element fundamental al definirii actului artistic**

„N-ai nevoie să te limitezi a fi ceea ce ești. Poți acționa sau poți trăi și altfel. Șirul răspunsurilor tale potențiale în raport cu schimbarea este mai bogat decât crezi”<sup>4</sup>. Enunțul este o invitație asupra conștientizării faptului că avem o lume în afara noastră, dar un univers în propriul interior. Prin natura firii, artistul cercetează și depășește limitele impuse de propriul eu, iar efervescența creației nu se poate cuantifica în timp, ci este una inteminabilă și repetitivă, echivalată cu travaliul lui Sisif, în concepția lui

---

<sup>4</sup> Victor Ernest Mașek, *Arta viitorului*, Editura Meridiane, București, 1979, pag. 39

## COLOCVII TEATRALE

---

Albert Camus<sup>5</sup>. Fiecare rol reprezintă un drum al cunoașterii, al descoperirilor și al încercărilor urmat de dorința de-a pătrunde în cele mai intime profunzimi ale propriei ființe. Să nu ne imaginăm stabilirea unei traiectorii unilaterale dominată de autocunoaștere, ci întâlnirea cu alteritatea devine esențială, fenomenul teatral promovând ideea - nu tu în situația dată, ci personajul într-un context, cum argumentează și marele pedagog Ion Cojar în lucrarea sa *O poetică a artei actorului*.

Inevitabil facem raportarea și la termenul de formare, echivalent cu pedagogia, proces de învățământ care trebuie adaptat la condițiile societății actuale. Putem susține că fiecare școală de teatru are propria viziune și abordare a procesului de învățământ, dar în esență ele împărtășesc aceeași paradigmă didactico-pedagogică, căci mentalitățile care guvernează societatea actuală formează fundamentul cunoașterii *aici și acum*.

Urmărind o cronologie a succesiunii logice, ajungem la scopul principal al educației - valorificarea potențialității fiecărui aspirant în parte, fără a prioritiza demersul în direcția strictă a ocupării unui loc de muncă, ci mai degrabă spre definirea rolului de utilitate socială. Dezvoltând ideea ajungem la cunoaștere, mai întâi a sinelui iar apoi a lumii din care facem parte, căci simbioza dintre educație și artă formează forțele motrice ale unei societăți.

Cercetând mai departe sistemul artistic educațional românesc observăm că el se fundamentează pe o filosofie de tip umanistă integrată, la rândul ei, într-un concept amplu numit Bologna. Deci, suntem afiliați sau am devenit parte integrantă a unei formule globaliste, care valorifică profund tradiția „Specialiștii în educație susțin că trebuie acordată prioritate unor serii de competențe care nu țin în mod special de lumea comercială, aparținând mai degrabă sferei umaniste (...) ce se ocupă de problemele care diferențiază ființele umane de restul lumii: limbajul, gândirea, libertatea, creația artistică, societatea etc. Și tocmai pentru că se ocupă de aceste esențiale diferențe, ele ar trebui să fie importante pentru fiecare student universitar. În disciplinele umaniste omul însuși devine subiect de studiu și contemplă cele mai tipice aspecte ale propriei sale existențe”<sup>6</sup>. Prin expunerea relatată se recunoaște atât importanța tradiției într-un context general, cât și valoarea ei întrinească. Geneza este suportul filosofiei educaționale umaniste, după care ne extindem și stabilim conexiuni cu numeroase domenii. În teatru reunim, într-o absolută interdependență literatura – suport dramatic, arta plastică – scenografia, muzica, sportul, ingineria luminilor și-a modelării sunetului, istoria teatrului, filosofia, estetica, elemente vitale procesului de cunoaștere, toate raportate întâi la valorile autohtone, iar apoi la cele universale.

---

<sup>5</sup> Albert Camus, *Fața și reversul; Nunta; Mitul lui Sisif; Omul revoltat; Vara*, traducere Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Editura RAO, București, 2006

<sup>6</sup> Maria G. Ambilburu, Martha Ruiz-Corbella, „Philosophy of Education and Education in Competences in the Context of the European Higher Education Area” în *Philosophy of Education*, Nr 4 (37), 2011, p. 13



## COLOCVII TEATRALE

---

Focalizându-ne dicursul pe situația de criză provocată de pandemia de COVID – 19 suntem puși față în față cu un element de noutate - unica soluție de desfășurare a cursurilor universitare fiind regimul online. Au urmat întrebări și frustrări și, evident, PROVOCAREA. Profesorii și studenții au fost aduși în situația de a se reinventa, de a găsi un mod de comunicare adaptat momentului. Nu inițiem o retorică antagonică bazată pe greu sau ușor, ci promovăm puterea de deschidere a fiecărui individ spre creativitate. Realitatea a impus forțarea imaginației creatoare către stabilirea unui mod plauzibil de fructificare a învățământului ascuns în spatele monitorului. Și de aici, poate urma o amplă dezbatere prin care demonstrăm, încă o dată, dacă mai era necesar, imensa forță lăuntrică pe care o posedă ființa umană și inegalabila ei puterea de adaptare.

Totul pornește de la comunicare, necesitate incontestabilă a relaționării. În cazul de față, cea inter-academică, care deschide perspective în formarea actorului, considerat instrument de schimbare socială și potențial vector de opinie. Apelăm la o retorică pertinentă și ne întrebăm: *Ce tip de mentalitate ar trebui dezvoltată în studenți și ce tip de valori ar trebui promovate de profesori?* Răspunsul îl găsim prin citatul „Nu ar trebui să fim mulțumiți de criterii care acționează ca surrogate pentru valoarea culturală; mai degrabă, ar trebui să căutăm să proiectăm instituțiile în jurul cărora să creem valorile culturale.”<sup>7</sup> Universitatea face parte din galeria instituțiilor cu mare responsabilitate în direcția formării viitoarelor generații. Traectoria axiologică cere a fi guvernată de adaptare, deoarece provocările istoriei fac parte din existență, una la care ne raportăm și pe care o admitem drept unic etalon al actualității.

Afilieră nealterată la timpul prezent conturează viziunile asupra procesului pedagogic, unul raportat la industria pieței de profil, ceea ce ne obligă să investigăm atât conținutul educațional, cât și modul de livrare; cu referire la metodele didactice, pedagogice și la structura și organizarea planului de învățământ. Astfel, orientarea programelor academice, a criteriilor electivă și a obiectivelor educaționale a școlilor vocaționale ar trebui să identifice și să fructifice talentul transformând abilitățile native în competențe profesionale specifice. Metodele de lucru, în formarea actorului profesionist, au un singur drum, logica: gând – emoție – corp – voce, prioritizând două etape: prima - conștientizarea limitărilor și lucrul în vederea înlăturării acestor blocaje, iar a doua - asigurarea cadrului stabil îndreptat către explorarea, exprimarea și expansiunea sinelui creativ, deoarece „actul de studiu este profund personal. Individul descoperă pe cont propriu semnificația cunoașterii pe bază căreia își însușește personalizat conținutul predării.”<sup>8</sup> Teatrul este o muncă colectivă, dar, în mare parte, și una individuală. De ce? Simplu - personajele sunt identități unice. Singularitatea lor este validată de actor, creatorul care interpretează în manieră distinctă întâmplări însoțite de emoții autentice. Monitorul unui calculator separă cumva viul și nu mai

---

<sup>7</sup> ENCATC Annual Conference, [http://www.encatc.org/media/940-ac\\_2015\\_report.pdf](http://www.encatc.org/media/940-ac_2015_report.pdf)

<sup>8</sup> Maria G. Ambilburu, Martha Ruiz-Corbella, *op.cit.*, pag. 13

## COLOCVII TEATRALE

---

înlănește întâlnirea și schimbul de energii, cum ne-a obișnuit forma clasică, dar a oferit o perspectivă inedită asupra altor mijloace de exprimare. Experimentele și experimentările deschid un drum către laboratoare de cercetare și, de ce nu, către conturarea unui nou curent teatral. Îmbinarea teatrului clasic cu descoperirile prezentului, cu posibilitățile oferite de era tehnologică, ne demonstrează o formă de evoluție a omului și a creației sale. O dorință în depășirea prezentului și o aspirație către noi și noi forme de exprimare ale aceluiași gând. Nu trebuie uitat scopul artei și al teatrului și nu trebuie înlăturată manifestarea în limite impuse de estetica frumosului. Nu domină formă epică, ci persoană în acțiune, permanent subordonată adevărului scenic care conține sintagma „Nihil humani a me alienum puto” (Nimic din ceea ce e omenesc nu-mi este strain).

### Concluzii

Secolul traversat definește civilizațiile prin conceptul cultural reprezentat de religii, ideologii sau valori morale și putem invoca viziuni promovate de Școala Analelor, cercetările etologice elaborate de Edward Hall sau James Watson ori David Morley, concluzionând că perspectivele antropologice nu se mai referă doar la evoluția umanității în termeni istoici, ci și în cei care țin de categorii sociale, trecându-se „de la text la context și de la analiză semiotică la una socială”<sup>9</sup>

Sociologii și psihologii susțin că nu este suficient să supraviețuim, ci trebuie să conviețuim într-o lume plină de prefaceri și de neprevăzut. Alvin Toffler<sup>10</sup> atribuia formelor de artă o mare importanță, având în vedere că omul, folosindu-și marea forță a imaginației, va rezista traumei schimbării. Poate este exagerat termenul, dar să nu-l percepem ca pe ceva care alienează, ci ca pe o provocare în vederea adaptării la nou, unul necesar și indispensabil evoluției în sine. Arta, prin diversitatea formelor și mijloace de exprimare este vector al schimbării și trasează societății direcții de orientare, iar sistemul educațional nu este nimic altceva decât un laborator al încurajării exprimării originalității individualității și a direcționării acestora către universalitate.

### BIBLIOGRAFIE

Brook, Peter *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, Editura Unitex, București, 1997  
Camus, Albert *Fața și reversul; Nunta; Mitul lui Sisif; Omul revoltat; Vara*, traducere Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Editura RAO, București

---

<sup>9</sup> David Morley, *Television, Audiences and Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992 apud Sonia Livingstone, *The changing nature of audiences: from the mass audience to the interactive media user*, LSE, London, 2003 p.12.

<http://eprints.lse.ac.uk/archive/00000417>,

<sup>10</sup> Alvin Toffler, apud Victor Ernest Mașek, op. cit. pag. 31

## COLOCVII TEATRALE

---

Cojar, Ion *O poetică a artei actorului*, Editura

Mașek, Victor Ernest *Arta viitorului*, Editura Meridiane, București, 1979

Pavelcu, Vasile *Metamorfozele lumii interioare*, Editura Meridiane, București, 1979

### Websites:

ENCATC Annual Conference, [http://www.encatc.org/media/940-ac\\_2015\\_report.pdf](http://www.encatc.org/media/940-ac_2015_report.pdf)

Hollywood Academy of Performing Arts - <https://www.academyhapa.com>

Morley, David *Television, Audiences and Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992 apud Sonia Livingstone, *The changing nature of audiences: from the mass audience to the interactive media user*, LSE, London, 2003; <http://eprints.lse.ac.uk/archive/00000417>

### Periodicals:

Ambilburu G. Maria, Ruiz-Corbella, Martha *Philosophy of Education and Education in Competences in the Context of the European Higher Education Area* în *Philosophy of Education*, Nr 4 (37), 2011

### Despre pedagogie: între model și oglinda spartă

Gelu BADEA •

**Rezumat:** În încercarea de a ne găsi ca artiști suntem de prea multe ori la marginea comiterii unor greșeli, dacă nu cumva săvârșim acte pe care nu le vom putea motiva sau repara niciodată. Ele sunt multe, dar dintre acestea se detașează două. Prima, ca o trăsătură comună a fiecărei generații, este renunțarea la trecut. Cea de-a doua, probabil mai periculoasă ca cea dintâi, se coagulează în dorința viitorului artist de a face ca cel care are succes sau ca cel despre care se afirmă că prin munca sa reprezintă modelul și, prin urmare, succesul. Pe sârma întinsă între aceste puncte dansează fiecare dintre noi la un moment dat, până când, dacă avem puțin noroc, cădem și o luăm fiecare pe drumul nostru.

**Cuvinte cheie:** școală, regie de teatru, spirit, universitate, Stanislavski.

Motto: „Sfiindu-se Îngerul Morții să culeagă ultima suflare de pe gura lui Moise, Dumnezeu a convocat în divan, rând pe rând, ca să-și deie cu părerea, pe lângă toate puterile divine și malefice, și toate sfintele litere cu care s-a alcătuit Tora... toate! Și toți și toate au fost întru aceeași părere: că Moise – chiar și Moise – împlinindu-i-se sorocul, se cade să moară. Și pentru că nimeni în Cer și pe Pământ nu voia, nu putea sau nu cuteza să-i ia sufletul, Dumnezeu, El însuși – binecuvântat fie numele Lui – s-a aplecat să-l sărute, și sărutându-l pe gură i-a luat sufletul.”

(Alexandru Sever, *Ordine și dezordine*, 2002, București: Editura Fundației Culturale Române, p. 5.)<sup>1</sup>

1. Când studiam la Facultatea de Drept din Klausenburg<sup>2</sup>, unul dintre profesorii noștri de drept civil ne-a spus că Nicolae Titulescu<sup>3</sup> recitea, la începutul

---

• Asistent univ. dr. la Facultatea de Teatru a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca.

<sup>1</sup> "Ashamed of the Angel of Death to take the last breath from the mouth of Moses, God summoned to the divan, one by one, to give his opinion, in addition to all the divine and evil powers, and all the holy letters with which the Torah was composed... all of it! And all of them were of the same opinion: that Moses - even Moses - when his age was fulfilled, he fell down to die. And because no one in Heaven and Earth would, could or dared to take his soul, God, Himself - blessed be His name - bent down to kiss him, and kissing him on the mouth took his soul." - Alexandru Sever, *Ordine și dezordine (Order and disorder – our tran.)*, 2002, Bucharest: Romanian Cultural Foundation Publishing House, p. 5.)

<sup>2</sup> Denumirea în limba germană a orașului Cluj-Napoca.

<sup>3</sup> Nicolae Titulescu (1882, Craiova, Regatul România -1941, Cannes, Franța) a fost om politic, jurist și diplomat român remarcat pe plan internațional ca Ministru al Afacerilor Externe și delegat permanent al României pe lângă Liga Națiunilor, la Geneva, fapt pentru care a fost ales de două ori președinte al

## COLOCVII TEATRALE

---

fiecărui an judecătoresc, *Teoria generală a obligațiilor*. Actul acesta avea cu siguranță un scop, căci, pentru un avocat pledant în spațiul cauzelor civile, reamintirea unei materii juridice atât de importantă era esențială. În timp, pornind de la acest exemplu, am dezvoltat o dependență de lectură, mai bine spus, de relectură: recitesc în fiecare an *Munca actorului cu sine însuși*, cartea lui Stanislavski atât de citată de lumea teatrală mondială, chiar și de cea românească. La început am procedat așa cum a făcut-o oricare dintre studenți, dar, cu trecerea timpului, cititul a devenit tot mai atent și mai încredințat de importanța cărții. Poate este o lipsă în lecturile mele sau de cultură teatrală, dar niciunde nu am văzut ca oamenii de teatru tineri, dar și mai maturi, să refuze scrierea pedagogului rus mai violent ca la noi. Ne-am săturat de Stanislavski; iar pentru asta nici măcar nu îl mai citim, fapt care ar lăsa totuși loc pentru o relectură, în termenii în care Matei Călinescu vorbește despre aceste două acțiuni. Nu-l mai citim pentru că am auzit ceva care ne deranjează despre Stanislavski: e născut în secolul dinaintea celui în care s-au născut profesorii noștri. Asta îl face lipsit de importanță, vechi și nu avem timp să acordăm puțină atenție trecutului atunci când suntem ocupați cu viitorul din care cei care l-au citit pe Stanislavski nu vor face parte: nimeni nu mai poate să ne amintească de această respingere. Este, oare, școala vinovată de uitarea în care cade Stanislavski, de exemplu, sau mai direct spus: e de ajuns ca un câmp să fie necultivat pentru a putea să fie însămânțat<sup>4</sup>? Răspunsurile depind de poziționarea fiecăruia dintre noi: o parte din cei care l-au citit pe Stanislavski sunt susținătorii cunoașterii trecutului pentru a putea, eventual, să-l respingi, iar cei care nu l-au citit spun că nu au nevoie să-și construiască traseul alterați fiind de trecut. În fapt, pentru a folosi o expresie din câmpul de preocupări ale lui Titulescu, spațiul contemporan al pedagogiei teatrale, cu preponderență al celei dedicate regizorului de teatru, este definit de actul, zicem noi, nefiresc de a te îndoi de ceva, a respinge chiar, înainte de a ajunge să crezi în ceva. E tulburător și periculos. Tulburător pentru că eliminând experiența trecutului e posibil ca îndemnul delfic să nu aibă șansa să fie atins. Periculos pentru că nimic nu ne poate face să mergem mai departe mai mult ca experiența înaintașilor. Nu vrem să insistăm asupra acestor considerații sau să încercăm să canonizăm experiența trecutului, dar este edificatoare metafora oferită de Radu Penciu<sup>5</sup> privitoare la zbor: pentru a putea să-și ia zborul, avionul are nevoie de pământ.

---

acestui for internațional, în 1930 și 1931. Din anul 1935 a fost ales membru titular al Academiei Române.

<sup>4</sup> Allan Bloom, *Criza spiritului american*, București: Humanitas, traducere și note de Mona Antohi, 2017, *passim*.

<sup>5</sup> Radu Penciu (1930, București - 2019, Stockholm) regizor de teatru și televiziune, profesor la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică București până în 1973. Din 1974 s-a stabilit în Suedia unde a fost profesor de actorie la mai multe universități. A desfășurat o importantă activitate pedagogică în Europa și SUA. Dintre studenții săi îi amintim pe Andrei Șerban și Aureliu Manea.

## COLOCVII TEATRALE

---

Pentru practica noastră, atât ca regizor de teatru cât și ca pedagog al regizorului de teatru, au contat foarte mult întâlnirile; dar noi avem acum vârsta la care întâlnirile, mai exact, rezultatul acestora ne interesează și înțelegem și natura datoriei de a mărturisi. Putem să recunoaștem că profesorii noștri, Stanislavski bunăoară, au lăsat o urmă în spiritul nostru. Engrama acestor întrevederi nu ne emoționează. Ea nu face decât să ne permită distanțarea, o îndepărtare în cunoștință de cauză. În lipsa unor întâlniri, în opinia noastră, nu suntem în măsură să respingem, nu putem să atribuim etichete pentru că nu avem posibilitatea să cunoaștem și să înțelegem. E adevărat că nu vrem să vorbim despre o generalizare, dar în ultimii cinci, chiar zece ani am întâlnit viitori artiști de teatru care nu aveau nici puterea spirituală și nici forța culturală pentru a-și putea asuma un viitor din care trecutul să fie absent, chiar și așa, cu o umbră binefăcătoare aruncată peste prezent. Suntem încredințați că rostul universității este acela de a pregăti cetățeni care să răspundă cerințelor pe care astăzi nici măcar nu ni le putem imagina, dar suntem la fel de convinși că, la nivel universitar, obligația ar putea fi tradusă printr-un aport sporit pe care trebuie să-l aducem la *promovarea unei educații liberale*<sup>6</sup>, care, e foarte adevărat, în lipsa unor modele puternice nu va fi decât o copie a acțiunii unor maeștri *ad hoc*. Spunem acestea fiind convinși că în spațiul pedagogiei teatrale, în special a pedagogiei regizorului, nu predăm ce vrem, nici ce știm: predăm ceea ce suntem<sup>7</sup>. Poate că valorile prezentului sunt îndeajuns de puternice pentru a transforma preferințele în merite din care viitorul regizor de teatru, și chiar orice artist din teatru, ajunge să se clădească. Noi ne îndoim, însă, de toate acțiunile noastre ca regizor, dar și ca pedagog în teatru și suntem întru totul de acord cu ceea ce Allan Bloom<sup>8</sup> spunea în cartea sa despre modul în care universitățile au trădat democrația și au sărăcit sufletele studenților:

„N-ar trebui să credem că drumul nostru este mai bun decât al altora. Intenția nu este să le predăm studenților despre alte timpuri și locuri, cât să-i facem conștienți că preferințele lor sunt doar atât – accidente ale timpului și locului lor.”<sup>9</sup>

Greutatea intervine, e foarte adevărat, atunci când încercăm să transferăm către viitorul regizor de teatru posibilitatea de a-și asuma propriul traseu, cale care trebuie ocrotită, dar și îndrumată, cultivată, dar și cenzurată uneori. Preferințele se vor dovedi în aceste condiții lipsite de baza necesară fiecărui salt, bază care se arată și ea ca nefiind suficientă, parte din vocea fiecărui student, iar în cercul care se închide între

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, op. cit.

<sup>7</sup> Gândul aparține gânditorului și omului politic francez Jean Juarez.

<sup>8</sup> Allan Bloom (14 sept. 1930, Indianapolis, SUA - 7 oct. 1992, Chicago, SUA) eseist și profesor universitar la University of Chicago. Autor al volumului *The Closing of the American Mind*, în 1987, carte care mai stârnește și astăzi controverse.

<sup>9</sup> Allan Bloom, op. cit., p. 23.

## COLOCVII TEATRALE

---

gustul propriu și fundament, nevoia cunoașterii trecutului, lipsit în aparență de interes, va deveni un imperativ. Totul are ca punct de pornire încrederea. Fără încrederea studentului că venind la universitate aceasta îi oferă mai mult decât o propagandă care își are sorginea în dorințele sale, nimic nu se va disciplina, nimic nu se va transforma în preferință disciplinată, deci asumată. În condițiile existenței încrederii amintite, universitatea este obligată să renunțe la tentația de a satisface preferințele/gusturile studentului doar pentru a-l transforma pe acesta într-un element de statistică. Propunem, pentru atingerea acestui deziderat, adoptarea „impulsului lui Ulise”, așa cum este definit de Allan Bloom:

„Astfel, studenții și noi, ceilalți, suntem lipsiți de entuziasmul elementar care decurge din descoperirea diversității, *impulsul lui Ulise* (s.n.), care, a străbătut lumea ca să vadă virtuțile și viciile oamenilor. [...] Adevărata deschidere însoțește dorința de a ști, așadar conștiința ignoranței”.<sup>10</sup>

Deschiderea, nedisimulată în nimic, este prin urmare obligația spațiului academic. Odată adoptată, deschiderea nu ne va permite nici nouă, profesorilor, și nici studenților, să ne ignorăm și să ignorăm noi, profesorii, preferințele studenților, și ei, studenții, trecutul reprezentat de profesori. Pentru pedagogia regizorului de teatru, și înclinăm să credem că pentru întreaga pedagogie teatrală, a ne ignora reciproc a fost/este o tradiție, așa cum tot un canon a fost/este prezența maestrului mort:

„Astfel, există două feluri de deschidere, deschiderea indifferenței – promovată cu dublul scop de a ne umili mândria intelectuală și de a ne lăsa să fim orice vrem să fim, atâta vreme cât nu vrem să fim cunoscători – și deschiderea care ne invită să căutăm cunoașterea și certitudinea, pentru care istoria și diversele culturi oferă o gamă strălucită de exemple spre a fi examinate.”<sup>11</sup>

Din cele enunțate mai sus, nu suntem de acord cu căutarea certitudinii. În pedagogia teatrală, dar și în practica teatrală generală, certitudinea duce la înțepenire, la adormire, conduce spre soluția facilă sau spre copiere, chiar și sub formula des întâlnită de autocopiere. Noi, profesorii, și în foarte multe cazuri noi, profesioniștii, actori și regizori de teatru, vrem să fim deținătorii unei certitudini, situație în care am putea să stăm liniștiți în pozițiile noastre din universități și teatre. Prin copiere, studenții își doresc și ei siguranța, succesul atotcuprinzător. Deschiderea indifferenței este din ce în ce mai întâlnită, sau poate nu a dispărut niciodată. Elevii școlilor de teatru defilează spunând că nu știu și nici nu trebuie să știe, că nu au nevoie de nimic

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 40.

## COLOCVII TEATRALE

---

altceva decât de ei înșiși, chiar și lipsiți de abilități și, în succesiune imediată reclamă dreptul absolut de a fi orice, chiar și lipsiți de cunoaștere. Sigur, repetăm, nu este vorba despre o generalizare. Ne aflăm nu de puține ori în prezența unor tineri care caută într-adevăr răspuns la sfatul delfic, în vecinătatea unor minți și suflete care nu văd cunoașterea și cunoașterea trecutului ca pe o irosire a timpului dedicat devenirii lor.

2. Este Stanislavski un model, un *exemplu strălucit* pentru omul de teatru contemporan? Mai poate fi Stanislavski un model pentru omul de teatru extrem-contemporan? Iată două întrebări la care cel care dorește să devină un artist de teatru ar putea să încerce să răspundă. Nu vom spune că este necesar, pentru a nu trasa aici o obligație, dar cum nu va exista niciun cititor al acestui material care să încerce să-l recitească pe Stanislavski pentru a putea să dea o replică îngrijorărilor noastre, risc, totuși, o provocare. Ea nu-mi aparține. Am întâlnit-o la un alt mare pedagog-regizor al secolului trecut, care a studiat în realitate actoria; să-i spunem „provocarea lui Grotovski”. Cunoscutul om de teatru polonez, mult mai acceptat de generațiile mai noi de studenți și regizori, a lansat o adevărată competiție. Vorbind despre ce l-a influențat pe el din practica lui Stanislavski, ne-a invitat să-i scriem acestuia o scrisoare, pentru a da propriul răspuns la întrebarea: Este Stanislavski important pentru noul teatru? Un act care ne-ar putea elibera pe toți din strânsoarea pe care o resimțim atunci când ne mai este predat la școală sistemul lui Stanislavski sau atunci când, cu rigoare academică, profesorii de istoria teatrului îl amintesc la cursuri. Scrisoarea ar trebui să fie o operă de exorcizare, de recunoaștere a lipsei de simpatie față de propunerea stanislavskiană; ea ar mai putea să conțină exprimarea atașamentului față de integralitatea operei stanislavskiene sau față de o parte din aceasta. Credem că îndepărtarea de propunerile lui Stanislavski își are sorginea în modurile în care metoda sa a fost predată. Exagerarea segmentului care vorbea despre memoria afectivă, despre găsirea în viața intimă a actorului a tuturor resurselor care să configureze rolul, nu au făcut decât să suprasatureze emoțional travaliul scenic și să îndepărteze viitorul actor, sau pe cel care lucrează deja, de o cunoaștere reală a continentului Stanislavski.

Considerăm că întreaga operă scrisă și practică a lui Grotowski este o scrisoare adresată de acesta lui Stanislavski. Practica celui care a introdus noțiunea de „teatru sărac”, îndemnând pe contemporanii săi să se oprească pentru o clipă asupra nevoii de debogățire a spectacolului de teatru, a fost una care poate fi definită drept *practice as research*. Întocmai ca Stanislavski, Grotowski fixează în scris rezultatul muncii sale după travaliul din laborator, spunând:

„Am fost nutrit de Stanislavski; căutările sale continue, reînnoirea sistematică a metodelor sale de observație și relația sa dialectică cu propria sa activitate precedentă au făcut din el idealul meu personal. Stanislavski a pus întrebările metodologice fundamentale. Cu toate



## COLOCVII TEATRALE

---

acestea, soluțiile noastre diferă mult de ale sale – câteodată, ajungem la concluzii opuse.”<sup>12</sup>

După cum observăm, Grotovski nu numai că mărturisește că s-a hrănit din rezultatul muncii lui Stanislavski, dar el și întărește acțiunea prin adoptarea „relației dialectice cu propria activitate”, acțiune pe care Stanislavski a exersat-o pe parcursul întregii sale cariere pedagogice. Sigur, teatrul lui Stanislavski era unul bogat, iar directorul *Teatrului 13 rânduri* de la Opole promova o formulă de spectacol din care bogăția trebuia eliminată, însă acest act nu-l împiedică pe Grotowski să recunoască că întrebările metodologice fundamentale au fost rostite prima dată de Stanislavski. Autorul spectacolului „Prințul constant” nu se ascunde de cel care devenise idealul său și îl contrazice construind o operă care răspunde unor noi întrebări:

„Poate teatrul exista fără costume și decoruri? Da, poate.

Poate exista fără muzică, ca acompaniament al acțiunii? Da.

Poate să existe fără efecte de lumină? Bineînțeles.

Și fără text? Da;”<sup>13</sup>

În răspunsul<sup>14</sup> dat lui Stanislavski, Grotowski insistă asupra câtorva aspecte pe care le vom aminti aici, încercînd să îi determinăm pe viitorii regizori de teatru să citească măcar acest material. Grotowski era convins că noi, oamenii, „suntem condamnați la neliniște”<sup>15</sup>. Nu de puține ori ne-am întrebat care este motivul pentru care un student la regie de teatru renunță la implicarea de care dă dovadă în timpul admiterii sau pe care a mimat-o în acel moment. E clar acum: devine liniștit mult prea repede; confundă admiterea cu punctul final al pregătirii sale. Mentorul nostru spunea, și îmi fac o datorie din a reaminti asta, fiind întrebat câți regizori ies din școala de teatru, că ies atâția cât intră. Lipsa neliniștii îi face pe studenți să depună armele, îi transformă în prizonierii certitudinilor ce-și au izvorul în impresia că totul este să faci și să fii ce vrei. Noi numim neliniștea lui Grotowski *atașament*; alteleori îi spunem *trăire esențială*. Trăirea aceasta ne face să ne păstrăm trează atitudinea în fața vieții noastre și posibilitatea transmiterii ei este un deziderat pentru care merită să rămâi

---

<sup>12</sup> Jerzy, Grotowski. „Spre un teatru sărac” în *Spre un teatru sărac*. București: Unitext, Seria Magister. Traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Pătureanu. Prefață de Peter Brook. Postfață de George Banu. 1998. p. 9.

<sup>13</sup> Jerzy, Grotowski. „Noul testament al teatrului” în *Spre un teatru sărac*. București: Unitext, Seria Magister. Traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Pătureanu. Prefață de Peter Brook. Postfață de George Banu. 1998. p. 19.

<sup>14</sup> Jerzy Grotowski. „Răspuns lui Stanislavski” în *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*. București: Nemira. Traducere Vasile Moga. Prefață de George Banu. 2014. pp. 236-262.

<sup>15</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 257.

## COLOCVII TEATRALE

---

pedagog într-o școală de teatru. La intersecția muncii lui Stanislavski cu travaliul lui Grotowski, regizorul polonez așează: (1) atitudinea deschisă, care permite redescoperirea fiecărei etape a vieții; (2) continua autoreformă; (3) atitudinea în fața muncii: studiu sau proces creator; (4) necesitatea unui antrenament permanent; (5) definirea unei *partituri* de acțiuni fizice sau a unui flux de impulsuri organizate; (6) situația în circumstanțele propuse de rol; (7) memoria emoțională vs. corpul-memorie; (8) înalta trădare a elevilor; (9) teatrul este un traseu al cunoașterii, al vieții, deci; (10) „De ce să întrebi dacă Stanislavski este important pentru noul teatru? Dă-i propriul tău răspuns lui Stanislavski – nu bazându-te pe ignoranța ta în domeniu, ci pe cunoașterea practică a acestuia. Deschide-te pe tine însuși ca existență. Ori ești creator, ori nu. Dacă da, într-un fel sau altul, îl depășești, dacă nu, îi ești fidel, dar ești steril.”<sup>16</sup>

De fapt, aproape toți regizorii de teatru care au dobândit o metodă de lucru, și subliniem cuvântul dobândit, recunosc faptul că au fost influențați de Stanislavski. Dacă ar fi să amintesc doar pe unul dintre cei mai importanți regizori europeni ai momentului, va trebui să citez ceea ce Thomas Ostermeier afirmă:

„Metoda mea, dacă pot spune așa, se întemeiază pe ideile celor mai mari oameni de teatru din secolul XX. Primul ei pilon este analiza situației și a procesului dramatic, realizată de Stanislavski. Al doilea, o metodă dezvoltată de mine însumi, storytelling. Al treilea, exercițiile lui Sanford Meisner, mare pedagog în domeniul jocului actoricesc din Statele Unite, cunoscut mai ales din cinematografie. Al patrulea pilon e legat de ceea ce am putea numi o metodologie a ritmului.”<sup>17</sup>

3. În martie 2016 ne aflam într-un teatru din România și montam un spectacol care avea la bază un text al lui Georges Feydeau. Repetițiile decurgeau ca întotdeauna: uneori era bine. Într-una din dimineți răsuceam în minte două cuvinte: regia esențială. Am înțeles destul de repede că visasem aceste cuvinte. Ne-am încăpățânat să căutăm câteva zile dacă cele două cuvinte ne fuseseră inspirate de lecturi recente. Nu am găsit nimic. Am vrut să definim noua noțiune. Pentru asta trebuia să spunem, pentru început, ce este regia de teatru, fapt pe care nu-l realizasem până în acel moment. După câțiva ani, în 2021, ne-am impus o temă: să dăm o definiție a regiei esențiale. Din această muncă a rezultat o definiție a regiei de teatru. Astfel, în acest moment, pot să spun că, pentru mine, regia de teatru este revelarea uneia dintre posibilitățile de a așeza în echilibru forța rezultată din suma energiilor degajate de prezențele fictive

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>17</sup> „Partenerul ca impuls”, conferință susținută de Thomas Ostermeier la data de 23 iunie 2015, la Conservatorul Național de Artă Dramatică de la Paris. Lucrarea a apărut în: Thomas, Ostermeier. *Teatrul și frica*. București: Nemira. Traducere de Vlad Russo. Prefață de George Banu. 2016. pp 100-110. Citatul se găsește la p. 103.

## COLOCVII TEATRALE

---

reprezentate de caracterele dramatice, care se regăsesc într-un text destinat scenei, și puterea adunată în existențele concrete reprezentate de corpurile conștiente ale performerilor. *Regia esențială este disciplinarea acestui echilibru.*

Am dori ca aceste rânduri să deschidă un dialog. Căci, într-un moment când toată lumea vorbește despre moartea regiei și dispariția regizorului, despre felul în care regizorul de teatru îl încurcă pe actor, este cel puțin ciudat să predăm la universitate regia așezați comozi în fotoliile noastre de profesori. Din oglinda spartă, modelul ne privește înmiit multiplicat.

### BIBLIOGRAFIE

- Bloom, Allan. *The Crisis of the American Spirit*, Bucharest: Humanitas, translation and notes by Mona Antohi, 2017, *passim*.
- Grotowski, Jerzy. *Theatre and ritual. Essential writings*. Bucharest: Nemira Publishing House, translated by Vasile Moga, Preface by George Banu, 2013;
- Grotowski, Jerzy. *Towards a poor theatre*. Bucharest: Unitext Publishing House, Magister series, translated by George Banu and Mirella Nedelcu Pătureanu, Preface by Peter Brook. Postface by George Banu. 1998;
- Ostermeier, Thomas. *Theatre and fear*. Bucharest: Nemira Publishing House, translated by Vlad Russo, Preface by George Banu. 2016. Pages 100-110. The quote can be found on page 103.

## Contur de Profil Creativ

Anca Doina CIOBOTARU •

**Rezumat:** Analizând bogăția de concepte și definiții, generată de neliniștea creativității, putem accepta că a fi creativ implică abilitatea de a-ți recombina cunoștințele/abilitățile și – implicit - necesitatea autocunoașterii. Altfel spus, primul pas către creativitate duce către conștientizarea punctului A, din care se pleacă către Z –ul visat; vizualizarea dorinței/ obiectivului, utilității ideii (poate, chiar a urgenței) și a stării de acord cu valorile ne-negociabile conturează traseul al cărui punct de start se află în ceea ce am putea generic numi *identitatea momentului*.

În spațiul scenic, însă, călătoria se desfășoară în două dimensiuni: una reală – parcursă de artist (actor, păpușar, dansator, regizor, coregraf etc) și una ficțională – parcursă de personaj, indiferent de forma sa de transpunere spectaculară. Analiza acestor conexiuni poate determina conștientizarea gradului de valorificare al potențialului creativ de care dispuneți (infinit...!). Modalitățile de conturare a profilului creator își dezvăluie multiplicitatea; alegem să propunem creionarea profilului identității creative (și creatoare) prin intermediul a trei elemente cheie: imagine de sine, autocunoașterea și... prețul.

**Cuvinte cheie:** creativitate, introspecție, imagine de sine, preț, artele spectacolului

Analizând bogăția de concepte și definiții, generată de neliniștea creativității, putem accepta că a fi creativ implică abilitatea de a-ți recombina cunoștințele/abilitățile și – implicit – necesitatea autocunoașterii. Altfel spus, primul pas către creativitate duce către conștientizarea punctului A, din care se pleacă către Z–ul visat; vizualizarea dorinței/ obiectivului, utilității ideii (poate, chiar a urgenței) și a stării de acord cu valorile ne-negociabile conturează traseul al cărui punct de start se află în ceea ce am putea generic numi *identitatea momentului*. Spunem a momentului pentru că, fiecare nouă etapă aduce cu sine transformări asupra viziunii și asupra gradului de valorificare al potențialului. În fond, acest aspect reprezintă o recunoaștere a valabilității unei legi universale, numită *legea vibrației*, de care nu putem face abstracție; trăim sub semnul permanentei schimbări și al reformulărilor.

În spațiul scenic, însă, călătoria se desfășoară în două dimensiuni: una reală – parcursă de artist (actor, păpușar, dansator, regizor, coregraf etc.) și una ficțională – parcursă de personaj, indiferent de forma sa de transpunere spectaculară. În acest context, cunoștințele lor, modul în care își gestionează emoțiile, abilitatea de a se

---

• Prof univ dr la UNAGE Iași – author of numerous workshops, workshop shows, studies and works in the field of Applied Theater and animation

## COLOCVII TEATRALE

---

mișca în spațiu/ de a ocupa spațiul și gradul de conectare cu zona spirituală devin oglinda gândurilor/ideilor, emoțiilor, credințelor, atitudinilor, acțiunilor și – implicit – a rezultatelor. Analiza acestor conexiuni poate determina conștientizarea gradului de valorificare al potențialului creativ de care dispuneți (infinit...!). Astfel, abordarea clasică a *fișei personajului* va depăși granița celor „five w. magic questions” – în rândul criteriilor de justificare a acțiunilor, reale sau scenice, va fi înscrisă o nouă rubrică destinată autocunoașterii și imaginii de sine, filtrate prin intermediul celor patru tipuri de inteligență implicate în conturarea personalităților creatoare sau a personajelor create: IQ (intelligence quotient), EQ (emotional quotient), PQ (physical quotient) și SQ (spiritual quotient), a căror interdependențe sunt analizate în numeroase lucrări de specialitate. Modalitățile de conturare a profilului creator își dezvăluie multiplicitatea; alegem să propunem creionarea profilului identității creative (și creatoare) prin intermediul a trei elemente cheie: imagine de sine, autocunoașterea și... prețul.

### Imaginea de sine

În acest context, ne atrage atenția posibila translatare biunivocă real-ficțional. Acceptând ideea că imaginea de sine ne definește raportului dintre dorință și rezultate, declanșăm acel nivel de conștientizare ce determină gradul de implicare/renunțare al subiectului – interpret sau personaj în propria sa viață (care include și acțiunile creative); interpretul își va accesa cunoștințele, experiențele, programările și le va plasa în oglinda ficțională a personajului, care, la rândul-i, oferă un spațiu al experiențelor ce pot fi acumulate fără lipsuri majore, generat de asocierile personale și cele metaforice. Acest principiu (simplu) poate lumina, în egală măsură, calea către personajul cehovian sau... Scufița Roșie. Chiar dacă o astfel de asociere poate părea forțată, argumentele ne sunt oferite de principiile estetice specifice unei anume structuri spectaculare, ce determină diferențe la nivelul convenției, stabilite între public și creatori, cu privire la gradul de ficțiune; performance, teatru-docu, teatru imagine, de animație, clasic sau poetic – toate solicită un anume grad de acceptare a mistificării realității, prin intermediul căruia, în fapt, putem înțelege acceptarea viziunilor creative diferite. Astfel, imaginea de sine poate funcționa ca un ferment sau ca un inhibitor al creativității, pentru că ea este cheia de obținere sau blocare a permisiunii de a ne exprima (inclusiv prin receptare), de a ne atinge potențialul maxim, dar și de a greși; limita este stabilită de propria imagine de sine: capac sau curcubeu? Alegerea – întotdeauna -, personală. Procesul creativ presupune parcurgerea ciclică a traseului între gând/vis, experiment, eșec, evaluare, reluarea experimentului și obținerea unui rezultat, care, odată evaluat, va îmbrăca forma unui nou gând.

Povestea ficțională poate oferi, prin intermediul personajelor, lecții de viață în spațiul real, nu atât pentru că mimează/reproduce realitatea, ci pentru că receptorul

## COLOCVII TEATRALE

---

(interpret sau spectator) se conectează la ea, se regăsește în oglinda oferită. Modul în care vom evalua/autoevalua rezultatele intermediare ale unei călătorii experiențiale va izvorâ, însă, din *imaginea de sine*. Importanța acestui aspect nu rezultă din tratatele de teatrologie, ci din abordările inter/trans-disciplinare; supunem atenției volumul *Psihocibernetica*, ce ne aduce în atenție rolul propriilor noastre convingeri despre noi înșine. „Dar majoritatea acestor convingeri despre noi înșine s-au provocat în subconștient din experiențele trecutului, din succese și eșecuri, din umilințe, din triumfuri și din felul cum au reacționat alții față de noi, mai ales în prima copilărie. Din toate acestea noi am construit mintal un *sine* (sau o imagine de sine). De îndată ce o idee sau o convingere despre noi intră în imagine, ea devine automat *adevărată* în ceea ce ne privește. Noi nu-i punem la îndoială validitatea, ci acționăm *ca și cum ar fi fost reală*.”

Această imagine de sine devine cheia de aur pentru a trăi mai bine ca urmare a două importante descoperiri:

1. Toate acțiunile dumneavoastră, sentimentele și comportamentul – chiar și capacitățile dumneavoastră – sunt întotdeauna în concordanță cu imaginea de sine. (...)
2. Imaginea de sine poate fi schimbată. Numeroase cazuri au demonstrat-o, subliniind că nimeni nu este nici prea tânăr, nici prea bătrân ca să-și schimbe imaginea de sine și ca urmare să înceapă o viață nouă.”<sup>1</sup>

În spațiul spectacular, ni se deschid două direcții de analiză; prima va declanșa reflecții cu privire la relația dintre traseul personajului, evoluția conflictului dramatic și imaginea de sine/stima de sine a acestuia; a doua ne apropie de necesitatea cunoașterii principiilor de bază ale psihologiei creativității, (și) în acest domeniu artistic. Creativitatea este influențată, în mod direct de imaginea de sine. Frica de eșec, neîncrederea, atitudinea pasivă determină un blocaj al creativității. Conștientizarea fricilor, limitelor, a gândurilor – care ne opresc din procesul căutării –, pot constitui primul pas către atingerea unui nou nivel al potențialului infinit al creativității. „Există studenți care se descurcă foarte bine la cursuri, în schimb se blochează la examene. Sunt alții care sunt mediocri la ore, dar devin extrem de buni la examene. Diferența dintre aceste persoane nu constă în calitățile lor înnăscute. Ea depinde mai mult de felul în care reacționează ele în situațiile de criză.”<sup>2</sup> Invocarea situațiilor de criză constituie un punct important de reflectare asupra relației dintre imaginea de sine – pregătire și succes. Secretul constă în modul pregătirea pentru posibilele confruntări, cu selecționării proiectelor și publicul. „Sir Harry Lauder, celebrul actor de teatru și cinema scoțian, a recunoscut cândva că repeta de zeci și mii de ori înainte să apară în fața publicului. Lauder folosea de fapt stilul *boxului cu umbra*, umbra fiind aici un

---

<sup>1</sup> Maltz Maxwell, *Psiho-cibernetica corectarea imaginii de sine*, ed. a II - a, traducerea Irina Margareta Nistor, Editura Curtea Veche, București, 2013, pp.24 – 26

<sup>2</sup> Idem, pp. 257-258

## COLOCVII TEATRALE

---

public imaginar.”<sup>3</sup> Acest tip de antrenament generează crearea unei hărți mentale, „vastă, generală și flexibilă”<sup>4</sup>, care permite plantarea *semințelor reușitei* și ne ajută să anticipăm traseul din timpul spectacolului și al posibilelor accidente.

Relația dintre *creativitate* și *repetiție* îmbracă, în lumea artelor spectacolului, forme diverse, generate de caracteristicile specifice fiecărui tip de spectacol, da și fiecărui creator. Repetițiile trebuie să includă nu doar antrenarea tehnicilor interpretative, ci și controlul emoțiilor. „Mulți oameni fac greșeala de a interpreta emoția ca pe o expresie a fricii sau a neliniștii, deci ca o dovadă a inadaptabilității. Până ce nu este direcționată spre un scop, emoția nu este nici frică, nici neliniște nici curaj, nici încredere, nici nimic altceva decât o energie acumulată și exacerbată la nivelul boilerului dumneavoastră. Nu este un semn de slăbiciune. Este un semn de putere suplimentară care va fi folosită *asa cum veți dori dumneavoastră*. (...) Actorii cu experiență cunosc această senzație dinaintea spectacolului. Ei socotesc că este un semn bun. Mulți dintre ei chiar se *montează* deliberat să aibă emoții înainte să intre pe scenă.”<sup>5</sup> Repetițiile pot fi privite, așadar, și ca o formă de antrenare a posibilităților de integrare a propriei imagini și a imaginii personajului, în imaginea scenică – cercuri concentrice ale artei spectacolului, menite să prindă spectatorul în poveste.

Astfel, creativitatea se va dezvolta bazându-se nu doar pe memoria din zona cognitivă, ci și pe memoria mușchilor și – mai ales – pe cea a emoțiilor. Ignorarea rolului imaginii de sine poate echivala cu limitarea propriului succes, a propriei vieți, dar și cu eludarea unor aspecte importante din viața personajelor transpuse scenic. Granițele sunt fragile; atunci când intuiția și inspirația au rădăcini adânci în interiorul cunoașterii pot hrăni creativitatea, talentul, potențialul.

Deși imaginea de sine influențează imaginea oferită în spațiul public sau profesional, antrenarea artiștilor în formare, în această direcție, este insuficient abordată. Cercetările focusate pe acest subiect sunt rare, izolate, de aceea abordările inter sau transdisciplinare reprezintă singurele alternative viabile. Unul dintre autorii care provoacă este David R. Hawkins. Cărțile sale nu fac parte din lista de lecturi obișnuite ale unui regizor, actor sau păpușar; și totuși... ne putem permite riscul anulării sensului dezvoltării inteligenței spirituale – expresie a însumării spiritului cu materia? Prin intermediul său ne apropiem de un alt subiect, care ne presează să ieșim din zona de confort: cunoașterea sinelui. Oricare ar fi răspunsul, acceptând diferențierea treptelor de solicitare și în funcție de tipul de spectacol, tematică și public țintă, păstrăm o temă de meditație: „A privi în tine însuși este mai curând o atitudine decât o tehnică sau o practică spirituală. Acest lucru înseamnă să părăsești fascinația

---

<sup>3</sup> Idem, p. 262

<sup>4</sup> Idem, p. 264

<sup>5</sup> Idem, pp. 271 - 272



## COLOCVII TEATRALE

---

față de conținutul minții și față de lumea pe care o reflectă aceasta.”<sup>6</sup> Privirea interioară devine parte integrantă a „procesului fundamental” de descoperire a sinelui și a lumii.

### Autocunoașterea

Cine sunt eu? Ce mă definește? Întrebări provocatoare, care neliniștesc mințile creative. David Hawkins ne propune o perspectivă în care „matricea de înțelegere” (bazată pe intelect) este dusă spre un alt nivel, al intuiției – înțeleasă ca formă de receptare subtilă. „În Realitate, tot ceea ce există este autoexistent și total și complet identic cu sine însuși. Este numai și numai ceea ce este, într-o autoidentitate radicală, care exclude toate adjectivele, adverbele, verbele, pronumele și chiar substantivele. (...) Nici un lucru și nici o persoană nu poate fi un adjectiv. Nu poate fi nici măcar un substantiv.”<sup>7</sup> Interpretările pot fi multiple, conectate la perspectiva de abordare, la poziția pe care alegem să ne plasăm. *Autocunoașterea* devine o alegere marcată de conexiunile artă – știință, cu precădere a celor din sfera umanistă. Mihaela Roco, în lucrarea *Creativitate și inteligență emoțională*, ne propune un inventar al teoriilor creativității, de la granița dintre secolele XX și XXI, și deschide căi de analiză ale legăturilor ce funcționează între „complexele personale”, creativitate și inteligența emoțională. Dintre principiile promovate distingem „principiul autenticității”, cu aplicabilitate directă în dezvoltarea identității creatoare, concretizat în propunerea a șapte direcții de acțiune: „Subiectul este sfătuit să fie el însuși, utilizând, pentru aceasta unul sau mai multe dintre sfaturile următoare:

1. *Acceptă-te așa cum ești (...).*

2. *Să fii spontan (...).*

3. *Destinde-te (...).*

4. *Afirmă-te (...).*

5. *Creează ceva care să te reprezinte*, în domenii simple și fără rețineri.

6. *Acceptă (suportă) incertitudinea*, nu te speria noutate, nici de necunoscut, nici de risc, încearcă să îndrăznești, să înfrunți, să te lansezi, să experimentezi ceea ce nu ai îndrăznit niciodată să faci.

7. *Fii realist (...).*”<sup>8</sup>

Șapte posibili pași prin intermediul cărora să ne apropiem de starea de autenticitate, atât de râvnită în lumea artelor spectacolului. Prin intermediul său călătoria către „sine” capătă sensuri revelatoare.

Autocunoașterea poate determina accesarea trupei/ instituției potrivite, o bună integrare în „trupă”, care, în fapt, funcționează/ar trebui să funcționeze ca un *grup*

---

<sup>6</sup> David R. Hawkins – *Ochiul sinelui de care nimic nu se poate ascunde*, trad. Robert Malischitz, Editura Cartea Daath, București, 2005, p. 155

<sup>7</sup> Idem, p.237

<sup>8</sup> Mihaela Roco – *Creativitate și inteligență emoțională*, Editura Polirom, București, 2004, pp. 128-129



## COLOCVII TEATRALE

---

*creativ*, centrat pe stimularea potențialului creativ, aspect ce o deosebește de grupul creator, centrat preponderent pe sarcină. Regizorului/ coregrafului îi revine misiunea de a găsi căile de deblocare și amplificare creativă a resurselor interioare ale fiecărui membru al trupei. Personalitatea unui actor/ dansator/interpret este, în principiu, caracterizată de un spirit „antiprocutian”, de aceea, realizarea unui climat care să stimuleze valorificarea potențialului creativ al fiecărui membru se transformă într-o condiție care asigură succesul (pe termen lung) al unui spectacol, păstrarea formei sale în timp, aspect ce provoacă polemici.

### **Prețul**

Creativitatea și succesul au, întotdeauna, un preț. Lumea artei e plină de exemple; povestea lui Rocky, povestită de Tony Robbins merită atenția noastră. Povestea sa ne ajută să alăturăm autocunoașterii ideea de cunoaștere/asumare a propriului vis. Toți oamenii trăiesc într-un vis: unii în propriul vis, alții în visul altora; diferența vine din curajul de a-ți urma inima și intuiția. În mod evident, împlinirea visului se află în afara zonei de confort, plină de rețete și șabloane verificate; implică asumarea eșecului, căutarea „lecției”, reluarea și realizarea pasului următor. Tehnica „genunchilor zdreliți” este singura viabilă; dorința copilului de a merge, de a ajunge într-un punct Z – doar de el știut —, este mai mare decât durerea pricinuită de căzături; în mod similar, dacă dorința de a împlini un anume rol într-un spectacol nu este mai mare decât disconfortul, durerea sau spaima (firești) atunci – în cel mai fericit caz – prezența scenică va fi una tehnică.

Autocunoașterea implică nu doar conștientizarea punctelor forte și a celor slabe, ci și corelarea acestora cu visul/ obiectivul vizat. Valorizarea potențialului fiecărui membru al unei trupe constituie subiect de dispută în spațiul teatral instituționalizat; perspectivele generatoare de polemici sunt diferite; interesul nostru este focusat pe modul în care actorii, păpușarii, coregrafii, regizorii își conturează sau recunosc oportunitățile, pornind de la compatibilitatea lor cu diverse contexte. Relația identitate creatoare – context spectacular poate cunoaște forme de materializare diverse, esența însă e aceeași: reprezintă forma de expresie a unor resorturi intime. Alegerile unui anume tip de structură scenică reflectă suma a trei elemente: compoziția a ceea ce cuprinde subconștientul, cunoștințele tehnice/ de specialitate și contextul specific (cu determinări economice și culturale, deopotrivă).

Plata prețului pe care îl solicită succesul poate îmbrăca mai multe forme; aducem în atenție două: „ieșirea din pătrat” și asumarea responsabilității. Prima ne trimite către adoptarea „gândirii laterale” – subiect a numeroase studii; Edward De Bono (autor de referință în domeniu) ne ajută să înțelegem rolul intuiției în dezvoltarea acestui tip de gândire, ne determină să ne suspendăm dorința de a avea dreptate, în favoarea dorinței de a fi autentici, de a ne exprima eul creativ. Astfel ne asumăm propria identitate; abandonul ego-ului, în favoarea eu-lui, este însoțită de

## COLOCVII TEATRALE

---

trecerea de la nivelul conștientizării „de turmă”, în care abaterea de la normele grupului căruia dorim să îi aparținem produce frisoane, la cel al asumării prețului de timp, energie și bani. Astfel, se deschid noi căi de analiză, cu noi teme provocatoare: stabilirea priorităților, managementul timpului și al resurselor, responsabilitatea. Fiecare dintre aspectele invocate poate influența gradul de valorificare al potențialului personal și – implicit – contribui la conturarea profilului creativ. Programele de pregătire parcurse în ultimii șapte ani (din sfera „dezvoltării personale”) m-au determinat să înțeleg puterea mentoratului și a unui concept promovat în ultimele decenii: *mindset*. Modul în care gândim și acționăm constituie o rezultantă a întâlnirilor și lecturilor noastre. Pentru mine, spre exemplu, dialogurile cu psihologul Daniela Corneștean, regizoarea Irina Niculescu, Daniela Nica (trainer și coach) sau Mirela Șerban (trainer și analist financiar) au acționat ca niște centri declanșatori de noi conștientizări, cu privire la modul în care transdisciplinaritatea poate funcționa în lumea artelor spectacolului, în pregătirea masteranzilor și doctoranzilor. Punctul comun, de intersecție al dialogurilor, poate fi definit prin acest concept, ce permite trecerea de la gândirea rigidă la cea flexibilă, diferențiate prin modul de răspuns la provocări, la cerințele cotidiene; emoțiile filtrate prin intermediul acestor două tipuri de gândire fac diferența dintre succes și insucces. Carol S. Dwek<sup>9</sup>, aduce în atenție două fațete definitorii pentru mentalitatea învingătorului: receptarea eșecului și controlul succesului; își argumentează ideile prin intermediul unor exemple preluate din lumea sportului de performanță. Parcurgerea lor ne subliniază valabilitatea lor în orice domeniu în care se lucrează în echipă; performanța începe cu creșterea personală (tradusă prin abilități, autocunoaștere și imagine de sine), pusă în slujba visului/obiectivului comun – cei din lumea artelor spectacolului nu se pot abate de la regulă.

Parcurgerea acestui articol va avea sens doar dacă va fi însoțită de un exercițiu aplicativ al lectorului, dacă acesta își va răspunde la întrebarea: cum funcționează pentru mine triada imagine de sine – autocunoaștere – preț? Acțiune (conform cunoștințelor și abilităților acumulate), reflectare, aplicare – posibili pași în nuanțarea propriului profil creativ.

### BIBLIOGRAFIE

De Bono, Edward, *Cursul de gândire*, Editura Curtea Veche, București, 2009

De Bono, Edward, *Gândirea laterală*, Editura Curtea Veche, București, 2018

Dweck S., Carol, *Mindset – o nouă psihologie a succesului*, ed. a II a, traducere Simona Karner, Editura Curtea Veche, București, 2017

---

<sup>9</sup> Carol S. Dweck, *Mindset – o nouă psihologie a succesului*, ed. a II a, traducere Simona Karner, Editura Curtea Veche, București, 2017

## COLOCVII TEATRALE

---

Hawkins R., David, *Ochiul sinelui de care nimic nu se poate ascunde*, trad. Robert Malischitz, Editura Cartea Daath, București, 2005

Maxwell, Maltz, *Psiho-cibernetica corectarea imaginii de sine*, ed. a II - a, traducerea Irina Margareta Nistor, Editura Curtea Veche, București, 2013

Roco, Mihaela, *Creativitate și inteligență emoțională*, Editura Polirom, București, 2004

### „Teatrul trebuie să fie liber, ca aerul și dragostea”. Joan Littlewood și imperativul creației colective

Răzvan MUREȘAN •

**Rezumat:** Această lucrare își propune să investigheze practicile teatrale care definesc activitatea uneia dintre cele mai influente voci ale teatrului din secolul XX. Pricipiile și metodele dezvoltate de Joan Littlewood în peste patru decenii de activitate conturează o estetică extrem de personală, inventivă și dinamică, în care accentul cade pe crearea coeziunii în cadrul echipei. Echipa este văzută ca o „minte compozită”, un ansamblu care prin antrenamentul riguros, fizic și vocal, prin documentarea complexă a subiectului și prin improvizație, ajunge să funcționeze organic și este capabil să exploreze mult mai liber și mai intens. Apelul la mijloace și formule dintre cele mai diverse – *music-hall*, *commedia dell’arte*, clownerie, mimă, dar și ecleraj elaborat, proiecții cinematografice, efecte sonore – și implicarea publicului în demersul scenic sunt, de asemenea, elemente definitorii pentru teatrul promovat de Joan Littlewood.

**Cuvinte cheie:** teatru participativ, antrenament, improvizație, teatru britanic, Joan Littlewood

În revitalizarea scenei britanice de după 1945, un rol covârșitor l-a avut Joan Littlewood, creatoare, nu doar a unui nou mod de a face teatru, ci și a unei noi filozofii despre această artă. Personalitate cu alură renașcentistă, regizor, actor, coregraf, pedagog, activist politic, lider și mentor, Joan Littlewood a lăsat o moștenire impresionantă, chiar dacă pentru o bună perioadă de timp activitatea ei a rămas în semi-obscuritate și s-a lovit de rigiditatea unor structuri prea puțin deschise spre inovație și experiment. De altfel, ea s-a aflat încă de la început pe o poziție anti-*establishment* și a continuat să provoace și să sfideze regulile până la finalul carierei.

La 16 ani, Joan obține o bursă la RADA (Royal Academy of Dramatic Art), una dintre cele mai vechi și mai căutate școli de teatru din Marea Britanie, dar experiența de aici va fi una scurtă și dezamăgitoare. Ceea ce găsește aici sunt cursuri concentrate aproape exclusiv pe teatrul clasic, comediile de salon și rostirea în versuri. Se stabilește în Manchester, unde se alătură mișcărilor teatrale de orientare comunistă și înființează, împreună cu Ewan MacColl, companiile Theatre of Action (în 1934), respectiv Theatre Union (1936). Scopul declarat al acestor inițiative era acela de a

---

• Regizor de teatru; lector universitar, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film

## COLOCVII TEATRALE

---

face o artă angajată, care se adresează comunităților muncitorești și care aduce în prim-plan temele sociale și politice ale momentului. „Teatrul trebuie să privească în față problemele timpului său, nu poate să ignore sărăcia și suferințele care se intensifică cu fiecare zi. Nu poate să-și închidă ochii în fața dezastrelor de acum: războaie, fascism și milioane de accidente pe care presa le relatează. Dacă teatrul de azi vrea să ajungă pe culmile atinse acum patru mii de ani în Grecia și acum patru sute de ani în Anglia elisabethană, trebuie să se ocupe de aceste probleme. [...] Arătând problemele timpului nostru și intensificând eforturile pentru a obține o esență a realității, noi încercăm de asemenea să rezolvăm problemele teatrului, atât tehnice cât și ideologice.”<sup>1</sup> Dimensiunea estetică va prevala, totuși, în fața celei ideologice în momentul în care MacColl și Littlewood vor abandona scenetele de stradă în favoarea unor spectacole tot mai elaborate, în care primează libertatea de a experimenta și, deopotrivă, pregătirea atentă și antrenamentul intens. Acest lucru le atrage excluderea din organizația locală a Partidului Comunist, fiind acuzați de individualism și de plasare a artei deasupra politicului<sup>2</sup>.

Experiența teatrului de stradă din această perioadă, prin folosirea adresării directe, interacțiunea cu spectatorii, mesajul clar și accesibil, montajul dinamic de scene scurte și utilizarea cântecelor, își va pune amprenta asupra producțiilor de mai târziu. Tot acum intră în contact cu scrierile marilor practicieni europeni, Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Piscator, Appia, Eisenstein sau Rudolf Laban, se familiarizează cu arta interbelică, expresionismul și constructivismul, dar și cu teatrul Renașterii sau *commedia dell'arte*. În egală măsură e atrasă de cultura străzii, de formele de divertisment popular, de *music hall*, de cinema și de noile tehnologii. Tot acest amestec eclectic de surse se va coagula într-un vocabular teatral propriu, flexibil și dinamic, care plasează în centru mișcarea și corpul actorului. În ciuda mijloacelor reduse de care dispune, căutările ei legate de spațiu, imagine, ecleraj, sunet, cântece și coregrafie, merg mai departe cu fiecare spectacol, făcând dovada unei imaginații inepuizabile. În opoziție declarată cu teatrul „burghez” și cu cel naturalist, Littlewood respinge convențiile în care acestea se cantonau, folosind în locul decorurilor realiste, greoaie, elemente scenografice compuse din schele, rampe, scări, precum și compoziții elaborate de lumini și umbre.

Această estetică originală și, în același timp, radicală pentru perioada respectivă, este vizibilă încă de la primele spectacole. *John Bullion* (1934) este „un balet constructivist vorbit”<sup>3</sup> și un manifest împotriva marilor industriași și oameni de afaceri pentru care războiul este o sursă de îmbogățire. În producție sunt integrate

---

<sup>1</sup> Ewan MacColl *apud* Holdsworth, Nadine, *Joan Littlewood*, e-book, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2006, p. 9.

<sup>2</sup> Holdsworth, N., *Joan Littlewood*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>3</sup> Innes, Christopher, *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 74.

## COLOCVII TEATRALE

---

mișcări stilizate, cântece, proiecții de fotografii, un ecran electric pe care sunt prezentate informații în maniera benzii de știri folosite în televiziune, sunete înregistrate, manechine cu măști de gaze. În *The Good Soldier Schweik* (1937), după celebrul roman al lui Jaroslav Hašek, și *Lysistrata* (1937) de Aristofan, se utilizează structuri secvențiale, interludii de dans, elemente de comic burlesc preluate din filmul mut, proiecții cinematografice pe fundal.

Acutizarea tensiunilor din Europa la sfârșitul anilor '30, ascensiunea fascismului, războiul civil din Spania (1936-1939), șomajul și criza economică, devin materiale de lucru pentru Joan Littlewood în demersul ei de a crea un teatru popular și o platformă civică. În paralel, procesul de creație și estetica spectacolelor atrage noi elemente amalgamate cu dezinvoltură și nonconformism. Povestea revoltei împotriva unui tiran feudal din *Fuenteovejuna* de Lope de Vega devine o aluzie directă la regimul dictatorial al lui Franco, în timp ce *Last Edition* reconsideră modelul documentarului teatral de tip *living newspaper* și realizează o radiografie fragmentată a momentului 1940, „o critică agresivă a politicilor de compromis din perioada premergătoare războiului, dar și un îndemn la luptă împotriva forțelor capitalismului”<sup>4</sup>. Încorporând știri și declarații politice din presa vremii, muzică folk, declamații, momente de dans, *Last Edition* „nu este departe de dinamismul unui spectacol de varietăți”<sup>5</sup>. În raport cu formalismul spectacolelor din perioadă, inovativ este și modul în care publicul este plasat pe trei laturi, având posibilitatea să vadă scene „care se joacă simultan sau în contrapunct atent orchestrat”<sup>6</sup>. Subiectul controversat pe care îl propune *Last Edition* generează fricțiuni cu instituția cenzurii, intervenția poliției în timpul unei reprezentații, arestarea celor doi lideri, MacColl și Littlewood, apoi interdicția de a mai juca spectacolul. Trupa a continuat antrenamentele, axate în special pe mișcare și pregătire vocală, până în 1942, când, din cauza bombardamentelor, activitatea a fost întreruptă.

După război, în 1945, Littlewood, MacColl și o parte dintre foștii colaboratori se reunesc sub titulatura de Theatre Workshop. Noul nume semnalează un interes crescut pentru un teatru văzut ca proces în care cercetarea, antrenamentul și colaborarea sunt elementele esențiale. Compania rămâne aliniată politicii de stânga, cu misiunea declarată de a folosi arta ca o formă de comunicare cu acele segmente sociale sau comunități care sunt ignorate de „cultura înaltă”, dar și de a explora teme prioritare ale momentului - austeritatea, sărăcia, declinul imperiului britanic, amenințarea nucleară, războiul rece. Pentru Joan Littlewood acest moment însemna începutul unui proiect ambițios, care într-o primă etapă urmărea crearea unui nucleu stabil de actori, un grup unit de interesul pentru experimentarea unor formule

---

<sup>4</sup> Holdsworth, N., *Joan Littlewood, op. cit.*, p. 10.

<sup>5</sup> Kershaw, Baz (ed.), *The Cambridge History of British Theatre, Volume 3*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 187.

<sup>6</sup> Holdsworth, N., *Joan Littlewood, op.cit.*, p. 10-11.

## COLOCVII TEATRALE

---

spectaculare dintre cele mai diverse, pentru ca ulterior compania să devină un centru de educație, cercetare, antrenament și diseminare a ideilor.

Lipsa unei finanțări și a unui sediu permanent determină compania să efectueze, între anii 1945 și 1952, turnee interminabile în nordul Angliei și în Scoția și să joace în spații neconvenționale, clădiri abandonate, hale industriale, școli, pentru un public format cu precădere din muncitori. Condițiile sunt adesea extreme și, în anumite perioade, trupa este nevoită să-și înceteze activitatea, iar membrii ei să-și găsească diferite angajamente. Este totuși o etapă intensă, fertilă, bazată pe colaborarea strânsă din interiorul trupei și pe rigurozitatea în creație și antrenament. Este și perioada în care compania câștigă în notorietate, participă an de an la Festivalul de la Edinburgh, efectuează turnee în Suedia, Norvegia, vestul Germaniei, Polonia și Cehoslovacia.

Prima producție realizată de Theatre Workshop reunește două texte foarte diferite: *The Flying Doctor* de Molière și *Johnny Noble*, „operă-baladă”<sup>7</sup> scrisă de MacColl, omogenizate printr-o „utilizare ambițioasă a luminilor și a sunetelor înregistrate – aeroplan, artilerie, motoare, zgomote industriale și de stradă”<sup>8</sup>, dar și prin recursul la dans stilizat, elemente de *commedia dell’arte*, caricatură și comedie grotescă. Inventivitatea se regăsește și la nivelul sceno-tehnicii: membrii companiei au construit o scenă rotativă și un dispozitiv special de redare a sunetului.

*Uranium 235*, spectacol realizat în 1946, explorează implicațiile și teama generalizată generate de descoperirea energiei atomice și utilizarea acesteia ca armă. Subiectul, care la prima vedere, poate părea dificil și pretențios, este transpus prin soluții teatrale ingenioase, dar în același timp eficace în captarea și păstrarea interesului spectatorilor. De exemplu, „un vals întretăiat de versuri explică descoperirile științifice ale lui Pierre și Marie Curie, înainte ca Moartea să-i scoată din scenă, iar apoi Albert Einstein, împreună cu acoliții lui, Nils Bohr și Max Planck, personaje de comedie burlescă, reconstituie procesul de fisiune nucleară printr-un *balet atomic*”<sup>9</sup>. Este încă un exemplu de experiment scenic în care se regăsesc elemente ce amintesc de perioada teatrului agit-prop din anii ’30 (interacțiunea cu publicul, utilizarea microfoanelor, actori plasați printre spectatori) și deopotrivă, coregrafie elaborată, cântece, măști. Structura episodică și ritmul alert sugerează un „împrumut” din limbajul cinematografic (de altfel, Joan Littlewood declara că își dorește „să creeze o artă teatrală flexibilă, la fel de dinamică ca arta cinematografică”<sup>10</sup>). Spectacolul este „un amestec emoționant de muzică, dans, dezbateri și educație, o lecție provocatoare de teatru”<sup>11</sup> care chestionează rolul științei

---

<sup>7</sup> Holdsworth, N., *Joan Littlewood*, op.cit., p. 16.

<sup>8</sup> *Ibidem*

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> Goorney, Howard, *The Theatre Workshop Story*, London, Methuen Publishing Ltd, 2008, p. 42.

<sup>11</sup> Dorney, Kate, Gray, Frances, *Played in Britain. Modern Theatre in 100 Plays*, e-book, London,



## COLOCVII TEATRALE

---

în istoria umanității: factor civilizator și de progres, respectiv instrument al răului, al crimelor și al războiului. Această dublă perspectivă se concretizează scenic în cheie expresionistă, prin înfruntarea între personajele principale, Omul de știință, pe de o parte, respectiv Maestrul Păpușar și secretara acestuia, Moartea, pe de altă parte, care își dispută dreptul de a deține și folosi Energia.

*The Other Animals* (1948), o „tragedie faustiană”<sup>12</sup>, având la bază un text scris de Ewan MacColl, demonstrează din nou o viziune teatrală complexă, pe o direcție mai abstractă și mai filozofică, decât în spectacolele anterioare. Construit din perspectiva unui prizonier politic care este izolat complet timp de trei ani și traversează episoade succesive de luciditate și de delir, producția atrage atenția prin alternanța subtil dozată de poezie, secvențe onirice, momente de rostire în cor și partituri muzicale polifonice. Originalitatea demersului artistic este în sfârșit remarcată de critica teatrală: „ar trebui să fie văzuți, nu doar pentru că transmit concepții noi despre posibilitățile teatrului, ci și pentru că sunt unici în țară”<sup>13</sup>.

Începutul anilor '50 găsește compania într-o situație foarte dificilă. Lipsa unei susțineri financiare, repetițiile care se desfășurau în condiții vitrege și turneele obositoare, sunt determinante pentru decizia de a găsi un sediu permanent<sup>14</sup>. În ianuarie 1953, Joan Littlewood și colaboratorii ei își încep activitatea la Theatre Royal Stratford Est, o clădire londoneză din epoca victoriană aflată într-o stare avansată de degradare. Momentul presupune și despărțirea de Ewan MacColl, membru fondator și dramaturg al trupei, care refuză să facă această schimbare, considerând că dependența de critică și de încasări vor submina fundamentul ideologic al companiei.

Prima urgență a fost salvarea clădirii Theatre Royal, inclusă într-un proiect mai amplu de reconfigurare a zonei care presupunea demolări masive. Actorii au stat efectiv în fața buldozerelor, până când autoritățile au acceptat să modifice planurile și să păstreze teatrul.<sup>15</sup> În acest spațiu, practic o ruină, în frig și umezeală, au locuit, au repetat și au construit decoruri. „Actori, mașiniști, scriitori, regizori și muzicieni împărțeau totul în mod egal, pachetele de țigări când vremurile erau grele și tertipurile prin care erau ocoliți inspectorii cenzurii care insistau că Theatre Workshop încălca legile.”<sup>16</sup>

---

Methuen Drama, Bloomsbury Publishing PLC, 2013, p. 15.

<sup>12</sup> <http://www.wcml.org.uk/maccoll/maccoll/theatre/scripts-and-productions>, Peggy Seeger, Ewan MacColl, *dramaturge - a thumbnail theatre chronology*.

<sup>13</sup> *The Other Animals*, Manchester Guardian, 6.07.1948, *apud* Holdsworth, N., Joan Littlewood, *op.cit.*, p. 18.

<sup>14</sup> Pentru *The Travellers* (1952), ultimul spectacol înainte de mutarea la Londra, repetițiile s-au desfășurat într-un hambar, membrii companiei au dormit în corturi și au câștigat banii pentru producție, transport și hrană, muncind la fermele din apropiere.

<sup>15</sup> <http://www.scene4.com/archivesqv6/jan-2007/html/andreakapsaki0107.html>, Andrea Kapsaki, *Theatre should be free, like air or love. Conversation with Joan Littlewood*.

<sup>16</sup> Elsom, John, *Post-War British Theatre*, London, Routledge, Taylor & Francis Ltd, 2014, p. 104.



## COLOCVII TEATRALE

---

Repertoriul primelor stagiuni s-a axat, în principal, pe texte clasice: Molière, Shakespeare, Ben Jonson, Marlowe, Bertolt Brecht (*Mother Courage* - premieră în Marea Britanie, cu Joan Littlewood în dublă ipostază, de regizor și de actor în rolul titular). Spectacolele nu trec neobservate într-o perioadă în care autorii clasici erau pe afișul multor teatre, evidențiindu-se prin abordarea modernă, adesea controversată, prin vitalitate și renunțare la fast și rostire greoaie. Spre deosebire de producțiile mari care căutau să-și asigure succesul prin prezența în rolurile principale a unor vedete, Littlewood mizează pe energiile grupului, pe acțiune în locul recitării, pe scenografii aerisite și ecleraaj complex. Dacă în 1953 Theatre Workshop era o companie cvasi-necunoscută în Londra, în doar doi ani vizibilitatea ei crește accelerat, nu doar în Marea Britanie, ci și în afară, fiind invitată cu două spectacole la festivalul de teatru din Paris, alături de Opera din Peking, Berliner Ensemble și Abbey Theatre din Dublin. „Este ironic faptul că una dintre companiile cele mai experimentale și mai motivate politic, asociată cu teatrul clasei muncitoare, a ajuns cunoscută tocmai prin producțiile după texte clasice”.<sup>17</sup>

În 8 mai 1956, premiera de la Royal Court Theatre, *Look Back in Anger*, revoluționează teatrul britanic și deschide drumul „tinerilor furioși”, dar la numai două săptămâni un alt spectacol confirmă că este momentul schimbărilor. *The Quare Fellow* de Brendan Behan lansează o voce nouă, radicală, în dramaturgie și, în același timp, deschide un capitol nou în istoria Theatre Workshop. Piesa prezintă viața dintr-o închisoare irlandeză cu 24 de ore înainte de execuția unui condamnat. Despre acesta se vorbește mereu, dar nu este văzut niciodată în scenă. E un fel de Godot, iar textul, la rândul lui, unul despre așteptare, din ce în ce mai tensionată pe măsură ce ora execuției se apropie. Poveștile și dramele celor aflați în acest spațiu închis, deopotrivă deținuți și gardieni, umorul negru, cântecele nostalgice sau amuzante, conturează un micro-univers dens, cu personaje, situații și relații la limita dintre tragic și comic. Subiectul inedit, autenticitatea și naturalitatea soluțiilor scenice, au făcut din *The Quare Fellow* un success atât din punctul de vedere al publicului, cât și al criticii. În timpul repetițiilor, Joan Littlewood a remodelat textul lui Behan și s-a folosit din plin de abilitatea ei de a utiliza elemente de teatralitate dintre cele mai diverse, dincolo de unitatea stilistică convențională. Procesul de creație s-a bazat în mare măsură pe improvizații cu scopul de a reda cât mai veridic atmosfera din mediul carceral. Repetițiile au început cu teme legate de viața cotidiană a condamnaților, fără ca actorii să cunoască textul piesei și rolurile pe care urmau să le interpreteze: „rutina zilnică, curățarea celulelor, conversațiile pe furiș, comerțul cu țigări, plictiseala și violența din închisoare [...] când textul a fost introdus, situațiile și relațiile erau bine explorate, cea

---

<sup>17</sup> Lacey, Stephen, *British Realist Theatre: The New Wave in its Context 1956-1965*, London, Routledge, Taylor & Francis Ltd, 1995, p. 69-70.

## COLOCVII TEATRALE

---

mai mare parte a muncii era deja făcută și existau premisele pentru orice tăiere și rearanjare care ar fi fost necesară.”<sup>18</sup>

Pentru următorii cinci ani, Joan Littlewood se va concentra cu precădere pe noua dramaturgie, pe autorii tineri care aduc în scenă viața celor aflați la periferia societății. Temele erau noi și incitante, atractive pentru noul public care îngloba clasa de mijloc și muncitorii, iar managerii din West End s-au arătat imediat interesați să capitalizeze succesul în favoarea lor.

*You Won't Always be on Top* (1957) de Henry Chapman era tributar naturalismului, arătând în detaliu o zi din viața unor constructori. Un zid din cărămidă era ridicat de la zero în fiecare reprezentație, dar ceea ce o interesa cel mai mult pe Joan Littlewood era ca interpretarea actorilor și dialogurile să rămână în permanență vii, proaspete, folosind în acest scop improvizațiile, atât la repetiții, cât și ulterior în spectacole. Textul nu era niciodată definitiv, iar acest aspect – reprezentarea unui material neautorizat – a dus la inevitabile sancțiuni din partea cenzurii. Incidentul a avut și o parte benefică pentru companie, datorită publicității masive din presă, devenind un capitol important în intensă campanie de abolire a cenzurii din teatru.

O altă producție de referință pentru sfârșitul anilor '50 este *A Taste of Honey* (1958). Autoarea, Shelagh Delaney, avea doar 19 ani și, așa cum scria în caietul program al spectacolului, „venind din orașul Lancashire, care e devastat nu doar de război, dar și de industrie și de șomajul dinainte de război, ea este antiteza «tinerilor furioși» din Londra. Ea știe de ce e furioasă.”<sup>19</sup>

Piesa se construiește în jurul lui Jo, o adolescentă de 17 ani, care locuiește cu mama ei, Helen, într-un apartament tern din nordul Angliei. Mama o părăsește, iar ea se îndrăgostește de un tânăr de culoare. Se gândește chiar să se căsătorească cu el, numai că atunci când rămâne însărcinată, viitorul tată dispare. Cunoaște un student gay, Geoffrey, care își asumă rolul de tată surogat, dar când Helen revine acasă situația se schimbă. În timp ce Jo e pe punctul să nască, Helen îl determină pe Geoffrey să plece.

Epurarea și reșezarea scenelor s-a făcut din nou prin teme de improvizație, astfel că varianta finală a textului e rezultatul unei colaborări strânse între Delaney, Littlewood și echipa de actori. Amprenta originală a lui Joan Littlewood se observă în plusul de comic pe care-l adaugă spectacolului, prin folosirea adresării directe în stilul *music-hall*-ului și prin atmosfera specială creată de prezența în scenă a unui trio de jazz. Piesa a fost disputată de critică, pe de o parte elogi – „un moment semnificativ, de cotitură, în reprezentarea personajelor feminine, de muncitori sau gay”<sup>20</sup> –, în timp ce alte voci au acuzat-o de vulgaritate sau că ar fi folosit o rețetă la

---

<sup>18</sup> Goorney, H., *op. cit.*, p. 105.

<sup>19</sup> <http://www.theguardian.com/stage/2014/jan/25/shelagh-delaney-angry-young-woman-a-taste-of-honey>, Rachel Cooke, 2014, *Shelagh Delaney: the return of Britain's angry young woman*.

<sup>20</sup> Shellard, Dominic, *British Theatre Since the War*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 93.

## COLOCVII TEATRALE

---

modă: „dacă există ceva mai rău decât un Tânăr Furios, atunci e o Tânără Furioasă”<sup>21</sup>. În ciuda controverselor, succesul de public i-a asigurat piesei lui Delaney o montare pe Broadway în 1960 și o transpunere cinematografică.<sup>22</sup>

În producția următoare, *The Hostage* (1958), Joan Littlewood își arată încă o dată pasiunea pentru *music-hall*, dar și pentru experimente teatrale. Piesa se desfășoară pe fundalul conflictelor din Irlanda de Nord și se bazează pe o întâmplare reală. Un tânăr soldat englez este luat ostatic ca schimb pentru un membru al IRA care urmează să fie spânzurat și pentru a nu fi descoperit, soldatul e închis într-un bordel din Dublin, loc populat de personaje dintre cele mai ciudate – prostituate, travestiți, simpatizanți și membrii ai IRA<sup>23</sup>, fanatici religioși, agenți secreți. Pornind de la un text incomplet și haotic furnizat de Brendan Behan, Joan Littlewood propune un spectacol dezinvolt și imprevizibil, care alternează discursul direct cu acțiunea și cu cântecele, jocul asumat cu ieșirea din personaj, tonurile grave cu cele comice. Pentru a completa golurile din materialul inițial, Littlewood a folosit improvizații pe text și inserții muzicale de factură diferită, căutând o formulă dezinhibată de convenții, în care spectatorul era invitat să participe.<sup>24</sup> Astfel, *The Hostage* devine „o capodoperă înțesată de tragic și comic, amărăciune și iubire, caricatură și portret, trivialitate și elocvență, patriotism și cinism, simbolism și *music-hall*, una peste alta, aparent în dezordine și totuși combinate minunat într-o unitate spirituală”<sup>25</sup>. E în același timp un cabaret politic cu ținte precise: naționalismul, sistemul colonial britanic, biserica catolică, intoleranța rasială și sexuală.

În ciuda succesului din ultimii ani, Theatre Workshop se confrunta constant cu perspectiva falimentului. Beneficiind de finanțări minime din partea Arts Council, compania devenise dependentă de transferul spectacolelor spre teatrele din West End, dar această formulă nu rezolva problema, ci doar o ameliora pentru o perioadă scurtă. Sistemul de transferuri schimbase profund modul în care compania funcționa: „conștientizarea nevoii unui antrenament pentru voce și mișcare, dar și calitatea specifică a producțiilor anterioare a fost pierdută”<sup>26</sup>. Nu lipsa publicului sau a recunoașterii din partea criticilor de teatru, ci, paradoxal, succesul subminase coeziunea și omogenitatea grupului. O mare parte dintre actorii valoroși, educați și antrenați timp de mai mulți ani în cadrul companiei, dispăruseră spre zone mai

---

<sup>21</sup> Daily Mail *apud* Dorney K., Gray F., *op. cit.*, p. 46.

<sup>22</sup> Filmul a fost regizat de Tony Richardson și a devenit un clasic al cinematografiei britanice. *A Taste of Honey* a câștigat 4 premii Bafta, inclusiv pentru cel mai bun film și cel mai bun scenariu.

<sup>23</sup> Irish Republican Army, organizație militară formată în 1917, cu scopul de a lupta pentru independența Irlandei față de Marea Britanie.

<sup>24</sup> De asemenea, Behan, aflat în public, avea în timpul spectacolului intervenții, mai mult sau mai puțin fixate.

<sup>25</sup> Hobson, H., *Triumph at Stratford East*, The Sunday Times, 19.10.1958, *apud*. Holdsworth, N., *op.cit.*, p. 31.

<sup>26</sup> Goorney, H., *op. cit.*, p. 162.

## COLOCVII TEATRALE

---

ofertante din punct de vedere financiar, fie teatre comerciale, fie televiziune sau film. Presiunea unui repertoriu mereu reînnoit se repercuta direct într-o diminuare progresivă a timpului de pregătire și de explorare. „Nu poți antrena un actor peste noapte, să nu mai vorbim de o companie. Succesul avea să ne omoare”<sup>27</sup>, spunea Joan Littlewood în 1961.

După o absență de 2 ani, Littlewood se reîntoarce pentru a realiza *Oh, What a Lovely War!*, eveniment emblematic al anilor '60 și momentul de apogeu al companiei Theatre Workshop. Ideea spectacolului a venit de la directorul Theatre Royal, Gerry Raffles, care ascultase la radio BBC un program în care informațiile și statisticile despre primul război mondial erau comentate ironic cu ajutorul unor cântece din epocă<sup>28</sup>. Au fost păstrate doar aceste cântece, unele de propagandă, altele din repertoriul spectacolelor de divertisment, pline de umor, nostalgice sau copilărești, apoi echipa a parcurs un amplu proces de investigare a materialelor documentare (cărți de specialitate, articole de presă, memorii, scrisori, interviuri, fotografii), din care au rezultat o serie de teme explorate minuțios cu ajutorul improvizărilor.

Littlewood a evitat încă de la început orice abordare naturalistă, alegând o formulă eclectică care are la bază elemente din spectacolul de *music-hall*. Maestrul de ceremonii și interacțiunea cu publicul, eclerajul cu lumini viu colorate, scenetele comice și interludiile muzicale provin din această zonă spectaculară. În locul uniformelor militare, actorii primesc costumul alb al lui Pierrot, celebrul personaj din *commedia dell' arte*: „costumele de Pierrot sunt elemente clare de distanțare brechtiană care reamintesc constant publicului că privește actori care joacă clovni care joacă soldați”<sup>29</sup>. Pierrot, văzut adesea ca un alter-ego al artistului sau al marginalului, poate fi interpretat aici și ca un alter-ego al actorului de la Theatre Workshop și, în același timp, o referință directă la o formă de divertisment dispărută, dar care cu cincizeci de ani înainte era foarte populară în Marea Britanie.

Spectacolul debutează în această atmosferă veselă, creată de actori-clovni, muzică și ecleraj. Un maestru de ceremonii deschide spectacolul sub aparența unui program de varietăți și înlătură încă de la început bariera celui de-al patrulea perete: „avem cântece pentru voi, câteva bătălii și niște glume”<sup>30</sup>, discută cu publicul și-l atrage în dialog, apoi se asigură că actorii sunt gata pentru a începe „cel mai popular joc de-a războiul”.<sup>31</sup> Urmează episoade, în general esențializate, în care desfășurarea scenică intră într-un dialog, precis orchestrat și adesea antitetic, cu celelalte elemente: colajul sonor (cântece și sunete) și componenta documentară. Cea din urmă

---

<sup>27</sup> <http://www.theguardian.com/news/2002/sep/23/guardianobituaries.arts>, John Ezard, Michael Billington, Joan Littlewood.

<sup>28</sup> *Oh, What a Lovely War!*, original version edited and introduced by Joan Littlewood, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2014, p. 7.

<sup>29</sup> Holdsworth, N., *Joan Littlewood, op.cit.*, p. 87.

<sup>30</sup> *Oh, What a Lovely War!*, *op. cit.* p.12.

<sup>31</sup> *ibidem*

## COLOCVII TEATRALE

---

transmite publicului imaginea brută, neteatralizată a războiului, prin afișe și fotografii de arhivă proiectate pe un ecran de dimensiuni mari care coboară în fundal, respectiv prin informații și statistici furnizate de un panou de știri<sup>32</sup> aflat deasupra scenei. Spectacolul devine o construcție compozită care mizează pe schimbările radicale de ritm și ton, pe contrapunctul comic sau ironic, pe tensiunea permanentă ce se naște din alăturarea unor estetici foarte diverse: teatru-dans, joc realist, documentar, parodie, *commedia dell'arte*, circ, *music-hall*. Departate de a fi o simplă exersare a unor mijloace scenice, spectacolul subliniază absurditatea războiului, propunând o alternativă la varianta „oficială” din cărțile de istorie. Acest manifest anti-război, în care, pentru prima dată, conflictul este văzut din perspectiva soldatului obișnuit, renunță la falsul patriotism, denunțând ipocrizia „războaielor juste” și mecanismele de manipulare ale unei societăți în care individul aflat la baza piramidei sociale este adesea doar un simplu instrument pentru scopuri politice, economice sau militare. Accentul se mută de pe eroism pe rezistență și supraviețuire, de pe strategii militare victorioase pe amatorism și incompetență.

Folosind un montaj asemănător celui cinematografic, spectacolul traversează cu ușurință timpul și spațiul, oferind, printr-o succesiune de tablouri disparate, o lecție de istorie complexă și tulburătoare. Pentru început spectatorii asistă la o paradă de circ în care fiecare clovn reprezintă una dintre marile puteri – Franța, Germania, Marea Britanie, Austria, Rusia. Suntem în vara anului 1914 și, în ciuda aparențelor, atmosfera este una de suspiciune, în care fiecare națiune urmărește mișcările rivalilor și caută să-și ascundă adevăratele intenții în spatele unor declarații pacifiste. Un foc de armă și panoul de știri pe care apare „Sarajevo” marchează momentul care declanșează războiul. Generali englezi, francezi și belgieni încearcă să stabilească un plan comun, dar barierele lingvistice generează confuzii comice. Un soldat rănit nu este transportat cu ambulanța deoarece aceasta este rezervată ofițerilor, în schimb este consolată de o infirmieră: „stai liniștit, te ajutăm să te întorci pe front în cel mult o săptămână”.<sup>33</sup>

Parodia și caricatura sunt instrumentele predilecte și eficiente pentru a demonstra cinismul acestui joc de-a războiul populat de lideri militari și oportuniști lipsiți de scrupule. În „scena profitorilor” sunt arătate ramificațiile economice și politice ale conflictului prin intermediul unor fabricanți de arme din Anglia, Franța, Germania și America, care discută în timpul unei partide de vânătoare despre afaceri și rute de transport profitabile, despre neajunsurile provocate de blocada comercială și despre un posibil armistițiu ce ar afecta masiv câștigurile. Pentru aceștia, „războiul este o necesitate”, „încurajează descoperirile științifice”, este „sângele sănătos al

---

<sup>32</sup> Pe acest dispozitiv informațiile curg de la dreapta la stânga, pe principiul benzii cu știri folosită în televiziune.

<sup>33</sup> *Oh, What a Lovely War!*, op. cit. p. 32.

## COLOCVII TEATRALE

---

națiunii”<sup>34</sup>. În acest timp, panoul de știri informează că „21.000 de americani au devenit milionari în timpul războiului”<sup>35</sup>, iar apoi pe ecran sunt proiectate imagini cu soldați având bandaje la ochi în urma atacurilor cu gaze.

Satira necruțătoare se îndreaptă mai ales spre comandanții britanici, reprezentați prin figura mareșalului Haig, personaj inept și orgolios, responsabil pentru mai multe decizii dezastruoase. El ordonă militarilor să atace liniile inamice fără să se protejeze de obuze, deoarece această atitudine plină de măreție va genera derută printre germani și le va garanta victoria. Rezultatul: „Verdun... pierderi totale de un milion și jumătate de oameni”<sup>36</sup>. În ciuda statisticilor care arată dimensiunea carnagiului, este totuși convins că Imperiul Britanic va învinge pentru că își poate permite pierderi mai mari, având o populație mult peste cea a Germaniei. Considerându-se instrumentul predestinat al providenței, el invocă sprijinul divin pentru a reuși printr-o ofensivă de proporții să obțină victoria înainte de sosirea americanilor.

Prin contrast, registrul realist și umorul negru domină scenele în care este prezentată viața soldaților în prima linie a frontului, camaraderia, teama sau plictiseala din tranșee. De Crăciun, soldații englezi și cei germani își împart cadouri și băuturi, cântă și râd împreună, uitând că se află în tabere adverse, până când tonul se schimbă brusc odată cu informațiile care apar pe panoul de știri: „nimic nou pe frontul de vest... aliații au pierdut 850.000 de soldați în 1914.”<sup>37</sup> Un ofițer își felicită subalternii pentru că au rezistat bombardamentelor, inclusiv gazelor de luptă pe care aceștia le-au aruncat asupra inamicului, dar care din cauza schimbării direcției vântului s-au întors împotriva lor. Câțiva soldați irlandezi sunt trimiși să atace și ajung din greșeală sub tirul aliaților englezi, dar iminența morții nu-i împiedică să facă glume pe seama situației absurde în care se află. În scena finală, un grup de militari francezi, epuizați de războiul de uzură din tranșee, se îndreaptă spre pozițiile inamicului imitând sunetele „mieilor la abator”<sup>38</sup>. Apare ultimul mesaj, „războiul menit să pună capăt războaielor... a ucis zece milioane de oameni... douăzeci și unu de milioane au fost răniți... șapte milioane au fost dați dispăruți”<sup>39</sup>, actorii cântă *Oh, What a Lovely War!*, iar pe ecran apar fotografii cu fețele tăcute ale soldaților reali.

Diferit de orice altă producție și greu de clasificat – musical, documentar, tragi-comedie – spectacolul și-a câștigat un capitol special în istoria teatrului britanic. Inovator atât în conținut, cât și în formă, *Oh, What a Lovely War!* este considerat

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 45-46.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 40

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 78

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 79.



## COLOCVII TEATRALE

---

„primul eveniment multimedia”<sup>40</sup>, „calul troian prin care anti-naturalismul și teatrul politic au câștigat un punct de sprijin important în Marea Britanie”<sup>41</sup>, „epic și intim, elegant stilizat și de un realism feroce, comic și tragic”<sup>42</sup>. Nu este un spectacol doar despre prima conflagrație mondială, ci o condamnare a tuturor războaielor, inclusiv cel care în anii '60 părea să fie iminent. Trecuse puțin timp de la criza rachetelor din Cuba și tensiunile între cele două superputeri, S.U.A. și Uniunea Sovietică, erau la cote alarmante. În 1964, tocmai începuse războiul din Vietnam, când *Oh, What a Lovely War!* ajunge pe Broadway, iar cele peste o sută de reprezentații jucate aici au un puternic ecou în rândul mișcărilor pacifiste din New York. Spectacolul va fi invitat în 1963 la Festivalul de la Paris, unde primește premiul pentru cel mai bun spectacol, alături de *King Lear* regizat de Peter Brook. Producția consacră un nou mod de a crea teatru, bazat pe participarea întregii echipe, atât la scrierea scenariului, cât și la dezvoltarea acestuia prin improvizații, devinind în anii următori o practică des uzitată de numeroase companii. Unul dintre cei mai importanți critici britanici, Kenneth Tynan scria în 1963: „când se va scrie istoria teatrului nostru, la mijlocul secolului al XX-lea, un nume va fi în fața celorlalte: acela al lui Joan Littlewood. Ceilalți scriu piese, le regizează sau joacă în ele, ea singură face teatru”<sup>43</sup>.

Vederile de stânga și discursul non-conformist o fac pe Joan Littlewood să fie indezirabilă pentru finanțările alocate de Arts Council, iar supraviețuirea companiei se bazează pe transferul spectacolelor în teatrele comerciale din West End. Spre exemplu, în 1963 trei dintre spectacolele realizate de ea se regăseau în stagiunea acestor teatre, ceea ce o face să fie, oarecum ironic, unul dintre cei mai de succes regizori ai perioadei. Refuzând să devină o anexă a teatrului comercial, Joan Littlewood are de la mijlocul anilor '60 doar apariții sporadice, iar puținele spectacole pe care le realizează nu mai trezesc entuziasmul de altădată. În 1975 renunță definitiv la regia de teatru și se stabilește la Paris.

\*

Practician prin excelență, Joan Littlewood a scris puține texte teoretice, evitând să extragă din vasta ei experiență scenică o metodă proprie. „Am fost mult prea ocupată să fac teatru, ca să găsesc timp pentru a scrie despre el”<sup>44</sup>. A refuzat să-și promoveze propriile puncte de vedere într-un mod care ar putea nega importanța colaborării, susținând mereu că toți cei implicați în procesul de creație – regizor, actori, scenograf, tehnicieni – au avut o contribuție egală. Era partizana unui teatru viu, un organism care se naște printr-un experiment colectiv, un schimb la care

---

<sup>40</sup> <https://www.theguardian.com/stage/2010/mar/11/oh-what-a-lovely-war-review>, Alfred Hickling, 2010, *Oh, What a Lovely War*.

<sup>41</sup> Kershaw, B. (ed.), *op. cit.*, p. 399.

<sup>42</sup> Charles Marowitz *apud* Holdsworth, N., *Joan Littlewood, op.cit.*, p.82.

<sup>43</sup> <https://www.theguardian.com/stage/2014/jan/31/kenneth-tynan-on-oh-what-a-lovely-war>, Kenneth Tynan *on Joan Littlewood and Oh! What a Lovely War*.

<sup>44</sup> Holdsworth, N., *Joan Littlewood, op.cit.*, p. 43.

## COLOCVII TEATRALE

---

participă nu doar performerii, ci și publicul. A respins ideea unei formule definitive, deoarece fiecare spectacol era pentru ea o nouă aventură, complexă și în același timp efemeră, care implica adesea abordări specifice.

Joan Littlewood era adversara sistemului ierarhic din teatrul britanic, în care regizorul era autoritatea supremă. Actorul este un partener egal în procesul de creație, el poate și trebuie să se implice în căutări și să fie capabil să se adapteze permanent la schimbări. „Nu cred în supremația regizorului, a scenografului, a actorului și nici măcar în aceea a scriitorului. Numai prin colaboare această extraordinară artă a teatrului reușește să supraviețuiască și să aibă succes”<sup>45</sup>, spunea ea. Grupul este o „minte compozită”<sup>46</sup> în care ideile, informațiile și creativitatea sunt puse la comun, iar atunci când devine stabil facilitează dezvoltarea abilităților scenice, descoperirea unui vocabular comun și o viziune teatrală omogenă. Încrederea reciprocă este elementul cheie pe care se bazează compania permanentă și creația colectivă.

Până la mijlocul secolului al XX-lea, pregătirea actorului britanic era practic terminată după ce acesta își finaliza studiile la o școală de teatru. Timpul scurt alocat unei producții, în general 30-40 de zile, și competiția de pe piață încurajau specializarea pe anumite roluri, plafonarea și manierismul. În schimb, pentru Joan Littlewood actoria este „o artă cu infinite provocări, care cere umilință și antrenament constant”<sup>47</sup>. Ea impune un program strict de pregătire cu scopul de a forma actori versatili, receptivi și intuitivi, credibili la repetiții și în spectacole, dar și pentru a crește coeziunea grupului și a atinge „un nivel de perfecțiune așteptat de la o companie de balet sau o orchestră simfonică.”<sup>48</sup>. (De remarcat că cei mai mulți dintre membrii companiei proveneau din rândul actorilor amatori.) În timp ce actoria britanică era strâns legată de text, ea utilizează jocul și improvizația pentru a stimula inițiativa, curiozitatea și imaginația. Această practică, folosită frecvent astăzi, era în perioada de după război o raritate, motiv pentru care Littlewood este considerată ca fiind inițiatorul și principalul exponent al utilizării improvizației în procesul de creație.

„Una dintre calitățile remarcabile ale lui Littlewood ca regizor era abilitatea ei de a menține în centrul interesului explorarea, experimentul și improvizația până în ultimul moment în procesul de repetiție [...] Chiar și atunci, ea refuza să admită închiderea, fixarea și reînvierea de-o seară a unor corpuri frumos ambalate. Orice semn de complacere, de comoditate, de «tras la public» sau de «afurisită de exagerare actricească» era denunțat în note virulente afișate pe pereții cabinelor, ironizat cu cerbicie în întorsături de frază și genera de obicei nesfârșite repetiții.”<sup>49</sup> Spectacolul

---

<sup>45</sup> Holdsworth, N., *Joan Littlewood*, traducere de Cristina Modreanu, în Mitter, Shomit (ed.), Shevtsova, Maria (ed.), *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, București, Editura Unitext, 2010, p. 101.

<sup>46</sup> Holdsworth, N., *Joan Littlewood*, op.cit., p. 49.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> Holdsworth, N., *Joan Littlewood*, în Mitter, S. (ed.), Shevtsova, M. (ed.), op. cit., p. 103.



## COLOCVII TEATRALE

---

era pentru Littlewood un proces continuu, el trebuia să se reînnoiască și să fie perfect sincronizat la fiecare reprezentație.

Fiecare nouă producție începea cu o perioadă de cercetare minuțioasă, la un nivel care nu se regăsea nicăieri în teatrul britanic. Compania devenea un atelier în care aveau loc lecturi, discuții, întâlniri cu specialiști din diverse domenii, se asculta muzică, se căutau soluții scenografice și de ecleraj, se împărtășeau teorii și practici teatrale. Littlewood era un „dictator binevoitor”<sup>50</sup>, amfitrion și animator al grupului, cel care furniza teme de studiu, liste de lecturi și materiale documentare – albume de artă sau de arhitectură, literatură și poezie, fotografii, reviste, articole de presă. După ce această primă etapă era parcursă, grupul începea să experimenteze pornind de la text, căutând mai degrabă să-i rămână fidel în substanță, decât în formă.

În lucrul pe text, Littlewood a pornit de la metoda stanislavskiană, dar fără să o aplice cu rigoare. A filtrat-o într-o manieră personală, extrăgând doar anumite principii: analiza în detaliu a personajelor (identificarea motivațiilor și scopurilor, universul interior), activarea imaginației creative, explorarea subconștientului, simplitatea și adevărul scenic, observarea vieții de zi cu zi în găsirea acțiunilor. Și-a câștigat reputația că taie, rearanjează și esențializează materialul scris, că folosește improvizația pentru a găsi o comunicare mai directă cu publicul, folosind adesea limbajul colocvial, jargonul sau acțiunea fizică.

Într-o perioadă în care teatrul britanic era în proporție covârșitoare dominat de naturalism, Joan Littlewood s-a numărat printre puținii creatori care s-au plasat contra curentului. A căutat direcții noi, eclectice adesea, evitând limitările scenei clasice, formalismul, rigiditatea și în general tot ce ține de canonul teatral al perioadei. „În Anglia, din păcate, în prima jumătate a secolului, teatrul a stat ferm în mâinile unor filistini și, cu excepția lui Shaw, majoritatea pieselor montate au fost de o asemenea banalitate încât este dificil să ne imaginăm unde au găsit publicul [...] Până și marii clasici englezi au fost produși și jucați, ca și cum aceste piese ar fi fost concepute de niște doamne în vârstă din epoca edwardiană în timp ce stăteau și brodau”<sup>51</sup>

Aversiunea ei se îndrepta mai ales spre acele teatre care promovau un divertisment facil, producții sigure sub aspect financiar, dar total desprinse de contextul social, politic și cultural. „Atmosfera în teatrul din West End este din punct de vedere uman și estetic nesatisfăcătoare... În mod curios, discursul este afectat și, în ceea ce privește mișcările și gesturile, lipsește orice asemănare cu activitatea umană.”<sup>52</sup>

De numele ei se leagă popularizarea noilor teorii ale lui Piscator, Brecht și Meyerhold (aproape necunoscut la acea vreme în Marea Britanie), dar și resuscitarea, aducerea în actualitate a formelor de teatru popular - *commedia dell'arte*, *music-hall*.

---

<sup>50</sup> Elsom, J., *op. cit.*, p. 104.

<sup>51</sup> Holdsworth, N., *Joan Littlewood, op. cit.*, p. 46.

<sup>52</sup> *Ibidem, op. cit.*, p. 47

## COLOCVII TEATRALE

---

Joan Littlewood înlătură barierele dintre teatrul popular și cel de artă, consecvență principiului că spectacolul trebuie să fie un demers interogativ, să stimuleze, dar să fie și un divertisment. Jucând adesea în centre industriale, în fața unui auditoriu needucat, ea căuta nu doar să democratizeze actul teatral, să-l ofere unei pătri sociale care nu se regăsea în publicul-țintă al celorlalte companii, ci și să stabilească legături active, constante cu aceste comunități.

Abordarea modernă, adesea radicală a clasicilor, interesul pentru noua dramaturgie și temele de actualitate, (re)scrierea textului dramatic prin utilizarea improvizației și a metodelor participative, antrenamentul și concentrarea actului artistic pe expresivitatea corporală, inserarea materialelor documentare în spectacol, sunt doar o parte din moștenirea pe care Joan Littlewood a lăsat-o teatrului și din care în deceniile următoare numeroase companii, actori și regizori se vor hrăni. Peter Brook, de exemplu, o așează alături de Artaud când vorbește despre personalitățile care l-au influențat și o descrie ca fiind „regizorul britanic cel mai electrizant de la mijlocul secolului al XX-lea.”<sup>53</sup> Nonconformismul creațiilor, scena văzută ca spațiu al căutărilor și al încercărilor, se revendică dintr-un credo pe care l-a enunțat într-unul din ultimele interviuri: „Teatrul trebuie să fie liber, ca aerul și dragostea.”<sup>54</sup>

### BIBLIOGRAFIE

- Coveney, Michael, *London Theatres*, e-book, London, Frances Lincoln Publishers Ltd, 2020.
- Dorney, Kate, Gray, Frances, *Played in Britain. Modern Theatre in 100 Plays*, e-book, London, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing PLC, 2013.
- Elsom, John, *Post-War British Theatre*, London, Routledge, Taylor & Francis Ltd, 2014.
- Gorney, Howard, *The Theatre Workshop Story*, London, Methuen Publishing Ltd, 2008.
- Holdsworth, Nadine, *Joan Littlewood*, e-book, London, Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
- Innes, Christopher, *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Kershaw, Baz (ed.), *The Cambridge History of British Theatre, Volume 3*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Lacey, Stephen, *British Realist Theatre: The New Wave in its Context 1956-1965*, London, Routledge, Taylor & Francis Ltd, 1995.
- Mitter, Shomit (ed.), Shevtsova, Maria (ed.), *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, traducere de Cristina Modreanu, București, Editura Unitext, 2010.
- Shellard, Dominic, *British Theatre Since the War*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- xxx - *Oh, What a Lovely War!*, original version edited and introduced by Joan Littlewood, e-book, London, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing PLC, 2014.

---

<sup>53</sup> Peter Brook *apud* Coveney, Michael, *London Theatres*, London, Frances Lincoln Publishers Ltd, 2020, p.230.

<sup>54</sup> <http://www.scene4.com/archivesqv6/jan-2007/html/andreakapsaski0107.html>, Andrea Kapsaki, *Theatre should be free, like air or love. Conversation with Joan Littlewood*.

## COLOCVII TEATRALE

---

### Websites:

- <http://www.scene4.com/archivesqv6/jan-2007/html/andreakapsaski0107.html>, Andrea Kapsaki, 2007, Theatre should be free, like air or love, conversation with Joan Littlewood, Scene4, accessed: 28.10.2022.
- <http://www.theguardian.com/news/2002/sep/23/guardianobituaries.arts>, John Ezard, Michael Billington, 2002, Joan Littlewood, The Guardian, accessed: 27.10.2022.
- <http://www.theguardian.com/stage/2014/jan/25/shelagh-delaney-angry-young-woman-a-taste-of-honey>, Rachel Cooke, 2014, Shelagh Delaney: the return of Britain's angry young woman, The Guardian, accessed: 29.10.2022.
- <http://www.wcml.org.uk/maccoll/maccoll/theatre/scripts-and-productions>, Peggy Seeger, Ewan MacColl, dramaturge - a thumbnail theatre chronology, Working Class Movement Library, accessed: 28.10.2022.
- <https://www.theguardian.com/stage/2010/mar/11/oh-what-a-lovely-war-review>, Alfred Hickling, 2010, Oh, What a Lovely War, accessed: 28.10.2022..
- <https://www.theguardian.com/stage/2014/jan/31/kenneth-tynan-on-oh-what-a-lovely-war>, Kenneth Tynan on Joan Littlewood and Oh! What a Lovely War, 2014, The Guardian, accessed: 27.10.2022.

## Imagina femeii de la Euripide la Churchill

Alexandra FELSEGHI •

**Rezumat:** Articolul de față dorește să prezinte modalități prin care dramaturgi clasici și contemporani aleg să trateze personajele feminine în operele lor. În strânsă legătură cu schimbările din contextul socio-politic, rolurile feminine din scriitura dramaturgică se modifică substanțial. Dacă în secolele trecute ele s-au dezvoltat aproape exclusiv în relație cu personajele masculine, astăzi ele dețin o voce distinctă, puternică și profund ancorată în realitățile cotidiene, care acuză inegalitățile de gen sau abuzurile cu care încă ne confruntăm și promovează o imagine a femeii diferită de stereotipiile împământenite în mentalul colectiv. Un moment-cheie al acestei revoluții în dramaturgie este apariția textului lui Caryl Churchill, *Top Girls*, în 1982. Acesta a inovat nu doar modul de a construi femininul și feminismul pe scenă, ci și modul de a structura povestea și replica, devenind o influență majoră asupra dramaturgiei de astăzi. În cele ce urmează, voi încerca să ilustrez câteva din aceste perspective asupra identității feminine, așa cum este văzută prin prisma cititorului și spectatorului contemporan.

**Cuvinte cheie:** teatru feminist, feminism, teatru politic, identitate de gen, scriitură performativă

De-a lungul timpului, imaginea femeii în operele dramatice s-a modificat constant, de la rolul de adjuvant, sau ideal proiectat de imaginarul masculin, la personalități de sine stătătoare, care se revoltă împotriva normelor sociale tradiționale. Acestea din urmă au creat adevărate tabere pro și contra în rândul publicului și al cititorilor, ajungând într-un final să modifice, într-o oarecare măsură, modul în care percepem astăzi categoria din care fac parte. Cele trei personaje pe care am ales să le tratez în cele ce urmează aparțin de epoci și curente diferite, însă ceea ce le leagă este o dimensiune anarhică a relaționării lor cu lumea și dorința de a spulbera îngrădirile impuse de ea.

### I. Medeea și refuzul rolurilor tradiționale în societate

În introducerea cărții lor, *Queer Euripides: Re-Readings in Greek Tragedy*, autorii Mario Telò și Sarah Olsen vorbesc despre Medeea ca fiind precursora unui feminism de tip *gaga* (concept teoretizat de Jack Halberstam în 2012). Conexiunile pe care le fac cei doi autori între noul curent și personajul de tragedie sunt legate de interpretarea acțiunilor scenice. Medeea refuză sentimentalismul parfumat cu care a

---

• Alexandra Felseghi este dramaturg și asistent universitar doctor în cadrul Facultății de Teatru și Film,

## COLOCVII TEATRALE

---

fost asociată întreaga categorie a femeilor și se lasă pradă unei îmbrățișări extatice a pierderii întregului control, transformându-și tragedia într-o ciudată formă de anarhie. Încă de la prima sa apariție pe scenă, ea nu poate decât să ne confirme nouă, cititorilor/spectatorilor, că suntem martorii unei prime reprezentări a feminismului intersecțional pe o scenă de teatru<sup>1</sup>. Cu toate că pune sub semnul întrebării rolurile de gen, aruncând în aer stereotipuri și clișee (înțelese astfel prin prisma cititorului de secol XXI), celebrul monolog al Medeei nu se poate „rupe” de relația cu Iason, ce stă la baza întregii construcții a tragediei. Însă, reprezentarea imaginii femeii în societate și refuzul ei de către Medeea este admirabil construit de Euripide, cu atât mai mult cu cât cuvintele sunt spuse în fața corului format exclusiv din femei: „(...) Din tot ce-i înzestrat cu viață și cu gând, /Femeile sunt neamul cel mai obidit!/ Ne trebuie-ntâi bani să cumpărăm un soț/ Și peste trupul nostru să luăm stăpâni:/ Nețărmut prisos de rele și dureri!/Și iată ce-i mai greu: va fi mișel sau bun?/ Căci nu e legiuit pe soț să-l alungăm/ Și nu-i cinstit ca noi să-l părăsim pe el./ Apoi intrând în legi și obiceiuri noi, /Doar fiind proroc ai ști - că nu te-au învățat/ De-acas’ - cum să te porți mai drept cu soțul tău./ Când, potrivindu-te, vei viețui frumos/ Cu soțul tău, care cu drag s-a prins în jug./ Ce trai de pizmuit! De nu, mai bine mori!/ (...) Se zice c-am trăi ferite de nevoi/ Acasă; pe când ei cu lăncile se bat./ Ce gând nebun! Aș vrea de trei ori să mă lupt/ Cu scut în loc să am o dată de născut.”<sup>2</sup> Mai grav decât invocarea relațiilor riscante din familie, a privării de libertate și de autonomie asupra propriului trup, Medeea refuză public maternitatea - înțeleasă ca fiind funcția de bază și datoria principală a femeilor timpurilor sale. Putem să-i interpretăm cuvintele ca pe un act de abatere gravă de la normă (având în vedere condiția ei de străină în cetatea Corintului), ca pe un ur-feminism, sau ca pe un exemplu negativ pe care Euripide îl oferă cetățenelor vremii sale.

Prin urmare, voi încerca să răspund întrebării formulate de Douglas Cairns<sup>3</sup>: este *Medeea* o piesă misogină sau feministă? Pornesc de la considerentul că orice text de teatru câștigă valențe diferite de înțelegere prin filtrul contextului realității în care ajunge să se materializeze scenic. În 2022, „problema feminină” ajunge din nou în atenția publicului, ca subiect de proteste și în dezbateri publice, atât în medii

---

<sup>1</sup> Olsen, Sara, Mario Telò (edit.), *Queer Euripides: Re-Readings in Greek Tragedy*, UK, Bloomsbury Academic, 2022, p 2 (cit. original): „The Black Sea princess is also, to an extent, an icon of the gaga feminism theorized by Jack Halberstam: an intersectional, queer, cis and trans (\*) feminism characterized by „a refusal of the mushy sentimentalism that has been siphoned into the category of womanhood”; „an ecstatic embrace of loss of control”; „funky forms of anarchy”, and „an antisentimental fascination with loss, lack, darkness”, op. cit. Halberstam, Jack, *Sex, Gender, and the End of Normal*, SUA, Beacon Press, 2012, pp. xiii, 139, 143

<sup>2</sup> *Tragicii greci. Antologie*, Studiu introductiv și comentarii de D.M. Pippidi, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958 (Medeia, traducere de Alexandru Pop), p 513

<sup>3</sup> Stuttard, David (edit.), *Looking at Medea*, UK, Bloomsbury Academic, 2014, (autor: Cairns, Douglas, *Medea: Feminism or Misogyny?*, pp 123-138)

## COLOCVII TEATRALE

---

academice, cât și în mass-media, sau pe rețele de socializare. Printre altele, șocanta decizie de a anula dreptul la avort al femeilor din SUA, sau Polonia, a produs ecouri și discuții inclusiv în spațiul autohton. Cu toate că întreruperea de sarcină din România nu este un act în afara legii, mentalitățile conservatoare pun presiuni inutile asupra persoanelor de sex feminin care se văd nevoite să recurgă la astfel de servicii. Conform publicației Pressone, în 2019 Centrul Filia<sup>4</sup> a contactat 217 spitale publice la nivel național, încercând să afle câte din acestea fac avorturi la cerere. Din 158 de repondenți, doar 40 de instituții medicale făceau oricând, 31 nu prestau în timpul sărbătorilor religioase, iar 51 nu realizau deloc aceste proceduri medicale<sup>5</sup>. Atâta vreme cât educația sexuală, avortul, feminismul, egalitatea de șanse, egalitatea de gen sau orice alt discurs legat de identitate sunt considerate ca fiind subiecte tabu într-o societate, nu putem interpreta un text clasic, ca *Medeea*, decât prin prisma feminismului.

### II. Nora și problema auto-reprezentării

În decembrie 1879, la Teatrul Regal Danez avea loc premiera mondială a textului ibsenian, *O casă de păpuși*. În notele autorului din octombrie 1878, piesa în lucru era numită „tragedie modernă” și pornea de la considerentul că, parafrazez, în lume există două legi spirituale, două tipuri de conștiință, a bărbatului și a femeii, care sunt substanțial diferite și nu pot ajunge niciodată la un numitor comun, cu toate că în viața de zi cu zi, femeia este judecată după legea bărbaților<sup>6</sup>. Cu șase ani înainte de premiera controversatei drame din Copenhaga, Laura Anna Sophie Müller se căsătorea cu învățătorul Victor Kieler și viața lor de familie avea să devină o adevărată sursă de inspirație pusă în scenă. Laura Kieler nu avea să-l ierte niciodată pe Ibsen pentru modul în care i-a reprezentat public viața privată, iar acest fapt s-a prelungit în dispute întinse pe o considerabilă durată de timp. Într-o scrisoare adresată pionerei feminismului suedez, Fredrika Limnell, Ibsen susține că un statement public din partea sa, în care să afirme că Laura Kieler nu este Nora, ar fi cel puțin inutil și ridicol. Argumentele sale țin de faptul că doar soții Kieler ar putea îndepărta zvonurile false din oraș, care făceau conexiuni între cele întâmplate în viața personală a celor doi și premisele spectacolului *O casă de păpuși*<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Mai multe informații despre Centrul Filia se pot afla la următorul link: <https://centrulfilia.ro/> (accesat la data de 27 octombrie 2022)

<sup>5</sup> Mai multe informații se pot afla la link: <https://pressone.ro/ce-omit-sa-spuna-liderii-politici-si-religiosi-romani-cand-vorbesc-despre-avort> (accesat în 26 octombrie 2022)

<sup>6</sup> Frode, Helland, Julie Holledge (edit.), *Ibsen on Theatre*, London, editura Nick Hern Books, 2018, p. 70, (cit. original): „There are two kinds of spiritual law, two kinds of conscience, one in the man, and quite different one in the woman. They do not understand each other; but in practical life, the woman is judged according to the law of men, as if she were not a woman but a man.”

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 79, (cit. original): „I am not totally clear about what Laura Kieller actually aims at when she tries to get *me* involved in these disputes. A statement from me like the one she wants, namely ‘that

## COLOCVII TEATRALE

---

Indiferent de disputa interminabilă dintre Ibsen și soții Kieler, Nora rămâne un personaj pasionant de analizat chiar și în zilele noastre, când emanciparea femeii are înțelesuri și nuanțe diferite. În lectura regizorului Botond Nagy și a dramaturgei Ágnes Kali<sup>8</sup>, Nora din producția Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, este o soțietrofeu care își hrănește alienarea prin cumpărături convulsive. Acumularea cutiilor aduse de curieri îngustează tot mai mult spațiul casei, nereușind să concureze sau să omoare coșmarurile și muștrările de conștiință ale femeii. Confruntarea finală nu se dă între Nora și Torvald, ci între Nora și ea însăși - o confruntare mult mai dureroasă și mai sinceră. Universul perfect tehnologizat al casei devine spațiu de detenție, odată ce conștiința Norei se trezește la viață, ca dintr-o comă profundă. Până în acel moment, singurele relații ale Norei sunt cu bărbați, fie că este vorba de tatăl defunct, Helmer, Dr. Rank sau Krogstad - relații care ajung să o definească și să-i afecteze propriul mod de percepție. Nora nu se poate autoanaliza decât prin prisma masculină și numai în relație cu sexul opus și nevoile acestuia. În acest caz, recunoașterea aristoteliană este un act de auto-recunoaștere, de auto-asumare, de eliberare și de acceptare.

Astăzi, relevanța textului apare și prin ilustrarea incapacității de comunicare a persoanelor de sex opus, indiferent de natura relației pe care aceștia o au - o incapacitate înrădăcinată adânc în educația noastră, diferită în funcție de gen. Mai mult, pune problema *reprezentării vs autoreprezentării*. În eseu *Teatrul feminist și turnura performativă*, Cristina Modreanu punctează principalele probleme ale acestei lipse de reprezentare a identității feminine autentice din spațiul autohton, după cum urmează: „Reprezentările femeii pe care le consumăm prin muzică, literatură, film și teatru ne-au intrat atât de bine în sistem, încât nici nu mai observăm câte forme de exploatare ne sunt infuzate prin intermediul lor. Femeile care apar la TV - ca invitate, moderatoare sau animatoare - sunt de obicei valorizate prin felul în care arată, nu prin competența sau expertiza lor. Cât despre numărul de femei prezente în studiourile TV, pentru indiferent ce tip de emisiune, inclusiv cele culturale, acesta este mereu inferior numărului de invitați de celălalt gen. E o simplă observație, nu acuz pe nimeni de rea intenție, dar ridic un semn de întrebare.”<sup>9</sup> Acest semn de întrebare se poate ridica și printr-o analiză contemporană asupra personajului Nora: în momentul în care ea conștientizează că se poate auto-reprezenta într-o societate patriarhală și părăsește „carcera” căsniciei, finalul rămâne deschis. Schimbarea Norei are loc după lăsarea

---

she is *not* Nora’ would be both meaningless and ridiculous, as I have never alleged the opposite. If untruthful rumours have been spread up there in Copenhagen that at an earlier point in her life something happened which has a kind of likeness with the promissory note in *A Doll’s House*, then he herself or her husband, preferably together(...), can destroy the false rumours.”

<sup>8</sup> Vezi spectacolul *Nora*, producție a Teatrului Maghiar de Stat Cluj-Napoca, în regia lui Botond Nagy, adaptare de Ágnes Kali și Botond Nagy, premiera în 16 martie 2019:

<https://www.huntheater.ro/ro/spectacol/485/nora/> (linke accesat la data de 26 octombrie 2022)

<sup>9</sup> Modreanu, Cristina, *Fluturile Gladiator, Teatru politic, queer&feminist pe scena românească*, București, Editura Cartea Veche, 2016, p 108



## COLOCVII TEATRALE

---

cortinei, invitând publicul să gândească viitoare posibile scenarii ale acestui personaj. Astfel, personalul devine politic, iar identitatea femeii în relație cu societatea un subiect fierbinte de dezbatere continuă.

### III. Marlene și inegalitatea de gen

În scurta istorie a provocărilor din teatru pe care o face Aleks Sierz, preliminară cercetării sale asupra fenomenului *in-her-face*, se oferă un loc aparte lui Caryl Churchill, numită ca cea mai inovatoare și mai palpitantă voce teatrală a secolului XX din Marea Britanie. Textul ei, *Top Girls*, a revoluționat atât modul de a gândi rolurile feminine, cât și construcția dialogului sau a structurii unei piese de teatru<sup>10</sup>. Influența pe care Churchill o are asupra scriiturii performative și a noii dramaturgii este masivă: Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin Crimp, sau Marius von Mayenburg fiind doar câțiva care se revendică din direcția deschisă de ea. Referitor la scopul scenariilor de teatru, Churchill are următorul crez: „o piesă nu există cu adevărat până când nu are loc pe scenă, iar dramaturgul învață din asta mai mult decât din orice”<sup>11</sup>

Născută în 1938, Churchill susține că influența majoră asupra operei sale vine din teatrul brechtian și non-naturalist, intrând în categoria autorilor socialiști și feminisți. Cu toate acestea, orice categorie nu este suficient de laxă pentru a putea include multitudinea de teme și inovații pe care continuă să le dezvolte pe parcursul unei cariere întinse pe mai bine de cinci decenii. Spre exemplu, anii ‘90 au reprezentat o schimbare imensă de paradigmă în dramaturgia lui Churchill, migrând înspre o scriitură minimalistă, eliptică<sup>12</sup>, așa cum o descrie Vicky Angelaki. Ce rămâne, însă, constant în piesele ei este lipsa unor verdicte clare, lăsându-i publicului privilegiul de a trage concluzii.

Contextul socio-politic în care a apărut un text ca *Top Girls* este dat de o schimbare în privința modului în care femeile au început să fie percepute în societatea britanică din anii ‘70. Aceste schimbări în societate au survenit printr-un set de acte normative, de la reformele legate de condițiile în care femeile puteau cere avortul (1967), la simplificarea acțiunii de divorț (1969), sau la adoptarea legii salariilor egale, indiferent de sex (1970) și anularea actului de discriminare sexuală în domeniul

---

<sup>10</sup> Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, UK, Faber&Faber 2000, p. 27 (cit. original): „But as far as writing goes, it was Churchill who had the most innovative and thrilling theatrical voice. In *Top Girls* (1982), her prophetic play about women and Thatcherism, she used overlapping dialogue, shifting timescales and emotional truth in a unique combination that revitalized theatrical language.”

<sup>11</sup> Deeney, F. John, Maggie B Gale (edit.), *Cincizeci de dramaturgi moderni și contemporani*, București, Editura Tracus Arte, 2017, p 91, *apud*. [www.royalcourttheatre.com/season/weekly-rep-open-court](http://www.royalcourttheatre.com/season/weekly-rep-open-court).

<sup>12</sup> Angelaki, Vicky, *Social and Political Theatre in 21st-Century Britain. Staging Crisis*, UK, Bloomsbury Academic, 2017, p.19



## COLOCVII TEATRALE

---

angajărilor (1975). Cu toate acestea, mentalitatea conservatoare și păstrarea rolurilor tradiționale în societate continua să existe, indiferent de reformele adoptate. Mai mult decât atât, în perioada în care Margaret Thatcher ajunge prim-ministru, Marea Britanie se confrunta cu o criză a locurilor de muncă și cu o inflație ridicată. Prioritatea lui Thatcher a fost aceea de a căuta mijloace prin care să stopeze inflația, în detrimentul creșterii șomajului care a dus la instabilitate socială. Această perioadă este surprinsă cu un ochi critic în actul doi al piesei *Top Girls*.

Piesa începe cu o cină anti-naturalistă, în care personalități feminine din diferite perioade istorice stau la masă cu personajul principal, Marlene, și își povestesc experiențe personale. Prin intermediul acestor povești, Churchill lansează diferite tematici feministe pe care urmează să le dezvolte pe tot parcursul textului: femeie vs carieră, femeie vs maternitate, femeie vs dreptul de proprietate (atât al bunurilor materiale, cât și al propriului trup sau destin), femeie vs ea însăși. Mărturiile femeilor din actul întâi construiesc împreună o istorie a opresiunii. De-a lungul veacurilor, femeia a fost considerată o „ustensilă” utilă bărbatului în drumul îndeplinirii propriului destin. În comentariile despre *Top Girls* realizate de Naismith și Worall se formulează o întrebare la care atât distribuția exclusiv feminină din piesă, cât și publicul ei încearcă să răspundă: ce înseamnă să (mai) fii femeie într-o societate ale cărei standarde au fost construite de către bărbați? Soluția pe care o oferă Churchill apare în finalul piesei, în care sugerează că schimbarea poate veni doar printr-o reconfigurare a gândirii politice<sup>13</sup>. Inegalitatea dintre sexe se resimte indiferent de legile de echitate socială, sau de abolirea actelor de discriminare pe bază de sex, întrucât ea se află adânc împământenită în societate, prin mentalități tradiționale și „legi nescrise”. Este ceea ce autoarea surprinde cu ironie în actul doi din piesă, în care diferite femei se prezintă la interviuri de job-uri din domeniul „prestări servicii”, de unde odată angajate, le va fi dificil să avanseze în carieră.

Ultimul act se concentrează aproape exclusiv pe diferența de opinii dintre Marlene, ca femeie de carieră și susținătoare a Thatcherism-ului și sora ei, Joyce, de părere că doar socialismul mai poate schimba lumea în vreun fel. Piesa nu dă verdicte, fiecare din cele două surori renunță la o parte importantă din ele pentru a-și urma convingerile. Fie că aleg să plece sau să rămână în același loc, în afara sau în interiorul familiei, niciodată ele nu vor fi mulțumite în totalitate cu decizia luată. Așa cum afirmă Fina Birulés, este dificil să definim categoria „femeie” ca pe o singură identitate normativă: „Femeile sunt diverse și se înțeleg pe ele însele în moduri foarte diferite,

---

<sup>13</sup> Naismith, Bill, Nick Worall, *Caryl Churchill. Top Girls*, UK, Bloomsbury Methuen Drama, 2013, p. 48 (cit. original): „The modern women of the play also have to cope with the endemic enigma of being women in a society where so many standards have been set by men. Act Three, through the character of Joyce, suggests that the only fundamental change for the better – for both women and men – must come through a change in political thinking. Act One gives expression to a universal female resentment which continues on various levels throughout the play.”

## COLOCVII TEATRALE

---

având dorințe extrem de diverse. (...) Totuși, putem spune că majoritatea - feministe sau nu, de dreapta sau de stânga, docile sau critice față de regulile dezbaterei instituționale ori indiferente la lupta politică - nu sunt dispuse să renunțe la acea egalitate pe care o putem numi „dreptul de a avea drepturi”, adică la muncă remunerată, la personalitate juridică și educație. Și, în același timp, nu sunt dispuse să renunțe la libertate: să-și controleze și să se bucure de propriul corp și să-și decidă propriile mișcări și deplasări.”<sup>14</sup>

\*\*\*

În concluzie, fie că vorbim despre Medeea, Nora sau întreaga galerie de tipologii feminine prezente în *Top Girls*, personajele vor continua să fie relevante atâta vreme cât problematicile expuse prin intermediul lor vor dăinui în societate, sub o formă sau alta. Cele trei aspecte pe care am ales să mă concentrez în articol (refuzul rolurilor tradiționale, reprezentarea femininului și inegalitatea de gen) sunt doar câteva dintr-o gamă foarte largă de problematici dureroase care-și fac în continuare loc în subiectele dezbătute atât în teatru, cât și în afara lui. Iată de ce, consider că identitatea feminină așa cum este ea prezentată în artele performative (și nu numai) reprezintă un subiect de cercetare complex, care trebuie tratat cu responsabilitate de către practicienii și teoreticienii din domeniu.

### BIBLIOGRAFIE

- Angelaki, Vicky, *Social and Political Theatre in 21st-Century Britain. Staging Crisis*, UK, Bloomsbury Academic, 2017;
- Birulés, Fina, *Antracte. Despre politică, feminism și gândire* (original title: *Entreactes: entorn de la política, el feminisme i el pensament*), București, Editura frACTalia, 2021;
- Euripides, *Medea*, translated by Diane Arnson Svarlien, USA, Hackett Publishing Company, 2008;
- Deeney, F. John, Maggie B Gale (edit.), *Cincizeci de dramaturgi moderni și contemporani* (original title: *Fifty Modern and Contemporary Dramatist*), București, Editura Tracus Arte, 2017;
- Frode, Helland, Julie Holledge (edit.), *Ibsen on Theatre*, London, editura Nick Hern Books;
- Modreanu, Cristina, *Fluturele Gladiator*, Teatru politic, queer&feminist pe scena românească, București, Editura Cartea Veche, 2016;
- Naismith, Bill, Nick Worall, Caryl Churchill. *Top Girls*, UK, Bloomsbury Methuen Drama, 2013;
- Olsen, Sara, Mario Telò (edit.), *Queer Euripides: Re-Readings in Greek Tragedy*, UK, Bloomsbury Academic, 2022;
- Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, UK, Faber&Faber 2000;
- Stuttard, David (edit.), *Looking at Medea*, UK, Bloomsbury Academic, 2014.

#### Articole citate:

Filia Center (Centrul Filia): <https://centrulfilia.ro/> (accessed on 27th of October 2022);

---

<sup>14</sup> Birulés, Fina, *Antracte. Despre politică, feminism și gândire*, București, Editura frACTalia, 2021, pp 20-21

## COLOCVII TEATRALE

---

Hungarian State Theatre from Cluj-Napoca: <https://www.huntheater.ro/ro/spectacol/485/nora/> (accessed on 26th of October 2022).

### **Websites:**

<https://pressone.ro/ce-omit-sa-spuna-liderii-politici-si-religiosi-romani-cand-vorbesc-despre-avort>,  
Filip, Răzvan, 2022, Ce omit liderii politici și religioși români când vorbesc despre avort,  
Pressone, (accessed on 26th of October 2022)

### Simbolismul poetic al lui Maeterlinck în *Trei piese triste*

Ana-Magdalena PETRARU •

**Rezumat:** Lucrarea de față își propune o analiză a unei puneri în scenă maeterlinckiene (*Trei piese triste*) pe baza unor poeme ale autorului (*Cincisprezece cântece*, *Au fost ucise trei copile*, *Fetele legate la ochi*, *Șapte surori își caută moartea*) cu incursiuni în critica teatrală și biografică, poetică (a apei, a viselor) și teorii ale sufletului cu scopul de a evidenția temele predilecte și apartenența la curentul simbolist.

**Cuvinte cheie:** simbolism în poezie și teatru, poetica apei și a viselor, suflet.

#### Introducere

Reprezentant al simbolismului belgian, contribuția lui Maeterlinck a fost la fel de însemnată precum a lui Mallarmé în Franța, a lui Gilbert Parker în Anglia sau a lui Bliss Carman în America și s-a distins printr-o alegorie consistentă, totală. Evenimentele, personajele, frazele induc implicit un sens ezoteric, fără a-l enunța; romantismul celor *Șapte prințese* sau realismul *Intrusei* nu lasă impresia unei mascarade morale, însă, în umbra fiecărui incident avem promisiunea universalității, a posibilei împliniri a măreției, nu formulată, ci simbolizată fără clasică personificare<sup>15</sup>. Printre simboliști, autorul s-a remarcat prin tehnică și concepții dintre cele mai romantice, atmosferă și realismul dialogului personajelor dramatice, vocabularul aparținând adesea oamenilor de rând, uneori mai copios decât al țăranilor ceea ce l-a îndepărtat de impecabilitatea literară a limbajului. I s-au imputat lipsa umorului, Maeterlinck rezumându-se la istericalele crizelor tragice sau rânjetul unui craniu din predilecția pentru teroare ca ton dominant; asemenea lui Poe, a fost un poet al sepulcrului, cu mult mai puțin succes al operelor decât povestirile celui din urmă<sup>16</sup>.

Biografii, îngrijitori de operă din timpul vieții lui Maurice Maeterlinck, distins cu Nobelul literar, și-au manifestat precauția în a-i lăuda viața și scrierile, asemuindu-l unui leu împlânzit greu de ilustrat, eforturile fiind necesare a se concentra asupra esențialului pentru a nu cădea în ridicol. Evenimentele din viața sa i-au fost cărțile, spre deosebire de un Strindberg, spre exemplu, mult mai fascinant datorită

---

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

<sup>15</sup> Richard Hovey, “Modern Symbolism and Maurice Maeterlinck”, *The Plays of Maurice Maeterlinck*, Stone and Kimball, Chicago, 1894, pp. 5-6.

<sup>16</sup> *Idem*, pp. 9-11.

## COLOCVII TEATRALE

---

personalității, opuse simbolistului belgian, a cărui operă poate fi caracterizată mai degrabă prin impersonalitate<sup>17</sup>. De celebritate literară, în accepțiunea (post)modernă<sup>18</sup> s-a ferit, manifestându-și reticența și evitând interviurile<sup>19</sup>. Era, de altfel, de așteptat, de la un însingurat, dacă e să dăm crezare bârfelor vremii: fuma țigări fără nicotină, camera îi era precum chilia unui călugăr, cu mobilă sărăcăcioasă și fără cărți, iar pereții erau acoperiți de gânduri materializate așezate pe hârtii ca niște fluturi, prinse în bolduri; nu primea vizite și se dedica meditației.<sup>20</sup>

Rămas în istoria literară prin dramele sale, Maeterlinck s-a evidențiat prin personaje, adesea prezențe nevăzute asociate destinului sau morții. Dintre obsesii, merită amintită cea a apei, o substanță letală pentru majoritatea eroinelor sale<sup>21</sup>. Poetica franceză, în analiza vocii apei, a apreciat că autorul s-a situat la limita dintre poezie și liniște, în sonoritatea unei ape adormite<sup>22</sup> ce se așteaptă trezită.

### Teatrul și poezia lui Maeterlinck

Maeterlinck și-a gândit piesele pentru marionete, aliniindu-se astfel, polemicii moderniste împotriva actorilor și înlocuirii lor de către marionete care i-a cuprins pe Oscar Wilde sau Edward Gordon Craig.<sup>23</sup> Corpul l-ar fi împiedicat pe actor să realizeze ‚gesturi simbolice’ din cauza mimesis-ului ce se cerea depășit pentru a ‚sugera gânduri’, iar în piesele lui Maeterlinck și a altor reprezentanți ai curentului, simbolismul este alăturat abstracției și trebuie să muleze corpurile și materialitatea lor în spiritul gândirii abstracte.<sup>24</sup> Teatrul simbolist, în genere, reprezentat de Maeterlinck, Strindberg sau Yeats, este, prin esență, unul al obiectelor și gesturilor

---

<sup>17</sup> Jethro Bithell, *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*, London and Felling-on-Tyne/ New York and Melbourne: The Walter Scott Publishing Co., LTD, 1913, pp. viii-ix, <https://www.gutenberg.org/files/38917/38917-h/38917-h.htm>. Consultat pe 20 septembrie 2022.

<sup>18</sup> Cf. Lorraine York, *Literary Celebrity in Canada*, Toronto/ Buffalo/ New York: University of Toronto Press, 2007 și Lorraine York, *Reluctant Celebrity. Affect and Privilege in Contemporary Stardom*, Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, Springer International Publishing, 2018. Deși adaptate spațiului canadian, respectiv celui hollywoodian, principiile enunțate de autoare sunt universale, în termeni de tensiune ideologică și contestare și pot fi aplicate simbolistului belgian.

<sup>19</sup> Jethro Bithell, *op. cit.*, p. x.

<sup>20</sup> Jethro Bithell, *op. cit.*, p. 155.

<sup>21</sup> Cristi Avram, „Isabelle – The Last Princess of Maurice Maeterlinck”, *Theatrical Colloquia*, Artes, Iași, nr. 30, 2020, p. 166.

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, translated from the French by Edith R. Farrell, The Pegasus Foundation, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1983, p. 193.

<sup>23</sup> Martin Puchner, *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theatre and Philosophy*, Oxford University Press, 2010, p. 88.

<sup>24</sup> Martin Puchner, *Stage fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 128.

## COLOCVII TEATRALE

---

izolate în care acestea devin semnificanți primari, structură de rezistență a piesei și energiei sale creatoare.<sup>25</sup> Credința sa, enunțată în *Menus propos – le théâtre* (1890), a fost că marile poeme ale umanității (*Regele Lear*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth* etc.) nu pot fi reprezentate pe scenă, locul unde capodoperele mor; simpla lor (re)prezentare prin mijloace umane, intenționate sau accidentale, este o contradicție în sine. Toate capodoperele sunt simboluri, iar simbolul nu suferă prezența umană activă.<sup>26</sup>

Dramele maeterlinckiene au fost categorisite în afara teatrului, iar autorul lor, artist dramatic al neobișnuitului, criticat ca apostol al unui nou decadentism, lipsit de dickensianism (sic!), celor șapte prințese din poemul mistic și simbolic cu același nume, potrivitându-li-se mai bine un umor sănătos à la Martin Chuzzlewit<sup>27</sup>, decât cel crispat care le-a fost atribuit. În teoria sa despre arta dramatică, renegată mai târziu ca nesănătoasă și sterilă, a formulat concepția unui 'teatru static', metodă analitică ce ne reamintește de *Corbul* poesc, disecat în *Filozofia compoziției*.<sup>28</sup>

O reacție la naturalismul belgian, opera sa a avut un ecou mai puternic decât poezia visului lui Georges Rodenbach, poet mistic al liniștii care l-a influențat.<sup>29</sup> Poemele sale (*Sere calde*, 1889, printre altele), precum și piesele și eseurile care le vor urma au ca temă centrală sufletul, anvizajat ca oprimat și inactiv în neajutorarea lui într-un loc (seră caldă) cu uși închise pentru vecie și o atmosferă tropicală dată de imaginile ce se văd din ferestre; urmează, însă, trezirea din vis și regăsim pacienți febrili în spitale întunecate de pe canalele puturoase ale Gentului, ceea ce i-a și atras privirile piezișe ale locuitorilor urbei cu pricina, precum și eticheta de decadentist<sup>30</sup> menționată mai sus. Versul alb îl apropie de Whitman, iar despre poemele sale s-a mai spus că sunt incoerente, scrise parcă de-un bolnav mintal, imposibil de digerat de un victorian din epocă, așa cum poezia lui Tennyson ar putea părea insipidă.<sup>31</sup> Influențat de doctrina elevată și consolatoare a aspirației a lui Albert Mockel și teoria despre sufletul schimbător ca o apă curgătoare ce se va vărsa în ocean într-o bună zi, Maeterlinck se va dezlipi în piesele de mai târziu de pesimismul grotei întunecate și

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 161.

<sup>26</sup> Arnold Aronson, "Avant-Garde Scenography and the Frames of the Theatre", *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*, Alan Ackerman & Martin Puchner (eds.), Hampshire/NY: Palgrave Macmillan, 2006, p. 28.

<sup>27</sup> Archibald Henderson, "Maurice Maeterlinck as a Dramatic Artist", *The Sewanee Review*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 12, No. 2 (Apr., 1904), p. 209, <https://www.jstor.org/stable/pdf/27530624.pdf>. Consultat pe 15 septembrie 2022.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 215.

<sup>29</sup> Jethro Bithell, *op. cit.*, p. 22.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>31</sup> *Idem*, pp. 27-28.

## COLOCVII TEATRALE

---

va ieși la lumina realului<sup>32</sup>. *Prințesa Maleine* a fost asemuită stilului shakespearean: Hjalmar se apropie de Hamlet, printre personaje se numără și-un clown, eclipsa de lună e aceeași ca la căderea lui Iulius Cezar, originalitatea lui Maeterlinck vădindu-se în dialog, intenție estetică<sup>33</sup> și măiestria ironiei (*Prințesa Maleine*, *Orbii*, *Viața albinelor*).<sup>34</sup>

*Șapte prințese* a fost receptată negativ la vremea sa, ca ,vis urât de fată' (Mieszner), ,enigmă de nedescifrat' (Adolphe Brisson), ,ceva pur pictorial, o transpunere picturală de Burne-Jones' (Anselma Heine), care ,abia se ridică la rangul de intermezzo, o schiță neterminată' (Monty Jacobs), ,un test al aparatului mistico-simbolic' (Oppeln von Bronikowski), semnificația stând, poate, în propria ei ciudățenie (Beaunier). Critica pozitivă (van Dijk) ridică în slăvi decorul și personajele, ,sala de marmură spațioasă decorată cu vase de porțelan, lavandă și crini, scara cu șapte trepte pe care stau 7 prințese în rochii albe, dormind pe perne de mătase albă; înfricoșate că s-ar putea trezi în întuneric, au aprins o lampă de argint care le scaldă în lumină și nu se mai trezesc din somn; nici nu trebuie trezite, minunatele prințese, sunt atât de fragile, de asta au și adormit. Tare s-au simțit slăbite de când au ajuns aici, în acest castel nordic, rece al viselor; ele au sosit de pe meleaguri calde și caută soarele care abia se arată, raiul nici el nu se întrevade în umbrele pădurii de stejar și pin, prin canalul de sălcii ce ating orizontul. Dorul de casă le-a cufundat în somn adânc, totul în jurul lor e vechi, iar viața le-a devenit searbădă de-atâta așteptare; își așteaptă camaradul din tinerețe, uitându-se mereu după corabia sa, printre sălcii. Și se întristează că nu vine. Și a venit, în cele din urmă, însă ele s-au încuiat înăuntru și nu pot fi trezite. Bolnav de dor, prințul le privește pe cele șapte pe fereastră, admirând-o îndelung pe Ursula, cu care îi plăcea cel mai mult să se joace când era mic. De șapte ani l-a așteptat să vină, zi și noapte; el le vede întinse, ținându-se de mâini, de parcă le-ar fi frică să nu se piardă una de alta. Trebuie să se fi mișcat, căci două surori de pe treptele de mai sus i-au dat drumul Ursulei de mână, iar ea își ține mâinile tare ciudat. În cele din urmă, prințul reușește să pătrundă în cameră printr-un pasaj subteran, trecând printre morminte. Zgomotul le trezește pe șase prințese, dar nu și pe Ursula. Ele strigă: ,A venit prințul! Însă ea rămâne nemișcată, înțepenită. A murit de-atâta așteptare și dor în suflet".<sup>35</sup>

Imaginația lui Maeterlinck a fost comparată cu un lac cu ape stagnante și dezolante care reflectă fără încetare aceleași peisaje întunecate și adăpostesc la mal

---

<sup>32</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>35</sup> *Idem*, pp. 56-57.



## COLOCVII TEATRALE

---

personaje în suferință; se mai repetă și castelul vechi, pasajele subterane, pădurea neagră, vechiul turn (*Pelléas et Mélisande*, 1892)<sup>36</sup>.

### ***Trei piese triste pe scena Naționalului ieșean***

Pentru omul de rând trecut prin bacalaureat și familiarizat cu simbolistica bacoviană, *Trei piese triste* (*Intrusa*, *Șapte prințese*, *Interior*) după poemele din volumul *Quinze chansons* (*Cincisprezece cântece*) – III (*Au fost ucise trei copile*), IV (*Fetele legate la ochi*), XIV (*Șapte surori își caută moartea*) – devin un prilej de a auzi materia plângând: a naturii vii – pădure, mare, drum de iarnă înzăpezit, copacii care freacă la venirea Doamnei cu Coasa, materie neagră vaporosă, ce va lua cu ea o tânără mamă bolnavă, lăsând familia îndurerată și făcând loc primelor plânsete ale noului ei născut, o fetiță pe care toată lumea o credea surdă, într-o casă plină de fete cu o oarbă; sau moarte – vânat nevăzut, păsări împușcate, cum zburau pe cer și pe care doar publicul le aude câzând, imagini grăitoare cu două înaripate puse pe masă în casa unui vânător ce se împarte între soție și fata în casă, iubindu-le pe rând, în timp ce fiica moartă bănuie prin odăi, sperind pe cei lăsați în viață și spunându-și povestea precum o Șeherezadă a timpurilor noastre. Iepurele adus de picioare de stăpânul casei e uitat în bucătărie, probabil pentru o mică moarte decadentă, în putrefacție à la Sam Taylor Wood<sup>37</sup>.

Vedem imagini cu ea, decedată, la baza unui Yggrasil miniatural mort, într-un ochi de apă, pe o mică insulă înconjurată de ape liniștite, aproape adormite potrivit criticii teatrale de mai sus și a poeticii bachelardiene. E adusă în brațe, depusă pe capaneaua din casă, doar un trecător care dă târcoale stafii ei o poate privi în ochi, fără cuvinte față de cei rămași în viață, însă ea n-ar ști să-i spună de ce și-a curmat zilele, motivele îi sunt necunoscute și ei.

Clarviziunea fetei oarbe care distinge doar umbre și deține o cunoaștere vizuală apropiată de mitul platonician al peșterii, vine palimpsestic peste cea a Cassandreii tragediei grecești, a cărei previziuni nu erau nici ele crezute, „putere care o face în ochii celorlalți să pară o ființă stranie (...), putere a controlării necunoscutului”<sup>38</sup> și o va duce la pierzanie; spre deosebire de femeia-oracol din vechime, premonițiile fiicei oarbe se adevăresc, mama îi moare în ciuda eforturilor familiei de a alunga răul (ținutul de mâini în jurul patului muribundeii). Mătușa libertină, în negru, contribuie la deces, ia mâncarea de la gura cumnatei, strugurii cu

---

<sup>36</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>37</sup> Sam Taylor-Wood, *A Little Death*, 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=NYka4ouQXqk>. Consultat pe 15 mai 2022.

<sup>38</sup> Ioana Petcu, *Urmașii lui Thespis. Identitate și alteritate în tragedia greacă*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2012, p. 103.

## COLOCVII TEATRALE

---

care soțul își hrănește soția, fructe ale invidiei în fabula cu vulpea care nu-i ajunge și zice înciudată că-s acri și ale mâniei romanesti steinbeckiene; tot ea, mătușa, prefigurând doliul, e îmbrăcată deja în negru, port al epocii apropiat pictural de mama lui Whistler, își boscorodește nepoatele și știrbește din autoritatea lui *pater familias*, fratele ei.

Personaj rotund, central, în tradiția forsteriană, oarba e înconjurată de surorile plate care o sprijină (îi pun în mână piesele de șah de pe tabla de joc să le ghicească, e agitată și nu reușește, puterea ei mai că le-ar strivi precum magia șahului vrăjitorilor în *Harry Potter*. Surorile se uită pe fereastră și confirmă că nu-i nimeni, prezența morții doar ea, fata oarbă, o simte. Contrapunctul ei e Ursula din cele șapte fete încununate cu aur care-și caută moartea (în pădure, în mare, în iarnă), simt că e a lor și o merită, la modul existențialist, însă sunt lăsate să trăiască, mai mult ca niște moarte vii în camera de marmură a unor bunici, unchi și mătușă, unde apare vărul Marcel și dă târcoale, ia calea unui labirint subteran căci ușile cunoscute nu le poate deschide; o strânge în brate pe preferata sa, Ursula și pleacă, aventura îl cheamă în larg.

Piesele sunt triste și nu vor fi pe placul consumatorului lejer obișnuit cu final fericit disneyan sau de comedie romantică contemporană, ele se încheie tragic: prima, cu moartea mamei, lăsând în urmă un tată îndurerat cu o mulțime de fete de crescut și o mătușă în negru indiferentă care trăiește în lumea ei; a doua, cu pierzania Ursulei, care trece în neființă sau leșină, dar renaște în lumea visului, cum se cade în simbolism, purtând corabia cu care Marcel va dispărea pe mare, în piesă redată printr-o machetă ținută în palmă luminată într-un cerc ce se vrea lumina soarelui, oceanul marinarului sau hubloul unui vas; a treia piesă îi lasă pe toți siderați de stafia morții care bânuie prin casă și se încheie trist cu trupul ei adus de cei care-au găsit-o pentru a primi omagii și a fi jeliță.

*Trei piese triste* pot fi lecturate/ vizionate ca o meditație asupra bolii și a morții, dau un semn de alarmă (a se citi *wake-up call*) celor care-și irosesc viața sau au gânduri negre visând la cele veșnice, fără să țină seama de suferința celor din jur după eventuala lor dispariție. Prilej de schimbare în bine, de o offeri și găsi consolare în momente de restriște, acuratețea trăirilor personajelor de pe scenă ne fac pielea de găină precum o poveste cu strigoi de Gogol sau un horror de excepție, scris și ecranizat pe măsură.

### Concluzii

Reprezentare teatrală a simbolismului poetic maeterlinckian, *Trei piese triste* cuprind esența dramaturgiei scenice a autorului belgian, temele sale predilecte (frica, moartea) și decorul aferent (pădurea întunecată, iarna înghețată) acționând precum păpușari pentru actorii ca niște marionete, scop al crezului său artistic. Sufletul bânuie

## COLOCVII TEATRALE

---

sub formă de stafie după ce trupul moare de așteptare, dor sau boală, înecat de ape care poartă totodată departe obiectul dorinței.

### BIBLIOGRAFIE

- Arnold Aronson, "Avant-Garde Scenography and the Frames of the Theatre", *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*, Alan Ackerman & Martin Puchner (eds.), Hampshire/ NY: Palgrave Macmillan, 2006, pp. 21-39.
- Avram, Cristi, "Isabelle – The Last Princess of Maurice Maeterlinck", *Theatrical Colloquia*, Artes, Iași, nr. 30, 2020.
- Bachelard, Gaston, *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, translated from the French by Edith R. Farrell, The Pegasus Foundation, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1983.
- Bithell, Jethro, *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*, London and Felling-on-Tyne/ New York and Melbourne: The Walter Scott Publishing Co., LTD, 1913, <https://www.gutenberg.org/files/38917/38917-h/38917-h.htm>. Retrieved on September 20, 2022.
- Henderson, Archibald, "Maurice Maeterlinck as a Dramatic Artist", *The Sewanee Review*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 12, No. 2 (Apr., 1904), pp. 207-216, <https://www.jstor.org/stable/pdf/27530624.pdf>. Retrieved on September 15, 2022.
- Hovey, Richard, "Modern Symbolism and Maurice Maeterlinck", *The Plays of Maurice Maeterlinck*, Stone and Kimball, Chicago, 1894, pp. 5-6.
- Petcu, Ioana, *Urmasii lui Thespis. Identitate și alteritate în tragedia greacă (The Followers of Thespis. Identity and Alterity in Greek Tragedy)*, Alexandru Ioan Cuza University Publishing House, Iași, 2012.
- Puchner, Martin, *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theatre and Philosophy*, Oxford University Press, 2010.
- Puchner, Martin, *Stage fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Taylor-Wood, Sam, *A Little Death*, 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=NYka4ouQXqk>. Retrieved on May 15, 2022.
- York, Lorraine, *Literary Celebrity in Canada*, Toronto/ Buffalo/ New York: University of Toronto Press, 2007.
- York, Lorraine, *Reluctant Celebrity. Affect and Privilege in Contemporary Stardom*, Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, Springer International Publishing, 2018.

### Festivalul - marca identitatii culturale a orasului în contextul marketingului urban

Ioana-Raluca ZAHARIA\*

**Rezumat** Rezumat: Atașând noțiunii de identitate, cea de cultură, vom avea o viziune mai cuprinzătoare și totodată mai precisă a relației care există între cei doi termeni. Identitatea culturală, este acel ceva prin care se recunoaște comunitatea umană (socială, politică, regională, națională, etnică, religioasă) în termeni de valori, mentalitate, angajamente, tradiții, credințe, memorie istorică.

Pentru a înțelege noțiunile de identitate și cultură, ne referim la individ și apoi la grup și la felul în care relaționează cu comunitatea, societatea și, de ce nu, cetatea înțeleasă ca oraș. Acesta din urmă devine cultural atunci când pune în valoare obiceiurile și tradițiile locuitorilor săi, patrimoniul, operele artiștilor și meșteșugarilor săi. Articolul de față încearcă să analizeze interdependența care ar putea exista între o manifestare culturală, mai exact un festival cu marcajul său tematic, estetic, managementul specific și identitatea culturală a orașului care îl găzduiește.

Cultura are azi rolul de a ajuta la reconversia orașelor în centre urbane dinamice și atractive. Lăudabil este faptul că această reconversie este folosită și de către orașele mai mici, cu scopul de a-și promova identitatea. Fenomenul în sine este cunoscut ca marketing urban și are printre altele rolul de a impune funcționarilor publici, autorităților publice locale un nou mod de conduită și face să avem o anumită concepție despre orașe – în cazul nostru – datorită mai ales istoriei culturale, dar și în funcție de politica culturală pe care o duc, datorită imaginii pe care doresc să o promoveze, ori prin intermediul operelor de artă, prin realizarea anumitor proiecte artistice: festivaluri, evenimente culturale de marcă, etc.

Este și cazul orașului Tournai din Belgia, așezare frontalieră, are ca și consecință intrarea lui în fenomenul de metropolizare europeană. Mai precis, el face parte din formarea centrelor, compuse din rețele de metropole care devin piloni economici sociali și politici, dar și culturali, cu o întreagă dinamică administrativă și facilități culturale (centre culturale, muzee, teatre, universități, etc). Festivalul bienal la care ne referim se numește „Découvertes, marionnettes et images”, fiind singurul din spațiul franconfon al Belgiei. Renumele festivalului este inevitabil asociat orașului Tournai, iar această asociere îi aduce plus valoare, contribuind efectiv la imaginea sa în regiune și numai. Identitatea culturală a orașului este legată printre altele de evoluția festivalului și invers. Este un festival internațional dedicat formelor contemporane de animație păpușărească. De la teatru de obiecte, trecând prin arta stradală, dansul sau arta digitală, fiecare ediție a festivalului dă posibilitatea accesului la bogăția de forme contemporane ale păpusii și marionetei dar și interdisciplinarității lor. Analizarea festivalului «Découvertes, images et marionnettes» în acest context, ținând cont

---

\* Cercetător științific III dr., Institutul de cercetare multidisciplinară în artă (ICMA), UNAGE, Iași

## COLOCVII TEATRALE

---

de referințele citate și interferențele specifice unei cercetări este cu atât mai complexă și revelatoare în același timp.

**Cuvinte cheie:** Festival, identitate culturală, marketing urban, păpuși, artă digitală, interdisciplinaritate, teatru, tehnologie, rețea, comunitate, diversitate,

### Introducere

Identitatea este un concept complex, dificil de definit ce vizează mai multe aspecte din viața unei persoane. Ne referim aici la aspectul profesional, al originii persoanei, a unei ideologii politice pe care aceasta o îmbrățișează și chiar dacă toate aceste elemente fac referire la domenii diferite, așa cum am afirmat vizează o singură persoană. Altfel spus, identitatea comportă mai multe dimensiuni în strânsă interdependență: individuală, relațională, culturală. „Identitatea este un ansamblu de criterii, de definiții și totodată un atribut, acesta fiind compus din diferite aspecte: unitate, coerență, apartenență, valoare, autonomie și încredere, toate ordonându-se în jurul voinței de a exista”<sup>1</sup> Termenul cultură fiind polisemantic găsește abia în secolul al XIX-lea sensul științific. Edward Burnett Tylor în *Primitive Culture* definește cultura după cum urmează: „este complexul care include cunoaștere, artă, morală, lege, cutume, și oricare alte capacități și obiceiuri dobândite de către om ca membru al unei societăți.”<sup>2</sup>

Dacă atașăm noțiunii de identitate, cea de cultură, vom avea o viziune mai cuprinzătoare și totodată mai precisă a relației lor. Identitatea culturală, este acel ceva, prin care se recunoaște comunitatea umană (socială, politică, regională, națională, etnică, religioasă) în termeni de valori, mentalitate, angajamente, tradiții, credințe, memorie istorică. Observăm în aceste definiții, că pentru a înțelege noțiunile de identitate și cultură, ne referim la individ și apoi la grup și la felul în care relaționează cu comunitatea, societatea și de ce nu cetatea înțeleasă ca oras. Acesta din urmă devine cultural atunci când pune în valoare obiceiurile și tradițiile locuitorilor săi, patrimoniul, operele artistilor și meșteșugarilor săi. Identitatea unui oraș se bazează pe recunoașterea cartierelor sale, a modului de trai, a punerii în valoare a specificului locului și al reda comunității locale, apoi regionale. Cultura are azi rolul de a ajuta la reconversia orașelor în centre urbane dinamice și atractive. Lăudabil este faptul că această reconversie este folosită și de către orașele mai mici, cu scopul de a-și promova identitatea.

### Context, referințe, interferențe...

Chiar dacă nu este o metodă reglementată științific pentru că nu apelează la standardizare, am recurs la studiul de caz cu scopul analizei managementului

---

<sup>1</sup>Laurant Licata, Audrey Heine *Introduction à la psychologie interculturelle*, Bruxelles, De Boeck Supérieur 2012, p. 81.

<sup>2</sup>Idem, *ibidem*, p. 50.

## COLOCVII TEATRALE

---

instituțiilor de cultură, pentru ca „studiul de caz, înainte de toate, descoperă relațiile între fenomen și procese”<sup>3</sup> Considerăm potrivit pentru această analiză un festival cu programul și acțiunile sale culturale. În analiza noastră vom recurge la combinarea diferitelor metode de cercetare empirică, cum ar fi: a interviului, a analizei conținutului documentelor, programelor cataloagelor, a observării procesului de muncă. Exemple bune pentru studiul de caz sunt atât instituțiile de succes, cât și cele care au dispărut sau care nu au performat din punct de vedere managerial. În demersul nostru ne-am focalizat atenția către o instituție din prima categorie ce a lansat pe piața culturală internațională un produs cultural de excepție pe care îl considerăm a fi un exemplu de bună practică.

În literatura de specialitate, termenul de marketing urban este folosit cu diferite înțelesuri și conotații, unul din ele fiind: „mijloc de promovare a orașului, cu caracteristicile și perspectivele sale, în măsură să atragă investiții și vizitatori din exterior” și poate fi descris ca un set de activități direcționate spre optimizarea relației dintre oferta de funcții urbane și cererea din partea locuitorilor, companiilor, turiștilor sau altor vizitatori. Elementele care sunt esențiale marketingului general (cum sunt investigarea pieței, analiza grupurilor țintă și a competitorilor, elaborarea unui plan de marketing și organizarea unor campanii de promovare) vor fi, de asemenea, esențiale marketingului urban. El nu presupune doar o promovare a funcțiunilor unui oraș și creșterea competitivității acestuia față de alte orașe, dar și ridicarea nivelului de performanță a personalului administrației publice, inclusiv utilitatea politicilor publice implementate de aceasta. Marketingul urban impune funcționarilor publici, autorităților publice locale un nou mod de conduită și face să avem o anumită concepție despre orașe – în cazul nostru - datorită mai ales istoriei culturale, dar și în funcție de politica culturală pe care o duc, datorită imaginii pe care doresc să o promoveze, ori prin intermediul operelor de artă, prin realizarea anumitor proiecte artistice: festivaluri, evenimente culturale de marcă, etc.. În peisajul urban recent și actual, cultura devine un domeniu cu multiple valențe care trebuie recunoscute și valorificate de către factorii de decizie, de către autoritățile locale și introduse la nivelul proiectelor de dezvoltare urbană. Punând în legătură cultura cu dezvoltarea urbană, unele studii (Hawkes, J., 2001, Stanborough, 2011) indică necesitatea recunoașterii culturii ca unul dintre cei patru piloni ai dezvoltării alături de factorii economici, de mediu și sociali. În acest sens, autorii citați accentuează necesitatea pentru integrarea culturii în strategiile guvernelor și autorităților locale și în planificarea urbană.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Milena Dragicevic-Sesic, Branimir Stojkovic *Cultura, Management, Mediere , Marketing*, Timisoara, Fundatia Interart TRIADE, 2002, p 291.

<sup>4</sup> Maria Stanborough, *The Link Between: Culture and Sustainability in Municipal Planning* în *Culture and Local Governance / Culture et gouvernance locale* vol. 3, No.1-2, 2011, p. 97.

## COLOCVII TEATRALE

---

Tournai este un oraș francofon din Belgia, situat în regiunea Valonia și face parte din provincia Hainaut. Orașul a fost fondat în urmă cu mai bine de 2000 de ani și se bucură de o istorie bogată și zbuciumată în același timp, aflându-se de-a lungul timpului sub dominație engleză, franceză, spaniolă, austriacă și olandeză. Consecința acestui fapt constă într-o arhitectura impresionantă și un patrimoniu material pe care autoritățile îl întrețin și valorifică cu prisosință. Clopotnița cea mai veche din Belgia numita Beffroi face parte din patrimoniul UNESCO, la fel și catedrala Notre-Dame din Tournai.<sup>5</sup> Orașul deține deasemenea un patrimoniu imaterial ce se concretizează prin procesiuni religioase, bâlciuri dar și un carnaval anual. Tournai face parte din « eurodistrict-ul Eurométropole Lille-Courtrai-Tournai » înțeles ca o concentrație transfrontalieră din Europa și se definește ca fiind o entitate administrativă europeană ce regroupează aglomerări urbane, rurale sau zone mixte.

Faptul că Tournai este un oraș frontalier are ca și consecință intrarea lui în fenomenul de metropolizare europeană. Mai precis, el face parte din formarea centrelor, compuse din rețele de metropole care devin piloni economici sociali și politici, dar și culturali, cu o întreagă dinamică administrativă și facilități culturale (centre culturale, muzee, teatre, universități, etc). Bazată pe o politică de punere în valoare a regiunilor de periferie, Tournai împreună cu orasele Lille (Franța) și Courtrai (Belgia) cu care formează rețeaua mai sus amintită își promovează propria dezvoltare și oferte din domeniul cultural. „Însă politica culturală a regiunilor periferice e adeseori defensivă, bazată pe păstrarea valorilor tradiționale, fără a privi spre viitor. Demetropolizarea introduce o nouă strategie de dezvoltare - *precum în centre, așa și la periferie* - iar aceasta înseamnă dezvoltare locală”<sup>6</sup>, „Maison de la marionnette”, instituția care propune diferite manifestări culturale în Tournai pare să fi găsit măsura potrivită în ajustarea administrativă, în așa fel încât să răspundă obiectivelor europene. Preia o practică culturală locală cu tradiție, mânuirea marionetelor, pe care o încredințează artiștilor contemporani europeni, la care se adaugă sprijinul comunitatii locale.

Pentru oricine dorește să organizeze un festival care să includă o arie largă de manifestari culturale, se impun câteva reguli de bază și credem că ideea unui studiu de caz e binevenită. Una din primele întrebări pe care ne-o punem în momentul începutului de proiect este : ce vreau sa povestesc ? despre ce e proiectul meu ? Domeniul cultural fiind vast trebuie să facuta precizarea că proiectul consta intr-un festival de arte performative (păpuși marionete, animatie stradală etc) fapt ce restrânge și totodată lămurește aria de acțiune. Festivalul bienal la care ne referim se numește

---

<sup>5</sup> <https://www.tournai.be/patrimoine>

<sup>6</sup> Milena Dragicevic-Sesic, Branimir Stojkovic *Cultura, Management, Mediere, Marketing*, Timisoara, Fundatia Interart TRIADE, 2002, p 268.



## COLOCVII TEATRALE

---

„Découvertes, marionnettes et images”, fiind singurul din spatiul franconfon al Belgiei. Renumele festivalului este inevitabil asociat orasului Tournai, iar această asociere îi aduce plus valoare, contribuind efectiv la imaginea sa în regiune și numai. Identitatea culturală a orașului este legată printre altele de evoluția festivalului și invers. Este un festival internațional dedicat formelor contemporane de animație păpușărească. De la teatru de obiecte, trecând prin arta stradală, dansul sau arta digitală, fiecare ediție a festivalului dă posibilitatea accesului la bogăția de forme contemporane ale păpusii și marionetei dar și interdisciplinarității lor. Festivalul este o inițiativă a Centrului de Marionete a Federației Wallonie-Bruxelles, Companiei Créa-Théâtre și Muzeului de Artă a Marionetei, în coproducție cu Casa de cultură din Tournai și Fabrique de Théâtre, parteneri media fiind Notélé și Vivacité. Pentru că este deja un festival cu tradiție, tematicile edițiilor sunt rezultante ale tendințelor din domeniu, a feedbackurilor edițiilor precedente și a sincronizării cu celelalte festivaluri din domeniu, dacă e să amintim pe cel mai însemnat, festivalul de la Charleville Mézières.

Festivalul în general este o manieră importantă de răspândire a culturii prin care actul artistic este evaluat imediat, dacă ținem seama de faptul că de obicei festivalul include și premii datorită cărora putem să ne dăm seama de realizările, dar mai ales de progresele, din domeniul respectiv. „Prin caracterul său sărbătoresc, festivalul este atractiv și pentru publicul larg, astfel încât devine, prin el însuși un factor însemnat de reclamă”<sup>7</sup>

Editia din acest an a debutat cu evenimentul « Géants et Minuscules ». Giganți mînuiți în mod tradițional, creaturi nemaivăzute, teatru stradal sau opere de artă, până la forme antropomorfe, toate figuri disproporționate, declinate sub toate formele posibile. Premierile au fost prezentate în sală, dedicate atât școlarilor cât și publicului larg, urmate fiind de forme artistice scurte, întâlniri profesionale la nivel european, creații ale artiștilor emergenți, workshopuri. Această ediție a reușit să adune la un loc peste 40 de păpuși gigantice, mai mult de 30 de companii teatrale cu peste 25 de reprezentații.<sup>8</sup> punând în valoare creația în Federația Wallonie-Bruxelles.

„Géants et Minuscules” a avut loc în Grande Place supranumită „Place des marionnettes” fiind un omagiu adus tradiției locale a păpusilor supradimensionate. Prezenta la acest eveniment ne-a prilejuit intalnirea cu organizatoarea și inițiatorea festivalului și realizarea unui scurt interviu:

*Ioana -Raluca Zaharia :Dragă Françoise, în primul rând țin să-ți mulțumesc pentru invitația pe care mi-ai făcut-o, aceea de a fi prezentă în Tournai la deschiderea festivalului pe care îl organizezi de peste douăzeci de ani. Sunt curioasă să aflu unde*

---

<sup>7</sup> Milena Dragicevic-Sesic, Branimir Stojkovic *Cultura, Management, Mediere , Marketing*, Timisoara, Fundatia Interart TRIADE, 2002, p 166.

<sup>8</sup> <https://www.maisondelamarionnette.be>



## COLOCVII TEATRALE

---

*se situează acest festival pe harta manifestărilor de același gen din Europa și nu numai.*

*Françoise Flabat: Ceea ce îl diferențiază de alte festivaluri este tocmai asocierea lui cu orașul de frontieră Tournai, care este o așezare urbană nu foarte mare, înconjurată de câteva localități mai mici. Trebuie să precizez că nu este un festival de mare anvergură, în schimb prin tematicile abordate suntem racordați la fenomenul teatrului european.*

*Ioana-Raluca Zaharia: Observ în jurul meu oameni familiarizați cu evenimentele culturale în general. Să înțeleg că festivalul nu este o activitate culturală singulară în Tournai?*

*Françoise Flabat: Intuiești bine. Ne aflăm într-un oraș care de-a lungul anului găzduiește diferite evenimente culturale, avem de asemenea un patrimoniu care e recunoscut și protejat de către UNESCO. Aceste aspecte fac ca la Tournai să existe o afluență de public internațional de care se bucură inclusiv festivalul nostru.*

*Ioana-Raluca Zaharia: Trebuie să mărturisesc că desfășurarea de forțe pe care o văd în Piața Mare (Grande Place) este mai mult decât impresionantă și cu atât mai mult cu cât pune în valoare marionetele supradimensionate care au fost create special pentru acest eveniment.*

*Françoise Flabat: De-a lungul istoriei păpușile și marionetele au fost prezente constante în viața comunității din Tournai, marcând mentalul colectiv. Astăzi fenomenul papusăresc este prezent de-a lungul întregului anul prin activitatea pe care o desfășurăm la „Maison de la Marionnette” și odată la doi ani prin festivalul „Images, Decouverte et Marionnettes” la care ne aflăm acum.*

În folclorul din nordul Franței și din Belgia, păpușa supradimensionată este o figură umană fantastică sau inspirată din realitate. Moștenire a obiceiurilor medievale, tradiția este ca acesta să fie purtată pe străzile orașului în zilele de carnaval, sărbători religioase și nu numai. Creată de un grup local care împărtășește valori comune, păpușa supradimensionată este un simbol al identității colective. În zilele de sărbătoare este purtată de o persoană sau mai multe, se deplasează singură sau în cuplu ori în familie. Fiecare își face apariția la o anumită sărbătoare locală, cortegii carnavalești, parade sau în cadrul unui festival, acompaniate de fanfara locală. Fiecare păpușă supradimensionată are istoria sa proprie, fiind într-un fel reprezentanta locuitorilor orașului și face parte din cultura populară. Din 2005 păpușile supradimensionate din Franța și din Belgia care participă în cadrul diferitelor procesiuni, fac parte din patrimoniul cultural imaterial protejat de UNESCO. În Belgia tradiția datează încă din secolul al XV lea și în prezent putem număra în jur de 2500 de păpuși supradimensionate. La Tournai cele mai populare sunt « les géants des quatre cortèges » printre care se regăsește și personajul numit regina Tournai-ului

Particularitatea evenimentului din acest an a constat în a aduna la un loc diferite forme spectaculare din zona păpușărească care surprind prin mărime și formă.

## COLOCVII TEATRALE

---

Unii giganți au povestit vechi întâmplări locale, alții au fost mânuiți pe ritmuri de fanfară, în timp ce operele de artă au invitat la contemplare. Nu au lipsit, reprezentările teatrale și instalațiile interactive. Arta stradală a pus în valoare patrimoniul imaterial, cu scopul de a anima orașul, locul, regiunea, în ideea afirmării și a reafirmării identității culturale a Tournai-ului. Organizatorii și-au propus să omagieze o figură locală prea puțin consemnată în cărțile de istorie: prima aviatore belgiană Hélène Dutrieu, născută la Tournai și căreia i s-a dedicat cu ocazia festivalului o păpușă supradimensionată, mai exact o marionetă uriașă cu articulații și posibilitate de mînuire proprie unei marionete. Pe situl festivalului în noianul de informații găsim promisiunea organizatorilor ca această marionetă supradimensionată să devină pe parcursul anilor o marionetă cu fire, ceea ce desigur din punct de vedere tehnic e mai mult decît o provocare. Pentru acest eveniment comunitatea locală s-a pregătit încă de la începutul anului. „Centrul de Marionete”, principalul organizator, a propus ateliere interactive de construcție a păpușilor supradimensionate împreună cu asociațiile locale, școli, comitete de cartier, cu scopul declarat de a aduna publicul de diferite vârste în jurul unui concept intergenerațional.

Fără doar și poate reușita unui festival constă și în implicarea comunității locale. Publicul local nu este doar un plătit de bilet ci și un co-creator al evenimentelor culturale din cadrul festivalului. Implicarea locuitorilor din Tournai pe termen lung aduce beneficii culturale, educative și civice comunității. Identificarea lor cu valorile promovate de festival au rolul de a pereniza o manifestare culturală și a pune o cărămidă solidă identității lor.

Pe lângă localnici și turiștii se bucură de manifestarea culturală, pentru că în Tournai găsim atît dimensiunea turistică cît și culturală. „O formă tipică de turism cultural este sejurul într-un oraș cu o ofertă culturală bogată, pentru că un astfel de oraș concentrează de obicei o densitate și o varietate de oportunități culturale”<sup>9</sup>. Doar sejurul într-un astfel de oraș permite o perfectă continuitate de secvențe culturale dintre cele mai diverse. Ne putem imagina o vizită la « Musée des Beaux -Arts » din Tournai, urmat de o plimbare în Grande Place și admirarea patrimoniului material al orașului, urmată de vizionarea unui spectacol de marionete din cadrul festivalului despre care facem vorbire, fără a uita desigur să încheiem ziua cu degustări culinare tipice locului, de la cele mai sofisticate pînă la foarte popularii cartofi prăjiți, împreună cu berea belgiană. Sejurul într-un oraș de acest tip convine pasionaților de cultură pentru că permite înlanțuirea vizitelor de la un obiectiv la altul într-un timp scurt, mai ales dacă adăugăm și cazarea în centrul orașului. În general sejurul e pe termen scurt, între o noapte și trei nopți, iar orașul Tournai se pretează la conceptul des întâlnit în zilele noastre de *city-break*. Sejururile de scurtă durată nu reprezintă (din fericire !) varianta de turism cultural cea mai des întâlnită. Alte formule care convin contextului pe care îl evocam vizează un public mai restrâns, de nișă. Ne

---

<sup>9</sup> Claude Origet du Cluzeau, *Le tourisme culturel*, editura Puf, 4<sup>ème</sup> edition, Paris, 2007, p 25

## COLOCVII TEATRALE

---

referim aici la pasionații de festivaluri și la cei care ar putea veni la Tournai pentru a urma workshopuri artistice în cadrul festivalului. Pasionatii de festivaluri reprezintă deseori un caz particular de *turism urban*, dar nu întotdeauna, căci trebuie să luăm în considerare și festivalurile ce au loc în zonele rurale (Festivalul de film despre mediul rural din 2022 „A travers Champs” organizat în provinciile Namur și Luxembourg), stațiuni, etc.

O altă categorie de turiști care se regăsește la Tournai în zilele în care se desfășoară festivalul este turistul ce practică turismul cultural de ocazie. Profilul acestuia s-ar putea rezuma în câteva cuvinte ca fiind eclectic, curios, dornic de experiențe inedite de tot felul nu neapărat culturale. Acest tip de public e influențat de tot ce ține de actualitate, de ideile la modă. E versatil și docil în același timp, preocupat de divertisment mai mult decât de cultură. „În contrast cu viziunea tradițională, care se vrea literară, selectivă, estetică, clasa de mijloc a impus calatoria mai mult vizuală, emoțională, istorică, școlară și mai ales identitară, însușindu-și astfel un trecut istoric, care până atunci nu le-a adus nici o recunoaștere”<sup>10</sup> Odată cu pandemia fenomenul turismului cultural ocazional s-a accentuat adăugându-i-se un nou parametru și anume proximitatea. Turistul de acest fel este dispus să se deplaseze pe distanțe scurte, mai puțin costisitoare și care-i oferă o experiență culturală alături de una gastronomică, sau sportivă.

Perioada festivalului « Découvertes, images et marionnettes » nu e aleasă întâmplător căci ea se desfășoară la sfârșitul lunii septembrie, când acele categorii sociale pe care le vizează festivalul sunt în activitate. Poate fi considerat în buna tradiție catolică un festival pentru întreaga familie, dar și unul care se adesează copiilor. Un alt aspect demn de luat în seama pentru o astfel de manifestare este analizarea concurenței. Există alte festivaluri de gen pe aceeași tematică în zona geografică pe care o vizăm ? Întrebarea are sens pentru că răspunsul stabilește în ce măsură festivalul e realizabil și aduce detalii despre cum trebuie conceput. Nu trebuie să uităm în schimb că în aceeași arie geografică un festival la fel de important dacă nu chiar mai cunoscut este cel de la Charleville Mézières.

De la prima ediție încoace, festivalul a găzduit numeroase companii de teatru de păpuși și teatru de obiecte, din Federația Wallonie-Bruxelles, artiști din lumea întreagă din țări ca Vietnam, Portugalia, Ucraina, Ungaria, Iran, Finlanda, Italia, Ungaria, Bulgaria, Chile, Austria, Taiwan, Marea Britanie și Spania. De asemenea au fost prezenți câțiva din cei mai importanți artiști păpușari contemporani : Neville Tranter, Duda Paiva, Frank Soehnle, La Troppa, Turak Théâtre, Ulrike Quade, Senor Serrano, Yeung Fai, Mossoux Bonté Théâtre La Licorne, Tof Théâtre, Clastic Théâtre, Gare Centrale, Point Zéro, cât și tineri artiști care s-au afirmat mai târziu pe marile scene europene. În 2001, festivalul a debutat sub forma unui concurs dedicat tinerilor marionetiști ce proveneau din diferite școli europene. La această manifestare

---

<sup>10</sup> V.Patin, *Tourisme et culture*, Revue Espaces, nr 37/1994, p 31 (traducerea autoarei)

## COLOCVII TEATRALE

---

adăugându-se o expoziție dedicată diferitelor tipuri de marionete, workshopuri susținute de profesori consacrați și dezbateri ce aveau rolul de a dinamiza viața culturală a orașului Tournai. Un an mai târziu, organizatorii au lansat în cadrul festivalului rețeaua europeană Europappets, cu scopul de a aduna la un loc mai mulți parteneri europeni care să pună în valoare tinerele talente din domeniul teatrului de animație și să le faciliteze deplasarea în spațiul european, atât lor cât și creațiilor lor artistice.

Rețelele susțin obținerea de noi abilități și cunoștințe, deoarece permit o mai mare diversitate în cercetarea mediului – ceea ce este în avantajul lor prin raportare la organizațiile ierarhice. Totodată, rețelele fac posibilă obținerea de informații mai bogate și mai complexe decât este cazul celor ce parvin prin intermediul pieței. Rețelele fac acest lucru în două moduri. Mai întâi, ele încurajează un schimb rapid de cunoștințe, atinse, în mod autonom, de unele din elementele lor, care sunt rezervoare de cunoștințe. În al doilea rând, fapt și mai important, rețelele susțin sinteza inovatoare de cunoștințe, deosebite calitativ de cele deja existente în unele elemente ale rețelei. Astfel, rețeaua însăși devine epicentrul, ce permite inovarea cunoștințelor, și nu doar un simplu canal de schimb. Am putea numi această însușire drept calitatea sinergică a rețelei. „Multe albine, dar un singur roi” a scris filosoful spaniol Ortega y Gasset încă în anii douăzeci ai secolului XX. Interesant este faptul că Nikolas Negroponte, guru contemporan al societății informatice, în cartea bestseller *A fi digital*<sup>11</sup> folosește o figură de stil asemănătoare – a păsării și stolului – atunci când vorbește despre comunități virtuale în care se comunică prin rețea. Ceea ce diferențiază rețeaua de organizații este absența unei autorități vizibile, a ierarhiei, și implicit a conflictelor. În momentul constituirii unei rețele se întâlnesc de obicei obiective ca acordarea ajutorului reciproc, evitarea izolării și stabilirea contactelor ce pun bazele pentru acțiuni comune. Dacă bazele sunt puse la început de un grup de colegi, cunoștințe ce au aceleași interese profesionale, mai apoi rețeaua poate să devină o platformă pentru schimburi de idei, bune practici, un centru informational, un sistem care apără și promovează interesele comune ale membrilor. Nu întâmplător în domeniul cultural rețelele funcționează și sunt vitale pentru dinamica artistică. Funcționarea rețelei are de asemenea ca scop crearea unui climat de colaborare și a exersării unei atitudini bazată pe rezolvarea problemelor. „Rețeaua de fapt are rolul de a structura, permițând ca relația între membrii ei să se desfășoare cu viteze și intensități diferite și să presupună diverse calități ale relațiilor reciproce”.<sup>12</sup>

În loc de concluzie

---

<sup>11</sup> Negroponte, Nicholas, *A fi digital*, București, Editura ALL, 2009, p.78

<sup>12</sup> Dragicevici-pg 272 Milena Dragicevic-Sesic, Branimir Stojkovic *Cultura, Management, Mediere , Marketing*, Timisoara, Fundatia Interart TRIADE, 2002, p 272.

## COLOCVII TEATRALE

---

Prin studiul de caz evocat am incercat sa cercetam problematica interdependentei care ar putea exista intre o manifestare culturala , mai exact un festival cu marcajul sau tematic , estetic , managementul specific si identitatea culturala a orasului care il gazduieste. Fenomenul în sine este cunoscut ca marketing urban si actioneaza ca un catalizator ce aduna la un loc artisti consacrați, vizitatori interesati de turismul urban , localnici care se regasesc in activitatile culturale propuse , autoritati locale si regionale implicate in promovarea festivalului si implicit a orasului , a regiunii si a inscrierii acestora intr-o dinamica culturala , sociala si economica specifice configuratiei Europei actuale.

Din punct de vedere artistic festivalul este suma a douazeci de ani de cercetari , ajustari si inovatii in domeniul teatrului de animatie. Totodata prin importanta sa in peisajul artistic , festivalul sta la baza constituirii unei retele profesionale la nivel european. In ultimii ani membrii retelei Europappets au realizat proiecte europene cu impact care au pus in discutie rolul teatrului de animatie in societatea contemporana, necesitatea consolidarii statului de artist marionetist prin accesul la forme de invatamanat artistic specifice domeniului teatrului de animatie , adaptatea teatrului de animatie la era tehnologica pe care o traversam. Fara doar si poate rolul unui festival este de a prilejui intalni între artisti , de a naste forme spectaculare diverse si a marca publicul atat din punct de vedere estetic cat si cultural cu scopul de a ridica nivelul de civilizatie si de implicare in viata comunitatii.

### BIBLIOGRAFIE

#### Referinte critice :

- Alexander, V. D., *Sociology of the Arts. Exploring Fine and Popular Forms*, Blackwell, 2003.
- Autissier, Anne-Marie, *Les réseaux, étranger du dedans, „L'Observatoire”: Les réseaux culturels en Europe (dossier coordonné par Jean-Pierre Saez), No 18 (Automne /hiver 1999).*
- Changement et continuité – Principes et instruments pour l'approche culturelle du développement*, Éditions UNESCO / Editions Publisud, 1999.
- Dragičević-Šešić, Milena, Stojkovic, Branimir, *Cultura. Management. Mediere.Marketing*, Fundația Interart TRIADE, 2002.
- Licata, Laurant, Heine, Audrey *Introduction à la psychologie interculturelle*, Bruxelles, De Boeck Supérieur 2012.
- Manualul de Cooperare Transfrontalieră pentru uzul colectivităților locale și regionale în Europa*, București, Centrul de Informare al Consiliului Europei, 2011.
- Morris, Robert, *An International Survey of Book Production During the Last Decades*, UNESCO Publishing, 1997.
- Negroponte, Nicholas, *A fi digital*, București, Editura ALL, 2009.
- Origet du Cluzeau ,Claude, *Le tourisme culturel* , editura Puf, 4<sup>ème</sup> edition, Paris, 2007.
- Patin, V, *Tourisme et culture*, Revue Espaces, nr 37/1994,

## COLOCVII TEATRALE

---

- Staines, Judith, Working groups: Network Solutions for Cultural Cooperation in Europe – Les réseaux: un avenir pour la coopération culturelle en Europe, Brussels: efah / feap, 1996.
- Zaharia, D., „Beneficiile existenței rețelelor culturale tematice europene”, în Revista Philologica Jassyensia, Iași, 2010.
- Zaharia, D., „Atitudini, percepții și opinii privind conștiința transfrontalieră”, Revista Philologica Jassyensia, Iași, 2011.
- Zaiț, D., (coord), Management intercultural. Valorizarea diferențelor culturale, Economică, București, 2002.

### **Webografie:**

<https://www.tournai.be/patrimoine>

<https://www.maisondelamarionnette.be>

## Identitatea din perspectivă teatrală

Radu TEAMPĂU\*

**Rezumat:** Lucrarea de față își propune să reviziteze definițiile date identității din perspectiva științelor sociale și filozofiei pentru a extrage constantele și elimina variabilele care ar putea sta la baza unui instrument conceptual care să poată fi utilizat din perspectiva teatrului. Analiza noțiunii de identitate se structurează în jurul ideii că aceasta nu este sinonimă noțiunilor de sine, eu sau suflet. De asemenea, se constată că identitatea, din perspectiva psihologiei, este un rezultat al jocului dintre interioritate sau eul interior și exterioritate sau eul exterior. Pe de altă parte, înțelesul noțiunii de identitate este pus în relație cu *thymos*-ul, conceptul antic. În același timp, încercăm să aplicăm elemente ale acestui instrument conceptual pe textul piesei *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello pentru a cerceta modul în care este tratată identitatea de către acest autor dramatic

**Cuvinte cheie:** identitate, sine, thymos, interioritate, Pirandello

La începutul anului 2022 un actor afirma într-un interviu: „Un personaj nu îți înlocuiește identitatea, ți-o împlinește. Nu pot să îmi pierd ca actor identitatea. M-am dislocat și a intrat personajul”<sup>1</sup>. Citită în astfel de raportări terminologice, noțiunea de identitate pare a fi un sinonim al noțiunii de *sine*, poate chiar al celei de *eu* sau chiar al celei de *suflet*. Probabil că această perspectivă asupra modului în care este definită noțiunea de *identitate* poate fi întâlnită și în exprimarea: „... folosesc termenul [identitate] pentru a mă referi la *toate aspectele imaginii despre sine...*”<sup>2</sup>. Sesizăm totuși o mică diferență. În primul caz, *identitate* calchiază pe sensul termenului *sine* în deplinul său înțeles, iar, în cel de al doilea, *identitatea* este înțeleasă ca fiind doar *image* a sinelui. Prin urmare, identitatea, ca noțiune, într-un fel sau altul, se identifică cu sinele sau definește *sinele*? Sau este un efect, o consecință a oricăruia dintre aceste cazuri? O consecință aflată în relație directă cu sursa, cauza manifestării ei, a identității, care ar trebui să fie mișcarea sinelui, a sufletului în realitate și lume. Desigur, acestea ar fi doar două dintre înțelesurile pe care le-ar putea avea termenul în cazul în care acceptăm ca fiind irelevante perspectivele în care fie sinele sau poate sufletul este nedespărțit de reflexia sa, fie poate fi separat de aceasta. Mai notăm că

---

\* Asist. univ. dr. la Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Teatru și Film

<sup>1</sup> Mareș I., 2022, *Interviu cu Adrian Titieni*, la <https://www.filmsinframe.com/ro/interviu/interviu-adrian-titieni/>, publicat 22.03.2022, accesat 29.09.2022

<sup>2</sup> Vignoles, V. L., *Identity Motives*, în Seth J. Schwartz, Koen Luyckx, Vivian L. Vignoles, 2011, *Handbook of Identity Theory and Research*, trad. noastră, New York: Springer, p. 404



## COLOCVII TEATRALE

---

nu dorim să asimilăm conceptul de *sine* cu acela de *suflet* și nici cu acela de *eu*, ci doar le alternăm pentru a evidenția că și într-un caz și în celălalt paradigma din care este privită noțiunea de *identitate* rămâne stabilă. Pe de altă parte, nici nu susținem că în cazul unei exprimări de tipul: *personajul nu înlocuiește identitatea*, aceasta poate înseamnă că identitatea a fost identificată cu sinele, sufletul sau eul, ci doar că este o afirmație suficient de ambiguă care ar putea da naștere unor asemenea interpretări.

Problema pe care ne-o punem este însă aceea a faptului că termenul *identitate* s-ar putea să fie folosit într-un mod, oarecum, impropriu, un mod mult prea reduționist. Știm că „Identitatea are astăzi un mare număr de semnificații, în unele cazuri referindu-se pur și simplu la categorii sau roluri sociale, în altele la informații de bază despre sine (precum în expresia: identitatea mea a fost furată)”<sup>3</sup>, dar acest număr care tinde să se afle într-o continuă creștere pare să facă din cuvântul *identitate*, în termenii lui Eugène Ionesco, un cuvânt *bun la toate*. Folosim cuvântul *identitate* cu un respect deosebit față de sensul acestuia, dar oare îi cunoaștem cu adevărat sensul, știm ce înseamnă? Sau avem doar o vagă opinie cu privire la înțelesul acestuia? Și dacă totuși avem o părere puternică cu privire la însemnătatea termenului aceasta este suficient pentru a ne feri de mult prea adesea întâlnită situație în care termenul este folosit într-un mod care ne face să clamăm: *flatus vocis* în contextul unei *via moderna* unde se respinge tot ceea ce ar putea fi general valabil și se acceptă doar particularizări mai mult sau mai puțin subiective?

În modernitate, noțiunea de *identitate* se arată ca fiind extrem de relevantă, atât în viața cotidiană cât și în domeniul științific sau cel artistic. Probabil deoarece pe această noțiune pare că putem fundamenta căutarea noastră aproape sălbatică de legitimitate. Nu ne propunem să elucidăm aici sensul propriu al acestei noțiuni. Ne propunem doar să chestionăm modul în care a atins o asemenea faimă în contemporaneitate. De ce? Deoarece poate tocmai această zarvă cu privire la sensul acestei noțiuni dovedește că rămâne să fie una dintre noțiunile puternice și importante în existența umană. Pe de altă parte, dacă o noțiune prin instrumentarea sa teoretică excesivă primește un atât de mare număr de semnificații contextuale, într-un atât de mare orizont cultural, în atâtea discipline științifice, mai poate fi folosit cu claritate? Mai poate rămâne relevantă într-un mod rațional?

Dacă presupunem că auzim pentru prima oară cuvântul *identitate*, sensul cuvântului ne trimite la *identic*. Avem de a face cu o asemănare, similitudine. În același timp, aceasta presupune o egalitate, după cum găsim într-o veche lucrare matematică: „... egalitate sau identitate...”<sup>4</sup>. Dar o asemănare, similitudine, egalitate presupune o punere în ecuație a cel puțin două părți. Identitatea a ceva cu altceva. Dar dincolo de simpla comparare, termenul mai prezintă și înțelesul de serie de date prin

---

<sup>3</sup> Fukuyama, F., 2018, *Identity – The Demand for Dignity and The Politics of Resentment*, New York: Farrar, Straus and Giroux, Kindle Edition, trad. noastră, p. 18

<sup>4</sup> Condillac, 1789, *La langue des calculs*, Paris: Imprimerie de Ch. Houel, trad. noastră, p. 124

## COLOCVII TEATRALE

---

care poate fi identificată o persoană. Și din acest moment o avalanșă de sinonimii poate fi constatăată față de cuvântul *identitate*: personalitate, specificitate, originalitate, unicitate, consimilitudine, conformitate, unitate, ipseitate, egoism, discernere, caracter, etc.. Este de semnalat aici înțelesul paradoxal derivat din aceste sinonimii. Conformitate dar și originalitate, specificitate dar și consimilitudine, etc.. Însă, dacă cuvântul *identitate* este sinonim cuvântului *caracter*, aceasta nu face altceva decât să ne atragă atenția că putem vorbi despre un caracter al personajului, personalitate a personajului sau o identitate a personajului. Ne vine astfel foarte dificil să acceptăm sensul de sinonimie dintre personaj și identitate. În acest caz este evident că personajul nu înlocuiește identitatea.

Pe de altă parte, această noțiune nu poate fi aplicată sub un singur aspect. Noțiunea de identitate pare să funcționeze pe multiple paliere în raportări multiple. De aceea pare că enunțuri de tipul: „Urmând lucrările lui Cooley (1902) și Mead (1934) teoretizez identitatea ca fiind un fenomen social: oamenii află cum interacționează cu ceilalți (sau ceilalți imaginați) și află (sau își imaginează) cum sunt văzuți de ceilalți”<sup>5</sup>, nu acoperă fenomenul în întregime sa. Deoarece, ca instrument de decelare între ceea ce ne deosebește de elementul comparativ și ceea ce ne aseamănă cu acesta, identitatea nu poate fi redusă la interacțiunile din interiorul speciei umane. Identitatea poate fi gândită și în raport cu alte specii, chiar în raport cu obiecte sau concepte abstracte. Însă enunțul de mai sus evidențiază faptul că identitatea se referă la interacțiune. Interacțiunea concepută atât ca ceva ce este suferit cât și ca ceva ce este proiectat. Totodată, dacă gândim interacțiunea ca mișcarea dintre autonomie și dependență, identitatea ar putea marca o poziție de echilibru între cele două. În această stare de stabilitate dinamică, identitatea mai poate fi definită ca antonim al alterității? Este posibil ca tocmai această antonimizare să invalideze sau să facă inoperantă observația că identitatea unei persoane nu poate fi persoana însăși, iar persoana nu poate fi asimilată în totalitate cu ceea ce se găsește în miezul profund al individualității. În fapt, se poate spune că „... nucleul ascuns al unui individ devine accesibil – deși niciodată pe deplin înțeles – prin gesticulație și acțiuni care se cer citite pentru a ajunge la o înțelegere a identității celui alt”<sup>6</sup>. Dar chiar și această înțelegere nu poate fi decât parțială, locală, pusă în legătură cu o anumită problematică și nu poate fi exhaustivă sau definitivă atâta vreme cât persoana la care ne raportăm se află în viață.

Însă identitatea nu pare a fi apanajul exclusiv al unui individ. Am putea izola, în același timp, mai multe tipuri de identități, ca de pildă: identitate individuală, identitate colectivă, identitate pretinsă, identitate obiectivă, identitate atribuită, identitate proiectată, etc., iar o astfel de segmentare nu ne-ar putea destrăma senzația

---

<sup>5</sup> Hammock, A. C., 2011, “Identity Construction through Theatrical Community Practice”, în *Qualitative Social Work*, vol. 10, issue 3, pp. 364-380, trad. noastră, pp. 367-368

<sup>6</sup> Piccitto, D., 2014, *Blake's Drama – Theatre, Performance, and Identity in the Illuminated Books*, London: Palgrave Macmillan, trad. noastră, p. 113

## COLOCVII TEATRALE

---

că ne cantonăm în definiiri parțiale care devin, într-un fel sau altul, inoperante. Identitatea pare a fi o noțiune care nu poate fi relativizată. Astfel, această condiție a identitarului de a se defini în funcție de multiple perspective îngreunează recunoașterea unui singure definiții valide și atotcuprinzătoare a noțiunii. În cazul acesta, multitudinea, diversificarea accepțiunilor, pare să nu îmbunătățească înțelegerea, ci devine o sursă constantă de dezorientare. „În literatura [de specialitate] o sursă de confuzie este [faptul că] termenul de *identificare socială* s-a folosit pentru a ne referi la conținutul identității în sine, precum și pentru a indica tăria asocierii cu o anumită categorie socială”<sup>7</sup>. Desigur, s-ar putea spune că, înainte de a structura o definiție cât mai larg acceptată a acestei noțiuni, ar trebui început printr-o clarificare, curățire de sensurile parazitare, subversive, contradictorii care populează identitatea. Observăm, însă, că acest pas necesar astăzi datorită proliferării de sensuri sau simbolizărilor excesive ale acestei noțiuni este amânat într-un indefinit.

Nu se poate vorbi justificat despre confuzia identității câtă vreme ne legitimăm judecata pe baza unei noțiuni ambigue prin sine însăși. Dar dacă acest lucru se întâmplă, probabil, că datorăm exploatarea posibilității tratării identității nu din perspectivă rațională, ci din perspectivă politică. Dacă identitatea este o noțiune a încercării (mereu ratate) de legitimare politică, aceasta trebuie să provină din faptul că tratăm „... identitatea ca trăire a sinelui, a caracterului, a obiectivelor și originii cuiva”<sup>8</sup>. Operarea cu acest instrument politizat de catalogare a poziționării în realitate nu se oprește, însă, doar la acest aspect. „Identitatea care înainte fusese o problemă a indivizilor, a devenit acum proprietatea unor grupuri văzute ca având propriile culturi modelate de propriile experiențe trăite”<sup>9</sup>. Observăm așadar că impactul semnificativ al sensului în care operează identitatea este contras înspre trăire, atât în cazul *experienței trăite* cât și în cazul *trăirii* caracteristicilor personale. Desigur, acceptând că *experiența trăită* nu este doar un simplu pleonasm, trăirea la care par să se raporteze cele două afirmații anterioare cuprind în universul lor semantic și următoarele sinonimii: sentimente, simțiri, simțământ, impresie, emoție sau suflet. Și astfel ne întoarcem, cumva, la echivalarea nepotrivită dintre identitate și suflet. În fond, ca artă a posibilului, gândirea politică pare a fi centrată pe construirea asentimentului, acceptării, iar identitatea pare a fi o idee care este suficient de permisivă prin aspectul ei imprecis și, în consecință, susceptibilă de a fi folosită ca bază de legitimare politică. Pentru a putea fi totuși utilizată în contextul logicii politice, identitatea a trebuit să sufere redefiniri mai mult sau mai puțin adecvate.

---

<sup>7</sup> Ellemers, N., Russell Spears, Bertjan Doosje, 2002, “Self and Social Identity”, în *Annual Review Psychology*, vol. 53/2002, pp. 161-186, trad. noastră, p. 164

<sup>8</sup> Fearon, J. D., 1999, *What is Identity (As We Now Use The Word)?*, la *What-is-Identity-as-we-now-use-the-word-.pdf* (stanford.edu), publicat: 03.11.1999, accesat: 31.08.2022, trad. noastră, p. 10

<sup>9</sup> Fukuyama, F., 2018, *Identity – The Demand for Dignity and The Politics of Resentment*, New York: Farrar, Straus and Giroux, trad. noastră, p. 94

## COLOCVII TEATRALE

---

Una dintre cele mai puternice revizitări ale sensului noțiunii pare să fie următorul: „Conceptul modern de identitate unește trei fenomene diferite. Primul este *thymos*, un aspect universal al personalității umane care tânjește după recunoaștere. Al doilea este distincția dintre eul interior și cel exterior și apariția evaluării morale a eului interior asupra societății exterioare [...] Al treilea este un concept aflat în evoluție al demnității, în care recunoașterea se datorează nu doar unei clase restrânse de oameni, ci tuturor. Lărgirea și universalizarea demnității transformă căutarea personală a sinelui într-un proiect politic”<sup>10</sup>. Astfel identitatea pare a fi descrisă într-un mod similar felului în care era considerat sufletul în antichitatea europeană. „După cum se știe, Platon gândea că sufletul omului are sau cuprinde trei funcții: rațiunea (*logos* sau *logismos* sau *logistikos*), dorința sau apetitul (*epithumia* sau *to epithumetikon*), și spiritul sau emoția (*thumos* or *to thumoeidēs*)”<sup>11</sup>. Pe de altă parte, se observă asocierea dintre teoria tripartită a sufletului omenesc și organizarea politică a unei cetăți. „... Proculus spune că [Platon] a vrut să arate cum virtuțile sufletului sunt legate analogic de clasele politice și, prin urmare, le definește în funcție de ce părți ale sufletului conduc și care sunt conduse”<sup>12</sup>. Avem astfel sufletul care unește trei aspecte: partea rațională, partea apetentă și partea pasională/înflăcărată: „... după cum în cetate există trei clase – aducătorii de venituri, auxiliarii și cei care iau decizii, așa și în suflet, partea pasională este o a treia entitate, ce slujește, prin firea sa, părții raționale, în cazul că ea nu ar fi cumva stricată de vreo proastă creștere”<sup>13</sup>. În mod paradoxal nu ne putem debarasa de impresia că în această definiție *identitatea* devine un substitut al *sufletului*. Poate că această impresie provine și din sensul cuvântului grecesc *Θυμός* (*Thumos*). „... *Θυμός* se înrudește și cu latinul *fumus* și [...] poate fi reprezentat ca un tip de respirație”<sup>14</sup>. Pe de altă parte, pare a fi nepotrivit să echivalăm cuvântul grecesc *thumos/thymos* cu tânjirea după recunoaștere sau să îl echivalăm cu ceea ce, astăzi, sub impresia culturii psihologice, înțelegem prin emoție. Structurarea platoniciană a sufletului pare să se regăsească, în reverberațiile sale, și la Freud, unde ego-ul pare o echivalare a *logos-ului*, iar id-ul pare o echivalare a *thymos-ului* sau chiar o contopire a *epithumia* și *thymos*: „Ego-ul reprezintă ceea ce numim rațiune și minte, în contrast cu id-ul care conține pasiunile”<sup>15</sup>. Iată, așadar, cum discursul cu

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 38

<sup>11</sup> Powell, S. M., 2016, *The Impassioned Life*, Minneapolis: Fortress Press, trad. noastră, p. 8

<sup>12</sup> MacIsaac, D. G., 2009, “The Soul and The Virtues in Proculus’ Commentary on The Republic of Plato”, în *Philosophie antique*, issue 9/2009, pp. 115-143, trad. noastră, p. 124

<sup>13</sup> Platon, 1986, *Opere*, vol. V, ediție îngrijită de Constantin Noica, Petru Creția, cuvânt prevenitor Constantin Noica, trad., interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă Andrei Cornea, București: Editura Științifică și Enciclopedică, p. 227

<sup>14</sup> Cairns, D., 2014, “Ψυχή, Θυμός, and Metaphor in Homer and Plato”, în *Études Platoniciennes*, vol. 11/2014, pp. 1-41, trad. noastră, p. 10

<sup>15</sup> Freud, S., 1927, *The Ego and The Id*, translated by Joan Riviere, London: Hogarth Press, trad. noastră, p. 30

## COLOCVII TEATRALE

---

privire la identitate mută conceptul pe coordonatele echivocului.

Este posibil ca toată această ambiguitate să provină din faptul că „Termenul *thymos*, pentru care nu există o traducere adecvată în limba engleză, desemnează pentru Platon acea parte a facultății sufletului care ocupă o poziție intermediară între rațiune și dorință corporală și e responsabilă de medierea lor prin impunerea în forță a dictatelor rațiunii asupra poftelor nestăpânite ale corpului. [...] *Thymos-ul* platonice, numit și *thymoeides*, este asociat cu o gamă mai restrânsă de fenomene psihice decât ceea ce este desemnat în mod normal de cuvântul englezesc emoție, în special frica, îndrăzneala (*tharros*), ambiția (*philotimia*, *philonikia*) și, mai ales furia. Rădăcinile literare ale acestor asociații se găsesc în epopeea homerică, unde *thymosul* joacă un rol central în viața interioară a eroilor”<sup>16</sup>. Desigur dificultatea de traducere se păstrează și în limba română. „E dificil de tradus cuvântul grec *θυμοειδής* (*thymoeides*) [...] etimologic cuvântul înseamnă *fum*, văzut în asociere cu focul. Așa că redarea adjectivului derivat *θυμοειδής* prin *înflăcărat*, *posedînd inflăcărare*, mi se pare îndreptățită”<sup>17</sup>. Accentul pus pe dimensiunea *thymos-ului* în definirea identității conduce la o redefinire a sensului termenului. Totuși aceste accepțiuni nu pot rescrie accepțiunea inițială prin ignorarea unor sensuri care nu corespund formelor ce doresc un anumit tip de legitimare discursivă. Dacă Fukuyama consideră *thymos-ul* ca tînjire după recunoaștere și îl înțelege ca unul dintre cele trei *fenomene diferite* care structurează identitatea, cel de-al treilea fenomen, cel al demnității, își găsește relevanță tot în recunoaștere. În acest caz primul fenomen și al treilea fenomen sunt ele diferite? În ce măsură? Avem o dublă recunoaștere? Sau avem de a face cu o nevoie de recunoaștere care odată împlinită se metamorfozează în senzația demnității? Aceste fenomene sunt consecvente? Sau pot exista independent unele de altele? Nu putem răspunde la aceste întrebări cu certitudine. De ce? Pentru că structurile conceptuale care se încearcă a fi puse în relație par să provină din referențialități care nu au puncte de convergență, iar aceasta construiește structuri conjecturale amăgitoare.

În fapt, tocmai luarea în considerare a nivelului de presupusă existență a iluzoriului ne-ar putea lămuri cu privire la noțiunea de identitate. Privind din perspectiva teatralității, identitatea ar trebui să fie o noțiune în care sunt implicate atât aspecte ale realului cât și aspecte ale imaginarului. Identitatea nu se rezumă astfel doar la nivelul concretului. Dacă pornim de la *distincția dintre eul interior și eul exterior* putem presupune că avem de a face cu două aspecte complementare care fie alcătuiesc un întreg, fie, dacă nu alcătuiesc o singură entitate, se află într-o relație de atracție/respingere asemeni, de exemplu, a doi magneți. Astfel, dacă despre eul interior avem o reprezentare a minții ca sine conștient, în ceea ce privește eul exterior acesta nu este la fel de clar definit fiind înțeles ca imaginea pe care mintea o

---

<sup>16</sup> Jorgenson, C., 2018, *The Embodied Soul in Plato's Later Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, trad. noastră, p. 6

<sup>17</sup> Cornea, A., *Note în Platon*, 1986, op. cit., p. 452

## COLOCVII TEATRALE

---

proiectează în relație cu alteritatea. Neavând delimitări ferme față de mediul în care se manifestă, eul exterior tinde să fie conștientizat sub o consistență rizomică, imprecisă, unde cu dificultate poate fi precizat unde se curmă structura *eu*-lui și unde începe *tu*-ul. Desigur, este vorba de o deplasare sau poziționare a conștientului, căci orice eu este și un tu dacă este privit dintr-o poziție exterioară. Dificilă pare a fi precizarea limitei de unde conștiința poate determina poziționarea în *eu* sau în *tu*. Dar poate că a discerne o distanță între cele două ipostaze ale conștientului este o eroare. Dacă avem de a face cu o singură ipostază paradoxală? Dacă vorbim despre o existență paradoxală? Nu neapărat duală în structura sa, ci doar prin faptul că are o dublă perspectivă. Aceasta ne-ar extrage din paradigma unei conștiințe narcisiste definită de variabilele *eu*-lui.

În teatru această situație pare a fi condiția pe care actorul o experimentează. El este conștient de sine în aceeași măsură în care este conștient că, pentru spectator, este celălalt. Această paradoxală situație în experiență pare să facă posibil jocul actorului. Și atunci, pentru actor, eul exterior se prezumă a fi calitatea de *tu* pe care o are acesta în conștiința spectatorului. Astfel *tu*-ul aflat pe scenă nu este nevoit să coincidă cu *eu*-ul care îl generează sau să fie o consecință directă a acestuia. Actorul conștientizează în cel mai înalt grad sau ar trebui să conștientizeze că subiectivitatea sa, din perspectiva altei subiectivități, a spectatorului, pare să deprindă aspectul unei obiectualități. Miza jocului actoricesc fiind, cumva, în ultimă instanță, tocmai aceea de a răsturna oglindirea spectatorului. Un joc actoricesc de calitate împinge spectatorul în situația de a recunoaște empatic eul, subiectivitatea personajului. Ar fi o inversare a rolurilor. Poate chiar mai mult. O poziționare în situația paradoxală în care ne acceptăm ca fiind atât ca subiectivitate cât și ca obiectualitate. Obiect al percepțiilor, atât ale propriei subiectivități cât și a subiectivităților exterioare. O stare paradoxală care se sustrage, chiar dacă pentru un timp limitat, experienței narcisiste.

Astfel identitatea actorului în momentul performării scenice ar trebui, probabil, privită ca având, cel puțin, o dublă fațetă. O dimensiune identitară a eului interior și una a eului exterior care nu calchiază pe prima. Desigur, s-ar mai putea lua în discuție o a treia dimensiune identitară caracteristică ipostazei de alteritate, de *tu*, de care actorul ar trebui să fie conștient în relația cu spectatorul prin intermediul partenerilor scenici. Aceste trei dimensiuni, care se deosebesc una față de alta, dar care și împărtășesc arii comune, ar putea fi considerate ca fiind identitatea actorului în calitatea sa de personaj. Din altă perspectivă, această ipostază temporară în care actorul se află ar trebui să aibă, ca și consecință, acutizarea capacității de a distinge între imaginar, sine și alteritate. Tocmai pentru a putea rămâne conștient de experiența pe care o traversează. Avem de a face, așadar, cu această stare paradoxală în care identitatea, sau mai bine spus, asumarea identității scenice nu se mai poate defini în termenii în care „... identitatea individuală și colectivă se bazează întotdeauna și



## COLOCVII TEATRALE

---

inevitabil pe o logică a împotrivirii și a excluderii celui alt<sup>18</sup>. Din punctul de vedere al identității scenice a actorului avem de a face cu o logică a distingerii care nu trebuie confundată cu o logică a diferenței, deosebirii care nu se mai bazează pe excluderea celui alt, ci pe empatizarea cu acesta. Este o logică a colaborării în care ceea ce este de remarcat devine esențial tocmai din perspectiva depășirii stării de confuzie care apare ineluctabil într-o experiență scenică.

Pare a fi – eul exterior – din punctul de vedere al teatrului o construcție prin care ne prezentăm în fața celorlalți în ipostază de *tu*, de alteritate, pornind de la felul în care ne imaginăm ca reprezentare a eului interior. Acest proces poate fi derivat tot din ceea ce se poate înțelege prin *thymos*: „... *thymos*-ul e înrădăcinat în capacitatea noastră de a ne forma o imagine despre noi înșine”<sup>19</sup>. A ne forma o imagine despre noi înșă nu este întregul proces, ci doar startul acestui proces. Iar aceasta se observă în construcția de rol pe care actorul o desfășoară.

Ce face de fapt actorul? Pentru a fi luat în considerare de celălalt, în cazul actorului, de către spectator, el trebuie să fie respectat prin faptul că nu deranjează, nu tulbură prin manifestările sale condiția de spectator. Desigur, aici se pot discuta limitele de acceptanță la care spectatorul este dispus, însă aceasta nu face obiectul cercetării noastre. Prin urmare, sesizăm că în construcția de rol pare a fi implicat același procedeu sau unul similar obiectului fenomenului *thymos*-ic: „Pornind de la punctul de vedere obișnuit conform căruia obiectul distinctiv al dorinței *thymosice* este onoarea, [...] urmărirea onoarei ne cere să ne putem vedea prin ochii celorlalți, să ne facem o idee despre opinia pe care o au ei despre noi”<sup>20</sup>. Așadar, oare eul exterior poate fi o construcție prin care eul interior este pus în ipostaza de a fi privit de către altcineva prin medierea eului exterior? Dacă acesta este cazul, atunci acesta este un proces în care trebuie implicat imaginarul. Nu ne putem vedea din afară cu adevărat fără a ne pierde contactul cu rațiunea însă ne putem imagina ca privindu-ne din afară. Aceasta pare a fi și tehnica construcției de rol. Astfel identitatea nu o putem considera ca aflându-se în existență în absența unei părți imaginare. Din această cauză putem considera că în construcția unei identități, cumva similar construcției de rol, pare a fi implicată o doză bună de narcisism. Dar, oare, identitatea nu poate fi obținută fără o atitudine narcisistă asupra propriei existențe? Negocierea dozei corecte sau acceptabile de narcisism, asemeni procesului mental implicat în construcția de rol, ar putea face diferența între însușirea unei identități, fie și ea temporară, și pierderea identității. Considerăm aici pierderea identității ca fiind un proces prin care se estompează structurile raționale ale eului sau aderarea la o identitate care nu mai este centrată pe propria interioritate, ci pe o structură exterioară imaginată.

---

<sup>18</sup> Weir, A., 1996, *Sacrificial Logics – Feminist Theory and The Critique of Identity*, New York: Routledge, p. 6

<sup>19</sup> Jorgenson, C., 2018, op. cit., p. 15

<sup>20</sup> Ibidem



## COLOCVII TEATRALE

---

Dar dacă din interiorul vieții se poate născoci o construcție imaginară, fie chiar și temporar, într-o măsură suportabilă din punctul de vedere al rațiunii, din interiorul imaginarului nu se poate plăsmui viața fără ca narcisismul să pulverizeze însăși viața. Credem că această perspectivă asupra identității o putem regăsi în piesa de teatru *Șase personaje în căutarea unui autor* a lui Luigi Pirandello.

Avansăm ideea că, în această piesă de teatru, identitatea nu mai este tratată ca un atribut substanțial, ci ca un proces. Identitatea nu se prezumă a fi o carte de vizită, ci desemnează o desfășurare. Astfel se poate considera că identitatea este privită sub aspectul ei de mecanism psiho-mental. Preocuparea cu privire la problematica identității în piesele lui Pirandello a fost semnalată, însă, adesea, s-a vorbit despre lipsa acesteia. „În lucrările sale există o căutare a sinelui și a identității. În *Șase personaje în căutarea unui autor* și *Henric al IV-lea* se pot urmări aceste aspecte psihologice, lipsa de identitate și a sinelui”<sup>21</sup>. Observăm aceeași identificare a identității cu sinele. Într-o oarecare măsură putem considera că se tratează identitatea și sinele ca o singură entitate. Probabil sub forma în care identitatea rămâne să fie un aspect al sinelui. Totuși, nici la Pirandello, identitatea ca înfățișare, prezentare, arătare a ceva care nu este înfățișabil, nu poate fi considerată ca fiind într-o simbioză încremenită în formă cu sinele. Ceva ce se arată este legat nu doar de ceea ce generează determinarea, ci și de cel care receptează această determinare, înfățișare, arătare. Identitatea ar putea fi considerată ca ceea ce poate fi receptat din ceea ce se manifestă ca sine. Și, totuși, Pirandello precizează că cele șase personaje ar trebui diferențiate vizual, chiar prin măști, față de celelalte personaje. Cele șase personaje nu împărtășesc aceeași identitate cu personajele-actori. „Personajele nu trebuie să apară ca niște năluci, ci ca niște realități create, construcții imuabile ale fanteziei: deci și mai reale și mai consistente chiar decât Actorii, cu nestatornicia proprie naturii lor”<sup>22</sup>. Cele șase personaje nu ar trebui să apară ca niște arătări.

În acest context, mai poate fi considerată identitatea ca fiind o imagine a sinelui? Dacă considerăm sinele ca fiind un echivalent al sufletului sau al spiritului este evident că Pirandello respinge această interpretare. Cele șase personaje nu sunt niște arătări care mediază între vizibil și invizibil pentru ca, într-un fel sau altul, invizibilul să devină vizibil. Identitatea celor șase personaje, fie că o considerăm ca identitate de grup sau ca identitate individuală, chiar dacă evident se vrea înțeleasă ca fiind un construct artificial, nenatural, pare să fie chiar sinele, interiorul acestora. Însă, în acest caz, dacă sinele este același cu identitatea și nu există nicio sciziune între acestea, devin posibile două interpretări. În cazul în care pe această entitate sine-

---

<sup>21</sup> Nasari, A. J., Shadi Sharaz, Nabieh Filinezhad, Shamsaldin Jamali Nesari 2011 „A Study of The Lack of Identity in Luigi Pirandello’ s Six Characters in Search of an Author and Henry IV”, în *Procedia – Social and Behavioral Science*, vol. 28, pp. 896-899, trad. noastră, p. 898

<sup>22</sup> Pirandello. L., 1967, *Șase personaje în căutarea unui autor* în *Teatru*, studiu introductiv Florian Potra, traducere Alexandra Bărcăcilă, București: EPLU, p. 42

## COLOCVII TEATRALE

---

identitate, o numim sine putem spune că personajele nu au identitate. În cazul în care pe această entitate sine-identitate o numim identitate personajele nu au decât identitate. Putem spune că există doar aceste două variante deoarece chiar dacă ne referim la o identitate a sinelui, aceasta înseamnă că identitatea poate fi aplicată și altor elemente decât sinele. Sinele nu este un sinonim al identității și, prin urmare, nu alcătuiește, nici măcar în mod paradoxal, o singură entitate.

De unde poate, însă, să provină această confuzie? Astfel poate interveni în discuție dimensiunea iluziei. Aceasta este exploatată din plin de Pirandello. „Realitatea neștiută a vieții și iluzia identității știute sunt ambele contestate la Pirandello”<sup>23</sup>. Prin urmare, identitatea, în această piesă a lui Pirandello, ar trebui considerată ca fiind definită după alte caracteristici decât cele identificabile în definițiile cu care ne-am obișnuit. Este foarte posibil ca un rol important în aceste caracteristici să-l dețină dimensiunea iluzoriului. Odată introdusă în discuție această perspectivă există o consecință asupra identității. Identitatea nu mai este privită ca întreg omogen, ci ca pluralitate înmănunchiată. „La Pirandello identitatea apare ca un *tantum plural* de personalități și percepții interșanjabile. Nebunia, masca și iluzia predomină într-o lume care alimentează instabilitatea personală și deconstruiește individualitatea clar conturată”<sup>24</sup>. Prin urmare, nu mai vorbim despre o singură identitate, ci despre identități. Și, totuși, cele șase personaje par să se prezinte pe scenă cu scopul de a se dedubla, iar problema lor pare a fi, prin conflictul lor cu autorul, tocmai acela că rămân un întreg omogen, spre deosebire de personajele-actori. Altfel spus actorii joacă și se joacă, iar cele șase personaje nu se joacă, sunt deplin implicate în propria identitate. Dar dacă, spre deosebire de felul în care au fost văzute până acum, cele șase personaje nu sunt în căutarea unui autor pentru ca acesta să le dăruiască o identitate? Dacă identitatea lor e consolidată? Sunt ceea ce sunt și arată ceea ce sunt. Dacă celor șase personaje nu identitatea le lipsește. Notăm aici că această identitate a celor șase personaje pare să aibă cel puțin două dimensiuni. O identitate individuală și una de grup. Nu pot renunța la niciuna dintre cele două dimensiuni aflate în conflict. Poate de aceea au nevoie de un autor. Un autor care să elimine conflictul. Cum poate fi eliminat acest conflict și cele două dimensiuni ale identității să fie reconciliate? Ce ar putea să le lipsească?

Pentru a putea formula un eventual răspuns la această întrebare ar trebui să luăm în considerare o replică adesea ignorată din piesa lui Pirandello: „... pregătesc scena pentru Actul al Doilea din *Jocul rolurilor*”<sup>25</sup>. Astfel piesa *Șase personaje în*

---

<sup>23</sup> Mahmoudpour, N., Bahman Zarrinjooee, 2014, „Self-Identity in Luigi Pirandello’s Six Characters in Search of an Author”, în *Journal of Novel Applied Sciences*, vol. 3, Issue 7, pp. 777-782, trad. noastră, p. 779

<sup>24</sup> Nikitas, Z., 2022, “Metatheatre and Identity: An Examination of Luigi Pirandello’s Plays”, în *Journal of Arts & Humanities*, vol. 11, Issue 2, pp. 9-23, trad. noastră, p. 18

<sup>25</sup> Pirandello, L., 1967, op. cit., p. 38

## COLOCVII TEATRALE

---

*căutarea unui autor* se joacă în spațiul piesei *Jocul rolurilor*. De ce pare să fie extrem de importantă această trimitere? Să luăm în considerare și faptul că se joacă în spațiul de joc din actul al doilea al piesei *Jocul rolurilor*. Ce credem că este de luat în seamă sunt trimiterile la filozofia bergsoniană: „... e un joc frumos, asta-i face rațiunea lui Bergson, făcându-l să creadă că a fost detronată și disprețuită de el, spre infinita bucurie a tuturor damelor nerezonabile ale Parisului! Auzi. Potrivit lui rațiunea nu poate lua în considerare decât laturile și caracteristicile identice și constante ale materiei; are obiceiuri geometrice, mecanice; realitatea e un flux neîntrerupt de perpetuă noutate, iar ea îl descompune în atât de multe particule stabile și omogene”<sup>26</sup>.

Aceste comentarii la Bergson a căror reflexie străbat structura piesei *Șase personaje în căutarea unui autor* ne amintesc că „... ultima consecință a bergsonismului constă în aceea că înlocuiește inteligența cu *intuiția* și ființa cu *durata*, cu devenirea sau schimbarea pură, anihilând ființa lucrurilor și anulând principiul identității”<sup>27</sup>. Impactul pe care îl poate avea bergsonismul la nivelul identității celor șase personaje credem că poate deriva din următoarea meditație a filozofului francez: „Principiul identității este legea absolută a conștiinței noastre; el afirmă că ceea ce este gândit este gândit în momentul în care este gândit; și ceea ce constituie absolută necesitate a principiului este aceea că nu leagă trecutul de prezent, ci doar prezentul de prezent. Exprimă încrederea nezdruccinată a conștiinței în sine însăși, în măsura în care aceasta, fidelă rolului său, se limitează la a constata starea actuală aparentă a sufletului”<sup>28</sup>. Prin urmare, dacă Pirandello contestă, într-un fel sau altul, viziunea bergsoniană, credem că este posibil să conteste și *principiul identității*. Dacă la baza conștiinței se află identitatea sau principiul identitar, iar conștiința *constată starea actuală a sufletului*, am putea avea următoarele posibilități: fie identitatea guvernează aparența sufletului (sau starea de spirit), iar acesta este identic cu aparența sa; fie aparența sufletului (sau starea de spirit) se expune exteriorității prin identitate? Desigur, prin medierea conștiinței. Se pare că nu este posibil să avem următoarea interpretare: identitatea sau principiul identității, care nu are substanță, are ca aparență starea de spirit sau sufletul și prin aceasta devine manifestă. Probabil, însă, că filozoful consideră *principiul identității* ca pe un absolut. Iar dacă am văzut că în matematică

---

<sup>26</sup> Pirandello, L., 2022, *Il giuoco delle parti – Atto Secondo* la <https://www.pirandelloweb.com/il-giuoco-delle-parti-atto-secondo/>, publicat: 19.02. 2022, accesat: 28.10.2022, trad. noastră, text original: „Leone: [...] è un bellissimo giuoco, questo che la ragione fa al signor Bergson, dandogli a credere di esser detronizzata e avvilita da lui, con infinita delizia di tutte le irragionevoli dame di Parigi! Sta' a sentire. Secondo lui, la ragione può considerare soltanto i lati e i caratteri identici e costanti della materia; ha abitudini geometriche, meccaniche; la realtà è un flusso ininterrotto di perpetua novità, e lei la spezzetta in tante particelle stabili e omogenee...”

<sup>27</sup> Adămuț, A., *Studiu introductiv* în Bergson, H., 1998 *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, studiu introductiv Anton Adămuț, Iași: Institutul European, p. 24

<sup>28</sup> Bergson, H., 1998, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, studiu introductiv Anton Adămuț, Iași: Institutul European, p. 168

## COLOCVII TEATRALE

---

egalitatea este identificată cu identitatea, „... în lumea fizică egalitatea nu este sinonimă cu identitatea”<sup>29</sup>. Prin urmare, este posibil ca Pirandello să relativizeze acest absolut. Cum? Prin tratarea ca manifestări atât a identității cât și a stării de spirit / aparenței sufletești. La Pirandello, manifestările par să fie desfășurările unui mecanism care nu ascunde, nu protejează nimic. În spatele identității nu se află, cu necesitate, un sine, sau aparența unui suflet sau un eu. Este posibil ca identitățile să fie simple mecanisme artificiale, ficționale.

Și atunci de ce caută cele șase personaje un autor? Ce le-ar putea face autorul? Probabil că autorul le-ar putea dărui un sine sau un eu sau un suflet care să poată avea o aparență. Dar eurile s-au revoltat. Au dorit libertate. Și au primit-o din partea autorului. Și dacă este posibil să avem de a face cu o situație în care identitatea este văzută ca autonomă față de eul individual sau de grup? Ea poate părăsi individul uman sau grupul social uman și avea o manifestare proprie. Identități goale, lipsite de conținut, care par să fie niște existențe, dar nu rămân a fi decât niște personaje neterminate, imposibil de recunoscut. Libertatea clamată nu mai este a cuiva, a unui individ uman sau a unui grup social, ci este vorba despre eliberarea identității față de sine. E o revoltă a formelor care rămân fără fond. Dar mai rămân ele să existe? „Deși în viață eul vremelnic împovărează multe dintre personajele lui Pirandello (care luptă pentru o identitate consistentă) în teatru aceeași lipsă de sine este un refugiu sigur al libertății. Actorul, pare să insinueze Pirandello, este singura persoană care este în siguranță (și sănătoasă la minte) într-o lume aflată în continuă transformare. Actoria înseamnă schimbarea identităților, iar actorul este singurul om care devine, oarecum, armonizat cu natura tranzitorie a lumii”<sup>30</sup>. Așadar, dacă pierderea identității poate fi înlocuită de o consolidare a identității până în momentul în care identitatea devine independentă?

În concluzie, identitatea trebuie că poate fi identificată, cel puțin din perspectiva practicii teatrale, la întretăierea dintre ceea ce ești (care pare a fi o imponderabilă), ceea ce crezi că ești, ceea ce faci (ca urmare a ceea ce poți să faci și a ceea ce crezi că ești), ceea ce receptează ceilalți (din ceea ce ești, faci și crezi că ești), ceea ce cred ceilalți că reprezinți și ceea ce recunosc ceilalți că ești. Identitatea, însă, nu ar trebui tratată ca realitatea ultimă a propriei existențe. Suntem mai mult decât propria identitate și probabil că suntem altceva decât credem că suntem sau ni se spune că suntem. Nu suntem identitate, ci avem identitate.

---

<sup>29</sup> Ibidem, p. 69

<sup>30</sup> Nikitas, Z., 2022, op. cit., p. 18

# COLOCVII TEATRALE

---

## BIBLIOGRAFIE

- Bergson, H., 1950, *Time and Free Will – An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, Translated by F. L. Pogson, London: George Allen & Unwin LTD
- Bergson, Henri, 1998, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad. Diana Morărașu, studiu introductiv Anton Adămuț, Iași: Institutul European
- Cairns, Douglas, 2014, “Ψυχή, Θυμός, and Metaphor in Homer and Plato”, in *Études Platoniciennes*, vol. 11/2014, pp. 1-41
- Condillac, 1789, *La langue des calculs*, Paris: Imprimerie de Ch. Houel
- Ellemers Nomi, Russell Spears, Bertjan Doosje, 2002, “Self and Social Identity”, in *Annual Review Psychology*, vol. 53/2002, pp 161-186
- Fearon, James D., 1999, *What is Identity (As We Now Use The Word)?*, at What-is-Identity-as-we-now-use-the-word-.pdf (stanford.edu), published: 03.11.1999, accessed: 31.08.2022
- Freud, Sigmund, 1927, *The Ego and The Id*, Transtated by Joan Rivere, London: Hogarth Press
- Fukuyama, Francis, 2018, *Identity – The Demand for Dignity and The Politics of Resentment*, New York: Farrar, Straus and Giroux, Kindle Edition
- Hammock, Amy C., 2011, “Identity Construction through Theatrical Community Practice”, in *Qualitative Social Work*, vol. 10, issue 3, pp. 364-380
- Jorgenson, Chad, 2018, *The Embodied Soul in Plato’s Later Thought*, Cambridge: Cambridge University Press
- MacIsaac, D. Gregory, 2009, “The Soul and The Virtues in Proculus’ Commentary on The Republic of Plato”, in *Philosophie antique*, issue 9/2009, pp. 115-143
- Mahmoudpour Nazanin, Bahman Zarrinjooee, 2014, “Self-Identity in Luigi Pirandello’s Six Characters in Search of an Author”, in *Journal of Novel Applied Sciences*, vol. 3, Issue 7, pp. 777-782
- Mareș, Ionuț, 2022, *Interviu cu Adrian Titieni*, la <https://www.filmsinframe.com/ro/interviu/interviu-adrian-titieni/>
- Nasari Ali Jamali, Shadi Sharaz, Nabieh Filinezhad, Shamsaldin Jamali Nesari, 2011, “A Study of The Lack of Identity in Luigi Pirandello’s Six Characters in Search of an Author and Henry IV”, in *Procedia – Social and Behavioral Science*, vol. 28, pp. 896-899
- Nikitas, Zafiris, 2022, “Metatheatre and Identity: An Examination of Luigi Pirandello’s Plays”, in *Journal of Arts & Humanities*, vol. 11, Issue 2, pp. 9-23
- Piccitto, Diane, 2014, *Blake’s Drama – Theatre, Performance, and Identity in the Illuminated Books*, London: Palgrave Macmillan
- Pirandello, L., 2014, *Six Characters in Search of an Author in Three Plays*, Translated with an Introduction and Notes by Anthony Mortimer, New York: Oxford University Press
- Pirandello, L., 1969, *The Rules of the Game*, introduction and edited by E. Martin Browne, Harmondsworth: Penguin Books
- Platon, 1986, *Opere*, vol. V, ediție îngrijită de Constantin Noica, Petru Creția, cuvânt prevenitor Constantin Noica, trad., interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă Andrei Cornea, București: Editura Științifică și Enciclopedică
- Plato, 1997, *Complete Works*, Edited by John M. Cooper, Associate Editor D.S. Hutchinson, Indianapolis: Hackett Publishing Company
- Powell, Samuel M., 2016, *The Impassioned Life*, Minneapolis: Fortress Press
- Vignoles, Vivian L., 2011, *Identity Motives*, in Seth J. Schwartz, Koen Luyckx, Vivian L. Vignoles *Handbook of Identity Theory and Research*, New York: Springer
- Weir, Allison, 1996, *Sacrificial Logics – Feminist Theory and The Critique of Identity*, New York: Routledge

### Libretul de operă – adaptarea unui text literar canonic

#### Opera *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu

Cristi AVRAM\*

**Rezumat:** Libretul de operă, născut de foarte multe ori prin adaptarea unor texte de mari dimensiuni, constituie temelia unei compoziții de operă. Ceea ce ne interesează este felul în care acesta poate susține independent de muzică o istorisire, o poveste, păstrându-i-se totodată și calitatea de text literar. Pe de altă parte, ne ridicăm întrebarea dacă libretul ar trebui să funcționeze în absența fondului integrator, complementar, care definește, de fapt, genul operei - muzica. Prima parte a studiului se concentrează asupra libretului de operă și asupra adaptării textului literar, în timp ce a doua parte se concentrează mai mult asupra muzicii românești și, în deosebi, asupra libretului operei *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu.

**Cuvinte cheie:** libret, adaptare, compromis, muzică românească, I. L. Caragiale

#### I

Patrimoniul lucrărilor de operă, cu toate că e constituit dintr-un număr cu mult mai mic de creații decât cele teatral-dramatice și se îmbogățește destul de puțin, cuprinde o seamă de compoziții care au fascinat publicul larg de-a lungul multor secole, primele lucrări specifice apărând, conform unor exegeți, în jurul anului 1600<sup>1</sup>. Cu atât mai impresionant ni se înfățișează spectacolul de operă și lumea pe care o devoalează cortina din sălile destinate acestui gen, cu cât limbajul pe care îl propune este unul universal valabil și ușor de receptat. Adeseori numit conservator și elitist, genului liric-muzical i se alătură atributul de sincretic, însumând, poate mai mult decât genul dramatic, arte ce coexistă armonios dincolo de al patrulea perete al scenei: „un gen de artă sincretică, în care muzica vocală, instrumentală, orchestrală, mișcarea, gestul, mimica, dansul, decorația și alte elemente specifice spectacolului scenic se îmbină într-un tot unitar, în vederea dezvoltării și relevării unui subiect, și implicit al unei acțiuni dramatice”<sup>2</sup>

Ceea ce constituie subiectul studiului de față este, de fapt, osatura literară a unei compoziții de operă, reprezentată de libret, de textul cântat și așezat de

---

\* Assistant professor PhD, Faculty of Theatre, UNAGE, Iași

<sup>1</sup> „Originile genului se regăsesc în jurul anului 1600, la Florența, când Jacopo Peri compune opera Euridice, cu ocazia căsătoriei Mariei de Medici cu Henric al IV-lea.” Mircea Muthu, *Expresii ale sacrului în libretul operei Otello de Giuseppe Verdi*, teză de doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere, Cluj-Napoca, 2017, p. 40.

<sup>2</sup> Dumitru Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, p. 207.

## COLOCVII TEATRALE

---

compozitor și libretist pe notele muzicale, căci nu doar sonoritățile trezesc pulsuni și emoții, ci și vorbele, cuvintele edificatoare care împlinesc armoniile melodice. Totodată, ne propunem să înțelegem mecanismul procesului de adaptare a unui text literar pentru transformarea lui în libret de operă. Dacă ne-am întoarce în timp la primele forme de teatru, la originile antice, ritualice, am observa că acest tip de manifestări sacramentale ori laice se defineau prin osmoza dintre vorbe și sonorități, dintre ritmicitatea și cadențele cuvântului care îmbrăca forme muzicale, având adesea acompaniament instrumental. Astfel, aceste două arte erau în perioada antică un tot unitar, chiar dacă au renăscut în era noastră la intervale diferite și sunt separate astăzi ca două specii spectaculare diferite.

De-a lungul timpului, între compozitor și autor s-au iscat disensiuni legate de întâietatea și mai marea însemnătate a muzicii, pe de o parte, și a textului cântat, pe de altă parte. Spre exemplu, Claudio Monteverdi susținea în secolul al XVII-lea că vorbele dau naștere muzicii și, deci, nu sunt supuse armoniilor. Poate de aceea, din necesitatea de a da logosului întâietate, în epocă apar recitativele neacompaniate de orchestră, ulterior însoțite de clavecin și / sau orchestră. Susținerea dramei muzicale, lesne redusă la esență din punct de vedere al desfășurării acțiunii în compoziția de operă, se sprijină pe cuvântul care-i dă unitate, conferind lucrării un fir narativ inteligibil. Astfel, recitativul se impune nu doar ca necesitate de a lămuri auditoriul cu privire la desfășurarea acțiunii, ci oferă o respirație în plus publicului obișnuit cu spectacolul dramatic, menită să-i facă mai ușoară receptarea. La polul opus, compozitorii asociați *bel-canto*-ului scot la lumină frumusețea, suplețea și veleitățile vocii umane, concentrându-se mai mult asupra sonorității și melodicității decât asupra cuvântul ce servește drept suport giumbușlucurilor vocilor agile.

Demn de luat în seamă este și aspectul legat de punctul de interes al compozitorilor și libretiștilor, apropiați în primă etapă a evoluției genului de subiectele mitologice și, odată cu succesiunea curentelor literare, interesați de drama omului simplu, de povești din societatea vremii, făcând adeseori salturi către dramaturgia de referință a epocilor trecute. Nu întotdeauna literatura a dat tonul inovării dinspre care ecourile au rezonat și în celelalte arte. Richard Wagner este compozitorul care propune o seamă de înnoiri, atât în ceea ce privește compoziția de operă, libretul, deci textul literar, cât și modalitățile de realizare a spectacolului. Wagner îndrăznește chiar să propună soluții arhitecturale pentru sălile de spectacol, e interesat de ecleraaj și de magia scenei, fiind unul dintre primii regizori veritabili de operă, în sensul modern al accepțiunii termenului. Astfel, *opera de artă totală* nu oferă întâietatea niciunui element constituent al spectacolului, ci le consideră semnificative doar în tandem, căci numai armonia părților naște întregul: „Poetul și muzicianul se aseamănă cu doi pelerini care au plecat de la un punct de despărțire pentru ca de aici încolo să pășească fiecare drept înainte, fără răgaz, într-o direcție opusă. La antipod ei se întâlnesc din nou; fiecare a străbătut jumătate de planetă. Ei se chestionează acum



## COLOCVII TEATRALE

---

și fiecare comunică celuilalt ce a văzut și găsit. Poetul povestește despre șesuri, dealuri, văi, câmpii, oameni și animale pe care le-a întâlnit în îndepărtata sa pribegie pe uscat. Muzicianul a străbătut mările și relatează despre minunile oceanului în care adesea a fost aproape să se înece, ocean ale cărui adâncuri și monstruoase apariții i-au dat o înfiorare voluptoasă. Îmboldiți de relatările lor reciproce și hotărâți în mod irevocabil să cunoască de asemenea și cealaltă latură din ceea ce ei înșiși au văzut, pentru a transforma într-o experiență reală impresia obținută prin reprezentare și închipuire, cei doi se despart din nou pentru ca fiecare să-și termine călătoria în jurul pământului. Se întâlnesc, în sfârșit, iară la primul punct de plecare; plutind, poetul a străbătut și el mările, în timp ce, la rândul-i, muzicianul a măsurat uscatul cu pașii săi. Așadar ei nu se mai despart, căci ambii cunosc pământul; ceea ce mai înainte – în visuri încărcate de presimțiri – ei și-au închipuit a avea un aspect sau altul, acum le-a devenit cunoscut în realitate. Ei sunt acum o singură ființă, căci fiecare știe și simte ceea ce știe și simte celălalt. Poetul a devenit muzician, iar muzicianul poet; acum amândoi reprezintă un desăvârșit om de artă”<sup>3</sup>

În continuarea discursului despre libret și muzică, Richard Wagner nu stabilește un dezacord, ori întâietatea unuia dintre acestea, căci dislocarea conceptuală este una nepotrivită. Atunci când întreaga operă ia naștere sub îngrijirea aceluiași autor, procesul creativ funcționează cu mult mai bine, însă, de cele mai multe ori, la apariția unei compoziții colaborează cel puțin două persoane. Fără doar și poate, într-o echipă formată din libretist și compozitor se pune în discuție compromisul, deci cât de mult pot renunța creatorii la fragmente din imaginarul lor. Ajustările sunt inevitabile, muzica are exigențele sale, iar coerența frazei nu poate fi trunchiată ori întreruptă de structurile muzicale. Letiția Goia nota în articolul său *Adaptarea literaturii la mediul muzical: libretul de operă* că „deși uniunea dintre cuvinte și muzică e conflictuală, pe aceasta se bazează existența operei. Pe măsură ce în muzică apar formele fixe, codificarea muzicii o provoacă pe cea a textului. Poziția vocalelor, ritmul prozodic, toate aceste detalii trebuie calculate în funcție de muzica ce urmează să însoțească versurile. Un libret bun e cel care are un limbaj simplu, vocabular limitat la cuvinte cheie ușor recognoscibile. Textul nu mai are aceeași densitate, aceeași bogăție a expresiei, pentru că este rostit sau cântat cu sau fără susținere muzicală. Astfel, cu cât limba e mai simplă, cu atât semnificația percepută e mai bogată: acest tip de scriere este opusul scrierii unui text literar.”<sup>4</sup>

Se naște, totuși, întrebarea dacă libretul de operă poate fi despărțit de însoțitoarea sa eternă; are el valoare intrinsecă independent de muzică? Este libretul, acest text dramatic miniatural, o formă de literatură sau doar servește compoziției, fără a sensibiliza separat? Așa cum am observat în remarcă la Richard Wagner, cele două

---

<sup>3</sup> Richard Wagner, *Opera și drama*, Editura muzicală, București, 1983, p. 237.

<sup>4</sup> Letiția Goia, *Adaptarea literaturii la mediul muzical: libretul de operă* în „Studii de știință și cultură”, vol. XIV, Nr. 3, septembrie 2018, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” Arad, p. 152.

## COLOCVII TEATRALE

---

elemente constituente ale operei sunt interdependente și imposibil de separat. William Germano în studiul *Reading at the Opera*<sup>5</sup> amintea de faptul că opera, în absența textului, ar fi doar un lung șir de vocalize, căci doar limbajul recognoscibil poate atinge sufletul uman. Remarca se întrevade a fi neechilibrată, deși parțial poate fi susținută. În absența vocii și a cuvintelor rostite, voce în slujba căreia este lăsată sonoritatea și melodicitatea unor pasaje muzicale, muzica de operă ne pare ternă, seamănă cu un fond acustic incomplet. Acest lucru este în parte veridic, căci sensul muzicii din spatele voci e acela de a exprima prin alte mijloace, cu alt limbaj, ceea ce cuvintele nu pot rosti. Ba mai mult, muzica din spatele vorbelor nu creează doar un substrat de atmosferă ori tehnic, tonalitate și linie melodică, ci oferă subtextul, intențiile, starea personajelor găsite în diferite contexte. Din punct de vedere al receptării, cuvintele formează doar uneori un context recognoscibil, căci, după cum bine știm, operele se cântă cel mai frecvent în limba originală, străină publicului nevorbitor al limbii respective. Așadar, receptarea nu este direct legată de cea a cuvântului, tradus în sala de spectacol și, deci, aceasta este mijlocită.

Așa cum muzica de operă ne pare incompletă la o audiție fără vocile interpreților, la fel și unele librete, izolate de aranjamentul integrator, complementar, au neajunsul de a fi infantile, de o simplitate ce nu le apropie de textele literare dramatice. Citite și receptate în afara muzicii, ele rămân încercări lacunare, în care atât subiectul, cât și dezvoltarea psihologică a personajelor transpar ca rezumate ale unei lucrări cu mult mai complexe. Sprijinindu-se reciproc, libretul și muzica de operă angrenează un mecanism funcțional doar în integralitatea sa.

„Gilles Tromp, pe de altă parte, în studiul său *Le texte d'opéra*, vede libretul ca pe un gen paraliterar: asemenea scenariului de film, libretul e un text care nu există decât în funcție de alt mijloc de expresie care îl supune exigențelor sale. Astfel, acesta nu poate fi prin sine însuși o formă de expresie artistică: nu trebuie judecat pentru calitatea sa intrinsecă, ci prin calitatea asocierii cu partenerul său. De aceeași părere este și Corinne Desportes, într-un articol publicat în 2006, unde aduce în discuție implicarea scriitorilor contemporani în redactarea de librete de operă și menționează acea «dezorientare, schimbarea obișnuinței impuse de către dimensiunea reunirii și creației colective necesară concepției unei opere; [...] intrarea în relație cu alți artiști pentru a crea o operă de artă comună.»<sup>6</sup>

Totuși libretul de operă are, așa cum am mai precizat, valoarea sa literară, fie original sau inspirat din romane, epopei, poeme, legende ori piese de teatru. În continuare, mă voi opri asupra procesului de adaptare și nu asupra analizei libretelor originale, pentru a introduce partea a doua a acestui studiu, aplicată pe textul rostit al

---

<sup>5</sup> Vezi William Germano, „Reading at the Opera”, în *University of Toronto Quarterly*, Summer 2010, Vol. 79 Issue 3, 2010, p. 882.

<sup>6</sup> Apud Mircea Muthu, *Expresii ale sacrului în libretul operei Otello de Giuseppe Verdi*, op. cit., pp. 49-50.

## COLOCVII TEATRALE

---

compoziției românești O noapte furtunoasă ce are drept fundament opera dramatică cu același nume a lui Ion Luca Caragiale. Procesul adaptării, dezbătut de o seamă de analiști și critici, printre care îi amintim aici pe Linda Hutcheon - *A Theory of Adaptation* și Julia Sanders - *Adaptation and Appropriation*, presupune reinterpretarea unei lucrări originale, acțiune ce implică, de foarte multe ori, o schimbarea a structurii, a modalităților de expresie, o trecere de la un gen sau specie literară la altul / alta. Adaptarea este uneori un fenomen cu mult mai complex, căci „poate însemna și o schimbare ontologică de la real la ficțional, dintr-o relatare istorică sau biografică într-o narațiune sau o dramă interpretată.”<sup>7</sup> (trad.n.)

În procesul adaptării, pe lângă translarea textului dintr-o scriitură de regulă mai amplă într-una de mai mici dimensiuni, muzica rezumă o seamă de fragmente pe care, în alte împrejurări, autorul le-ar fi exprimat prin alte semne literare sau teatrale. Muzica poate cuprinde în unele pasaje atât descrierea unui spațiu, poate realiza un salt în timp, loc și atmosferă, ori poate rezuma acțiunea și emoțiile personajelor, esențializând, spre exemplu, pagini întregi dintr-un roman la doar câteva măsuri din portativ. Prin acestea, se dovedește încă o dată că inseparabila legătură dintre cuvânt și muzică face ca adaptarea să nu funcționeze în cazul operei altfel decât printr-o complementaritate a acestora. Acolo unde cuvintele sunt de prisos, muzica trimite receptorul dincolo de ele, desăvârșindu-le. „Amin Maalouf, romancier libanez de limbă franceză, explică faptul că «în scrierea unui libret, trebuie mereu păstrat locul muzicii, spațiul său, nu doar între diferite pasaje, dar și în inima fiecărui pasaj, a fiecărei fraze. [...] trebuie să te transpui într-o stare de spirit extrem de specială, care nu seamănă cu nimic din cele pe care le trăiesc atunci când scriu alte tipuri de texte» (trad.n.), iar Pascal Quignard, scriitor francez contemporan, admite că, atunci când redactează librete de operă, caută ca «succesiunea de tăceri să fie cât mai imprevizibile, pentru a întări contrastele și efectul de abandon pe care acestea îl produc. Textul adunat, comprimat, poartă de acum încolo, gravat, locul muzicii.»<sup>8</sup>

Desigur, se pune în discuție cât de mult are de suferit opera originală în diferitele etape prin care o lucrare complexă e dezvelită de unele detalii. Siluetarea personajelor, diminuarea acțiunii și reducerea evenimentelor este inevitabilă. Chiar limbajul se schimbă. Se recurge la simplificarea cuvintelor, la optarea pentru variantele cel mai lesne perceptibile și, mai ales, încadrabile în măsurile muzicale, în interdependență cu frazarea interpreților. Așa cum remarcă și Andrew Blake „comasarea, transpunerea în formă dramatică sau re-transpunerea în formă dramatică potrivită scenei de operă și ceea ce ar putea fi numit vocalizare – pregătirea textului

---

<sup>7</sup> „[Transposition] can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account or biography to a fictionalized narrative or drama.” Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 8

<sup>8</sup> Apud Letiția Goia, *Adaptarea literaturii la mediul muzical: libretul de operă* în „Studii de știință și cultură”, op. cit., p. 153.

## COLOCVII TEATRALE

---

pentru cântat”<sup>9</sup> (trad.n.) constituie unicul drum în realizarea libretelor de operă. Impresia că un text original pierde din robustețe nu este nefondată, dar, trecându-se dincolo de acest prim nivel al receptării, se deduc sensurile dinlăuntrul muzicii care înglobează semnificațiile aparent pierdute ale textului. În plus, fiind o artă profund simbolică și asumat convențională, mai mult decât cea dramatică pe care o asociem uneori unei suprapunerii cu viața reală, opera are forța de a susține librete supte, diluate.

### II

Compozitori celebri de operă s-au apropiat de marile texte ale literaturii de la care au pornit în crearea capodoperelor genului. Atât legendele medievale ori antice, ce i-au inspirat pe Richard Wagner – *Inelul Nibelungilor*, *Walkiria* ș.a., Luigi Cherubini – *Medeea*, George Enescu – *Oedipe*, comediile clasice franceze – W.A. Mozart – *Nunta lui Figaro*, G. Rossini – *Bărbierul din Sevilla*, ori marile tragedii shakespeariene, Giuseppe Verdi – *Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*, Charles Gounod – *Romeo și Julieta*, Benjamin Britten – *Visul unei nopți de vară* au fost pietre de temelie în dezvoltarea compozițiilor muzicale de operă. Și în spațiul românesc, libretele sunt clădite pe creații valoroase ale literaturii universale și / sau autohtone. Tradiția compozițiilor de operă din spațiul românesc, cu mult mai recentă decât data debutului genului de operă în Europa, are totuși câteva lucrări semnificative care, din păcate, își găsesc arareori teatre muzicale în care să fie reprezentate. Înscriindu-se stilistic în modernitate și în tehnicile care definesc această perioadă, compozițiile românești sunt încadrabile în categoria muzicii mai puțin populare, în care sonoritatea și melodicitatea abordează forme ce nu se întipăresc în memoria auditivă a spectatorului cu mare ușurință.

Grigore Constantinescu menționa în lucrarea *Patru secole de operă* că prin *Oedipe* de George Enescu, se pune piatra de temelie a operei moderne românești: „(...) *Oedipe*, ce a văzut lumina rampei la Paris (1936), înainte de a începe, decenii mai târziu, o impunătoare carieră internațională, pentru a fi considerată, pentru a fi considerată una dintre primele capodopere ale teatrului liric din epocă. Nu numai destinul artistului, ci însuși destinul teatrului muzical românesc poartă această pecete inconfundabilă a unei creații apărute ca semn al maturității unui creator și al unei culturi.”<sup>10</sup> În secolul XX se compune operă românească inspirată în mare parte din literatura autohtonă, din folclorul și legendele naționale ori din istoria românilor. Adaptarea unor texte deja clasicizate e mai la îndemâna libretistului atunci când sursa

---

<sup>9</sup> Andrew Blake, 'Wort oder Ton'? Reading the Libretto in Contemporary Opera, în „Contemporary Music Review”, Vol. 29, No. 2, April 2010, p. 55.

<sup>10</sup> Grigore Constantinescu, *Patru secole de operă*, Editura Operei Naționale București, București, 2014, p. 425.

## COLOCVII TEATRALE

---

de inspirație este deja un text dramatic, căci dialogul e mai apropiat de genul operei, înrudit cu cel teatral.

În definirea operei românești moderne, subiectele profund românești, ce surprind atmosfera și specificul național, vor juca un rol important. Aici putem distinge cel puțin trei categorii diferite: 1.) opera de inspirație istorică - *Petru Rareș* de Eduard Caudella, *Stejarul din Borzești* de Theodor Bratu, *Ecaterina Teodorescu* de Emil Lerescu, *Alexandru Lăpușneanu* de Alexandru Zirra, *Eroii de la Rovine* de Nicolae Bretan ș.a. 2.) opera inspirată din mitologia și folclorul românești - *Năzdrăvăniile lui Păcală* de Sabin Drăgoi, *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu, *Traian și Dochia* de Dimitrie Cuclin ș.a. 3.) opera de inspirație cultă, ce are la bază texte din literatura română - *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *O scrisoare pierdută* de Dan Dediuc, *Năpasta și Ovidiu* de Sabin Drăgoi, *Neamul Șoimăreștilor* de Tudor Jarda, *Domnișoara Cristina* de Doru Popovici, *Zamolxe* de Liviu Glodeanu ș.a. Pentru a restrâng orizontul de interes asupra temei studiului, mă voi opri asupra operei românești *O noapte furtunoasă* ce are drept osatură piesa de teatru omonimă a lui Ion Luca Caragiale.

„O veritabilă capodoperă, lucrarea lui Paul Constantinescu dezvăluie o subtilă înțelegere a teatrului lui Caragiale, cu fine nuanțări în interpretarea muzical.”<sup>11</sup> Desfășurarea acțiunii are loc, la fel ca în textul original, pe parcursul a două acte, legate de un intermezzo ce surprinde, pe de o parte, atmosfera întregului text și, pe de altă parte, face legătura dintre cele două acte, fără necesitatea tehnică de a se face pauză. De altfel, compoziția este de mici dimensiuni, având o durată de maxim o oră și urmează cronologia propusă de Caragiale. În spiritul compozițiilor moderne, opera lui Constantinescu începe abrupt, cu doar câteva măsuri orchestrale înaintea primelor replici ale personajelor, măsuri ce descriu tensiunea lui Jupân Dumitrache reluând istorisirea poveștii de la Iunion. De altfel, muzica de început punctează parcă un moment de respiro în relatarea celor întâmplări, în spiritul didascaliilor lui Caragiale: „urmând o vorbă deja începută.”<sup>12</sup> Făcând salturi prin replicile primei scene din piesa originală, Paul Constantinescu extrage esențialul, conturând cea mai consistentă scenă în două personaje din întreaga operă. Celelalte scene, așa cum se va putea observa, sunt de foarte întindere medie și mică, fapt ce nu oferă decât un fragment din universul lui Caragiale. Chiar dacă în libret, spre exemplu, nu distingem dezgustul profund pe care Dumitrache îl are față de *coate-goale*, din alternanța replicilor cântate cu cele parlate se tușează starea de spirit și încrâncenarea surprinse în textul original. În sprijinul acestei caracterizări psihologice și de caracter vine și muzica precipitată, în care valorile notelor cântate sunt frecvent șaisprăzecimi, fapt ce subliniază înfierbântarea și supărarea personajului, în stare să-l nenorocească pe cel care îndrăznește să atenteze în public la *onoarea sa de familist*.

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 431.

<sup>12</sup> I. L. Caragiale, *Teatru*, Editura Facla, Timișoara, 1983, p. 13.

## COLOCVII TEATRALE

---

Paul Constantinescu recurge la teme muzicale specifice fiecărui personaj, laitmotivele fiind bine diferențiate și introduse atât în ansambluri, în intermezzo cât și, mai ales, la intrarea în scenă a personajelor. Cele mai notabile subtilități ce conturează personajele sunt lăsate în seama muzicii, căci replicile insuficiente nu vorbesc decât foarte puțin despre lumea pe care o propune Caragiale. De altfel, în toate compozițiile de operă, pentru o mai temeinică documentare, e necesară refacerea traseului libretistului și întoarcerea la textul original.

Un element de noutate în contextul libretului adaptat după universul și textul lui Caragiale, dar o tradiție deja în istoria teatrului liric, este acela că personajul lui Spiridon, *băiat de procopseală în casa lui Titircă*, este interpretat de o voce feminină, mezzosoprană. E bineștiut faptul că în preclasicism, clasicism și în perioada romantică muzicală, tinerii adolescenți, ori personajele cu sexualitate incertă erau interpretate de voci feminine ce marcau suplețea vocală și tinerețea specifice vârstei. La fel ca tânărul Cherubino din *Nunta lui Figaro* de W.A. Mozart, rolul lui Spiridon, personaj care se află peste tot și niciunde, care încurcă și descurcă lucrurile, cu malițiozitate uneori, este atribuit unei mezzo-soprane. În cazul lui Spiridon, deși Constantinescu optează pentru compunerea unei arii ca exponent al monologului din scena V, actul I, dimensiunea partiturii sale este redusă, iar importanța acordată personajului este diminuată. Chiar în scena imediat următoare, cea a dialogului cu Zița, Spiridon este o prezență tăcută, nu are nicio intervenție, iar umorul caragialian este eludat. De altfel, se pierde pe alocuri, prin scurtarea textului, multe pasaje comice, regizorului revenindu-i sarcina de a recompune universul savuros al textului original. Ba mai mult, problema confuziei de mai târziu, în care Rică nimerește dintr-o eroare acasă la Veta și Titircă, nu e anticipată de scena Zița-Spiridon.

Spiridon e un personaj isteț, cunoaște secretele casei, aventura dintre chereștegiu și stăpâna sa, precum și toate tarele oamenilor din anturajul lui Jupân Dumitrache. Mai mult decât atât, el se implică activ în dialogul dintre cei doi protagoniști, le instigă bănuielele, îi îndeamnă să creadă că iubirea dintre ei e puternică și încă arzândă, căci în absența aventurii dintre ei, Spiridon ar pierde unica salvare din mâinile tiranului. Toate acestea sunt, din păcate, dar firesc, pierdute în operă. Chiriace va apărea întâmplător în ochii Vetei, căci ea nu-i trimite prin Spiridon mondirul cusut.

Și personajul Vetei are de suferit prin reducerea textului. Starea de pierzanie în care se află, drama pe care o trăiește în taină din pricina neîncrederii lui Chiriace, superstițiile care nu-i dau pace, toate semnele care i se arată și o înnebunesc sunt rezumate doar de un marș funebru ce anticipează scena Veta-Chiriace (scena IX, actul I). Astfel, monologul Vetei e redus la câteva cuvinte: „Ei, dacă nu vrea omul, nu vrea! Cu sila dragoste nu se poate... Mai bine că a fost așa... de ce dă Domnul fericire, dacă o dă și-apoi o ia!? De ce-am trăit s-ajung așa!”<sup>13</sup> În cazul acesteia, contrastul dintre

---

<sup>13</sup> Paul Constantinescu, *O noapte furtunoasă* – reducere pentru voce și pian, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1958, p. 47.



## COLOCVII TEATRALE

---

reflecția existențială și muzica apăsătoare ce prevestește un final iminent, accentele mortuare ale orchestrației și drama Vetei sunt de un real umor, deși împrejurarea în care se află personajul o îndreptățește să-și trăiască suferința astfel. Cea mai mare pierdere a acestei scenei, condamnabilă de către oricare lector atașat de scriitura lui Caragiale este declarația de iubire a lui Chiriac pentru Veta, singulară în *O noapte furtunoasă*: „Am vrut să mă omor adineaori în curte, dar ți-am văzut trecând umbra peste perdeaua de la fereastră, și-am vrut să de mai văz o dată.”<sup>14</sup> Chiar tatonările, jocul de-a îndrăgostiții care-și ascund vădit suferința, care vor să moară la finele iubirii unice și irepetabile sunt mult reduse în opera lui Constantinescu. Scena cu parfum comic a lui Caragiale are, totuși, drept rezumat intermezzo-ul dintre acte în care pasiunea tumultuoasă și împăcarea celor doi amanți este redată de orchestrația plină de ardoare, înfățișând metaforic un moment intim dintre Veta și Chiriac, concluzie a disputei și consecință a împăcării lor.

Scenele din actul al doilea sunt și ele de mici dimensiuni, chiar ariile personajelor rămân de scurtă întindere. Subțire este personajul lui Rică, intrat în camera Vetei pe o muzică ce amintește de sunetul ceasurilor cu cuc, aluzie la scopurile cu care acest studentul în drept pătrunde în odăile nevestei jupânului. Abia fugit pe o scară improvizată, Rică nu apucă să ajungă departe că este întors din drum de cei trei bărbați înnebuniți fie de gelozie, fie de spiritul justițiar. În operă, scenele III, IV, V, VI, VII și VIII din piesa lui Caragiale sunt drastic rezumate la frânturi de replici. În goana după intrus, nu mai e loc de niciun dialog. Spiridon nu mai încearcă să salveze pielea lui Rică, deși consideră că s-ar fi găsit spațiu în anatomia operei măcar pentru negocierea salvării, așa cum doar un băiat de procopseală o poate face.

Dincolo de toate aceste remarci, adunate în rândurile de mai sus, libretul opere *O noapte furtunoasă* se achită de scopul pe care acesta îl are în structura compoziției. Fiind un text bine cunoscut în spațiul românesc, orice intervenție destructurează rezonanțele pe care publicul se așteaptă să le audă. Pentru spectatorul neavizat confuzia e, însă, mai mare. Succesiunea evenimentelor poate părea neclară și, de aceea, orice regizor care își propune să abordeze o astfel de compoziție trebuie să recurgă la explicații suplimentare ce să aducă lămuriri cu privire la desfășurarea acțiunii. Textele lui Caragiale au stârnit interesul compozitorilor români, numărându-se printre lucrările importante ale genului. Atât *Năpasta* lui Sabin Drăgoi, *O scrisoare pierdută* a lui Dan Dediu, *Un pedagog de școală nouă* a lui Aurel Stroe, *Groznică sinucidere din strada Fidelității*, *Două loturi*, *Articolul 214*, *Amici la...Five o'clock* de Leonard Dumitriu, cât și muzicalul *D'ale canavalului* de Hary Béla dau un plus valoare dramaturgiei lui Caragiale, aducându-l nu doar pe scenele dramatice, ci și pe cele lirice. Adaptarea textelor originale nu face altceva decât să repună în pagină texte valoroase care se pretează și repertoriului liric. Atent surprinse prin limbajul muzical, cuvintele sunt învelite de un fond melodic ce le întregește, trimite către subtext,

---

<sup>14</sup> I. L. Caragiale, *Teatru, op. cit.*, p. 33.



## COLOCVII TEATRALE

---

substituind o intenție actoricească nereușită. Astfel, dacă replica e vitregită de tonuri ori intonații nefericite, substratul muzical bine realizat nu face decât să dea dimensiune unei posibile interpretări a textului, căci adaptarea unui text pentru a deveni libret de operă, nu e, în fond, altceva decât o lectură a originalului, o interpretare a acestuia, un joc în care toate sunt siluetate din dorința punctării esențialului.

### BIBLIOGRAFIE

- Blake, Andrew, *'Wort oder Ton'? Reading the Libretto in Contemporary Opera*, în „Contemporary Music Review”, Vol. 29, No. 2, April 2010;
- Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974;
- Caragiale, Ion, Luca, *Teatru*, Editura Facla, Timișoara, 1983;
- Constantinescu, Grigore, *Patru secole de operă*, Editura Operei Naționale București, București, 2014;
- Constantinescu, Paul, *O noapte furtunoasă – reducere pentru voce și pian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1958;
- Germano, William, „Reading at the Opera”, în *University of Toronto Quarterly*, Summer 2010, Vol. 79 Issue 3, 2010;
- Goia, Letiția, *Adaptarea literaturii la mediul muzical: libretul de operă* în „Studii de știință și cultură”, vol. XIV, Nr. 3, septembrie 2018, Universitatea de Vest „Vasile Goldiș” Arad;
- Muthu, Mircea, *Expresii ale sacrului în libretul operei Otello de Giuseppe Verdi*, teză de doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere, Cluj-Napoca, 2017;
- Wagner, Richard, *Opera și drama*, Editura muzicală, București, 1983.

## Muzica - personaj principal în spectacolul de teatru

Antonella CORNICI •

**Rezumat:** Ceea ce auzim într-un spectacol de teatru este la fel de important ca și ceea ce vedem. Universul sonor a fost prezent dintotdeauna la teatru, începând cu celebrul sunet de gong și sfârșind cu ropotul de aplauze. Să nu uităm că acest gong este unul dintre cele mai vechi și mai autentice instrumente muzicale folosit de mii de ani în ceremonialurile de vindecare și meditație. Poate că această vindecare face parte și din misiunea teatrului.

Muzica a fost dintotdeauna o entitate vitală în spectacolul de teatru. Practic, odată cu apariția teatrului a apărut și muzica în spectacol. Muzica este un „instrument crucial” pentru a „acompania” spectacolul de teatru.

**Cuvinte cheie:** muzica, teatru, sonoritate, personaj, spectacol

Motto:

*Muzica este creată din sunete așa cum viața este creată din materie.*

Rudolph Reti

Aristotel spunea că cele șase elemente care compun o dramă sunt *intriga, personajul, gândirea, dicția, spectacolul și muzica*. Din punct de vedere istoric, aproape fiecare formă cunoscută de teatru a inclus o componentă muzicală în piesele sale. Muzica și textul dramatic într-un spectacol sunt strâns legate între ele, pot provoca momente vizuale și sonore spectaculoase, emoționante. Totuși în cronicile de spectacole găsim de puține ori menționat acest univers sonor, fie el ilustrație sau compoziție muzicală.

„Rolul Muzicii în teatru a depins de mulți factori de-a lungul istoriei, dar mai întotdeauna aceasta a fost prezentă la întâlnirea spectacolului cu spectatorul. Implicată direct sau prezentă doar ca simplă ilustrație, muzica a jalonat oarecum întregul parcurs al teatrului universal de la începuturi și până în prezent. Muzica și interpretii ei au fost mereu prezenți în alcătuirea spectacolelor.”<sup>1</sup>

---

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

<sup>1</sup> Cristina Modreanu, *Muzica în teatru: de la „divertisment metafizic” la muzical original românesc*, Caietele Masca, Tema #5: Muzica de teatru, București, 2017

## COLOCVII TEATRALE

---

În spectacolul de teatru, universul sonor îl regăsim fie prin ilustrația muzicală, fie prin compoziția muzicală. Uneori acest univers sonor este redat doar de o serie de sunete și/sau efecte (susur, valuri, vânt, vuiet – *zgomotecă*<sup>2</sup>). Și totuși, când putem vorbi de muzica unui spectacol de teatru ca de un personaj principal?

Cu excepția spectacolului muzical, unde e lesne de înțeles că muzica devine un personaj vital în acea creație de teatru, regăsim deseori acel „fundal sonor” prezent sau între scene, acte, episoade sau chiar pe „dedesubtul” scenelor. Acest „fundal sonor” creează o atmosferă unică, tensionează sau detensionează momente, „încarcă” actorul și spectatorul, transmite emoții, coagulează și devine, astfel, personaj principal în spectacol.

Ilustrație sau compoziție muzicală muzicală?

Într-un interviu pentru Scena9, Bobo Burlăcianu spunea că „în muzica de teatru sunt trei direcții: una de ilustrație muzicală, în care trebuie să găsec piese de ale altor artiști, consacrate deja, și să le potrivesc cumva pe momentele din spectacol unde e nevoie; a doua - să compun piese instrumentale care să meargă pe scenă; a treia zonă e lucrul efectiv cu actorul, atunci când trebuie ca ei să cânte piese live. Îmi place la nebunie să lucrez cu actorii.”<sup>3</sup>



*Tibor Cári – composer<sup>4</sup>*

---

<sup>2</sup> Termen folosit în radio, televiziune, film și teatru, referitor la o bibliotecă digitală ce cuprinde diverse efecte și sunete.

<sup>3</sup> <https://www.scena9.ro/articles/in/personaje/generatia-9/2>

<sup>4</sup> <https://cultural21.ro/2018/12/02/despre-magicianul-care-faureste-muzica-pentru-povesti/> data download: octombrie 2022

## COLOCVII TEATRALE

---

Despre muzica – personaj principal în spectacolul de teatru, Tibor Cári afirma: „când creatorii spectacolului aleg ca muzica să fie personaj principal e important să fie o comunicare și o gândire comună mult mai intensă între regizor și compozitor. Momentele muzicale sunt foarte importante, ele nu trebuie să fie doar o atmosferă sonoră. Cred ca cel mai bun exemplu în acest sens sunt spectacolele lucrate cu Victor Ioan Frunză! În acele spectacole la care am lucrat, muzica avea momentul ei, devenea o parte importantă și puternică în interpretarea actorului. Așa cum actorul are povestea lui (povestea personajului) și muzica trebuie să aibă o poveste care să susțină scena respectivă și actorul, bineînțeles.”<sup>5</sup>

Un compozitor cu totul și cu totul aparte este Vlaicu Golcea. Compune un alt gen de muzică de teatru și nu „ilustrează”. Muzica semnată de el este „o scenografie, dar una sonoră. Are exact aceleași funcții numai că vibrează în unde pe care le auzim, nu le vedem. O coloană sonoră ar trebui să fie o unealtă perfectă pentru a modela silueta “ne-văzutului” unui spectacol. Ea poate să seteze stări și să umble la potențiometre ce vorbesc despre foarte multe aspecte pe care regizorul ar trebui să-și dorească să le încrîpeze în semiotica sonoră. Ca și în dans, film sau performance – muzica ar trebui să fie un element opțional și din cauza aceasta folosit cu toate motivațiile de pe lume.”<sup>6</sup>

Mulți dintre marii compozitori ai lumii au compus scriind pentru teatru, afirma muzicianul Keith Jarrett : „Gândiți-vă, doar la Henry Purcell, Edvard Greig, Kurt Weill, Benjamin Britten, Beethoven, Schubert, Handel, Leonard Berstein și Philip Glass, pentru a numi câțiva care s-au inspirat din colaborarea cu creatorii de teatru.”<sup>7</sup>

Un regizor care folosește „din abundență” muzica în spectacolul de teatru este Alexander Hausvater. Muzica devine în montările lui chiar un personaj principal, ea participă activ în desfășurarea acțiunii, o influențează, o susține și o definește.

„Muzica este sufletul creativității. Teatrul meu nu poate să existe fără muzică. În orice stil aş monta, muzica este un personaj primordial. Ea este singura artă care e sufletul creativității. Nu există artă care poate fi practică fără muzică. Ea înseamnă capacitatea omului să creeze starea suflătescă din care iese o poveste sau este inițiat un ritual. Când lucrăm muzica spectacolului, lucrăm de fapt o stare. La prima repetiție, înainte să știu ceva despre spectacol, actorii ascultă această muzică. Nu fac nicio repetiție fără muzică, fie că este cântată live sau înregistrată. Actorul nu poate să scoată un cuvânt, să facă un gest fără să știe muzica. Chiar dacă ai o muzică de fond în timpul unui monolog, trebuie să îmbini muzicalitatea cuvântului, muzicalitatea acțiunii fizice cu compoziția muzicală. Nu există formă, stil teatral fără muzică.”<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Interviu cu Tibor Cári, martie 2022

<sup>6</sup> <https://vlaicugolcea.ro/interviuri/>

<sup>7</sup> <https://www.popmatters.com/how-important-is-music-to-theatre>

<sup>8</sup> <https://www.cotidianul.ro/verdi-e-un-contemporan-care-statea-in-randul-4-locul-24/>

## COLOCVII TEATRALE

---

### Muzica - manifest cultural contemporan

Spectacolul Naționalului timișorean *Hamlet* scenariul de Ștefan Peca după William Shakespeare, regia Ada Lupu aduce acest fenomen muzical intitulat manifest cultural contemporan. Compoziția muzicală este semnată de Subcarpați – o trupă de hip hop care afirmă că muzica pentru ei, nu este un showbiz. *Hamlet* este un spectacol care mixează muzica electronică, ritmurile hip-hop și dubstep, cu teme din folclorul românesc.



<https://www.eventim.ro/ro/bilete/hamlet-timisoara-teatrul-national-mihai-eminescu-sala-mare-429301/event.html> - data download: octombrie 2022

„Ideea montării lui Hamlet în imediata realitate mi-a apărut în momentul în care am făcut cunoștință cu Bean, înaintea unui concert Subcarpați, lângă Teatrul Național, în mijlocul publicului din ce în ce mai numeros care venea să-i asculte cântând. Am făcut cunoștință cu un om frumos, autentic, un om normal, calitate pe care o caut în jurul meu și pe care nu întotdeauna o găsesc. Începe concertul. Pe scenă, el continuă să rămână la fel, alături de întreaga trupă. Muzica lor devine un demers personal, la fel de autentic. Atunci m-am întrebat dacă nu cumva publicul din jur are nevoie de propriul lui Hamlet, și mi-am dat seama că piesa lui Shakespeare este contemporană cu mine și cu oamenii din jurul meu, câtă vreme și Hamlet este doar un om tânăr, normal, pus în situații anormale.”<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> <https://timpolis.ro/ada-lupu-hausvater-m-am-intrebat-daca-nu-cumva-publicul-are-nevoie-de-propriul-lui-hamlet/>

## COLOCVII TEATRALE

---

Deși prezența muzicii în spectacolul de teatru a devenit din ce în ce mai pregnantă, în România nu există în școlile de teatru un curs special pentru muzica de teatru.

Universitatea Bangor din Marea Britanie, de exemplu, oferă cursuri de muzică pentru teatru: *Music with Theatre and Performance* BA (HONS). Este un curs cu durata de trei ani conceput pentru a pregăti muzicieni și interpreți pentru înțelegerea repertoriilor muzicale și teatrale dar și pentru a dezvolta studenții ca gânditori critici independenți. Accentul este pus pe dezvoltarea creației, experimentând construcția spectacolelor din perspectiva muzicii dar și dezvoltarea abilităților de dramaturgie și regie. Mesajul cu care această universitate își întâmpină viitorii studenți este provocator și optimist: „La Bangor veți face parte dintr-o comunitate de muzică și spectacol înfloritoare, asistând la spectacole de muzică și teatru la Powis Hall, John Phillips Theatre și magnifica Prichard-Jones Hall. Vă veți bucura de facilități de neegalat în centrul nostru de arte și inovare, Pontio, care include un Studio Theatre pentru spectacole cu suport tehnic din partea profesioniștilor din industrie. Pontio include, de asemenea, Teatrul Bryn Terfel, cu 450 de locuri, care atrage în mod regulat producții de teatru și evenimente muzicale de talie mondială. Veți beneficia, de asemenea, de legăturile strânse ale lui Bangor cu companiile de teatru locale și naționale și cu practicieni de muzică și teatru care vizitează și oferă în mod regulat ateliere și cursuri de master.”<sup>10</sup>

Muzica în teatru poate deveni un personaj principal, fie că vorbim de compoziție sau ilustrație muzicală. La fel cum dansul, mișcarea scenică pot constitui o parte importantă în spectacolul de teatru. De aici, ajungem la conceptul de teatru muzical/teatru dans.

În cazul **spectacolului muzical** discutăm despre un *teatru total, un sistem artistic care încurajează utilizarea tehnicilor dincolo de cuvântul rostit* așa cum definea autorul Richard Kislán. Nu numai muzica „ține” publicul, ci și povestea care este comunicată prin cântec. Muzica le permite regizorilor să sublinieze emoția dramei. Muzica din spectacolele de tip teatru muzical, atrage atenția asupra producției și poate genera un public mai mare. Adesea, un cântec dintr-un musical poate supraviețui mai mult decât popularitatea muzicală în sine. Un exemplu este piesa *All the Jazz*, din musicalul Chicago din 1975. Deși s-ar putea să nu fi văzut producția, melodia este familiară pentru majoritatea și asta datorită refrenului său și a melodiei binecunoscute. În consecință, în teatrul muzical „folosirea muzicii accentuează orice situație... așa că, atunci când un personaj dintr-un musical izbucnește brusc în cântec, ceva de importanță majoră se întâmplă sau este pe cale să se întâmple.”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> <https://www.bangor.ac.uk/courses/undergraduate/w3w4-music-with-theatre-and-performance-ba-hons>, tr.n

<sup>11</sup> <https://russiarobinson.wordpress.com/2017/04/03/music-in-musicals-the-relationship-between-song-functions-and-hit-songs/>, tr.n.





*Vlaicu Golcea – composer<sup>12</sup>*

În ultimii ani stagiunile de teatru propun din ce în ce mai mult publicului spectacole muzicale. Genul acesta de spectacol a devenit popular în teatrul românesc într-un timp foarte scurt. Totuși, spectacolul de acest gen nu are o tradiție în spațiul românesc. Cristina Modreanu observa foarte bine că „pentru scena locală care a cultivat în perioada sa modernă cel mult revista, opereta și, mult mai rar, cabaretul, apariția muzicalului a provocat și provoacă încă o fascinație care atenuează până la dispariție spiritul critic. E totuși o jignire pentru acest gen de spectacol să-l tratezi doar ca pe un instrument facil de a aduce publicul în sală. Le revine celor care produc spectacole muzicale responsabilitatea unor alegeri relevante pentru publicul actual, în locul preluării unor titluri din repertoriul internațional numai pentru succesul garantat. De asemenea, le revine școlilor de teatru responsabilitatea de a pregăti interpreți care să poată executa partiturile de muzical, atât din punct de vedere muzical, cât și din

---

<sup>12</sup> <https://aleximreh.wordpress.com/2010/12/16/vlaicu-golcea-muzician-de-jazz-sound-designer-producator/data> download: octombrie 2022



## COLOCVII TEATRALE

---

punct de vedere al armonizării mișcării, care este un element esențial în acest tip de spectacol. Să cânti și să dansezi în același timp, să joci un rol în mod credibil în timp ce cânti și dansezi, să schimbi rapid ritmul de la momentele cântate la dialogul vorbit, sunt abilități care se cer antrenate, iar absența lor afectează vizibil forma finală a unei producții.”<sup>13</sup>

Muzica rămâne în spectacolul de teatru un real personaj principal, un liant magnific între conceptul regizoral și public, *o scenografie sonoră* cum definea Vlaicu Golcea muzica în teatru.

### BIBLIOGRAFIE

#### Periodice:

Caietele Masca, nr.5, București, 2017

#### Webografies

<https://timpolis.ro/ada-lupu-hausvater-m-am-intrebat-daca-nu-cumva-publicul-are-nevoie-de-propriul-lui-hamlet/>

<https://www.bangor.ac.uk/courses/undergraduate/w3w4-music-with-theatre-and-performance-bahons>

<https://russiarobinson.wordpress.com/2017/04/03/music-in-musicals-the-relationship-between-song-functions-and-hit-songs/>

<https://www.scena9.ro/articles/in/personaje/generatia-9/2>

<https://vlaicugolcea.ro/interviuri/>

<https://www.popmatters.com/how-important-is-music-to-theatre>

<https://www.cotidianul.ro/verdi-e-un-contemporan-care-statea-in-randul-4-locul-24/>

#### Alte surse:

Interview with the composer Tibor Cári – March 2022

---

<sup>13</sup> Cristina Modreanu, *Muzica în teatru: de la „divertisment metafizic” la muzical original românesc*, Caietele Masca, Tema #5: Muzica de teatru, București, 2017

## Importanța sensului în actul de creație

Iulia LUMÂNARE •

**Rezumat:** Articolul abordează noțiunea de „sens” și necesitatea uitată a acestuia în actul de creație, atât al actorului cât și al regizorului, cu scopul de a redefini responsabilitatea pe care aceștia o au în fața spectatorului, astfel încât actul să redevină unul creator. Așadar, nu doar ceva care a fost creat, ci care continuă să creeze, astfel încât teatrul să nu rămână un simplu instrument, ci să își redobândească funcția care l-a făcut necesar. Pentru asta, este nevoie ca actul de creație să nu rămână o manifestare inconștient narcisică a celui care îl face, ci să devină conștient una revelatoare pentru cel căruia îi este menit. Folosindu-se de cunoașterea imposibil exhaustivă a domeniului psihologiei abisale - ea însăși nefiind o știință exactă -, articolul apelează la empirism, ca singura cale prin care „sensul” poate fi cercetat, și confruntă slăbiciunea autorilor de a-și fi uitat responsabilitatea, și de a ceda în fața propriei nevoi de a genera plăcere, în detrimentul sensului.

**Cuvinte cheie:** Sens, artă, creator, cultură, schimbare

### De ce am ajuns să ne ferim de întrebările mari?

De ce sensul existenței sau motivația pentru care facem artă au devenit întrebări tabu? Sau, și mai rău, ridicole? De ce, atunci când abordăm aceste dimensiuni, ne simțim inadecvați, sau de ce, atunci când altcineva o face, ni se pare el un inadecvat? Să fie pentru că așa suntem? Inadecvați să mai vorbim despre asta? Neinițiați într-ale iubirii de cunoaștere, dar păstrând încă o urmă din simțul bun al realității, care ne avertizează că nu avem ce căuta în spațiul abisal al gândirii mari? Sau să fie frica? Tocmai inițierea înaintașilor noștri, și-a noastră prin ei, cea care ne-a învățat să fim prudenți, pentru că a cunoaște nu este altceva decât o vale a plângerii, care ne va întoarce iremediabil, prin conștientizare, în nimicul din care am apărut? Sau, să fie speranța? Nădejdea că încă n-am pierdut paradisul, și-atunci, ne conservăm ingenuitatea neștiinței, drogându-ne cu opiumul ignoranței, ca să putem crea, inconștient, paradisuri artificiale?

Mai putem vorbi astăzi despre frumusețe? Sau ne-a inoculat autorul lor, al paradisurilor artificiale, cu adevărul florilor răului, și-apoi, ca să-și răzbune neputința de a stăpâni frumusețea, a vândut-o Satanei, fără promisiunea unui „și iarăși va să

---

• Cadru didactic asociat la Universitatea „Ovidius” din Constanța

## COLOCVII TEATRALE

---

vină”<sup>1</sup>? A devenit improbabil să mai poți vorbi despre frumusețe, fără să îl invoci, chiar și-n deplină ignoranță, pe Baudelaire. Vinovat de a fi iubit demonicul din care frumusețea își trage seva, Baudelaire creează modernitatea. Reinventează lumea, redându-i adevărul original. Integrând păcatul în ființă și spunându-i că nu se poate elibera de el. A scris despre toate, fără să discrimineze nimic: droguri, amor inter-rasial, amor homosexual. Baudelaire a ridicat damnarea la rangul de frumusețe a ființei. Și, pentru asta, a fost judecat, condamnat și interzis. Ne-a lăsat moștenire o conștiință mai lucidă, și cu atât mai dureroasă: aceea că, în ființă, frumusețea nu se naște din morală, ci din fecundarea acesteia cu adevăr. Asta, dacă se lasă fecundată. Pentru că morala se simte, cel mai adesea, lezată de adevăr. Iar întâlnirea dintre cei doi este foarte rar o poveste de iubire. Morala va căuta să asuprească adevărul, pentru că adevărul nu are obligația de a fi nici estetic, nici etic, în timp ce morala și-a impus sieși că este astfel. Paternitatea frumuseții fiind adevărul, frumusețea - spre deosebire de estetică, care este născutul artificial al moralei -, nu se face vinovată de conștiință. Este responsabilitatea moralei să-i recunoască frumuseții că „stăpână ești și nimeni nu e stăpân pe tine... orbitul flutur zboară spre tine, lumânare, slăvind-te drept forță când a început să ardă... Că vii din iad sau luneci din cer, ce-mi pasă mie, o, Frumusețe! Monstru naiv și fîoros!... când tu.. faci lumea nu prea slută și clipa nu prea grea.”<sup>2</sup>, și-apoi, morala să-și recunoască sieși: „știu că sunt ochi mai galeși ca ochii din icoane, dar nu ascund mistere!... medalioane... goale ca tine, vaste Cer!... Nu vreau să-ți văd prostia și nici indiferența! Salut, decor sau mască! Splendoarea ți-o ador!”<sup>3</sup>

### De ce facem teatru?

A devenit necesar să ne întrebăm de ce îl facem. Dacă, nu cumva, a fost întotdeauna necesar și, doar, s-a dovedit a fi mai simplu de făcut atunci când nu te mai întrebi asta. Iar a-l face fără să mai căutăm să înțelegem de ce, fără a opune nevoii personale de a-l face necesitatea actului și relevanța lui, ne face vinovați de ceea ce C.G Jung denunța ca fiind cea mai mare pasiune a ființei: inerția. „Dacă n-ar fi existat mobilitatea și sclipirile sufletului, omul ar fi stagnat din cauza pasiunii sale celei mari - inerția.”<sup>4</sup> Facem teatru și mergem la teatru din inerție. Nevoia personală are multe valențe, de la cele pecuniare, până la cele mai înalte, care ne leagă de însăși facerea lumii, cum ar fi sensul. Dar ce ne legitimează, pe cei care ne găsim sensul pe scenă, să urcăm pe ea, în fața spectatorului căruia, poate, același demon îi șoptește timbrat că nu îl are? Chiar am fost aleși? Dacă asta credem, atunci se justifică de ce majoritatea

---

<sup>1</sup> Crezul – „și iarăși va să vină cu slavă să judece vii și morții”

<sup>2</sup> Charles Baudelaire – „Imn frumuseții”, din volumul „Flori alese din *Les fleurs du mal*”, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957, pag. 29

<sup>3</sup> Charles Baudelaire – „Dragostea de minciună”, din volumul „Florile răului”, Ed. Sfera, Bârlad, 2011, pag. 165

<sup>4</sup> Carl Gustav Jung – „Opere, Vol. 1, Despre arhetipurile inconștientului colectiv”, Ed. Trei, 2014, pag. 36

## COLOCVII TEATRALE

---

actorilor și a regizorilor are nevoie de Dumnezeu: le justifică, fără a mai fi nevoie să investigheze și să se îndoiască, de ce sunt acolo. Credința îi absolvă de responsabilitate. Dar, putem fi absolviți? Dacă actorul își găsește sensul pe scenă, pentru că spectatorul se uită la el – că, doar, asta e și etimologia cuvântului „teatru”-, pesemne că responsabilitatea actorului este să îi ajute celui care îl privește să și-l afle și el. Asta ar fi singura legitimitate care poate salva actul scenic de la a rămâne un simplu act de narcisism.

Dar experiența ca spectator, cu foarte rare excepții, mă aduce la mereu aceeași întrebare: să fie doar atât? Narcisismul exhibat al actorilor, supus celui manipulativ al regizorului, în fața celui gregar al publicului: cele trei părți legate inexorabil, care, ca într-o simbioză, caută disperat recunoașterea? Să fi rămas asta singura nevoie care mai justifică existența acestui fenomen? Chiar credem că, dacă umplu sala, râd, ne aplaudă, și se ridică în picioare la final, o fac pentru noi, pentru valoarea noastră artistică și, intrinsec, umană? Și, dacă da, care e valoarea pe care ne-o confirmă? Cu ce se măsoară valoarea unui artist? Cât de dispus este creatorul de teatru (actor sau regizor) să accepte că aplauzele pot fi confirmarea mediocrității a ceea ce face, și nu a valorii? Răspunsul e destul de simplu: cam tot atât, pe cât e dispus să își iasă din sine și să își descopere limitele. Limita oricărui artist este el însuși. Acolo unde conștiința lui nu poate să pătrundă, acolo unde se blochează în înțelegeri aproximative și credințe limitative, acolo se sfârșește și arta. Nu doar a lui, ci însuși conceptul de artă. Rămâne pe scenă doar omul, care se folosește de pretextul numit artă, ca să își valideze limitele și să poată continua să se conserve între ele.

În ce măsură, dacă publicul e de acord și se simte confirmat de tine, creator de teatru, înseamnă că tu, creatorul, chiar ești creator și nu doar o oglindă care își ajustează reflexia, așa încât să îl flateze pe cel care se reflectă? Publicul aplaudă pentru că se emoționează, sau pentru că așa a fost educat. Nici el nu mai știe să fie adevărat. Și asta e rolul, rostul și sensul teatrului: să medieze întâlnirea dintre spectator și propria-i Umbră. Emoție, poveste, atmosferă, imagine, toate sunt mecanisme prin care autorii caută să impresioneze publicul, făcând apel la emoția și sensibilitatea lui. Dar conștiința? În ce măsură își mai pun creatorii de teatru din România problema conștiinței publicului? Să-l tulbure, pentru că se vede expus în ceea ce nu știe, nu acceptă, sau nu poate? Nu e asta menirea artei? Dar își mai pune creatorul de teatru problema menirii? Sau se simte ușor incomod în fața acestui cuvânt? Dar estetica? Mai înțelege creatorul de teatru ce este estetica? Sau, a reușit folosirea abuzivă a acestui cuvânt, vulgarizarea lui, să îi paralizeze orice funcție? Mai e esteticul o funcție necesară ființei? Demitizarea conceptului de estetică lasă loc frumosului amoral, acelui frumos pe care fiecare și-l poate defini fiecare după bunul plac, așa încât banalitatea și vulgaritatea să poată fi considerate frumoase și chiar estetice, întrucât prea puțini creatori mai au proprietatea cuvintelor și a conceptelor pe care le vehiculează.

## COLOCVII TEATRALE

---

S-a produs, aproape pe nesimțite, o răsturnare a rolurilor. Nu mai este creatorul de teatru cel care decide către ce revelație își poartă spectatorul, ci este spectatorul cel care îi dictează creatorului ce să facă, în așa fel încât să le facă plăcere amândurora. Și creatorul, inconștient, se lasă sedus de mirajul acestui drog. Dar admite creatorul de teatru posibilitatea acestui adevăr? Poate doar despre ceilalți creatori, captiv în convingerea că el nu face asta. Dar se poate verifica, întrebându-se: de ce face ceea ce face? Care e sensul a ceea ce face? Care este metatextul textului la care tocmai lucrează? Cum „narcisismul e un blestem numai pentru cei care, văzând, vor să-și fixeze imaginea, să rămână la ei înșiși pentru că sunt perfecți”<sup>5</sup>, condiția obligatorie să poți accepta această perspectivă este să poți accepta că, dacă zeii, din când în când, mai mor și ei, poate este rândul propriului zeu interior s-o facă.

### **Schimbare sau conservare?**

În evoluția existenței, cele două contrarii - cel al conservării, și cel al schimbării – sunt condiții ineluctabile. Fie că a fost intenționată, fie că s-a întâmplat din greșeală, evoluția s-a produs pentru că ceva s-a schimbat. Și există două feluri de schimbare. Primul este devenirea aceluiasi lucru în constant altceva. Nuanțarea, maturizarea celui ceva, uneori până la punctul unei metamorfoze totale, în care forma inițială nu mai poate fi recunoscută. Cea de-a doua este fractura, schimbarea a ceva ce există, cu altceva, care poate fi mai mult, mai puțin, sau poate chiar deloc asemănător cu ceea ce exista. Există, aparent, și un al treilea: cel al apariției spontane a ceva care nu exista până atunci. Spun aparent, pentru că nu există nimic care să nu aibă deja o istorie care să îi fi făcut necesară apariția. Ceea ce înseamnă că, ceea ce pare că a apărut spontan, și că este complet nou, este, de fapt, tot ceva ce s-a născut, deci ceva care exista deja i-a precedat existența. Până și apariția vieții, în oricare dintre accepțiuni, impune existența a ceva care a făcut-o posibilă. Pentru că facerea lumii își păstrează misterul, conștiința umană nu se poate elibera de nevrologia indicibilului, și nici de prolixitatea care decurge din neputința de a putea cunoaște până la capăt. Pentru că nimicul nu-i este de-ajuns, ființa și-a creat așteptarea lumii de dincolo, unde aspiră că i se vor face cunoscute toate. În sens aparent opus, adepții evoluționismului acceptă realitatea neputinței de a ști încă. Aspiră că, într-o bună zi, vor ajunge la capătul științei și vor ști. Și e și asta o formă de credință. Evoluționist sau creaționist, tot nu se poate explica cum, din nimic, a apărut ceva. Era necesar acest argument, pentru că, a disputa schimbarea și necesitatea ei, face necesară amintirea acestei prime schimbări: a nimicului, care, din nimic, s-a preschimbat în ceva.

Citind volumul lui Mario Vargas Llosa *Civilizația spectacolului*, m-am trezit în plină regresie, în confruntarea cu un demon îmbătrânit prematur și, de aceea, blazat: ruptura mea de teatru. Am simțit gustul insuportabil al dezamăgirii încă de pe vremea când eram prea mică să îl pot desface în rațiuni. Absolvisem Facultatea de Teatru –

---

<sup>5</sup> Constantin Noica – Jurnal filosofic, 1944, versiunea paperback, pag. 30

## COLOCVII TEATRALE

---

Secția Actorie, studiam pentru lucrarea de disertație, jucam la Teatrul de Comedie, la Teatrul Act și în spații neconvenționale din București. Eram, cum s-ar putea considera, pe drumul cel bun. Dar ce simțeam nu era asta. Nu simțeam nimic cu adevărat bun. Ceea ce simțeam era descris în cărțile mele (pentru că, o dată citite, au devenit ale mele) ca fiind o acută lipsă de sens. Nu mă apropiam nicicum de „creațiile artistice și literare, ideile filosofice, idealurile civice, valorile și, pe scurt, toată acea dimensiune spirituală numită cultură, acea cultură din vechime care, chiar dacă era în principal apanajul unei elite, ajungea la întreaga comunitate socială și o influența, dând sens vieții și rațiune de a fi existenței – care trecea dincolo de simpla bunăstare materială”<sup>6</sup>. Aveam, încă de pe atunci, sentimentul că „niciodată nu am fost mai dezorientați în privința unor întrebări de bază, cum ar fi ce căutăm noi pe acest corp ceresc fără lumină proprie ce ne-a fost dat, sau dacă simpla supraviețuire justifică viața, dacă niște cuvinte precum spirit, idealuri, plăcere, iubire, solidaritate, artă creație, frumusețe, suflet, transcendență mai înseamnă ceva, și dacă da, ce e valabil din ele și ce nu. Rațiunea de a fi a culturii era să dea un răspuns la astfel de întrebări.”<sup>7</sup>

O relație de iubire nu e posibilă fără idealizare, proiecție, sau imaginarul care îl umple pe celălalt de sensuri. Rămâne o decizie rațională, tranzacțională, în care nu contează decât câștigurile care pot fi calculate și estimate. Am idealizat teatrul. Am proiectat asupra lui propria posibilitate de a mă adăuga, ca un afluent, la prefacerea lumii prin cultură. Mi-am pus întregul imaginar la dispoziția lui, aspirând că vom atinge împreună un lung șir de experiențe cathartice. Dar n-a venit niciuna. Așa cum aveam să descopăr, credința mea că „rațiunea de a fi a culturii era să dea un răspuns la astfel de întrebări” era depășită, pentru că „astăzi este exonerată de o asemenea responsabilitate, căci am făcut din ea ceva mult mai superficial și mai capricios: o formă de divertisment pentru marele public sau un joc retoric, ezoteric și obscurantist destinat vanitoaselor grupulețe de academicieni și intelectuali întorși cu spatele la societate.”<sup>8</sup>

În timpul spectacolului, actorii și spectatorii se află de o parte și de alta a unei oglinzi. Dar s-a uitat că oglinda este, de fapt, conștiința. Că ne reflectăm căutându-ne unii pe ceilalți și unii în ceilalți în același timp, în aceeași conștiință, pe care o creăm împreună. Conștiința e suma credințelor noastre, iar trăirea în oglindă la teatru nu se poate face decât prin credință. Acea credință prin care ne cercetăm conștiința, cel mai frumos atribut al ființei, singura capabilă de a-și da sie-și definiție prin sens. Dacă este uitată convenția oglinzii, și dacă cele două părți se întâlnesc repudiind-o, atunci nu mai putem vorbi despre conștiință. Cât timp nici actorul, nici spectatorul nu-și mai pun problema sensului, nu le mai rămâne decât să se gratuleze unul pe celălalt pentru puținul pe care îl știu, pentru conștiința atât cât o au. Și-atunci, devine necesar

---

<sup>6</sup> Mario Vargas Llosa – „Civilizația spectacolului”, Ed. Humanitas 2018, pag. 174

<sup>7</sup> Ibidem

<sup>8</sup> Ibidem

## COLOCVII TEATRALE

---

actorului să fac glumițe, pentru ca spectatorii să râdă, uitând convenția și, deci, sensul întâlnirii lor. Râsul aneantizează sensul, iar scena devine spațiul în care se dă în spectacol narcisismul salvator. Nu mai există oglinda dintre ei, ci se identifică cu toții într-o pseudo-conștiință amorfă în care actorii preferă oglinda aplauzelor și hohotelor de râs ale spectatorilor, iar spectatorii pe cea a acceselor histrionice nesăbuite ale actorilor. Bucuroși de recunoaștere, pleacă acasă fericiți că nimic nu s-a schimbat.

### **Exacerbarea comicului**

„Până la urmă, faptul că societatea a pierdut orice interes față de intelectuali e consecința directă a rolului neînsemnat pe care-l are gândirea în civilizația spectacolului.”<sup>9</sup> De asta se face vinovat teatrul azi și creatorii lui. La aproape orice spectacol ai merge, te izbește nevoia creatorilor lui de a face publicul să se amuze. Toate spectacolele sunt înșesate cu glumițe și jocuri (acțiuni, priviri, gesturi, replici adăugate sau schimbate), care ajung de multe ori să sfideze și chiar să permute sensul și necesitatea momentului în devenirea poveștii. Și publicului îi place. Îi place că teatrul coboară până la nivelul nevoii lui de a se distra, că se joacă cu el. Că îi dă atenție și îi validează. Dar motivația inconștientă a acestui comportament, care a cuprins ca o epidemie scena, ca o nouă formă de *overacting*, de cele mai multe ori grosolană, este nevoia actorilor de a fi îndrăgiți. Actorii cerșesc afecțiunea și confirmarea publicului. Din dorința de a aparține, actorii se ploconesc în fața nevoii primare de a râde a publicului.

Glumițele, cioacele, dorința actorilor (dar și a regizorilor) de a face cu ochiul publicului au devenit noile apartouri. Doar că actorul nu se mai oprește și nu i se mai adresează publicului rupând deliberat convenția, ca pe vremea când apartourile erau legitime. Astăzi, deși disprețuiește mecanismul apartoului, el continuă să rupă convenția, dar doar în mintea lui. Iar colegii actori, care ar trebui să reacționeze la aceste supra-comentarii, n-o fac. Cu toții tolerează, pentru că își așteaptă rândul să o facă și ei. Chiar dacă relația și situația scenice se fracturează, orice acumulare se frânge, și nu mai știe nimeni încotro se îndrepta. Sau, mai bine spus, devine evident faptul că nici nu exista o direcție. În absența sensului, scopul imediat de a distra umple acea absență și și suprimă frica pe care lipsa de sens o generează.

Convenția care legitima apartoul era aceea de a fi un gând al personajului, gând care, ca și publicul, nu exista decât în mintea celui care îl șoptea timbrat, astfel încât să îl audă și spectatorii de pe ultimul rând. Și nu era menit doar să provoace râsul. Cele mai profunde texte dramatice conțin apartouri. Astăzi, atavismul lor este un mecanism infantil prin care actorii vor să iasă în evidență demonstrându-și egotic inteligența și histrionismul, ieșindu-și din rol ca la circ, unde clovnul scoate limba, ca publicul să râdă. Pentru că toate insertiile amuzante, cu care actorii (și regizorii) cred că fac piesa mai haioasă, nu fac decât să târască teatrul în lesă și să îi ceară să imite

---

<sup>9</sup> Idem, pag. 40



## COLOCVII TEATRALE

---

circul, pentru ca publicul neinițiat să simtă că aparține acestui spațiu. Dacă am face un exercițiu de imaginație, în care am antropomorfiza conceptul de teatru și l-am face să capete forma unui om, imaginați-vă ce ar simți și ce ar gândi când ar trebui să facă asta - să imite circul. Doar ca spectatorii să se simtă bine și să rămână în sală, la fel cum, la circ, clovnii scot limba la copii, ca să le mențină interesul, pentru că aceștia încă nu au dezvoltate mecanismele psihologice necesare pentru a accepta și suporta o convenție mai mult timp decât le-o dictează interesul.

Umorul este un mecanism de apărare și adaptare absolut necesar ființei, iar necesitatea comicului și a spectacolelor de gen este indiscutabilă. Nu ele fac subiectul acestui articol. Dar nu este locul umorului oriunde. Fără să uităm că umorul este la fel de complex precum vinul, poate avea multe gusturi și nuanțe. Din păcate, la fel ca el, umorul poate îmbăta, până la punctul în care consumatorul lui uită unde se află și de ce. Articolul de față este doar invitația la conștientizare a nevoilor inconștiente, narcisice și lipsite de orice miză artistică, care dictează imperios creatorilor de teatru să amuze publicul. Expune egotismul creatorilor de teatru, sau, în varianta stendhaliană a definiției egotismului, invită la el. Pentru că, „atunci când gustul marelui public determină valoarea unui produs cultural, se întâmplă inevitabil ca scriitori, gânditori și artiști mediocri sau nuli de-a dreptul, dar exotici, provocatori și pricepuți într-ale publicității și autopromovării, ori elogiind îndemânatici cele mai condamnabile instincte ale publicului, să atingă cote înalte de popularitate și să pară, pentru majoritatea incultă, cei mai buni, iar operele lor să fie cele mai bine cotate”<sup>10</sup>. Morbul nu a atins doar teatrul de bulevard, a cărui menire este exact asta, să fie accesibil, facil, amuzant. S-a insinuat, de ani buni, și continuă să prolifereze pe scenele teatrelor care încă își păstrează pretenția de a fi relevante din punct de vedere cultural. Llosa acuză cultura de a fi responsabilă pentru imposibilitatea de a eradica răul și, mai mult, pentru faptul că ajută la propagarea lui „în toate straturile societății. Rădăcina fenomenului se află în cultură. Mai bine zis, în banalizarea prin ludic a culturii dominante, în care valoarea supremă este acum să distrezi și să te distrezi, lăsând deoparte orice altă formă de cunoaștere și orice ideal”<sup>11</sup>.

### **Care este rolul regizorului în această fenomenologie?**

Dacă primele forme de teatru au fost ritualurile religioase, unde preotul oficia, jucând și rolul actorului și pe cel al regizorului, dihotomia produsă în procesul de laicizare a teatrului a dus la distribuirea celor două roluri separat. Cu mici excepții, la facerea unui spectacol, participă două entități distincte: actorul și regizorul. Din punct de vedere logistic, regizorul este, de obicei, cel care alege textul, spațiul, distribuția, scenograful, muzica, face mizanscena, eclerajul. Și toate acestea sunt circumscrise unui scop: spectacolul și cum ajunge el la spectator. Dar ce lipsește pentru ca descendența

---

<sup>10</sup> Idem, pag. 157

<sup>11</sup> Idem, pag. 117

## COLOCVII TEATRALE

---

regizorului din preotul grec al secolului V să fie legitimă? Ar trebui mai întâi înțeles de ce a fost necesar preotul. Preotul trebuie mai întâi de toate să creadă. Zeul, în omnipotența lui, poate să nici nu existe. Credința este cea care face zeul să existe. Pe cât este preotul de bun cunoscător al ființei căruia îi revelează zeul, pe atât de convingător, în existența lui, va deveni zeul. Se impune întrebarea: de ce îi este ființei necesară credința? Ce dimensiune esențială a ființei își găsește în credință alinarea turbulențelor care, în absența ei, o pot duce până la autodistrugere? Răspunsul, efemerida care se face vinovată de zbuciumul sisific al ființei este sensul. Din conflictul neputinței și al necesității, al neputința de a ști cum, de ce și pentru ce există cu necesitatea de a ști răspunsul, ființa a născut credința. Are nevoie să creadă, pentru că, având posibilitatea de a ști că există, conștiința are nevoie să știe ce a făcut posibil ca ea să existe. Și atunci când nu poate să mai creadă în nimic, existența devine insuportabilă, iar ființa poate chiar să înceteze să mai fie umană. Dacă e așa, atunci sensul ascuns al primelor forme de teatru, al ritualurilor religioase, a fost acela de a ostoi acest conflict. De a oferi nevoii de sens a ființei materialitate și răspuns. De a da oamenilor sentimentul de sens, suprimând întrebările, dubiile și suferința de a exista, anesteziind sentimentul de nonsens pe care existența, atunci când nu poate fecunda conștiința, îl lasă drept moștenitor ființei.

Revenind la șirul de activități și acțiuni pe care regizorul trebuie să le orchestreze, trebuind, pe deasupra, să pară că știe ce face, că e în controlul lor, pentru a nu-și pierde esențiala autoritate, nu e de mirare că atâtea lucruri de făcut îi lasă puțin spațiu să se mai poată preocupa de ceva atât de volatil ca sensul. Și, când spun spațiu, îl numesc pe cel interior, creuzetul conștiinței, sistematic agresat atât de lumea exterioară pe care trebuie să o recreeze și gestioneze pe scenă, cât și de cea interioară a umbrelor personale, care vin să își revendice dreptul la existență în acea lume creată. În definirea rolului regizorului nu este inclusă și obligația de a genera sens. Nicio obligație contractuală nu poate sili regizorul să dea sens actului său de creație. Dacă îl preocupă, îl va da mai departe. Dacă nu, se va mulțumi cu puterea pe care i-o dă rolul de regizor și va găsi sens în asta. Trăim într-o realitate care se mulțumește cu scopul, căruia de cele mai multe ori îi este subsumat, în mod eronat, și sensul. Așadar, regizorul nu are obligația de a-și pune problema sensului. Dacă spectacolul are scop, e de-ajuns. Etica personală este singura care mai poate decide în favoarea importanței sensului.

La sfârșitul anilor '70, psihiatrul italian Graziela Magherini dădea numele Sindromului Stendhal, prin care definea răspunsul psihologic sever pe care îl poate provoca ființei o operă de artă. Numele este un omagiu adus lui Henry-Marie Beyle, care descria în volumul „Roma, Napoli și Firenze” experiența extatică pe care a trăit-o în timp ce vizita Basilica de Santo Croce din Florența (sindromul mai este cunoscut și ca Sindromul Florența), unde sunt înmormântați Niccolo Machiavelli, Michelangelo Buonarroti și Galileo Galilei. Deși o descrie ca pe o experiență

## COLOCVII TEATRALE

---

uluitoare, Stendhal își dorea să o poată uita. Intensitatea emoției fusese insuportabilă din punct de vedere psihologic, și abia mai putea să meargă de frică. Experiențe similare au trăit Fiodor Dostoievski contemplând lucrarea lui Hans Holbein, „Hristos mort”, Marcel Proust în fața „Vederii din Delft”, a lui Johannes Vermeer, Sigmund Freud la Acropola din Atena, dar și mulți turiști în timpul vizitării Florenței, turiști care au devenit subiecții lui Magherini pentru cartea „La sindrome di Stendhal”, pe care a publicat-o în 1989. Simptomele sindromului sunt oboseala (până la sentimentul de epuizare), amețea, palpitațiile, confuzia (până la cea identitară), anxietatea și chiar halucinațiile. Există un caz celebru al acestui răspuns psihosomatic: în 1845, un bărbat a suferit un infarct în timp ce contempla pânza lui Botticelli „Nașterea lui Venus”.

Așadar, nu doar artiștii mari și gânditorii pot deveni subiecții acestui răspuns emoțional disproporționat. Ceea ce înseamnă că există în ființă posibilitatea acestui răspuns, o predispoziție organică de a fi impresionat în fața sublimării pe care arta o poate face, ca o recunoaștere inconștientă a adevărului care a fost sublimat în crearea acelei opere de artă. În schimb „arta *light* îi lasă spectatorului impresia comodă că e cult, revoluționar, modern și că se află în avangardă, printr-un minim efort intelectual. Astfel, această cultură care se pretinde înaintată și înnoitoare propagă, de fapt, conformismul prin manifestările sale cele mai dăunătoare: complezența și automulțumirea.”<sup>12</sup>

Dacă autorii lui, ai teatrului, nu se fac vinovați de cultura mare, nu vor putea crea teatru, îl vor doar face, tot așa cum cizmarul face cizme. Și asta e riscul la care sunt expuși regizorii tineri, care se pot agăța de actualitatea pe care o trăiesc, cu toate adevărurile ei, dacă nu își asigură accesul la succesiunea de actualități și adevăruri trecute. Dar și în cazul regizorilor consacrați, care nu se adaptează la schimbările care se produc în cultura mare - care își conservă imunitatea în fața actualizării formelor și a adevărurilor ei -, și se încăpățânează să rămână tributari propriilor înțelegeri învechite, există riscul ca teatrul să rămâne experiența profană a Complexului-Dumnezeu de care suferă regizorul-creator, și a narcisismului care împinge actorul-ființă să se manifeste exhibiționist pe scenă.

Creatorul va face lumea după chipul și asemănarea lui. Dacă instrumentul actorului este el însuși, cu tot ceea ce îl constituie ca ființă, regizorul are și mai puțină libertate de a înșela, pentru că nu se poate folosi decât de gând. Singurul lucru pe care îl poate face, ca să își perfecționeze până la sublimare arta, este să își sculpteze gândirea. Să o transforme într-un mecanism perfect racordat la tot ceea ce există. Toate neputințele lui, toate neștiințele lui, toate rezistențele lui, toate limitele lui, vor deveni cele ale spectacolului lui. Sau ale filmului lui. Creația va lua forma gândului creatorului său. Pe cât de mobilată este gândirea, pe atât de intensă va fi și experiența spectatorului. Regizorul nu se poate lipsi de niciuna dintre cele cincisprezece tipuri de

---

<sup>12</sup> Mario Vargas Llosa – „Civilizația spectacolului”, Ed. Humanitas 2018, pag. 32

## COLOCVII TEATRALE

---

gândire: critică, analitică, conceptuală, deductivă, inductivă, de sinteză, divergentă, convergentă, sinvergentă, investigativă, sistematică, interogativă, metaforică, tradițională, sau creativă. Nu întâmplător, am așezat-o pe cea creativă la sfârșit. Tocmai pentru a nu da șansa mecanismelor de apărare să intervină, iar regizorul, sau apărătorul lui să poată crede că, dacă o are pe aceasta, atunci e în siguranță. Dacă investigăm, rând pe rând, particularitățile fiecăreia dintre ele, constatăm că niciuna dintre nu poate fi exclusă din ceea ce înseamnă procesul creației pentru un regizor. Oricare dintre ele nu este funcțională, gândirea știrbită al creatorului își va întinde umbra asupra lumii diforme pe care a creat-o. Pentru că el este singura autoritate creativă căreia i se cere să recreeze viața. Toate celelalte forme de artă pot sublima până la desființare viața. Dar regizorul nu are această libertate.

Are, în schimb, libertatea periculoasă de a deveni parte din ceea ce Mario Vargas Llosa definește ca fiind civilizația spectacolului: “civilizația unei lumi în care primul loc pe scara valorilor îl ocupă divertismentul și în care a te distra, a scăpa de plictiseală, e pasiunea generală. Acest ideal de viață e perfect legitim, desigur. Numai un puritan fanatic le-ar putea reproșa membrilor unei societăți că vor să dea puțină culoare, amuzament, umor și distracție unor vieți închistate de obicei într-o rutină deprimantă și, uneori, abrutizantă. Dar să faci din tendința naturală de a te simți bine o valoare supremă are consecințe neașteptate: banalizarea culturii, generalizarea frivolității.”<sup>13</sup>

### Concluzii:

Ca ceva să se schimbe, cineva trebuie să fie nemulțumit. Este condiția *sine qua non* a schimbării, și să se asigure prin asta, evoluția. Dar, tot pentru ca evoluția să se producă, este nevoie ca schimbările să poată fi conservate, lăsate să macereze în structurile interne ale sistemului, pentru a ajunge la plenitudine, maturitate, pentru a-și da întreaga măsură a binelui, în întreg sistemul. Sistemul poate fi înțeles ca fiind un individ, o societate, sau întreaga lume. Cum nimic nu poate fi doar ceea ce e, ci și contrariul lui, orice lucru bun își va da și măsura răului pe care îl conține indenegabil.

Forța pe care o poate genera o schimbare are nevoie de contrapondere ca să nu se ajungă acolo. Și, cum nu se știe niciodată cât de mare poate fi reculul acestei forțe, sistemul trebuie să fie pregătit cu o capacitate la fel de mare de conservare, care să se opună posibilei distrugerii. E absolut necesar ca partițiile sistemului responsabile cu schimbarea să fie mai restrânse, iar cele care păstrează, mai extinse. Așadar, nu e nici de mirare, nici de dorit, să fie prea mulți cei care caută, spiritele care refuză să se ancoreze în conformismul al cărui rol vital este să păstreze, să conserve, să perpetueze ceea ce s-a dovedit a fi benefic pentru întreg sistemul. Cu condiția ca beneficiul să nu însemne stagnare, pentru că, în această ipoteză, devine vitală rebeliunea. Și teatrul, odată cu creatorii lui care au uitat de ce îl fac, a ajuns în acel punct.

---

<sup>13</sup> Idem, pag. 30

## COLOCVII TEATRALE

---

Teatrul este o societate, iar creatorii care cândva i-au făcut bine, astăzi s-ar putea dovedi că îi dăunează. Pentru că înțelegerea lor asupra lumii este veche și tributară credințelor pe care astăzi lumea largă le consideră ridicole și chiar abuzive. Zeii încă mor din când în când și nu știu cum să o facă cu grație. De cele mai multe ori, vor să tragă lumea întreagă după ei. Nou-veniți pot dăuna și teatrului. Pentru că nu orice schimbare duce mai departe sistemul, unele îl pot chiar distruge. Teatrul are nevoie de minți luminate pentru a-i trezi spiritul și pentru a-i reda sensul: de a trezi și lega conștiințe.

### BIBLIOGRAFIE

Llosa, Mario Vargas - „Civilizația spectacolului”, Editura Humanitas 2018  
Baudelaire, Charles - „Flori alese din Les fleurs du mal”, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957  
Baudelaire, Charles – „Florile răului”, Editura Sfera, Bârlad, 2011  
Noica, Constantin – „Jurnal filosofic”, Editura Humanitas, 1944, versiunea paperback  
Jung, Carl Gustav – „Opere, Vol. 1, Despre arhetipurile inconștientului colectiv”, Editura trei, 2014  
Berlogea, Ileana – „Istoria teatrului universal”, Editura didactică și pedagogică, București, 1982

### „Bonjour, bourgeois” sau subminarea convenției realiste în *Ciudatul val grecesc*

Emanuel-Alexandru VASILIU •

**Rezumat:** *Ciudatul val grecesc* este o mișcare cinematografică în plină desfășurare, afirmă unii cercetători, care a debutat odată cu filmul *Kynodontas* (r. Giorgos Lanthimos, 2009), încheiată – strict estetic vorbind, odată cu inovația artei performative din filmul *Attenberg* (r. Athina Rachel Tsangari, 2010). Există legături estetice și de concepție între regizorul Giorgos Lanthimos și regizoarea Athina Rachel Tsangari, cele două filme putând fi văzute prin aceeași grilă de interpretare. Depășirea condiționării estetice este resimțită în al doilea film produs internațional regizat de Giorgos Lanthimos, *The Lobster* (Homarul), 2015, în care avem de a face și cu o secvență-prolog unică prin faptul că personajul acestui film narativ nu reapare. Un alt regizor, care se apropie de un sentiment diferit al realului este Babis Makridis, prin filmele *Mila* (2018) și *Păsări (sau cum să fii una)* (2020).

**Cuvinte cheie:** Giorgos Lanthimos, Athina Rachel Tsangari

Sintagma „Ciudatul val grecesc” a fost impusă de persoane, care au influențat discuția despre cinema, și preluată ulterior de jurnalistul Steve Rose în cotidianul „The Guardian”. Deși acest curent a ajuns să cuprindă un număr apreciabil de filme, două dintre ele definesc trecerea de la un limbaj pur cinematografic la integrarea unor elemente de artă performativă: *Kynodontas* (regie Giorgos Lanthimos, 2009) și *Attenberg* (regie Athina Rachel Tsangari, 2010). Ulterior, Giorgos Lanthimos a regizat filme produse internațional, dintre care *The Lobster* (Homarul) (2015) poate fi încadrat în același curent cinematografic.

Grecia este imaginată la nivel internațional drept „arhiva esențială a unui trecut peren”<sup>1</sup>. În acest sens, *Kynodontas* și *Attenberg* pot fi definite ca „perturbare a arhivei”<sup>2</sup>. Giorgos Lanthimos a regizat un film autonom în raport cu convenția realistă. În *Kynodontas* faptul că familia oferă fiicelor și fiului adulte definiții eronate ale unor vocabule de zi cu zi este un mijloc prin care tema filmului *Kynodontas* este

---

• Administrator PFA înregistrat în Oficiul național al registrului comerțului

<sup>1</sup> Dimitris Papanicolaou, „Archive Trouble” în Penelope Papailias (ed.) „Beyond the «Greek Crisis»: Histories, Rhetorics, Politics, ediție specială a *Cultural Anthropology*, în Marios Psaras, „The Queer Greek Weird Wave. Ethics, politics and the Crisis of Meaning”, Palgrave Macmillan, 2016, p. 24

<sup>2</sup> Marios Psaras, „The Queer Greek Weird Wave. Ethics, politics and the Crisis of Meaning”, Palgrave Macmillan, 2016, p. 24

## COLOCVII TEATRALE

---

pusă în valoare, aceasta fiind lipsa independenței urmașilor. Familia grecească este „radical remaniată”<sup>3</sup>. Interpretez că prin invenția definițiilor eronate, scenariștii chestionează o atitudine naționalistă grecească susținută de predominanța etimologiei grecești în cadrul limbilor indo-europene. „Cum observă Ben Tyrer, în regimul parental al lui *Kynodontas*, formarea subiectului familial are loc printr-un proiect lingvistic meticulos, care depinde de un proces dublu: «o resemnificare reactivă și a dictare proactivă a semnificațiilor».”<sup>4</sup> Independența urmașilor este imposibilă într-un mediu concentraționar, așa cum este prezentată vila, în care locuiesc. „Eroii «Ciudatului val grecesc» par conștienți de aspectul performativ al limbajului și al funcționalității sale.”<sup>5</sup> În scenariul lui Efthymis Filippou și al regizorului, secvențele sunt scrise consecvent în stil absurd. Fiica mai mică taie, țipând, degetele de la picioarele unei păpuși. Fiul vorbește în fața unui gard viu către fratele său dispărut și aruncă pietre peste gard în direcția, în care crede că ar fi dispărut; fiica cea mare aruncă felii de chec peste gard. Fiica cea mare crede că dacă un avion, care survolează vila familiei, se va prăbuși, ea îl va lua. Personajul tatălui afirmă că o pisică l-a devorat pe fiul lor dispărut; familia organizează o comemorare a fiului. Tatăl îi anunță că mama va naște doi copii și un câine. Are loc un incest între fiu și fiica mai mare. Scenariștii concep o comparație stranie (eng. *conceit*) pentru a reliefa tema; câinele familiei este dresat în șase etape, dresorul explicându-i tatălui: „Câinii sunt precum argila”. Dresorul subliniază faptul că acest câine aparține tatălui și îi prezintă posibilitatea ca acest câine să facă fără ezitare tot ceea ce i se cere.

Personajele celor două fiice învață medicină la domiciliu și se controlează ca și cum ar fi doctorițe. Construcția personajului fiicei mai mari, manifestată în actorie, indică deznodământul încă din prima secvență. Ea afișează o mină dezabuzată, fiind și cea, care se va răzvrăti. Performanța tehnică a impunerii estetice a absurdului este realizată inclusiv cu aportul personajului mamei, aceasta înregistrându-și vocea iubitoare citind definițiile eronate ale cuvintelor. Într-o altă secvență părinții ascultă în căști piesa „Casino Blues”, interpretată de Jean Vallin; nivelul sonor este ridicat în următoarea secvență, în care fiicele și fiul își caută mama legați la ochi.

Actrițele Angeliki Papoulia, Mary Tsoni și actorul Hristos Passalis, interpretând fiicele, respectiv fiul, joacă infantil, non-realist prin conduită corporală, pronunție, ton al vocii, aceasta fiind inovația regizorală principală. Cu ocazia aniversării căsătoriei părinților lor, actrițele din rolurile fiicelor interpretează o coregrafie paradoxală, combinând pași clasici cu mișcări civile. Fiica cea mare face

---

<sup>3</sup> Dimitris Papanicolaou, *op. cit.*

<sup>4</sup> Ben Tyrer (2012), “This Tongue Is Not My Own: *Dogtooth*, Phobia and the Paternal Metaphor”, afișat pe [academia.edu](https://kcl.academia.edu/BenTyrer), <https://kcl.academia.edu/BenTyrer> în Marios Psaras, “The Queer Greek Weird Wave”, Palgrave Macmillan, 2016, p. 87

<sup>5</sup> [framescinemajournal.com/article/from-the-crisis-of-cinema-to-the-cinema-of-crisis-a-weird-label-for-contemporary-greek-cinema/](https://framescinemajournal.com/article/from-the-crisis-of-cinema-to-the-cinema-of-crisis-a-weird-label-for-contemporary-greek-cinema/)



## COLOCVII TEATRALE

---

mișcări de întindere, mișcări de dans pop, părinții interpretând mișcărilor ei drept periculoase. Fiica cea mare își scoate caninul drept cu o ganteră.

Faptul că fiul își numără abțibildurile lipite pe speteaza patului înainte de cină demonstrează transformarea vieții sale și a surorilor lui într-un joc infantilizant. Actorul Christos Stergioglou, interpretând rolul tatălui, integrează o manieră mecanizată în raporturile cu toate personajele. Singura secvență, în care exprimă un sentiment de dragoste este când fiica cea mare îi taie unghiile de la picioare: cântă un cântec de amor din tinerețea lui. Secvența următoare este compusă din cadre exterioare nepopulate filmate în locație (fabrica unde lucrează). Pista sonoră respectivă este prelungită sub cadre. Într-o secvență, ce urmează unei certe dintre fiica mai mică și fratele ei, părinții poartă o discuție, în care tatăl își folosește aparatul bucal fără a vorbi, comunicându-i, totuși, soției sale cuvintele. Acest procedeu, utilizat în acest context, poate fi încadrat drept artă performativă.

Athina Rachel Tsangari a regizat „Attenberg” conducându-și actrițele din rolurile principale în direcția integrării artei performative. „Tsangari spune că lucrează cu «biologie și nu cu psihologie... Nu mă interesează deloc actoria după metodă și toate acele moduri de a pregăti actrițe și actori. E foarte, foarte fizic.”<sup>6</sup> David Attenborough a fost de acord ca regizoarea să intituleze filmul astfel, urându-i succes. Ariane Labed și Evangelia Randou, actrițele din rolurile principale – Marina și Bella - folosesc în mod constant metoda de improvizație actoricească a imitării unor animale. Acestea joacă braț la braț într-o serie de secvențe; în prima dintre ele conținutul replicilor contrastează cu tonul vocii și cu ritmul mersului. Relația este una apropiată. Personajul Bella execută un singur gest coregrafic în timpul mișcării civile, personificând subiectul inanimat al conversației. Costumierul Thanos Papastergiou și costumiera Vassilia Rozana au pus la dispoziție rochii simple pentru seria de secvențe. În a doua astfel de secvență aportul coregrafic crește.

În relația dintre personajul principal feminin, Marina, și tatăl ei – Spyros - are loc o discuție despre termenul de tabu. Marina pare să desconsidere acest concept. Într-o altă secvență dintre Spyros și Marina, acesta îi spune să păstreze câteva dintre instrumentele lui de proiectare arhitecturală. În film regizoarea exprimă singurătatea personajelor principale feminine.

Giorgos Lanthimos a regizat *The Lobster* (Homarul), al doilea film în coproducție internațională. Regia insistă asupra perspectivei omnisciente a personajului principal feminin (Femeia mioapă, interpretată de Rachel Weisz) prin tehnica „vocii din off”, deși personajul apare abia în a II-a jumătate a filmului. Scenariștii Giorgos Lanthimos și Efthymis Fillippou au scris o primă secvență-prolog (regizată într-un plan-secvență): un personaj, care, în mod neobișnuit, apare o singură dată în film, funcționează ca simbol al cruzimii. Aceasta se manifestă în anecdotă prin obligativitatea persoanelor singure de a-și găsi o parteneră sau un partener sub

---

<sup>6</sup> <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>

## COLOCVII TEATRALE

---

amenințarea transformării în animale. Scenariștii subliniază rigiditatea atmosferei de la „castel” (spațiul, în care sunt cazate persoanele în căutare de partnere/parteneri) prin detalii precum absența măsurilor intermediare la pantofi, inexistența, „începând cu vara trecută” a opțiunii de a fi înregistrat ca bisexual. În același sens, „Fumatul este interzis. Astfel veți putea alerga mai mult în timpul vânătorii fără să obosiți și nu o să vă miroasă gura când vă sărutați.”<sup>7</sup> Camera, în care este cazat personajul principal, poartă numărul 101.

Regizorul-scenarist utilizează elemente de artă performativă în scopul de a ironiza scena muzicii electronice, respectiv cultura dansului individual. Potrivirile dintre personajele în căutare de partener/parteneri sunt concepute în stil mecanic: un personaj secundar feminin are o problemă de sănătate în sensul sângerărilor nazale frecvente; cel care o curtează își provoacă sângerări asemănătoare pentru a o convinge de potrivirea lor. Ca în *Kynodontas*, scenariștii dezvoltă un concept din categoria estetică a absurdului, compunând fiecare secvență în această logică. Un citat: „Faptul că vă veți transforma într-un animal, dacă nu vă îndrăgostiți de cineva, nu ar trebui să vă supere sau să vă descurajeze. Ca animal, veți avea o a doua șansă să vă găsiți o parteneră. Și atunci trebuie să aveți grijă. Trebuie să găsiți un animal de același fel ca dumneavoastră. Un lup și un pinguin nu pot trăi împreună și nici o cămilă cu un hipopotam. Ar fi absurd. Ia gândiți-vă!”<sup>8</sup>

Actoria este adaptată la concept, tinzând către non-realism. Cu toate acestea, actorul din rolul personajul principal David, Colin Farrell, este îndrumat să îmbine caracteristicile opuse ale realismului și non-realismului. Scenariștii au scris o secvență finală consecvent absurdă, în care stilul actoricesc dezvoltat în film de Colin Farrell apare în acest mod.

Directorul de imagine Thimios Bakatakis a înregistrat video cadre, în care marginile fotogramei nu respectă întotdeauna încadrarea deplină a corpului uman (secvența a VII-a - Int. Castel. Zi). Mai mult, există margini de cadru, care nu au legătură cu încadrarea normală a acțiunii. Există „spații libere”, neocupate de acțiune, ce vădese o anumită rebeliune a regizorului vizavi de realism, manifestată și prin imagine. Momente cu încărcătură decizională sunt filmate în relanti, în timp ce ilustrația muzicală de pe coloana sonoră intră, în secvența a XVI-a a balului, într-o concepție de muzică clasică modernă, jucând, astfel, un rol mai important decât tema personajului principal. În secvența a XVIII-a, cea a primei vânători, relanti-ul este

---

7

[https://www.netflix.com/watch/80058480?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2CNAPA%40%40%7C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379\\_titles%2F1%2F%2FHomarul%2F0%2F0%2CNAPA%40%40%7C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379\\_titles%2F1%2F%2FHomarul%2F0%2F0%2Cunknown%2C%2C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379%7C1%2C](https://www.netflix.com/watch/80058480?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2CNAPA%40%40%7C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379_titles%2F1%2F%2FHomarul%2F0%2F0%2CNAPA%40%40%7C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379_titles%2F1%2F%2FHomarul%2F0%2F0%2Cunknown%2C%2C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379%7C1%2C)

<sup>8</sup> Idem

## COLOCVII TEATRALE

---

ilustrat muzical printr-un cântec grecesc romantic, în care vocea este precedată și acompaniată de scriitură pentru pian.

Un actor utilizat de regizorii Giorgos Lanthimos în *Alpii* (2011) și Babis Makridis în *Păsări (sau cum să fii una)* (2020) este Aris Servetalis. În *Alpii*, actorul, în rolul unui brancardier, joacă prietenia, seriozitatea, impresionabilitatea, profesionalismul și ludicul, deși rolul regizat este scris ca al unui personaj brutal și fără scrupule. Singurul sentiment interpretat în sensul scenariului este suspiciunea. În *Păsări (sau cum să fii una)* Aris Servetalis interpretează cu sinceritate un rol (rolul unuia dintre cei doi bărbați, care își părăsesc orașul în căutarea unui loc de trai mai bun), în același timp supunându-se convenției documentaristice de interviu (regizorul interviuează atât actori, cât și civili).

În 2018 a fost distribuit filmul regizat de Babis Makridis *Mila*. În utilizarea ilustrației muzicale din prima secvență și dintr-o suită de două secvențe ulterioare, în care personajul principal povestește un film, plângând apoi, pelicula pare influențată de compozitori angajați în filme regizate de Michael Haneke. Scenariștii Efthymis Filippou și Babis Makridis au scris un scenariu ilustrând înnebunirea unui avocat: în primul act, avocatul rearanjează un tablou din biroul său, astfel încât acesta să nu fie agățat drept. În secvența următoare, personajul principal îi citează soției sale aflate în comă dintr-o depoziție a sa ca avocat al acuzării, în timp ce fiul lor joacă un joc pe telefon cu volum ridicat. Cantitatea de „ciudățenie” este relativ scăzută în acest film, personajul principal dovedindu-se astfel prin rostire, mers, posturi, priviri. Cea mai neobișnuită secvență survine înainte de finalul primului act, când avocatul redă în biroul său o piesa muzicală de *death-metal* descoperită la locul unei crime, față de care este avocat al acuzării. Își roagă secretara să țipe, ca și când ar fi înjunghiată. Prima întorsătură de situație apare în momentul în care soția își revine din comă; secvența este ilustrată muzical cu partea „Lacrimosa” din *Requiemul în mi minor* de Wolfgang Amadeus Mozart. Infirmiera, căreia îi fusese atribuită pacienta, se bucură, fiind emoționată.

Tema milei este extinsă prin leitmotivul plânsului. Personajul principal resimte milă din partea unei vecine, din partea unui angajat într-o curățătorie de haine. Dintre locațiile alese pentru filmare, într-o seră avocatul este pentru prima dată invidios pe mila, care li se arată altora. Momentul este decupat în trei cadre, ultimele două fiind un gros-plan și un prim-plan ale personajului principal.

Nu există un consens asupra numărului de filme incluse în „Ciudatul val grecesc”, nici dacă termenul „ciudat” e potrivit pentru a descrie o mișcare cinematografică națională. Cu toate acestea, filmul *Kynodontas* a contribuit la o inovarea stilistică fără egal, continuată de *Attenberg* mai ales prin aportul artei performative la discursul filmic. *The Lobster* (Homarul) duce mai departe abordarea absurdului din *Dinte de câine*, însă la un nivel internațional amortizat prin elemente clasice precum ilustrație muzicală și voce din *off*. Regizorul Babis Makridis, prin

## COLOCVII TEATRALE

---

filmele *Mila* și *Păsări* (*sau cum să fii una*) contribuie cu o atitudine, care chestionează narativitatea și sensul realității.

### BIBLIOGRAFIE

Psaras, Marios, *The Queer Greek Weird Wave*, Cham, editura Palgrave Macmillan, 2016

#### Webografie

[framescinemajournal.com/article/from-the-crisis-of-cinema-to-the-cinema-of-crisis-a-weird-label-for-contemporary-greek-cinema/](http://framescinemajournal.com/article/from-the-crisis-of-cinema-to-the-cinema-of-crisis-a-weird-label-for-contemporary-greek-cinema/), Geli Mademli

<https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>, Steve Rose (27 august 2011), Attenberg, Dogtooth and weird wave of Greek cinema

[https://www.netflix.com/watch/80058480?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2CNAPA%40%40%7C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379\\_titles%2F1%2F%2FHomarul%2F0%2F0%2CNAPA%40%40%7C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379\\_titles%2F1%2F%2FHomarul%2F0%2F0%2Cunknown%2C%2C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379%7C1%2C](https://www.netflix.com/watch/80058480?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2CNAPA%40%40%7C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379_titles%2F1%2F%2FHomarul%2F0%2F0%2CNAPA%40%40%7C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379_titles%2F1%2F%2FHomarul%2F0%2F0%2Cunknown%2C%2C3a24a3e9-6a7f-4547-8a32-65167af74d4e-137490379%7C1%2C)

## Execuția *plié-urilor* - baza tehnicii de dans clasic

Anca IORGA •

**Rezumat:** Punctul de pornire al demersului, ține de faptul că execuția tehnică corectă a mișcărilor din dansul clasic poate duce la obținerea unor deprinderi motrice corecte, care să îmbunătățească execuția din punct de vedere al preciziei biomecanice a mișcării. Acest lucru se va repercuta în stabilitatea corpului statică și în mișcare, în numărul crescut de întoarceri din piruete și în amplitudinea mai mare a săriturilor. În acest studiu s-a urmărit stabilirea diferențelor interindividuale ce se manifestă în condiții similare de antrenament la copiii care învață tehnica de dans clasic și modalitatea în care corecta însușire a mecanismelor de mișcare pot îmbunătăți tehnica de execuție. Deținerea unei mobilități de nivel superior a articulațiilor și ligamentelor la nivelul piciorului, combinată cu dezvoltarea forței membrelor inferioare poate duce la obținerea impulsului corect în realizarea elementelor din tehnica de dans clasic. Pentru evaluarea realizată s-a analizat nivelul de mobilitate al membrului inferior și forța maximă pe care copiii o pot realiza în intervalul primului an de studiu. La sfârșitul anului, după instalarea deprinderilor de bază s-au reevaluat subiecții prin refacere măsurărilor. Prima învățare, respectiv instruirea corectă la momentul optim, este importantă pentru că în funcție de aceasta vom stabili deprinderile motrice corecte de peste ani, care vor mări durata de activitate a dansatorilor și, în același timp, vor preîntâmpina accidentările.

**Cuvinte cheie:** *plié*, deprindere motrică, mișcare de bază.

### 1. Fundamentare teoretică:

Dansul clasic urmărește formarea și perfecționarea corpului dansatorului, în vederea corelării diferitelor mișcări, pentru a obține tehnica de dans specifică. Această tehnică este caracterizată de re poziționarea musculaturii corpului (numit plasament *en dehors* al corpului), în vederea executării mișcărilor corporale într-o formă nouă, cu o viziune estetică proprie. Întreaga tehnică pornește și se bazează pe o serie de mișcări de bază: *plié* (flexia și extensia), grupa *battement*-urilor (abducția și adducția), *rond de jambe* (mișcarea de circumducție) (Paskevskaja, 2002). În această lucrare ne-am oprit asupra învățării corecte a *plié*-ului.

Mecanismul de bază al mișcării este reprezentat de flexia și extensia picioarelor, în planul frontal ce trece prin axa de simetrie a corpului, prin realizarea a trei unghiuri la nivelul picioarelor (gleznă, genunchi, bazin) păstrând mecanismul de resort controlat. Principalii mușchi care intră în acțiune, în timpul mișcării, sunt pe coborâre - mușchii flexori ai coapsei și ai gambei; iar pe ridicare - mușchii extensori ai coapsei și ai gambei.

---

• Lector univ. dr., Universitatea Spiru Haret, Facultatea de Educație Fizică și Sport, București.

## COLOCVII TEATRALE

---

Mișcarea se poate face cu picioarele în poziție paralelă (la prima învățare) sau cu picioarele în rotare externă (mișcare specifică dansului clasic).

Atunci când flexia și extensia picioarelor face parte din mișcările combinate, *plié*-ul se poate face cu sprijin simetric pe două picioare (exemplu: *battement soutenu*) sau cu sprijin pe un singur picior (exemplu: *battement fondu*).

Mișcarea este foarte importantă pentru că reprezintă forma de impuls pentru diferite deplasări, pentru elementele de echilibru, pentru turații și pentru sărituri (Macovei, 1999). Deci, fiind bază de plecare pentru aproape toate mișcările, el trebuie să fie funcțional, execuția lui trebuie să fie plastică, flexibilă, controlată, iar distribuția greutății corpului trebuie repartizată simetric pe cele două picioare, în cazul execuției propriu-zise a *plié*-ului.

Punctul maxim al flexiei:

- pentru *demi plié* – ține de lungimea tendonului lui Ahile, deci mărimea mișcării depinde de datele native ale fiecărui individ; toată talpa rămâne lipită de podea, pe tot parcursul mișcării;

- pentru *grand plié* – flexia este totală, bazinul coboară până în dreptul gleznelor, fără însă să le atingă. Trebuie avut grijă ca ridicarea călcâielor pe coborâre (adică cedarea pe întindere maximă), ca și coborârea călcâielor pe ridicare (adică ridicarea prin presarea călcâielor) să se realizeze treptat și constant (Vaganova, 2017).

Poziția trunchiului în *plié*: bustul trebuie să rămână fix și tensionat pe tot parcursul mișcării, astfel încât să se asigure o maximă stabilitate.

### 1.1. Mișcările picioarelor cu sprijin simetric pe sol: *plié*-ul propriu-zis

Singurul punct fix al piciorului este talpa care se sprijină pe sol, adică suportul corpului este piciorul. Pe măsură ce se execută *plié*-ul, presiunea piciorului pe podea crește. Greutatea corpului se duce spre genunchi, care tind să se îndoie din ce în ce mai mult, iar efortul execuției *plié*-ului constă în menținerea unei flexii progresive a articulației. Mușchii gambei (anterior și posterior) nu sunt contractați, greutatea corpului produce o flexie pasivă a genunchilor. Echilibrul muscular trebuie controlat în fiecare moment al coborârii.

## 2. Metodă:

O bună echilibrare a corpului în timpul execuției *plié*-ului va asigura execuția unei mișcări care va deveni funcțională, în sensul în care stabilitatea corpului va crește, numărul de întoarceri în piruete va crește, iar săriturile se vor executa cu o amplitudine mai mare (Năstase, 2011). În acest sens, încă de la început, execuția *plié*-ului trebuie realizată corect.

**2.1. Ipoteză:** Dacă un copil deține o mobilitate articulară și ligamentară a piciorului la un nivel superior, atunci prin dezvoltarea forței membrilor inferioare putem obține impulsul corect în realizarea elementelor de dans clasic.

## COLOCVII TEATRALE

În acest studiu s-a urmărit stabilirea diferențelor interindividuale ce apar și se manifestă în condiții similare de antrenament la copiii care învață tehnica de dans clasic și modalitatea în care corecta însușire a mecanismelor de mișcare poate îmbunătăți tehnica de execuție.

**2.2. Subiecții studiului:** Lucrarea se bazează pe măsurători și observații realizate pe o grupă de copii începători, respectiv grupa de vârstă 9-10 ani. Este perioada de învățare și acumulare de noi informații motrice. Formarea deprinderilor viitorilor dansatori este foarte importantă, întrucât de corecta învățare a mișcărilor de bază depinde precizia și virtuozitatea necesară mai târziu în activitatea de dansator.

### **2.3. Metoda de cercetare:**

Pentru evaluarea realizată s-a analizat nivelul de mobilitate al membrului inferior și forța maximă pe care copiii o pot realiza în intervalul primului an de studiu de dans clasic. Astfel s-a făcut bilanțul articular al membrului inferior și s-a calculat forța maximă pe care o pot dezvolta copiii, folosindu-se testul Sargent (Cordun, 2009). Astfel la început activității s-a măsurat mobilitatea membrului inferior și forța copiilor, iar la sfârșitul anului, după instalarea deprinderilor de bază s-au reevaluat subiecții prin refacere măsurătorilor. Ulterior s-au comparat și analizat datele obținute în urma măsurătorilor cu realizările tehnice ale copiilor.

### **3. Rezultate și discuții:**

Evaluarea mobilității s-a obținut prin calcularea bilanțului articular al membrelor inferioare. Măsurătorile au fost realizate prin mobilizări pasive ale membrului inferior, acest lucru fiind mai indicat pentru dansatorii începători. În tabelul 1 avem valorile obținute la sfârșitul perioadei de testare.

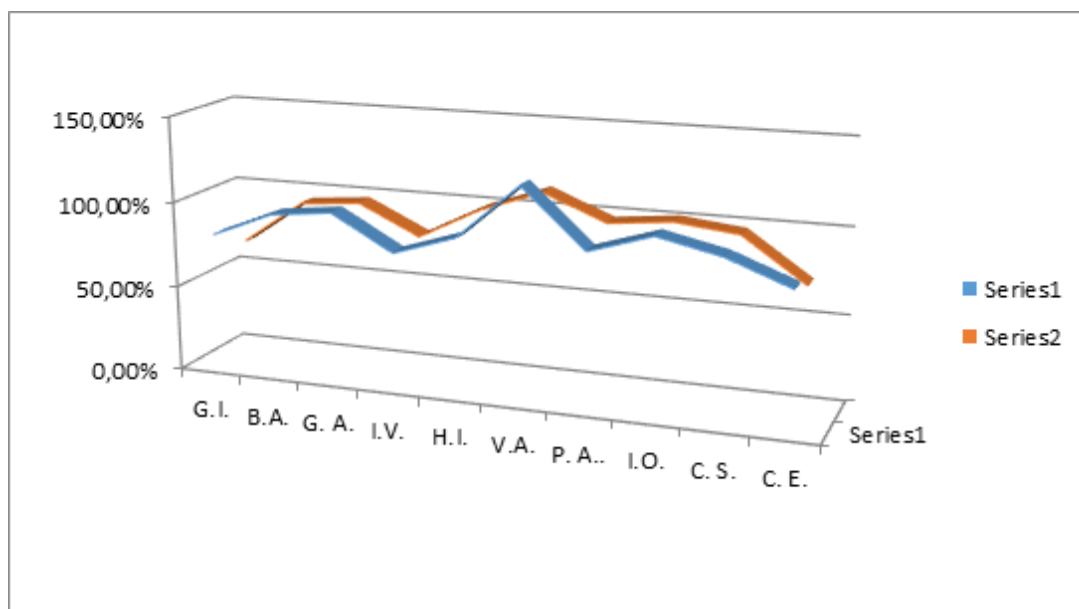
**Tabel 1 cu măsurători ale mobilității pasive:**

| Nr. crt. | Nume și prenume | Coeficientul funcțional al articulației coxofemorale |         | Coeficientul funcțional al articulației gleznei |         |
|----------|-----------------|------------------------------------------------------|---------|-------------------------------------------------|---------|
|          |                 | Dreptul                                              | Stângul | Dreptul                                         | Stângul |
| 1.       | G.I.            | 80.1 %                                               | 67.8 %  | 59.4 %                                          | 69.6 %  |
| 2.       | B.A.            | 94.9 %                                               | 93.4 %  | 99.2 %                                          | 104.4 % |
| 3.       | G. A.           | 99.0 %                                               | 96.6 %  | 101.6 %                                         | 104.8 % |
| 4.       | I.V.            | 78.8 %                                               | 79.6 %  | 81.6 %                                          | 94.2 %  |
| 5.       | H.I.            | 90.8 %                                               | 98.4 %  | 103.6 %                                         | 99.4 %  |
| 6.       | V.A.            | 123.0 %                                              | 111.5 % | 107.2 %                                         | 119.2 % |
| 7.       | P. A..          | 89.6 %                                               | 96.8 %  | 99.8 %                                          | 99.2 %  |

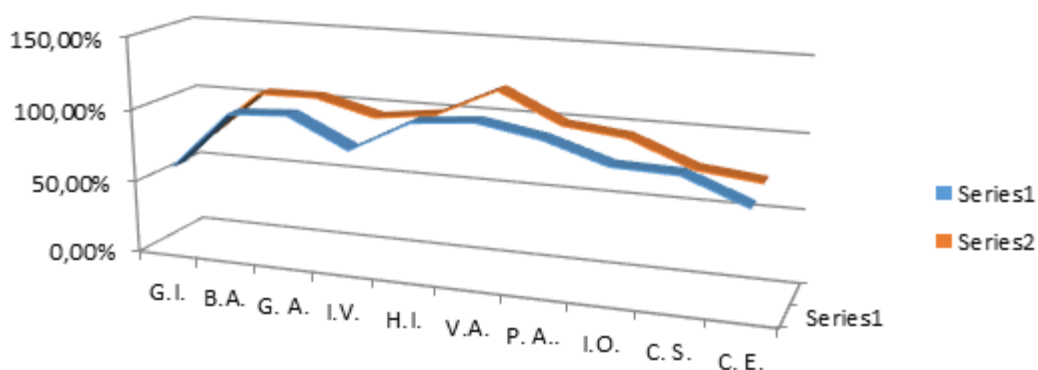


## COLOCVII TEATRALE

|     |       |         |         |        |        |
|-----|-------|---------|---------|--------|--------|
| 8.  | I.O.  | 101.3 % | 100.6 % | 86.4 % | 94.4 % |
| 9.  | C. S. | 93.2 %  | 96.6 %  | 85.0 % | 77.5 % |
| 10. | C. E. | 79.2 %  | 71.3 %  | 68.4 % | 72.8 % |



**Graficul 1: Coeficientul funcțional al articulației coxofemurale**



**Graficul 2: Coeficientul funcțional al articulației gleznei**

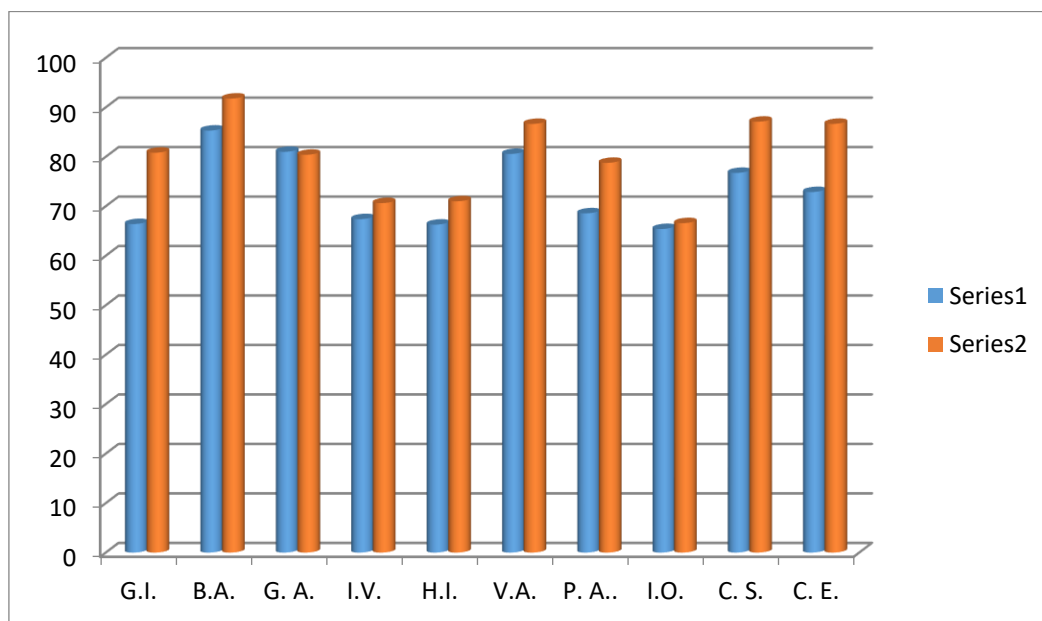
Forța maximă dezvoltată s-a realizat prin aplicarea testului Sargent, care evaluează puterea maximă anaerob alactacidă, obținută prin măsurarea detentei (execuția a 3

## COLOCVII TEATRALE

sărituri în succesiune). În tabelul 2 avem rezultatele de la cele două testări, inițială și finală, respectiv începutul anului școlar și sfârșitul acestuia.

**Tabel 2 cu măsurători ale capacității de efort**

| Nr. Crt.      | Nume și prenume | SEPTEMBRIE                   |    |     |                    | IUNIE                        |    |     |                    |
|---------------|-----------------|------------------------------|----|-----|--------------------|------------------------------|----|-----|--------------------|
|               |                 | Detentă (cm)<br>– 3 sărituri |    |     | Putere<br>(kg/sec) | Detentă (cm)<br>– 3 sărituri |    |     | Putere<br>(kg/sec) |
|               |                 | I                            | II | III |                    | I                            | II | III |                    |
| 1.            | G.I.            | 25                           | 27 | 26  | 66.40              | 38                           | 36 | 40  | 80.82              |
| 2.            | B.A.            | 31                           | 34 | 35  | 85.29              | 37                           | 39 | 41  | 91.76              |
| 3.            | G. A.           | 32                           | 39 | 37  | 81.00              | 38                           | 37 | 39  | 80.4               |
| 4.            | I.V.            | 28                           | 29 | 34  | 67.39              | 34                           | 36 | 32  | 70.63              |
| 5.            | H.I.            | 24                           | 18 | 22  | 66.28              | 28                           | 27 | 25  | 71.00              |
| 6.            | V.A.            | 32                           | 29 | 28  | 80.57              | 36                           | 37 | 37  | 86.64              |
| 7.            | P. A..          | 21                           | 23 | 25  | 68.57              | 30                           | 32 | 33  | 78.77              |
| 8.            | I.O.            | 23                           | 24 | 27  | 65.39              | 28                           | 27 | 25  | 66.58              |
| 9.            | C. S.           | 31                           | 33 | 34  | 76.74              | 40                           | 41 | 42  | 87.09              |
| 10.           | C. E.           | 28                           | 29 | 27  | 72.87              | 39                           | 41 | 40  | 86.65              |
| Puterea medie |                 | 73.05                        |    |     |                    | 80.094                       |    |     |                    |



**Graficul 3: Forța subiecților testați**

## COLOCVII TEATRALE

---

După cum se remarcă în tabelul obținut, valorile se situează între satisfăcător și mediu. Acest lucru este normal deoarece copiii se află în faza de acumulare de informații motrice, explicațiile ocupând o parte importantă din orele de studiu.

Din observarea execuțiilor putem spune că ne confruntăm cu următoarele probleme la nivelul părții superioare a corpului:

- În execuția mișcării apare o basculare a bazinului către spate, care se produce mai ales în poziția a II- a a picioarelor, ceea ce duce la o ușurare a întinderii ligamentelor anterioare ale șoldului, care sunt foarte solicitate datorită întinderii în flexie, abducție și rotație externă, similar mișcării mușchilor adductori rotatori interni.

Redresarea bustului pornind de la această basculare provoacă o lordozare a coloanei vertebrale și implicit o cambrare a spatelui. Redresarea trebuie să înceapă, prin urmare, de la baza corpului, adică prin re poziționarea bazinului. Con tracția în cuplu a musculaturii anteroposterioare, care va reduce cambrarea, va provoca o pivotare către spate a trunchiului în ansamblu.

- Con tracția fesierilor apropie creasta iliacă posterioară de femur și menține rotația *en dehors*. Corecția lordozei este relativ ușoară în *demi plié*. Cu cât *plié*-ul se adâncește, cu atât întinderea este mai mare și cu atât menținerea orientării *en dehors* este mai dificilă, iar stabilitatea bazei prin acțiunea musculaturii abdominale, fesiere și spinale este mai greu de realizat.

Dacă *plié*-ul se adâncește foarte tare, redresarea nu se mai poate face, musculatura spatelui se relaxează, bustul cade în față și se pierde echilibrul. Este deci, preferabil să realizăm un *demi plié* mai puțin amplu, în care să avem corpul bine plasat și mai ales stabil. Trebuie avut însă grijă ca acest mai puțin amplu, să nu îl facă să devină inefficient și deci nefuncțional.

La sfârșitul anului se vede o îmbunătățire a execuției atât din punct de vedere tehnic, cât și al plasticii corporale.

### 4. Concluzii:

Prima învățare, respectiv instruirea corectă la momentul optim, este importantă pentru că în funcție de aceasta vom stabili deprinderile motrice corecte de peste ani, care vor mări durata de activitate a dansatorilor și, în același timp, vor preîntâmpina accidentările.

Mișcările de bază trebuie supuse unui program de antrenament pentru a obține corectitudine în execuție, fapt care va îmbunătăți execuția întregii tehnici de dans. Această învățare va avea ca rezultat coordonarea corectă și economică a acțiunilor motrice, obținerea unor senzații mai sensibile, subtile și corecte, obținerea și antrenarea unei plastici individuale a mișcării, esențială în lumea artei. Întrucât mișcările trebuie să fie integrate pe muzică, este obligatoriu ca ele să se realizeze cu

## COLOCVII TEATRALE

---

mare precizie, în regim de viteză, ceea ce impune necesitatea execuțiilor cu economie de energie (Thomassen, Rist, 1996).

Pentru dansatori, capacitatea motrică de învățare este o treaptă superioară în care capacitățile de coordonare – inclusiv cele trei capacități generale de bază (capacitate de ghidare, capacitatea de adaptare și readaptare la mișcare și capacitatea de învățare) – ocupă un loc fundamental. Antrenarea capacității de coordonare, a forței și a așezării corpului la momentul optim este un factor determinant în ceea ce privește atingerea performanței în dans, ca de altfel în toate sporturile.

Carierele profesionale ale dansatorilor sunt atât de pline de satisfacții, dar și excepțional de provocatoare, așa că succesul unui dansator necesită o pregătire solidă. Mihail Baryshnikov a spus: Eu nu încerc să dansez mai bine decât oricine altcineva. Încerc doar să dansez mai bine decât mine. (Taylor, 2015).

### BIBLIOGRAFIE

- Cordun, Mariana (2009). *Kinantropometrie*, Editura: CD PRESS, București, p. 92-99.
- Grant, Gail (2018). *Technical manual and dictionary of classical ballet*, Dover Publications, Inc., New York, p. 88-89.
- Macovei, Sabina (1999). *Supleșea*, Editura: A.N.E.F.S., București, p. 39.
- Năstase, Viorel Dan (2011). *Metodologia performanței*. Pitești: Editura Paralela 45, p. 53-55.
- Paskevskaya, Anna (2002). *Ballet from the first plié to mastery – An eight year course*, Editura: Routledge, New York and London, p. 10-15.
- Taylor, Jim, Estanol, Elena, *Dance Psychology for Artistic and Performance Excellence*, Editura Human Kinetics, United States, 2015, p. 7.
- Thomassen, Eivind; Rist, Rachel-Anne. (1996). *Anatomy and Kinesiology for Ballet Teachers*, Editura: Dance Books, Cecil Court, London, p. 83.
- Vaganova, Agrippina (2017). *Basic principles of Classical Ballet – Russian Ballet Technique*, Editura: Dover Publications, INC, New York, p. 17-26.

## COLOCVII TEATRALE

---

**START CERCETARE**

## Limitele filmului în limitele teatrului, în două exemple *Identități spectaculare din comunism și prezent*

Emanuel Alexandru PÂRVU •

**Rezumat:** Folosirea procedeeleor convenționale implică în fiecare artă cunoașterea elementelor distinctive, funcționarea în parametri ideali a particularităților artei în sine – nu poți cânta cu pensula – și mai ales granița dintre experiment și produs convențional. Acesta din urmă nu are nicio conotație negativă – din contră, cred că ducem lipsă din plin de produse convenționale realizate bine (și în teatru și în film), nu neapărat după o rețetă (lucru care ar putea fi interpretat cu tentă comercială), dar măcar cu slalomul stilistic și estetic coerent – dar experimentul (și mai ales experimentul interdisciplinar) este cel care a dezvoltat artele despre care vorbim (teatrul și filmul), descoperind noi forme de expresie. În acest articol vom dezbate identitățile lui Radu Jude și Lucian Pintilie, în forma lor de expresie filmică în care folosesc toate elementele specific teatrale, de la convenționalitatea spațiului la indicația prezentă, de la decorul formal la eclerajul declarat, de la îmbinarea elementelor tehnice specifice la spectacolul unei montări.

**Cuvinte cheie:** Film; Teatru; Actorie; Noul Val; Technică; Procedee; Analiză; Lucian Pintilie; Radu Jude; Comunism; Creativitate; Artă; Estetică;

### Introducere

Henri Delacroix menționa în *Psihologia artei* că “pentru artist, viața se exprimă în artă ca sentimentul în știință” (1), doar că exact dialogul dintre lumea înconjurătoare, dintre natură, Dumnezeu și artă (ca imitație a Creației Divine), ne dezvăluie cele două trasee artistice umane – structura și creația. La prima vedere pot avea trăsături comune, doar că ele țin de lucruri complet diferite. Una este subiectivă – structura iar cealaltă obiectivă – creația. Câte exemple de oameni talentați nu cunoaștem, dar care nu își exprimă talentul în aria cea mai ofertantă a talentului lor? Un agent de vânzări talentat la actorie. Sau un avocat cu carismă de actor?

Structura artistică definită prin psihologie are intuitivitate, fantezie, expresivitate și talent. În schimb, creația artistică pornește prin pregătirea operei, inspirație, invenție și execuție – adică e nevoie de acțiune concretă, indiferent că executantul nu acționează în sfera lui profesională (un corporatist care pictează).

Structura artistică, definită prin estetica științifică în schimb, are alte tipuri de expresie – cea științifică și cea artistică. (diferențierea nu e majoră, în prima valorile

---

• Facultatea de Arte, Universitatea „Ovidius” Constanța

## COLOCVII TEATRALE

---

abstracte fiind cele uzate de subiect, iar în a doua creatorul uzează de imagini artistice care reflectă pe cât posibil în dimensiuni aparent asemănătoare realității, aspecte ale societății, transfigurate emoțional în operă).

În ambele cazuri – și la Radu Jude și la Lucian Pintilie, ambii având o structură artistică – a fost folosită din plin particularitatea creației prin împletirea elementelor distinctive ale celor două arte – teatrul și filmul - reușind în mod spectaculos niște produse audio-vizuale aparte, recunoscutibile stilistic și recunoscute pe plan național și internațional.

### 1. Dramaturgia și scenariul

Spectacolul Gianinei Cărbunariu de la Teatrul Odeon este un eveniment teatral care folosește din plin elementele specifice cinematografului – filmatul, proiecția și ecranul. Textul pornește de la cazul elevului de 17 ani – Mugur Călinescu, elev în Botoșani, care în 1981 a scris pe ziduri și pe panouri inscripții menite să provoace în oameni o reacție față de situația economiei din acea perioadă și față de încălcarea tuturor drepturilor și libertăților cetățenești făcută de regimul Ceaușescu. După ce a fost prins, a fost chemat în mod constant la Securitate, iar la scurt timp se îmbolnăvește suspect de leucemie și moare în 1985.

Dramaturgia Gianinei Cărbunariu folosește texte reale din dosarele Securității, sub formula unui „teatru diferit”, un spectacol document, în care interogarea cu mijloace artistice a unei teme atât de ample, pare a fi cea mai eficientă metodă de confruntare cu adevărul nespus și mai ales neasumat, un adevăr de fapt modificat față de adevărul istoric.

Scenariul lui Radu Jude (scris împreună cu Gianina) se concretizează într-un film care ne invită (datorită esteticii filmice alese și datorită manierei de interpretare) la un exercițiu de sinceritate, un mod abrupt de sondare a conștiinței sociale, la o invitație de dezbateră comparativă între prezentul nostru postcomunism (scandalul Cambridge Analytica) și metodele trecutului – ca un avertisment pentru zilele noastre. Radu Jude întoarce cuvintele din scenariu împotriva lor, rostirea replicilor de către actori cu o intonație neîntreruptă provoacă la viață efectele dezumanizante (despre care se discută în societatea actuală, că tehnicile folosite la interogare nu ar trebui să mai existe) ale unui jargon birocratic. Reprimarea oricărui individ care se revoltă sau care are altă părere decât cea a regimului este translatată în „reformarea obiectivului”, codurile de supraveghere sunt “metode de protecție ale tineretului”, scenariul folosind din plin eufemismele seci scoase din stenogramele inchizitorii ale Securității. Așa cum „abilitatea tehnică explică, în parte, mariera artistului” (2), stilul audio-vizual al lui Radu Jude reflectă prin absurdul binomului text – imagine/ documentar – ficțiune, un trecut ilogic, inuman și mai ales blocat în propriile ideologii.

Lucian Pintilie folosește din start un procedeu teatral (teatru în teatru), mergând apriori într-o selecție a publicului – prin folosirea unui procedeu de



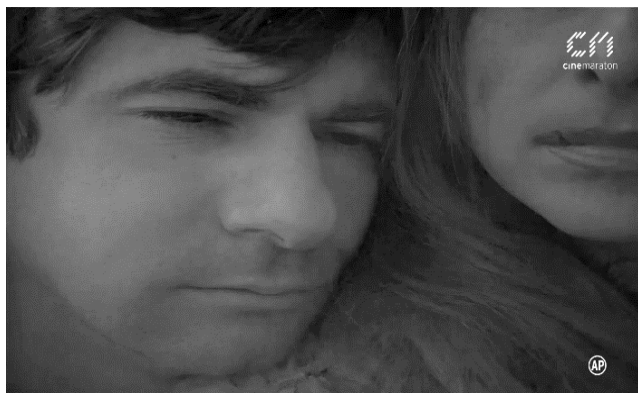
## COLOCVII TEATRALE

intruziune a regiei în produsul audio-vizual, Pintilie mizează de la bun început pe faptul că publicul lui este unul avizat. Cu mulți ani înainte de Radu Jude, Lucian Pintilie asumă teatralitatea personajelor sale și cea a textului, într-un mod foarte violent – vizual și sonor.

Dacă trecem de “moralitatea” morbidă (pe care ambii autori o au în vizor) – ca formă generală de a trăi în acel regim (din nou, ambele filme luate într-o analiză cu tentă spirituală, au foarte important în comun: filmul lui Radu Jude tratează un fapt petrecut în 1981, filmul lui Pintilie este filmat în 1981) – ajungem să vedem că, de fapt, ne învârtim în mâl, într-o promiscuitate sufletească, în minciună și în compromisuri de joasă speță.

Metafora teatrală este marcată de Pintilie doar la început și la sfârșit, în restul filmului spectatorul rămânând captiv în delirul interpretării – partiturile actoricești lăsând loc de această manieră, care pentru film – mai ales la Pintilie, care venea după **Duminică la ora 6** și **Reconstituirea** – are de toate mai puțin minimalism. Dacă ratezi începutul, filmul lui Pintilie s-ar putea să fie greu de înghițit – stridența fonetică (toată lumea urlă sau vorbește foarte tare), îngălarea scenografică (totul este plin de noroi), patriotismul sexual (discuții politice la baia publică, cu toată lumea dezbrăcată, secvențele de amor tangente cu tragedia) și bășcălia omniprezentă (integrarea scenaristică a altor opere ale lui Caragiale – **Mitică**). Pintilie revine în final, realizat în aceeași manieră de procedeu – indicația prezentă sonor a regizorului, apariția echipei de filmare și chiar a lui Pintilie dând indicații prin portavoce – făcând totul să fie explicabil.

Din păcate pentru film și mai ales pentru Lucian Pintilie, trimiterile sale către regim au fost considerate mult prea ofensatoare, lucru care a făcut filmul să zacă într-un sertar, de la filmarea terminată în 1981 până la lansarea lui din octombrie 1990. Replicile de final – indicațiile lui Pintilie către Catindat (interpretat de Florin Zamfirescu) – „Deschide ochii, Pufi, închide ochii, Pufi... lasă-i să moară proști“, au avut ca rezultat un al doilea exil – „Mereu furios, cinic, subversiv, deranjant și niciodată dispus să accepte compromisul, fie el politic sau artistic, Pintilie a ales exilul impus atunci când regimul din România n-a avut altă soluție de a-l reduce la tăcere.” (3)



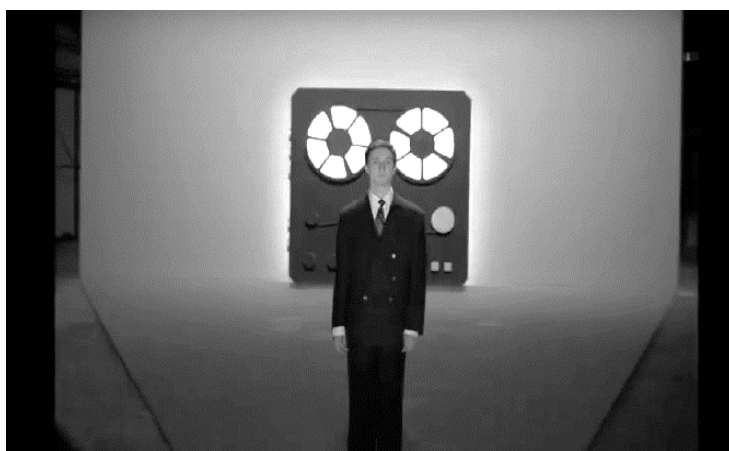
1. *De ce trag clopotele, Mitică?* (scenariul Lucian Pintilie bazat pe *D-ale Carnavalului* de I.L. Caragiale, r. Lucian Pintilie, prod. Casa de Filme 5 (*Carnival scenes*) lansare – 1981/1990 (Cinemaron)

## COLOCVII TEATRALE

---

### 2. Stilistica și estetica

Pornind de la sensul montajului în forma pe care a creat-o Eisenstein – alăturarea a două imagini prin montaj, poate conduce la o a treia imagine care se crează în mintea privitorului – , Radu Jude lucrează cu juxtapuneri care formează la rândul lor sentimente diverse (mai ales în sufletele privitorilor care au trăit perioada la care se referă filmul), recurgând de cele mai multe ori la poetica imaginii. Stilistica aparte pe care o are imaginea din Tipografic majuscul este în primul rând cromatică și apoi de compoziție, oferind nu doar povestea lui Mugur Călinescu (personajul principal) ci alte mici povești și relații. Toată mizanscena teatrală este susținută estetic prin încadraturile folosite, care contravin ideii de teatralitate – deși toată compoziția ar putea duce în direcția unui teatru filmat.



2. *Tipografic majuscul*  
(scenariul Radu Jude &  
Gianina Carbunariu, r.  
Radu Jude, prod.  
MicroFilm (*Uppercase  
Print*) lansare2020  
(Youtube)

Ce este într-adevăr inovator la Radu Jude – și tocmai tipul acesta de cinema provocator ține distanța față de manierism – este abundența gros-plan-urilor în raport cu cromatică de fundal. Spectatorii antrenați vor comenta spunând că au observat același tip de cromatică stridentă la Wes Anderson doar că acolo ea este integrată, pe când la Radu Jude este declarată convențional și mai ales separată în planuri, nesfiindu-se să își asume convenția teatrală a unui fundal. Fundalul observabil și mai ales scos în evidență (care poate aduce a cicloramă de scenă) este caracteristica principală de convenție – pe care Radu Jude o asumă de la bun început fără să caute măști sau principii cinematografice care să atenueze senzația de convenționalitate.

## COLOCVII TEATRALE

---



3. *Tipografic majuscul*  
(scenariul Radu Jude&  
Gianina Carbunariu, r. Radu  
Jude, prod. MicroFilm  
(Uppercase Print)  
lansare2020 (Youtube)



4. *Tipografic majuscul*  
(scenariul Radu Jude&  
Gianina Carbunariu, r. Radu  
Jude, prod. MicroFilm  
(Uppercase Print)  
lansare2020 (Youtube)

Lucian Pintilie funcționează în cazul *De ce trag clopotele Mitică?* cu totul altfel - probabil din cauza vremurilor, probabil din cauza cenzurii, probabil din cauza dorinței de a masca cât mai mult convenționalitatea, recurge la procedeul teatral doar la început și la sfârșit. În schimb, păstrează senzația de convenție pe tot parcursul filmului – prin fondul sonor și prin secvențe cheie care amintesc de procedee teatrale – teatru în teatru. Cele două secvențe în care Pintilie rămâne captiv voit în rădăcinile lui teatrale sunt secvența de la bal și secvența din frizerie cu spectacolul de teatru pus în scenă de Iordache și de Nae Girimea. Folosind de multe ori scena – în sensul propriu al cuvântului - Lucian Pintilie arată că nu vrea să mascheze simbolistica teatrală. Din când în când, o scenă de teatru, prezentată în diferite ipostaze – de la cea goală de dinainte de bal, până la cea plină de french cancan, face ca teatralitatea să fie omniprezentă. Costumele de teatru folosite în bal– evident prezente în textul lui Caragiale, *D'ale carnavalului* – fac convenția aplatizată datorită costumelor folosite de Pintilie în viața reală a personajelor. Metafora asemănării cu niște personaje (unele

## COLOCVII TEATRALE

burlești, altele grotești, din nou elemente teatrale) chiar și atunci când ești în viața de zi cu zi, arată încă o dată disponibilitatea lui Pintilie de a lucra pe straturi, de a compune în profunzime, de a fugi de aparențe



5. *De ce trag clopotele, Mitică?* (scenariul Lucian Pintilie bazat pe *D-ale Carnavalului* de I.L. Caragiale, r. Lucian Pintilie, prod. Casa de Filme 5 (*Carnival scenes*) lansare – 1981/1990 (Cinemaraton)



6. *De ce trag clopotele, Mitică?* (scenariul Lucian Pintilie bazat pe *D-ale Carnavalului* de I.L. Caragiale, r. Lucian Pintilie, prod. Casa de Filme 5 (*Carnival scenes*) lansare – 1981/1990 (Cinemaraton)

Maniera vizuală în schimb nu este complementară ci mai degrabă antagonică, Pintilie uzând din plin de montaj și de planurile detaliu. Cromatica pe care a mizat Lucian Pintilie este una ternă, pornind de la tonurile de ocru și tonurile de gri folosite la costume, până la atmosfera apăsătoare a luminii și decorului- cadrele de interior (frizeria, baia comunală, subsolul de joc, camerele de bal) sunt cu pereți închiși la culoare și cu un ecleraj scăzut. Cadrele de exterior, sunt de asemenea luminate scăzut– datorită perioadei de filmare aleasă special, toamnă târzie, plină de noroi, pământ murdar și datorită timpului de zi ales – în principal în a doua parte a zilei.

## COLOCVII TEATRALE

---



7. *De ce trag clopotele, Mitică?* (scenariul Lucian Pintilie bazat pe *D-ale Carnavalului* de I.L. Caragiale, r. Lucian Pintilie, prod. Casa de Filme 5 (*Carnival scenes*) lansare – 1981/1990 (Cinemaron)

Călătoria pe care ne-o propune stilistic Lucian Pintilie, din punct de vedere metafizic, nu trădează în schimb lipsa speranței ci din contră. Începutul filmului pornește dintr-un cadru întunecat, într-un subsol, lăsând să se înțeleagă punctul de pornire al unei lumi pe care el o desconsideră, o lume afundată în umezeală, jocuri de noroc măsluite (ca traseu al unei societăți bolnave), personaje ciudate cu reacții violente și termină într-un cadru de dimineată, cu personajele principale adunate într-un singur loc – tot metaforic, într-o căruță - lăsând să se întrevadă speranța dublată de dubiu pentru direcția aceastei societăți – cu chiu cu vai, în căruță, rămân totuși împreună, dar îndreptându-se spre nicăieri.

Deși foarte subtil în exprimarea stilistică, filmul nu a trecut de organele de cenzură, fiind considerat un manifest cultural, explicația fiind că “societatea este reprezentată fals în acest film, care nu aduce în prim plan realizările socialiste“. S-a pus accentul pe mizerie, pe noroi, pe oameni fără meserii clare, în momentul începutului anilor '80, când socialismul intrase deja în etapa urâtă. La scurt timp (1983) Ceaușescu ieșea la public – prin Tezele de la Mangalia – cu un discurs abrupt în ceea ce privește teatrul și cinematografia, care, după părerea lui, nu reprezentau societatea pe care el o voia pe ecrane sau în sălile de teatru. Începând cu 1983 nu s-au realizat în România decât filme în care muncitorul era reprezentant al societății, filme în care trebuiau să fie cel puțin câteva secvențe în care trebuia arătată construcția (la propriu) societății socialiste. (exluzând filmele istorice de propagandă)



## COLOCVII TEATRALE



8. *De ce trag clopotele, Mitică?* (scenariul Lucian Pintilie bazat pe *D-ale Carnavalului* de I.L. Caragiale, r. Lucian Pintilie, prod. Casa de Filme 5 (*Carnival scenes*) lansare – 1981/1990 (Cinemaraton)



9. *De ce trag clopotele, Mitică?* scenariul Lucian Pintilie bazat pe *D-ale Carnavalului* de I.L. Caragiale, r. Lucian Pintilie, prod. Casa de Filme 5 (*Carnival scenes*) lansare – 1981/1990 (Cinemaraton)

### 3. Actorie și mijloace de expresie

În *Tipografic majuscul*, Radu Jude abordează principiile neutralității în mijloace, făcând o trimitere clară la stenograme și la note informative, direcția fonetică fiind asemănătoare unui metronom sau a unei mașini de scris. Ceea ce se ferește să facă în schimb, este abordarea neutralității mimice conforme cu neutralitatea mijloacelor de expresie din NVR. În filmele definitorii ale Noului Val Românesc, teatralitatea mijloacelor interpretative a fost complet anihilată (lucru benefic pentru o mișcare cinematografică), indiferent de vârsta actorilor folosiți.

Principiul NVR – observaționalul – a fost modificat structural, obținând un fel de arhivă activă (dacă se poate denumi așa), un fel de document fonetic pus în valoare vizual. Nuanțele minimale care s-au transformat în particularitate în NVR, au fost anihilate de Radu Jude, într-o abordare complet diferită și care tranșează atent o bucată de timp, mergând spre partea metafizică, intrând abrupt într-o convenție pe care

## COLOCVII TEATRALE

spectatorul trebuie s-o accepte pentru a se putea imersa în universul propus de cineastul român.

La Lucian Pintile lucrurile stau puțin altfel. Cu niște zeci de ani înainte de Noul Val, Lucian Pintile folosește tot arsenalul teatral pentru a putea acoperi convenția propusă. Actorii sunt stridenți, textul este urlat deseori, universul personajelor este pestriț și înțesat de violență. Grimasele sunt împinse în extrem, gesturile largi iar tăcerile marcate de pauze lungite voit pentru ca efectul teatral să fie subliniat și în aceeași măsură planurile paralele pe care le propune Lucian Pintile sunt trasate clar, mijloacele actoricești fiind unul dintre atuurile filmului teatral.

Structurate într-un istoric declarat (datorită textelor lui Caragiale), personajele lui Lucian Pintile ating absurdul – evident, o abordare în principiul subliniat al textului – folosind ca mijloace toate modalitățile și mecanismele artei actorului de teatru – repetiția, bitonalitatea de replică, double-take-ul. Ce este fascinant la măiestria lui Lucian Pintile este felul în care integrează teatralitatea ca mijloc de transfer al unui text teatral spre o receptare filmică. În teorie, pentru a te putea depărta de un text teatral - care a fost scris pentru teatru - se folosesc din plin toate mecanismele filmice. Lucian Pintile tocmai pe asta mizează, mergând cumva pe principiul “cui pe cui se scoate”, făcând piruete spectaculoase pe o sârmă foarte riscantă – fiind atât de convențional, exista riscul major să nu poată fi perceput decât ca manieră în sine, fără acces la temele simbolistice și metafizice propuse.



10. *De ce trag  
clopotele, Mitică?*  
(scenariul Lucian  
Pintile bazat pe *D-ale  
Carnavalului* de I.L.  
Caragiale, r. Lucian  
Pintile, prod. Casa de  
Filme 5 (*Carnival  
scenes*) lansare –  
1981/1990  
(Cinemaratron)

### Concluzii

În cele două identități spectaculare, Radu Jude și Lucian Pintile, găsim particularitățile unor regizori ambiată spectaculară. Montând amândoi și teatru și film, folosesc din plin migrajul de la o artă la cealaltă, mizând pe elemente complementare – și din punct de vedere stilistic și din punct de vedere estetic.



## COLOCVII TEATRALE

---

În cazurile de față *Tipografic majuscul* și *De ce trag clopotele, Mitică?* – estetica teatrală propusă, ca mecanică semiotică ce ține mai mult de relația imagine-concept nu de gest-simbol, transcede arta respectivă în sine (teatrul) transformându-se într-un nou stil vizual, un experiment dualist reușit - *avant la lettre*, devenind un film artistic în adevăratul sens al cuvântului.

Modalitățile stilistice folosite devin recognoscibile dar nu repetitive – în alte opere nu au mai recurs la acest fel de storytelling – iar maniera abordată le face unice în timpul lor. Lucian Pintilie a reușit să facă un film memorabil, un reper al cinema-ului autohton, împletind două arte – teatrul și filmul – și două mijloace – convenția și realismul- în același produs. La o distanță de aproape patruzeci de ani, alt cineast reprezentiv al României, recurge la aceleași metode, abordând în schimb altă estetică. Deopotrivă, ambii regizori fac ca lucrurile pe care le știm despre cinema sau despre teatru să fie puse la îndoială, să provoace spectatorul în a-și pune întrebări, să lanseze teme metafizice printr-o manieră conjugată a unor arte pe care majoritatea le consideră diferite.

Senzația de spectacular și spectaculos este dusă în extreme, senzația de nepotrivire este anihilată, sentimentul de convenție teatrală sau de realism film este pus pe toate fețele discutabile, ajungând tu însuși ca spectator să te întrebi cum de poate funcționa o asemenea împletitură așa de bine.

### BIBLIOGRAFIE

- Delacroix, Henri, 1927. *Psychologie de l'Art* (trans.Victor Ivanovici and Virgil Mazilescu, Ed. Meridiane, 1983, pag.105)  
Delacroix, Henri, 1927. *Psychologie de l'Art* (trans. Victor Ivanovici and Virgil Mazilescu, Ed. Meridiane, 1983, pag.152)  
CHIRILOV, Mihai, *I close my eyes and see* - interview Lucian Pintilie, Dilema veche Nr. 421, 8-12 martie 2012

#### Media

- 2, 3, 4 – screenshots “Tipografic majuscul” (script Radu Jude& Gianina Carbutariu, dir. Radu Jude, prod. MicroFilm (*Uppercase Print*) released 2020 (Youtube)  
1, 5, 6, 7, 8, 9, 10 – screenshots “De ce trag clopotele, Mitică?” (script Lucian Pintilie based on I.L. Caragiale’s Carnival Scenes, dir. Lucian Pintilie, prod. Casa de Filme 5 (*Carnival scenes*) released – 1981/1990 (Cinemaraton)

## Metode specifice de antrenament în arta dansului clasic

Marian CHIRAZI •

**Rezumat:** Interpreții din lumea artelor spectacolului, cu precădere actorii, dansatorii, coregrafii, regizorii, sunt tot mai preocupați de optimizarea antrenamentelor fizice specifice, a tehnicilor psihomotrice care să-i medieze la îmbunătățirea performanțelor scenice, interpretative. Concomitent, formele de expresie scenică solicită tot mai des augmentarea capacităților motrice, precum: forța, viteza, rezistența și îndemânarea. Acestea stimulează, în fapt, capacitatea organismului uman (sau a unui segment fizic) de a practica un anumit tip de acțiune fizică (și, implicit efort) într-un timp cât mai scurt (velocitatea), pe o durată cât mai mare (anduranța), de a învinge o greutate cât mai mare (forța) și de a aplica cât mai eficient deprinderile motrice (coordonarea). Aceasta din urmă consistă mai mulți factori precum: mobilitatea, agilitatea, memoria motrică, etc. – desigur, toate fiind condiționate de antrenamentul fizic specific artistului.

**Cuvinte cheie:** metode, dans, antrenament fizic specific

### Introducere

Manualul tehnic și dicționarul de balet clasic, redactat de Gail Grant, definește baletul ca fiind „o formă de teatru sau divertisment, în care un coregraf și-a exprimat ideile printr-un dans de grup sau un dans solo, acompaniat de muzică, costume și lumini adecvate”<sup>1</sup>. La fundamentul acestei definiții, baletul este în primul rând o formă de artă și î-l descrie ca o formă de comunicare non-verbală expresivă practică și pentru divertisment. Deși, această definiție a baletului încă este relevantă, în prezent lumea dansului clasic este mult mai solicitantă, deoarece a devenit o formă de exprimare mult mai fizică, fapt ce a determinat adaptarea ideologiei atât pentru dansatori, cât și pentru public.

---

• Doctorand, Școala doctorală a Facultății de teatru a UNAGE Iași

<sup>1</sup> Grant, G.,: *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, New York, Pub: Dover Publications, 1982, Pg.29, Trad. N. „A theatrical work or entertainment in which a choreographer has expressed his ideas in group or solo dancing to a musical accompaniment with appropriate costumes, scenery and lighting” -

[https://books.google.ro/books?hl=en&lr=&id=ykWbaRbtH7QC&oi=fnd&pg=PP1&dq=definition+of+ballet+dance&ots=SWJXQE0rVZ&sig=kJmCQfrHNAals6eVxlPM0AZQiQc&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=true](https://books.google.ro/books?hl=en&lr=&id=ykWbaRbtH7QC&oi=fnd&pg=PP1&dq=definition+of+ballet+dance&ots=SWJXQE0rVZ&sig=kJmCQfrHNAals6eVxlPM0AZQiQc&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true) accesat în 2.01.2022;

## COLOCVII TEATRALE

---

Până de curând, dansatorii au fost considerați strict artiști. Adeseori, în momentul în care practicanții acestei arte au fost întrebați de profesia lor, au afirmat despre corpul lor că este un instrument utilizat pentru a exprima emoții, sentimente, gânduri și idei. Deși acest lucru este adevărat, dansul clasic din ziua de azi este mult mai mult decât o simplă artă expresivă. Coregrafiile (mișcări corporale impuse) fizice și complexe, îmbinate cu repetiții, echivalează dansul clasic cu un sport de performanță. De exemplu, Yiannis Koutedakis și Athanasios Jamurtas din cadrul Universității Thessaly din Grecia, afirmă într-un jurnal de medicină sportivă că „solicitările fizice din coregrafiile actuale și programele de performanță impuse dansatorilor, fac ca fiziologia și condiția fizică lor să fie asemănate cu importanța augmentării abilităților”<sup>2</sup> din sport. În mod similar, această teorie a permis publicului să privească dansul clasic într-o perspectivă diferită. Prin sinteza articolului scris de Samuel Lee Roberts din cadrul companiei de dans Alvin Ailey American Dance Theater, în jurnalul *Dance Consortium*, abilitatea fizică și capacitățile motrice așteptate de la un dansator pot fi corelate cu ale unui sportiv de performanță<sup>3</sup>. Chiar dacă sunt considerați a fi sportivi, putem afirma că sunt sportivi unici, deoarece se deosebesc prin gama complexă de mișcări pe care le practică, mobilitate excesivă și maniera prin care interpretează un rol cu ajutorul mișcărilor corporale. De asemenea, desfășurarea deprinderilor menționate pot augmenta gradul de accidentare în comparație cu cele ale unui sportiv de performanță. Pe măsură ce coregrafiile sunt create cu elemente din ce în ce mai tehnice, dansatorii trebuie să înțeleagă metodele preconceptuate de antrenament fizic specific dansului clasic, precum cele care sunt prezentate în acest articol, precum: *metoda Vaganova*, *metoda Bournonville*, *metoda Cecchetti* și *metoda Balanchine*.

### Metoda Vaganova

Agrippina Yakovlevna Vaganova (26.06.1879 – 5.11.1951), a fost o profesoară de dans clasic care a conceput o metodă de antrenament specific dansatorilor - derivată din structura preexistentă Școlii Imperiale de Balet, sub conducerea coregrafului și maestrului de dans de origine franceză Michel Victor Marius Alphonse Petipa (1880-1890), fiind printre cele mai cunoscute metode din ziua de azi. A. Vaganova a perfecționat și cultivat această formă de antrenament într-o programă funcțională pentru dansatorii care își doreau îmbunătățirea propriilor calități.

---

<sup>2</sup> Koutedakis, Yiannis, Jamurtas, Athanasios, *The dancer as Performing Athlete*, *Sports Medicine*, Vol. 34, Nr. 10, 2004, pp. 651-661, Pub: Springer Link - <https://link.springer.com/article/10.2165/00007256-200434100-00003> accesat în 2.01.2022; Trad. N: „The physical demands placed on dancers from current choreography and performance schedules make their physiology and fitness just as important as skill development.”

<sup>3</sup> Samuel, Lee, Roberts, *Dancers as Athletes*, Pub: Dance Consortium, 2012; <https://danceconsortium.com/features/article/dancers-as-athletes/> accesat în 2.01.2022;

## COLOCVII TEATRALE

---

Exercițiile din cadrul metodei Vaganova, predate în primul an de studiu, solicită atât concentrarea maximă a dansatorilor, cât și condiția fizică, pentru a face față mișcărilor complexe, așa cum au fost dezvoltate și structurate. Scopul acestor exerciții constă în dezvoltarea tehnicii specifice dansului clasic, motiv pentru care la finalul a 8 ani de studiu, dansatorul este maturizat din punct de vedere mental și fizic, ceea ce-i permite exprimarea cu ușurință a limbajului nonverbal cu ajutorul propriului corp. Un antrenament adecvat, de calitate, așa cum este metoda Vaganova, și continuat pentru un număr de ani, oferă posibilitatea unui elev să devină dansator profesionist, să își atingă visul de a dansa pe scenă cu încredere și capacitatea de a practica mișcări fizice corecte din punct de vedere estetic. Mișcările identificate în dansul clasic îl ajută pe dansator să devină conștient de propriul corp, ceea ce îi oferă un fundament în explorarea și altor stiluri de dans.

Antrenamentul fizic progresiv, specific dansului clasic, asemănător lecțiilor de pian sau asimilarea unei limbi străine, previne accidentările și stimulează augmentarea abilităților dansatorilor. De exemplu, scopul metodei Vaganova, aplicată în primul an de dans „este de a-i oferi practicantului o schemă de evaluare corporală prin care se poate măsura progresul acestuia”<sup>4</sup>. Antrenamentele zilnice, progresive și aprofundate determină o parte importantă a acestei metode de predare.

De exemplu, sistemul muscular, articular și osos al dansatorului tânăr solicită o perioadă de timp pentru a se dezvolta și modela specific esteticii dansului clasic. Prin aplicarea metodei Vaganova dansatorului, coordonatorul antrenamentului poate evidenția principiile fundamentale și maniera prin care corpul se aliniază și se desfășoară în spațiu (dinamica corporală). Încă din primul an, structura metodei este de a determina un rezultat în care dansatorul își formează un corp armonios și puternic, pentru ca ulterior, acesta să-și dezvolte membrele inferioare într-o poziție corectă, specifică dansului clasic. Exercițiile incipiente sunt practicate cu fața spre bară pentru a-i oferi stabilitatea necesară pe durata momentelor de dans. Ulterior, la decizia coordonatorului de antrenament, dansatorii sunt încurajați să cuprindă bara (de sprijin) cu un singur braț, ca mai apoi să-și continue antrenamentul în centrul sălii de dans.

Metoda Vaganova accentuează mișcările desfășurate pe durata exercițiilor practicate la bară sau în centru sălii în stimularea coordonării segmentelor corpului și elementelor artistice de interpretare muzicală și gestuală. Îmbinările simple de mișcări, practicate la bară, adeseori se repetă și la centru. În momentul în care coordonatorul antrenamentului specific decide că membrele inferioare ale dansatorilor sunt aliniate corect din punct de vedere estetic, au obținut echilibrul desfășurat pe durata mișcărilor de rotație și forța musculară necesară, poate fi abordată componenta *allegro*, desfășurată prin mișcări de desprinderi/aterizări de/la sol. În acest sens, pregătirea incipientă pentru mișcările de desprindere de la sol se desfășoară

---

<sup>4</sup> <https://www.istd.org/documents/imperial-classical-ballet-syllabus-outline-revised-2019/> Accesat 09.01.2022;

## COLOCVII TEATRALE

---

cu corpul orientat spre bară, pe care se plasează mâinile. Mișcările identificate în metoda Vaganova determină augmentarea și asimilarea tehnicii specifice dansului clasic, motiv pentru care la finalul anilor de studiu, dansatorul este maturizat din punct de vedere mental și fizic, ceea ce-i permite exprimarea limbajului non-verbal cu simplitate pe durata desfășurării spectacolelor.

### **Metoda Bournonville**

Metoda de predare intitulată *Bournonville*, după numele creatorului August Bournonville, este o tehnică de antrenament fizic specific dansului clasic. August Bournonville s-a născut la data de 21 august 1805, în orașul natal al tatălui său, Copenhaga, Danemarca<sup>5</sup>. Pentru o perioadă de aproape 50 de ani, marele dansator și coregraf danez al secolului XIX, a condus compartimentul de balet din cadrul Teatrului Regal din Copenhaga, oferindu-i repertoriului danez un fundament de mișcare, adaptată din metoda franceză de antrenament specific dansului clasic, ca mai apoi să devină o parte integrantă în literatura și muzica daneză.

Stilul metodei Bournonville și spectacolelor proprii, au fost adaptate de cel puțin de trei ori, momente ce s-au desfășurat întotdeauna la revenirea în compania de dans daneză din afara țării. De exemplu, prin sinteza cărții *The King's Ballet Master: A Biography of Denmark's August Bournonville* scrisă de Terry Waler, deducem că prima adaptare s-a desfășurat în anul 1830, după o serie de spectacole la Berlin. A doua adaptare a fost sesizată în anul 1834, după revenirea de la Paris și în anul 1842, moment în care dezvoltase un stil personal și consolidat<sup>6</sup>. De exemplu, îmbunătățirile frazelor coregrafice au devenit favorabile stilului și tehnicii concepută de A. Bournonville. Prin urmare, stilul său academic francez din arta dansului clasic a evoluat prin aprofundarea îmbinărilor de mișcări fizice, caracteristice operelor concepute ulterior.

Studiile notelor coregrafice comparative au demonstrat că stilul francez și coreografiile simetrice au contribuit la conceptul metodei de antrenament fizic specific dansatorilor, evidențiată prin următoarele caracteristici identificate în metoda enunțată și articolele de specialitate:

- La fundamentul metodei Bournonville, identificăm armonia corpului stimulat de muzicalitate;
- Atribuirea posturii fizice, în care identificăm poziția articulațiilor umerilor într-un unghi antinomic, în comparație cu direcția poziției membrului de sprijin, (fr. *épaulement*);
- Continuitatea mișcărilor desfășurate și acompaniate de un ritm muzical rapid practicate cu grație;

---

<sup>5</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/August\\_Bournonville](https://en.wikipedia.org/wiki/August_Bournonville) Accesat 09.01.2022;

<sup>6</sup> Terry, Walter: *The King's Ballet Master: A Biography of Denmark's August Bournonville*, New York, Pub: Dodd, Mead, & Company, 1979;

## COLOCVII TEATRALE

---

- Disimularea efortului stimulat în practica mișcărilor de desprindere de la sol în mod repetat, desfășurate prin mișcarea gambelor de extensie spre înainte/înapoi/lateral;
- Eleganța dansatorului este determinată de accentuarea contrastului mișcărilor practicate cu membrelor inferioare și desfășurate într-un ritm rapid, simultan cu mișcările practicate cu membrelor superioare și desfășurate într-un ritmul muzical moderat;
- Mișcările membrelor superioare se desfășoară până la înălțimea liniei articulației umerilor și ușor spre înainte, adeseori identificate în poziția pregătitoare specifică dansului clasic (poziția brațelor constă într-o forma de cerc, localizată în compartimentul anterior articulației șoldului);
- Datorită kilt-ului (îmbrăcăminte tradițională de origine Scoțiană), poziția piciorului activ se amplasează asupra articulației gleznei de sprijin;
- În contextul desfășurării mișcării de rotație completă 360<sup>0</sup> (*pirouette*), în exteriorul membrului de sprijin (*en dedans*), se recomandă ca membrul activ să inițieze o mișcare de tranziție desfășurată prin extensia gabei spre lateralul trunchiului, succedată de revenirea la poziția inițială, pe articulația gleznei de sprijin;
- Tempo-urile muzicale rapide predomină stilul Bournonville;
- Accentele muzicale sunt descendente, deoarece mediază evidențiere anticipării mișcărilor de revenire la poziția incipientă;
- Privirea și poziția capului dansatorului urmăresc mișcările membrului activ pentru a evidenția și media viziunea spectatorilor asupra mișcărilor coregrafiante.

Metoda Bournonville dezvăluie maniera prin care stilul și tehnica de dans au fost transmise direct de la legendarul dansator și coordonator de origine franceză, Auguste Vestris în determinarea reconstrucției autentice de formă fizică și conținut inițial, așa cum au fost practicate cu un secol în urmă. După diverse revizuii aplicate și publicate în anul 1979 de Kristen Ralov, în cartea școlii Bournonville, sub forma sistemului de notare elaborat de Rudolf von Laban, exercițiile identificate în cadrul acestei metode au devenit singurul model de predare în cadrul companiei de Balet Regal Danez, cunoscut pe plan internațional. Scopul acestei metode specifice de antrenament fizic este redat în crezul propriu coregrafic: „Apogeul abilităților artistice constă în disimularea efortului mecanic, stimulat de contracțiile musculare, sub un calm armonios”<sup>7</sup>.

În concluzie, chiar dacă exercițiile și mișcările descrise au fost concepute cu particularități deosebite, în prezent stilul și tehnica Bournonville este caracterizată ca

---

<sup>7</sup> August Bournonville, *Etudes Choregraphique*, 1848, <https://www.jstor.org/stable/25598087> accesat în 21.01.2022; Trad. N: „The artistic skill pinnacle lies in the concealment of the mechanical effort stimulated by muscular contractions under a harmonious calm.”

## COLOCVII TEATRALE

---

asemănătoare stilului de dans identificat în perioada romantică al secolului XIX. De asemenea, metoda Bournonville, practică și în prezent, este îmbunătățită constant, fără a denatura esența și identitatea prin care a fost concepută. Ulterior dispariției lui A. Bournonville, eficiența perioadei îndelungată de timp a stabilit un fundament solid care poate fi promovat.

### Metoda Cecchetti

Enrico Cecchetti s-a născut la 1 Iunie 1850, în cabina Teatrului Tordinona, din Roma, Italia; părinții săi fiind dansatorii de origine italiană Serafina Casagli și Cesare Cecchetti. E. Cecchetti a debutat ca dansator în spectacolul *Il Giocatore* (Jucătorul), conceput de compozitorul de origine rusă Serghei Prokofiev, ulterior în America alături de părinți, la Academia de Muzică din Philadelphia, SUA, ca și parte din compania de balet italiană intitulată *La Scala*, invitată pentru inaugurarea academiei.

În anul 1890, după o perioadă de 12 ani desfășurată alături de Baletul Imperial Rus, E. Cecchetti a acceptat postul de coordonator în mediul școlii Imperiale de Teatru. Discipolul școlii Imperiale din această perioadă, Nikolai Gustavovich Legat a menționat că „dansatorii se înghesuiau la antrenamentele lui Cecchetti pentru a asimila tehnica italiană de dans”<sup>8</sup>. Ulterior, metoda concepută de E. Cecchetti a fost abordată și în sistemul școlilor rusești de dans.

Metoda Cecchetti a fost analizată și discutată vast de dansatori, critici și istorici ai dansului, dar cu toate acestea, comportamentul maestrului de balet de origine italiană Enrico Cecchetti, precum și opiniile dansatorilor despre personalitatea și eficiența lui ca profesor au fost exemplare. În acest sens, î-l recunoaștem pe E. Cecchetti, ca și un coordonator de balet care și-a organizat propria metodă într-o manieră sistematică și științifică. În primul și ultimul rând, E. Cecchetti a fost cunoscut ca fiind o persoană disciplinată, motiv pentru care abordarea metodei de antrenament fizic specific dansului clasic, denotă și caracterului propriu, evidențiat de caracteristici precum:

- O persoană inteligentă, argument determinat de maniera în care a conceput metoda de angrenare specifică dansatorilor;
- Un temperament motivator, afirmație susținută de descrierile dansatorilor.

Enunțarea caracteristicilor, cunoscute și acceptate ne permit să identificăm faptul că - metoda Cecchetti de antrenament fizic specific dansului clasic, cuprinde trei noțiuni biomecanice fundamentale precum, cicluri de efort, alternanța mișcărilor și diversificarea efortului fizic. Fiecare procedeu de mișcări revine în favoarea conștientizării și explorării corpului pe durata desfășurării coreografiilor prin disimularea efortului stimulat. De exemplu, recidivarea fundamentelor stimulate de practica mișcărilor de la bară, în forma lor cea mai simplă consistă o procedură

---

<sup>8</sup> Terry, Walter, *Great male Dancers*, Pub: Anchor Press, 1978, Pg. 25; Trad. N. „(...) dancers 'flocked' to Cecchetti's classes to learn the Italian technique”.



## COLOCVII TEATRALE

---

rezervată, în general școlilor de dans clasic, deoarece pot menține acuratețea și puritatea elementară și esențială exercițiilor desfășurate; - În ceea ce privește diversitatea mișcărilor putem susține că, datorită alternanțelor și ciclurilor de revenire, dansatorul stimulează și mărește coordonarea și conștientizarea principiului inițial de mișcare fizică. Prin aplicarea metodei Cecchetti, practicantul îmbunătățește tehnica curentă și potențialul propriu de perfecționare pentru a transmite și interpreta fizic subtilitățile acompaniamentului muzical de ritm și fraze. Pe măsură ce un dansator se antrenează prin practica metodei Cecchetti, asimilează deprinderi precum conștientizarea coordonărilor de mișcări, rezultat prin care practicanții pot interpreta un spectacol, așa cum afirmă Mihail Mihailovici Fokin (coordonator de origine rusă), care „implică (...) stări de emoții și imaginație”<sup>9</sup>. Metoda Cecchetti consistă o formă de angrenare fizică care a persistat timpului și de asemenea, un repertoriu de mișcări care prin practică, dansatorii pot concepe rezultate vizibile și sigure.

Mulțumită faptului că a fost asociat și a elaborat un renume în lumea dansului clasic, alături de Baletul Ruse și S. Diaghilev, biografia și analizele din domeniu eludează rolul lui E. Cecchetti, menționându-l doar în treacăt. În prezent, această metodă este practică în școlile și companiile de balet, structurată pe nivele de asimilare pentru persoanele care doresc să practice arta dansului clasic asemănător activităților extraprofesionale, hobby.

### Metoda Balanchine

Georgiy Melitonovich Balanchivadze<sup>10</sup>, dansator, instructor, coregraf și director de companie de dans, denumit de Serghei Diaghilev, George Balanchine, s-a născut în anul 1904 la Sankt Petersburg, Rusia, de mama Maria Nikolayevna Vasilyeva și tatăl Meliton Balanchivadze. Deși, părinții i-au plănuiseră o carieră militară, în anul 1914 G. Balanchine a fost înscris la școala Imperială din St. Petersburg, Rusia, unde a fost inițiat în arta dansului clasic. Începând cu anul 1920, ca student, G. Balanchine a conceput momente de dans și spectacole, independent. Datorită stilului propriu coregrafic conceptual, a fost invitat pentru a se alătura baletului din Teatrul Mariinsky, St. Petersburg, Rusia, denumit în perioada respectivă „Academia de Stat pentru Operă și Balet” sau Teatrul Kirov.

În anul 1933, Lincoln Kirstein l-a selectat pe G. Balanchine ca și coregraful care-i poate transforma ideile teoretice în cele practice. De exemplu, în contextul cărții intitulată *Ballet and Dance in America* (Dansul și Baletul în America), scrisă de Elizabeth Souritz, autoare de origine germană, identificăm o mărturie susținută de L. Kirstein, cu privire la această alegere: „(...) deoarece eram îndrăgostit de dans, am

---

<sup>9</sup> Zoe, Anderson, *The Ballet Lover's Companion*, Pub: Yale University Press, 2015, Pg.76;

<sup>10</sup> George Balanchine - Wikipedia Accesat 29.01.2022;

## COLOCVII TEATRALE

---

vizionat spectacolul *The Cat* și *Apollo* (...) în opinia mea, baletul este exact ceea ce este practică Balanchine, deoarece conceptele lui se desfășoară prin dans și muzică (...)”<sup>11</sup>.

Predispus stilului de dans neoclasic, metoda de antrenament fizic specific dansatorilor, elaborată de G. Balanchine aspiră la evidențierea mișcărilor practicate în sine, în comparație cu mișcările coregrafiate care descriu spectatorului firul subiectului narativ. De exemplu, practica exercițiilor din structura metodei Balanchine cuprinde mișcări specifice baletului precum, *battement tendu*, *fondue*, *développé*, *enveloppé*, *adagio*, *exerciții practicate la sol* și *întrebuintarea tehnicii de poante* durată desfășurării antrenamentului. Principalele caracteristici specifice antrenamentului descris și stilului coregrafic propriu, sunt sintetizate de:

- Practica mișcărilor simple desfășurate într-un ritm muzical vivace, identificate și în mediul claselor de inițiere în dansul clasic, sunt practicate pentru a amplifica nivelul de spectaculozitate;
- Distanțarea dansului de intriga spectacolului, determină celebrarea frumuseții mișcărilor în sine.
- Poziția membrelor superioare identificată în metoda Balanchine sunt mai puțin flexate, în comparație cu poziția membrelor din metodele descrise ulterior și adesea, articulațiile mâinilor formează un unghi de 90°, în comparație cu antebrațul practicantului. Adeseori, desfășurarea mișcărilor de genuflexiune și anumite poziții fixe sunt identificate în asimetrie, deoarece determină imaginea unui dansator aparent înalt, fapt ce este benefic în practicarea mișcărilor intermediare.

Aspectele menționate sunt benefice conștientizării mișcărilor identificate în metoda Balanchine, aplicată și în prezent în desfășurarea antrenamentului practicantilor amatori, actorilor și dansatorilor profesioniști din cadrul companiei de dans NYCB.

### Concluzii și caracteristici specifice

În mod ideal, informația menționată de coordonatorul antrenamentului sau repetiției de spectacol dansatorilor, constă și în cunoștințele și principiile corpului uman fundamentale - anatomice și biomecanice. De exemplu, o parte din aceste indicii sunt identificate în contextul biomecanicii fundamentale, în care sunt incluse instrucțiuni sau descrieri posibile, din punct de vedere anatomic/fizic. Având în vedere principiile antrenamentului dansatorului, ancorate cu profunzime în antropologia dansului, constatările descrise au fost transmise adeseori, de la o generație la

---

<sup>11</sup> Souritz, Elizabeth, *Ballet and Dance in America*, Pub: The Urals University Press, 2004, Pg.137. Trad. N.: „[...] because I was in love with the dance and saw the Cat in the year 1927 and Apollon Mussaget (Apollo) next year. ... in my view Ballet is exactly what Balanchine has been doing, because Balanchine's ballet is a collaboration of dance and music, and not the painting and pantomime”

## COLOCVII TEATRALE

---

următoarea într-o formă neștiințifică, în favoarea asimilării vivace desfășurărilor de mișcări. Deși, longevitatea și frecvența practicării anumitor teorii și indicii de instruire, succed ca metode de coordonare.

În toate cele șase metode de antrenament specific dansului clasic, cunoscute pe plan internațional<sup>12</sup>, sunt identificate patru principii fundamentale de tehnică precum:

- a. hiperextensia articulației genunchiului activ și pe durata desfășurării mișcării gambei de extensie inițiată de membrul inferior;
- b. desfășurarea mișcării membrelor inferioare de răsucire,
- c. aliniamentul corpului (postura),
- d. amplasamentul fizic.

a. Prin sintetizarea studiilor aplicate aspectului menționat, identificăm că dansatorii profesioniști și amatori, inițiază hiperextensia articulației genunchilor pe durata desfășurării mișcării gambei de extensie. De exemplu, la dansatorii profesioniști identificăm hiperextensia articulației genunchiului mai profundă, în comparație cu cei inițiați în arta dansului clasic. În raport cu articulațiile genunchilor determinate de corpul cotidian prin mișcările practicate în viața de zi cu zi, articulațiile genunchilor dansatorilor profesioniști sunt în acord cu principiul teoretic determinat de mișcarea gambelor de extensie. În timp, hiperextensia articulațiilor genunchilor formează estetica teoretică descrisă în literatura de specialitate, motiv pentru care se recomandă o atenție desăvârșită asupra manierei prin care poziția membrelor inferioare este analizată din perspectiva practică de coordonare. De exemplu, hiperextensia articulației genunchiului constantă „poate afecta ligamentul încrucișat anterior, datorită tensiunii aplicată fasciculului ligamentului posterior-lateral”<sup>13,14</sup>. În ceea ce privește siguranța articulației genunchiului, anumiți instructori și terapeuți clinici consideră că „hiperextensia articulației controlată este acceptabilă”<sup>15</sup>. Adeseori, hiperextensia genunchiului este vizibilă și pe durata desfășurării poziției membrelor inferioare, specifică dansului clasic denumită numeric a doua, descrisă

---

<sup>12</sup> Metoda Franceză, Metoda Academiei Roiale de Dans, Metoda Vaganova, Metoda Bournonville, Metoda Cecchetti, Metoda Balanchine;

<sup>13</sup> Fornalski, Stefan, et al, *Biomechanical and anatomical assessment after knee hyper-extension injury*, *American Journal of Sports Medicine*, Pub: PubMed, 2008, Vol.36, Nr.1, Pp.80-84, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17932409/> Accesat 03.02.2022;

<sup>14</sup> [https://dancespirit.com/understanding\\_knee\\_trauma/](https://dancespirit.com/understanding_knee_trauma/) Accesat 03.02.2022;

<sup>15</sup> Grieg, Valerie; Rosenblatt, Naomi, *Inside Ballet Technique: Separating Anatomical Fact from Fiction in the Ballet Class*, Pub: Princeton Book Company, 1994; Trad. N.: „Some instructors and clinical therapists believe that any degree of weight bearing knee hyperextension places undue stress across the knee joint and is therefore potentially injurious, while others feel some controlled knee hyperextension is acceptable”

## COLOCVII TEATRALE

---

prin plasamentul membrelor inferioare în lateral la un interval de o un picior între călcăie.

Această constatare, indică faptul că poziția corpului poate determina gradul articulației genunchiului de hiperextensie. Deși, în ultimele decenii a fost identificat un procent augmentat cu privire la conștientizarea siguranței dansatorilor pe durata antrenamentelor specifice, repetițiilor și spectacolelor în care sunt implicați. Ulterior, astfel de cunoștințe pot contribui la eliminarea accidentărilor și deprinderea eficientă a abilităților motorii.

**b.** Studiile de specialitate evidențiază faptul că desfășurarea mișcării membrelor inferioare de răsucire în lateral, identificată la dansatorii profesioniști, este cu 5<sup>0</sup> mai amplă, în comparație cu dansatorii amatori. Această constatare este în acord cu principiul desfășurării mișcării de răsucire maximală teoretic. Valoarea medie, determinată de mișcarea menționată și practică de un dansator se identifică la 50<sup>0</sup>, adică sub valorile ideale descrise în literatura de specialitate - 60<sup>0</sup>/90<sup>0</sup>. Astfel, este posibil ca idealul teoretic să depășească limitele multor dansatori profesioniști. Principiile mișcării de răsucire sunt de o importanță majoră, în favoarea menținerii dansatorului sănătos, din punct de vedere medical și apt pentru performanță. De exemplu, „pe durata desfășurării efortului stimulat de dansatori în determinarea formei estetice ideală, adeseori se implică mai multă forță musculară pe durata desfășurării mișcării de răsucire, motiv pentru care este inițiat fenomenul de suprasolicitare asupra articulației șoldurilor”<sup>16</sup> și genunchilor. Din punctul de vedere al dansatorului, deprinderea informațiilor determinate de morfologia și biomecanica desfășurării mișcării fizice, elaborează potențialul unei cariere profesionale sănătoasă din punct de vedere medical.

**c.** În contextul analizelor aplicate asupra balerinilor, s-a identificat că menținerea poziției cutiei toracice în extensie, în comparație cu poziția verticală descrisă în literatură de specialitate, este benefică stabilizării echilibrului și posturii practicantului. Dansatorii deprind acest aspect prin desfășurarea mișcării coloanei vertebrale de arcuire și prin contracția grupei musculare denumită trapez. De exemplu, o recomandare utilă persoanelor implicate în contextul antrenamentului fizic specific, constă în desfășurarea conștientă a mișcării de extensie inițiată de cutia toracică sau prin contracția grupei musculare trapezoidal, deoarece stimulează augmentarea

---

<sup>16</sup> Negus, Vicki, Hopper, Diana. & Briffa, N.Kathryn, *Associations between turnout and lower extremity injuries in classical ballet dancers. Journal of Orthopaedic and Sports Physical Therapy*, Pub. PubMed, 2005, Vol.35, Nr.5, Pp.307-318, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15966542/> Accesat 04.02.2022; Trad. N.: „In striving to create the desired aesthetic, dancers often force their hip rotation beyond the limits of their personal safety, sometimes resulting in injury.”

## COLOCVII TEATRALE

---

potențialului de conștientizare pe durata desfășurării mișcărilor și coordonării trunchiului.

De asemenea, s-a constatat că în momentul în care este util din punct de vedere funcțional, dansatorii evită principiul teoretic prin practica mișcării coloanei vertebrale de curbare sau arcuire. Mai exact, această discrepanță, reflectată de teorie și practică a fost identificată pe durata desfășurării mișcărilor de desprindere și aterizare de/la sol. De exemplu, practicarea mișcării de desprindere de la sol, stimulează amplificarea forței musculaturii membrelor inferioare, inițiată de desfășurarea mișcării articulației șoldului de extensie. Cu toate acestea, menținerea constantă a poziției coloanei vertebrale desfășurată în stadiul inițial de desprindere de la sol, prin limitarea mișcării trunchiului de curbare sau arcuire este contradictorie din punct de vedere funcțional. Prin introducerea principiilor de biomecanică, mișcările corpului sunt descrise în clar dansatorilor pentru a conștientiza solicitările practice, teoretice și estetice. De exemplu, prin adaptarea principiilor descrise dansatorii pot stimula conștientizarea sistemului cardio-respirator, benefic stimulării efortului pe durata desfășurării spectacolelor.

**d.** În practica tehnicii de dans clasic, plasamentul fizic specific esteticii baletului este identificat prin translația poziției articulației șoldului. De exemplu, persoanele implicate în stadiul inițial al metodelor de antrenament fizic specific, au demonstrat ameliorarea mișcării articulației șoldului. Această constatare susține ideea teoretică de adaptare minimă determinată de poziția șoldului. O dată cu experiența de mișcare dansatorul poate stimula capacitatea de a izola contracția musculaturii șoldului, în raport cu musculatura membrelor inferioare sau a trunchiului. De exemplu, practica antrenamentului fizic suplimentar de natură sportivă prin stimularea musculaturii abdominale și lombare augmentează conștientizarea contracțiilor musculare în determinarea mișcărilor inițiate de articulația șoldului.

### **Metoda Vaganova**

- Tehnică de dans concepută prin fuziunea stilului de dans clasic francez, dinamica metodei italiene și dramatismul baletului rusesc;
- Mișcări corporale interpretate prin utilizarea simetriei și eleganței membrelor superioare, prin care este posibilă amplificarea mobilității și forței musculare a membrelor inferioare;
- Antrenament fizic specific dansatorilor ce are ca fundament consolidarea stabilității dansatorului și coordonarea segmentelor pe un ritm muzical lent.

### **Metoda Bournonville**

- Metodă de dans caracterizată, în special de amplasamentul trunchiului în diagonală șoldului (*épaulement*), agilitatea membrelor inferioare și starea

## COLOCVII TEATRALE

---

de imponderabilitate a dansatorilor pe durata desfășurării mișcării de desprindere de la sol, compuse din mișcările vivace inițiate de picioare, accentuate de privirea dansatorilor și poziționarea capului pentru a exprima bunătate;

- Datorită costumației (kilt-ul), mișcările de rotație (*pirouette-le*) sunt inițiate prin mișcarea de extensie a gambei active spre lateral, adeseori cu membrele superioare plasate în poziția inițială specifică dansului clasic;
- Tehnică de dans în care membrele inferioare definesc ritmul, membrele superioare - melodia, totul pentru a armoniza mișcările corpului în interpretarea muzicală.

### **Metoda Cecchetti**

- Metodă de antrenament fizic specific dansatorilor care mediază practicanții în comprehensivitatea anatomiei și științei corpului;
- Implementează rutine de exerciții planificate pe zile și se asigură că fiecare compartiment fizic este stimulat simetric prin îmbinarea mișcărilor specifice;
- Tehnică de dans ce accentuează mișcările membrelor inferioare în augmentarea echilibrului, zborului, agilității și forței dansatorului.

### **Metoda Balanchine**

- Metodă de dans adaptată după Școala Imperială de Balet din Rusia pentru a augmenta vitezele mișcării corpului pe un ritm alert și dinamica dansatorului în spațiul scenic;
- Stilul de dans *neoclasice*, creat de G. Balanchine este privit ca o reacție la anticlasicismul romantic, în care identificăm asimetrii în mișcările și pozițiile practicate de dansatori;
- Tehnica de dans care evidențiază mișcările acrobatice pentru a augmenta nivelul de spectaculozitate, amplitudinea mișcărilor de genuflexiune inițiată de membrele inferioare, poziția articulațiilor membrelor superioare, care, adeseori formează un unghi de 90° între palma și antebrațul dansatorului, motiv pentru care această metodă implică, într-un mod mai puțin elegant, mișcărilor fizice diverse, în comparație cu cele identificate în metodele de antrenament fizic specific baletului și forța musculară a dansatorilor.

## BIBLIOGRAFIE

Bournonville, August, *Etudes Choregraphique*, 1848;

Bronislava, Nijinska, *Bronislava Nijinska Early Memoirs*, Trad. Irina Nijinska & Jean Rawlinson, Pub: Duke University Press, 1981;

*Dancers as Athletes, The Dance Consortium*, Pub. Dance Consortium, 2021;

Flindt, V., Jurgensen, A. K., *Bournonville Ballet Technique*, Pub: Dance Books Ltd, 2008;

## COLOCVII TEATRALE

---

- Grant, Gail, *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, New York, Pub: Dover Publications, 1982;
- Koutedakis, Yiannis, Jamurtas Athanasios, *The dancer as Performing Athlete: physiological considerations*, Pub: Springer Link, 2004;
- Negus, Vicki, Hopper, Diana. & Briffa, N.Kathryn, *Associations between turnout and lower extremity injuries in classical ballet dancers. Journal of Orthopaedic and Sports Physical Therapy*, Pub. PubMed, 2005;
- Sokolova, Lydia, *Dancing for Diaghilev*, Pub: Mercury House, 1960, Pg. 232;
- Terry, Walter: *The King`s Ballet Master: A Biography of Denmark`s August Bournonville*, New York, Pub: Dodd, Mead, & Company, 1979;
- Terry, Walter, *Great male Dancers*, Pub: Anchor Press, 1978.

### WEBOGRAFIE

- <https://link.springer.com/article/10.2165/00007256-200434100-00003> accesat în 2.01.2022;
- <https://danceconsortium.com/features/article/dancers-as-athletes/> accesat în 2.01.2022;
- [https://books.google.ro/books?hl=en&lr=&id=ykWbaRbtH7QC&oi=fnd&pg=PP1&dq=definition+of+ballet+dance&ots=SWJXQE0rVZ&sig=kJmCQfrHNAals6eVxIPM0AZQiQc&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=true](https://books.google.ro/books?hl=en&lr=&id=ykWbaRbtH7QC&oi=fnd&pg=PP1&dq=definition+of+ballet+dance&ots=SWJXQE0rVZ&sig=kJmCQfrHNAals6eVxIPM0AZQiQc&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true) accesat în 2.01.2022;
- <https://www.istd.org/documents/imperial-classical-ballet-syllabus-outline-revised-2019/> accesat în 9.01.2022;
- [https://en.wikipedia.org/wiki/August\\_Bournonville](https://en.wikipedia.org/wiki/August_Bournonville) Accesat 09.01.2022;
- <https://www.jstor.org/stable/25598087> accesat în 21.01.2022;
- George Balanchine - Wikipedia Accesat 29.01.2022;
- <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15966542/> Accesat 04.02.2022;
- <https://diabloballer.org/2013/10/16/all-ballet-is-not-the-same/> accesat în 28.03.2022;
- <https://www.blackpoolgrand.co.uk/different-types-ballet/> accesat în 28.03.2022;
- <https://www.danzaballet.com/agrippina-vaganova-the-vaganova-method/?print=print> accesat în 28.03.2022;
- <https://pascb.com/vaganova-ballet-teaching-method/> accesat în 28.03.2022;
- <http://ibtacademy.org/content/Vaganova-at-IBT> accesat în 28.03.2022;
- <http://www.balletposition.com/blog/the-danish-way-of-dancing-it-all-started-with-bournonville> accesat în 28.03.2022;
- <https://www.dance-teacher.com/august-bournonville-2392536574.html> accesat în 28.03.2022;
- <http://www.dancefacts.net/dance-types/types-of-ballet/> accesat în 28.03.2022;
- <https://www.pointemagazine.com/ballet-chicago-studio-company-2587643192.html> accesat în 28.03.2022;
- <https://www.danceinforma.com/2013/01/07/ballet-method-to-method/> accesat în 28.03.2022;
- <https://expressionplatform.com/types-ballet-methods-styles-across-dance-history/> accesat în 28.03.2022;
- <https://www.nycballet.com/Explore/Our-History/George-Balanchine.aspx> accesat în 28.03.2022
- <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17932409/> Accesat 03.02.2022.



### **Identități spectaculare multiple sau despre variațiuni de forme artistice pe același subiect**

Stanca Maria BOGDAN •

**Rezumat:** În creația umanității, există o sumă de subiecte ce s-au dovedit universale, traversând epocile. Acestea au fost abordate de mai toate artele în parte, cu predilecție de cele ale spectacolului, dobândind astfel multiple forme identitare de expresie. Datorită notorietății născute din fascinația pe care au exercitat-o peste generații, unele subiecte au ajuns chiar a fi reprezentate în toate formulele spectaculare ale artei. În creația românească, subiectele a numeroase texte literare populare sau culte, lirice sau epice au devenit surse pentru creatorii artelor spectacolului. Totodată, parte dintre textele dramatice au depășit scena teatrului clasic. Se disting aici îndeosebi piesele celui mai jucat dramaturg autohton, Ion Luca Caragiale. În relația dintre teatrul clasic și cel liric, cea mai reprezentativă ilustrare o constituie „O noapte furtunoasă”. Piesa caragialeană a fost transformată în operă de către Paul Constantinescu, compozitorul marcând prin aceasta o triplă premieră națională: cea dintâi operă bufă, nașterea recitativului în opera românească și primul rol masculin în travesti pentru o voce feminină.

**Cuvinte cheie:** identitate, teatru, operă, I.L. Caragiale, Paul Constantinescu

De la începuturile sale și până în modernitatea contemporană, umanitatea a fost preocupată de marile teme care îi definesc angoasele și nevoia de cunoaștere și manifestare: facerea lumii și credința în forțe supranaturale ce o guvernează, sensul propriei existențe și locul acesteia în Univers, conviețuirea în armonie cu natura și cu semenii, sentimentele, iar, dincolo de științe, de retorica publică și educație, cea mai bogată modalitate de abordare și exprimare a lor a fost și este cea artistică. Dintre arte, cele ale spectacolului exercită cel mai larg impact asupra maselor. Acest impact nu vine doar din faptul că sunt mai accesibile, ci și din aceea că sunt acționale, nu obiectuale și, deci, supuse efemerității la fel ca însăși viața.

În interiorul acestor teme, potențată de însăși diversitatea infinită a naturii umane, s-a născut astfel o multitudine incomensurabilă de subiecte ca tot atâtea exemplificări particulare ale frământărilor lăuntrice ale ființei. În felul acesta, poate părea oarecum paradoxal cum, totuși, unele subiecte nu doar că au dăinuit în timp, ci au fost reluate ca atare, găsindu-și chiar o exprimare multiplă, prin intermediul

---

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

## COLOCVII TEATRALE

---

varietelor forme artistice. Desigur, explicația rezidă din atracția și impactul pe care, indiferent de epocă, le-au generat asupra oamenilor.

Ar fi un efort sisific a încerca un inventar exhaustiv al tuturor subiectelor care și-au multiplicat identitatea în mai multe genuri și forme artistice. De aceea, poate că e suficient a exemplifica doar cu povestea de iubire dintre Romeo și Julieta. De la piesa de teatru a lui William Shakespeare (autorul ale cărui scrieri au transmigrat cel mai mult prin formele artelor spectacolului), tragedia celor doi îndrăgostiți s-a materializat în transpuneri de operă (spre exemplu, „Romeo și Julieta” de Charles Gounod sau „Capulet și Montague” de Vincenzo Bellini), balet („Romeo și Julieta” de Serghei Prokofiev) și, bineînțeles, de film (cea mai celebră și fidelă ecranizare fiind cea a lui Franco Zeffirelli, din 1968).

### **Replici ale unor texte dramaturgice în arta lirică autohtonă**

În România, printre creațiile destinate artelor spectacolului, pe lângă cele originale ca subiect, o mare parte dintre acestea și-au găsit izvorul inspirației în subiectele unor scrieri literare atât ale genului liric, cât și ale celui epic. Sunt valorificate cu precădere miturile fundamentale ale poporului român, în special baladele „Miorița” și cea a meșterului Manole, scrierile folclorice, dar și cele care evocă momente și personalități istorice. Intenția a fost una programatică, menită a promova și susține identitatea națională și trăsăturile definitorii ale poporului român și ale spațiului său existențial, precum și viziunea sa despre credință și condiția umană.

Totodată, dincolo de ecranizările consacrate de arta cinematografică, numeroase piese de teatru ale unor dramaturgi români au depășit scena teatrului clasic și s-au transformat în spectacole specifice teatrului liric. Începuturile stau sub forma adaptărilor muzicale ale unor piese ale lui Vasile Alecsandri în vodevilurile lui Alexandru Flechtenmacher, între 1845-1865, sau feeria „Sânziana și Pepelea” a lui George Stephănescu, în 1880.

Coincidență sau nu, nașterea operei românești de valoare universală are loc, în 1928, odată cu drama populară „Năpasta” transpusă muzical de către compozitorul Sabin Drăgoi, pe un libret propriu ce adaptează piesa omonimă a celui mai important dramaturg român: Ion Luca Caragiale. De altfel, în afară de opera „Oedip” a lui George Enescu inspirată din dramaturgia universală<sup>1</sup>, cele mai multe titluri de referință din repertoriul operei românești sunt invariabil valorificări ale pieselor lui Caragiale: „O noapte furtunoasă” (1935) de Paul Constantinescu, „Conu Leonida față cu Reacțiunea” (1976) de Matei Socor (urmată, în 1991, de „Revoluția” de Adrian Iorgulescu), „D’ale carnavalului” (1978) de Emil Lerescu și „O scrisoare pierdută” (2012) de Dan Dediu.

---

<sup>1</sup> tragedie lirică în 4 acte pe un libret în limba franceză de Edmond Fleg, ce valorifică tragediile „Oedip rege” și „Oedip la Colonos” ale lui Sofocle.

## COLOCVII TEATRALE

---

Alte compoziții românești de operă care au la originea libretului piese de teatru din dramaturgia autohtonă sau universală sunt cele ale lui Pascal Bentoiu („Amorul doctor” - 1964, după piesa omonimă a lui Moliere, „Jertfirea Ifigeniei” - 1968, după Euripide și „Hamlet” - 1969, după tragedia lui William Shakespeare), Nicolae Brânzeu („Săptămâna luminată” - 1943, după piesa omonimă a lui Mihail Săulescu și „Cruciada copiilor - 1961, după piesa lui Lucian Blaga) sau Emil Lerescu („Steaua fără nume”, după piesa omonimă a lui Mihail Sebastian).

### **Succint plonjeu în lumea-lume caragialeană**

Predilecția spre a îmbrățișa și a replica, a recrea pe alte dimensiuni artistice universul literar al lui Caragiale este cât se poate de înțeles. Despre lumea caragialeană nu mai sunt multe lucruri de spus fiindcă, despre ea, s-a vorbit enorm și, de altfel, o resimțim monstruos. O cunoaștem nu doar pentru că am studiat-o ori am vizionat-o, o cunoaștem pentru că, în universalitatea sa atemporală, o trăim contingent.

Ceea ce face opera lui Caragiale într-atât de fascinantă e faptul că întreaga sa scriitură, de la momente și schițe la textele dramaturgice, este o țesătură de caractere arhetipale multiplicată în diverse ipostaze ce trădează mai toate tarele existențiale umane cu un realism orbitor. Estetica autorului constă într-una a unui observator lucid care, pe scena unui prezent continuu, relevă moravurile unei lumi de dincolo de fardul ei iluzoriu. Este ipostaza unui autor care se detașează la o distanță suficientă pentru a contempla universul uman, pentru a surprinde astfel diferențele dintre ceea ce constituie aparența și ceea ce este esența, dintre postura clamată și impostura de facto, adică dintre masca afișată și fața adevărată.

Lumea caragialeană e una care, asemenea geniului, tânjește spre absolut, dar care, în lipsa calităților necesare, este condamnată doar unui nemuritor statut comic reliefat de autor prin prisma unui realism ironic, nu de puține ori chiar cinic. Pentru că, deși necesar, doar „ambițul” incomensurabil al individului de a-și depăși condiția ontologică, determinată de un contingent insurmontabil, nu este însă și suficient. E o lume citadină care vrea să treacă drept onorabilă, cu maniere civilizate, dacă nu deșteaptă, măcar isteată, meritocrată și, astfel, îndreptățită la afirmare și recunoaștere publică, la un statut superior. Este însă ceea ce o face să devină carnavalescă și, deci, comică pentru că totul nu e decât ambiție deșartă, iar neputința sa cu trăsături proverbiale nu are cum evita finalmente ridicolul. În felul acesta, textul lui Caragiale este deschis unui șir de conotații nesfârșite care permit tot atâtea niveluri de lectură și comprehensiune.

La Caragiale, sub presiunea propriilor nevoi și aspirații, personajele se manifestă aproape unanim ca niște ființe permanent turmentate existențial. Ele sunt dezorientate în forul lor interior și gălăgioase în cel exterior căci le lipsește astfel echilibrul cotidian și alternativa salvatoare, ajungând a semăna unele cu celelalte într-un talmeș-balmeș de situații care le face să devină cu toatele o apă și un pământ. Vocabularul lor se afirmă doar ca un vid semantic, o o trâncăneală logoreică ce le face

## COLOCVII TEATRALE

---

să înșire vorbe fără a spune nimic, să existe fără să fie. Practic, „*personajul caragialian e un farseur, un individ care vrea să păcălească lumea, lansându-se în ambiții lucrative, realizabile nu în interiorul unei societăți normale, ci prin relații parasociale, anarhice și versatile, divergente și oportuniste*”<sup>2</sup>. Comedia este astfel inevitabilă și ființa devine un actor în rol de bufon sau scamator.

Lumea caragialeană este populată de un soi de *homo politicus*, caracter dominat până la obsesie de o societate așezată și bine structurată, dar a cărui retorică nu e nicidecum cristalizată, fără vreo doctrină eminamente coerentă și e lipsită cu adevărat de spirit civic propriu-zis. Este și motivul pentru care, în limbajul caragialesc, termenul de „*politică*” ajunge să îmbrace un sens abătut de la principiile sale, unul mai degrabă compromișător, identificat prin violențe, prin meșteșug și mecheresc, care se sustrage de la tot ceea ce este logic și, prin urmare, obligatoriu.

Printre creațiile dramatice, „O scrisoare pierdută” și „O noapte furtunoasă” au aceeași piloni constitutivi (valorile tradiționale, politica, dragostea, parvenitismul) care se află însă într-un raport de opoziție, răsturnat.

În prima dintre ele, pe scenă, avem elita, vârfurile societății politice și civile provinciale ce trăiesc cu ambiții de independență ca marionete manipulate „*pe sârmă*”, de la „*centru*”. Într-un decor care își exprimă cu emfază apartenența la valorile fundamentale, politicul reprezintă principalul factor de zvârcolire, dar resortul care o declanșează este o dragoste adulteră. Dincolo de aerul lor aristocrat de fețe importante, cei ce se pretind a fi vârfuri și totodată modele ale societății se comportă însă grosier, astfel încât nu fac decât să stârnească râsul.

În cea de-a doua, acțiunea se mută de data aceasta la periferia „*centrului*”, în mahalaua bucureșteană, cum ar veni în „*bătătura*” Cetățeanului turmentat, iar spiritele care o domină, cu aceeași emfază declarată a ancorării în valorile familiale și civice, sunt nu mai puțin „*ambetate*”, doar că, de data aceasta, acțiunea se centrează pe aventura amoroasă, iar politicul e doar un cârlig aspirațional spre parvenire, spre depășirea condiției existențiale mărunte. Totuși, din capul locului, mărunțul univers nu e doar mitocănesc căci există o intenție certă de rafinare: întâi stătătorul acestui spațiu, jupânul Dumitrache Titircă (zis „*Inimă-Rea*”), chirstigiu și căpitan în garda civică, se cultivă seară de seară citind în lectura împleticită a amicului politic, ipistatul Nae Ipingescu. Prin aceasta, chiar dacă nu deslușește mare lucru din daravla discursului politic, Dumitrache se visează a dobândi un rol public mai mare, fiind preocupat, la fel ca alții și alături de aceștia, de a sălta pe o treaptă superioară a scării onorabilității sociale. În același registru, chiar și cumnata lui Dumitrache, cocheta damă Zița, sora consoartei lui Dumitrache, Veta, simte că-și poate crea un viitor avantaj de statut familial și social al unei mari cucoane prin asocierea cu junele Rică Venturiano, arhivar la o judecătorie de ocol, student în drept și publicist tocmai la „*Vocea Patriotului Național*”, căruia i se prevede un rol de „*dipotat*”

---

<sup>2</sup> Fanache, Vasile: *Caragiale*, ediția a III-a (revizuită), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, pag. 14.

## COLOCVII TEATRALE

---

și de care se amorezează în detrimentul soțului Ghiță Țârcădău de care se debarasează. Starea care caracterizează ambele personaje este cea de pretenție, căci jupân Dumitrache se disociază violent de toți „coate goale, mațe fripte”, iar Zița nu mai vrea să aibă de a face cu mitocanii.

În această ecuație dramatică, lumea din „O noapte furtunoasă” se descrie ca una a teatrului în teatru și cavalcada de încurcături ce stă la baza intrigii și a desfășurării acțiunii de până la deznodământ pare să-și găsească sorginea în „comediile alea nemțești de le joacă Ionescu” la „Junion”.

Pentru Dumitrache, ele sunt un moft care îl umplu de orbire și turbare căci creează contextul care subminează puritatea căminului său conjugal, neavând nici o idee că aceasta este de mult compromisă de amorul cu năbădăi țesut între consoarta sa Veta și tocmai cel mai de încredere om al său, teighetarul Chiriac, sergent subordonat în garda civică. În schimb, pentru Zița, spectacolele de la „Junion” nu sunt un prilej de elevație, ci doar un pretext de a mai vedea și a mai cunoaște lumea, de a socializa, de a se face remarcată căci e locul în care existența i s-a intersectat cu cea a lui Rică, suspectat de Dumitrache a fi unul dintre acei „coate goale, mațe fripte” care atentează la onoarea sa de familist.

În felul acesta, comediile publice de la „Junion” se dovedesc contagioase și stârnesc în casa chereștegiului Dumitrache o furtună de pasiuni ce au ca resursă amorul în variatele sale expresii și care devin, la rândul lor, comedii de-a lungul cărora toate personajele joacă teatru unele față de celelalte sub masca bunelor intenții și a onorabilelor aspirații, un teatru pe alocuri artificial și chiar grotesc. „*Formele de <<amor nebun>> concurează în lumea caragialeană pe acelea stabilizate la calmele convenții ale clasicizatăului <<triunghi>>. Cuplurile întrețin legături de amoroși concubini, împerechindu-se provizoriu și suspectându-se neliniștitor de trădare; ele se ceartă și se împacă, se <<traduc>> și se iartă, se amenință și se recombina sub un cer liberat de orice constrângeri*”<sup>3</sup>.

În titlul piesei există descrisă o constantă caragialeană: noaptea, ca decor temporal ce bulversează raționalul și instaurează întunericul minții. Prin excelență, noaptea este un timp al liniștii, al calmității și repausului, al uniformității lumești când granițele ei diurne se neantizează, al cufundării în intimitate, în introspecție și chiar reverie. La Caragiale, aceste atribute capătă cu totul alte conotații decât cele firești. Este artificiu care îi permite să investigheze nămolul uman, prin care scriitorul ne convinge că personajele sale sunt la fel pe parcursul zilei precum le vedem dezlănțuite pe timpul nopții. Ele sunt lipsite de odihnă, ceea ce justifică oboseala lor existențială, faptul că nu-și găsesc tihna, precum și incoerența, rătăcirea de la normalitate. De aceea, „O noapte furtunoasă” este de fapt o noapte nebună, una a nebuniei potențate erotic ceea ce face ca majoritatea personajelor să pară ieșite din minți.

---

<sup>3</sup> Idem, pag. 133.

## COLOCVII TEATRALE

---

E o lume inversată parcă printr-o predestinare fatidică, ca și cum toate forțele astrale contribuie la încurcătură, la harababură: plăcuța cu numărul 9 al adresei de domiciliu al lui jupân Dumitrache se răstoarnă și devine 6, atrăgându-l pe Rică în casa chereștegiului în căutarea Ziței. E o eroare gata să sfârșească în oroare. Este semnalul prin care tot ce ar trebui să fie precis și riguros devine întâmplător, aleatoriu, exact pe dos față de tot ce e previzibil, de natură a se instaura un hazard plin de caramboluri care dezlanțuie efectele comice. Alegând alternanța 9-6 în loc de 6-9, scriitorul evită atât conotația sexuală, cât și simbolistica yin și yang a lui 69. În schimb, 96 e dizarmonie, o lume care nu se leagă, în care toți șed spate în spate, fiecare cu propriile-i supărări, nefericiri, suferințe și ambițiuni.

O lege nescrisă pe care o urmează Caragiale în destinul personajelor sale este aceea că iubirea nu se conservă prin sine, ci este un permanent câmp de luptă cu sine și cu alții. Jupân Dumitrache își dorește ca viața sa conjugală să fie neîntinată, motiv pentru care amenințarea cu moartea a oricărui potențial intrus, eventuala crimă iscată de gelozie este justificată, lipsită de orice teribilism, firească chiar și pentru Țărcădău care promite să-i interzică Ziței fericirea („*Dar să știu de bine că merg cu el de gât până la Dumnezeu, tot n-ai dumneata parte de așa ceva*”). De la confuzia că Rică Venturiano ar fi „*un prăpădit de amplotiat fără para chioară în pungă care se ține după nevestele negustorilor, să le spargă casele*” pornește închipuirea jupânului că „*ambițul*” său familial este în mare pericol. Iar închipuirea sa este contagioasă căci se transmite și amantului Chiriac care manifestă aceeași nebunie spre disperarea Vetei care mimează boala. Odată declanșată această dramă colosală ca o furtună ce amenință să distrugă tot ce-i iese în cale, zugrăvind perspectiva terifiantă a unei apocalipse a simțurilor și rațiunii, ea încetează doar când, lămurindu-se că e lipsită de noimă prin grația recunoașterii lui Rică de către Nae Ipingescu, se dovedește a fi fost doar o furtună într-un pahar cu apă.

Dacă Veta și Chiriac se complac și își găsesc satisfacția în amorul lor mărunț, abscons, în schimb, Zița, care nu mai dorește să fie victima constantă a gregarității lui Țărcădău, tânjește, pe undeva de înțeles, să se emancipeze, să devină o damă de societate, să evadeze din mahala la brațul unui bărbat capabil. În felul acesta, i se interesează destinul cu cel al aristocratului în gândire și maniere Rică Venturiano care se aventurează în întâmpinarea sa, pe drumul invers către mahala, pentru a-și împlini idealul politic al guvernării prin popor prin exemplul satisfacerii instinctului amoros alături de o fată din popor.

În optica lui Caragiale, Zița este întruchiparea femeii al cărei unic ideal este iubirea absolută, văzută ca o epopee romanțioasă plină de galanterie. Învățat fiind, Rică stăpânește uzanțele. La el, sminteala din amor se manifestă melancolic, în exprimarea unei singurătăți nemângâiate și a unei speranțe la împărtășirea sentimentelor de către Zița: „*Angel radios! De când te-am văzut întâiași dată pentru*



## COLOCVII TEATRALE

---

*prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii*”, sfârșindu-și epistolele de amor cu o erudită exprimare poliglotă: „*Al tău pentru eternitate și per toujours*”.

Dar drumul înspre împlinirea amoroasă este anevoios. El pleacă de la ocheade aruncate nedefinit pe terasa de la „Junion”, trecând prin urmări primejdioase pe ulițele ce duc spre domiciliul celei pe care o adoră, jubilând în epistole și declamații care își găsesc adresa greșită și culminează cu descinderea lui Rică în casa lui Dumitrache, ingenuncheat la poalele Vetei, crezând c-a nimerit în cuibul adoratei sale. Zăpăceala lui Rică o provoacă și pe cea a lui Dumitrache și Chiriac, îi creează spaime Vetei, ce sfârșește într-un râs isteric.

Victimă cu un aer de mimoză inocentă, „*rușinoasă*” după cum i se pare că o cunoaște propriul soț, însă doar disimulată ca pudică, fidelă, ba încă și un pic neroadă, Veta cea sfioasă se dovedește a fi cea mai plină de abilitate și prezență de spirit, măsurând cu vorba sa gradul de nebunie al fiecăruia dintre celelalte personaje, ajungând în cele din urmă, în iureșul vindicativ, să împace pe toate lumea: „*Ce e, ce e! Oameni în toată firea și nu înțelegeți ce e! Umblați ca nebunii! Iaca ce e! Tânărul umblă după Zița, s-a amoretat de ea la <<Junion>>, știi, din seara când s-a luat după noi, și-a trimis unul la altul bilete de amor și-n loc să meargă la ea acasă, a greșit și a venit aici*”.

La rândul său, victimă a unei nebunii comice, „*Dumitrache își încheie rolul vesel și autoritar. Acum el este nebun de bucurie; o bucurie comică și ea, desigur, așa cum îi fusese și furia din timpul nopții. Căci liniștea relativă dobândită de aprigul jupân se profilează ca o ironie a iluziei. Personajul reintră în seducătoarea închipuire că Veta e o <<rușinoasă>> și nu o <<d-alea>>, că harnicul Chiriac îi este un devotat și nu un papugi, care l-ar putea trage pe sfoară și că, în fine, bănuiala cu privire la Rică a fost un regretabil moment de <<orbire>>, soldat cu o norocoasă relație de rudenie. Sub întorsătura favorabilă a evenimentelor, personajului nu-i mai rămâne decât să-și recuze furia, reluându-și calitatea de soț și stăpân respectat, pe care el însuși și-a fabricat-o, iar cei din jur i-o întrețin ipocrit. El e un păcălit înfumurat. Dumitrache, adevăratul, se ignoră, recunoscându-se exclusiv în ceea ce se închipuie că este. Cu o astfel de mască el se fixează la nivelul unei ironii perpetue, postura închipuită de bărbat onorabil fiind contrazisă de imaginea reală a încornoratului imbecil*”<sup>4</sup>.

Dacă lucrurile se regleză în amor, dereglarea se menține perpetuă în plan politic. Căci intrat în scenă cu un discurs programatic tipărit la gazetă prin care propune un mecanism acțional de salvare socială cu reverberații mesianice, Rică nu e mai mult decât expresia unui bluf, al unui patetic fiasco de o aiureală totală. El îmbogățește tradiția personajelor caragialiene pentru citate sforăitoare și idei stereotipe, vide de sens, care sunt doar un carnaval de cuvinte și prin care este expusă condiția minoră intelectual a acestora, stâlcind prin „*box populi, box Dei*” dictonul

---

<sup>4</sup> Ibidem, pag. 137.



## COLOCVII TEATRALE

---

latinesc „*vox populi, vox dei*” („*vocea poporului, vocea lui Dumnezeu*”). Căci citatul are o dublă funcție: pe de o parte, trădează un personaj incapabil a avea propria-i gândire și identitate ideatică, iar pe de altă parte, dezvăluie o nevoie primară de legitimizare, de ancorare într-un univers erudit care să-i confere substanță și care, întotdeauna, sfârșește într-o gargară elucubrantă.

Cei care se lasă „*ambetați*” de acest delir semantic sunt pur și simplu niște păcăliți. Auzindu-i vorba lui Rică Venturiano, jupân Dumitrache are reprezentarea de a se afla în fața unei sfinte minuni care îi covertește pe loc turbarea geloasă într-o admirație nu mai puțin nebună. Asistăm la o omogenizare a registrelor, limbajul junelui Venturiano identificându-se cu cel al jupânului, după cum ar spune un alt personaj caragialean, Conu Leonida, „*toți într-o egalitate*”, drept dovadă că, din punct de vedere politic, nu sunt cu toții decât un surogat.

„*Entuziasmul care încheie [...] <<O noapte furtunoasă>> [...] este oferit de subtextul perspectivei spre lumea puterii. Prin Rică, jupân Dumitrache își aduce în casă <<viitorul>> politic pe care, cu câteva clipe mai înainte, dintr-o neînțelegere, era cât pe ce să-l <<asasineze>>*”<sup>5</sup>. Deși triumfătoare în aparență, lumea caragialeană sfârșește mereu în eșec căci ea doar perpetuează aceleași tare. Ceva pare că s-a schimbat, că un progres s-a împlinit, dar, în realitate, totul bate pasul pe loc. Desemantizată de sens, singura certitudine rămâne eterna confuzie exprimată în chip sublim de jupân Dumitrache: „*Una vorbim și bașca ne înțelegem*”.

### **Paul Constantinescu, portret de compozitor fascinat de Caragiale**

Născut în anul 1909, la Ploiești și concitadin așadar cu Ion Luca Caragiale, compozitorul Paul Constantinescu a început să studieze muzica în localitatea de origine și, spre deosebire de predecesori de ai săi care au studiat în străinătate, și-a desăvârșit pregătirea, între 1929-1933, la Conservatorul din București, unde a avut ca îndrumători profesori de renume ai spațiului muzical autohton, printre care Mihail Jora, Constantin Brăiloiu și Dimitrie Cuclin. Ulterior, până în 1935, s-a perfecționat în arta compoziției la Viena.

Devenit mai apoi, la rândul său, profesor, dar și violonist și dirijor, compozitorul Paul Constantinescu a întreprins studii în domeniul folclorului pe care a căutat în permanență să-l integreze organic în partiturile sale. A compus în toate genurile muzicii clasice, de la muzică simfonică la muzică vocală, vocal-sinfonică și muzică corală, de la muzică pentru pian la muzică de balet, de operă și chiar de film.

Printre creațiile sale cele mai reprezentative, se regăsesc oratoriile în stil bizantin „*Patimile și Învierea Domnului*”, respectiv „*Nașterea Domnului*”, poemul vocal-sinfonic „*Riga Crypto și lapona Enigel*” după textul lui Ion Barbu, poemul coral „*Miorița*”, „*Suita românească*” și „*Simfonia ploieșteană*”, precum și poemul

---

<sup>5</sup> Ibidem, pag. 42.

## COLOCVII TEATRALE

---

coregrafic „Nuntă în Carpați” și opera în trei acte „Pană Lesnea Rusalim” pe libretul dramaturgului Victor Eftimiu.

Adevărata consacrare avea să-i fie însă prilejuită de întâlnirea cu literatura lui Caragiale, ale cărui scrieri le-a luat cu sine spre a le lectura ca să se poată simți ca acasă pe durata șederii la Viena. Așa s-a născut capodopera creației sale componistice, opera „O noapte furtunoasă”, dar și coloana sonoră a ecranizării piesei lui Caragiale din anul 1945, în regia lui Jean Georgescu, continuată cu cea a ecranizării din anul 1954 a piesei „O scrisoare pierdută”, regizate de Sică Alexandrescu și Victor Iliu, ce au mai fost completate și cu muzica pentru filmul „Moara cu noroc” regizat de Victor Iliu după nuvela omonimă a lui Ioan Slavici.

În interviuri pe care le-a acordat de-a lungul timpului, Paul Constantinescu a mărturisit mereu că, după lectura aprofundată din perioada petrecută la Viena, creațiile lui Caragiale au exercitat asupra lui o fascinație deosebită izvorâtă nu numai din originea comună, ci și dintr-un soi de compatibilitate ideatică.

### **Furtuna muzicală a lui Paul Constantinescu**

Paul Constantinescu a început să lucreze la „O noapte furtunoasă” pe când se afla la Viena și a finalizat-o după revenirea în țară, în 1935, an când, la data de 25 octombrie, a și avut premiera absolută pe scena Operei Naționale Române din București, afirmându-se ca **cea dintâi operă bufă din peisajul componistic național**, una care, în arcul de peste timp, este unanim caracterizată și apreciată drept o capodoperă a genului.

Între libretul și partitura operei și piesa lui Caragiale există o legătură indestructibilă izvorâtă din conexiunea în spirit ce-i leagă pe cei doi autori. Probabil, unii se întreabă de ce a fost necesar ca „O noapte furtunoasă” să devină și operă muzicală. Răspunsul nu poate fi decât acela că, prin inspirația și măiestria lui Paul Constantinescu, subiectul nu sărăcește, nu devine cu nimic superfluu, ci se încarcă de imagini și reprezentări noi, inedite, determinate de mixul dintre text, cânt și muzică. Partitura aduce un suflu nou, aparte atmosferei din piesa lui Caragiale, muzica reușește admirabil să tușeze trăsăturile umane și relațiile dintre caracterele pe care Caragiale le zugrăvește în piesa sa. Astfel, însăși orchestra devine un soi de personaj central rezoner care pune în evidență toate celelalte personaje și situațiile prin care trec acestea. Cineva care cunoaște subiectul, care a văzut piesa jucată, la momentul când se întâlnește cu opera lui Paul Constantinescu, va avea revelația unei lumi scenice cu atât mai vivante și mai pline de carnavalesc, în timp ce, pentru cineva care vine mai întâi în contact cu opera, nu e exclus ca, mai apoi, în lipsa debordanței muzicale a orchestrei, spectacolul teatral în sine să i se pară cu ceva mai anost, parcă mai lipsit de sare și piper.

Dacă ar fi să forțăm o analogie ce poate părea sacrilegiantă pentru firile mai pudice cultural, opera lui Paul Constantinescu e un univers cult aidoma unuia de

## COLOCVII TEATRALE

---

factură manelistă, guvernat de același topos: dragoste, trădare, dușmani, parvenire, iar muzical de aceleași influențe orientale combinate cu motive folclorice de periferie urbană.

Dintre toate scrierile lui Caragiale, s-a oprit la „O noapte furtunoasă” pentru că a resimțit-o a fi cel mai savuros melodică, cu o ritmică lăuntrică ce a făcut ca partitura să se nască fără prea mari chinuri, favorizând perspectiva unei opere originale în felul ei și a unei partituri îndrăznețe. În libret, textul a fost refăcut, comprimat, inclusiv prin modificarea replicilor, a ordinii cuvintelor și transformarea unora dintre acestea în strofe, dar pe același schelet structural al piesei. Pentru a transpune sonor într-o formă ridiculizată intriga propusă de dramaturg, Paul Constantinescu nu face rabat de la ingredientul comic, conservând și chiar sporindu-i, pe alocuri, dinamismul și intensitatea, motiv pentru care, de cele mai multe ori, ariile sunt foarte concise pentru ca acțiunea în sine să nu sufere întreruperi prea lungi. În plus, marele merit al compozitorului este de a fi integrat în partitură atmosfera muzicii de epocă, într-un mix brilliant de elemente populare, orientale și de salon.

În acest context, Paul Constantinescu inovează, **devenind întemeietorul recitativului comic în opera românească**, extrem de fidel limbajului lui Caragiale, în momentele când melodia cântată se subordonează în favoarea rostirii naturale a cuvintelor. Lexicul dirijează și melosul căruia îi atribuie inflexiuni suburbane și, per total, acțiunea este dominantă, dar presărată cu elemente lirice, astfel încât stările tragicomice se înlănțuie când în parfum de romanță, când în ritmuri vibrante ce fac ca pasiunile violente să fie scurte și să eșueze de fiecare dată într-un comic spumos. În completare, orchestrația impresionează prin virtuozitate, printr-un pitoresc seducător și capacitatea extraordinară de a întreține povestea cu alternanțe dinamice extrem de percutante, de un umor debordant.

După premiera din 1935, reprezentațiile spectacolului au continuat, fiind reluate în special în stagiunile din 1942 și 1943. Ulterior, în 1950, Paul Constantinescu a simțit nevoia de a-și revizui compoziția, astfel că o nouă premieră are loc, de data aceasta în 19 mai 1951. Doar că erau deja cu totul alte vremuri și cu totul alte comandamente ideologice. Așa se face că a rămas de pomină Plenara Uniunii Compozitorilor din anul 1951 în care, pe modelul criticii proletare instituite de regimul sovietic, opera „O noapte furtunoasă” a fost desființată artistic, fiindu-i reproșate lipsa personajelor pozitive și a melodiei, a momentelor lirice ce sunt sufocate de un recitativ considerat excesiv, pentru ca mai apoi să fie blamată opera bufă ca gen în sine. După această „*execuție*”, opera a fost scoasă din repertoriul teatrelor lirice, iar Paul Constantinescu a ajuns a fi chiar defăimat.

Injustețea ridicolă, mai perfidă chiar decât cea din lumea caragialeană, avea să fie însă demonstrată și reparată în anul 1960, când Opera Națională Română din București, aflată în turneu tocmai la Moscova, a inclus în programul prezentat, alături de operele „Oedip” a lui George Enescu și „Răscoala” de Gheorghe Dumitrescu, și

## COLOCVII TEATRALE

---

spectacolul cu „O noapte furtunoasă”, acesta cunoscând un succes enorm atât de public, cât și de presă. A fost debutul internațional care a deschis mai apoi operei lui Paul Constantinescu drumul către afirmarea și pe alte scene ale lumii.

### **Repere stilistice ale compoziției muzicale**

Ca spectacol al spectacolelor, opera este un „*gen de artă sincretică, în care muzica vocală, instrumentală, orchestrală, mișcarea, gestul, mimica, dansul, decorația și alte elemente specifice spectacolului scenic se îmbină într-un tot unitar, în vederea dezvoltării și relevării unui subiect și, implicit, al unei acțiuni dramatice*”<sup>6</sup>.

În același timp, „*opera bufă se inspiră din realitate, trăgându-și subiectele din viața cotidiană. Eroii sunt figuri din popor, iar elementele satirice și comice biciuiesc moravurile societății. Dinamica scenică a acțiunilor este mult mai accentuată decât în opera seria, iar preponderența intonațiilor și a ritmurilor populare (uneori și forma cântecelor) fac ca acest spectacol să fie foarte îndrăgit de auditori. Opera bufă permite și prezentarea unor elemente lirice și pune accentul pe realizarea unor finaluri concludente, realiste*”<sup>7</sup>.

Stilistic, muzica lui Paul Constantinescu pentru „O noapte furtunoasă” se revendică unei coloraturi expresioniste aflate sub influența stilului *barbaro* estompat al lui Igor Stravinski și al celui vocal-instrumental al lui Modest Petrovici Musorgski. Opera este cea dintâi, după „Oedip” al lui George Enescu”, capabilă să facă față exigențelor din plan european, proiectată pe fondul unui comic caricatural, parodic care îi conferă, totodată, o alură neoclasică ce caută să îngroașe perspectiva realismului de factură critică din textul caragialean. În mod programatic, compoziția se plasează antagonic față de estetica postromantică ori de cea impresionistă și, cu precădere, față de convenționalismul muzicii autohtone. Respectând în libret spiritul autentic caragialean, partitura înglobează alternând magistral elemente din folclorul urban și cel lăutăresc, împletite cu motive din muzica orientală, cea de fanfară, din zona muzicii ușoare și a celei culte, inclusiv prin suprapuneri de timbru în mod intenționat nepotrivite. Deși, în susținerea specificului folcloric urban, se identifică mai multe elemente modal-cromatice, cu toate acestea, per ansamblu, armonia se află în siajul principiilor tonale, fiind ornată cu modulații și colorată de diverse cromatisme cu specific balcanic-oriental.

Armonia și orchestrația nu sunt caracteristice tiparului simfonic, ci se subordonează principiului dramatic. Sonoritatea orchestrală este astfel una amestecată, redată prin intermediul instrumentelor din lemn, a celor cu corzi prin utilizarea unor tehnici precum *pizzicato* și flageoletul, la care se mai adaugă pianul, triangelul, trompeta cu surdină și chiar acordeonul.

---

<sup>6</sup> Bughici, Dumitru: *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 216.

<sup>7</sup> Idem, p. 220.

## COLOCVII TEATRALE

---

Partitura are trei părți descrise prin *allegro*-urile de la început și final, respectiv de lentoarea de mijloc. Tema conducătoare ce străbate întreaga operă este cea a „*Iunionului*”, fiind preluată din culegerea „Spitalul amorului” a lui Anton Pann, în spiritul epocii în care este plasată acțiunea, dominate de cultura neogreacă și în care stilul melismatic era impregnat de influențele de sorginte orientală.

Dincolo de stridența de ansamblu ce domină lumea caragialeană, caracterizarea muzicală a personajelor este realizată de Paul Constantinescu atât în grup, cât și individual, iar, în partitura orchestrală, fiecăruia îi este atribuit câte un motiv propriu, o amprentă personală specifică portretului său caracterologic, ce operează pentru auditoriu ca un semnal de identificare, utilizând când *arioso*-ul sau duetul, când recitativul cântat sau declamația melodizată. De pildă, apariția lui Chiriac este anunțată printr-un semnal de trompetă, pe Veta o recunoaștem după acorduri de vals și șansonete, iar pe Zița prin cele de romante ce sunt însă distorsionate de compozitor atât armonic, cât și timbral. Spiritul poporan al lui jupân Dumitrache nu este dezbărat de aerul mahalagesc, iar leitmotivele sale sunt cele bineștiute, ale onoarei de familist și al infamului „*Iunion*” a cărui muzică impregnată de sentimentalismul vulgar de mahala este redată printr-o linie melodică bogată în triluri, ritmuri sincopate, apogiaturi și *glissando*-uri orchestrale care descriu fidel absurdul personajelor injectate cu o energie ridicolă. Iar de cele mai multe ori, când dialoghează, personajele se exprimă pe ritmuri alerte, precum cele de dans popular pentru a le ilustra în acest fel debitul verbal.

Astfel, după cum remarcă pertinent și tranșant Ana Buga, „*opera <<O noapte furtunoasă>> marchează un moment de grație pentru creația românească de gen. Este prima comedie muzicală de anvergură universală compusă în spirit modern, de secol al XX-lea, având virtuți artistice prin efectele comice și scenice nemaiîntâlnite până atunci în creația autohtonă*”<sup>8</sup>.

### Inspiratul giumbușluc componistic al travestiului

În peisajul creației românești, „O noapte furtunoasă” a lui Paul Constantinescu a adus cu sine și **o altă premieră națională: cel dintâi rol masculin destinat interpretării în travesti de către o voce feminină**, rămas singular vreme de trei decenii, până când, în 1964, Cornel Trăilescu a atribuit unei voci de soprană rolul motanului vorbitor din opera-basm în 3 acte, pentru copii, „Motanul încălțat”, compusă pe un libret de Tudor Mușatescu și Nina Stoiceva ce a adaptat basmul omonim al lui Charles Perrault.

Anterior, singurele roluri în travesti au fost cele ale unor roluri feminine interpretate de actori: Matei Millo în rolul vrăjitoarei “Baba Hârca” (prima operetă

---

<sup>8</sup> Buga, Ana: *Opere literare... opere muzicale*, în *Revista Târgoviștea literară*, <http://tgvliterara.blogspot.com/2013/08/opere-literare-opere-muzicale-ana-buga.html>, 2013.

## COLOCVII TEATRALE

---

românească, compusă, la 1848, de Alexandru Flechtenmacher pe un text chiar de Matei Millo) sau în cel al Chiriței din vodevilurile aceluiași Alexandru Flechtenmacher ce au adaptat muzical piesele lui Vasile Alecsandri, „Chirița în Iași sau două fete ș-o neneacă” și „Chirița în provincie”, rolul Chiriței Bârzoii în travesti fiind continuat și de actori precum Miluță Gheorghiu, Petru Ciubotaru sau Teodor Corban.

După cum se știe, în artele spectacolului (teatru, vodevil, operetă, operă) din plan universal, există o lungă tradiție a rolurilor interpretate în travesti, ce împlinesc o spectaculară transmigrare identitară. Și nu e vorba doar de secolele în care personajele feminine erau interpretate de bărbați pentru că accesul femeilor pe scenă era prohibit. Treptat, îndeosebi în teatrul liric, au început să fie compuse și roluri masculine destinate unor interprete în travesti, în special pentru voci cu tonalitate mai gravă care să poată sugera cât mai realist timbrul masculin al unor personaje, de regulă, de vârstă tânără. Printre cele mai celebre roluri masculine în travesti din teatrul liric, se pot exemplifica selectiv Cherubino din „Nunta lui Figaro” de Wolfgang Amadeus Mozart, Orfeu din „Orfeu și Euridice” de Christoph Willibald Gluck, Nicklausse din „Povestirile lui Hoffman” de Jaques Offenbach, Orlofski din „Liliacul” de Johann Strauss, Hansel din „Hansel și Gretel” de Engelbert Humperdinck, Romeo din „Capulet și Montague” de Vincenzo Bellini, Adriano din „Rienzi” de Richard Wagner sau Oscar din „Bal mascat”, respectiv Tebaldo din „Don Carlo”, ambele de Giuseppe Verdi.

Pentru a inspira cât mai multă credibilitate, dar și sub imperativul moravurilor epocilor, interpretarea în travesti a rolurilor masculine a impus, pe scenă, și un soi de cod de conduită relativ strictă în privința limbajului trupesc. Pe lângă efectele de costumație și machiaj pentru mascarea rotunjimilor feminine, interpretarea solicita îndeosebi o anumită rigiditate: o gesticulație redusă a brațelor, evitarea mișcărilor mai ample a șaoldurilor, o anumită încordare a mușchilor fesieri combinate cu o poziție întinsă a picioarelor cu precădere în scenele statice și, mai ales, realizarea eventualelor îmbrățișări cu personaje feminine într-un mod cast, cu mâinile pe sub axile, și nu peste umeri, în jurul gâtului.

Astfel, printre personajele create de Caragiale în „O noapte futunoasă”, apare și Spiridon, un adolescent sărac pe post de servitor bun la toate în casa lui jupân Dumitrache (vocea unui băiat de 14-16 ani). Înzestrat cu o inteligență nativă care-i permite să șmecherească și să-l facă dispus a îndeplini orice sarcini pentru o brumă de câștig, are ca singur viciu plăcerea pentru tutun care îi conferă aspirațional o doză de maturitate. Îndură toate hărțuiri la care este supus de stăpânul Titircă „*Inimă-Redă*”, ceea ce-l face să-și exprime revolta în momentele de solitudine. Totodată, din postura de curier al schimbului de mesaje amoroase dintre Zița și Rică, el potențează intriga pe durata desfășurării acțiunii, conducând-o spre punctul culminant.



## COLOCVII TEATRALE

---

În opera lui Paul Constantinescu, rolul este atribuit unei mezzosoprane, ca artificiu al compatibilității vocale cu cea specifică unui tânăr adolescent. Spiridon apare în debutul celei de-a treia scene, iar leitmotivul lamentației sale este susținut muzical de amalgamul sonor dintre clarinet și fagot, respectiv dintre violă și violoncel. Dialogul pe care îl are cu jupân Dumitrache este admirabil construit pe o alternanță contrastantă de tempo, cel al lui Spiridon foarte rar, cu un fior melodic de substanță folclorică, iar cel mândros al stăpânului într-unul accelerat.

Cea mai de efect este însă mica arie a lui Spiridon din scena a cincea, transpusă în strofe cu rimă, în care își exprimă condiția socială și sentimentele la adresa stăpânului și, prin raportare în antiteză la acesta, a altor personaje precum cucoana Veta și Chiriac. Momentul împletește pasaje cântate cu intonații rostite, ce sunt vioi articulate, din zona vorbirii obișnuite, într-un monoritm sacadat ce-i sugerează statutul de adolescent rebel. Muzica are sonorități suburbane, autentic românești ce dimensionează decorul acțiunii din mahalaua bucureșteană, inclusiv cu rezonanțe de sărbă lăutărească, deliciul fiind făcut în special de emisia vocală diferențiată în care Spiridon imită vorbirea lui jupân Dumitrache.

### **O pledoarie interogativă de actualitate, pentru posteritate**

Pieseile lui Caragiale continuă să se bucure constant de montări teatrale naționale și internaționale, în versiuni clasice ori mai îndrăzneț contemporaneizate, la fel ca principalele creații inspirate din marile teme și subiecte ale lumii, indiferent că ne referim la arta dramatică, la cea lirică sau a dansului, perpetuându-le identitățile spectaculare multiple.

Din păcate, nu se poate spune același lucru și despre creațiile de operă ale compozitorilor români inspirate de dramaturgia lui nenea Iancu, indiferent că ne referim la Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Emil Lerescu, Matei Socor sau Adrian Iorgulescu și, *in extenso*, la toți compozitorii români de operă amintiți, montați sporadic, de parcă ar constitui vreo împietate ca acestea să apară în repertoriile instituțiilor lirice din țară, îndeosebi a celor intitulate NAȚIONALE.

Totuși, „O noapte furtunoasă” a lui Paul Constantinescu a străbătut deceniile și s-a consacrat ca o creație de absolută referință a genului autohton. Cu toate acestea, așa cum remarca și muzicologul Smaranda Oțeanu-Bunea, „<<O noapte furtunoasă>> se joacă, din când în când, din 25 octombrie 1935. Montări iscusite, maeștrii care au creat roluri antologice... Fără excepții, Veta, Zița, Rică, Ipingescu, Chiriac, Spiridon, Jupân Dumitrache – din partitura lui Paul Constantinescu – au cucerit, atunci când li s-a dat ocazia, și interpreții și spectatorii. De unde și marea mirare, cum de se poate ca o astfel de bijuterie să nu rămână obligatoriu, mereu, pe afișul primei scene lirice?”<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Oțeanu-Bunea, Smaranda: *Când se va schimba destinul „NOPTII FURTUNOASE”?*, în *Cronica muzicală online*, august 2007, <http://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/SOteanuBunea53.htm>



# COLOCVII TEATRALE

---

## BIBLIOGRAFIE

- Buga, Ana; Sârbu, Cristina Maria: *4 secole de teatru muzical*, Du Style Publishing House, Bucharest, 1999
- Bughici, Dumitru: *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Muzicală Publishing House, Bucharest, 1978
- Cosma, Viorel: *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, volumul II, Muzicală Publishing House, Bucharest, 1999
- Dumitriu, Leonard: *Caragiale în teatrul liric. Opera comică*, volume 1, Muzicală Publishing House, Bucharest, 2008
- Fanache, Vasile: *Caragiale*, ediția a III-a (revizuită), Dacia Publishing House, Cluj- Napoca, 2002
- Gencărau, Ștefan: *I. L. Caragiale. Numărul ca expresie a hazardului*, Motiv Publishing House, Cluj- Napoca, 1999
- Avakian, Dumitru: *Paul Constantinescu - o permanență spirituală*, in *Apostrof Magazine*, year XXII, no. 12 (259), Editura Uniunii Scriitorilor, Bucharest, 2011
- Buga, Ana: *Opere literare... opere muzicale*, in *Târgoviștea literară Magazine*, <http://tgvliterara.blogspot.com/2013/08/opere-literare-opere-muzicale-ana-buga.html>, 2013
- Dediu, Dan: *Simfonismul la Paul Constantinescu*, in *Apostrof Magazine*, year XX, no. 9 (232), Editura Uniunii Scriitorilor, Bucharest, 2009, pag. 18-19
- Gârbea, Cristina: *Opera's not dead. Se mai scrie operă astăzi?*, in *Scena 9 Magazine*, September 2022, <https://www.scena9.ro/article/opera-in-your-pocket-goethe-contemporana>
- Iașen, Loredana: *Tendințe expresioniste în opera românească din primele decenii ale secolului XX*, in *Artes Magazine*, volume 11, Artes Publishing House, 2011, pag. 15-22
- Oțeanu-Bunea, Smaranda: *Când se va schimba destinul „NOPȚII FURTUNOASE”?*, in the online publication *Cronica muzicală online*, August 2007, <http://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/SOteanuBunea53.htm>
- Țăranu, Cornel: *Repere stilistice în creația lui Paul Constantinescu*, in *Apostrof Magazine*, year XX, nro 9 (232), Editura Uniunii Scriitorilor, 2009, pag. 16-17
- <http://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/SOteanuBunea53.htm>
- <http://www.cimec.ro/Muzica/Repertoriu/ONoapteFurtunoasa.htm>
- <http://revista-apostrof.ro/apowp/reviste/2009-09.pdf>
- <http://tgvliterara.blogspot.com/2013/08/opere-literare-opere-muzicale-ana-buga.html>
- <https://www.ziarulmetropolis.ro/o-noapte-furtunoasa-semicentenar-paul-constantinescu-la-onb/>
- <http://ziarulprahova.ro/2010/11/un-important-eveniment-muzical-75-de-ani-de-la-prima-auditie-absoluta-a-operei-comice-o-noapte-furtunoasa-de-paul-constantinescu/>

## Dramaturgia actorului: identitate, libertate și disciplină

Sorin-Dan BOLDEA\*

**Rezumat:** Lucrarea de față își propune să analizeze relația dintre libertate și disciplină din perspectiva condiției actorului ca partener de creație și a dramaturgiei actorului. Delimitările identității actorului și identitatea acestuia în procesul de creație artistică stau la baza acestei lucrări care încearcă să definească dramaturgia actorului și modul prin care un actor devine și el dramaturg în procesul de creație. Acest articol abordează principalele provocări cu care se confruntă actorul zilelor noastre și aduce în discuție mecanismele necesare care îl ajută pe acesta să se adapteze la diferite forme noi de a face teatru și mai ales, modul în care un actor poate lucra asupra ceea ce Eugenio Barba numește *dramaturgia actorului*.

**Cuvinte cheie:** dramaturgia actorului, identitate, teatru, disciplină, actor-dramaturg, colectivitate

### Introducere

Dramaturgia actorului, procesul acestuia de a încorpora, reinterpreta și juca un text dramatic sunt toate posibile prin prisma libertății acestuia de a crea, fapt care se naște din disciplină și din cunoaștere. În ultimele decenii, identitatea actorului a fost alterată de diferite metode de lucru inovatoare, de noi atribuții pe care aceștia și le-au asumat și care au făcut din actorul clasic, un actor multivalent și expansiv a cărui identitate nu mai este strâns legată doar de joc ci și de abilitatea acestuia de a scrie, gândii prin prizma celorlalți parteneri de creație a căror roluri nu mai sunt definite clar între clasicul trio de *actor-regizor-dramaturg*.

### Actorul creator: identitate, libertate și gând

„Dacă vrem să definim profesiunea actorului la fel cum o definim pe cea a lemnarului, va trebui să-i cerem celui dintâi, în primul rând, această calitate. Acea de a juca, de a se juca, de a sări, uneori spontan, dintr-o față în alta sau, vorba specialistului, dintr-un rol în altul.”<sup>10</sup> Actorul are nevoie de un spirit ludic, de o libertate a expresiei și a gândurilor, de un corp antrenat, de o minte ageră, atentă, dar și de o anumită conduită, de un set de reguli. Actorul trebuie să fie creator, un creator

---

\* Masterand, Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

<sup>10</sup> Andrei Vartic, *Paravanul dintre actor și rol*, Ed. Vicovia, Bacău, 2014, p. 122

## COLOCVII TEATRALE

---

organizat. Exact așa cum dramaturgul are propria sa *dramaturgie*, cum regizorul o are pe a lui, și actorul la rândul său are o proprie dramaturgie. Eugenio Barba definea dramaturgia actorului ca „cea care acționează asupra sistemului nervos al spectatorului”<sup>11</sup>. Actorul trebuie să posede puterea chinestezică de a mișca ceva în observator, iar acest lucru se poate face doar printr-o dramaturgie bine definită și studiată. Chinestezia o putem defini ca pe o senzație interioară, pe care o simțim în propriul corp, a mișcărilor, intențiilor și tensiunilor proprii dar și ale corpurilor din jurul nostru. Ei bine, deducem faptul că observatorul simte, prin acest simț chinestezic, exact ceea ce actorul simte pe scenă. Când vorbim despre dramaturgia actorului, dar mai ales despre partitură și subpartitură, putem spune că actorul își construiește partitura împreună cu toată echipa, însă subpartitura poate să fie personală, poate să fie oarecum independentă de intențiile regizorului, coregrafului sau ale dramaturgului, iar această, înseamnă mai pe scurt, o logică a actorului, un fel clar și concis de a gândii, lucra și crea.

Putem spune despre un spectacol că este viu, real sau organic, atunci când există o calitate superioară ale acțiunilor fizice și vocale ale actorului. Discutăm aici despre prezența scenică, organicitate, sinceritate, „persuasiune seducătoare, corp-în viață.”<sup>12</sup> Un actor are nevoie de libertate scenică, are nevoie să zburde, să simtă în fiecare secundă că știe ce are de făcut, un actor „are nevoie de disciplină pentru a se simți liber.”<sup>13</sup> Disciplina actorului, pe lângă antrenament, experiență, concentrare maximă sau o atenție deosebită la detalii, vine din capacitatea lor de a crea, de a compune acțiuni, dar și mai important, să poate să le repete. Acest lucru necesită o atenție majoră, o concentrare, o disciplină: o proprie *dramaturgie*.

Eugenio Barba concepe o împărțire a *partiturii* actorului în partitura propriu-zisă și subpartitură, iar acestea două compun, împreună, această dramaturgie a actorului. Partitura se referă la precizia detaliilor fiecărei acțiuni, la desenul general al formei unei secvențe de acțiuni, dar și la dinamismul și ritmul acțiunilor pe care le săvârșește actorul. Partitura este, cu alte cuvinte, o manifestare obiectivă a lumii subiective a actorului.

Subpartitura, pe de altă parte, este un suport interior, un element tehnic care aparține logicii creatoare a fiecărui actor. Subpartitura nu trebuie să fie alcătuită dintr-un material extrem de valoros scenic, de ceva nemaipomenit, poate fi ceva insignifiant. De exemplu poate să fie o imagine, un pliant primit pe stradă, un sunet, un gust, poate fi orice, chiar ceva infantil, dar acest ceva trebuie să îi slujească actorului în a găsi nuanțele personajului său, să îi dea culoare și sens acțiunilor sale. Subpartitura nu este necesar să o arătăm scenic, e ceva din sfera intimă a actorului, e ceva ascuns, e un motor invizibil al creației.

---

<sup>11</sup> Eugenio Barba, *Casa în flăcări – despre regie și dramaturgie*, București, Ed. Nemira, 2013, p 63

<sup>12</sup> Idem, p. 65

<sup>13</sup> Declan Donnellan, *The actor and the target*, Ed. Nick Hern Book, Londra, 2018, p. 160 (n. trad.)

## COLOCVII TEATRALE

---

În această pluritate a dramaturgiilor, Barba ne vorbește mult și în detaliu, în special despre dramaturgia organică, care este în fapt, dramaturgia actorului. Aceasta este un *nivel* în care actorul caută, exersează, (se) aruncă, construiește, repetă serii de acțiuni corporale și vocale pentru a ajunge la o partitură bine definită, gândește mult și este oarecum o zonă, un spațiu invizibil în care se figurează dimensiunile spațiale, se încarnează sunete, gânduri și priviri, se imaginează și se creează continuu.

Un alt aspect important în lucrul actorului, în dramaturgia proprie, este simțul întregului, simțul structurii ritmice, al *jo-ha-kyu*-ului. *Jo-ha-kyu* poate fi definit ca o mișcare mică sau mare, care are o „introducere, o dezvoltare, o concluzie.”<sup>14</sup> Acest concept îl găsim peste tot, până și în viața de zi cu zi, de exemplu o cădere a ploii are un *jo*- începutul, apariția primilor stropi de ploaie, un *ha*- desfășurarea ploii, căderea continuă, durată lungă, și *kyu*-ul- oprirea ploii, o durată scurtă, subită. Dacă actorul ajunge să înțeleagă această structură ritmică, aplicată în propria sa muncă, de exemplu într-un spectacol, va înțelege tempo-ul și va fi conștient de cele două ritmuri importante: de ritmul interior al acțiunii cât și de cel al observatorului, al spectatorului, iar de aici se poate lucra pe ajutări, actorul cunoscând acest ritm total al spectacolului poate jongla și adapta ritmul acțiunii în funcție de ritmul observatorului iar acestea să fie în plină armonie. De aici se poate ajunge la o acțiune mare, reală, la o chinestezie care ajunge să fie simțită în corpul spectatorului. Un spectacol întreg are propria sa structură ritmică, fiecare parte a structurii totale se poate împărți la rândul ei în alte structuri ritmice mai mici, și tot așa până ajungem la o desfăcere în detalii și minisecvențe a partiturii totale pe care o avem de jucat. Înțelegerea acestei structurii ritmice este una extrem de importantă din toate punctele de vedere, poți desfăce în structuri ritmice până și o relație dintre două personaje, timpul pe care îl petreci la cabina de machiaj sau o mică respirație, până și ea poate fi desfăcută și înțeleasă mai bine prin aplicarea acestui concept, care te îndeamnă, pe lângă atenția mare asupra ritmurilor și tempoului, să ai mereu o privire de ansamblu, o imagine largă și, paradoxal, o privire extrem de atentă la micile detalii. „Înțelegerea profundă a principilor care cer succesiunea *jo-ha-kyu* este neprețuită. Cel care a pătruns esența lor, va putea juca fără cusur.”<sup>15</sup>

Actorul trebuie să creeze cot la cot cu ceilalți creatori ai operei dramatice, prin propria sa dramaturgie, suprapusă cu ale celorlalți, astfel se naște arta dramatică. Pirandello spunea că „la lectură, o lucrare dramatică va apărea scrisă de mai mulți autori, nu de unul singur, compusă de personaje, în focul acțiunii, iar nu de autorul ei.”<sup>16</sup> Exact despre această iluzie vorbim atunci când un om merge la un spectacol, nu trebuie să vadă care e munca actorului și care e munca regizorului sau a dramaturgului, toate acestea ar trebui, în mod ideal, să fie contopite în actul artistic final, să vezi un

---

<sup>14</sup> Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru No*, trad. Irina Holca, București, Ed. Nemira, 2013, p. 15

<sup>15</sup> Idem, p. 130.

<sup>16</sup> Luigi Pirandello, *Teatru*, București, Ed. Literatură Universală, 1967, p. 587

## COLOCVII TEATRALE

---

tot, să vezi viață pe scenă. Actul artistic este unul emergent, cât timp există mai mulți creatori la un loc, putem să discutăm de emergența caracterelor. Aportul creator, de creație artistică nu poate fi măsurat, cât, procentual, este al actorului din toată creația și cât este a regizorului. Creația trebuie să fie comună, trebuie să fiarbă ca o apă, să fie sub presiune, de unde nu despicăm în atomi cât e al meu și cât e al tău, în teatru va fi mereu *al nostru*.

Pe lângă tehnică și disciplină, un alt aspect extrem de important al actorului este sensibilitatea și vulnerabilitatea. „Actorul trebuie să fie capabil să ajungă la un soi de candoare brută, în care vulnerabilitatea lui nu mai este nici apărută, nici ascunsă.”<sup>17</sup> Vulnerabilitatea naște în actor sinceritate, atenție pură și libertate. Aceste lucruri sunt esențiale pentru a fi organic, pentru a fi sincer, pentru a putea crede în propria ta muncă, dar mai ales în tine, în tine ca actor, actor-creator.

### Disciplină în dramaturgia actorului

Afirmația conform căreia „un actor are nevoie de disciplina pentru a se simți liber”<sup>18</sup>, pare un paradox. La prima vedere disciplina implică limite, hotare, restricții și reguli, care intră în contrapunct cu tot ceea ce ar părea că înseamnă libertate. Libertatea în schimb nu există fără reguli și limite, dar, integrarea și acceptarea regulilor și a limitelor în actul ființei noastre, până ce devin parte din noi este drumul spre sentimentul de libertate. Actul artistic al actorului nu poate exista organic fără disciplină și nici fără libertate. Astfel, din punct de vedere psihologic și neurobiologic, sentimentul de libertate venit în urma integrării unei discipline se poate explica folosind conceptele legate de memorie: memoria explicită și memoria implicită.<sup>19</sup>

Memoria explicită se referă la lucrurile pe care le învățăm conștient, pentru care depunem un efort constant și implicat. Integrarea acestui tip de memorie necesită un efort consistent din partea creierului, energie multă fiind consumată și structuri numeroase fiind implicate în acest proces. Spre exemplu, textul unui rol, calitatea și cantitatea mișcărilor scenice sunt considerate *învățate* atunci când ajung în memoria explicită.

Memoria implicită este reprezentată de tot ceea ce avem la nivel inconștient, tot ceea ce putem face fără a fi conștienți de detaliile actului respectiv. Drumul de acasă până la școală, este la început un act conștient, ce ține de memoria explicită, dar după o scurtă perioadă de timp, ajunge în memoria implicită și putem astfel să mergem spre școală, fără să fim conștienți de asta. Parcurgem calea în vreme ce ne gândim la alte lucruri sau suntem concentrați pe alte subiecte și nu pe drumul pe care mergem.

---

<sup>17</sup> Robert Cohen, *Puterea interpretării scenice*, Cluj-Napoca, Ed. Casa cărții de știință, 2007, p. 85

<sup>18</sup> Declan Donnellan, *The actor and the target*, Ed. Nick Hern Book, Londra, 2018, p. 160 (*n. trad.*)

<sup>19</sup> Squire, L. R., & Dedie, A. J. O., *Conscious and unconscious memory systems*, Cold Spring Harbor Perspectives, 2015, în *Medicine*, 5(1)

## COLOCVII TEATRALE

---

În acest fel, după un anumit timp în care am exersat un comportament, un act artistic, el trece din memoria explicită în memoria implicită.<sup>20</sup> Ajuns în memoria implicită el este manifestat organic, fără efort, și firesc. În cadrul artiștilor, al actorilor, aducerea în lume a unei creații implică o metodologie, o tehnică, o coregrafie, o respirație, un scenariu, iar toate acestea necesită efort pentru a fi învățate. După ce au fost învățate, necesită perseverență în a fi aplicate, după care, subtil ele trec din memoria explicită în cea implicită și atunci apare starea de *flow*, încărcată de sentimentul libertății și al bucuriei caracteristice unui act artistic desăvârșit<sup>21</sup>.

În acest caz, înțelegem disciplina actorului ca un efort, un exercițiu de integrare a rolului, a muncii sale artistice, în memoria explicită, care, după o vreme de exercițiu intens și perseverență ajunge în memoria implicită, iar atunci actorul se bucură de sentimentul de libertate, de *flow*.

### **Vorbirea ca act scenic: adaptare și sens**

Vorbirea ca act scenic, implică în primul rând transmiterea unei informații, dar cum transmitem informația, cum o încărcăm cu sens? Platon, aduce în *Phaidros*<sup>22</sup>, unele argumente împotriva scrisului. Acesta spune că diferența dintre gândul scris și gândul gândit este asemena diferenței dintre peisajul natural și o pictură care dezvăluie peisajul. În acest sens, când cineva citește un gând scris, poate considera ca l-a înțeles, chiar dacă nu este așa, iar gândul scris nu se poate apăra. Comunicarea gândurilor prin scris este, din perspectiva lui Platon, un act deficitar. Pentru ca un gând să fie comunicat și înțeles cât mai aproape de „gândul în sine”, de gândul gândit, el trebuie, după vorbele lui Platon să fie „scris pe suflet”. Scrierea pe suflet reprezintă comunicarea orală directă, unde gândul este ajutat și însoțit nu doar de informația cuprinsă în cuvinte, ci și de cea cuprinsă în limbajul nonverbal, tonul vocii și emoția care îl însoțește. Astfel vorbirea ca act scenic nu-i decât un fel de scris pe sufletele celor din public.

Trebuie să aruncăm o privire asupra conceptului de *exformație* (cantitatea de informație pe care deși o recepționăm, o eliminăm – cu multiplele sale consecințe în procesul comunicării și al formării percepțiilor), acest concept se aplică și în arta dramatică: Ce spune actorul de fapt? Ce ne transmite? Înțelegem de fapt intențiile lui și ale autorului? „Dacă ținem seama de faptul că eliminarea sau crearea informației este ceea ce contează cu adevărat, atunci comunicarea nu are nici o importanță: informația este creată sau eliminată în cadrul comunicării din considerente pur

---

<sup>20</sup> Dew, I. T. Z., & Cabeza, R., *The porous boundaries between explicit and implicit memory: behavioral and neural evidence*, Annals of the New York Academy of Sciences, 2011, 1224(1), p. 174–190

<sup>21</sup> Csikszentmihályi, M., Abuhamdeh, S. & Nakamura, J., *Flow*, în Elliot, A., Ed. Handbook of Competence and Motivation, New York: The Guilford Press, 2005, p. 598–698

<sup>22</sup> Platon, *Phaidros sau despre frumos*, Ed. Humanitas, București, 2011

## COLOCVII TEATRALE

---

practice. Deci nu aici ar trebui să căutăm ceea ce ne interesează de fapt: **înțelesul**.”<sup>23</sup> Actorul are datoria de a face înțeles mesajul, de a transmite o idee, un concept, un gând. Actorul creează și interpretează, actorul nu citește sau recită, actorul dă viață, dă sens unui personaj, unei idei. Este de datoria lui să încarce cuvântul cu semnificație.

La Pirandello, găsim un lucru extrem de important, el ne explică mai multe despre ceea ce înseamnă acțiunea vorbită, despre importanța cuvântului care generează acțiune, și aduce în prim plan faptul că trebuie să se „găsească acel cuvânt care să fie însăși acțiunea vorbită, cuvântul viu care să miște, expresia imediată, organic legată de acțiune, fraza care nu poate fi decât una singură, proprie unui anumit personaj într-o situație dată: cuvinte, expresii, fraze care nu pot fi născocite, care se nasc de la sine, atunci când poetul s-a contopit într-adevăr cu plăsmuirea sa simțind-o așa cum se simte ea însăși, vrând-o așa cum ea însăși se vrea.”<sup>24</sup> Pirandello este de părere că dialogul dramatic este o acțiune vorbită. La fel ca și el, Austin vorbește în cartea sa<sup>25</sup> despre dialogul dramatic care este inițiatorul acțiunii, iar sursa lui fiind o anumită situație ce conduce la o alta ce ia naștere ca urmare a interacțiunii dramatice și creează suspansul și menține tensiunea dramatică, lucruri de bază pentru un text bine scris, pentru un text dramatic de calitate.

Robert Cohen consideră că „Importanța comunicării relaționare este atât de mare, încât studiul ei în arta actoriei devine inevitabil. Fiind, însă, vorba de o descoperire recentă, nu avem încă în jargonul teatral un termen adecvat pentru acest concept. E adevărat, termenul de subtext, introdus de Stanislavski, se referă la comunicarea relației, însă acoperă, de fapt, o sferă mult mai largă; [...] Dimpotrivă, comunicarea relațională poate fi transmisă, într-adevăr, de replica unui text sau de subtextul acesteia, dar poate la fel de bine să nu țină cont de replici. Comunicarea relației apare în absența textului și e chiar indicat să nu fie corelată cu acesta – nici măcar prin opoziție.”<sup>26</sup> Cohen a introdus termenul de *Relacom*<sup>27</sup>, pentru a defini în termeni teatrali comunicarea relației. El definește *Relacom*-ul ca baza pentru comunicarea conținutului. Este vorba întotdeauna de invocarea unei relații și nu enunțarea acesteia și acest tip de comunicare există întotdeauna când oamenii se află în contact chiar și fără comunicarea adiacentă a unui conținut. Așadar, *Relacom*-ul se referă la „ceea ce constituie, de departe, cea mai importantă și semnificativă parte a interacțiunilor de zi cu zi.”<sup>28</sup>

Așadar, vorbirea ca act scenic are la bază comunicarea, comunicarea relațiilor, comunicarea conținutului. Tot ceea ce transmite arta dramatică trebuie să fie departe

---

<sup>23</sup> Nørretranders Tor, *Iluzia utilizatorului - Despre limitele conștiinței*, București, Ed. Publica, 2010, p. 281

<sup>24</sup> Luigi Pirandello, *Teatru*, București, Ed. Literatură Universală, 1967, p. 586

<sup>25</sup> Austin John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Londra, Ed. Oxford University Press, 1962

<sup>26</sup> Robert Cohen, *Puterea interpretării scenice*, Cluj-Napoca, Ed. Casa cărții de știință, 2007, p. 97

<sup>27</sup> De la expresia din limba engleză **Relationship Communication**

<sup>28</sup> Robert Cohen, *Puterea interpretării scenice*, p. 98



## COLOCVII TEATRALE

---

de cuvântul pur și simplu spus, fără încărcătura aferentă, necesară, specifică artei noastre, el este nevaloros, este doar un cuvânt, fără viață, fără substanță, este pură literatură, iar literatura nu înseamnă teatru! Cuvântul trebuie să fie o prelungire a corpului, să prindă viață din pântecul actorului. Cuvântul trebuie să tulbure, trebuie să schimbe ceva în om, nu doar metaforic, ci real – chinestezic. Un „teatru care vrea să-i transforme pe transformatorii societății nu se poate termina cu odihnă, nu poate restabili echilibrul.”<sup>29</sup> Comunicarea reală, necesară și vitală pentru actor nu produce aplauze și *entertainment*, produce dezechilibru, întrebări și liniște, tăcerea de gândire, aceea secundă de liniște de dinaintea aplauzelor, acel moment în care observatorul revede viața spectacolului pe *fast-forward*.

### Concluzie

În fond, concluzionând, putem spune că actorul zilelor noastre, pionul esențial al teatrului, poate și are datoria de a lucra de toate părțile, și din perspectiva unui dramaturg, și din perspectiva unui regizor și trebuie să înțeleagă mecanismul de lucru, să fie mereu atent și să înțeleagă responsabilitățile aferente acestei meserii. Pentru a înțelege mecanismul teatral în totalitate, actorul trebuie să dețină o doză impresionantă de disciplină și simțul ritmic al grupului din care face parte. Poziția actorului a căpătat libertate și culoare, o nouă identitate, actorul a ajuns să creeze cot la cot cu ceilalți creatori ai operei dramatice, iar prin propria sa dramaturgie, suprapusă cu ale celorlalți, aceștia dau naștere teatrului de azi.

### BIBLIOGRAFIE

- Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Londra, Ed. Oxford University Press, 1962.  
Barba, Eugenio, *Casa în flăcări – despre regie și dramaturgie*, trad. Diana Cozma, București, Ed. Nemira, 2013.  
Boal, Augusto, *Teatrul oprimaților – și alte poetici politice*, trad. Georgiana Bărbulescu, București, Ed. Nemira, 2017.  
Cohen, Robert, *Puterea interpretării scenice*, Cluj-Napoca, Ed. Casa cărții de știință, 2007.  
Csikszentmihályi, M., Abuhamdeh, S. & Nakamura, J., Flow, în Elliot, A., Ed. *Handbook of Competence and Motivation*, New York: The Guilford Press, 2005.  
Dew, I. T. Z., & Cabeza, R., *The porous boundaries between explicit and implicit memory: behavioral and neural evidence*, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2011.  
Donnellan, Declan, *The actor and the target*, Ed. Nick Hern Book, Londra, 2018.  
Nørretranders, Tor, *Iluzia utilizatorului - Despre limitele conștiinței*, București, Ed. Publica, 2010.  
Pirandello, Luigi, *Teatru*, București, Ed. Literatură Universală, 1967.  
Platon, *Phaidros sau despre frumos*, Ed. Humanitas, București, 2011.

---

<sup>29</sup> Augusto Boal, *Teatrul oprimaților – și alte poetici politice*, trad. Georgiana Bărbulescu, București, Ed. Nemira, 2017, p. 164

## COLOCVII TEATRALE

---

Squire, L. R., & Dede, A. J. O., *Conscious and unconscious memory systems*, Cold Spring Harbor Perspectives, 2015, în *Medicine*, 5(1).

Vartic, Andrei, *Paravanul dintre actor și rol*, Ed. Vicovia, Bacău, 2014.

Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru No*, trad. Irina Holca, București, Ed. Nemira, 2013.

## COLOCVII TEATRALE

---

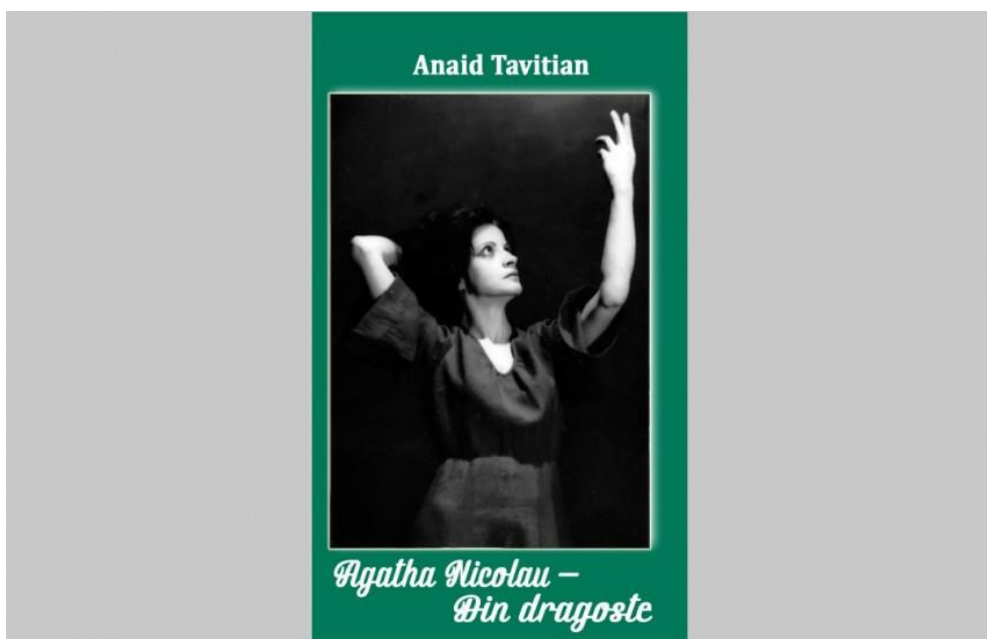
## RECENZII DE CARTE

## Despre teatru cu dragoste

Clara GHIUVELICHIAN\*

**Rezumat:** Anaid Tavitian, cunoscut teatrolog și secretar literar dedică volumul *Agatha Nicolau – Din dragoste. Antologie* teatrologică unei actrițe a cărei îndelungată carieră pe mai multe scene românești devine un exemplu de devotament față de cuvântul rostit și de implicare emoțională a artistului în fiecare rol. Agatha Nicolau a jucat la teatre din Timișoara, Arad, Constanța și București și a primit numeroase premii pentru interpretare. A susținut recitaluri de înaltă clasă actricească și acestea au fost apreciate de critici și de public. Mărturisirile pe care le fac colegii săi de scenă arată prețuirea de care s-a bucurat întreaga ei carieră. Lumea teatrală, cu actori, regizori, scenariști, dramaturgi este adusă în fața cititorului de Agatha Nicolau care este interviuată de Anaid Tavitian, care este, la rândul său, o foarte bună cunoscătoare a domeniului. Portretele colegilor de scenă completează un demers de înaltă ținută intelectuală, în centrul căruia se află teatrul românesc și personalitățile sale.

**Cuvinte cheie:** actori, teatru românesc, teatrologie, dramaturgie, personalități teatrale.



---

\* Lector univ. dr., Facultatea de Arte, Universitate „Ovidius” din Constanta

## COLOCVII TEATRALE

---

Anaid Tavitian, autoarea cărții „Agatha Nicolau – Din dragoste. Antologie teatrolologică”<sup>1</sup> este un binecunoscut teatrolog și secretar literar la Teatrul de Stat din Constanța, a cărui activitate a marcat viața culturală dobrogeană, timp de mai multe decenii. Atașamentul său față de lumea teatrului de proză și a teatrului de păpuși s-a materializat atât în activitatea de zi cu zi, cât și în volumele foarte bine primite de specialiști și de public. Este vorba despre: „Thalia Ex Ponto la cumpănă de milenii: O istorie sentimentală a Teatrului Dramatic Constanța”. Constanța: Muntenia și Leda, 2001 (co-autor Georgeta Mărtoiu); „Leac pentru drac: perle din umorul culiselor”. Constanța, Muntenia, 2004 (co-autor Georgeta Mărtoiu); „Metamorfoza unui vis: Teatrul de Păpuși din Constanța”. Constanța, Ex Ponto, 2011, „Eugenia Tărășescu-Jianu: Scenograf”. Constanța, Ex Ponto, 2018; Aneta Forna Christu. „Păpușarul cu suflet de copil”. Volum coordonat de Anaid Tavitian. Constanța, Ex Ponto, 2020; „Amintiri dintr-o poveste. Viață și teatru. Scrisori pentru Toma. Iași, Sedcom Libris, 2022 (colab.). Personalitățile pe care Anaid Tavitian le-a cunoscut și cărora le-a dedicat portrete în numeroasele articole din presa scrisă ori online, la radio, în emisiunile tv ori în cărțile sale acoperă o arie largă de domenii, pornind de la actori, și mergând către secretarii literari, regizori, scenariști, scriitori, dramaturgi, oameni în preajma cărora s-a simțit conectată cu viața culturală românească și universală. Cartea de față este dedicată uneia dintre actrițele pe care Anaid Tavitian o prețuiește în mod special și căreia a simțit nevoia să îi dedice un volum monografic, dar include și multe portrete ale actorilor ce au jucat pe scena constănțeană, spre buna știință a celor interesați de istoricul instituției de cultură. Motto-ul din versurile lui Nichita Stănescu definește sensibilitatea autoarei monografiei și întregeste mesajul către cititor: „Nimeni nu poate ține minte/secunda în care s-a născut.../E poate de aceea că noi avem trecut/e poate de aceea că umbra de sub noi/ne plouă câteodată/ne ninge uneori”.

Agatha Nicolau este originară din Făgăraș, județul Brașov, a absolvit Școala Centrală de Fete din București și Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București. A fost actriță la Teatrul Național Timișoara (1960-1963), Teatrul de Stat Arad (1963-1966), Teatrul Dramatic Constanța (1966-1976), Teatrul „Odeon” București (1976-1997). De altfel, cartea este structurată în funcție de etapele pe care Agatha Nicolau le-a parcurs de-a lungul carierei sale, pornind de la un interviu pe care îl acordă autoarei, Anaid Tavitian, unde se confesează, povestind despre familie, părinți, locurile de baștină, perioada de școală și de facultate, colegi actori. Agatha Nicolau privește trecutul cu umbra nostalgiei octogenarei care este în prezent, dar și cu suficient umor, pentru a transforma fiecare pagină într-o plăcere a lecturii. „Plimbarea teatrală” pe care o propune Anaid Tavitian parcurge scenele pe care a jucat Agatha Nicolau și unde a obținut numeroase premii și distincții, între care menționăm: „Premiu la Gala Recitalurilor Dramatice și Colocviul Criticilor de Teatru” (Bacău, 1972, 1973, 1975), Premiul de interpretare la Festivalul „Femeia în dramaturgia

---

<sup>1</sup> București, Editura Ararat, 2021.

## COLOCVII TEATRALE

---

românească” (Brăila, 1987), Ordinul Național pentru Merit în grad de Cavaler, 2004, Diplomă de Onoare acordată pentru merite deosebite în slujirea scenei constănțene, acordată de Teatrul „Ovidius” Constanța și Primăria Municipiului Constanța, cu prilejul semicentenarului Teatrului, 2001 etc. Energia pe care a pus-o în toate rolurile, felul în care s-a integrat în fiecare dintre echipele actricești alături de care a jucat o plasează pe Agatha Nicolau între acei artiști pentru care teatrul a însemnat existența în sine. Cu privire la etapa constănțeană, Agatha Nicolau mărturisește că a înțeles din primele momente că în oraș „se întâmplă ceva” și că viața culturală bogată pe care a întâlnit-o aici a determinat-o să continue, afirmând în 2001, la Gala Teatrului de la Țarm de mare: „La Timișoara m-am suit pe rampa de lansare, la Arad mi s-au cusut aripă, la Constanța am început să zbor”. Maturitatea artistică a Agathei Nicolau s-a dovedit în toate rolurile pe care le-a interpretat pe această scenă și ar fi poate nedrept să încercăm o enumerare, fără a omite vreunul dintre acestea. Colegii actori, regizorii, scenograful, toată echipa constănțeană reprezintă un tot care a permis apariția de spectacole memorabile. Un loc aparte în monografia teatrologică „Agatha Nicolau – Din dragoste” îl au recitalurile și care au fost premiate și foarte bine primite de public. Ea mărturisește cu sensibilitate și un fel de mândrie aparte felul în care s-a dăruit Poeziei. Cu siguranță că putem găsi în fiecare mod de expresie *ceva* care răzbate din toate gândurile actriței. Dar faptul că a ieșit victorioasă din aceste încercări ce ne spune? Oare nu este vorba despre credință, despre un fel anume de a descoperi Frumosul, Melodia, înțelesul din spatele cuvintelor ce ni se oferă și ne dăruiesc bucurie uneori și, alteori tristețe? Modalitatea în care Agatha Nicolau alege să se destăinuie colegei sale de teatru, Anaid Tavitian, cât și cititorilor cărții dovedesc existența unui crez, a unor elemente care au fost menite să facă parte din viața unui artist care slujește scena: ***știința rostirii versurilor***, care nu este ușor de dobândit și care transformă într-un spectacol unic fiecare apariție a actorilor. Lumea contemporană este dominată de schimbări dramatice, de evenimente care acaparează interesul public într-un mod cât de poate de pragmatic și în aceste condiții este destul de dificil ca poezia, ca expresie a muzicii sufletești să își găsească o cale către public. Agatha Nicolau s-a încumetat să apropie poezia de teatru și de iubitorii de artă, aducând astfel și un omagiu al actorilor unora dintre geniile care au marcat istoria literară a lumii: Homer, Eschil, Dante, Racine sau români, Eminescu, Coșbuc și mulți alții, care și-au exprimat gândurile, bucuriile, suferințele în versuri. Sunt și aceste motive pentru care actorii învață și rostesc poezie, spre a ne aminti că există Iubire, Frumos, Muzica și Dansul Cuvintelor. Ei sunt aceia care, „oficiind” pe scândura sacră a scenei, dovedesc pasiune pentru cuvântul rostit. Viitorii actori pot vedea în acest demers una dintre călătoriile dificile ale carierei lor, dar vor înțelege că aceasta aduce o deosebită împlinire sufletească și profesională.

Volumul este completat de „Scrisori către Agatha”, unde semnează mari nume ale scenei românești, alături de care actrița a jucat, de-a lungul timpului: Virgil

## COLOCVII TEATRALE

---

Andriescu, Rodica Popescu Bitănescu, Dorina Lazăr, Alexandru Lazăr, Lucian Iancu, Ileana Ploscaru.

Ilustrația bogată în fotografii cu rolurile jucate de Agatha Nicolau întregește imaginea pe care criticii de teatru, cât și publicul o au despre actrița cu o carieră îndelungată și cu o multitudine de roluri dintre cele mai diferite.

Cronicile de spectacol aduc, la rândul lor, cuvântul specialiștilor, cărora li se adaugă numeroase aprecieri ale jurnaliștilor.

Este meritul autoarei antologiei teatrologice, Anaid Tavitian de a fi completat un portret de artist, în toate componentele sale, astfel încât fiecare dintre cititorii volumului de față să își poată contura în minte complexitatea unei îndelungate cariere pe scenele românești de teatru.

Se cuvin exprimate aprecieri față de Editura „Ararat” și Uniunea Armenilor din România pentru publicarea acestui volum, în bune condiții editoriale, ca un gest cultural de importanță prezentă și viitoare.



# THEATRICAL COLLOQUIA

---

## CONTENTS

### THEATRICAL COLLOQUIA

|                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| SPECTACULAR IDENTITIES .....                                                                                                   | 3  |
| STUDIES .....                                                                                                                  | 4  |
| Scenic aesthetics in Belgium: history of emancipation .....                                                                    | 5  |
| Véronique LEMAIRE.....                                                                                                         | 5  |
| Diversity in universality.....                                                                                                 | 12 |
| Otilia HUZUM .....                                                                                                             | 12 |
| On pedagogy: between mark/model and the broken mirror .....                                                                    | 21 |
| Gelu BADEA.....                                                                                                                | 21 |
| Creative Profile Outline .....                                                                                                 | 30 |
| Anca Doina CIOBOTARU .....                                                                                                     | 30 |
| ”Theatre should be free, like air or love”. Joan Littlewood and the imperative of collective creation .....                    | 37 |
| Răzvan MUREȘAN.....                                                                                                            | 37 |
| Female image from Euripides to Churchill.....                                                                                  | 53 |
| Alexandra FELSEGHI.....                                                                                                        | 53 |
| Maeterlinck’s Poetic Symbolism in <i>Trei piese triste (Three Sad Plays)</i> .....                                             | 61 |
| Ana-Magdalena PETRARU .....                                                                                                    | 61 |
| The festival - the mark of the city's cultural identity in the context of urban marketing .....                                | 68 |
| Ioana-Raluca ZAHARIA .....                                                                                                     | 68 |
| Identity from a Theatrical Perspective .....                                                                                   | 78 |
| Radu TEAMPĂU .....                                                                                                             | 78 |
| The Opera Libretto – Adaptation of A Canonical Literary Text, The Opera <i>O Noapte furtunoasă</i> by Paul Constantinescu..... | 91 |
| Cristi AVRAM .....                                                                                                             | 91 |

## THEATRICAL COLLOQUIA

---

|                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Music – main character in theatre productions .....                                                                                     | 103 |
| Antonella CORNICI .....                                                                                                                 | 103 |
| The importance of meaning in the act of creation .....                                                                                  | 110 |
| Iulia LUMÂNARE .....                                                                                                                    | 110 |
| “Bonjour, bourgeois” or undermining the realist convention in <i>The Greek Weird Wave</i> .....                                         | 121 |
| Emanuel-Alexandru VASILIU .....                                                                                                         | 121 |
| Execution of <i>plies</i> – basis of classical dance technique.....                                                                     | 127 |
| Anca IORGA .....                                                                                                                        | 127 |
| YOUNG RESEARCHERS .....                                                                                                                 | 134 |
| The Limits of Film within the Limits of Theatre, in Two Examples <i>Spectacular identities from the Communist and present era</i> ..... | 135 |
| Emanuel Alexandru PÂRVU .....                                                                                                           | 135 |
| Specific training methods in the art of classical dance .....                                                                           | 145 |
| Marian CHIRAZI .....                                                                                                                    | 145 |
| Multiple Spectacular Identities or about variations of artistic forms on the same subject .....                                         | 157 |
| Stanca Maria BOGDAN .....                                                                                                               | 157 |
| The actor's dramaturgy: identity, freedom, and discipline.....                                                                          | 173 |
| Sorin-Dan BOLDEA .....                                                                                                                  | 173 |
| BOOK REVIEWS .....                                                                                                                      | 181 |
| About theatre with love.....                                                                                                            | 182 |
| Clara GHIUVELICHIAN .....                                                                                                               | 182 |

# COLOCVII TEATRALE

---

## Cuprins

### COLOCVII TEATRALE

|                                                                                                                |         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| IDENTITĂȚI SPECTACULARE .....                                                                                  | I       |
| STUDII .....                                                                                                   | II      |
| Diversitate în universalitate .....                                                                            | III     |
| Otilia HUZUM .....                                                                                             | III     |
| Despre pedagogie: între model și oglinda spartă .....                                                          | XII     |
| Gelu BADEA.....                                                                                                | XII     |
| Contur de Profil Creativ .....                                                                                 | XX      |
| Anca Doina CIOBOTARU .....                                                                                     | XX      |
| „Teatrul trebuie să fie liber, ca aerul și dragostea”. Joan Littlewood și imperativul creației colective ..... | XXVIII  |
| Răzvan MUREȘAN.....                                                                                            | XXVIII  |
| Imaginea femeii de la Euripide la Churchill .....                                                              | XLIV    |
| Alexandra FELSEGHI.....                                                                                        | XLIV    |
| Simbolismul poetic al lui Maeterlinck în <i>Trei piese triste</i> .....                                        | LII     |
| Ana-Magdalena PETRARU .....                                                                                    | LII     |
| Festivalul - marca identitatii culturale a orasului în contextul marketingului urban .....                     | LIX     |
| Ioana-Raluca ZAHARIA.....                                                                                      | LIX     |
| Identitatea din perspectivă teatrală.....                                                                      | LXX     |
| Radu TEAMPĂU .....                                                                                             | LXX     |
| Libretul de operă – adaptarea unui text literar canonic Opera O noapte furtunoasă de Paul Constantinescu ..... | LXXXIII |
| Cristi AVRAM .....                                                                                             | LXXXIII |
| Muzica - personaj principal în spectacolul de teatru .....                                                     | XCIII   |
| Antonella CORNICI .....                                                                                        | XCIII   |
| Importanța sensului în actul de creație.....                                                                   | C       |
| Iulia LUMÂNARE .....                                                                                           | C       |

## COLOCVII TEATRALE

---

|                                                                                                                       |         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| „Bonjour, bourgeois” sau subminarea convenției realiste în <i>Ciudatul val grecesc</i>                                | CXI     |
| Emanuel-Alexandru VASILIU .....                                                                                       | CXI     |
| Execuția <i>plié-urilor</i> - baza tehnicii de dans clasic .....                                                      | CXVII   |
| Anca IORGA .....                                                                                                      | CXVII   |
| START CERCETARE.....                                                                                                  | CXXIV   |
| Limitele filmului în limitele teatrului, în două exemple <i>Identități spectaculare din comunism și prezent</i> ..... | CXXV    |
| Emanuel Alexandru PÂRVU .....                                                                                         | CXXV    |
| Metode specifice de antrenament în arta dansului clasic.....                                                          | CXXXV   |
| Marian CHIRAZI .....                                                                                                  | CXXXV   |
| Identități spectaculare multiple sau despre variațiuni de forme artistice pe același subiect .....                    | CXLVIII |
| Stanca Maria BOGDAN .....                                                                                             | CXLVIII |
| Dramaturgia actorului: identitate, libertate și disciplină.....                                                       | CLXIII  |
| Sorin-Dan BOLDEA .....                                                                                                | CLXIII  |
| RECENZII DE CARTE .....                                                                                               | CLXXI   |
| Despre teatru cu dragoste.....                                                                                        | CLXXII  |
| Clara GHIUVELICHIAN .....                                                                                             | CLXXII  |