



Jurnalul Artelor Spectacolului

Nr 1 / 2014, anul VI

Publicație editată de
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN
DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI
(CAVAS)
în colaborare cu
TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA” SIBIU
și
DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ din
FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE din
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU

Director of The Center for Advanced Research
in the Field of Performing Arts:
Dr. Cristian Radu, Professor

Editor-in-chief:

Dr. Ion M. Tomuș, Associate Professor

Associate Editor:

Dr. Alba Stanciu, Assistant Professor with the
Department of Drama and Theatre Studies at
“Lucian Blaga” University, Sibiu

Managing Editors:

Claudia Domnicar, Teaching Assistant with the
Department of Drama and Theatre Studies at
“Lucian Blaga” University, Sibiu
Ioana Mălău, Literary Advisor at Radu Stanca
National Theatre Sibiu

Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul
Artelor Spectacolului
Facultatea de Litere și Arte
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud.
Sibiu, România
ion.tomus@ulbsibiu.ro
www.sibiudepart.ro

Scientific Committee:

Dr. George Banu, Professor (Université
Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Dr. Catherine Naugrette, Professor
(Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Dr. Hanns Dietrich Schmidt, Professor
(Folkwang Universität der Künste, Essen)

Dr. Spencer Golub, Professor (Brown
University)

Dr. Constantin Chiriac, Professor (Lucian
Blaga University of Sibiu)

Dr. Sorin Crișan, Professor (University of Arts,
Târgu Mureș)

Dr. Dan Vasiliu, Professor (National University
of Theatre and Film “I. L. Caragiale,
Bucharest)

Dr. Noel Witts, Professor (Leeds Metropolitan
University)

CUPRINS

George Banu. *Despre aplauze și sensul lor* - p. 4

Peter Stein. *O regie pe care de dispariție: experiența înțelegerii textelor clasice* - p. 8

Gigi Căciuleanu. *Mozart Steps: despre inteligența pașilor* - p. 13

Dan Hăulică. *Noi nu suntem în dialog, noi suntem un dialog. Dialog cu George Banu* - p. 21

Constantin Chiriac. *Arta și tehnica one-man show-ului: Domnule și frate Eminescule* - p. 28

Alba Simina Stanciu. *Reforme teatrale în opera contemporană. Olivier Messiaen. Saint François d'Assise* - p. 35

Claudia Domnicar. *Crimă și destin în tragedia antică* - p. 41

Ioan Ardelean. *Metoda Suzuki și principiile ei fundamentale* - p. 49

Adriana Boantă. *Arhitectura imaginii scenice* - p. 52

Nicoleta Hâncu. *Imaginația, produs al memoriei* - p. 62

Doriana Tăut. *Schimbarea prin teatru: realitate sau utopie?* - p. 66

Coperta: *Mozart Steps*, un spectacol de teatru coregrafic de Gigi Căciuleanu

Foto copertă: Adrian Mărgineanu



George Banu

DESPRE APLAUZE ȘI SENSUL LOR

Abstract: George Banu's article is focusing on a theme that has always been present: the true meaning of applause and the way it is used in performing arts. On the premise that the applause is the start of a progressive absolution from the character, the author is analyzing its function in Oriental cultures, during William Shakespeare's age or during the avant-garde of the 1960s. For George Banu, the applause is a greeting between actors and audiences by which the cast is strongly affirming the solidarity of the actors. In the same time, during the applause, the audience is apprehending the success or the failure of the performance. Eventually, during the applause, an actor may be able to briefly give with the eye to a member of the audience and this is a very interesting situation, as it becomes a discrete and distinct individual greeting that is placed right in the heart of the group.

Keywords: applause, characters, audience, actor, greeting.

„Tuturor noapte bună din toată inima
Și dacă suntem prieteni aplaudați cu forță”
William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*

Teatrul își are protocoalele sale, care merită să fie privite îndeaproape, iar aplauzele fac parte din acestea. Cum încheie actorii un spectacol, cum primesc ei reacțiile publicului? Avem aici de-a face cu ceva ascuns, secret, care se poate percepe și interpreta. Pentru mine ca spectator, plăcerea constă în a le sesiza sensul și modul specific de a se exersa. Totul are un înțeles, dar trebuie atent descifrat.

Apelul la aplauze cu care se încheie, de cele mai multe ori, un număr important de comedii shakespeariene, lăsa să se întrevadă, chiar și atunci, în epocă, importanța lor. Este momentul în care reprezentația ajungea la final, iar intervenția publicului intra în relația cercului cu tangenta sa. Atunci, spectacolul se încheie, dar personajul persistă în a-l dubla pe actor, asemenea unei umbre de care încă nu s-a despărțit. Totodată asistăm la inevitabila lor despărțire, la

un progresiv început de eliberare. De-a lungul rapelurilor, actorul își revine, revine la sine fără a putea, dacă într-adevăr a fost implicat, să se elibereze cu totul de experiența trăită și să abandoneze amprenta materială a rolului: costume, machiaj, peruci. Aceasta îl desemnează ca pe un străin care încearcă să-și abandoneze condiția și să reintegreze comunitatea publicului. Saluturile eliberează, fără a-i restitui actorului, totuși, întreaga autonomie. Nu va redeveni el însuși, cu totul, decât mai târziu, în lojă. Va avea nevoie de timp... și de alcool, de cele mai multe ori. Nu e niciodată ușor să te întorci la tine.

Refuzul salutarilor

În Orient, „actorul nu se întoarce la sine” și, solidar cu personajul, ia calea fără întoarcere a culiselor; actorul și personajul părăsesc solidari scena și publicul nu va fi martorul disocierii lor. Sub influența asiatică, cât și în numele punerii în discuție a teatrului ca act fictiv, avangarda anilor '60 suprima adesea ritualul salutarilor, cerând ca actorii, la sfârșit, să nu mai revină pe scenă. Scopul consta, atunci, în nedisocierea teatrului de viață, în perceperea acestora ca fiind indistincte, în continuitate: evenimentul scenic nu trebuie să fie denunțat prin reîntoarcerea actorilor pe scenă. Grotowski, Barba și *Living Theatre* sau nu suportau saluturile, sau le detestau într-o

asemenea manieră, încât căutau să le convertească uneori în agresivitate orientată spre un public considerat prea pasiv: în acel moment scena nu mai invită publicul la un partaj final, ci încearcă să instaureze, mai degrabă, o confruntare. Astăzi, doar Eugenio Barba a rămas singurul om de teatru care se încapățânează să refuze salutarile. El adoptă, astfel, o rezistență ce pare a fi un reziduu al radicalității din anii '60 și, câteodată, publicul e agasat, enervat și exasperat de către Barba, căci respingerea salutarilor pare arhaică și cenzurează plăcerea întâlnirii finale actor – spectator, în numele unei poziții vetuste. Nu, teatrul nu mai e perceput ca o experiență extremă, în afara normelor, ca o aventură atipică, o expediție spre necunoscut, el este asimilat unui act artistic – și nu e nimic nedemn în această constatare – un act în care salutarile de la sfârșit marchează finalul și încearcă să-i recompenseze pe actori. Este un ultim partaj pe care Barba îl interzice în numele unei intransigențe castratoare. Altădată, se făcea procesul spectatorului, dar, în plină „societate a spectacolului” el este caduc azi, iar faptul de a fi asistat la un spectacol produce o mândrie a publicului care se asumă și se exprimă prin aplauze și saluturi în momentul regăsirii cu actorii. Refuzându-le acest lucru, Barba produce o frustrare. Decepționați, spectatorii revin la realitate după ratarea acestui contact ultim care, de fapt, ar fi putut să-i reconforteze în sentimentul că, împreună, – actori și spectatori – formează o comuniune. Interzicând practica salutarilor, actorii lui Barba instaurează o inutilă și de neînțeles stare de vină a spectatorului. Târziu, în noapte, ne despărțim, actori și public, cu decepția unei întâlniri ratate și trunchiate.



foto: TNRS

Aplauzele - semne de punctuație

Aplauzele trebuie sau nu puse în scenă? Lui Strehler îi plăcea să o facă, pe când Vitez mărturisea că detesta acest exercițiu. Două familii, două moduri de raportare diferită la problema-cheie a finalului și a tranziției. Cei care pun în scenă salutarile nu se acomodează cu claritatea punctului final ca și cum ar dori să prelungească spectacolul dincolo de limita acestuia. Oprirea reprezentației nu e din plin asumată, mișcarea se continuă grație acestor puncte de suspensie care sunt salutarile „regizate”. La Strehler, în *Il Campiello*, de exemplu, actorii nu-și luau liber de la personaje ci, împreună, încercau să mențină bucuria spectatorului, ca o frază căreia scriitorul vrea să îi întărească finalul explicit și o face să moară încetșor... Într-un spectacol recent al lui Pippo Delbono, *Questo buio feroce*, personajele reveneau și, într-o primă fază, ca într-o paradă mortuară, suspendau spectacolul, dar fără să-l încheie și, doar la al doilea tur, se dezvăluiau, se lăsau descoperite și abia

atunci interveneau primele aplauze. Pippo Delbono favoriza astfel o tranziție. A impune salutarile ca pe un punct, înseamnă să restaurezi, fără menajamente, autoritatea realității și să interzici incertitudinea punctelor de suspensie.

Ierarhie și democrație

Totul ne lasă să bănuim că estetica romantică este la originea ierarhizării scenice explicite, care acordă un loc important protagonistului în momentul salutarilor. Izolat, acesta din urmă înaintea singur spre sala care-i aclamă prestația și, mai apoi, în ordine descrescătoare, partenerii săi revin, respectând, astfel, ordinea rolurilor pe care salutarile le confirmă și le asumă. Această practică este pusă la îndoială astăzi, în Franța, deoarece aduce prejudicii omogenității ansamblului. Cultului protagonistului i se succede democrația corală a distribuției fără o prezentare distinctă.

Apariția succesivă a interpreților e înlocuită, în Franța, printr-o

abordare democratică, preocupată de a afirma munca teatrală ca pe o muncă în echipă. De acum înainte, grupul se prezintă împreună. Se reclamă de la o viziune colectivă, pe care salaturile nu trebuie să o contrarieze. Nimeni nu se distinge și, umăr la umăr, actorii fac trunchi comun. Această „democratizare” implică o ștergere prea evidentă a individualităților și-i interzice spectatorului să-și varieze reacțiile, în așa măsură, încât, uneori, deplânge absența, așa cum o spunem despre alegeri, unei „doze” de personalizare. Nu ne mai dorim să fim un spectator-arbitru, ci un public-partener. Dacă în ierarhia salaturilor în funcție de rol, jenează dimensiunea colectivă a muncii, practică în Germania, privilegiind prestația individuală, democratizarea „egalitară” conduce la sacrificarea identităților artistice. Aici se confruntă două tipuri de diferențiere, dar și două tipuri de lucru în echipă.

Să vedem chipuri

Cum să saluți într-un spectacol cu măști? Actorii de la *Piccolo* au ezitat mult timp, deoarece la finalul lui *Arlequino*, au revenit mai întâi pe scenă cu masca pe față, iar apoi, pentru a corecta insatisfacția acestei prime versiuni, și-au scos măștile, pentru a-și arăta chipurile reale, fără a fi satisfăcuți nici de această dată. Soluția ultimă constă în poziționarea măștii pe fruntea fiecărui actor, care, astfel, ni se dezvăluia, dar ne și indica rolul interpretat. Și, cum aș putea să uit extraordinara revelație dintr-o versiune târzie cu *Arlequino*, când printre tinerii elevi ai școlii lui *Piccolo*, la momentul salaturilor, am descoperit chipul bătrânului Soleri. Ceea ce spectacolul a vrut să ascundă, au dezvăluit salaturile!

Ariane Mnouchkine, după admirabilul spectacol *Tambours sur la digue*, conform obiceiului ei, a organizat în așa fel salaturile de grup, încât nu am putut să nu regretăm persistența anonimatului actorilor rămași ascunși, sub voalul care le disimula chipurile. Ne-ar fi plăcut să aibă acces la lumină, să se „dezvăluie”, permițându-ne astfel, măcar să-i identificăm, chiar dacă aplauzele noastre nu puteau să-i diferențieze. Chipurile ascunse... iată afirmarea prea autoritară a unui spirit colectiv!

Mărturia unei relații

Nu mai e impusă acum, ca odinioară, o postură fizică repertoriată pentru saluturi. Plecăciunea variază, atitudinea corporală de asemenea, nimic nu este prestabilit. Această libertate aduce după sine o varietate a posturilor, lizibile pentru spectatorul atent. Actorul revoltat, care se resemnează umilinței salaturilor, abia înclină puțin capul și înfruntă privirea publicului... cât e de explicit în voința sa de a se elibera de ceea ce îi

repugnă – salutul ca expresie a servituții! Acest ritual nu îi place și, în calitate de „artist”, e obligat să se supună, o arată. Refuză schimbul tradițional: aplauze pentru plecăciuni. În mod cert, intervine o schimbare refractară la falsa bucurie afișată de actorii prea serviabili, umili și dornici de a instaura un climat de bună dispoziție propice rapelurilor multiple. Și totuși, această demnitate fătășă este ridicolă: noi, spectatorii, nu mai suntem stăpânii de odinioară, prinți sau nobili frivoli... suntem egalii actorilor! Se înșală în ce privește clanul adversarilor. Ei afișează o demnitate absurdă și se revoltă contra noastră, considerați drept posesorii unei autorități imaginare.

Salaturile pot fi foarte bine asimilate unor mărturisiri. David Warrilow, în *La dernière bande*, revenea pe scenă fără a putea să iasă cu totul din starea de concentrare. Ni se părea că se află în altă parte, nici aici, nici acolo... Și, abia în urma câtorva rapeluri la scenă, se regăsea pe sine. Dificil drumul regăsirii de sine... În postura adoptată, nu apărea nici servil, nici recalcitrant, iar spectatorii regăseau, în acel moment, o identitate de artist ca atunci

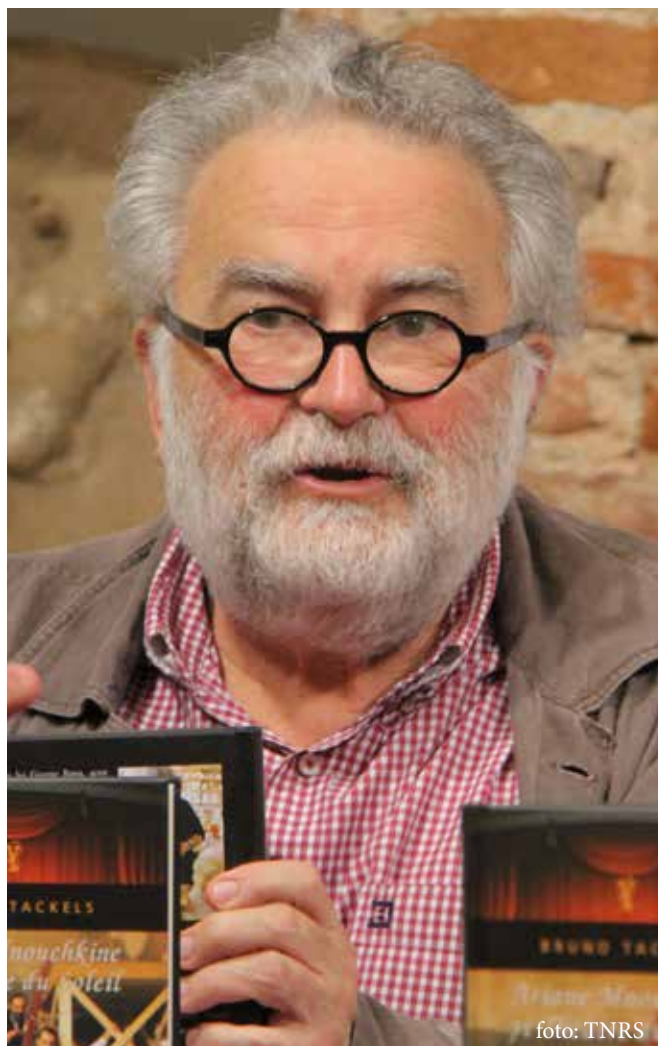


foto: TNRS

când, la capătul unei reprezentații, Liana Fulga se apleca până la podea, în timp ce brațele sale se ridicau, asemenea aripilor unui pescăruș rănit.

Ansamblul reconstituit

Saluturile, la momentul separării, fac elogiul coralității actului teatral, iar publicul percepe reușita sau eșecul unei distribuții. Ne surprind echilibrul corpurilor, raporturile între costume, diferențele de încălțăminte. Ne dăm seama, ca spectatori ai lui Strehler sau Chéreau, de atenția acordată detaliilor vestimentare, nuanței cromatice, seducției materiilor vizibile în întreaga lor complexitate cu ocazia saluturilor. Ceea ce a fost disociat în timpul spectacolului, în mișcare, este reunit și se oferă sălii: ansamblul pieselor de *puzzle* în final recompuse. Putem beneficia de o privire concludivă asupra acestui ansamblu reconstituit, pe care îl evaluăm și-l salutăm pentru o ultimă oară.

În timpul saluturilor, echipa afirmă, în principiu, solidaritatea membrilor săi. Își strâng mâinile, fiecare percepe căldura celuilalt și oferă publicului imaginea reunirii lor. Dar, dacă privim de aproape, fotografiile mai ales, pe aici pe acolo, se descoperă reticențe pe care nici măcar finalul nu reușește să le atenueze, deoarece unii preferă să rămână singuri, cu brațele strânse pe lângă corp și să nu se ralieze unei comunități care consideră ca nu este a lor. Trebuie întotdeauna să spionăm saluturile. Ca în romanele polițiste, descoperim detalii, altfel imperceptibile.

Spectatorul captiv

Aplauzele prelungite produc rapeluri în care este agreabil să regăsești trupa reunită de fiecare dată altfel, câteodată cu protagonistul în centru, alteori cu el pe

marginile. Această recompunere atestă o libertate colectivă și o energie care nu este nici canalizată, nici pusă în scenă. Aplauzele prelungite vin să încununeze un succes. Dar, în ultima vreme, se practică o strategie specială, ce constă în încercarea de a prelungi saluturile, în mod artificial, cu ajutorul luminilor care refuză să se aprindă și țin publicul prizonier. Acesta aplaudă în continuare, dar fără a se lăsa înșelat: este vorba de o pomană care i se cere.

Saluturile, dincolo de efervescența comunitară pe care o suscită, permit, remarcăm de multe ori acest lucru, adresarea secretă în direcția unui prieten sau a unui apropiat prezent în sală. Actorul se extrage atunci din grup și își personalizează salutul – relație privilegiată cu o ființă aleasă pentru care reprezentația capătă un sens mai mult decât teatral. Ficțiunea odată suspendată, echipa abandonată lăsând loc salutului individual, acesta devine o mărturie asumată în chiar inima colectivității. Asemenea unei dedicații secrete... de iubire sau de recunoaștere.

Notă: *Revizorul*, recent văzut în Polonia, a fost plasat în contextul comunismului dur al anilor '60. La final, odată neînțelegerea descoperită și notabilitățile cuprinse de panică, Jan Klata aduce pe scenă un grup de femei în negru care, la lumina lumânărilor, prezentau portrete ale victimelor regimului în timp ce actorii salutau respectând ritualurile spectacolului care ia sfârșit, iar ele, bocitoare mute, nu părăseau spatele scenei. Prezență imobilă, amprentă de neșters, doliu definitiv. Durerea lor persistă dincolo de teatru și saluturile nu o alinau. Pată neagră de neșters...

BIBLIOGRAFIE

- Borie, Monique. *La Fantôme ou the Théâtre qui doute*, Actes Sud, Arles, 1997
 Debord, Guy. *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992
 Fried, Michael. *La place du spectateur*, Gallimard, Paris, 1990
 Barba, Eugenio. *O canoe de hârtie*. Unitext, București, 2003

George Banu is a distinguished essayist, theatre critic, Honorary Professor at the Department of Theatre Studies at the *La Sorbonne Nouvelle* (Paris III) University, Honorary President of the International Association of Theatre Critics, Honorary President of the jury for the *Europe for Theatre Prize*, associate editing director of the magazine *Alternative théâtrales*. He cooperates and is involved in exchange programmes with the University of Florence (member of the Doctoral School), Rome (co-tutorial PhD coordination), Genoa, Prague (member of Doctoral School), Bucharest, Lucian Blaga University of Sibiu, University of San Diego, Columbia University, UQAM- Montréal. He is the chief editor of *Journal de Chaillot* (1981-1985) and the magazine *L'art du théâtre*, edited by Chaillot/Actes-Sud (1985-1989) during the directorate of Antoine Vitez. George Banu is in charge with the collection *Temps du théâtre* published by Actes-Sud in 1990. He is the artistic director of *Académie expérimentale des Théâtres* (1991-2000), and the President of *Prix de l'Europe pour le théâtre*.

Institutional Affiliation and Contact: "Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania, cat.teatru@ulbsibiu.ro

Peter Stein

O REGIE PE CALE DE DISPARITIE: EXPERIENȚĂ ÎNTELEGERII TEXTELOR CLASICE

Abstract: Peter Stein draws from his own 50-year-old experience as a theatre director to evaluate the importance and value of classical texts in the process of acknowledging the eternal nature of humanity, as opposed to the superficiality of ideas and common language of more contemporary texts that are gaining popularity in the German theatre production. Through the mature understanding of classical plays, such as *Faust* by J.W. Goethe or the Greek tragedy, by learning from the inner rhythm of these texts and by avoiding the urge of deconstruction and modernization in the sense of applying one's personal experiences and obsessions, theatre can assert the higher sense of communion between actors and audience. Peter Stein's process of developing large productions, apprehended as an act of construction, is intertwining with his experience as theatre founder. His conviction that spatiality is the theatre's core, made way to the construction of several venues that could organize the life of the performance, but could also accommodate the needs of the public for as long as the performance lasts.

Keywords: Goethe, *Faust*, tragedy, classics, modern versions, theatre space, opera, author, actor

Următoarea lucrare reprezintă transcrierea conferinței susținute de Peter Stein, alături de George Banu, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția a XIX-a (2012). Traducere din limba franceză de George Banu.

Sunt regizor de teatru și lucrez de aproape cincizeci de ani în acest business care se numește teatru. Acum am șaptezeci și șase de ani, iar din cauza vârstei nu mai aparțin teatrului european și, într-un fel, sper să mor ca un personaj exterior acestui teatru. Acum concepția mea despre regie nu mai există. Regizorul, în opinia mea, era un interpret al marilor texte clasice sau contemporane. Eu caut să înțeleg marile opere, să cunosc ambițiile autorului și să transmit această înțelegere, prin actori, în toată realitatea textelor. Nu am o viziune prestabilită și, astfel, scopul meu este să înțeleg. Pentru a mă pregăti am citit cărți, am o anumită cunoaștere a teatrului, a istoriei, a etnologiei, a situației sociale, economice și politice din ziua de azi. Vreau să înțeleg acest ansamblu de cunoștințe pentru că nu-mi plac lucrurile estetice făcute dinadins pe scenă, iar din această cauză spectacolele mele pot părea plictisitoare. În opinia

mea, cel mai important lucru în teatru este autorul și actorul, iar regizorului căruia nu-i plac actorii i-ar fi mai bine să părăsească teatrul și să facă altceva. Aș vrea ca, la sfârșitul unui spectacol, actorii să fie percepuți, în același timp, ca autorii și regizorii lui. De obicei, regizorul pleacă, iar actorii rămân să poarte ideile piesei și să transmită mai departe înțelegerea ei. Actorii sunt cei care dau viață actului teatral.

Să luăm un exemplu concret, *Faust I* și *Faust II* de J.W. Goethe. *Faust I* este o piesă care a avut un mare succes, putându-se monta cu ușurință de orice regizor, în timp ce *Faust II* este un text mult mai complicat, care nu poate fi înțeles fără ajutorul specialiștilor. Inclusiv pentru germanii erudiți, *Faust II* este aproape imposibil de citit, pentru că autorul se joacă cu toate cunoștințele sale din domeniul literaturii și filozofiei, producând un ansamblu foarte bizar. De altfel, dacă se asistă la o punere în scenă a lui *Faust I*, care durează două ore și jumătate,

este necesar să știm că 60% din piesă este tăiată. Dacă vizionăm *Faust II* într-o montare de două ore și jumătate, atunci situația este mult mai gravă, au renunțat la aproape 80% din text. Un sprijin în înțelegerea acestei piese sunt filologii care s-au dedicat studierii sale, străduindu-se să-i explice semnificațiile. Filologii au multiple mijloace de înțelegere a acestui text, dar le lipsește un vehicul: actorii. *Faust* este o piesă scrisă pentru teatru, cu actori care se deplasează în spațiu, deci este necesar să pornim de la faptul că *Faust* poate fi înțeles cu adevărat numai grație actorilor. În consecință, trebuie să exercităm interesul de a înțelege piesa originală și nu de a aplica o idee prestabilită interpretării ei, de a impune propria noastră idee despre ea.

Aceași problemă a înțelegerii se întâlnește la tragedia greacă. Varianta originală a lui Eschil nu mai există. Textele fiind transmise cu două mii de ani mai târziu, reprezintă, într-o anumită măsură, o ruină. Fără ajutorul specialiștilor și al filologilor, devine imposibil să atingem esența argumentelor și a gândirii lui Eschil. Este facil să afirmi *Medeea sunt eu*. Medeea poate fi săraca femeie abandonată sau prima feministă care a luat decizia să-și omoare copiii ca răzbunare împotriva soțului său. Se poate concepe o Medeea costumată, inclusiv, în hainele unei femei de menaj sau a unei gospodine. Se poate adapta cu ușurință contemporanilor, dar problema esențială este că Medeea nu se limitează numai la aceste aspecte, personajul însumează o diversitate de roluri: ea este femeia abandonată, străina nefericită, dar și cea care deține misiunea de a înființa un cult religios. Versiunile moderniste și obsesia de a moderniza lucrurile, înseamnă, pentru mine, o reducere a complexității și a importanței modelului inițial, pe micimea personală a celui ce folosește acest procedeu.

Trebuie să prezentăm istoria lui *Hamlet* asemenea unei povestiri care a avut loc acum patru sute de ani. *Hamlet* a fost un prinț, iar povestea sa este îndepărtată de zilele noastre. Nu putem afirma *Hamlet sunt eu*, în schimb putem observa similitudinile care există între respectiva poveste și vremurile noastre. Dacă îl prezentăm astfel, publicul devine responsabil să înțeleagă respectivele asemănări. Cel mai important lucru este să înțelegem că problemele fundamentale ale rasei umane sunt, într-un anumit sens, întotdeauna aceleași. Exact acest lucru se pierde, dacă apelăm imediat la micile noastre idei, la obsesii care, în ziua de azi, sunt adesea de natură sexuală. Este mai interesant să acceptăm că vorbim de o istorie veche de două mii cinci sute de ani sau de patru sute de ani, iar reducând-o la simplele noastre istorii personale, îndeosebi sexuale, reducem substanțial aceste istorii. Problemele tragediei sau ale lui *Hamlet* captează idei ce

au legătură cu esența omului. Ceea ce mă interesează este distanța față de aceste texte, dar și proximitatea lor față de astăzi, așa cum se întâmplă în cazul tuturor marilor clasici.

Dacă vrei să povestești lucruri din ziua de azi, de ce nu scrii o piesă? Problema cu textele scrise astăzi – inclusiv textele publicate în Anglia, care este terenul cel mai fertil pentru dramaturgia contemporană – este diferența de rezistență și vigoare dintre acestea și textele clasice. Textele contemporane ne sunt mai apropiate, dar, în același timp, le lipsește profunzimea textelor clasice. De ce se întâmplă asta? Modul actual de a receptare a realității s-a schimbat complet. Percepem realitatea în proporție de aproape 50% într-un mod virtual, iar acest lucru nu este favorabil recepției teatrale. Am pierdut obișnuința așteptării, a lentorii pe care o propune teatrul, a plictiselii pe care o poate produce, dar fără aceasta nu putem ajunge la profunzimea textului. Tendința actuală este aceea de a schimba canalele, cu teatrul nu se poate proceda la fel. De aceea oamenii de teatru utilizează vechile piese, dar modernizându-le, le distrug. Există un afirmatie celebră a unui regizor, Peter Zadek, care a fost,



foto: Maria Ștefănescu

într-un fel, maestrul meu (un regizor evreu-german care a trăit la Londra, apoi s-a reîntors în Germania și este cunoscut pentru raporturile sale iconoclaste cu textele clasice n.n.). Vorbind despre situația teatrului german, în urmă cu cincisprezece ani, a spus că „Un spectator care are mai puțin de patruzeci și cinci de ani și merge la teatru, nu poate înțelege ce se petrece pe scenă”. Lucrurile s-au înrăutățit, cei ce pot înțelege textul acum au peste cincizeci de ani. Este păcat pentru că oamenii tineri au dreptul să cunoască marile texte. De aceea am afirmat la început că sunt în afară, în exterior, deci nu am nimic de a face cu teatrul german.

Debutul legăturilor mele cu marile texte, respectiv cu tragedia greacă, au pornit când aveam vârsta de treisprezece ani și am fost obligat să traduc un extras din *Filoctet*. În tragedia greacă, prealabilul este înțelegerea vieții umane ca un paradox. Un lucru care este cvasi-imposibil. În *Oedip la Colón*, corul spune „Nimic nu-i mai bine decât ca pe lume/ Să nu fi venit niciodată./ Ori dacă a zilei lumină-ai văzut-o,/ Să faci cât mai grabnic tu cale/ Întoarsă în beznă”. Apoi corul continuă apologia tristeții nașterii. Faptul de a fi născut pentru a muri este o idee pe care creierul nostru nu o poate înțelege. Este absurd. Pe această temă se bazează întreaga tragedie greacă, a cărui monument este *Orestia* – singura trilogie prezervată și transmisă mai departe. În *Agamemnon*, două treimi din text aparțin corului, iar leitmotivul este reprezentat de cele trei acțiuni ale vieții: să acționezi, să suferi și să înveți. Rasa noastră este programată să acționeze, să intervină asupra tuturor aspectelor vieții, iar consecința imediată este eșecul care conduce la suferință. În același timp, omul învață ceva pentru ca același ciclu să fie reluat: a acționa, a suferi, a învăța.

Scopul tragediei este să producă catharsisul, dar nimeni nu a cunoscut tragedia grecească în momentul punerii sale în scenă. Ce poate să fie acest catharsis? Ceea ce am încercat mereu să explic actorului este, dacă acceptăm punctul de plecare al tragediei grecești, că viața este absurdă și, totuși, încercăm să întreprindem acțiuni care ne conduc la eșec, dar nu capitulăm, înseamnă că suntem eroi. Iar acest eroism este sensul pe care îl acord purificării. Goethe a vrut să comunice aproape același lucru cu marele său proiect *Faust*. Personajul principal are în programul său genetic voința de a face ceva, de a se dilata, de a se extinde. Cuvântul german corespondent este „*streben*”, adică să te îndrepti cu voința teribilă de a face ceva. *Faust* nefiind capabil să acționeze de unul singur, îl chemă pe Mefisto să-i fie de ajutor. Faptul că Mefisto provine dintr-o parte negativă este deja o judecată de valoare, el este considerat ca făcând parte dintr-o viziune distructivă a lumii. Dar Mefisto este o parte din Faust, un

element din el. Astfel, protagonistul începe să descopere lumea. Iar descoperirea sexului îl duce la o catastrofă totală. Ce putem învăța din asta? Nu faceți sex.

În *Faust I* este dezbătută problema sexului, iar în *Faust II*, Goethe începe să se intereseze de aspecte mai vaste, de exemplu de problema economiei care, după cum știm, este întotdeauna în criză. Situația rămâne neschimbată, statele europene încearcă să rezolve problema crizei grație banului. Din această cauză s-a produs un dezastru economic mult mai puternic decât ce-a cunoscut până acum omenirea. Etapa următoare este voința de a rezolva o criză a culturii. Însă cultura e întotdeauna în criză, fără criză nu există cultură. Din acest motiv Goethe a vrut, prin *Faust*, să introducă arta greacă în modernitatea lui și să se proiecteze pe el însuși în lumea greacă, într-o lume mai veche cu două mii de ani. A vrut să-și rezolve problemele sexuale, dar, în același timp, a dorit să aducă în timpurile noastre cea mai frumoasă femeie din lume, Elena. Proiectul nu funcționează pentru că el se implică prea mult, iar totul sfârșește printr-un mare eșec. Apoi vrea să rezolve problema militară, să fie un mare general, dar totul se termină printr-o mare înfrângere. La sfârșit plănuiește să construiască un teritoriu nou, de unde să alunge marea și să câștige terenul pentru a trăi liber pe un teritoriu liber. Faust ucide oamenii care refuză planul său, care nu consimt să-și dea terenul pentru acest plan faustian. Este atât de obsedat de propria sa creație încât, la sfârșit, nu mai vede realitatea. Orbul Faust nu realizează că acele canale nu sunt construite pentru marea sa creație, ele reprezentând, de fapt, propriul său mormânt în care va cădea la final. Nefiind capabili să înțeleagă acest spirit al eșecurilor succesive, Kaiserul prusac și Hitler au văzut în *Faust* esența Germaniei, iar fiecare soldat trebuia să aibă în ranița sa un exemplar din această operă.

Întotdeauna le spun regizorilor tineri: dacă întreprindem lucruri într-un mod superficial, vom sfârși să facem numai lucruri tâmpite, idioate. La final, Goethe încearcă să recupereze un Faust depășit de evenimente și comic datorită acestei succesiuni de eșecuri. Oamenii sunt programați să acționeze și să eșueze, aceasta fiind esența vieții noastre. Din această cauză, la sfârșit, utilizând câteva elemente ale religiei catolice, *Faust* elaborează o religie privată care îi permite să intre în contact cu toate elementele universului. Prin *Faust* putem arăta o poveste actuală și interesantă, dar trebuie să urmărim forma atribuită de Goethe. Din acest motiv m-am decis să-l joc în întregime, fără să tai un cuvânt.

Mai există și alte piese de mari dimensiuni, *Orestia* are nouă ore, iar *Wallenstein*, capodopera lui Schiller, este o trilogie de douăsprezece ore. Oamenii susțin că este imposibil să rămână douăsprezece ore în teatru.



foto: Mihaela Marin

Din punctul meu de vedere este posibil, însă trebuie să organizezi totul astfel încât publicul să se simtă confortabil, trebuie să organizezi viața umană în orele pe care ei le petrec la spectacol. De asemenea, trebuie să ai încredere în viața piesei, în dramaturgia ei, în autorul care a scris pentru teatru pentru că el a luat în calcul ritmurile vitale: tensiunea și respirația. La sfârșit, publicul nu aplaudă numai actorii, ci inclusiv pe ei înșiși pentru că aceste spectacole creează o comuniune între spectator și actor. Am încercat să povestesc *Demonii* de Dostoievski în douăsprezece ore, iar oamenii nu mai vroiau să plece la final. Exista și un restaurant în care oamenii puteau rămâne după spectacol, iar aceștia nu vroiau să părăsească actorii, își doreau să vorbească în continuare cu ei. Este o experiență importantă pentru actori, astfel ei nu au sentimentul că reprezintă niște marionete în mâna unui regizor idiot, ci că devin o parte din public, acceptați de public ca pe niște rude. Sunt lucruri foarte importante pentru actorii care experimentează o dată în viață acest sentiment.

Am avut marea șansă să construiesc un teatru pentru un spectacol. Dintotdeauna am fost interesat de arhitectură, inclusiv când eram student la istoria artei. Astfel, după cincizeci de ani de teatru, am construit

douăzeci de teatre. Cele mai multe dintre acestea au fost teatre efemere care au dispărut după ce s-au terminat spectacolele. Au fost ridicate în spații non-teatrale, în barăci pentru târguri, în uzine ș.am.d., pentru unicul motiv de a avea un acoperiș. Am construit și teatre care sunt utilizate azi, precum Schaubühne am Lehniner Platz sau teatrul de la Salzburg. De altfel, primul teatru pe care l-am construit pentru Schaubühne, în zona turcă a orașului, este folosit și astăzi. Celelalte au fost construcții temporare, dar existența lor rezidă în convingerea personală că spațialitatea este baza teatrului.

Teatrul atenian s-a născut în urmă cu două mii cinci sute de ani. La început era numai corul care relata istorii ale orașului grec sau ale mitologiei, cântate sau dansate, la care publicului îi era permis, sau nu, să participe. Teatrul se putea face oriunde, în *agora*, în natură. Nu era necesar să vezi, dar era necesar să auzi și să participi. Când s-a născut ideea apariției unui protagonist, apare problema vizibilității. S-a creat faimoasa căruță a lui Thespis, care este scena de teatru. Pe acest platou regele stătea în picioare, juca și putea fi văzut. Când s-a dorit să se vadă și dragonul, s-a introdus al doilea protagonist. Alături de cor, s-au amplasat doi protagoniști pe scenă care trebuiau să joace tot timpul în cerc, iar publicul trebuia

să-i înconjoare pentru a-i putea vedea. Jucăm tot timpul în funcție de spațiu, de spațialitate. Când a apărut ideea celui de-al treilea actor, publicul trebuie așezat într-un singur colț pentru a crea perspectiva. Crearea teatrului are niște implicații spațiale enorme, teatrul fără spațiu nu funcționează. De exemplu, scena operei nu are spațialitate. Din cauza acusticii, actorii trebuie să joace întotdeauna frontal, cu fața la public. Ei trebuie să cânte deasupra instrumentelor pentru a ajunge la public, iar spațialitatea este distrusă. Italienii au inventat opera pentru a reconstrui tragedia greacă – în greaca veche termenul *orkhêstra* corespunde cuvântului *a dansa* (*orkhêisthai* = a dansa) – de aceea avem corul, muzica, dansul, însă nu există spațialitate. Italienii au făcut una dintre cele mai mari greșeli, dar o greșeală productivă. Teatrul are nevoie de spațialitate, actorii se mișcă într-un sistem de coordonate de timp și spațiu, în afara cărora teatrul nu poate funcționa. Am încercat, de fiecare dată, să găsesc relația justă între ceea ce doream să spun cu ajutorul piesei și relația spațială dintre actori și public.

Vreau să precizez că spectacolul pe care l-am prezentat la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu în 2012, *Faust Fantasia*, nu era teatru, ci un concert. Nu consider monologurile ca făcând parte din esența teatrului, ci numai dialogul – două personaje, unul dintre personaje afirmă, iar celălalt neagă. Piese din ziua de azi sunt construite fie din monologuri, fie cu dialoguri demne de televiziune, care mă fac să vomit. Nu vreau să fac teatru tradițional. Ce înseamnă asta? Eu îmi doresc să fac teatru și vreau să folosesc mari autori, capabili să scrie despre

teatru. Din punctul meu de vedere teatrul tradițional nu există, el având riscul să cadă întotdeauna în clișee, în convenție. Astăzi mi se spune că nu se pot produce spectacole în costume din secolul al XIX-lea sau al XVIII-lea. De ce nu? Este o opinie autoritară, idioată, iar eu nu pot să o accept. Putem face orice, chiar și în costume grecești. Eu nu vreau să regizez un asemenea spectacol, deoarece mi se pare urât, însă nu pentru că nu este posibil.

BIBLIOGRAFIE

- Assunto, Rosario. *La natura, le arti, la storia: Esercizi di estetica (Scenari dell'arte)*. Guerini Studio, 1990
 Călinescu, Matei. *A citi, a reciti*. Polirom, Iași, 2005
 Dabney Townsend. *An Introduction to Aesthetics*. Wiley-Blackwell, London, 1997
 Pareyson, Luigi. *I problemi dell'estetica*, Milano: Marzorati, 1966
 Saltus, Edgar, *Historia Amoris. A History of Love, Ancient and Modern*. NY: AMS Press, 1970.

Peter Stein draws from his own 50-year-old experience as a theatre director to evaluate the importance and value of classical texts in the process of acknowledging the eternal nature of humanity, as opposed to the superficiality of ideas and common language of more contemporary texts that are gaining popularity in the German theatre production. Through the mature understanding of classical plays, such as *Faust* by J.W. Goethe or the Greek tragedy, by learning from the inner rhythm of these texts and by avoiding the urge of deconstruction and modernization in the sense of applying one's personal experiences and obsessions, theatre can assert the higher sense of communion between actors and audience. Peter Stein's process of developing large productions, apprehended as an act of construction, is intertwining with his experience as theatre founder. His conviction that spatiality is the theatre's core, made way to the construction of several venues that could organize the life of the performance, but could also accommodate the needs of the public for as long as the performance lasts.

Institutional Affiliation and Contact: Stiftung Schloss Neuhausen, info@schlossneuhausen.de

Gigi Căciuleanu

MOZART STEPS: DESPRE INTELIGENȚA PAȘILOR

Abstract: In the following paper, Gigi Căciuleanu explains the process of creating and the act of perceiving a dance performance, based on terms such as space, steps, energy, group, or discussing references and inspiration, giving as example the performance Mozart Steps and his first experiences as a dancer. The dancer is defined as a funambulist, suspended above the ground, always trying to reach equilibrium by the continuous act of recovering himself in a life and death situation. Dancing is achievable for each human being, as it uses the body, but beauty and seduction are achieved only through an intelligent body that has the knowledge to manipulate its own energy and the state of mind. The basis of each dance is the simple steps, one learns in childhood, and a dancer must identify with them completely in order to achieve a work of art. The performance is described as a living organism, a process, different with every representation and for each viewer, depending on his attention span, metal and spiritual implication and angle of view.

Keywords: steps, dance-actors, corporal intelligence, loneliness, pyramid.

Următoarea lucrare reprezintă transcrierea conferinței susținute de Gigi Căciuleanu, cu ocazia premierei spectacolului „Mozart Steps” la Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, stagiunea 2013-2014.

Bună seara, vă mulțumesc foarte mult că ați venit la această premieră. Plecăm de la ideea că v-a plăcut, pentru că este greu să vorbim dacă nu v-a plăcut. Mai bine spuneti „ciao!” și plecăm... Ideea nu este atât să vă placă sau, dimpotrivă, să nu vă placă, ci este ca spectacolul să zică ceva, să vă zică ceva, să ne zică nouă ceva, să respire din fiecare imagine. E un spectacol greu, pentru că cei care au performat în seara aceasta sunt *actori*. Este exact ca și când v-aș pune pe dumneavoastră (către o persoană din public n.n.) să vă mișcați pe scenă. Sunt oameni care nu au cultura dansului, dar știu ce este dansul. N-am vrut deloc un spectacol de mișcare scenică, având exigențe de la ei ca de la oricare dintre dansatorii de cea mai înaltă calitate și nivel de pregătire fizică, dar și să răspundă la întrebarea ce înseamnă să danseze. Consider că nu trebuie numai să știi să faci niște „poze” frumoase în fața publicului, ci să știi să-ți dozezi energia. Este exact ceea ce făcea Maria Callas în momentul în care cânta: își modula energia vocii, cânta sau nu cânta frumos, asta nici nu mai contează. Pe lângă acest tip de modulație a corpului, a energiei, a respirației, a nebuniei, a metaforei, a zăpăcelii, a neputinței, există

spațialitate. Spațiul ne înnebunește, pentru că trăim, cu toții, într-un pătrățel de lume și îl împărțim cum putem în această viață. Ne găsim un loc, ne înghesuim pe lângă alții, sau îi dăm la o parte pe alții, sau ne lăsăm dați deoparte... în acest sens spațiul se organizează și ne organizăm fiecare, așa cum putem.

De ce vorbesc mereu de teatru coregrafic? Pentru că văd regia ca pe o coregrafie, respectiv ca pe o organizare a spațiului. În momentul când un braț se deschide și se învâрте, „lumea” nu mai e un dansator, sau o dansatoare, sau o fată, sau un băiat urât care se învâрте, ci se deschide spațiul. Spațiul acela devine altul. Trece peste limitele vizibilului. Ați văzut că am dorit ca scena să fie deschisă cât mai mult, pentru a reda ideea că oamenii când ies de aici vor dansa și mult mai încolo și mai încolo și mai încolo. Este un spectacol de dans, în sensul că nu este unul al dănțuiei sau al esteticului, ci al preocupării pe care o are corpul să supraviețuiască. Atomii corpului, moleculele, toate particulele sale, dincolo de anatomii și de zoologii, tind mereu, asemenea unui fir de iarbă, să supraviețuiască. Cum, Dumnezeuule, răsar firele de iarbă printre pietre? Ce energie face posibilă asta? Când zilnic sunt călcate în picioare de oameni (ceea ce ni se întâmplă

și nouă), când acționează asupra lor presiunea atmosferică și gravitația le trage în jos, acele fire de iarbă, care nu au nici creier, nici mușchi, nici tendoane, nici personalitate imediată umană, nu numai că supraviețuiesc, ci ies din asfalt. Asta mi se pare important, niște imagini „pe fir de ață”. Spectacolul este greu și din punctul de vedere al percepției sale, pentru că este simultan un spectacol de muzică. Când mergi la un concert profiți și de *pianissimo*, nu numai de tobele care bat tare. În spectacolul meu de asemenea este foarte important ce resimte omul în sală. Dacă dumneavoastră veniți mâine, de exemplu, și vă așezați în alt loc, veți vedea un alt spectacol.

O altă experiență a fost aceea când am ales, în repetate rânduri, pe câte unul dintre ei, iar uitându-mă la „șnur” și făcând abstracție de ceilalți, i-am cerut să îmi redea ideea că el/ea ține lumea pe umeri, precum Atlas, numai prin câțiva pași (*steps*): un pas, o privire, un zvâc cu părul, o nebulie, o neputință (revin la neputință). Acestea sunt foarte importante în dans. Situația este asemănătoare cu cea a unui funambul, care atunci când merge pe sârmă se confruntă cu o problemă dublă: în primul rând este suspendat la patruzeci de metri înălțime, între două case, și poate să-și frângă gâtul în orice moment, în al doilea rând el se recuperează mereu, are experiența acelor momente în care situația este pe viață și pe moarte. Aceasta înseamnă

dans pentru mine. Cei pe care i-ați văzut în seara aceasta sunt dansatori de mare performanță, în același timp fiind sportivi și actori de nivel înalt. Cunosc această limită la care te duci până unde nu mai poți. Dar de ce este frumos un Pablo Casals? Deoarece sonatele pentru violoncel ale lui Bach, cântate de acel Pablo Casals, sunt o minune. Sunt la limita prăpastiei, la limita falsului. Ai impresia că urmează să o dea în bară, dar atunci se ridică și revine la sublimele înălțimi de la care era să-și frângă gâtul.

Umanul dansului este profund uman, pentru că toții suntem făcuți la fel (avem două brațe, două picioare, un cap, un trunchi, o privire, aceleași necesități lăuntrice și exterioare), iar dansul lucrează cu aceste dimensiuni. Nu este suficient să așez o placă de celuloid și „să fac frumos” în fața dumneavoastră. Nu mă interesează numai asta. Mă preocupă simultan frumusețea, dar și seducția – nu doar cea personală, ci a fiecărui actor. Când ei greșesc ceva, le spun: FII SEDUCĂTOR! Nu-mi pasă că ai greșit pasul (ce înseamnă că ai greșit pasul? cine știe că ai greșit pasul? doar eu știu, iar mie nu-mi pasă, deci unde-i problema?). Greșești pasul dacă nu crezi în el. Pasul este făcut în ideea că trebuie să înaintezi, cu convingerea că doar acesta este pasul, să mergi înainte sau înapoi, unde vrei, ceea ce înseamnă că îți dă o direcție. Pasul este primul lucru pe care îl face un om în viață. În jurul vârstei de un an



foto: Sebastian Marcovici

toată familia stă și tremură că a făcut copilul primul pas. V-am înnebunit de la începutul spectacolului cu acești primi pași nu doar pentru a vă arăta niște simpli pași, dar pentru a ajunge să vă identificați cu ei (plictisindu-vă, poate). De asemenea intrând într-un stare, similară cu cea a intonării unei mantre, acești pași vă pot face să credeți că și dumneavoastră puteți merge așa. Toată lumea poate să meargă. Însă, de exemplu, ce face Diana Fufezan (actriță n.n.) pe scenă, consider că este neimitabil. Este exact cum dansează Simona Somășescu – nimeni nu poate să facă precum ea. Deoarece devenim unici, iar asta este formidabil. Și în actorie devenim unici, numai că implicația în dans este totală. Nu ai plasă, dansezi fără plasă. V-am dat o definiție a dansului și am speranța să vă placă.

Inspirația

Inspirația pentru un spectacol pornește de la niște necesități. Orice om care face dans pleacă de la o necesitate; la fel cei care scriu un poem, ori cei care scriu un articol, sau cei care fac filme, probabil că și ei pleacă de la o necesitate... Eu așa încep. Eu am *nevoie*. Câteodată îmi apare ceva... Există un citat al unui poet francez: „tocmai trecea un poem pe aici și l-am prins.” Este la fel... N-aș putea să vă dau o regulă, ci o constantă. În *Aleph*-ul lui

Borges – o poveste foarte frumoasă – cineva se duce în pivniță și acolo, între două scări, vede acel punct care zice că toate care au fost, care sunt și care vor fi sunt acolo prezente. Cam așa se întâmplă. Deodată vezi spectacolul. Eu așa sunt. L-au întrebat pe Rodin, sculptorul: „Maestre, cum faceți să scoateți dintr-o bucată mare de piatră, un elefant?” El a răspuns: „Foarte simplu. Iau blocul de marmură și scot din el tot ce nu este elefant.” Cam așa se întâmplă și cu spectacolul.

Cum se concepe un spectacol?

Aici este „nenorocirea” aceea: dintre conștient și inconștient – aș numi-o mai degrabă hiperconștient. Eu știu spectacolul, dar apoi îl uit. Încetul cu încetul, îmi revin niște lucruri, dar bineînțeles că omul descoperă. Îmi propun „ceva” și, deodată, văd că apare alături „altceva” care mi se pare mai important decât acel „ceva” pe care eu îl concepusem. Asta se întâmplă tot timpul. Cred că tuturor celor din lumea asta li se aplică: deodată, te apucă „zvâcul”, acest cuvânt minunat care numai în limba română există, „zvâc”. Apoi spectacolul se clădește, dar nu în piatră, ci pe un fundament mult mai grav, mult mai puternic, mai nenorocit, în corpul uman și în grupul de oameni. Și vă mulțumesc că m-ați pus să vorbesc despre acest personaj minunat care este *grupul*. Am



foto: Sebastian Marcovici

vorbit despre spațiu, am vorbit despre individualitatea, singularitatea fiecărui dansator, care se mișcă pe scenă, care se exprimă pe el însuși sau mă exprimă pe mine sau pe cineva dintre dumneavoastră, dar mai există și acel *grup* care are o dinamică foarte specială, probabil că nici sociologii nu știu exact în ce fel. Un coregraf știe mai bine cum funcționează un *grup*. O să vă spun ceva foarte caraghios: în mai multe companii cu care am lucrat, se întâlnesc aceiași oameni în interiorul unui grup. Același tip de oameni, aceleași sensibilități diferite (slavă Domnului). Problema grupului în muzică, într-o orchestră, este că au un dirijor, au un Celibidache în fața lor, care nu este doar genial, dar le și numără: un-doi, un-doi, un-doi... Dacă părăsesc locul meu din sală, unde stau la repetiții, dacă dispar, acel metronom intern trebuie să lucreze, ca și cum un dirijor ar manevra aceste mișcări, aceste respirații, aceste „nerespirații”, aceste poziții de stat foarte importante. Și apa stătută stă. O doare. Durerea stă. Durerea nu se mișcă. Când doare, doare. Ei bine, dansul doare. Dansul doare fizic și psihic și la nivel filozofic și la nivel religios și la tot ce vreți. În primul rând, fizic. Ai dansat vreodată un spectacol și nu te-a durut ceva? Mie nu mi s-a întâmplat să nu vin cu spatele rupt, cu gâtul strâmb... A fost aici un actor care a avut o durere de spate foarte puternică, iar spectacolul l-a vindecat, adrenalina

spectacolului, mistica spectacolului.

Spectacolul este o nebunie, iar ea vine dintr-un cumul de energii pe care numai *grupul* vi-l poate da. Un om, dansând singur pe scenă - mi s-a întâmplat foarte des - e singur în fața oceanului, singur în fața stelelor, în fața șoricelului, singur în fața pădăiei, singur în fața singurului om care contează în viața ta; este singur pe lume. Nu există singurătate mai mare decât aceea a unui om care dansează. Și actorii sunt singuri, sunt convinși, dar când dansezi ești mai singur, adică ești „gol” de singur.

Ați văzut că nu am vrut să le iasă foc pe gură, nu am vrut lei și cămile în scenă, am vrut doar talentul fiecăruia în care am crezut. Când i-am văzut am zis „Doamne ce frumoși sunt!” Și nu am vrut să se deghizeze în dansatori, balerini și balerine care fac mișcări. Nu mă interesează asta. Le-am zis un lucru în care cred foarte mult: că un corp inteligent este un corp frumos. Oricât de frumos, din punct de vedere estetic, ar fi un corp, dacă-i tâmpit, atunci tâmpit rămâne. Însă inteligența corporală se lucrează. Există multe feluri de inteligență: unul desenează bine, unul e bun la matematică. Eu cred că inteligența mișcării le adună pe toate. Ai nevoie de calcul matematic, de metaforă, de imagine, de poezie, de nebunie. Ai nevoie să fii și conștient și inconștient, să faci apel la inconștiență,



foto: Adrian Mărgineanu

să faci apel la conștiință, să te duci peste „super sau hiper conștient”, să-l apuci pe Dumnezeu de un picior, să-l apuci pe diavol de-o coadă, tot felul, într-o singură mișcare. Poate că se întâmplă asta oricui, oriunde, chiar și mergând la serviciu. Însă, când dansezi, aceste lucruri se sublimază și devin precum metalele acelea care se dematerializează, devin aer, nu mai trec prin starea de lichid, printr-un „nu știi ce”. Deci, această sublimare, acel proces despre care românul zice „să faci din rahat bici”, alchimia aceea mi se pare extraordinară. N-au spus „să faci din rahat florică”, au spus „să faci din rahat bici”. Adică una este să te biciuiască cu rahatul și alta, să te biciuiască cu un bici. Faptul că poți să-ți permiți să fii Păcală (și acesta e românesc) este extraordinar; în basme există Făt Frumos, în basme există păsărica aceea care îi aduce apă vie zmeului. Însă mai există un lucru nemaipomenit: puțul care merge în lumea cealaltă. Când dansezi, ești undeva pe tărâmul celălalt. Contează ceea ce omul vede, dar contează mai mult ce se întâmplă în interiorul tău, ca în cerul lui Van Gogh, chinuit, cu vârtejuri, cam așa se întâmplă. Când eram mic, tata m-a dus la Muzeul de Artă de la București, unde m-am oprit la un pictor care îmi place foarte mult, Aivazovski, un rus nebun care pictează marea, pictează valuri. Din când în când, mai apare și câte un pescăruș pe-acolo. Am rămas în extaz în fața lui și a lui Kandinski. Tata l-a înțeles pe primul, dar pe Kandinski nu prea. A zis „dar ce îți place la el?” Nu am știut ce să-i răspund. „Numai cerculețe și triunghiulețe și nu mai știu ce”. După ceva timp și gândindu-mă la un răspuns, am zis: „Tata, știi ce se întâmplă când mă mișc (eu eram deja la dans), când închid ochii, simt acest tip de cerculețe și triunghiulețe și de energii”. N-am știut explic mai bine ce sunt energiile, dar am spus „virgulele alea le simt de parcă îmi sfârtică interioarele, bineînțeles că și exterioarele”.

„dans-actori”

Îmi place doar cuvântul „dans-actor” pentru că, după părerea mea, un dansator bun este și actor. Nu am inventat eu asta. Uitați-vă la multe spectacole de balet, dacă nu ai vână de actor, nu poți s-o faci ca lumea.

Îmi amintesc foarte clar, când eram la școală și am crescut mare, eram lung și foarte subțirel, pentru că nu aveam mușchi și m-au pus să dansez cu balerina cea mai mare și cea mai bună din clasă. Eu eram mai puțin bun, adică nu-mi plăcea deloc dansul clasic, iar profesoara mi-a zis: „tu ești mare, tu cu ea”. Deci eu, cel mare, eu cu ea... Veneam la bibliotecă dimineața la ora șapte, mă puneam în poziția întâia și ea stătea pe scaun, iar eu mă țineam de rafturile cu cărți, la șapte dimineața, pe un frig groaznic. Ea zicea: „călcâiul mai în față, călcâiul mai deschis, genunchiul mai așa...” și mă chinuia ca pe hoții de cai.

Asta era dimineața... Apoi seara am nimerit cu Cristina – o foarte bună balerină cu o tehnică extraordinară –, iar acea doamnă mă pune să interpretez. Ce minunat era acel personaj, lebăda, un personaj suprarrealist, nu unul de trei parale, complex: albă, neagră. Prințul este un prost care stă acolo și așteaptă actul trei, căci are și el trei mișcări în spate și trebuie, mai ales, să o țină. Îmi amintesc repetițiile: „Cristina fă așa, fă așa, aia, cealaltă”, în timp ce eu stăteam în colț și ea zice: „tu stai acolo, stai și închipuie-ți: o fi albă..., o fi neagră..., o fi albă..., o fi neagră..., o să vezi că trec norii...” Când am ajuns pe scenă – acesta era spectacolul de diplomă, iar eu, în *Lacul lebedelor*, actul trei – am dansat asta. Iar variația asta (arată mișcarea) pe care o știm de când eram mici, de când ne-am născut, variația asta o cunoaște toată lumea. E ca „a fi sau a nu fi”. Am făcut această variație și, dintr-o dată, am avut un gol de memorie. N-am mai știut nimic de mine. Am făcut, continuu, aceeași variație la stânga și la dreapta... Mi-am zis: „gata, m-au dat afară”; era diploma, pierdeam doisprezece ani din viață. În schimb, nu, am trecut pentru că au zis: „tu știi să faci așa”. Deci așa se întâmplă cu acești „dans-actori”.

Am ajuns la dans, pentru că m-a dus mama. Aveam patru ani și profesoara m-a pus la bară, cu mâinile prinse de ea. La dreapta și la stânga erau poponețele „cucoanelor bătrâne” de opt sau nouă ani, eu aveam patru, iar profesoara spunea „ensemble!”. Eu mă gândeam ce să asamblez, nu înțelegeam nimic. Apoi profesoara zicea „poziția a cincea”, iar eu nu știam nimic și am început să plâng. Atunci, profesoara a venit la mine – o femeie superbă, dansatoare la operetă, fusese Miss România, blondă, cu ochi albaștri – m-a luat în brațe și eu am zis: „Doamna Dona, vreau să fiți nevasta mea!”. Și atunci, ea a zâmbit. Eu tot nu reușeam să fac mișcările pe care le făceau „babele” alea de opt sau nouă ani, de altfel mișcări minunate. Anda Călugăreanu a fost una dintre „babele” acelea de 8-9 ani. Însă neputând să fac nimic din ce îmi cerea ea, mi-a zis să fac pe bufonul în grădina cu flori. Imaginați-vă: hârtie creponată, galbenă, roșie, verde, fetele se învăteau așa frumos, și la repetiții mi-a zis să stau lângă tron și, între timp să mai fac câte o mișcare. Eu m-am așezat lângă tron, apoi venea prințul și era ca și cum ar fi coborât Luceafărul din cer.... Astfel, am stat și eram paralizat, timorat de superbul prinț, de superbe balerine și așa mai departe... S-a deschis cortina și am zis că fac ce mi-a zis, adică ce vreau. Am început, iar fetele cădeau, prințul se împiedica, am dat spectacolul peste cap, dar eu am avut succes. Primul dans era cu o cocoasă. Vă dați seama... la balet să îți pună o cocoasă... Eram bufon, cu pălărie și cu cocoasă. Atunci mi-am dat seama că din această cauză am avut atâta libertate? Apoi m-am întrebat

de ce să nu profit, într-un dans, de libertatea actorului?! Actorul este mai liber decât noi, actorul nu are atâtea constrângeri. Niciodată nu mi-am dorit să fac balet clasic.

Am vrut să fiu un clovn matematician. Clovnii îmi plac foarte mult, îmi plăceau ca și copil, tuturor copiilor le plac, iar mie mi-ar fi plăcut să fiu așa... să am nasul roșu, să mi se aprindă urechile, să îmi iasă apă din urechi, dar să fiu și matematician. Doamna Miriam Răducanu mi-a zis că prin dans poți să deveni clovn, matematician, actor și tot ce vrei, dacă realmente dansezi. Și m-a obligat s-o fac, să mă duc la Moscova, să învăț carte, să știu, să lucrez cu tot felul de artiști. Eu nu-mi doream asta, pentru că deja dansam cu dumneaei, liber, frumos. Însă libertatea, pe lângă ceva care e haotic, nu este libertate, dacă tu nu ai constrângerea și autodisciplina și încă ceva mai teribil, cum e autocenzura: autocenzura ridicolului. Eu am simț al ridicolului groaznic. Dacă simt că sunt ridicol este teribil, iar când dansezi ești foarte ridicol. Ce ridicol poți să fii! Într-o secundă ai făcut ceva și ai beștelit-o. Însă aceste momente de recuperare sunt momente de actorie pentru mine. Eu nu sunt actor, dar am lucrat cu actori. Primul meu premiu de coregrafie a fost la Piatra Neamț, pentru o piesă de teatru, cu actori. Îmi place să lucrez cu actorii pentru că nu au și nu se obligă la niște automatisme, nu le pasă. Greul vine când vor să pară dansatori și nu trebuie să pară dansatori.

D'ale noastre... Mozart Steps: despre necesitatea cunoașterii surselor

Am dansat și la Moscova și la Bruxelles pentru oameni care habar nu aveau cine este Caragiale și nu m-au întrebat dacă trebuie să citească Caragiale, dar au fost unii care l-au citit după aceea. *D'ale noastre* este foarte diferit, pentru că are citate clare din Caragiale, iar venind și prezentând Caragiale în România este ca și cum te-ai duce cu Molière în Franța, sau cu Shakespeare în Anglia. Trebuie să îi recunoască foarte bine oamenii. *Mozart Steps* este mai greu, fiind un spectacol muzical, abstract, cu elemente concrete cu care se joacă Kandinsky și Aivazovsky. Dacă vă apropiați de o pictură foarte realistă, vedeți că este făcută numai din punctulețe și din tot soiul de lucruri foarte abstracte. De multe ori, nu este nevoie să înțelegi o singură istorie, ci *mai multe* istorii. Pornind de la ideea pasului, a organizării și a dezorganizării acestui pas sau a acestor pași, cred că cel mai important este să fi trăit niște lucruri, pur și simplu, să vii cu ideea că dintr-un pas este posibil orice.

În acest moment mi-a plăcut Mozart pentru că este doct, pentru că țin foarte mult la ideile de muzică doctă, de muzică cultă, de dans cult, de dans doct. Dansul acesta se bazează pe ideea că este nevoie de o anumită doză de concentrare, așa cum ai nevoie ca să-l asculți pe Wagner.



foto: Adrian Mărgineanu

Ai nevoie de o anumită cultură, dar, cel mai important este să ai o deschidere foarte mare, chiar mai multe antene și pâlnii și să îți spui că omul respectiv a pus în acest spectacol și o doză din viața lui, ceea ce înseamnă că, pe undeva, trebuie să corespundem. Bineînțeles că, dacă aveți cultură, o să vedeți că am plecat de la teorema lui Pitagora, când am construit unele imagini, teoremă care nu este egipteană, dar el a învățat în Egipt și lucruri masonice și piramide și triumfiuri și așa mai departe... Eu, nefiind mason, vă spun direct: îmi plac masonii. Îmi place ideea pentru că sunt niște oameni care ajung undeva și încearcă să gândească lumea. Mozart, cel puțin, așa a făcut, dar a fost un mason nebun și, în același, timp un copil care făcea tot felul de năzbâtii. A avut și niște libertăți, și-a luat niște libertăți. Mi-am luat și eu niște libertăți, plecând de la ideea că suntem toți la fel. Mie îmi place foarte mult această idee și, chiar dacă venim din locuri diferite, de aici, de dincolo, de peste mări și țări, dacă am merge pe altă planetă, am fi toți la fel. De-asta nu este nevoie să citești foarte mult, dar dacă citești nu vă strică.

Se întâmplă tot felul de evenimente acum, de exemplu Primăvara Arabă, dar nu m-a interesat asta, pentru că eu am avut spectacolul de multă vreme în minte și am vrut să îl fac. Am plecat chiar de la muzică pentru că autorii și-au permis să o revizuiască, făcând lucruri curajoase, pentru că au îndreptat-o spre orient, ceea ce

nu e neapărat arăbesc. Eu, la un moment dat, parcă am auzit Miorița. Parcă auzeam un buciom românesc. Și noi suntem orientali de fapt, de exemplu față de Austria suntem cam orientali.

Mie îmi place ideea rozei vânturilor, îmi place răscrucea, îmi place ideea că roza vânturilor este un punct de energie, deoarece vânturile pot alege dacă merg la dreapta sau la stânga, dar acolo sunt în centru. Piramida este frumoasă și pentru că stă de multă vreme așa, în picioare și nu cade, pentru că are bază largă. Dacă ai bază largă poți să stai bine. Am să vă spun un secret. Din păcate, nu ați asistat la începutul repetițiilor. Înainte să repetăm, fac un „curs”, cum s-ar spune. Dansatorii au învățat și toată viața învață. A spus-o și Lenin: „învățați, învățați, învățați”. Ei bine, cu piramida îi „omor” pe actori. Am presupus că este o piramidă centrală, pleacă din centru, de aici, apoi în sus și în jos. Într-un fel, este foarte neinocent formulată această idee de piramidă acolo. Am vrut ca ei să fie într-o relație cu această piramidă centrală, care să reprezinte un fel de stabilitate.

Aici sunt actori, dar și studenți, iar profesoara acestor studenți este acolo (Adriana Bârză n.n.), mi-a fost mâna dreaptă și o să rămână piramida centrală după ce plec eu. Este Adriana Bârză, o dansatoare superbă. Eu plec mereu de la ideea dansatorului, nu fac coregrafii ca un tablou, mă gândesc la piramida centrală, iar Adriana este



foto: Adrian Mărgineanu

așa ceva. Am întâlnit un om foarte inteligent, teribil de inteligent. Pe cât de inteligent, pe atât de talentat. Se mișcă precum un Dumnezeu. M-a durut sufletul să nu o pun în spectacol. Este foarte important de înțeles că fiecare mișcare este precum prima mișcare pe care o faci în viață, dar și ultima, iar după aceea poți să-ți dai duhul. Adriana Bârză înțelege foarte bine dozajul de energie. Apoi, am mai găsit pe cineva care-mi stă alături foarte bine, Daria Ciobanu, e acolo (*arată din nou cu mâna*): cunoaște spectacolul mult mai bine decât mine. Realmente, dacă se întâmplă ceva cu acest spectacol, ea știe tot și știe bine. Există o companie foarte bine organizată aici începând de la cap – pe domnul Chiriac l-am văzut de trei ori, dar l-am simțit tot timpul, iar Daria Ciobanu l-a reprezentat. Este foarte frumos organizat acest spațiu sibian de teatru, prin ceea ce face cu „naționalul” și „internaționalul”. Eu înțeleg de multă vreme că „naționalul” nu există fără „internațional” și „internaționalul” fără „național”. Nu poți fi internațional dacă nu ești național. Faptul că această companie, a Teatrului Național Radu Stanca, este organizatorul și sufletul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, face ca aceste legături să funcționeze peste mări și țări, un lucru foarte important pe care l-am simțit din plin. Sunt oameni care au jucat la Edinburgh, au jucat cu Dabija, cu multe ale nume mari. Se lucrează altfel cu un asemenea actor, decât cu unul care nu știe

nimic. Însă nu numai că nu știe nimic dar i se pare că știe tot, ceea ce e mult mai rău. Modestia lor este extraordinară și așa vrea să nu treacă, pentru că eu le spun „vă rog să nu ne pară rău că ne-am născut”, ei nu trebuie să se scuze că există. Repet, sunt oameni de o modestie și de o calitate umană extraordinară, care te ajută foarte mult. Cum a spus Florin Coșuleț (actor n.n): pentru mine, poezia și metafora sunt foarte importante, iar acest lucru așa vrea să-l întâlnesc și din partea publicului. Noi suntem viciați de televizor și de telefoanele mobile pentru că sună, vibrează și în timpul spectacolului îl deschidem, pentru că ni se pare mai important. Însă pierdem ceea ce ni se arată și este păcat. Asta nu strică spectacolul, dar strică socoteala spectatorilor. Aici nu putem comenta, nu avem acest timp, suntem legați cu niște ațe.

Spectacolul este un proces, un animal viu. Veniți să-l mai vedeți o dată. Atunci veți vedea altceva, altcumva, veți fi alții. Este adevărat că de aici poți să vezi niște detalii și de acolo se vede cu totul altceva. De acolo se vede, într-adevăr, coregrafie. Aici se vede exact desenul decupat în spațiu. La un spectacol văzut la Sankt Petersburg, m-a întrebat un fel de critic imaginar ce este dansul. I-am răspuns că dansul meu este un dans „neo” (îmi place cuvântul „neo”), este un dans neo-postmodern, metaforico-impresionist, de factură multi-planetară.

BIBLIOGRAFIE

- Dils, Ann. *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Wesleyan, London, 2001
 Heidegger, Martin. *Originea operei de artă*. Editura Univers, București, 1962
 Ianegic, Ion; Ionescu, Liviu și Urseanu, Tilde. *Istoria baletului*. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967
 Kassing, Gayle. *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. Human Kinetics, NY, 2007
 Munro, Thomas. *Artele și relațiile dintre ele*. Editura Meridiane, București, 1981

Gigi Căciuleanu is a dancer, choreographer, theorist and poet. He studied at the National School of Choreography in Bucharest and at the Balshoi Theatre in Moscow. He won, for two consecutive years, the First Prize in Choreography at the International Competition in Cologne, alongside Ruxandra Racoviță. He is the founder of the Contemporary Dance Studio from the Grand Théâtre de Nancy, France, the artistic director of National Coregraphic Centre from Rennes, and one of the founding members of the International Dance Council at UNESCO. His choreographies are included in the repertoires of opera companies from Paris, Lyon and Avignon, and in those of the company created by Pina Bausch: Wuppertaler Tanztheater, Hamburg Opera, Rome, *La Fenice* Theatre, Welsh National Opera from Cardiff, SODRE from Montevideo, Municipal Theatre from San Paolo where he cooperates with the Brazilian dance company Cisne Negro, and with the Israelite company Bat-Dor. He organizes tours with his performances from Paris to New York, Berlin, Buenos Aires, Tokyo, Bruxelles. He divides his choreographic activity between his own company from Paris, National Chilean Ballet (where he holds the position of artistic director) and Oleg Danovksy Ballet Theatre in Constanța. In 2003 he is nominated as the best choreographer of the year by the Circle of Art Critics from Chile, and he won (for the second time) the Altazor Prize, the Chilean equivalent of the American Oscar Prize. Starting with 2004 he offers courses of choreography at the Superior Conservatory in Vilette, Paris, at the Harmonic Studio in Paris, at the Conservatories in Boulogne – Billancourt (Paris), Rennes and Annecy. In 2002 he publishes *VVV - Vientos, Volumenenes, Vectores*, (*VVV – Wind, Volumes, Vectors*) a book focused on “the basics of a grammar, and theory of dance”.

Institutional Affiliation and Contact: Gigi Căciuleanu Romania Dance Company, Calea Victoriei 32-34 (Scara B, Etaj 9), București, sector 1. Email: office@art-production.ro

Dan Hăulică

NU SUNTEM ÎN DIALOG, SUNTEM UN DIALOG

dialog cu George Banu

Abstract: In this study, George Banu and Dan Hăulică are focusing on one of the most important Romanian cultural magazines: *Secolul XX* (20th Century). During the communist regime, this magazine was part of the few sources Romanian readers could use in order to read contemporary Western literature, essays and articles. Dan Hăulică, who was the editor-in-chief for *Secolul XX* is emphasizing the idea that great culture always is of a pedagogical value. For that purpose, this particular cultural magazine had success because it showed great respect for fundamental institutions as libraries and fundamental establishments. The article is broadening its approach on its subject, by discussing the case of Romanian arts and culture in the European context, and the way it behaved during the last decades of the 20th century.

Keywords: 20th Century, cultural synchronism, cultural magazines, ideas, heritage, UNESCO

Următoarea lucrare reprezintă transcrierea conferinței susținute de Dan Hăulică, alături de George Banu, în cadrul Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția a XX-a (2013)

George Banu

Această întâlnire e pusă sub numele dialogului cu Dan Hăulică, o personalitate mereu animată de dorința de a comunica, de a schimba gândiri și opinii. Și când spun asta, mă duce gândul la ce a însemnat revista *Secolul XX* pentru generația noastră: o adevărată școală de gândire, o veritabilă deschidere spre lume și cred că e un moment privilegiat astăzi să vorbim despre personalitatea și gestul dublu al lui Dan Hăulică. Este un gest dublu, în sensul în care, pentru noi toți, *Secolul XX* a însemnat o deschidere pentru patrimoniul mondial, care nu a fost tratat ca o rezervă gigantică, babiloniană de cultură ci, dimpotrivă, ca un zăcământ animat, dinamizat de un tânăr. Uităm că, totuși, atunci eram cu toții mai tineri și e de ajuns să vezi fotografiile... Am văzut, de curând, o fotografie din *Secolul XX*. Trăim cu imaginea că așa eram și atunci, dar viața ne-a mai și stricat, nu numai ne-a îmbunătățit. Apoi, un om tânăr ca Dan Hăulică ne-a deschis tuturor posibilitatea de a avea acces la patrimoniul internațional al epocii, instalând o relație dialectică. Deci, *Secolul XX* a însemnat un gest al unui tânăr redactor șef, cu o echipă de prieteni, un gest

de deschidere către cultura mondială. Totodată, „*Secolul XX*” se înscrie în tradiția marilor reviste culturale care au marcat secolul al XX-lea, de la *Nouvelle Revue Française*, în Franța, la *Sipario* în Italia, *Theaterzeitschrift* în Germania, ori *Dialog* în Polonia. Toate aceste reviste au însemnat un fel de încrucișare de drumuri între culturi diferite. Prin urmare, primul moment al gestului artistic al lui Dan Hăulică de deschidere către patrimoniul mondial, în timp ce România era, totuși, supusă unor închideri mai degrabă programatice și ideologice sunt cărțile esențiale care au apărut sub îndrumarea sa. Acum o lună și jumătate, Constantin Chiriac îmi vorbea de o carte de Dino Buzzati, despre care eu nu am auzit. Apoi, printr-un miracol (eu cred foarte mult în hazard), după două zile, într-o duminică, ajungând la București la mama, femeia de serviciu găsisese acel volum pe stradă, la un avocat care și-a aruncat cărțile. Am luat cartea, am citit-o, am realizat că este extraordinară, dar mi-am dat seama că, de fapt, aceste cărți existau și pe vremuri, iar numele lor le-am cunoscut grație *Secolului XX*. În a doua parte a vieții lui Dan Hăulică, gestul a fost invers, de deschidere a lumii către patrimoniul național. Dânsul, care era omul „cel mai internațional”, „cel mai cosmopolit” în București, a devenit, la Paris, apărătorul valorilor culturii naționale, a patrimoniului național, având perspectiva aruncării de poduri, a dialogurilor, a valorizării a ce era, dacă nu interzis, dar mai puțin cunoscut. Întâlnirea de astăzi are sensul unei duble angajări. Este vorba despre o dublă



foto: TNRS

angajare a unei personalități care, de fiecare dată, a încercat și a reușit să arate că există o altă parte a lumii, pentru cititori și pentru artiști. Poate că dialogul cel mai profund este acela cu fața ascunsă a lumii – iată ceea ce a făcut Dan Hăulică. Iată care ar fi prima mea provocare: raportul pe care l-ai avut cu cultura mondială, când ai condus *Secolul XX* nu a fost un aport de neutralitate, ci de angajare personală. Revista reprezenta, în acel moment, o sursă de informație, dar și o sursă de cultură intelectuală afirmată a redacției și a ta însuși. De aceea, au existat numere speciale, numere istorice ale *Secolului XX*, care fac parte deja din tradiția culturală a României din anii '70 – '80.

Dan Hăulică

Sunt cu adevărat mișcat de aceste cuvinte, care arată că ceea ce pare fâgaș în existența unei reviste lasă totuși urme și devine un fâgaș statornic în conștiință, în orizontul de așteptări al publicului. Și, pentru că stăm sub semnul dialogului, așa cum se găsește ultima ediție marcând cu adevărat un fel de culme în evoluția festivalului, aș aminti o vorbă dintr-un poem a lui Hölderlin care situează dialogul pe un plan calitativ înalt, spunând „nu de când suntem *în* dialog, ci de când suntem *un* dialog”. A fi un dialog, a asuma, deci, nevoia schimbului de opinii, de atitudini, de agonisire nu numai livrescă, dar vitală, la nivelul ultim, celular al ființei, este, cred eu, destinul acestui festival, pentru că el nu se limitează la o adunare

de informații ținute la ultima oră, ci încearcă o punere în rezonanță la niveluri mai adânci. Eu cred că de acest lucru aveam în primul rând nevoie, pentru că am avut pedanți ai bibliografiilor la zi, uneori bine școliți, alteori mai superficiali. În *Bietul Ioanide*, este un profesor care are o imensă servietă burdușită de volume cu fițiuci care se răspândesc în toate direcțiile; este un fel de bibliografie ambulantă... E ceea ce ne-am străduit noi la *Secolul XX* să facem: să structurăm aportul pe care îl aduce revista, să nu oferim un fel de prinos dezinvolt, asemenea unui sac care atârână în toate părțile. Era o problemă de arhitectură interioară a revistei, la care eu am ținut foarte mult. Când am luat în mână *Secolul XX*, era după vreo doi ani de la înființare și am dat peste niște situații absolut aberante. Se adunau materiale și se trimitea un fel de desagă informă la nu știu care secție a Comitetului Central, ca să i se supună acolo unui ochi discriminator. Bineînțeles, am oprit acest procedeu și ne-am silit să găsim niște articulații interioare ca să construim fiecare număr. Aceasta am făcut-o progresiv, nu am izbutit din prima clipă, dar, în orice caz, acesta a fost gândul nostru și, desigur, să ținem seama de urgențele momentului cultural. România avusese în partea dintre cele două războaie, cum bine știți, o perioadă care echivalează cu ceea ce în alte culturi s-a întâmplat un secol întreg: o mare bogăție, o mare pluralitate de căutări, cu mari reușite poetice. A fost o perioadă de anvergură cu Tudor Arghezi, Ion Barbu, George Bacovia, cu poeți gânditori ca Alexandru Philippide, de pildă. Era un lucru

cu adevărat meritoriu, dar încercarea de a simplifica fanatic peisajul cultural, după 1947, a produs un vid de informații, cu mari lacune informaționale. În copilărie mi se povestea de cărți aduse din Paris care veneau în trei-patru zile, de pildă, și nu numai în Iași, dar și în Galați, iar în multe alte părți era un circuit informațional formidabil. România nu a fost niciodată o periferie uitată, rămasă cine știe unde, pierdută în focarele culturale ale Europei. Atunci, prima noastră misiune la această revistă a fost de ordin patrimonial. Noi trebuia să arătăm care e poziția noastră față de marile valori oculte. Deci prima noastră îndatorire a fost să facem mari numere, în care să arătăm care este atitudinea noastră sau a conștiinței contemporane față de valori de tipul Marcel Proust, James Joyce, ori Franz Kafka, de pildă, care sunt complet scoase din orizontul curiozității interesului public. A urmat o perioadă în care, asupra lui Joyce, de exemplu, am revenit în multe rânduri, în general era un fel de urcuș în spirală, cu toate temele acestea. La fel și cu Proust: după câțiva ani le reluam, cu un con de explorare mai larg, dar toate aceste explorări singulare, legate de forța singulară a vreunui cutare sau cutare geniu creator, noi am încercat să le extindem la niște discuții care să intre în textura curentelor, a mișcărilor în care erau angrenați acești mari creatori. Au fost alegeri deloc întâmplătoare, la numerele de răscruce ale revistei 50, 100, 150, cum ar fi Dostoievski: un fel de punct de plecare paradoxal pentru expresionismul european, dar și pentru o lectură nouă a culturii noastre pentru că, de pildă, ne considerăm nu o floare exotică, ivită în ogorul culturii românești, ci o funcție deschisă a culturii românești, o funcție de cultură, de cunoaștere cu tot ceea ce este vital pe mapamond. Noi am considerat întotdeauna o îndatorire să ne asumăm direcția punerii în relație a marilor modele universale cu ceea ce se întâmplă interesant în creația contemporană. Pentru a vă da un exemplu, William Faulkner era un îndemn la o lectură reinnoită a ceea ce încercau, cu îndrăzneală, o serie de autori de proze scurte din literatura noastră (Velea și alții). Erau lucruri care trebuiau arătate, într-o țară care nu avea o mare experiență a diversității... A existat Ioan Pillat, care tradusese *Anabaza* lui Xenophon, ceea ce era o mare curiozitate, dar cultura românească nu-și permitea aventuri care să meargă așa departe, deci era, totuși, o îndatorire pentru noi. Am făcut-o cu un curaj care era, poate, nesăbuit. Noi nu aveam nici măcar bani pentru a plăti corespondența în străinătate. Totul era obținut pe baza impresiei bune pe care o făceam în întâlnirile internaționale: oamenii ne ofereau texte fără să pună condiții. Marele editor al grupului Noului Roman, care era, paradoxal, un editor destul de temut, dar, când a văzut revista, cu un ochi sagace, mi-a zis cu

un fel de ciudă „noi nu avem așa ceva în Franța”. Acolo existau, totuși, reviste foarte bune, dar acestea aveau o existență mai puțin tenace ca a noastră. *Secolul XX* avea, în schimb, o nevoie de a păși apăsător pe un teren pe care să îl recunoască cu un fel de bun-simț al posibilului și al realizabilului, date fiind condițiile în care ne mișcam, dată fiind existența cenzurii, minciunilor pioase pe care trebuia să le inventez când l-am publicat pentru prima oară pe Mircea Eliade, de pildă. Îl întâlnisem la Roma și îmi dăduse un text, o nuvelă, poate cea mai frumoasă din ceea ce a scris în ultimele decenii: *La Țigănci* și, bineînțeles, eram fericit să o public împreună cu niște texte despre gândirea sa, despre aspectele mitului. Mai era un text remarcabil al doamnei Zoe Dumitrescu Bușulenga: primele încercări de a-l introduce pe Eliade în curentul de idei al României contemporane. Știam că de-a lungul unui proces tipografic care dura în acel timp mult (eram înaintea epocii electronice, treceau aproape două luni de zile până se făcea o revistă de două sute de pagini) se va afla ce vom publica, drept urmare vom avea reacții de toate felurile: de la geloșii dintre colegii de generație ai lui Eliade, până la instanțele temut ideologice.

Nu fac eroism din asta: atunci când aplaudăm gesturile pozitive ale perioadei de care vorbea George Banu, acești patruzeci de ani dintre 1949 și 1989, nu trebuie să încercăm să ne situăm într-un fel de orgoliu narcisist și să credem că totul a început cu gestul nostru curajos. Fiecare trebuie să își cunoască demnitatea, care este inerentă actului cultural, demnitatea gestului de a picta, de pildă, la pictori care nu veneau cu manifeste incendiare, dar care prin însăși inerenta artisticului, prin însăși capacitatea de a se investi loial în ceea ce făceau, constituiau un exemplu și o anulare, dacă vreți, a tot ceea ce era manufactură precipitat ideologică în propunerile oficiale.

George Banu

Ceea ce spui e interesant pentru că relevă conceptul de a prezenta nu numai *Secolul XX*, ci rolul unei reviste de dialog. Nu era vorba de o neutralitate informativă în imensitatea cantitativă a patrimoniului lumii, căci s-au operat alegeri și deschideri. Evident, fiecare își povestește anumite amintiri personale, dar ultimul spectacol important pe care l-am văzut la București a fost cel al lui Peter Brook în clipa în care fuseseră publicate tezele din iulie. Spectacolul lui Peter Brook, un mare succes în lume, *Visul unei nopți de vară*, cu ordin de sus, a fost distrus de toată critica română. Erau detestabili: Nicolae Carandino și Radu Popescu nu trebuie iertați pentru că au făcut pușcărie, ci, dimpotrivă, făcând pușcărie, au devenit mai servili. Atunci, fiecare se întrecea în distrugerea acestei

capodopere a lui Peter Brook. Radu Popescu a spus că spectacolul a fost bun doar pentru că era bazat pe textul reușit al lui Shakespeare. Sunt răni care încă nu s-au închis, nu s-au cicatrizat. Totuși, în ciuda acestei linii politice, Dan Hăulică spune că revista era ușor detașată de context, cu un decalaj sistematic și recunoscut. Ceea ce am învățat de la tine, faptul că, în perspectiva timpului, calitatea contează mai mult decât punctualitatea și atunci, în *Secolul XX*, am publicat un articol care, chiar și acum, înseamnă foarte mult pentru mine pentru că era, cum spunea Dan Hăulică, o informație despre un spectacol extraordinar pentru istoria teatrului european (*Visul unei nopți de vară*), dar care căpăta un alt sens pe lângă cel simplu, informativ. Îmi aduc aminte și acum de momentul în care am deschis revista. Eram tânăr și am văzut primele opere ale lui Horia Damian. Într-un fel, *Secolul XX* avea opțiuni personalizate, dar, în același timp, deloc neutre, referitor la ce se scria despre dialogul între arte, nu numai între un patrimoniu exterior și o cultură care era, totuși, închisă.

Dan Hăulică

În secolul al XIX-lea exista o preeminență a faptului literar, Victor Hugo spunea „la littérature c'est de la culture”. Ceea ce noi am încercat a fost să lărgim modul de captare a realului prin apelul sistematic, conjugat la experiențe artistice variate. Exista, bineînțeles, o obligație de ordin exterior, iar aceasta impunea un tipar pe care ni-l invidiau revistele din zona socialistă și polonezii care aveau și ei reviste interesante, dar care erau foarte „uscate” ca aspect; la fel aveau și maghiarii. La noi a existat această fericită îmbinare de somptuozitate cromatică și plastică între enunțurile literare, care nu era obținută deloc ușor. Stupoarea mea a fost că această revistă care era finanțată de Uniunea Scriitorilor, s-a izbit, în cadrul acestei instituții, unde erau mulți creatori de renume, de niște negări vehemente de tipul acestor ascensiuni vulgare: „Păi de ce să cheltuim banii Uniunii ca să facem propagandă artiștilor plastici?” Era un fel de gândire mărunță, sindicală, de diviziune, care nu poate duce nicăieri. Cultura este una singură. Am izbutit, de-a lungul anilor, să impunem un alt punct de vedere și toți au înțeles că literatura pe care o prezentăm este îmbogățită, apare într-o epifanie glorioasă în contactul cu aceste mărturii venite de pe câmpul tuturor artelor, că era un schimb profitabil pentru întregul culturii. Evident, toate lucrurile acestea nu s-au obținut ușor, bătând din palme, dar cred că răspundea unei necesități obiective. Revistele de la noi au fost mult mai importante decât revistele din alte țări. De pildă nu există în Franța secolului al XIX-

lea ceva comparabil cu succesiunea tensionată a revistelor literare. La noi se poate face o istorie a culturii și literaturii în jurul revistelor *Dacia Literară*, *Convorbiri Literare*, ori *Semănătorul*: ele sunt niște poli magnetici care adună, în jurul lor, tot ce este mai bun în creația timpului lor. Prin urmare, cred că toate lucrurile acestea și-au spus cuvântul. Noi nu ne-am considerat niciodată un lux livresc în cuprinsul literaturii noastre, revista părea o operă de mandarin, dar ea răspundea unei funcții imediate.

George Banu

Un prieten îmi povestea, aseară, că în revistă se puteau regăsi, totuși, gesturi extrem de importante, care intrau și în această sincronizare culturală. Știu că, luându-mi o responsabilitate mare, pe care după zece ani nu aș mai fi luat-o, am publicat texte despre personalități importante ale scenei europene. Cred că, într-un fel, revista avea meritul de a servi unui loc alchimic, în care se întâlneau discursuri diferite, zone culturale diferite. Aceasta este pentru mine un fel de caracteristică, o privire panoramică. În Franța, de exemplu, la facultăți, privirea panoramică nu există, e privilegiată doar privirea specializată, ceea ce înseamnă că un student știe perfect un curs pentru că făcut cu mine șase luni Cehov, dar n-a citit, alături, nici o piesă de Strindberg. Focalizarea e o pătrundere în centrul unei opere, dar cu riscul pierderii perspectivei. Pentru mine, *Secolul XX* a fost, dimpotrivă, o deschidere perfect panoramică, ghidată foarte bine de către Dan Hăulică și, de aceea, sunt convins că a rămas o școală de gândire. Când eram tânăr am citit o carte foarte bună de Curtius, unde era o teorie ce mi-a rămas în minte și pe care eu o cred justă. El spunea „marile culturi își sunt suficiente. Ele nu dialoghează, în timp ce micile culturi servesc drept agent de legătură” și a dat ca exemplu cultura olandeză, care a servit drept placă turnantă între două culturi. *Secolul XX* a răspuns și acestei dimensiuni, deoarece făcea legătura între marile culturi. E o teorie a mea, care nu le place francezilor, dar eu cred că e justă: declinul actual al Franței se confirmă prin faptul că numărul de traduceri se multiplică. Atunci când o țară este puternic dezvoltată cultural, ea este o citadelă, dar când numărul deschiderilor este mare, atunci devine o țară de dialog, cum era România. E foarte drept că teoria mea e incorectă din punct de vedere politic, dar eu o cred justă. Și cred că *Secolul XX* ne-a ajutat să fim în mijlocul unei intersecții: nord – sud / est – vest și, poate, de aici a rezultat așteptarea repetată, în fiecare lună, a *Secolului XX*, care rămâne unul dintre momentele marcante ale tinereții mele.

Dan Hăulică

Da. Se făcea coadă, se dădea „supra-preț” pentru o revistă care nu avea tirajul așa mare. Am putut tipări, cu mari eforturi în jur de cincisprezece mii de exemplare, ceea ce era foarte mult, deci nu aspectul cantitativ era în suferință la noi, ci toată această conjunctură plină de curse. Dar ceea ce cita mai înainte George Banu, poate fi extins și în alte părți. Soția mea, cât timp a fost profesoară în Franța, avea studenți străluciți, plini de vervă subtilă, care vorbeau de autori contemporani importanți și alte lucruri, dar nu citiseră nici Homer, nici *Hamlet*, de pildă. Deci, această specializare pretențios teoretizantă este timidă în a îmbrățișa câmpul valorilor; este unul dintre riscurile acestei super-specializări. Un istoric european contemporan are o carte, *O istorie a gândirii de la Homer la Ioana D'Arc* și pare șocant că Ioana D'Arc este pusă pe linia *gândirii*. Ideea este că există niște procese de difuziune a mării *gândiri*, care trebuie luată în seamă și care este o pedagogie superioară.

Eu cred, de pildă în valoarea intrinsecă, pedagogică, a mării culturii. Cea mai frumoasă carte de analiză a creației antice este o carte de superioară pedagogie a lui Werner Jaeger, *Paideia*, fiind construită în jurul ideilor transmisibile prin educație pornind de la Homer până la Aristotel. Dar nici un alt istoric al artei nu pătrunde așa de adânc în dialectul creației cum face acest savant, care nu pierde din vedere capacitatea de transmisie a valorilor în actul educativ. Pentru că „paideia” grecească nu era (și revenim la sensul inițial al discuției de astăzi) un cumul de cunoștințe. Cultura și tot ce e paideic în gândirea grecească era o dinamică deschisă și nu un cumul stagnant. Or, tocmai această dimensiune am încercat noi să o atingem și nu printr-un fel de activism frenetic, nu făceam marinetism culturii, deoarece aveam respectul bibliotecii și al lucrurilor fundamentale. Numărul acesta pe care am îndrăznit să vi-l aduc astăzi, aici, este centrat pe instituția bibliotecii, *Biblioteca: durată și prospecție*. Este o prospecție plenară, sunt multe imagini, se deschide cu *Codex Aureus*, un manuscris împărțit între noi și biblioteca Vaticanului. Eu cred că această vitalitate, dacă vreți, a învățării, a transmisiei, trebuie să ne stea mereu în minte: noi nu suntem niște prețioși ai gestului cultural, ci niște oameni care, ținând la o anume eleganță și rigoare, încercăm să verificăm mereu capacitatea de absorbție a acestor valori de către mase mari de tineri. Îmi amintesc despre prim-ministrul nostru de acum vreo zece ani (Mugur Isărescu), când a venit Frederico Mayor, prietenul meu și director general UNESCO, i-a spus: „Noi toți ne-am deschis spre cultură prin *Secolul XX*”, el fiind un mare finanțist și guvernatorul cel mai vechi din Europa. Deci, vreau să

spun că aceasta s-a împlinit pentru oameni de formații diferite, care nu se visau numai creatori în câmpul ficțiunii: revista a izbutit să existe, să funcționeze, să ofere, să livreze aceste modele de gândire și de existență, pentru că *aceasta* este marea literatură.

George Banu

Poate vorbim acum și de partea inversă, de a doua mișcare: faptul de a fi ambasador al României la UNESCO poate să fie un gest simplu decorativ, neangajant, pe când poziția pe care ai adoptat-o a fost extrem de militantă în favoarea patrimoniului românesc și în favoarea înscrierii sale în valorile universale apărute de UNESCO și, în același timp, de gesturile de reparare a ceea ce regimul dinainte negase sau, mai rău, distrusese.

Dan Hăulică

Cred că este vorba despre o dublă dimensiune obiectivă, care merită, într-adevăr, să ne ghideze pașii. Am fost mai bine de zece ani ambasadorul României la



foto: TNRS

UNESCO și vicepreședinte al Consiliului Reprezentativ, având în responsabilitatea mea ONG-urile, care știți cât sunt de ramificate, dar și tot ceea ce privește învățământul, adică milioane de oameni care aparțin acestor zone. Gândul nostru a fost de la început că aici trebuie să își găsească loc și marile creații ale geniului românesc. În primele ore ale revoluției noastre am făcut o declarație la televizor în care am spus că nu există două culturi, ci o singură cultură românească, dincolo de granițe sau între granițe. Problema era să o facem prezentă și activă în conștiința noastră. În acest sens, am reușit să îl cooptăm și pe Emil Cioran, care era destul de reticent la astfel de întâlniri și le considera un fel de mondenitate zadarnică. Reuniunea era un dublu omagiu, pentru Cioran și pentru Eliade, dar cu mari actori, cu editori, cu gânditori de prima mână, astfel încât sălbaticul Cioran, la un moment dat, se întoarce către soția mea, când se

facea o lectură din textul său și îi spune „nu-i rău deloc”. Asta i se întâmpla și lui Mihail Sadoveanu, când ajunsese la o noblețe taciturnă, fiind frumos cum nu fusese nici în tinerețe și nu mai scria, dar trona majestuos într-un fotoliu înconjurat de o curte de admiratori, de prieteni și i se citeau fragmente din propria lui literatură, din cărțile lui cele mai reușite, *Hanul Ancuței* și altele, iar el, din când în când, suspina: „tare frumos”. Eu zic că ar trebui să avem curajul să recunoaștem că o cultură care a dat valori de tărie (vorba lui George Călinescu, de tăria lui Eminescu sau Brâncuși) are dreptul să se joace într-un perimetru larg. În sensul acesta, eu nu cred în distincția dintre culturi mari și culturi mici. O cultură e mare prin nivelul cel mai mare pe care-l atinge. Istoria e mai complicată, sunt probleme de grade, de difuziune, dar culmile înalte sunt acestea, care definesc culmile de creație; în sensul acesta, trebuie să privim în sus. Am editat acum, la fundația pe care o conduc în jurul Mănăstirii Putna, în amintirea doamnei Zoe Dumitrescu Bușulenga, o carte cu scrierea ei, care se numește *Să nu pierdem verticala* (o vorbă care era scumpă și am ales-o dintre toate). Eu cred că, în acest sens, ceea ce am încercat la UNESCO era nu o aliniere la programe tipografice, pentru că eu nu eram un ambasador docil și nu prea întrebam la București ce trebuie să spun și ce să votez în consiliu. Dar, ce spuneam era ascultat, se închideau toate aparatele, toate birourile, erau două mii de funcționari la UNESCO care ascultau ce ziceam eu, tocmai pentru că era ecoul unei gândiri care se angaja în teme mari, pentru că UNESCO avea de apărut niște lucruri fundamentale. Pe vremea aceea UNESCO era mai ascultat ca instituție, după un timp a urmat o mare birocratizare. Au avut loc niște modificări în ceea ce privește modul de desfășurare al alegerilor și s-a ajuns la niște gesturi profund anticulturale, niște jertfe absolut regretabile, care s-au înregistrat pe teritoriul creației patrimoniale: cele mai mari sculpturi ale lumii au fost distruse, chiar au tras cu tunul să le dărâme. UNESCO a avut realizări importante, de pildă, când au salvat în Egipt, marile monumente ale Antichității, a salvat lucruri care sfidează durată. Aceste acțiuni trebuie continuate, dar nu ascultând de niște mici prevederi care nu au nici un sens. Cineva propunea să aplicăm la UNESCO interdicțiile care au devenit curențe în lumea sportului. Să stăm la pândă să vedem dacă se folosesc, în general, stimulente. Și am zis „păi ce facem, îl scoatem din cultură pe Balzac la sute de cafele, te transformi într-o cenzură imbecilă?”. În sfârșit, a căzut această propunere, dar e ușor să imaginezi interdicții când nu știi ce e aia cultură. Dar UNESCO era un instrument, o cutie cu rezonanță care făcea auzibil mesajul nostru și prin UNESCO s-au organizat multe întâlniri pozitive în sprijinul patrimoniului nostru



foto: TNRS

cultural. De exemplu, la Humor am avut niște șantiere pilot conduse de Constantin Blendea, care au condus la restaurarea picturilor de la Paraclisul Boiței de la Cozia. Bizanțul nu a murit pentru că a existat o transmisie în cuprinsul țărilor române și acesta este sensul pe care noi îl dăm patrimoniului, nu ansamblului de lucruri care s-au agonisit de-a lungul secolelor, ci o dimensiune vie, o dimensiune de metamorfoză. Să nu uităm că există în noțiunea de patrimoniu un sens de proximitate, pentru că implică subiectivitatea absolută. Amintiți-vă scrisoarea extraordinară a lui Baudelaire către Wagner, după prima senzație pe care i-a dat-o muzica lui când a fost la Paris: „am avut impresia că muzica asta e a mea”. Un auditor luminat care nu se consideră specialist de o imensă acuitate, ca Baudelaire are dreptul să spună că această muzică, ce părea exotică, care era străină de întreg aparatul de așteptare al contemporanilor la mijlocul secolului al XIX-lea la Paris, îi aparține de drept, îl configurează în adâncime. Eu cred că așa ceva trebuie să obținem noi când evaluăm patrimoniul. Patrimoniul nu este un bagaj pe care-l purtăm, mai mult sau mai puțin împovărat, ci este o materie vie, substanța unui metabolism care se dovedește, tocmai de aceea, vital și creator la fiecare pas, deoarece aceasta este consolarea noastră, să uităm multe lucruri din ceea ce am împlinit. Dar este esențial sentimentul că am participat ca inși la o chimie care ne depășește ca indivizi și care răspunde unei mari necesități obiective.

Toată evoluția Europei e marcată de insuficiențe, sau dacă vreți, de excese (uneori), în sensul valorificării unor dimensiuni culturale. Nu uitați că, etimologic, Europa se trage din niște silabe care în feniciană („erip”) însemnau partea întunecoasă a universului, locul de damnare care era apusul și, pentru multă vreme, era

sfârșitul lumii. Dezvoltarea Romei pe făgașul ei obișnuit a fost întârziată cu sute de ani. Orientul era deținătorul unei producții specializate de mai mare calitate decât Occidentul, fiind o bază economică și, în același timp, o formă de creativitate acum analizată mult mai îndeaproape. Sunt istorici contemporani care vorbesc despre ultimele secole ale Imperiului Roman ca despre un aparat exterior, de paradă, pe un conținut în întregime grecesc. Nu era numai o limbă a culturii, cum era pentru noi franceza în saloane, cum era greaca pentru romani. Mai mult decât atât, în funcționarea adâncă a lucrurilor, Grecia avea deja un rol fundamental, încât împărțirea Imperiului în două și proeminența pe care a câștigat-o Orientul răspundea, deja, unei evoluții care se produsese chiar în timpul secolelor păgâne. Deci, toate aceste lucruri au avut o lungă istorie. A mai fost, apoi, revanșa pe care și-au luat-o cruciadele, căci cea mai sălbatică lovitură care a fost dată Constantinopolului n-au dat-o otomanii, ci au dat-o cruciații celei de-a patra cruciade, de la 1204, ruina cea mai profundă a provocat-o dogele Dandolo, un bătrân orb, de aproape 100 de ani, care a condus o operațiune de jaf absolut mizerabilă. Deci, lucrurile acestea au o pendulare foarte complexă. În secolul al XV-lea se spunea la Roma „mai bine turbanele, decât schismaticii”. Mai bine pericolul turcesc, care era foarte puternic, decât schismaticii. Deci, problema este complexă...

BIBLIOGRAFIE

- Eco, Umberto. *Istoria frumuseții*. Editura Rao, București, 2005
 Giddens, Anthony. *Consecințele modernității*. Univers, București, 2000
 Goldmann, Lucien. *Sociologia literaturii*. Editura Politică, București, 1972
 Ianoși, Ion. *Nearta-artă*. Editura Cartea Românească, București, 1985
 Karnoouh, Claude. *Adio indiferenței. Eseu asupra modernității târzii*. Ediția a doua, Ideea Design & Print, Cluj Napoca, 2001
 Lyotard, Jean-François. *Condiția postmodernă*. Babel, București, 1993

Dan Hăulică is an art critic, historian, writer and essayist. He is the honorary President of the International Association of Art Critics, President of the Organisation CAMERA (International Audiovisual Council for Art Research), founder member of the Academy of Latinity, member of the European Academy of Sciences, Arts and Letters, member of the European Society of Culture, member of the French National Centre of Scientific Research. He also coordinates a series of important cultural manifestations: dedicated to Picasso, Miró, Tristan Tzara. In 1998 he coordinated the International Conference in Paris, at UNESCO residence, that debated an extremely complex topic: *European South-East, Crossroads of Civilizations*. He held the position of editor-in-chief for the prestigious cultural magazine *The XX-th Century*. Dan Hăulică published numerous studies: *Critics and culture* (1967), *Spiritual Geographies* (1973), *Nostalgia of Synthesis* (1984), *Dimensions of modern art* (1992).

Institutional Affiliation and Contact: International Association of Art Critics, Bd. Mircea Vodă, no.5, PO Box 1-827, 030661, Bucharest, Romania, email: aica.office@gmail.com

Constantin Chiriac

ARTA SI TEHNICA ONE-MAN SHOW-ULUI: *DOMNULE SI FRATE EMINESCULE*

Abstract: The starting point for the present study was the need for a theorization of the poetry recital and of the one-man show. As both are forms of performance requiring perfect command of acting techniques – since the audience is “controlled” by one actor only – the theoretical component of such a cultural product seemed to me as an extremely fertile area of research. *A Dialogue between Eminescu and Creangă* is a one-man show made up of excerpts from Mihai Eminescu’s and Ion Creangă’s best-known writings, all very dear to the Romanian public, which makes the show even more difficult to put together. Throughout this article (which is an extract from a larger study), special emphasis is placed on the crucial role of the verb in constructing mental images, as well as on the kind of approach that one should take to this type of performance, i.e. the philological method of thoroughly analyzing the literary text before it gets to be recited.

Keywords: one-man show, performance, Mihai Eminescu, Ion Creangă, acting, theatre

La începutul oricărui parcurs teoretic în zona recitalurilor și spectacolelor de poezie, trebuie spus că prima dificultate constă în selecția textelor. Studiul de față se va concentra pe explicitarea teoretică a recitalului de poezie *Domnule și frate Eminescu* și, mai precis, pe tehnicile de deschidere a acestui *one-man show*. Așadar, trebuie spus de la început că, dincolo de bagajul de lecturi și de repertoriul necesar, absolut obligatoriu, fiecărui actor, trebuie avute în vedere posibilitatea și disponibilitatea interioară pentru emoție poetică, la care se poate ajunge printr-un anumit dat intim, individual, dar și prin antrenament. În acest sens este necesar ca, mai ales tinerii actori, să nu trateze cu superficialitate acest aspect vital, care merge dincolo de lectura mării poezii: interpretul trebuie să se aplece spre studiul poeziei, în cel mai serios mod, chiar cu uneltele filologului. Odată demarată această strategie, spațiul de joc nu va mai fi ocupat de un simplu emițător de text, ci va fi *umplut* de sens, de intenție artistică, va transmite sentiment și emoție.

Așa cum am mai spus în precedentele noastre teoretizări ale recitalului de poezie, este nevoie de măsură, ritm și economie de mijloace. Dacă se ajunge la coagularea tuturor acestor elemente cu bagajul intelectual și cu repertoriul actorului, atunci se va ajunge la soluții ingenioase, unice și surprinzătoare, care vor veni din substanța textului și a imaginii poetice.

În cele ce urmează, vom proceda la „desfacerea” recitalului, la deconstrucția sa, pe care ne propunem să o realizăm printr-o strategie pluridisciplinară: am vorbit mai înainte de importanța abordării filologice, pe care o vom susține ori de câte ori este nevoie. Înainte de toate, ceea ce rostește actorul pe scenă este text, deci aceasta credem că ar trebui să fie prima grilă de interpretare. Apoi, ca al doilea nivel de analiză, vom avea în vedere experiența personală în ceea ce privește mijloacele de exprimare actricești.

Deschiderea recitalului este unul dintre „momentele cheie”: interpretul este singur pe scenă sau în spațiul de joc, așa că începutul este crucial: publicul trebuie cucerit dintr-o dată, pentru că nu este timp de pierdut, nu există un



partener de joc căruia să-i „pasezi” din responsabilitatea transmiterii mesajului artistic și, nu în ultimul rând, intrarea trebuie să fie personală, cu o declarație cât se poate de directă și intimă. Este posibil ca în momentul de deschidere să mai existe, încă, o anumită rumoare printre spectatori, este posibil ca nu toți să fie așezați la locurile lor. Pe de altă parte, în cazul în care interpretul intră în spațiul de joc direct din mijlocul publicului (tehnică pe care o preferăm și pe care am sugerat-o mereu studenților), el trebuie să își controleze audiența, oricât de tehnice și reci ar putea să fie interpretate aceste deziderate.

„Sau taci, sau zi ceva mai bun decât tăcerea”: formula aceasta de deschidere îmi oferă o plajă largă de abordare a întregului recital și de control asupra publicului. Dincolo de importanța accentuării verbului, pe care o vom reclama și a cărei importanță o vom sublinia cu insistență, oricât de obsesiv ar putea să pară, versul acesta din *Povestea vorbei* permite dirijarea fiecărui spectator înspre locul interior spre care dorim să îl conducem: accentuarea

lui „taci” va fi resimțit din sală ca un mic și prim șoc. Publicul va răspunde, mai ales dacă cererea este dublată de un contact vizual direct. În același timp, se stabilește o relație echivocă între interpret și public, căci i se oferă o alternativă, prin însuși textul lui Anton Pann: să spună ceva mai bun decât tăcerea. Experiența personală ne-a demonstrat că, întotdeauna, publicul a tăcut și a devenit atent.

Mai departe, versul oferă șansa dezvoltării temei, iar momentul este deja mai mult decât prielnic unei adresări care să penetreze straturile interioare ale receptivității celor din public. Tema din fragmentul lui Anton Pann, tăcerea, evoluează și devine confesivă, cu toate nuanțele sale imperative. „Dacă vrei să trăiești liniștit, să nu vezi, să n-auzi, să taci / Vorba-și are și ea vremea ei, / Iar nu să o trănestești când vrei.” Insistând cu discreție pe verbele la imperativ, dozând energia, folosindu-ne de masca proverbului, putem ajunge ca, iată, în nici jumătate de minut de la deschiderea recitalului, să fim deja „stăpâni”



pe public, să îl putem „controla” prin intențiile noastre artistice, prin expresivitatea corpului și, nu în ultimul rând, prin respirație.

Dozarea timpului determină dozarea energiilor din recital. După deschidere, care este puternică și în care adresarea este directă și neechivocă, am ales ca din selecția noastră să urmeze *Speranța*, o poezie cu o scriitură covârșitor lirică. Prima strofă reprezintă o trecere firească spre un mod de adresare intim, în care, deja, cel mai mult va conta subtextul. Acum începem să comunicăm mult mai firesc cu publicul, accentul se pune pe emoție, deci tonul se schimbă, devine confesiv și personal. Din fericire, textul pe care îl rostim conține în versurile sale numele poeziei, așa că acest aspect nu trebuie trecut cu vederea: „*speranța*” va fi rostit accentuat, poate chiar rupt de ritmul pe care îl folosim, pentru a oferi publicului posibilitatea de a identifica reperul bibliografic - este ca și cum am pune o notă de subsol. Nu întotdeauna avem șansa unui public care să fie foarte familiarizat cu întreaga creație poetică eminesciană, de aceea, am considerat necesar să găsim o formulă pentru ca titlul să fie enunțat. De altfel, în compunerea recitalului și în selecția textelor, am avut grijă să ne folosim de texte ușor recognoscibile, precum, de exemplu, frânturile din Ion Creangă (ce sunt, demult, bine întipărite în mentalul colectiv al publicului român), dar și de unele cu care spectatorii sunt, poate

mai puțin familiarizați. Astfel, o asemenea „ancoră”, precum evidențierea numelui poeziei, care acum, iată, se regăsește în textul poeziei, este o cale fericită de a suplini eventualele lacune ale unui public mai puțin familiarizat cu poezia eminesciană.

Gravitatea din subtextul poeziei necesită o asemenea îndreptare intimă a vorbei, iar tonul vocii se va schimba. Practic, facem o mărturisire intimă, în care expunem un mare și etern adevăr: dimensiunile primare ale existenței umane, așa cum sunt ele enunțate de către Mihai Eminescu, nici nu pot conduce spre o altă modalitate de evaluare a textului și de dirijare a energiei și a emoțiilor. Publicul devine partenerul nostru intim, dar nu egalul nostru: din moment ce suntem în centrul atenției sale, nu putem renunța la zona destăinuirii, așa că vom fi atenți ce alegem să evidențiem și să scoatem la suprafață din (sub)text. Datorită lirismului expresiei artistice, accentul puternic nu mai trebuie pus în exclusivitate pe verb, așa că am ales să marcăm adverbe: „dulce”, „ușor”, pentru ca să putem da culoare emoțiilor poetului. Enumerația este un moment esențial: „Tristețe, durere și lacrimi, amor”: aici am dorit să exprimăm nu doar o sumă de substantive, ci am intenționat să facem publicul să le vizualizeze, fără a le arăta.

Păstrând tonul afectiv, impus de *Speranța*, trecem mai departe la un fragment în proză: una dintre minunatele scrisori ale lui Ion Creangă adresate lui Mihai Eminescu. Nu ne este deloc teamă de adjectivul folosit când am descris epistola, deoarece credem, cu sinceritate, că acesta este cel mai potrivit cuvânt care poate descrie și caracteriza sinceritatea și puritatea „țărănească” a corespondenței dintre cei doi. Genul dramatic și, mai ales, exegezele scenice, ne-au obișnuit cu dramatizarea literaturii epistolare, dar, într-un recital, într-un *one-man show*, trebuie acordată o atenție specială pentru asemenea procedee de scriitură.

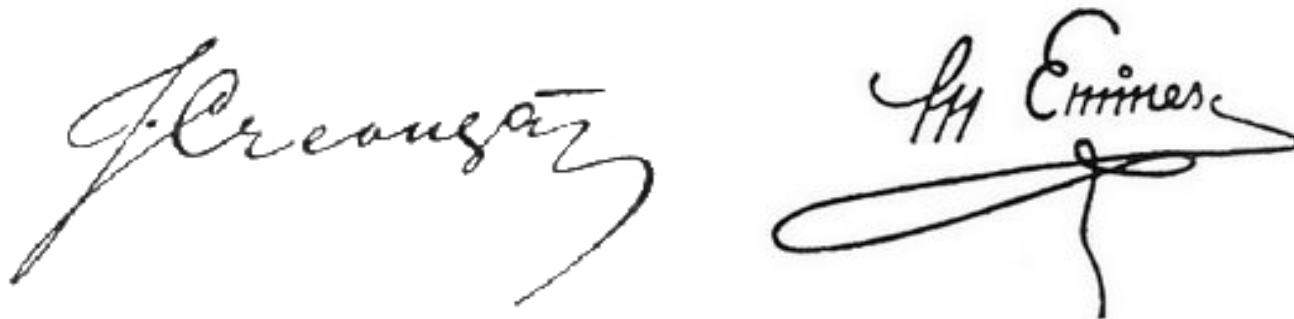
„Domnule și frate Eminescule, ca om din popor, nu mă pot opri a nu vărsa lacrimi pentru nenorocirea ce s-o abătut asupra viitorului poporului acestuia”. Pana lui Ion Creangă a avut harul de a face în așa fel încât relația dintre el și cel căruia i se adresează este dezvăluită de la început: „domnule și frate”. Tonul calm al scriiturii, care ne face să nici nu simțim vocativul, trebuie redat cu delicatețe în rostirea scenică - publicul trebuie să simtă nu numai că semnatarul scrisorii se adresează cuiva, ci este absolut obligatoriu să fie lămurit cu privire la poziția lui față de Mihai Eminescu. Da, știm, „domnule” nu este în acest caz doar un apelativ nobiliar: mai mult decât atât, este indicatorul afinității dintre cei doi, căci este urmat de conjuncția „și”, nu de o virgulă. Cumva, „domnule” este pus pe același plan cu „frate”, între cele două substantive

autorul a ales să așeze un semn de egalitate, iar noi, ca interpreți, trebuie să realizăm acest amănunt ce ține de esența adresării lui Ion Creangă. În același timp, publicului trebuie să i se ofere semnul egalității, iar rostirea în aceeași „cheie” de ton a celor două cuvinte este soluția cea mai facilă, dar poate că nu cea mai potrivită. Considerăm că tocmai aici rezidă dificultatea actului de emisie a acestui fragment mărunț de text: știm că „domnule” este egal cu „frate”, trebuie să facem în așa fel încât și publicul să priceapă aceasta, dar nu ne putem permite rostirea în același ton a apelativelor - ar fi o deschidere plată a fragmentului de scrisoare, așa că am ales să separăm cuvintele printr-o pauză de respirație (este un procedeu elementar de captare a atenției publicului, care nu va îndrăzni să respire atâta timp cât cel aflat în spațiul de joc nu va respira nici el) și să îi oferim cuvântului „frate” o ușoară încărcătură cu accent moldovenesc, pentru a plasa întregul text nu numai într-o zonă spirituală specială a literaturii române, ci chiar într-una geografică, oferindu-i culoare locală (chiar în spiritul pe care îl reclamau, de exemplu, romanticii englezi. La urma urmei, vorbim de texte scrise în aproximativ aceeași perioadă istorică, de autori cu un orizont cultural comparabil, influențați de aceleași lecturi).

Abia când aflăm de cel care se adresează că este „om din popor” subtextul ni se dezvăluie întru totul și aflăm că ceea ce contează este nu raportarea lui Creangă la Eminescu, ci raportarea sa la o categorie socială specială „poporul”, „prostimea”, în sensul adevărat al cuvântului. Disponibilitatea de a se înscrie într-o zonă a societății cu care autorul empatizează trebuie transmisă publicului, dar aici, în cazul acesta, misiunea recitatorului este ceva mai facilă și mai accesibilă: în primul rând, pentru că deja îi sunt cunoscute relațiile lui Creangă cu adresantul, așa cum am analizat mai sus; iar în al doilea rând, pentru că spectatorii se vor include singuri în această categorie, a „poporului” cu care se vor identifica pe loc. În așa fel, iată, am ajuns acolo unde ne-am dorit: la o alianță a interpretului cu publicul, bazată pe emoție și pe sentiment, manipulată cu instrumentele specifice ale scriiturii (întâi cea a lui Anton Pann, a lui Mihai Eminescu, apoi cea a lui Ion Creangă), dar, mult mai important, și cu cele ale artei actorului. În acest moment, publicul are, în afară de dimensiunea afectivă a recitalului, chiar și una socială, la care rezonază, poate, mult mai rapid. În fond, problemele pe care le reclamă Ion Creangă în scrisoarea către „fratele” și „domnul” Mihai Eminescu sunt încă actuale (bineînțeles, selecția textelor a ținut cont de aceasta), prin urmare, după parcursul exclusiv liric din *Speranța*, aducem publicul, întrucâtva, în realitate, cu picioarele pe pământ.



Momentul epistolar beneficiază de două tonuri diametral opuse: după cel confesiv, din adresare, care am văzut cât de complex și de subtil este construit, urmează cel al muștrării, în care Creangă îl întreabă pe Eminescu despre putreziciunea din statul român. Aici, lucrurile sunt mai simple și se ordonează firesc, căci interpretul de pe scenă se transformă, brusc, într-un personaj foarte concret: un țăran care este nemulțumit de ceea ce se întâmplă în țara lui și care i se plânge unui frate mai mare, unui domn. Totul se petrece sub aceeași mască moldovenească pe care am construit-o câteva secunde mai devreme și pe care am analizat-o puțin mai sus, iar intenția noastră fundamentală a fost aceea de a exprima clar, răspicat, cu fermitate, o nemulțumire profundă: sunt cruciale, aici, verticalitatea interpretului pe scenă, căci aceasta este învelișul verticalității țăranului Ion Creangă (dar și a muștrărilor pe care le face, în numele poporului) și impostația. Este nevoie ca și ultimul spectator, din ultimul rând al sălii, să perceapă cum îl lovesc în piept cuvintele recitatorului și să simtă că face parte din categoria la care aderă și Creangă dar și, mai mult decât atât, faptul că *lui* i se adresează întrebările. Dezideratul este deosebit de dificil, dar realizabil prin asumarea totală a textului și a condiției din adâncurile scriiturii, laolaltă cu stăpânirea perfectă a mijloacelor de expresie artistică, la care se poate ajunge numai prin antrenament îndelungat, obsesiv.



Am ales să realizăm o trecere bruscă, fără a rupe, cel puțin aparent, ritmul recitalului, de la textul în proză la cel poetic. Astfel, am optat pentru legarea ultimei fraze a scrisorii lui Creangă către Eminescu de primul vers al *Glossei* în așa fel, încât să pară că fac parte din același enunț. Procedul este susținut de faptul că poezia poate reprezenta o excelentă formulă de răspuns la nemulțumirile adresate în epistolă, iar dimensiunea filosofică a scriiturii impresionează publicul dacă este corect dublată de voce și ton: „De-ar ști boul ce mână bicsnică îl duce la tăiere, dar nu știe, bietul dobitoc... Tace și rabdă, îi duce-n spate pe toți netrebnicii care-și râd de dânsul. // Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi și nouă toate etc.”.

Forța versului eminescian ne-a determinat să facem din *Glossă* coloana vertebrală a acestui recital. Acesta este și motivul pentru care nu am operat nici o tăiere a textului. În același timp, profunzimea și complexitatea temelor pe care le-a abordat Mihai Eminescu impune un alt fel de operațiune de selecție: nu a textului, ci însăși a temelor. Astfel, ne-am oprit la „lumea ca teatru” și am făcut tot posibilul să o conturăm scenic, cu o economie drastică de mijloace, bazându-ne pe o desfășurare masivă a energiilor și cu un minim de „teatralitate”. Din nou, a apărut aceeași problemă cu care ne-am confruntat și în cazul fragmentului din scrisoare: cum vom reda, în spațiul de joc, procedee textuale ale actorului, de exemplu:

importanța și coerența ultimului vers din fiecare strofă.

Aparent, tema pe care am ales să construim acest moment, cea a lumii ca teatru, se poate preta, mai degrabă, unor explozii de mijloace de expresie artistică, care să subsumeze emoția, gândul și starea pe care am dorit să le transmitem publicului. Momentul esențial al fiecărei strofe, este, cum bine știm, ultimul vers, deci aici am preferat o rostire apăsată, diferită de restul poeziei. Publicul va sesiza, astfel, diferența intenționată de autorul textului și va percepe diferența din tonalitățile vocii.

Am pus în mișcare un minim de mijloace de expresie corporală, care să vină în sprijinul temei pe care dorim să o distingem. Gesturile largi (puține la număr) sunt utilizate mai ales atunci când textul poeziei enunță explicit tema și am configurat energia acestui moment în așa fel încât să existe un minim de principiu dramatic, care se pliază excelent peste contrastele cu care operează scriitura eminesciană: rău și bine, vechi și nou, „vreme trece” și „vreme vine”, rău și bine, viitor și trecut.

Am mai spus și o vom repeta, de câte ori este necesar, că una dintre cheile recitalului de poezie este felul în care se leagă între ele diferitele momente. Finalul *Glossei* a fost unul foarte încărcat de tensiune, pe care am stăpânit-o și am ținut-o sub control, fiind un real punct culminant, rostit asemenea unei rugăciuni. Ultimul vers, „Vreme trece, vreme vine” a fost ancora de care ne-am folosit pentru a efectua saltul la textul *Amintirilor din copilărie*



ale lui Ion Creangă: „Stau câteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre pe când începusem și eu, drăgăliță-Doamne...”. Iată că vocile celor doi scriitori și mari prieteni se împletesc din nou, cu numitorul lor comun din acest context: trecerea timpului. Evident, registrul este altul, prin urmare ne vom întoarce la accentul moldovenesc, care oferă acea culoare locală ce poate fi esențială în plasarea fragmentului într-un anumit univers spiritual.

Diracția și sensul accentului se vor schimba radical în frântura de text a lui Creangă: scriitura este exclusiv descriptivă, prin urmare, am accentuat substantivele și adjectivele, făcând în așa fel încât să transmitem publicului o imagine: „băiețuș”, „casă”, „sat”, „vesel”, „oameni”, „căpătâi”, „vechi”, „răzășesc”, „gospodar”, „biserica”, „flăcăi”, „horă”, „suveică” etc.

Acum este momentul să semnalăm configurarea, din ce în ce mai pronunțată, a temei principale a recitalului nostru: timpul. Astfel, cel mai bun mod de a institui scenic acest demers este să ne folosim de strategia de până acum, care nu prevedea ruperea ritmului în trecerea de la un autor la altul, în cadrul aceluiași recital. Astfel, totul va fi mult mai legat, se va obține o cursivitate firească și efectul asupra publicului va fi mai puternic: *Trecut-au anii* se leagă perfect, din punct de vedere ideatic, de cele câteva rânduri, cu impact major asupra spectatorului, din *Amintiri din copilărie*. Pauza va fi între „trecut-au

anii” și „nouri lungi pe șesuri”: una consistentă, care să lase timp energiilor să se regroupeze, pentru ca mai apoi să se coaguleze într-o meditație exclusiv lirică, cu accentul permutat înapoi pe verb și pe o cât mai mare expresivitate a vorbei. Culoarea sumbră a versului eminescian trebuie să se oglindească în rostire și în respirație, în așa fel încât publicul să fie plasat într-o zonă meditativă, cu totul opusă veseliei cuvântului lui Creangă și bogăției de imagini concrete din amintirile sale. Misiunea asociată versului eminescian este mult mai complexă și mai problematic de instituit scenic: trebuie să facem în așa fel încât sala să *vadă* nourii lungi, șesurile, peste care se scurge anii, într-un mare fluviu al istoriei, de nestăvilit și de neoprit. Disponibilitatea spre ludic trebuie lăsată repede la o parte (de altfel, nu a ocupat decât cel mult două minute din recitalul nostru, formând o congruență doar cu tematica din textul lui Ion Creangă). Pentru că ritmul și tonalitatea sunt în opoziție cu cele din momentul precedent, publicul se va agăța de evidentul numitor comun - trecerea timpului, iar ținta noastră este obținerea unei stări de introspecție, care să fie potențată de mijloacele de expresie artistică desfășurate în spațiul de joc.

Așa explicăm acum faptul că, pentru acest recital, am ales doar prima jumătate a poeziei și că o transformăm într-o nouă punte de legătură, într-un cap de pod care ne întoarce la genul epistolar: „Bădie Mihai, ai plecat

și mata din Iași, lăsând în sufletul meu multă scârbă și amărălă.” Nimicnicia existenței ieșene a lui Ion Creangă și cruzimea distanței fizice dintre cei doi reprezintă o altă culoare a temei noastre: de data aceasta timpul nu se mai scurge, ca nourii lungi pe șesurile eminesciene, ci este înghețat, marcând existența de zi cu zi a individului care scrie scrisoarea, plângându-se de diferențele culturale ale românilor din cele două provincii istorice: „Ce e cu Bucureștiul ceta, de ai uitat cu totul de noi?” Insistăm pe culoarea locală și pe accentul neaoș, moldovenesc, care aproape că poate fi „citit” în textul scrisorii, pentru a așeza dialogul dintre cei doi mari prieteni pe un făgaș normal, al contrastelor, căci unul întreabă și celălalt răspunde, fiecare cu mijloacele sale proprii: proza, neechivocă și directă, apoi poezia, lirică, oferind introspecție într-una din zonele preferate ale lui Eminescu: natura.

Odată ce l-am instituit, cu toate temele și subtemele sale, ritmul se așează de la sine, fiind stabil, iar aici trebuie să remarcăm și să atragem atenția asupra unui moment extrem de delicat al recitalului, în relația sa cu publicul. Este crucial să nu devenim previzibili, dar, în același timp, să ne folosim de tactici de comunicare cu care deja l-am familiarizat. „De când m-am depărtat, multă lume am umblat” este, în viziunea noastră scenică, răspunsul lui Mihai Eminescu la întrebarea pe care tocmai ce i-o adresase Ion Creangă, dar pe care îl vom formula și direcționa într-o zonă mult mai largă: poetul nu îi

răspunde numai prietenului său, ci întregului univers, concentrat în metafora romantică a naturii - codrul.

În concluzie, ajunși în acest moment, ne lovim de o nouă problemă, care ne-a preocupat constant în activitatea noastră de autor de *one-man show*-uri și de recitator: poezia populară, ascunsă după masca sa cultă, în cazul de față. În studiile precedente am avansat ipoteza că, odată comunicat unui public de dimensiunea și consistența unei adevărate mulțimi, versul își estompează valențele lui personalizate și câștigă o perspectivă și o dimensiune largă, colectivă, comunitară, devine bun comun. Poezia populară ar necesita un alt fel abordare atunci când este recitată, iar locul poeziei populare *culte* este cu atât mai dificil de precizat în cadrul acestei ecuații, cu termeni complecși și instabili.

BIBLIOGRAFIE

- *** *O teorie a semioticii*. Editura Meridiane, București, 2003
 *** *Tratat de semiotică*. Editura Științifică și Pedagogică, București, 1982
 Banu, George (coord.). *Repetițiile și teatrul reinnoit – secolul regiei* -. Nemira, 2009
 Barba, Eugenio și Savarese, Nicola. *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*. Colecția Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Traducere din italiană de Vlad Russo. Humanitas, București, 2012
 Bârlea, Ovidiu. *Folclorul românesc*. București, Editura Minerva, 1981.
 Caillois, Roger. *Omul și valorile*. Editura Nemira, București, 1997
 Călinescu, George. *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, II, București, Editura Minerva, 1976
 Chubbuck, Ivana. *Puterea actorului*, Editura Quality Books, București, 2007
 Chiriac, Constantin. *Spectacolul Poeziei*, Editura Nemira & Co, 2007
 Chiriac, Constantin. *Poezia ca spectacol*, Nemira & Co, 2007
 Eco, Umberto, *Interpretare și suprainterpretare*, Ed. Pontica, Constanța, 2004
 Wellek, René și Austin Warren. *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967
 Young, Jordan R. *Acting Solo. The Art of One-Man Shows*. Introduction by Julie Harris. Appolo Press, 1989

Constantin Chiriac is Professor of Drama at “Lucian Blaga” University, Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies, general manager of “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu, director of the Sibiu International Theatre Festival and of the Open Market for Performance. In 2006 he received his PhD from “Lucian Blaga” University, Sibiu, with a study entitled Poetry as Performance. He has played over 50 roles on the stage and in television productions. He is the recipient of numerous national and international awards. He teaches theoretical and practical courses in drama and film to undergraduate and MA students of theatre.

Institutional Affiliation and Contact:

“Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania, cat.teatru@ulbsibiu.ro

Alba Simina Stanciu

REFORME TEATRALE ÎN OPERA CONTEMPORANĂ. OLIVIER MESSIAEN. *SAINT FRANÇOIS D'ASSISE*

Abstract: The opera genre is recently subjected to an accelerated process of investment with theatrical techniques and a new language of theatricality. *Saint François d'Assise* written by the French composer Olivier Messiaen is based on new expressions in musical language: from the ancient greek melos until the indian harmonic structures and Oriental rythms, the colour which is transformed into sound, etc. He also suggests new musical images, capable of adapting the old efficacy of the medieval miracle plays to the contemporary sensitivity and comprehension. The essay is focused on three versions of stage directions, Peter Sellars, Pierre Audi, Hermann Nitsch, tracing the strategies of both expression and meanings of the musical discourse, transformed in „spectacular text” through nonconformistic methods (video art, naive expressionism, ritual).

Keywords: theatrical reform, spectacular text, sacred, sacrilege, trance, ritual, crucifixion, sacrifice, stigmatisation, video art.

Finalul secolului al XX-lea intervine violent în teatrul muzical, transformând curente teatrale moderne într-un indispensabil punct de sprijin pentru teatralizarea operei – tentativă pornită de la nevoia de resuscitare spectaculară a scenei muzicale. Acțiunea începe în anii '50 prin regizori ca Wieland Wagner, care *rescrie* teatral muzica, implică simbolismul și psihologia luminii, conjugate cu discursul muzical. Scenografii aduc în operă avangardele din artele vizuale – cazul lui Alfred Roller (1864-1935) cu producțiile wagneriene de la *Opera de Stat* din Viena. Vsevolod Meyerhold, format și ca muzician (studiază vioara), abordează forma muzicală ca suport al poeziei sale regizorale, folosește perfecțiunea ei matematică (ritmul, metrul, suportul armonic) în producțiile de la Teatrul Marinski, *Tristan și Isolda*

(1909), *Elektra* (1913), etc. Meyerhold declanșează în Rusia gândirea teatrală în componistica muzicală, influențează compozitori ca Prokofiev, Șostakovici sau Glazunov. În anii '70, *incidentele* regizorale ale lui Patrice Chéreau și Ruth Berghaus orientează mizanscena operei spre avangarda teatrală, iar în anii '80 și '90 apar rezultatele reformei lui Walter Felsenstein și regia *deconstructivă* din direcția perimetrului est-german (Harry Kupfer, Götz Friedrich) sau *consecințele* școlii Brecht (Ruth Berghaus și Peter Konwitschny).

Dacă repertoriul tradițional, opera clasică, ridică serioase probleme în abordarea teatrală a spectacolului, compoziția muzicală atonală, serială, sensibilitatea sonoră declanșată de *A Doua Școală Vineză* (Schoenberg, Berg și Webern) demonstrează că aceasta poate fi materializată scenic numai prin reperele reformelor și prin nonconformismul teatral. Secolul al XX-lea oferă puține lucrări

valoroase de operă în comparație cu secolele precedente, rezumându-se la a fi numai în atenția teoreticienilor din sfera muzicii. Inaccesibilitatea noului limbaj muzical este motivul pentru care aceste lucrări sunt evitate de regizori.

În aceste condiții, în 1983, apare *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen, capodopera muzicală a anilor '80, menționată frecvent de studiile de muzicologie. Reținerea regiei față de subiect este justificată, pe de-o parte, de dificultatea partiturii (textura orchestrală cu număr masiv de muzicieni, orchestră și cor), de textura muzicală ce depinde de informații de specialitate (termeni ca *moduri ale transpoziției limitate*, *serialism*, etc.), iar pe de altă parte, de lipsa unui suport dramatic care să susțină teatralitatea. Regizorul este obligat să devină un al doilea autor, egal cu compozitorul, să recompună un text spectacular care este responsabil pentru interpretarea metaforei, a construcției de relații între muzică, ritual, miracol medieval. Dar, și mai mult, creatorul de spectacol este dependent de specificitatea componistică a lui Messiaen, de rezonanțele sonore din *melos*-ul antic grec sau oriental, de inflexiunile armonice indiene, japoneze, *gamelan* îmbinate cu studiile onomatopeice (cântecul păsărilor descris de valori ale intervalelor mici, de dramaturgia instrumentației, timbralității, percuției), cu extatismul religios, cu teoriile compozitorului referitoare la interpretarea culorii ca sunet (*Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* și *Couleurs de la cité céleste* unde Messiaen își expune poetica compozițională, în care culorile nu sunt percepute material, ci sensibil, culoarea stând la baza muzicii sale).

Structura dramatică a operei este un drum muzical către revelația divină, un traseu al *Grației Divine* în 8 tablouri (*Crucea, Laudele, Sărutul Leprosului, Îngerul călător, Îngerul muzician, Predica către păsări, Stigmatelile, Moartea și Noua Viață*). Documentarea este impresionantă, Messiaen este notoriu pentru bogăția surselor literare, teologice și filosofice folosite – textele Sfântului Toma d'Aquino, *Summa theologiae*, *Laudes Creaturarum*, *Fiorretti* (secolul al XIV-lea), *Considerații asupra Stigmatelor*, etc. Construieste un libret ce trasează evoluția spirituală a personajului, codificată în simboluri și concepe textul în maniera schematismului medieval.

Până în acest moment, doar patru regizori au răspuns provocării de a pune în scenă opera *Saint François d'Assise*. În 1983, regizorul Sandro Sequi (1933-1998), pentru premiera de la Opera din Paris, menține linia modelului clasic - static, pe îmbinări între decorativ și efecte picturale ale regizorilor italieni de operă, care sunt și în prezent departe de reformele teatrale europene și chiar de fenomenele italiene experimentale din decadele recente. Scenografia lui Giuseppe Crisolini-Malateste reconstitu-

ie un tablou de altar în direcția unui naturalism stilizat, utilizează o tehnică cromatică ce aplatizează volumele și perspectiva și tratează bidimensional ancadramentul și imaginea scenică pe ansamblu. Compoziția vizuală este susținută de acțiunea, gestică, expresia statuară de pictură de *duecento*, de momente *înghețate*, declamative. Sequi urmărește cu precizie indicațiile scenice notate pe partitura muzicală de către Messiaen în lumina iconografiei din frescele lui Cimabue, Duccio din Buonisegna, Giotto di Bondone, respectă compozițiile, plasarea planurilor, expresia și emoția, gestul și corpul. Concepția regizorală înseamnă reconstituirea imaginii unui mister medieval într-o tehnică *al fresco* în tablouri austere. Cu toate acestea, montarea lui Sandro Sequi este menționată doar în legătură cu data premierei și nu a intervenției sale creative.

Ca și document spectacular, opera lui Messiaen se afirmă prin următoarele trei montări produse în trei chei regizorale inedite, regizori care gândesc muzica prin reformele contemporane ale teatrului: Peter Sellars, Pierre Audi și Hermann Nitsch.

În 1992, *Saint François d'Assise* este prezent pe scena Festivalului de la Salzburg (*Felsenreitschule*) în vi-



Hermann Nitsch
sursa foto: www.wikipedia.org



Olivier Messiaen
sursa foto: www.wikipedia.org

ziunea lui Peter Sellars, atipic regizor al anilor '80 și '90, care afișează o viziune magnifică atât în ansamblu, cât și în detaliu. O temă religioasă presupune căutarea unei echivalențe materiale între muzica ce creează spectacolul, imaginea, spațiul și timpul, asimilate de intensitatea muzicală, cu contrastele emoționale menite să exprime spiritul, divinul, expresia fenomenelor mentale și neraționale, transa, extazul spiritual, posesiunea divină și toate elementele traduse în gest și mimică. Regizorul juxtapune ritualul creștin catolic cu tehnologia de ultimă generație, imaginea picturală renașcentistă cu arta *video*, imaginile filmate sunt proiectate simultan cu desfășurarea acțiunii pe scenă, procedee ce multiplică nivelurile de narativ, sens și percepție emoțională. Sellars aduce în prim-plan situații religioase contemporane.

În colaborare cu scenograful George Tsypin, Sellars propune o gigantă metaforă spațială, o construcție monumentală ce sugerează o catedrală neterminată, o compoziție din forme geometrice, posibil contaminată de modelul *Droste* (repetiția formei, liniei, spațiul matematic). Planul vertical este descris de două pătrate *schitate* din două schele gigantice, o abundență de linii metalice ce se întretaie și compun platforme, facilitează direcții de trafic scenic și emană lumini fluorescente. Adaptează misterul lui Messiaen la percepția și sensibilitatea contemporană prin plasarea a patruzeci de monitoare, fie liniar, fie formând pereți care emit fără întrerupere imagini cu flori, peisaje, un pelerinaj, crucificare, un călugăr și mai ales păsări (*Predica pentru păsări*), în relație cu morfologia muzicală, cu arhitectura narativă a efectului sonor,

a leitmotivului și celulelor motivice. Efectul este vibrant, dominat de imagini nefocalizate pe un centru, într-o tehnică voit amatoristă.

Montarea lui Sellars are loc în perioada impunerii imaginii filmate în regia de operă care se orientează, în anii '90, după versatilitatea teatrului, într-un moment când regizorii de teatru (cu pregătire muzicală sau nu) intervin în operă cu mijloacele și tehnicile specifice spectacolului nemuzical. Este cazul unui nume obscur pentru regia de operă, Frank Castorf, care influențează generații de regizori ce îi vor extinde stilul către operă. Este vorba de o densitate extremă a textului spectacular, folosirea artei video, a proiecțiilor filmice, excluderea liniarității sau a concluziilor evenimentelor în procesul de *rescriere* scenică. Este unul dintre primii regizori care folosesc tehnica imaginii filmate, proiectate, preluată în direct din scenă. Declanșează un veritabil curent preluat de regia de operă (Kristoph Warlikowski, Robert Lepage, etc.). Tot în anii '90, (excepție Bayreuth) se extind posibilitățile scenografiei pentru operă, care în multe situații avansează ca personaj principal al spectacolului. George Tsypin, colaboratorul lui Sellars, pentru *Saint François d'Assise* impune un limbaj propriu, un text spațial cu *dramaticitate* proprie, urmărește forme geometrice simplificate, contaminate de urbanismul contemporan, rupt de concepția pictural fotografică, de cadrul decorativ, de recuzita tradițională.

Spectacolul este un exemplu al re-textualizării regizorale. Cel mai important moment al operei, stigmatizarea, este o investiție personală a lui Sellars și nu răspunde indicațiilor lui Messiaen. Stigmatele nu sunt pro-

vocate de raze ce vin dintr-o cruce uriașă, așa cum indică în didascalii compozitorul francez. Personajul Sfântul Francisc este plasat la înălțime, decupat din umbră. Corul de franciscani ține în mâini lanterne ce trimit raze care fixează locul stigmatelor, în timp ce un înger în tunică roșie și cu mișcări încetinite toarnă o substanță roșie ce se împrăștie simbolic. Este un tablou al agoniei umane, al durerii fizice, un moment sacru și atemporal compus din două simboluri, lumina și sângele, care aliniază și contopesc istoria picturală a temei de la Evul Mediu (*duecento*) la Renaștere și actualizând-o în era contemporană.

Deși mai puțin cunoscută decât varianta din 2008 a lui Pierre Audi, montarea lui Sellars rămâne momentul spectacular de referință, de complexitate, pe de-o parte datorită procedeele de teatralizare, de rescriere scenică, de contemporaneizare a unei lucrări muzicale, iar pe de altă parte prin congruența stilistică a limbajului muzical cu cel regizoral. Regizorul american utilizează la maxim resursele senzoriale date de muzică, folosește tehnici de lumină și spațiu ce provoacă transă. Mai mult, compozițiile umane sunt dirijate în detaliu, gestul și mișcarea sunt traduceri și interpretări ale ritmului. Lucrul cu corpul artistului liric este un dialog cu particularitățile *textuale* ale muzicii, cu țesătura sonoră dată de limbajul armonic (*modurile transpoziției limitate*), de pulsațiile ritmice din tradițiile antice grecești și hinduse.

Pierre Audi este autorul celei mai mediatizate versiuni scenice a operei lui Messiaen. Regizor versatil cu *background* în teatru, manager al companiei *De Nederlandse Opera*, Audi este un inovator al scenei muzicale, militează pentru adaptarea operei la arta modernă. Supune spectacolul de operă unui proces accelerat de teatralizare. Experimentează un repertoriu stilistic larg (de la baroc și clasic, până la opera secolului al XX-lea), cu predilecție pentru repertoriul operistic contemporan (Feldman, Birtwistle, Schoenberg). În 2008, pune în scenă opera lui Messiaen la *De Nederlandse Opera* într-o cheie regizorală care nu se aliniază nici monumentalului implicat de Sellars și nici nu reproduce iconografia din fresca de *duecento* din montarea de la Opera Garnier din 1983 a lui Sandro Sequi. Audi explorează latura sensibilă a subiectului religios și a muzicii, naivul compozițiilor situaționale și de imagine. Scenografia se rezumă la un plan ridicat semicircular extins în audiență, cu orchestra plasată în spate. Cromatica este redusă, stinsă în umbre din care explodează lumini orbitoare într-un final apoteotic (bomba atomică cerută de indicațiile compozitorului). Decorul este auster, investit cu valențe expresioniste, cu forme abstracte și hățșuri de linii și unghiuri ascuțite, o movilă din cruci ce creează iluzia unui munte de spini. Un spectacol



Peter Sellars
sursa foto: www.wikipedia.org

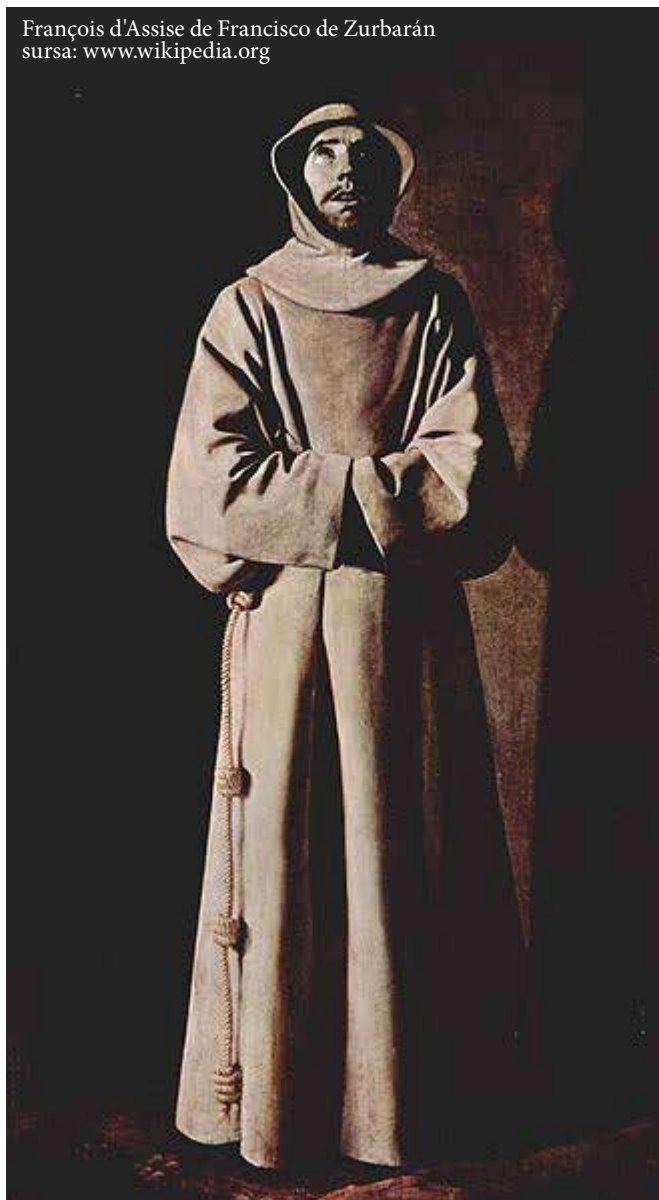
în semiumbră pe o scenografie minimală înconjurată de schele. Efectul vizual este susținut de costumele de excepție care accentuează silueta în spațiu, mai ales costumul de plastic al Leprosului (dungi galben cu negru), *Îngerul* din scena cinci (pete de culoare în carouri). Tabloul *Predicii către păsări* este animat de inventivitatea lui Audi care introduce o lecție de ornitologie (leitmotivul creației lui Messiaen) destinată unei audiențe formată din copii și urmată de jocurile acestor copii cu păsări de hârtie și desene pe crucile de lemn. Desene naive sunt proiectate pe înălțime, generând un tablou spațial în alura Marc Chagall, cu sugestii de forme, copaci din scânduri rupte, inegale, fixate rudimentar, pe care sunt înfățișate cuvinte-mesaj (TORTURA) sau desene cu cretă colorată. Momentul central al lucrării, stigmatizarea, este tratată într-un mod simplu, fără efecte. Mai multe lănci suspendate din lemn facilitează asociații. Nu este intenționată reprezentarea fizică a stigmatizării, atingerea dintre lăncile îngerului și corpul Sfântului Francisc, ci simbolul celor cinci răni ale stigmatizării. Corul ridică brațele ca o invocație ce însoțește *agonia* personajului central, execută o mișcare bruscă ce marchează clipa confirmării divine. Regizorul nu vizează redarea realității materiale a sângelui și rănilor, ci sugestia. Meritul absolut al lui Audi este manevrarea substanței muzicii, a realității și a legendei, a misterului tradus îndeosebi prin raportul dintre dramaturgia *chiaroscuro* și muzică, prin pictura în umbră și imaginea armonică, ritmică, agogică a partiturii. Este, fără îndoială, nu doar cea mai *corectă* montare, care respectă indicațiile scenice date de compozitor, dar și cea mai accesibilă înțelegerii audienței.

A treia variantă importantă pentru istoria scenică a operei este propusă în 2011, la Bayerische Staatsoper din München, de reprezentantul curentului *acționismului vienez*, Hermann Nitsch. Relația regizorului cu opera începe din 1995, la Opera de Stat din Viena, cu *Hérodiade* de Jules Massenet, unde contribuie ca scenograf și costumier. Însă în opera lui Messiaen, Nitsch propune propria sa interpretare prin modelul *Gesamtkunstwerk*, combinat cu râuri de vopsea roșie, cu acțiunile sale teatral-picturale, prin care se impune ca artist în anii '50 și '60 și cu influențe din tachismul francez și expresionismul abstract american. La acestea adaugă ritualul, deconstructivismul, arta totală, marginalismul artistic suprapus elitismului muzical într-o neîntreruptă violență a expunerii evenimentelor și simbolurilor. Intervine în mit și muzică cu *materialul* din *Theater-Orgie-Mysterium*, metodă ce garantează atât prezența record a audienței curioase, cât mai ales reacțiile agresive din partea analiștilor de spectacol. Așadar, Nitsch valorizează prioritar ritualul în formulă degradată și imaginea plastică pe care le suprapune muzicii. Încă de la prima scenă, spațiul este invadat de crucificări și proiecții. Îmbină sacrul cu sacrilegiul, culorile violente din care curg imagini cu avalanșe de simboluri, proiecții sângeroase cu sacrificii peste o scenă în care sunt prezente organe de animale, mase de oameni în procesiuni, sânge turnat peste erou. Ochiul privitorului este agresat de excesul de imagini filmate, culori, forme de flori și păsări, de culoarea roșie, simbol al sângelui în substanța creștinismului și al stigmatelor. Sunt orchestrate acțiuni și simboluri care antrenează o multitudine de sensuri și acționează în toate direcțiile sensibile. Rolul sângelui și al sacrificiului este esențial în catolicism și în teatrul lui Nitsch. Stigmatizarea îmbină valoarea picturală cu cea simbolică. Un nud crucificat este plasat la înălțime pe practicabile. Saint François stă culcat pe podea cu brațele deschise într-o poziție *în oglindă*. Din brațele deschise ale personajului simbolic de pe cruce sunt trimise *raze* către Saint François, cele cinci semne ale răstignirii. Costumele sunt concepute în registrul imaginii plastice, cromatic (accent pe culorile vaticane: alb și galben) și grafic (echilibrul între pete, volume și linie), axate pe ritmicitatea dată de liniile paralele orizontale și verticale. Finalul exacerbează caracterul sinestezic și polisenzorial al ritualului, culminând cu moartea Sf. Francisc, lăsat în *voia* intervențiilor acționiștilor care oferă un masacru al imaginii, o lichefiere a spațiului, reducând scena la un amestec de culori fluide.

Sunt evidente trei direcții ale lui Nitsch, sudate în suportul muzical. Mai întâi este vorba de formarea regizorului ca artist plastic (spațiul este structurat sub

semnul echilibrului, echidistanței, acțiunea este plasată dominant la mijloc și frontal, la dreapta, corul, la stânga, orchestra). În al doilea rând, Nitsch este contaminat de gândirea *deconstructivă* a operei din zona *Regieoper* (Calixto Bieito, Katharina Wagner, Sebastian Baumgarten, Peter Konwitschny, David Alden, etc.), ce abordează opera ignorând textul (libret sau dramaturgie muzicală). Menține în mod caustic tensiunea relației între mizanscenă și muzică (sensul tradițional și absolut al spectacolului de operă). Cu toate acestea, muzica și interpretarea vocală nu sunt afectate de imagine și evenimentele scenice. Folosește uriașe proiecții pe planul de fundal, mizând pe efecte fabuloase (momentul păsărilor, vindecarea leprosului, plasat într-un câmp de flori, proiectate și ele), dar și pe perversități de sens (crucificarea nudului este susținută

François d'Assise de Francisco de Zurbarán
sursa: www.wikipedia.org



de o proiecție ce reprezintă un animal disecat) și deturări de simboluri. A treia direcție prin care poate fi privită regia lui Nitsch este turnura misterului medieval către o *sacra blasphemia* în serii de liturghii (de la forma de ritual catolic, până la paroxism orgiastic și sacrificiu).

Este evident că opera contemporană și noul limbaj muzical, greu accesibil, nu pot intra în atenția publicului decât prin intermediul regiei. Demersurile regizorale, fie chiar extreme (Hermann Nitsch), implică congruențe cu limbajul straniu al compoziției muzicale recente. Regia tradițională – modelul italian mult timp legat substanțial de conceptul operei în scenă, care invocă în permanență dramaturgia muzicală și afectele legate de rațiunile componistice – este, evident, depășită de cerințele operei contemporane.

BIBLIOGRAFIE

- DINGLE, Christopher Philip, SIMEONE, Nigel, *Olivier Messiaen, Music, Art and Literature*, Ashgate Publishing, 2007
 GREEN, Amy S, *The Revisionist Stage, American Directors Reinvent the Classics*, Cambridge University Press, 2006
 LETZLER COLE, Susan, *Directors in Rehearsal, A Hidden World*, Routledge, 1992
 MAAS, Sander van, *The Reinvention of Religious Music: Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond*, Fordham Univ Press, 2009
 SHENTON, Andrew, *Messiaen the Theologian*, Ashgate Publishing, 2010

Alba Simina Stanciu is Assistant Professor with the Department of Drama and Theatre Studies at "Lucian Blaga" University, Sibiu, where she teaches Theory and Practice of Performance, Theatre analysis and Performance Studies. In 2011 she received her PhD with the thesis: Don Juan. Donjuanisme. Theatricality and Mannerism (Babeș-Bolyai University, Cluj Napoca). She has published essays, performance chronicles, theoretical studies on theatre, opera, contemporary ballet.

Institutional Affiliation and Contact:

"Lucian Blaga" University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania. albasiminastanciu@yahoo.com

Claudia Domnicar

CRIMĂ SI DESTIN ÎN TRAGEDIA ANTICĂ

Abstract: Crime represents a trigger that automatically entailed a new series of murders, which were either continued indefinitely, or followed by a suicide. The followers of the slain were obliged to avenge the dead, triggering the emergence of a range of families of dead and their avengers. When a few generations in conflict meet and both sides are equally entitled to seek justice, tragedy appears. The Oracle of Delphi is the most popular merchant of destinies. It has the ability to look into the future, the personal future of a person, but also into the collective future of a people. The Oracle of Delphi might appear to us as an expression of mystical beliefs, full of Orphism, magic and mystery, in fact they were usually callings and duties of the national spirit, or expressed the interests of the ruling classes. The oracle preached the future through the verbalization of facts that occurred, entailing their awakening, and becoming unavoidable. Orpheus's failure is due to a single act of defying a prohibition, never to look back, which was the equivalent of bringing the dead into the future. By breaking the rule imposed by Persephone, Orpheus turns his head toward the past, crossing not only a space with his look, but a past where death dwells.

Keywords: tragedy, taboo, crime, Orpheus, fate, flashback, sellers of fate.

Interdicția de a ucide este una dintre cele mai importante din lumea elenă și, probabil, cea mai des încălcată. De cele mai multe ori, moartea reprezenta nucleul conflictual al tragediilor grecești. Despre greci se spune că, pentru ei, răul cel mai mare este să moară curând, iar răul imediat următor e că, odată și odată, tot trebuie să se moară.

Crima reprezenta un factor declanșator care, în mod automat, atrăgea după sine o nouă serie de crime, care fie erau continuate la nesfârșit, fie erau urmate de o sinucidere. Rudelor celui ucis le revenea datoria de a răzbuna crima și li se lua dreptul la viață dacă acest lucru nu era realizat, pentru ca în final să se reinstaureze dreptatea. Așadar, nu de puține ori, cei rămași în viață uitau de propria lor persoană și porneau în căutarea ucigașului, încercând să găsească metoda cea mai potrivită pentru a dezvălui adevărul crimei. Însă orice crimă atrage după sine o alta, iar urmașii celui ucis aveau obligația de a-și răzbuna mortul, declanșând apariția unui întreg șir de familii de morți și răzbunători ai acestora. Când acest lucru se întâmplă și se întâlnesc câteva generații în conflict, ambele părți fiind la fel de îndreptățite în a-și căuta *dreptatea*, se declanșează tragicul. De aici se naște întrebarea: poate exista tragic într-o crimă? Poate un criminal să ne provoace un sentiment tragic?

În *Estetica tragicului*, Johannes Volkelt afirmă faptul că s-a introdus o mare confuzie în teoria tragicului, prin

faptul că unele personaje, precum Clitemnestra la Eschil, au fost tratate ca exemple valabile pentru ilustrarea tragicului. Însă, aceste personaje exercită un alt efect căci tragicul crimei nu este o formă *pură* de tragic, ci poate fi definit, cel mult, ca un tragic de tip restrâns, totul depinzând de raportul dintre vină și măreție a personajului. Dacă, în comportamentul ucigașului, dominante sunt aspirația spre măreție, fidelitatea față de propria convingere, vitejia, atunci rezultă tragicul culpei, al vinei. Altfel stau lucrurile în cazul în care comportamentul vinovatului nu ne produce sentimentul că este un om cu aspirații nobile, care poate fi capabil și măreț în ciuda decăderii de care a dat dovadă. Acest om ni se va părea vulgar și rău în substanța sa. La el, satisfacția morală trece pe primul loc și tragicul dă înapoi, nemaifiind capabil să mistuie forța năvalnică a simțământului moral. Un astfel de om este implicat, prin infamiile sale, în suferință și pieire. În timp ce el crede că poate triumfa, propria sa răutate se transformă într-o fatalitate nimicitoare. Dacă, din cauza crimei sale, un netrebnic este împins la pieire, resimțim acest lucru ca pe ceva drept și meritat, iar nevoia noastră de răsplată, de ceea ce numim *dreptate* este satisfăcută. În schimb, când este vorba despre o suferință tragică, ni se pare nemeritat, aspru și înspăimântător, chiar irațional. Satisfacția pe care ne-o oferă pedepsirea dreaptă a mizerabilului nu este resimțită ca bucurie, în sensul de veselie. Dacă avem certitudinea că suferința și moartea sunt îndreptățite, acest lucru se face simțit într-un mod foarte serios, rezultând o

transformare care, de fapt, cuprinde în sine multă durere și jale și care își arată chipul înspăimântător. Totuși, chiar și această seriozitate este diferită de sentimentul tragicului. Acolo unde crimele sunt pedepsite, lumea și circumstanțele dezvoltării acestor crime ne apar învăluite în seriozitate, însă una care trezește în noi mulțumire și încuviințare.

Cu toate acestea, impresia provocată de suferința și moartea criminalului, în ciuda efectului său fundamental opus tragicului, poate să conțină și o componentă tragică. Acest lucru depinde de existența unei măreții umane în viața și faptele celui pedepsit.

Criminalul poate să aibă în el măreția umană sub diferite forme. Cazul cel mai frecvent este acela în care dă dovadă de curaj și vitejie: „De aceasta este legată adesea o pronunțată superioritate intelectuală, uneori chiar genialitate în pregătirea și făptuirea răului, în urmărirea

și nimicirea adversarului.”¹ În alte cazuri, ceea ce conferă măreție criminalului este înaltul grad al iubirii sale de viață. Uneori, un criminal mârșav dobândește măreția datorită unei împrejurări care merită să fie evidențiată în mod deosebit. Aici este vorba despre un determinism social, familial, iar în spatele *neomului* se poate afla o epocă abrutizată, un popor degenerat, un neam împovărat de un greu blestem; el devine *iarba rea* a epocii sale, „organul necesar prin care o epocă se întoarce, nimicitor, împotriva ei înseși, sau prin care se descarcă în chip înspăimântător, un blestem ce a mocnit de mult și a lovit ici și colo.”²

Personajul Clitemnestra din *Orestia* lui Eschil poate fi încadrat aici. Ea ne apare ca un *organ* al spiritului

1 Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului*, în românește de Emeric Deutsch, o prefață de Alexandru Boboc, editura Univers, București, 1978, p.269.

2 *Ibidem*, pp. 269-270.



Electra. Regia de Mihai Măniuțiu
foto: Dragoș Spîțeriu



*Electra. Regia de Mihai Măniuțiu
foto: Dragoș Spițeriu*

îngrozitor, care l-a făcut pe Atreu să organizeze sângerosul ospăț, în care își va ucide soțul. Astfel, fiind prima parte din trilogie, *Agamemnon* este tragedia omorului în care acțiunea divină se exercită în sânul unei familii de regi criminali, Atrizii, din care Agamemnon și Oreste nu sunt decât ultimele verigi. Această acțiune divină este prezentată ca aceea a unui destin înspăimântător, înverșunat să-i nimicească pe Atrizi. Și, totuși, destinul nu e altceva decât opera oamenilor înșiși, el n-ar exista, ar fi fără putere, dacă oamenii nu l-ar hrăni cu propriile lor greșeli și crime, care se nasc unele din altele. Clitemnestra nu este decât un *organ* al formidabilului spirit de răzbunare cu care s-a îmbătat neamul lui Tantal. Ea are înăuntrul ei, *spiritul damnat* al strămoșilor săi. Acest spirit i-a stat alături, hrănind-o, ajutând-o.

În Clitemnestra găsim, deopotrivă, anumite calități, dar și un statut aparte care degenerază într-o monstruozitate: uciderea propriului soț, încununată de o pătare a memoriei sale. Această transformare a Clitemnestrei ne provoacă sentimentul de regret și scoate la suprafață tristețea față de binemeritata sa moarte. Totodată, această moarte ne îngrozește, căci merge pe același filon al monstruozității: regina este ucisă de propriul fiu, cel căruia i-a dat viață. Destinul se exercită cu strășnicie, dar își găsește un final în judecata lui Oreste, în reîmpăcarea ultimului dintre Atrizi cu dreptatea și bunătatea divină.

La greci, omuciderea era o chestiune de drept privat familial. Obligația religioasă de a pedepsi pe ucigaș revenea rudei cele mai apropiate a victimei, în primul rând fiul, care nu se putea sustrage și nici nu putea substitui pe altcineva, altminteri aflându-se sub pedeapsa cea mai aspră din partea zeilor. Criminalul era considerat un impur, un om care avea asupra lui o mănjiere de care se puteau contamina toți cei care veneau în contact cu el, aidoma tabu-ului morților din societatea primitivă. Oroarea pe care o exprima era de domeniul pur ritualic și religios. De cele mai multe ori, ucigașul se autoexila sau, dacă nu, trebuia să cadă pradă răzbunării mortului. Odată plecat din cetatea în care a comis crima, el era primit în altă cetate, fără însă a se lua în considerare crima comisă. Așadar, pe raza cetății se manifestau aceste energii criminale, iar deși aceasta era considerată un organism ce trebuia ferit de contaminare și fiecare om făcând parte din acest organism, criminalul ajuns într-o nouă cetate era tratat ca oricare alt cetățean, întrucât nu săvârșise crima în noul organism.

Nu trebuie să uităm că exilul era o pedeapsă foarte aspră în Antichitate, aproape sinonimă cu moartea, abia mai târziu admitându-se răscumpărarea crimei prin plata unei sume de bani. Ucigașul trebuia să se supună unui

ritual purificator. Prin rățăcirile sale în exil, pe măsură ce timpul trecea, pecetea pusă pe asasin se ștergea, ajungând să dispară de tot, odată cu uitarea din partea oamenilor.

În *Oedip rege*, Sofocle subliniază cum moartea nerăzbunată a lui Laios a adus blestemul asupra Tebei, pe care Oedip, în ignoranța lui, caută să îl lecuiască, căutând făptuitorul crimei pentru a-l îndepărta din cetate, fără să știe că el însuși este acel ucigaș.

„Când omorătorul era însuși fiul victimei, atunci nu mai exista niciun răzbunător uman, deoarece răzbunătorul de drept era însuși criminalul.”³ Ce era de făcut în astfel de cazuri? Zeii interveneau și reglau lucrurile, se declanșa principiul *Deus ex machina*, iar contra paricizilor interveneau zeițele Erinii, care aveau sarcina de a-i pedepsi, înnebunindu-i, îmbolnăvind-i fizic și secându-le vлага corpului. În situația în care unul dintre părinți este ucis de celălalt, obligația de a răzbuna moartea revenea fiului. Însă, ucigând pe părintele criminal, el însuși săvârșea paricidul, iar ultimul părinte ucis rămânea fără răzbunător, deoarece ucigașul lui era tocmai acela care trebuia să îi răzbune moartea. Aceasta era dilema în care se zbătea Oreste.

Reprezentarea faptelor și destinului unui răufăcător poate produce un efect tragic în două direcții: prima, prin vina sa și cea de-a doua, prin suferința și pieirea criminalului. Sub cel dintâi aspect totul depinde de o necesitate: dacă în acest criminal se întrevăd tot atâtea însușiri profund umane care să ne emoționeze, astfel încât să poată lua naștere acel sentiment tragic de contrast. Faptul că forțe fertile sau înclinații nobile au fost capabile să degenereze, să devină josnice, dar pot naște în noi sentimentul unei nenorociri, ne pot cutremura, se împlinește efectul tragic, dar dacă în prezența unei astfel de persoane te cuprinde scârba și groaza, nu poate rezulta efectul mai sus-amintit.

Un alt caz este acela în care răufăcătorul ne provoacă un sentiment tragic de contrast între acuitatea suferinței și a pieirii sale, pe de o parte, și măreția umană, apărută în pofida oricărei abjecții, pe de altă parte. În acest caz, când privim jalea și pieirea ticălosului suntem cuprinși de sentimentul că e cumplit ca un om cu forțe importante, cum este acest criminal în ciuda depravării sale, să sfârșească într-un chip atât de cumplit. Efectul tragic este mai pronunțat atunci când chinurile criminalului sunt înfățișate ca fiind nemăsurate și eterne.

Vânzătorii de soartă

De obicei, legăm expresia de *tragic* de ceva bogat în conținut, plin de gravitate, având o semnificație profundă.

3 Frenkian, Aram, *op.cit.*, p.47.

De aceea, se pune problema dacă tratarea singularizată a omului măreț, implicat în mod dureros într-o acțiune, adică exact ceea ce îl scoate din contextul uman, merită denumirea de *tragică*. De altfel, toate operele literare sau dramatice importante, recunoscute ca fiind „tragice” aparțin tipului afectiv aprofundat destinului.

Conflictul tragic este, deci, o luptă angajată împotriva fatalității, o luptă devenită mediu pentru eroul care o angajează, în care poate să confirme și să arate, în acțiune, că totuși nu este fatală sau că nu va rămâne mereu așa. Obstacolul de învins îi este pus în cale de o forță necunoscută asupra căreia nu are putere și pe care, tocmai de aceea, o numește divină. Numele cel mai înfricoșător pe care îl dăm acestei forțe este acela de *Destin*.

Lupta eroului tragic este aspră, însă, oricât de aspră ar fi și oricât de condamnat de anticipație ar putea fi efortul eroului, el o întreprinde, iar noi, publicul, suntem alături de el. Este izbitor faptul că acest erou, condamnat de zei, nu este și omeneste condamnat – de către mulțimea care asistă la spectacol. Măreția eroului tragic e una lovită; de cele mai multe ori, el moare. Se întâmplă ca, această moarte, departe de a ne face să disperăm, dincolo de groaza pe care ne-o inspiră, ne umple de bucurie. Acesta este cazul când moare Antigona. De-a lungul conflictului tragic stă întâmplarea aceasta: noi am participat la lupta eroului cu un sentiment de admirație și de strânsă fraternitate, iar lupta eroului conține, până și în moartea sa, o mărturie, o *promisiune* că acțiunea eroului contribuie să ne elibereze de destin. Dacă acest lucru nu s-ar întâmpla, spectacolul nenorocirii noastre ar rămâne de neînțeles.

Dreptatea este un factor important în conturarea destinului. De unde vine această nevoie, întotdeauna greu satisfăcută, de dreptate divină? Vine din faptul că poporul atenian poartă în carnea sa rănilor luptei pe care a susținut-o, pe care omenirea încă o mai duce, pentru dreptatea omenească, de altfel neîmplinită. Reprezentarea acestei lupte a eroului împotriva destinului, care constituie însuși spectacolul tragic, se statornicește, în cursul luptei seculare a poporului atenian pentru egalitate politică și dreptate socială, la serbarea cea mai populară a Atenei – Dionysiile.

În această primă luptă se resimte puternica vitalitate a unui popor care vrea să trăiască, care cere ca dreptatea să fie egală pentru toți, să fie legătura ce asigură viața fiecărui om și dăinuirea cetății.

A doua luptă este aceea dintre un destin brutal, arbitrar și ucigător, și un erou mai mare decât noi, mai puternic și mai curajos, care se bate pentru a exista printre oameni mai multă dreptate și bunătate omenească, dar și pentru glorie. „Există un punct comun în spațiu și timp, în care cele două lupte paralele converg și se întăresc.

Acest moment este reprezentat de cele două serbări de primăvară ale lui Dionysos, iar locul comun este teatrul Zeului, la poalele Acropolei Cetății.”⁴

Destinul nu era necunoscut grecilor, însă tragicul constă în faptul că, deși îl cunoșteau, nu puteau face nimic pentru a se împotrivi lui. Oracolul din Delphi este cel mai cunoscut *vânzător de destine*. El are capacitatea de a privi în viitor, în viitorul particular al unei persoane, dar și în viitorul colectiv al unui popor. Când oracolul prezice, înseamnă automat că acest lucru se va împlini, de aceea numai oamenii de seamă aveau acces la el. Acesta dezvăluie regelui sau eroului ce i se va întâmpla, dar nu poate să facă nimic împotriva destinului, iar darul prezicerii și conștientizarea viitorului nefast nu fac decât să crească tragicul existenței, iar faptele să se petreacă mai intens, destinul să se manifeste în întreaga sa plenitudine.

Oracolul din Delphi, privit de la distanță, ar putea să ne apară ca o expresie a unei credințe mistice, încărcată de orfism, de magii și de mistere; de fapt prorocirile Pitiei, ca și interpretările preoților, urmau, de regulă, chemări și datorii ale sensului național, precum și interesele claselor stăpânitoare. Era o tradiție ca oracolul să fie consultat în ajunul tuturor evenimentelor majore de stat. Pe de altă parte, atenienii știau că nu zeii erau cei care le-au adus hegemonia, ci oamenii cetății, oamenii de seamă ai polisului. Propovăduirea viitorului de către oracol, prin verbalizarea unor fapte petrecute, atrage după sine *trezirea* lor și imposibilitatea de a fi evitate. Adesea, anumiți oameni au fost făcuți *vânzători de soartă* de către propriul destin, dar de cele mai multe ori, erau luați în derădere, erau socotiți nebuni. Un astfel de personaj este și Casandra din trilogia *Orestia*.

În această tragedie se desfășoară destinul tragic al familiei pline de orgoliu criminal și nestăpânit a Atrizilor. Pentru a o împăca pe zeița Artemis și a i se permite traversarea navelor sale spre Troia, Agamemnon trebuie să o sacrifice pe Ifigenia. Acest sacrificiu este descris de cor, cu cele mai fine detalii: Ifigenia are gura astupată pentru a fi în imposibilitatea de a pronunța un blestem, căci pentru un grec, blestemul are darul de a declanșa automat realizarea sa și nicio putere din lume nu-i poate opri mersul. Astfel că blestemul ținea de tabu în vechea Eladă, iar rostirea lui însemna o faptă deja săvârșită. Agamemnon se reîntoarce acasă, Clitemnestra îi vine în întâmpinare și, prefăcându-se bucuroasă a-l vedea, îl ademenește în palat. Ea este o bună cunoscătoare a taburilor vremii sale și, intenționat, așează stofe scumpe de purpură brodată la picioarele soțului, până la intrarea în palat, tocmai datorită faptului că asemenea onoruri se cuvin numai zeilor. Agamemnon ezită să calce pe ele de

4 Bonard, André, *op.cit.*, pp.182-199.

teamă să nu îi provoace pe zei, să nu le trezească invidia. El vrea cinstiri care se cuvin oamenilor, dar cedează insistențelor soției sale și acceptă să păsească pe preșurile din purpură întinse înaintea picioarelor sale, însă nu fără a trimite o ultimă invocare: „Fie ca vreunul din zei, din depărtare, să nu arunce o privire de gelozie asupra mea”. Clitemnestra îl urmează cu aceleași cuvinte, însă ea face altceva, declanșează puterea Zeului Desăvârșitor, care o va ajuta să își ducă planul la împlinire. Clitemnestra iese din palat pentru a o invita înăuntru pe Cassandra, fiica lui Priam, adusă ca sclavă de Agamemnon din Troia. Cassandra rămâne mută și nemișcată, ezitând să o urmeze pe regină. Corul o îndeamnă să urmeze poruncile date de stăpână. Deși era o prezicătoare veritabilă și tot ceea ce prorocea se împlinea, nimeni nu credea în profețiile sale și era batjocorită. Aceasta intră în transă profetică, „și deapănă pe un ton lugubru viziunile halucinante ale crimelor săvârșite în palatul Atrizilor: asasinate de frați, cărnuri fierte ale copiilor servite tatălui lor (Tieste), pregătirea omorării lui Agamemnon și propria sa

moarte.”⁵ Scenele descrise de ea sunt de un dramatism sfâșietor, înecate în sânge, provocându-ți sentimentul de milă și groază față de mizeria de nedescris a muritorilor. Cassandra prevestește și răzbunarea lui Agamemnon, al cărui fiu, Oreste, își va omorî mama ucigașă. Cu toate că știa soarta care îi este hărăzită, conștientă că nu poate scăpa de ea, Cassandra, halucinantă, urcă treptele palatului. Aici corul face două cugetări minunate: „Vai de soarta muritorilor! Fericirea lor e ca desenul unei umbre. Când vine nenorocirea, un burete ud trece pe deasupra și schița a dispărut [...] Toți muritorii sunt din fire insațiabili după succes. Nimeni nu-l oprește să-i vină în casă, zicându-i: Intrarea e oprită!”

Clitemnestra îi ucide pe amândoi și, având asupra sa arma însângărată a crimei, se laudă cu fapta sa și pretinde a fi executoarea Justiției: ea a răzbunat moartea Ifigeniei și infidelitățile lui Agamemnon. Aceasta spune că a fost mânată de zeița Justiției (*Dike*), zeița Pierzaniei (*Ate*) și Erinia fiicei sale (*Erinys*).

⁵ Frenkian, Aram, *op.cit.*, p.37

Oedip Rege. Regia de Masahiro Jasuda
foto: Mihaela Marin



Flash-back-ul și consecințele sale

Privirea în urmă atrage după sine moartea; privind înapoi, înspre trecut, aduci moartea în viitor. Acesta este unul dintre principalele tabu-uri al lumii elene și al epocii contemporane totodată, căci fenomenul morții a fost unul care l-a urmărit pe om în conștiința sa, încă de la hordurile de sălbatici. Moartea o avem în noi, există în viitorul nostru, însă doar privind în trecut o putem accesa și o face prezentă. Dacă privești în trecut, privești înspre o moarte inițială, un pericol permanent de care este urmărită ființa umană. Episodul din Vechiul Testament cu nimicirea Sodomei și a Gomorei este un exemplu clar în cazul acesta. Dumnezeu a hotărât să distrugă Sodoma și Gomora din cauza depravării oamenilor, însă nu toți oamenii erau păcătoși, astfel că decide să îi salveze pe Lot și familia sa, trimițând doi îngeri după ei. Îngerii i-au luat pe Lot, pe soția sa și pe cele două fiice și au plecat din Sodoma, care începuse să fie acoperită de o ploaie de pucioasă și foc. Femeia lui Lot, care a privit în urmă împotriva sfatului îngerilor a fost prefăcută într-un stâlp de sare. (Facerea 19:1-26)

Privirea în urmă i-a adus soției lui Lot moartea în prezent. Dar ce însemna în acest caz privirea în urmă? Aceasta s-a uitat înapoi, deși cunoștea interdicția lui Dumnezeu, a privit spre Gomora pe care Dumnezeu a transformat-o în trecut, adică a distrus-o. Privind și ea în urmă, a adus cu sine toate depravările Sodomei și Gomorei, astfel că devenea necesar să moară odată cu cele două cetăți. Trupul ei, transformat în statuie de sare, a rămas ca mărturie a unei interdicții divine, devenite tabu.

Cazul lui Orfeu este asemănător, cu deosebirea că repercusiunea nu a fost directă asupra propriei persoane. Eșecul lui Orfeu se datorează sfidării unei singure interdicții, aceea de a nu privi în urmă. Astfel, încălcând regula impusă de Persefona, neîncredător și dorind să se asigure că soția sa Euridice îl urmează, Orfeu își întoarce chipul înspre trecut, străbătând nu numai un spațiu cu privirea, ci un timp trecut, în care moartea sălășluiește. „Paradoxal, vederea recuperează acel *ceva* pe care a încercat să îl evite: moartea. În privirea fugară aruncată în urmă, resimțim și criza unui prezent incert, însă a unui prezent în care eroul se descoperă pe sine ca poet inspirat. Astfel, sfârșitul (durerea, moartea) nu este doar *ceva* ce va sa fie, ci *ceva* ce-și are locul în trecut (în *urmă*).”⁶

Prezentul este timpul uitării, literatura orfică prezentând *uitarea* ca pe o reîncarnare. „Orfeu, posesor al unor însușiri șamanice, confundă actualitatea cu uitarea proprie. Uitarea presupune suspendarea unor evenimente din trecut, însă ea nu va putea să provoace

Oedip Rege. Regia de Masahiro Jasuda
foto: Mihaela Marin



epurarea sinelui de încărcătura afectivă a acelor evenimente. Pierdut printre propriile fantasmе, Orfeu încă mai speră la recuperarea femeii pe care o iubește, cea care simbolizează pentru el realul, cea care este singura în măsură a-l ancora din nou în real. Paradoxul constă în faptul că, prin soția lui, Euridice, care este o iluzie, este recompus însuși realul. „Nerăbdarea pe care o citim în gestul lui Orfeu de a se întoarce spre umbra Euridice este nerăbdarea substanțială a operei de a se verifica pe sine: Opera care, ontologic, nu este nicio clipă pusă în joc; dar care – datorită comportamentului mitic al Verbului care o creează – nu poate să se afirme ca atare decât disociindu-se (...) de realitatea înconjurătoare.”⁷

Într-adevăr, mitul lui Orfeu este mitul creației înseși. Scopul creatorului este acela de a da naștere iluziei realității și de a se încrede în ea, prin prisma propriei creații, a propriului act de creație imortalizată prin cuvânt. „Căutând o îmbunare a Persefonei, oamenii doresc să se desprindă de natura lor *titanică*, renunțând

la orice formă de carnagiu și înlocuind tăierea ritualică (crima) și folosirea cărnii ca hrană, cu asceza.”⁸

Și dacă ratează în încercarea de a-și salva soția din lumea lui Hades, el izbutește altceva⁹: reîntorcându-se singur din ținutul morții, el trece de la un stadiu la altul, este o persoană nouă, renaște în suferință.

8 Crișan, Sorin , *op.cit.*, p.40

9 Crișan, Sorin , *op.cit.*, p.40

BIBLIOGRAFIE

- Berlogea, Ileana, *Istoria Teatrului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981
- Bonard, André, *Civilizația greacă*, București, 1969
- Chamoux, Francois, *Civilizația greacă în epocile arhaică și clasică*, editura Corint, București, 1985
- Comte, Fernand, *Mitologiile lumii*, Editura Rao, București, 2006
- Crișan, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2007
- Doinaș, Ștefan Augustin, *Orfeu și tentația realului*, Editura Eminescu, București, 1974
- Domenach, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului*, Editura Meridiane, București, 1995
- Drimba, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până azi*, Editura Albastros, București, 1973
- Frenkian, Aram, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide*, Editura Pentru Literatura Universală, București, 1969
- Hollingsworth, Mary, *Arta în istoria umanității*, prefată de Giulio Carlo Argan, Editura Rao, București, 2004
- Liiceanu, Gabriel, *Tragicul*, Humanitas, București, 1993
- Marian, Marin, *Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă*, Editura Minerva, București, 1995
- Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului*, Univers, București, 1978
- Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol I Antichitatea, Editura Aius, Craiova, 2001

Claudia Domnicar graduated in 2008 from the University of Theatre, Targu-Mures, with a BA in Theatre Studies. She also graduated an MA program in the Theory and Practice of Cultural Management at “Lucian Blaga” University, Sibiu. She is working towards a PhD in Drama, with a thesis entitled *Rules, Interdictions and Taboos in Western Theatre*. From 2006 to 2008 she worked as a literary advisor at the Studio Theatre (the University of Theatre, Targu-Mures) and since 2008 she has been an artistic advisor at “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu. She has published articles, theatre reviews and essays in various Romanian magazines.

Institutional Affiliation and Contact: “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu. 2, Corneliu Coposu Blvd., 550245, Sibiu.
Email: marketing@sibfest.ro

Ioan Ardelean

METODA SUZUKI SI PRINCIPIILE EI FUNDAMENTALE

Abstract: Tadashi Suzuki is one of the most celebrated auteur directors of the 20th century, among other prolific and recognized visionaries of this era, such as Peter Brook, Jerzy Grotowski and Eugenio Barba. During his career Suzuki combined ancient Greek theatre with traditional Japanese theatre (noh, kabuki and butoh) to create what is known today as the Suzuki Method. He designed and developed a series of movements and exercises which range from falling down, standing up, to stamping, walking and isolated stillness. His work is heavily influenced by the 14th century actor/playwrite Motokiyo Zeami, whose technique juxtaposes violent and gentle body movements. These movements are centred in the pelvic area, from where Suzuki believes energy is controlled. Tadashi Suzuki believes that "A performance begins when the actor's feet touches the ground...". His method makes the connection between the upper and the lower body, which creates a more balance performance.

Keywords: gramatica picioarelor, monolog interior, concentrare, centru Hara, mie – nemișcare



In formarea sa ca artist, Tadashi Suzuki a confirmat influența suprarealismului, care apăra ideea că identitatea ființei umane este formată atât din impulsuri conștiente, cât și din impulsuri subconștiente, chiar dacă prioritatea revine celor dintâi. Astfel că, înainte ca Suzuki să culeagă pe deplin roadele latente ale actriței Kayoko Shiraishi și să dezvolte o metodă de formare menită să evidențieze vitalitatea creativă și emoțională a artistului, el a aplicat procedee stilistice și filosofice din suprarealism, cu rostul de a ajuta actorul să se deschidă, atât către sine, cât și către public. Existențialismul,

suprarealismul și fenomenologia l-au determinat să pună un accent mai mare pe actor și pe experiența acestuia, decât pe scriitorul care copiază realitatea. Fiind influențat de concepția existențialistă a intelectualilor din anii '60 și '70, Tadashi Suzuki a fost numit *apolitic*¹ și, de aceea, el a accentuat necesitatea de a reaminti condiția fundamentală de luptător a omului, dar și a efemerității și vulnerabilității sale, în contextul dezvoltării și avântului economic.

¹ Leiter, Samuel L., *The Great Stage Directors: 100 distinguished carrers of the theater*, Forward by Simon Callow, Facts on file, Inc, New York, 1994, p. 284.

Dacă studenții, care demonstau pe străzile Japoniei, citeau Samuel Beckett și Jean Paul Sartre, Suzuki s-a întors la operele lui Motokiyo Zeami, fondatorul teatrului *noh*, cel care a influențat artiști europeni precum Eugenio Barba și Jerzy Grotowski. Principiile definite de Zeami, cum ar fi grația sau *yugen* și *hana*, sau calitatea spirituală pe care actorul o dobândește prin maturitate, intuiție și practică, i-au oferit lui Suzuki tehnici artistice alternative și clare, care să-l ajute să se îndepărteze de *shingheki*. „Trebuie să existe o metodă care să facă compatibilitatea dintre conștiința tradițională și uzanțele moderne,”² spune Tadashi Suzuki. Prin urmare, tehnicile *noh*, *kabuki* și *butoh* au fost punctul de plecare în formarea și dezvoltarea metodei ce îi poartă numele.

Metoda Suzuki este o matrice cu toate semnele distinctive ale unui sistem clasic de pregătire fizică. Ceea ce înțelegem printr-un sistem clasic de pregătire fizică este faptul că, spre deosebire de o metodă tehnică sau de stilul postmodern, metoda Suzuki se adresează componentelor anatomice ale corpului uman, care, prin exercițiu, își amplifică posibilitățile de expresie. Prin aceasta se înțelege că Suzuki a conceput exerciții prin care corpul uman să poată dansa într-o gamă largă a expresivității, fără să ajungă la epuizare. Pe această muchie de cuțit, organismul are nevoie de timp și exercițiu, are nevoie de dezvoltarea și formarea propriului vocabular de expresie, pentru a ajunge la rafinament. Un sistem clasic de pregătire fizică trebuie să aibă o înțelegere explicită și implicită cu privire la funcționarea *mecanică* a corpului uman, procedee tehnice clare, anatomic logice și o transparență care să dovedească integritatea structurală a metodei. Din această perspectivă, se poate spune că metoda de pregătire a lui Suzuki este un sistem clasic de antrenament fizic. Metoda lui Tadashi Suzuki a avut o influență concretă în domeniul performanței actricești, începând cu sfârșitul anilor '70, iar grupări precum *TheOzFrank* în Australia și *SITI Company* în America au ajutat la răspândirea sa. Atât structura, cât și etapele predării metodei sunt foarte clare încă de la început: pe parcursul celor câteva ore de pregătire zilnică, nu poți să te odihnești dacă nu ți se spune și nici nu ai voie să refuzi executarea exercițiilor care ți se cer. Modalitatea lui Suzuki de a modela actorul ridică multe întrebări, cere multă energie, e riguros și foarte tehnic, dar, în mod paradoxal, acest lucru îi oferă actorului o mare libertate. Actorul lucrează asupra lui însuși, în calitate de personaj, ceea ce înseamnă că poate să-și creeze propriul context fictiv pentru mișcări, dacă așa dorește el. Forma exterioară este fixă, dar ținta imaginativă este un angajament făcut

cu un presupus public. Pe parcursul antrenamentului, sunt puține discuții și nu se încurajează comentariile. Înveți cu trupul, nu prin întrebări, înveți prin monolog interior, datorită energiei și implicării care trebuie să fie susținute pe tot parcursul antrenamentului. Respectând această tăcere și nu prin discuții cu alți studenți sau cu profesorul, se creează o intensificare a concentrării, care trebuie menținută și niciodată risipită. Exercițiile diagnosticează posibilitățile trupului, iar formele lor stricte scot la iveală tensiunile individuale, scoțând în evidență faptul că unele părți ale trupului sunt mai slabe și mai lente decât altele. „Exercițiile sunt menite să fie un mijloc de descoperire a conștiinței actorului care, executându-le, înlesnesc abilitatea de a ajunge la acea descoperire.”³

Atunci când lovești podeaua pentru a o suta oară, când mușchii picioarelor nu te mai ascultă și încep să tremure, iar tu, studentul, îți îndrepti atenția asupra lor, acestea vor tremura și mai tare. Antrenamentul încearcă să integreze sisteme fizice și mentale pentru a crea o unitate *minte-corp*. Practica e grea și dificilă pentru corp, în mod special pentru picioare și necesită, în același timp, concentrare și multă voință.

În metoda Suzuki controlul muscular provine din apăsarea într-un punct fix a piciorului pe podea. Foarte adesea, lumea teatrală a considerat acest fel de antrenament unul *foarte japonez*, dar Tadashi Suzuki explică faptul că și balerinii, atunci când execută piruetele, trebuie să exercite acea forță în jos asupra podelei. Și așa cum spune Gerhard Zacharias „Piruetele în dansul clasic reprezintă (în opoziție cu explicațiile academice) manifestarea unei armonii dinamice, un echilibru perfect între înălțime și adâncime, cer și pământ, între greutate și non-greutate.”⁴ Performanța actricească este într-o strânsă legătură cu felul în care piciorul, mai precis talpa piciorului menține contactul cu podeaua, iar expresivitatea mișcărilor decurge dintr-o respirație susținută și din concentrarea pe centrul psiho-fizic, pe *Hara*. „Spectacolul începe atunci când picioarele actorului ating pământul, podeaua..., atunci când actorul simte cum greutatea lui se mișcă dintr-un punct în altul al scenei.”⁵ Important este să înveți să nu te preocupi de stările și sentimentele tale, ci să cauți, fără încetare, să realizezi tehnica ce-ți dă precizia formei. Acest antrenament este simultan al minții, al mușchilor și al nervilor.

Viziunea focalizată a lui Suzuki derivă din faptul că

3 Suzuki Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, p. 12

4 Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, p. 10.

5 *Ibidem*, p. 8.

2 Allan, Paul, *The Art of Stillness, the Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, p. 19.

el brodează pe principiile bine definite și adânc sădite ale tradițiilor *noh* și, în special, *kabuki* cu stilul „*aragoto*,”⁶ creat la sfârșitul secolului al XVII-lea de către Ichikawa Danjuro I. Stilul *aragoto* a fost asociat cu stilul luptătorilor din cultura perioadei *Edo*, deoarece acest fel de a juca necesită forță interioară, stăpânire de sine și curaj asemănător samurailor. „În perioada *Edo*, atunci când Danjuro intra pe scenă și juca era asemănător zeilor.”⁷

În străvechile ritualuri, în *kagura* sau în muzica și dansurile timpurii *Shinto*, în care își au originea artele interpretative japoneze, se credea că lovirea pământului cu picioarele liniștește sufletele morților. „Zeita *Shinto* Ame Uzumi no Kami, care a dansat pe o găleată întoarsă în fața peșterii Heavely Rock, tropăia și bătea pământul în ritmul versurilor pe care le recita, într-un fel de incantație. Dansul era considerat ca reprezentând începuturile *kagura* și dansurile *shinto* sacre.”⁸ Aceste gesturi simbolice existente în arta *noh*, *kabuki* și în munca țăranilor de la munte le regăsim concentrate în „*gramatica picioarelor*,”⁹ element principal al metodei Suzuki.

6 Leiter, Samuel L, *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Published in the United States of America by Scarecrow Press, Inc, Maryland, 2006, p. 34.

7 Ibidem, p. 35.

8 Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, p. 13.

9 Ibidem, p. 3.

BIBLIOGRAFIE

Allan, Paul, *The Art of Stillness, the Theatre Practice of Tadashi Suzuki*

Leiter, Samuel L, *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Published in the United States of America by Scarecrow Press, Inc, Maryland, 2006

Leiter, Samuel L., *The Great Stage Directors: 100 distinguished careers of the theater*, Forward by Simon Callow, Facts on file, Inc, New York, 1994

Suzuki Tadashi, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*

Ioan Ardelean was born in 1969, in Jibou, Romania, where he graduated the local Industrial Highschool. From 1999 he is employed as a puppeteer actor at the Marionette Theatre “Puck” in Cluj Napoca. In 1993 he receives a place at the Theatre Department, Acting Studies, “Babeș-Bolyai” University. For four years he studies the dramatic art under the mentorship of Marius Bodochi and his assistant, Dorin Andone. After the graduation he is employed at the North Theatre from Satu Mare, and he is involved in projects with the National Theatre from Cluj Napoca, State Theatre from Arad, Marionette Theatre “Prichindel” from Alba Iulia. In 2003 he moves to New York, and in 2013 he obtained the PhD with the thesis: *Stanislavski and the American Theatre Today* (coordinated by Professor Sorin Crișan) at the University of Arts in Târgu Mureș, Romania. Currently he is involved in two projects at CNC New York and Cino Theatre, New York

Institutional Affiliation and Contact: University of Arts, Târgu Mureș, 6, Kőteles Sámuel str., 550057, Târgu Mureș. uat@uat.ro

Adriana Boantă

ARHITECTURA IMAGINII SCENICE

Abstract: We live in a visual rush generated by an amalgam of messages and information and their manifestation is as diverse, as it is contradictory. A dynamic, unpredictable, sinuous world, whose "slips" are hard to accept, but, although it seems difficult-to-handle, can be understood and decrypted once one knows its mechanism of communication. Theatrical performance is built on the basis of spatial structures and visual assemblies, architectural configurations belonging to different semiotic systems, and to some types of codes and diverse conventions. This totalizing perspective, we consider that it is the most appropriate approach to theatre performance, both to detect structural elements and to the decryption of features related to the specifics of stage imagery.

Keywords: perception, image, architecture, structure, light.

„Putem (re)cunoaște doar ceea ce cunoaștem”
(Ernst Hans Josef Gombrich)

Morfologia spațiului scenic

Atunci când vorbim despre scenografie, în mod aproape automat, în mintea noastră, se stabilesc echivalențe și asocieri, mai întâi cu pictura, iar mai apoi, cu arhitectura și sculptura. De altfel, artiști precum Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger, Salvador Dalí au imaginat și au participat direct la construcția *imaginii* scenice, proiectând decoruri pentru spectacole de teatru sau de operă.

Orice spectacol este, cu precădere, o compoziție creată dintr-o succesiune de *imagini*. Încă de la ridicarea cortinei, odată cu iluminarea spațiului scenic, spectatorul intră în contact cu universul piesei prin intermediul *imaginii* scenice compuse de forma spațiului scenic, decor și costumația actanților etc. În acest context, spațiul se prefigurează ca un catalizator al oricărei forme de manifestare și expresie a teatralului, indiferent de timpul și locul geografic în care acesta se desfășoară. *Spațiul teatral* este o realitate concretă, perceptibilă și măsurabilă, clar delimitat, tridimensional, supus

constrângerilor impuse de sisteme de coduri, convenții și canoane. Specificul spectacolului dramatic actual impune o cât mai mare apropiere a publicului de aria de joc. Această condiție limitează capacitatea sălii în funcție de forma de teatru ales. Cel mai adesea, dificultățile pe care le presupune configurarea arhitecturală a unei săli de spectacol provin din stabilirea corectă a raportului pe care aceasta o realizează cu *spațiul de joc*, a tipului de spectacole ce trebuie să le asigure și a axei de comunicare ce trebuie realizată între sală și scenă.

Ca structură, *spațiul teatral* este definit prin dinamism și instabilitate, deoarece suferă modificări de substanță, de la o reprezentație la alta, se metamorfozează în permanență și cumulează energiile celor care îl animă și modelează, conferindu-i sens. *Spațiul teatral* încorporează trei elemente: *arhitectura scenei*, locul de unde un spectator privește (=sala) și *traseul unui spectacol*, însă oricare alt element poate fi integrat acestei triade a spațialității teatrale. Există, firește, și un al patrulea element: *spațiul textului dramatic* (=auctorial), independent, cu *arhitectură* specială, care nu se naște din logica volumelor sau a energiilor generate de tensiunea verticalei și orizontalei în spațiul fizic, material, ci din proiecția imaginară a materiei literare. *Spațiul teatral* al misterelor medievale este un spațiu discontinuu, fragmentar, multiplu și simultan. *Spațiul Renașterii* este cel al perspectivei și este centrat pe figură umană. *Spațiul*



O furtună. Regia Silviu Purcărete
foto: Mihaela Marin

teatral elisabetan reflectă raportul de forțe generat de structura ierarhică de tip feudal. Iar în secolul al XX-lea, *spațiul teatral* se desface, se atomizează [și/sau] se dezarticulează.

În celebra sa lucrare, *Dinamica formei arhitecturale* [*The Dynamics of Architectural Form*]¹, teoreticianul german Rudolf Arnheim remarca forța pe care o au *imaginile* în raport cu *experiențele* trăite, în perceperea și redarea *spațiului*. Conform teoriei lui Arnheim, analogia percepută între caracterul (=organizarea) unui obiect (=mediu exterior, interior) și caracterul (=comportamentul) mental se edifică pe caracteristici generice și complementare, precum binomul: INTERIOR-EXTERIOR, ÎNCHIS-DESCHIS, ÎNĂLȚIME-PROFUNZIME, VID-PLIN. Totodată, „a da sens *spațiului* înseamnă a-i trasa frontiere care separă teritoriile între ele. Inventarea teritoriului de către oameni corespunde, într-un fel, socializării *spațiului*, înscrierii lui în structuri simbolice prin care *spațiul* devine nu doar o simplă formă, ci o formă dotată cu un sens”². Orice actor al scenei sociale și culturale simte nevoia să-și delimiteze teritoriul prin indici de ocupare, frontiere, embleme, simboluri, firme etc., tocmai de aceea, și în secolul al XX-lea marii creatori de teatru nu au rezistat tentației de a (re) dimensiona spațiul scenic, însă pentru unii dintre ei, (re)

înnoirea *spațiului* a constituit o necesitate, transformată apoi în program estetic. Dacă unii creatori au preferat maniera discretă pentru a-și pune în practică teoriile și ideile teatrale, la adăpostul confortabil al edificiului teatral tradițional (=clasic), în care *spațiul* scenei și cel al sălii rămân *ghilotinate* de catifeaua cortinei, alții, dimpotrivă, au preferat *spațiile* alternative, *exotice*, abandonate, situate la periferia așezărilor urbane.

În *teritoriul* creației teatrale, „un regizor începe întotdeauna prin a-și pregăti *spațiul*, care este o funcție organică a spectacolului”, spune Silviu Purcărete. „Având un tip de percepție mai degrabă plastică decât literară, întâi văd lucrurile și abia apoi le transpun în cuvinte. Pornesc de la structura vizuală, prefer un *teatru de imagine*. Alegerea *spațiului* ține, uneori, de intuiție, alteori este o întâlnire sau o pură întâmplare. Sunt tentat, de cele mai multe ori, de neprevăzut, exploatand, cu mare plăcere, accidentele. Insist asupra metamorfozelor, a transformării spațiilor, încerc să realizez un balans între real și absurd.”³ „Ori de câte ori mă aflu într-o sală pustie – spune Josef Svoboda – mă întreb dacă scena va accepta încă o dată să se deschidă în fața mea, realizez cu uimire cât este de frumoasă «scenografia zero». Cât de seducător și de provocator este *spațiul gol* care așteaptă cu curiozitate, cu nerăbdare [...] Trebuie să căutăm fără

¹ Rudolf Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1977, pp. 205-207.

² Ibidem, p. 262.

³ Magdalena Popa Buluc, interviu cu Silviu Purcărete *Mi-ar fi plăcut să trăiesc în diferite epoci*, în Cotidianul, Nr. 29 / iunie / 2008.

încetare cheia tainei creației. Altfel nu putem realiza nimic. Să (re)începem de fiecare dată de la zero. E atât de frumos...”

Asemeni spațiului pictural, *spațiul* scenic este conceput și perceput ca un univers coerent, în care volumele și suprafețele amplasate la distanțe diferite se reliefează, potențându-se reciproc. De-a lungul timpului, conceperea, percepția și *redarea spațiului* a înregistrat modificări notabile în sensul că, aproape fără excepție, fiecare epocă a urmărit (re)definirea spațiului în raport cu mijloacele tehnice, materiale și artistice de care a beneficiat. Totodată, limbajul plastic a suferit transformări în rezonanță cu *experimentele* survenite în procesul de extindere a studiilor despre spațiu. Modalitatea de configurare a *spațiului* a conchis cu reprezentarea sa, mai precis cu descoperirea unei formule structurale de redare a *imaginii* spațiului, ce se sprijină pe un set de reguli și convenții.

În *Principii fundamentale ale Istoriei Artei* (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*) în capitolul *Forma închisă și forma deschisă*, Heinrich Wölfflin lansează teza operei de artă, ca structură coerent articulată, prin

sintagma „forma închegată, un organism”⁴. În acest sens, ansamblul formelor (=opera) este receptată ca un întreg ce funcționează având la bază un set de reguli (=canoane) imuabile. Tot în acest context sunt definite sintagme precum „formă închisă” și „formă deschisă”. „O reprezentare, spune Wölfflin, este o «formă închisă» atunci când, cu mijloace mai mult sau mai puțin tectonice, reușește să facă din *image* o aparență închisă în sine, întorcându-se mereu către sine. Și, invers, stilul «forme deschise» se revarsă peste sine, tinde să pară nemărginit, deși o secretă îngrădire apare constant și aici, asigurându-i astfel caracterul de lucru «închegat», în sens estetic”. Stilul *tectonic* este cel al ordinii, al coerenței și al „legității clare” și poate fi urmărit la construirea unui edificiu în care nimic nu poate fi schimbat de la locul său, fără ca acest gest să pericliteze organicitatea ansamblului, în timp ce stilul *atectonic* este cel al incoerenței și îl întâlnim la o operă, în aparență lipsită de norme. Sub acest aspect, arta clasică se bazează pe echilibrul raportului dintre

4 Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale Istoriei Artei*, traducere și postfață de Eleonora Costescu, prefața Ion Pascadi, capitolul 3, Editura Meridiane, București, 1968, pp.114-132.



O furtună. Regia Silviu Purcărete
foto: Mihaela Marin

orizontale și verticale. Fie că e vorba de portret, natură statică ori peisaj, *imaginea* este întotdeauna structurată încât să se păstreze echilibrul între elementele poziționate pe axa verticală cu cele situate pe axa orizontală. Nici în cazul sculpturii lucrurile nu diferă foarte mult față de imaginea pictată, bidimensională. În sculptură, dihotomia *tectonic - atectonic* capătă o notă particulară în ceea ce privește modul ei de situare în spațiu, atunci când este pusă în relație cu spațiul arhitectural. Creația, opera de artă, este un obiect izolat, extras cotidianului (fenomenele care, însumate, alcătuiesc câmpul *experiențelor practice*). Bineînțeles, strategiile de izolare vor varia în funcție de fiecare formă de manifestare artistică. În acest sens, esteticianul Tudor Vianu preciza: „[...] Ceea ce este tăcerea și întunericul în muzică, este rama în pictură. [...] Același rol îl îndeplinește soclul în sculptură. [...] Printre mijloacele care înalță imaginea în planul vizualității pure stă și întrebuițarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Dar cu aceasta atingem o altă modalitate a izolării și anume proiectarea în spațiu artistic, un termen mai general decât spațiul vizual. Însușirea de a fi un loc al purei vizualități este numai

una din calitățile spațiului artistic”⁵. În cazul sculpturii, elementele arhitectonice sunt soclul, orientarea în spațiu, sprijinirea de un perete. Arhitectura este tectonică, prin însăși esența ei. Suprimarea osaturii tectonice ar echivala cu distrugerea ei. Totuși, în ceea ce privește elemente decorative, ele comportă o mai mare libertate. În pictură, doar cadrul, șasiul și rama aparțin tectonicii. Pe măsură ce imaginea va evolua, aceasta va transgresa cadrul. Rama (=cadrul) așa cum se prezintă astăzi – structura de formă și materiale diferite, care delimitează sau fixează ceva – s-a dezvoltat în perioada Renașterii din construcțiile de pilaștri, asemănători unor fațade, care încadrau picturile din altarul bazilicilor. În momentul în care s-a dezvoltat pictura de șevalet și redarea în perspectivă, o distincție vizuală s-a impus pentru a separa spațiul fizic al încăperii și spațiul compozițional (=universul) al tabloului. Totuși, rama (=cadrul) limita doar spațiul fizic al compoziției, însă nu și spațiului reprezentat. Rama era percepută ca un fel de fereastră, prin care observatorul privea într-un alt univers, cuprins în deschiderea acestei fante, însă nelimitată în sine.

⁵ Tudor Vianu, *Momentele constitutive ale operei de artă*, în *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968, pp. 100-111.



O furtună. Regia Silviu Purcărete
foto: Mihaela Marin

Teatrul împrumută particularitățile pe care sculptura le dezvoltă în procesul de manifestare a dihotomiei *tectonic – atectonic*. Scena preia rolul soclului, pentru a elansa, delimita și proiecta în spațiu figura actorului; pentru a afirma diferența dintre teatru și viață [și/sau] scenă-sală: „din stilul tectonic face parte tot ceea ce impresionează în sensul limitării și al saturării, în timp ce în stilul atectonic, forma închisă se deschide, altfel spus își schimbă proporția de saturație – din maximă, în minimă; forma «terminată» este înlocuită cu o alta, aparent neterminată; cea limitată, cu cea ilimitată. În locul unei impresii de liniște ia naștere un sentiment de tensiune și de mișcare.”⁶

În ceea ce privește structurarea spațiului compozițional, cubismul a făcut să dispară un anumit număr de elemente care părea până atunci ca o parte organic-integrantă a unei opere. Paul Cézanne renunță la perspectiva tradițională și la redarea atmosferică; apoi, dispare subiectul și, o dată cu el, genurile tradiționale, anume portretul, nudul, peisajul etc. Practic, cubismul a (re)inventat totul: fără obiecte propriu-zise, așa cum le cunoaștem noi și, drept urmare, fără spațiu închis și delimitat, așa cum maeștrii Renașterii ne-au educat percepția.

Imaginea scenică

De cele mai multe ori, atribuim termenului *image* [lat. *imago*] sensuri multiple și variate. *Imaginea* desemnează fie o schemă vizuală, un semn, un simbol, o metaforă, un tip, un arhetip, un prototip, o ilustrație, o diagramă, o monogramă, fie o figură, o efigie, un portret, o pecete, o amprentă etc. Teatrul secolului al XX-lea a reușit să găsească noi forme, în care *imagea scenică* să devină pilonul central al spectacolului. „Arătarea obiectului chiar întocmai”, după cum preciza dramaturgul român Ion Luca Caragiale sau „expunerea” în fața privirii celorlalți constituie esența actului teatral. De altfel, însăși etimologia cuvântului „teatru” își are rădăcina în limbile moderne în latinescul *theatrum*, desprins din elinul *theatron*, derivat la rândul lui din *theao-*, adică „a vedea”.

În viziunea teoreticianului german Rudolf Arnheim, realizarea de *imagini* artistice ori de altă natură, nu derivă pur și simplu din proiecția optică a obiectului reprezentat, ci este redat cu mijloace și instrumente specifice⁷. Precizia formei este absolut necesară pentru surprinderea (=ilustrarea) trăsăturilor vizuale și însușirilor unui obiect-subiect. Orice act de (re)producere (=redare) „operat” de artist este un act de interpretare vizuală. De

regulă, un artist desemnat să realizeze *imagea* fidelă (scara 1:1) a unui subiect trebuie să inventeze o schemă de reprezentare adaptată obiectului-subiect. Iar pentru că, așa cum am amintit, realizarea unei *imagini* presupune punerea în evidență a datelor definitorii, artistul va trebui să decripteze în structura obiectului, elementele și trăsăturile particulare ale acestuia. Un exemplu, în acest sens, ne este oferit de artistul renascentist Leonardo da Vinci. Studiile sale anatomice cuprinse în *Tratat de Anatomie* [*Dell'Anatomia*, 1498], lucrare rămasă neterminată, surprind prin desenele foarte elaborate ce ilustrează țesuturi și organe umane. Studiile sale sunt remarcabile tocmai pentru că demonstrează înțelegerea deplină atât a structurii, cât și a biomecanicii formei (=corpului). Leonardo a folosit scheme și diagrame pentru a prezenta, în mod simultan, suprapunerile straturilor anatomice, redate adeseori ca niște văluri transparente. La da Vinci, *experimentul* fiziologic este acompaniat de disecție, cu ajutorul căreia a reușit să ilustreze în chip magistral topografia organelor interne ale corpului uman, dar nu numai.

O clasificare a artelor pornind de la criteriul libertății absolute a artistului în construirea universului operei, având la bază ideile și teoriile filosofului și esteticianului polonez de expresie germană, Roman Ingarden enunțate în *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik*, (re)pun în discuție materia reală, palpabilă a creației, care în fapt „hotărăște limitele a ceea ce poate fi structurat și întruchipat”⁸. Sub acest aspect, teatrul este comparabil cu arhitectura, deoarece teatrul implică realul în materialitatea sa, aceasta fiind dată în primul rând de concretețea prezenței fizice a actorului (prin corp), dar și prin obiectele prezente în spațiul scenic.

Începând cu secolul al XX-lea, arta nu va mai înfățișa un vizibil întotdeauna identificabil, recognoscibil, „[...] Arta nu reproduce vizibilul, ci face ca ceva să fie vizibil”⁹, nota pictorul Paul Klee. Artiștii secolului al XX-lea vor da dovadă de un mare apetit în bulversarea modelelor canonice pe care au căutat cu îndârjire să le transgreseze atât în plan teoretic, formal, cât și în plan tehnic. Drept urmare, arta a trăit de-a lungul secolului trecut o situație de criză. Bineînțeles că aceste crize au condus la (re) punerea în discuție a artei, pe de o parte a reprezentării realității și a diverselor tehnici de realizare a creației, iar pe de altă parte al statutului ei în societate. Teritoriul manifestărilor artisticului va sfida toate convențiile (=canoanele și tabuurile), inclusiv cele vizuale, operând o supralicitare a *imaginii*. În postmodernism rolul *imaginii*

⁶ Heinrich Wölfflin, *op.cit.* p.132.

⁷ v. studiul *Artă și percepția vizuală: O psihologie a văzului creativ* [Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974].

⁸ Roman Ingarden, *Studii de estetică*, traducerea Olga Zaicik, Editura Univers, București, 1978, p.279.

⁹ Paul Klee, *Théorie de l'art Moderne*.

devine unul eminamente parodic¹⁰, în sensul în care *imaginea* va pierde contactul cu forma originală. Astfel, *imaginea* va reproduce forme care vor fi multiplicat la nesfârșit, mergând până la actul extrem al disoluției formei, prin diluarea și deturnarea sensului transmis inițial de obiectul reprezentat. Procesul de parodiare la care recurge postmodernismul se realizează prin imitarea și prin vidarea de sens, însă înainte de orice, parodia se răsfrânge, cu precădere asupra recunoașterii autorității subiectului și înlocuirii lui parțiale sau totale cu obiectele construite de mecanismele hiper-subiectivizării. Jean Baudrillard¹¹ compară proliferarea *imaginii* construite în și prin diferite medii (=fotografie, cinema, televizor, publicitate etc.), cu o epidemie ce produce o confuzie între real și imaginar, până într-atât încât treptat, realul este resorbit în structura *imaginii*. *Imaginea* nu mai lasă loc de real, deoarece realul este invadat și „confiscat” de *imagine*. Astfel, realul devine *imagine*, iar „în cele din urmă, întregul real, cadrat, mărit, repetat, clișeizat la nesfârșit, devine obscen”, susține Baudrillard. Pe de altă parte, succesiunea *imaginilor*, ritmul amestecului de propagare a ei, influențează modul în care percepem realitatea.

Transgresarea și totodată, deschiderea teatralității către alte zone ale artisticului prin *happening*, *performance* și *multimedia* va obliga teatrul la abordarea unei noi strategii de conservare a specificității. Aceste acțiuni de salvagardare, de (re)considerare și (re)evaluare a mijloacelor de expresie conduc la (re)definirea artei teatrului. În acest sens, identificarea și combinarea semnelor teatrale non-verbale constituie nucleul semioticii teatrale moderne, ca și cel al *experimentelor* scenice. Mulți comentatori ai fenomenului spectacologic, reticenți la capacitatea teatrului de a a-și păstra nealterată unicitatea și identitatea – în urma hibridizării accentuate petrecute în teatru în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea – afirmă că prin utilizarea excesivă a efectelor speciale sau însușindu-și mijloacele (=limbajul) și materia primă proprie altor arte – fotomontajele, *slide*-urile, proiecțiile video, camerele de luat vederi conectate *live* etc. – teatrul riscă să-și piardă specificitatea. Acestora, regizorul Robert Lepage le răspunde: „Doar dacă va bate pasul pe loc, dacă nu va evolua, teatrul are imperios nevoie să recurgă la alte forme – este o artă collector, receptacul al tuturor *experiențelor* artistice ale civilizației umane [...] împrumutând masiv, schimbându-se, se va elibera de tot ce-l stânjenește. Unii pretind că de n-ar exista televizorul, mai mulți oameni ar merge la teatru. Nu-i adevărat: teatrul are propriul său public, propriul

său ritual... La noi, în Québec, totul este oarecum diferit: noi nu avem o *tradiție* literară, Molière al nostru e încă în viață, are cincizeci de ani [...] Scriitura noastră teatrală se inspiră direct din TV sau cinema. Teatrul nostru nu a fost oficializat prin dramaturgie. Nu putem vorbi de o scriitură dramatică *sui-generis*, ci mai curând de o scriitură cinematografică afiliată scenei.”¹²

La o prima analiză, epidermică, observăm că spectacol teatral se prefigurează, cu precădere asemeni unei compoziții formată dintr-o succesiune de *imagini* (=tablouri, acte etc.). Încă de la ridicarea cortinei, odată cu iluminarea spațiului scenic, spectatorul intră în contact cu universul piesei prin intermediul *imaginii* scenice compuse din câteva elemente convenționale ușor de reperat: forma spațiului scenic, decorul, costumația actanților etc. În acest context, desenul devine un mijloc de comunicare și de notare folosit de cei care se ocupă de construcția *imaginii* scenice. Prin intermediul schițelor de desen, regizorul și scenograful trasează și marchează topografia spațiului de joc; notează dispunerea elementelor necesare reprezentației. Totodată, desenul și schițele cu notații convenționale facilitează comunicare între scenograf și tâmplari sau croitori. Jerzy Grotowski obișnuia să noteze, prin desen, arhitectura fiecărui cadru, pentru a reține mai ușor poziția actorilor.

În teatru, sensul decorului și al jocului actorilor se împlinește și se rafinează prin intermediul *luminii* și *umbrei*. La fel ca în pictură, *imaginea teatrală* comunică prin intermediul luminii și culorii, cu ajutorul cărora sunt marcate momentele importante ale spectacolului. Încă din timpul Renașterii, arhitectul italian Sebastiano Serlio indică precis modul de dispunere în profunzime a decorurilor. Acestea erau amplasate în spațiu urmând aplicarea fidelă a formulei folosite în construcția perspectivei. Tot Serlio oferă numeroase detalii cu privire la modul de funcționare a mecanismelor cu ajutorul cărora se realizau efectele sonore și a imaginat un sistem de notare a iluminatului scenic, creat la acea dată cu lumânări și ecrane colorate. Un element de bază în desfășurarea spectacolelor – care a căpătat importanță în paralel cu dezvoltarea pe care o va produce tehnica – a fost iluminatul artificial, a cărui necesitate a apărut în momentul în care spectacolele au început să se desfășoare în spații acoperite. Totodată, *lumina* mai este folosită și pentru a marca un element de decor sau o expresie facială (mimică) sau pentru a decupa un element (personaj, obiecte) aflat în cadrul unui ansamblu compozițional creat în dispozitivul scenic. În acest sens, notează Patrice Pavis, „[*lumina* n.m.] coordonează și

10 Vezi Marcel Duchamp.

11 Cunoscute și sub numele de „McLuhan-ul francez”.

12 Interviu realizat de Larisa Turea: „Teatrul are imperios nevoie să recurgă la alte forme”, în revista *Sud-Est*, 2007/2.

supradetermină celelalte materiale scenice, punându-le în relație sau izolându-le¹³. În plan simbolic, *lumina* poate crea o atmosferă (melancolie, angoasă, liniște, beatitudine etc.) sau poate (re)crea un anume spațiu (închis, deschis, static, dinamic). De exemplu, într-un spațiu gol, în absența decorului, un pătrat *luminat* poate simboliza fie spațiul clausturant al celei de închisoare, o odaie din locuința unei persoane, fie situația limită în care aceasta se află. Așadar, în spațiul scenic, intensitatea *luminii* determină modelarea spațiului și marcarea distanțelor fizice sau afective. Totodată, o distribuție judicioasă a *luminii* în structura spațiului scenic conferă *imaginii* scenice unitate, coerență. Totalitatea obiectelor cuprinse în *rama* scenei pot fi tratate ca reprezentând un obiect mare, sau ca grupuri de obiecte, care vor fi puse în valoare de un ecleraj lateral, a cărui menire este de a simplifica și ordona spațiul *imaginii* scenice. O *umbră* proiectată pe o suprafață oarecare îi definește acesteia poziția și forma în spațiu: plană și orizontală, înclinată sau deformată etc. Așa-numitele *repoussoir*, obiecte plasate în fundal a căror scop este de a crea iluzia de adâncime, de depărtare, sunt folosite în reprezentările picturale, în tehnica fotografică și cinematografică, dar și în teatru, mai cu seamă dacă există un contrast puternic

13 Patrice Pavis, Christine Shantz, *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1998, p.143.

(=realizat și prin intermediul *luminii*) între prim-planul general al *imaginii* scenice și fundalul pe care obiectele sunt profilate. Așadar, volumetria și *lumina* – două elemente nelipsite în diagrama vizual-compozițională a *arhitecturii imaginii scenice* – aduc un suflu nou, dar și consistență, materialitate spațiului teatral.

În viziunea lui Antonin Artaud, teatrul își găsește maximum de expresivitate atunci când *lumina* este proiectată în așa fel încât să vină către public, „fie în valuri, ori în perdele, ori asemeni unei salve de săgeți care ard”. În actul al III-lea al *Sonatei fantomelor* de August Strindberg, *lumina* trebuia amplasată astfel încât „totul să fie distorsionat, ca și cum ar fi fost văzut printr-o prismă”. Altă dată, Artaud insistă ca *lumina* să fie de o culoare „la fel de complexă și la fel de subtilă ca și chinul”. Cu toate acestea, oricât de poetice sunt aceste indicații, niciuna dintre soluțiile regizorale și scenariile vizuale imaginate de regizor nu și-au aflat materializarea scenică.

Pentru regizorul american Robert Wilson, valoarea scenografiei este determinată de felul în care *lumina* potențează și modelează plastic ansamblul scenografic (=imaginea scenică). Fuzionarea și juxtapunerile creează efecte tridimensionale, accentuează mișcarea, sculptează silueta și chipul actorului. „Pentru mine, elementul cel mai important în teatru este *lumina*”, declara Wilson. „Fără *lumină* nu există spațiu. *Lumina* este cea care ne



ajută să ascultăm și să vedem mai bine. *Lumina* nu e ceva care să mă intereseze, doar înaintea unei premiere, ci mă preocupă încă de la începutul proiectului. *Lumina* nu e o idee în plus, e o ARHITECTURĂ, e spațiu”¹⁴

Scenograf, artist, inventator, tehnician de geniu, Josef Svoboda¹⁵ și-a ales ca materie primă pentru creațiile sale – *lumina* și *umbra*: „Întunericul este materia primă a creației mele. Așa cum sculptorul are nevoie de lutul lui, cioplitorul are nevoie de lemnul lui, eu îmi cioplesc teatrul din întuneric”. Munca sa ca scenograf a început în Praga, în 1943, când, fiind student la arhitectură, Josef Svoboda a fost influențat de teoriile lui Gordon Craig, Adolphe Appia și de cele ale constructivismului rus, ceea ce se va vedea reflectat, mai târziu, în modul în care acesta structurează formele și calibrează volumele arhitecturale, dar și în modul în care imprimă mișcare materiei.

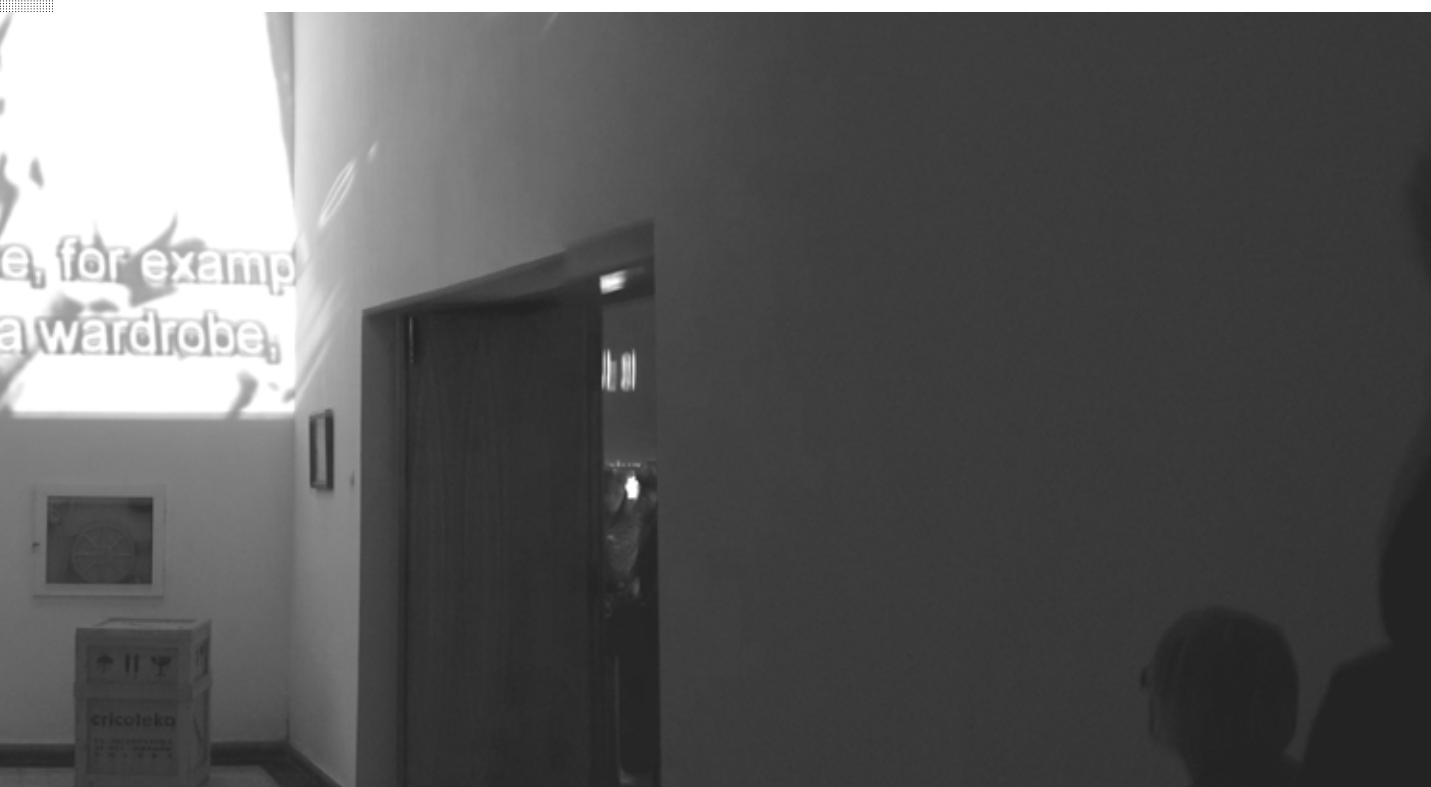
14 Interviu cu George Banu, *Academia Experimentală a Teatrelor* din 30 martie 1998, apărut în revista *Movement*, traducerea de Delia Voicu.

15 Svoboda s-a născut în Čáslav, la doi ani după terminarea Primul Război Mondial. Înainte de a se înscrie, în 1938, la școala de dulgheri, iar apoi la *Academia de Arhitectură*, Svoboda a lucrat câțiva ani în tâmplăria tatălui său, unde și-a dezvoltat și perfecționat tehnica de lucru cu materia vie: lemnul (fapt ce îi va fi de mare ajutor de-a lungul carierei de scenograf). „Îi vor rămâne mereu recunoscător tatălui meu, care m-a obligat – înainte de a deveni scenograf – să fac munca manuală [...] sunt convins că teatrul este și rămâne ultima meserie artizanală a timpurilor noastre și a celor viitoare”.

Imaginea creată de Tadeusz Kantor în spectacolele sale este una dezolantă, a pustiei, în care treptat, totul intră în disoluție. Manechine *descărnate* de suflu și actori ridați tranzitează epava unui univers devastat, peste care moartea trage încet cortina. Refuzul categoric de a accepta conceptul unui spațiu teatral tradițional, dar și refuzul obiectului estetizat; punerea sub semnul întrebării a propriei sale înțelegeri, a atributelor spațiului¹⁶, au făcut ca, pe termen lung, din teatrul lui Kantor să dispară conceptul de recuzită de scenă, (re)definind astfel concepte clar statuate prin convenție, decor, costume, ecleraj, acțiune scenică. Teatrul lui Tadeusz Kantor nu funcționează doar ca mecanism menit să (re)producă mimetic *imaginea* exterioară a lucrurilor. Alternativa oferită de Kantor este aceea a *obiectului sărac* și a mijloacelor brute. „Nu există opera de artă. Nu există iluzie «sfântă». Nu există spectacol «sfânt». Există numai un obiect care e rupt de viață și de realitate [...] Nu există spațiu artistic. Există numai spațiu real. Valorile estetice sublime sunt înlocuite cu Sărăcie! Obiect sărac”¹⁷. *O Expoziție Populară sau O*

16 „Receptacul fără dimensiune, în care intelectul își instalează creația”, în viziunea lui Kazimir Malevici. Acesteia, Kantor îi opune noțiunea de spațiu care nu este „un receptacul pasiv în care obiectele și formele [sunt] Așezate” [v. Kantor, *Lecția 3*, în *Lecțiile de la Milano* (*The Milano Lessons*), pp. 216-219].

17 *Lecția 12* în *Lecțiile de la Milano* (*The Milano Lessons*, pp. 245-246)



Anti-Expoziție i-a oferit lui Kantor spațiul și contextul optim desfășurării unor noi *experimente*. În *Anti-Expoziție* [Anty-Wystawa, 1963], Kantor adună laolaltă nouă sute treizeci și șapte de obiecte (= *objet trouvé*) care sunt construite din reziduurile unei vieți, așa-numitele rămășițe ale trecutului: notițe vechi, bilete de tren folosite, vederi trimise sau primite. „Totalitatea acelor catrafuse care de obicei se aruncă în vreun sertar ca să nu mai vadă lumina soarelui”, așa cum le definește Kantor, toate urmele trecutului pe cale să devină „„mansarde» ale conștiinței” și „depozite ale memoriei”. Gestul este repetat în spectacolul *Să piară toți artiștii* [Niech szczeną artyści, 1985], unde Kantor condensează pe scenă actorii, personajele și obiectele din spectacolele montate anterior. Toate acele construcții hibride, *bio-obiecte* [spălătoreasa – chiuveta; spânzuratul – spânzurătoarea; habotnica – rozariul]¹⁸ încercau să își manifeste prezența, să își afirme și să își valideze astfel existența, înjghebând destine, identități cu ajutorul replicilor, gesturilor, acțiunilor *reciclate* din spectacolele mai vechi. La începutul anilor '80, în scenariile plastice ale lui Kantor, se insinuează un nou personaj, o nouă entitate, „bio-obiectul”¹⁹ – capabil să relaționeze organic cu actorul, raportul lor fiind de natură simbiotică. Pentru Kantor, substituirea obiectului „artistic” cu un obiect „real” nu este expresia unei manifestări „anti-artă” și nici nu constituie un *experiment*, asemeni celor propuse de *cubism*, *dada* sau *constructivism* etc. Asemeni multor artiști ai secolului al XX-lea, atât Tadeusz Kantor, cât și compatriotul său, regizorul Józef Szajna, au pornit de la artele plastice. Sub influența directă a mișcării *Bauhaus* cei doi creatori de spectacole și *experimente* teatrale anulează granița dintre arte, făcându-le să fuzioneze, plasând spectacolul de teatru pe noi coordonate vizuale: un spectacol în care *imaginea* se detașează, impunându-se ca element prim, central; în care volumele, culorile, texturile eclerajul (re) configurează aproape matematic spațiul scenei. În aceste condiții, textul dispare sau este redus la câteva reziduuri secundare. La nici unul dintre acești creatori comunicarea nu mai este de natură verbală, „cuvântul având mai degrabă un rol muzical”²⁰. Kantor utilizează un „arsenal” impresionant de obiecte extrase din cotidian, pentru a ne revela modul în care arta este rezultat al *experienței* noastre. Preferința pentru o exprimare cu puternice accente vizuale este tributară, așa cum am precizat mai devreme, educației sale, preocupărilor constante pe teritoriul artelor plastice. Amintindu-și de perioada

în care a studiat la *Academia de arte frumoase* din Cracovia, el sublinia influența climatului efervescent al avangardei, făcând mereu trimitere la creația lui Marcel Duchamp, Kazimir Malevici, Piet Mondrian, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer ale căror viziuni estetice le împărtășea, însă a fost la fel de fascinat de originalitatea creației compatriotului său Stanisław Ignacy Witkiewicz. Sub influența lui Kantor, numeroși artiști ai secolului al XX-lea vor dezvolta un „teatru de imagine”, în care cuvântul are o importanță simbolică, iar *imaginile* constituie vectorul principal al discursului scenic. Unul dintre aceștia este regizorul american Robert Wilson. Surpinzător sau nu, educația regizorul american Robert Wilson nu a cuprins domeniul teatrului, ci doar cel al artelor vizuale: pictura și arhitectura²¹. Modelul teatral propus de Robert Wilson este rezultatul educației și preocupărilor sale artistice în domeniile anterior amintite. Robert Wilson condensează ideile și viziunile estetice în spectacolele sale, pe care le transformă în scenarii vizuale. Pentru un revoluționar al vizualității, așa cum este cunoscut regizorul Lepage, *arhitectura imaginii scenice* presupune implicit (re)inventarea spațiului teatral – un spațiu unic, greu de definit, în care poveștile nu se mai derulează linear, în ordinea firescului stabilit de convenție. Lepage demonstrează, în manieră spectaculoasă, faptul că teatrul nu-și pierde din esență, forță [și/sau] magie atunci când se deschide unui alt mediu, unei alte lumi, unui infinit mereu (re)generat. Atras de arhitectură, Lepage își declina sursele de inspirație la care face recurs în spectacolele sale. În *geometria miracolelor* [Geometry of Miracles, 1998] sursa de inspirație este viața remarcabilului arhitect american Frank Lloyd Wright (1867-1959). Regizorul integrează în structura *imaginii* scenice multe din lucrările arhitectului, printre care *Johnson Wax Building*²², „[...] cred că lucrurile sunt legate în mod profund și, ca autor sau regizor, trebuie să știi cum să fii puțin antropolog sau arheolog”, spune Lepage.

Robert Wilson folosește texte clasice care îi furnizează materia primă pentru construcția viitoarelor

18 În consecință, erau *ready-made*, în sensul în care acestea sunt definite de *happening*.

19 Conceptul *obiect-actor*, care devine în 1980, *bio-obiect*.

20 Ileana Berlogea, *Teatrul și societatea contemporană*, Editura Meridiane, București, 1985, p. 195.

21 În completarea activității desfășurate în domeniu teatral, Wilson sculptează, desenează, sau creează design de obiect. În 1993, la *Bienalele de la Veneția* [Venice Biennale] a câștigat *Leul de Aur* [Golden Lion] pentru o sculptură (=instalație).

22 *Johnson Wax Headquarters* 1936-1939: un exemplu pentru ceea ce înseamnă stilul Art Deco, are peste două sute de tipuri diferite de cărămizi curbate de culoare roșie, folosite atât în interiorul, cât și în exteriorul clădirii, respectiv, tubulatura Pyrex folosită la realizarea tavanelor și a unor porțiuni de pereți pentru a permite accesul luminii filtrate și *The Solomon R. Guggenheim Museum în New York* [The Guggenheim], pentru a da viață acestui edificiu arhitectural, Wright a avut nevoie de cincisprezece ani și șapte sute schițe, șase seturi de desene].

scenarii vizuale (=imagini scenice). În anul 1990, într-un interviu audio acordat lui Bruce Duffie, publicat apoi în *The Opera Journal*²³, în numărul din decembrie 1991, Wilson declara: „[...] Sunt un artist. Simplu. Nu am vrut niciodată să creez o nouă formă de teatru. Am făcut mereu ceea ce am crezut că este bine sau ceea ce mi se potrivea. Sunt foarte intuitiv când e vorba de munca mea. Martha Graham a spus cu ceva timp în urmă că «trupul nu minte» și cred că aceasta e adevărat. În mod frecvent nu știu ceea ce voi face. Închid ochii și mă întreb: «Ar trebui să fac asta ori ar trebuie să fac cealaltă» și apoi îmi spun: «Da, cred că trebuie să fac asta» și de cele mai multe ori și fac. [...] un regizor e cineva care poate privi din exterior problema și totuși e acolo să-l ajute pe actor să lucreze la capacitatea sa maximă [...] TOTUL E ARHITECTURĂ pentru mine”. Aceeași idee reapare într-un alt context: „[...] teatrul pe care-l fac începe cu arhitectura. Nu îi cer unui actor să construiască ceva anume [...] construiesc o formă și, în cadrul acestei forme, spun: «asta trebuie să fie mai rapid sau mai interiorizat, mai mare sau mai mic, mai atenuat sau mai puternic». Îi dau actorului un cadru, iar el își poate aduce aici propriile idei. E modul în care un arhitect schițează planurile unei clădiri sau ale unui oraș [...] spațiul scenei e contrariul oricărui alt spațiu.”²⁴

BIBLIOGRAFIE

ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974

ARNHEIM, Rudolf, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1977

BERLOGEA, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, Editura Meridiane, București, 1985

INGARDEN, Roman, *Studii de estetică*, traducerea de Olga Zaicik, Editura Univers, București, 1978

VIANU, Tudor, *Momentele constitutive ale operei de artă*, în *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968

WÖLFFLIN, Heinrich, *Principii fundamentale ale Istoriei Artei*, traducere și postfață de Eleonora Costescu, prefața Ion Pascadi, Editura Meridiane, București, 1968

23 Interviul acordat în culise la *Opera House* în Chicago, 6 Septembrie, 1990 pentru WNIB cunoscut ca Classical 97 din Chicago, Illinois, Statele Unite ale Americii.

24 Interviul cu George Banu, *Academia Experimentală a Teatrelor* din 30 martie 1998, apărut în revista *Movement*, traducerea de Delia Voicu.

Adriana Boantă is holding an Assistant Professor position in the Department of Theatre and Visual Arts, Bachelor's degree program, at the Faculty of Theatre in Romanian language, at the University of Arts in Târgu Mureș, Romania. Her interests and research domains are performance studies, cultural anthropology, visual arts and multimedia performance.

Institutional Affiliation and Contact: University of Arts, Târgu Mureș, 6, Kőteles Sámuel str., 550057, Târgu Mureș. Email: uat@uat.ro

Nicoleta Hâncu

IMAGINAȚIA, PRODUS AL MEMORIEI

Abstract: The theme of the study was born out of a personal and professional urge to understand how and what makes an individual so unpredictable, an attempt to decode and decant the scenic process through the analysis of the social and essential theatrical instrument – physic and psychic memory. The art of acting is based on “self-discovery, self-disclosure and self-knowledge”, a process of “initiation and a loss of specialization, of conventional behavioural habits gained in society”. All methods and theories are mentioning the same concept, the recovery of the whole individual potential and the formation of new skills specific to the activity mentioned, to overcome the limits. But how do we get there? Which is the main source? Ion Cojar mentions that „the actor has to master simultaneously two entities: Sense and Sensibility”. Sense means control and moderation, but what do we mean by Sensibility? Or, what triggers sensibility in a theatrical act, to what do we appeal to help us understand a certain situation and character, physically and psychically? The author has tried to prove that every process that has been realized during a person’s lifetime, is based on memory – the function which determines the continuity of an identity over time – and also that it can become an instrument in the interpretative and theatrical art, which offers methods of solving situations which are more or less actual.

Keywords: memory, conceptual confinement, imagination, ludic spirit, play, exploration

Adevărata sarcină a unui artist creator nu este de a crea pur și simplu aparența exterioară a vieții, ci de a interpreta viața sub toate aspectele ei și în toată profunzimea ei, de a arăta ce se află în spatele fenomenelor vieții, de a-l lăsa pe spectator să privească dincolo de fațetele și sensurile vieții. Căci nu este oare artist-actor, în adevăratul sens al cuvântului, acea ființă care este înzestrată cu putința de a vedea și de a trăi lucruri care sunt obscure pentru o persoană obișnuită? Și nu este oare menirea lui adevărată, instinctul lui binecuvântat, de a oferi spectatorului, ca un fel de revelație, propriile sale impresii asupra lucrurilor, așa cum le vede și le simte el? Dar cum poate el să facă aceasta, dacă corpul lui este încătușat și limitat în expresivitatea sa de puterea unor influențe non-artistice, necreatoare? Atâta timp cât corpul și vocea sa sunt singurele instrumente fizice pe care se poate conta, nu trebuie oare să le apere de constrângerile care sunt ostile și delatorii pentru profesiunea sa? Gândirea rece, analitică, materialistă, tinde să înăbușe tendința către inspirație.”¹

Rainer Maria Rilke² spunea *In jedem Ding ist ein*

1 Chekhov, Michael, *To the Actor*, Routledge, New York, 2002, p. 4.

2 Rainer Maria Rilke (4 dec. 1875, Praga, Imperiul Austro-Ungar – 29 dec. 1926, sanatoriul Valmont de la Montreux, Elveția) a fost un autor austriac și unul din cei mai semnificativi poeți de limbă germană. Pe lângă poezii, a scris povestiri, un roman și studii

Gefangene (În fiecare lucru există un prizonier). Acest prizonier este lucrul care este obscur pentru o persoană obișnuită, ceea ce se află în spatele fenomenelor vieții, dimensiunea invizibilă a lucrurilor, așa cum spune Michael Cechov, dimensiune pe care actorul trebuie să reinvețe să o audă, să o simtă și să o vadă, să contrazică rațiunea, să devină două lucruri deodată, el și un *alt-cineva*. Condiția primordială se referă la purificare: „Dacă actorul nu este conștient de corp, el nu poate pătrunde în interiorul său și nici să ajungă la propria sa revelație (...) El trebuie să înceteze să existe pentru a învăța care sunt limitele personale, propriile obstacole și modalitățile prin care poate să le depășească.”³ Artistul trebuie să elibereze prizonierul, să vadă lucrurile de care nu are neapărat nevoie, să vadă tot și nimic, în același timp, pentru a putea cuprinde toate aspectele vieții.

Frica, mânia, bucuria sau tristețea, toate stările emoționale care îl definesc ca individ, rămân în subconștient și devin, într-o oarecare măsură, sentimente în sine. Pentru ca ele să capete valoare în contextul teatral, au nevoie de o altă formă, compactă și recognoscibilă. Odată purificate, esențializate și transformate, devin instrumente în crearea psihologiei sufletului personajului (pasul următor este acordarea lor la epocă, piesă, situație, relații și, nu în ultimul rând, personaj).

privitoare la artă și cultură. A făcut numeroase traduceri în germană din literatura și lirica altor națiuni, în special din limba franceză;

3 Ibidem, p. 8;

Liviu Rebreanu afirma că „Sufletul trebuie să fie la fel cu gândul, gândul cu vorba și vorba cu fapta! [...] Doar astfel poți găsi echilibrul dintre lumea ta și cea de-afară”. Corpul și psihicul se influențează, interacționează, se instigă, dar se și temperează cu ușurință. Corpul ajunge să fie limitat din cauza unei lipse de comunicare reală cu psihicul, iar acesta, pe de altă parte, poate fi constrâns de corp; situație deloc surprinzătoare în viața cotidiană. Într-o situație extra-cotidiană însă este necesar ca ele două să comunice, să fie într-o armonie perfectă și permanentă. Corpul actorului trebuie să fie eliberat, să abandoneze toate măștile dobândite din și prin societate, pentru a deveni o *membrană sensibilă* la stimuli exteriori și interiori. „Acele idei și emoții minunate sunt oarecum încătușate înăuntrul corpurilor lor nedezvoltate. Procesul de repetiție și jocul propriu-zis sunt pentru ei o luptă penibilă împotriva propriei lor cărni prea solide, după cum spune Hamlet [...] Corpul unui actor trebuie să absoarbă însușirile psihice, trebuie să fie plin și pătruns de ele, în așa fel încât ele să-l transforme treptat într-o membrană sensibilă, într-un fel de receptor și conveior al imaginilor, sentimentelor și impulsurilor voluntare cele mai subtile.”⁴

O greșeală pe care o fac actorii este aceea de a respinge orice fel de metodă, sub pretextul că talentul și inspirația pot deveni o bază stabilă, irecuzabilă și permanentă. Însă orice schimbare de dispoziție, o zi proastă datorată unei dureri fizice sau psihice pot împiedica acea inspirație, motiv pentru care orice actor are nevoie de tehnică. Odată ce este capabil să aibă control asupra calităților și faptelor proprii, actorul învață să-și stârnească imaginația, sentimentele; procedeul nu se rezumă însă doar la un antrenament vocal sau exerciții zilnice (care necesită doar prezența fizică), ci la un antrenament al imaginației – un joc al minții. Folosesc termenul de *joc* cu două sensuri: *joc* = activitate cu reguli și limite prestabilite, absolut obligatorii; *joacă* = distracție (a copiilor), lipsită de griji.

La ce ne referim însă când spunem *joc*? O muncă pre-expresivă? O activitate permanentă? Cum stărnim imaginația creatoare, dar, mai presus de toate, cum o controlăm? Rațiunea este concretă, rece, incapabilă să creeze, mai mult, poate împiedica imaginația și instinctul să opereze, limitând capacitatea actorului în creația teatrală. Ele nu pot coexista în adevăratul sens al cuvântului, dar se pot completa. Odată cu acumularea informațiilor, capacitatea de a reprezenta devine limitată. Pentru ca mintea să verifice, să rectifice, să opteze, să controleze, în prealabil intuiția trebuie să fi realizat toată munca pre-expresivă.

Spirit ludic; joc – joacă

Johan Huizinga⁵ afirma în *Homo ludens* că „Jocul este o acțiune sau o activitate efectuată de bunăvoie înăuntrul anumitor limite stabilite, de timp și de spațiu, și după reguli acceptate de bunăvoie, dar absolut obligatorii, având scopul în sine însăși și fiind însoțită de un sentiment de încordare și de bucurie, și de ideea că este altfel decât viața obișnuită. Astfel determinată, noțiunea pare adecvată pentru a cuprinde tot ceea ce numim *joc*: joaca animalelor, a copiilor și adulților, jocurile de îndemânare, de putere, de inteligență și de noroc, reprezentațiile și spectacolele. Această categorie, *jocul*, ni s-a părut aptă de a fi considerată drept una dintre elementele spirituale fundamentale ale vieții.”⁶

Definiție perfect plauzibilă și în contextul teatral, cu observația că diferența dintre joc și teatru constă în miza esențială și specifică fiecărei categorii. „Jocul are o miză. Miza poate fi simbolică sau poate să aibă valoare materială și poate avea și valoare pur ideală. Miza este o cupă de aur, o bijuterie, o prințesă sau un gologan, viața jucătorului sau fericirea tribului. Poate fi un gaj sau un premiu.”⁷ Care este miza în arta actorului? Vorbim despre narcisism – complement libidinal al egoismului, al pulsionii de autoconservare – sau o încercare umilă de a schimba ceva? Este nevoia de confirmare sau de dorința sinceră de a se juca? Rămânem la varianta ultimă și vom argumenta opțiunea în cele ce urmează.

Cutezanța jucătorului, lipsa controlului, suspansul, așteptarea, greșeala – într-un cuvânt, dezechilibrul – oferă valoare și esență jocului; atunci când miza este foarte mare, jucătorul uită că se joacă și se implică total. Cred foarte mult în necesitatea unui dezechilibru când vine vorba de joc/teatru. Jacques Lecoq⁸ susținea în

⁵ Johan Huizinga (7 dec. 1872, Groningen – 1 feb., De Steeg) a fost istoric, profesor și eseist olandez. A studiat la Groningen și Leipzig, publicând în 1897 o teză despre teatrul indian. A predat istoria la o școală din Haarlem și în 1905 a publicat lucrarea *Originile orașului Haarlem*. A fost numit profesor de istorie medievală și contemporană la Universitatea din Groningen; iar în perioada 1915 – 1942 a fost profesor la Universitatea din Leiden. În 1941 a fost arestat de naziști, iar în 1942 a eliberat. Publică *Amurgul Evului Mediu* în 1919, *Erasmus* în 1924, *Explorări în istoria civilizației* în 1929, *Criza civilizației* în 1935, *Homo Ludens* în 1938.

⁶ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Humanitas, București, 1998 – 2002, p.72

⁷ *Ibidem*, p. 102

⁸ Jacques Pierre Lecoq (15 dec. 1921 Paris – 19 ian.1999, Paris) a fost actor, mim și profesor de actorie. Cunoscut pentru școala pe care a fondat-o în Paris, *L'Ecole Internationale de Theatre Jacques Lecoq*, și la care a predat între anii 1956 – 1999. Metoda lui Lecoq se bazează pe teatrul fizic. *Soluția expresiei finale*, conform lui Lecoq, trebuie să vină întotdeauna de la actor. A fost prieten cu Antonin Artaud și Jean-Louis Barrault. În 1949 pleacă în Italia unde rămâne nouă ani

⁴ *Ibidem*, p. 3;

Corpul poetic că „greșeala este necesară în teatru, atâta timp cât nu este o greșeală majoră și iremediabilă, atâta timp cât nu dezechilibrează armonia dezechilibrului ideal.” O greșeală de genul acela poate deveni cu ușurință catastrofală, alta mai mică, pe de altă parte, menține în permanență mișcare, viața. În lipsa unei greșeli apare moartea.

Această deprindere a minții, de care avem nevoie și la maturitate, această tendință de a fi în permanență activ și de a se juca, își are rădăcinile în atitudinea ludică, conform istoricului și eseistului Johan Huizinga: „atitudinea ludică trebuie să fi fost prezentă înainte să fi existat cultura omenească sau capacitatea de vorbire și exprimare.”⁹

Jocul este o activitate deliberată care se desfășoară într-un spațiu și timp definite, respectând cu strictețe reguli impuse; ignoră realitatea în favoarea unei lumi imaginare; nu reprezintă o necesitate și nu există beneficii materiale, ci doar spirituale; fiind limitat ca spațiu și timp, el începe și se încheie într-un moment prestabilit, mai mult, poate fi repetat. *Jocul* respectă un anumit ritm, are armonie și o rânduială pe care nimeni nu are voie să le ignore, iar dacă cineva face asta, riscă să fie exclus. În cadrul unui joc, nimeni nu se preface; jucătorii își duc existența în acea lume paralelă, desprinsă parcă dintr-un basm. Pentru ei lumea imaginară devine singura lor realitate palpabilă; deseori, opțiunea de a evada în acea lume devine fatală, mai cu seamă în prezent când jocurile imită perfect tot ceea ce înseamnă viață. (vezi jocuri virtuale)

Opoziția dintre joc și seriozitate se află într-o continuă suspensie. Acolo unde se finalizează activitatea seriozității, intervine jocul, limita dintre ele fiind, în fond, una aproape imperceptibilă. Singura diferență constă în caracterul fiecăreia, iar seriozitatea nu te poate înălța. Nimeni nu poate contesta jocul, în vreme ce în cazul unor categorii, precum frumusețea, adevărul, sufletul, dreptatea, lucrurile rămân în discuție. Funcția jocului – de a lupta pentru ceva și de a exhiba altceva – este în mod incontestabil asociată teatrului. Dar cât de serios ne jucăm de-a teatrul?

În cadrul oricărui joc există o situație și câteva personaje care trebuie să acționeze diferit, premisă de la care pornește și teatrul. Deși rolul pe care îl joacă orice participant la joc, de exemplu, copilul, este asumat, el se află într-o continuă obiectivitate față de partitura sa. Așa cum copilul unifică *a fi* și *a reprezenta* în timpul

și lucrează cu Giorgio Strehler și Paolo Grassi, creând *Școala Piccolo Teatro. Corpul poetic*, o pedagogie a creației teatrale, este publicat în 2001.

⁹ Ibidem, p. 220

respectivei activități, tot astfel actorul trebuie să-și însușească personajul până la capăt și, în același timp, să-l privească în permanență din exterior pentru a putea alege tactica cea mai bună, pentru a acționa doar atunci când este nevoie. Copilul nu-și trădează niciodată personajul și nu se joacă pentru a face rău, ci cu scopul de a se bucura. Până la urmă, acest lucru trebuie să se întâmple și în teatru – să se bucure publicul, actorul, regizorul.

Am citit acum câteva zile un eseu despre spiritul ludic și despre necesitatea acestui fenomen în viața socială. Era vorba despre o persoană care se plângea că a uitat să trăiască sau să viseze, că seriozitatea mercantilă i-a sugrumat orice impuls inocent, că zilnic se zbate între cursuri, hârțogărie, telefoane și ședințe, ignorând faptul că în jurul ei se țese o pânză fină de ignoranță. Un verdict cât se poate de lucid și unul care înseamnă evoluție. Atâta timp cât omul resimte lipsa *jocului* înseamnă că poate reveni la ceea ce a fost.

Întrebarea imediată și logică, de altfel, ar fi: de ce? De ce nu am putea trăi într-un univers calculat, într-un spațiu limitat și delimitat? Probabil din același motiv pentru care un animal nu se simte liber într-un spațiu închis, oricât de mare ar fi el. Există ceva ce depășește capacitatea noastră de înțelegere: un instinct, o dorință paradoxală de a conștientiza că suntem liberi. Nu poți să te joci sau să joci dacă nu ești o ființă liberă, poți să te prefaci că te joci, iar câștigul nu se referă la ceva concret, dimpotrivă recompensa este autocunoașterea.

Paralela pe care încercăm să o trasăm este esențială dintr-un motiv simplu. Atunci când se înțelege caracterul ludic al teatrului, atunci când arta creației teatrale este asociată noțiunii de *joacă*, se îndepărtează sensul peiorativ pe care l-a căpătat ea în prezent. Suntem înclinați să vânam neîncetat, fie că vorbim despre sensul și subtextul replicilor personajului, fie că vorbim despre rol, piesă sau relația regizor-actor; această vânătoare permanentă ne solicită mult prea mult și se încheie pentru majoritatea actorilor cu un fiasco. Oricât te-ai lupta să învingi, nu poți ajunge acolo dacă apelezi la trucuri, dacă încerci să elimini ceilalți jucători, pentru că asta înseamnă că trișezi, iar trișatul, așa cum am stabilit ceva mai sus, este interzis și pedepsit.

Deja din primii ani suntem educați întru izbândă, presați să fim cei mai buni, cei mai corecți, permanentul *nu este voie* sau *nu se cade* devin axiome pentru individ, iar existența în afara lor îl poate clasifica drept un exilat al societății; omul nu are voie să clacheze, să se plângă, să ierte sau să fie sincer, trebuie, în schimb, să corespundă diferitelor situații, să se adapteze în fața anumitor persoane, trebuie să se cenzureze și să fie un produs viabil al societății, în care de fapt acesta are dreptul să crească.

Unde anume, printre toate aceste dogme și prejudecăți, ar mai putea încăpea libertatea? Bucuria? Spiritul ludic? Jocul și joacă?

Teoretic, meseria de actor este clădită pe ideea de *a ne juca de-a*, dar practic ea a ajuns să aibă un caracter funcționăresc și școlăresc. I se dedică șase până la opt ore pe zi, ca apoi, invariabil, fiecare să alerge înspre joburi part-time (reclame, baruri etc.). Arta se face, astfel în șase până la opt ore! Nici mai mult, nici mai puțin. Ironia face ca acest ritm să dea actorului numai senzația că evoluează prin muncă, când, de fapt, involuează, alergând haotic în cerc.

Este firesc să apară multiple frustrări, încordări și, totodată, eșecuri. În cartea *Homo Ludens*, Johan Huizinga motivează de ce aceste sentimente distrug orice urmă de spirit curat și deschis jocului. Pentru ca omul sau copilul să se joace, are nevoie de reguli și libertate simultan, nu consecutiv. Lipsa uneia dintre acestea face activitatea imposibilă. Omul are nevoie de *joc* în aceeași măsură în care are nevoie de lectură, muzică sau natură; poate supraviețui, dar nu poate trăi în adevăratul sens al cuvântului. Faptul că psihicul și corpul coexistă nu reprezintă o noutate, dimpotrivă; să presupunem, prin urmare, că unul dintre cele două elemente este neglijat, rezultatul este evident. Pentru ca psihicul individului să fie sănătos, el are nevoie de spirit ludic.

Putem considera că jocul este necesar, dar de ce? Care sunt motivele existenței jocului? Descărcarea energiei?

BIBLIOGRAFIE

Cehkov, Michael, *To the Actor*, Routledge, New York, 2002

Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Humanitas, București, 1998 – 2002,

Imitație congenitală, necesitatea destinderii? Dorința de a înfăptui ceva, de a demonstra virtuți, de a conduce și constrânge, de a ne exercita forța sau de a face lucruri pe care omul ordinar nu le poate face? O simulare a situațiilor ce vor veni sau o modalitate de autocunoaștere și stăpânire de sine? Pornind de la un citat celebru shakespearian: „Lumea întreagă e o scenă și toți suntem actori”, ajungem la concluzia: toți avem nevoie de joc și toți ne jucăm sau jucăm în permanență tot felul de roluri; ne jucăm de-a mama, de-a elevul, de-a subalternul, de-a bolnavul, de-a cel care se supără, cel care este agresiv, cel care crede – roluri pe care le asumăm în întregime, dar pe care le analizăm în permanență, le controlăm și le adaptăm. Tot astfel ar trebui să evolueze și actorii, de la jocurile din primul an de studiu și până la primul spectacol într-un teatru profesionist.

În primul an, la specializarea Arta actorului, totul începe cu mici jocuri. Un început echivoc pentru orice persoană care nu a practicat sau nu practică această meserie. Un început care are ca scop de-specializarea, demascarea, purificarea, eliberarea fiecărui individ în parte și unificarea lor ca grup. Deși scopul este clar, începe un proces îndelung, pe care îl refaci toată viața, dar un proces care, odată înțeles, va deveni mecanism.

Adriana Boantă is holding an Assistant Professor position in the Department of Theatre and Visual Arts, Bachelor's degree program, at the Faculty of Theatre in Romanian language, at the University of Arts in Târgu Mureș, Romania. Her interests and research domains are performance studies, cultural anthropology, visual arts and multimedia performance.

Institutional Affiliation and Contact: University of Arts, Târgu Mureș, 6, Köteles Sámuel str., 550057, Târgu Mureș. Email: uat@uat.ro

Doriana Tăut

SCHIMBAREA PRIN TEATRU: REALITATE SAU UTOPIE?

Abstract: Since the very beginning, the human being, a superior creature, was endowed with the gift of reason and has developed certain tendencies to auto-improve itself. Most probably, this is how theatre was born. However, it remains a fact, that Shakespeare's theater (about which he used to say that it "held a mirror up to nature"), has long since crossed this boundaries and became a meaning of suggestion or even maneuver. Yet, a transformation through theater seems to be possible and people have invested in this ideal ever since the ancient times, when Greeks used to open the touristic season with the Urban Dionysian celebrations, or when Romans used to control the mobs with the well-known "pane et circensis". Why then should we stand below? Could we actually change communities, educate thoughts or even tame mentalities through theater? Of course we can, especially if we approach people in the most vulnerable area: that is the street.

Keywords: street, transformation, recovering, evolution, isolation, mass-maneuver

Dând glas celor mai ascunse manifestări ale ființei umane, teatrul are capacitatea să deschidă un drum către emoțiile neconștientizate, de cele mai multe ori cenzurate de mecanismele de apărare pe care ni le dezvoltăm.

Într-o societate în care ființa umană este din ce în ce mai izolată și se teme să își manifeste sentimentele, căci sinceritatea ar putea fi interpretată ca un semn de slăbiciune, teatrul își asumă și un rol social, anume de a educa oamenii în direcția culturii și de a-i ajuta să se vadă așa cum sunt: frumoși, vii, plini de trăiri intense, care merită experimentate din plin și nu ascunse în spatele unor măști sociale pe care oamenii s-au obișnuit să le afișeze cu atâta nonșalanță.

Cred, cu tărie, că primul pas spre formarea unui public conștient este experiența artistică într-un spațiu neutru, care nu aparține nici spectatorului ca individualitate, dar nici actorului ca forță dominatoare, iar cel mai potrivit astfel loc este spațiul public: strada. Teatrul de stradă este una dintre cele mai populare forme de teatru din toate timpurile, tocmai datorită manierei accesibile prin care artiștii de teatru reușesc să comunice cu spectatorii.

Fascinația pe care o am vizavi de modul în care acest fenomen teatral atât de îndrăgit reușește să capteze o

mare varietate de spectatori s-a născut în urma vizionării a nenumărate spectacole de stradă și a efectelor pe care acestea le exercitau asupra publicului. Am avut bucuria să văd oameni de toate vârstele exersându-și opiniile, uneori dând naștere unor adevărate dezbateri pe teme artistice, în care se antrenau diferite etnii sau categorii sociale. Prin această apropiere necondiționată față de public, teatrul reușește să spargă barierele etnice sau sociale care, deseori, sunt atât de prezente la intrarea în teatru.

Putem identifica nevoia de teatru și formele de manifestare ale acesteia la toate vârstele și la o multitudine de categorii sociale. Începând cu cei mici, care practică cea mai pură formă de teatru și anume jocul, pe care nu îl conștientizează, însă îl folosesc cu perseverență, pentru satisfacerea nevoii de frumos, dar și pentru lărgirea experienței de viață printr-o dedublare fictivă, fructificată prin imaginație, apoi, terminând cu cei mai în vârstă, care, de cele mai multe ori, recurg la „jocuri” cât se poate de copilărești pentru a-și conserva prospețimea, fiecare dintre noi își manifestă într-un fel mai camuflat sau mai evident nevoia de a învăța prin artă.

Avantajul acestei experiențe empirice este faptul că inițierea prin teatru nu implică aceleași riscuri pe care le implică experiența propriu-zisă. Așadar, spectatorii unei tragedii grecești se vor identifica, într-un fel sau altul, cu unul din personajele jucate pe scenă și vor părăsi sala de



spectacole cu o puternică senzație de a fi experimentat ceva tragic, deși nici unul dintre ei nu va suporta efectiv consecințele palpabile ale tragediei. Cu ce ar fi această experiență mai „riscantă” în stradă decât într-o sală de spectacole? Acțiunea are loc mult mai aproape de spectator, iar prin natura ei socială devine, totodată, mai credibilă. În plus, privitorul are libertatea de a alege dacă va rămâne sau nu să ia parte la această experiență. Desigur, veți spune, această libertate există și în sala de spectacole, însă presiunea convenției este mult mai mare într-un spațiu închis, decât în plină stradă, unde domină vitalitatea publicului față de acțiunea scenică. Prin mișcarea continuă și prin intensitatea elementului natural, tot ceea ce face parte din spectacol capătă o dimensiune mult mai veridică și mai impresionantă.

Există, însă, medii în care fenomenul teatral nu a pătruns deloc și, în acest caz, o experiență de teatru de stradă poate facilita, întrucâtva, tranziția de la obscuritate totală în ceea ce privește teatrul, la vizionarea unei piese într-o sală de spectacole. Un necunoscător nu va merge niciodată singur și spontan la agenția de bilete a unui teatru pentru a achiziționa un bilet la un spectacol. Totuși, dacă oamenii intră în contact cu o formă de teatru populară, care este prin excelență ludică, atunci ei pot fi

impulsionați să caute experiențe asemănătoare și într-o sală de spectacole.

În acest context, aș dori să evoc un eveniment care în momentul desfășurării sale nu l-am înțeles sau aprobat, dar care, după un timp, a început să se cristalizeze în mintea mea, devenind acum, într-o oarecare măsură, explicabil. Participând la un festival de teatru organizat într-un orașel de provincie, am fost invitați să jucăm un spectacol în parc, întrucât era prima ediție a festivalului și prezența la spectacole era foarte scăzută. Așadar în speranța că vom trezi interesul publicului, am decupat câteva fragmente din piesele ce urmau a fi jucate în sală și le-am prezentat trecătorilor. Unul dintre fragmentele prezentate era *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov, respectiv scena dintre Elena Andreevna și Vanea, când aceasta îl admonestează pentru apetitul lui excesiv pentru băutură, la un moment dat, Elena ajungând să-l pălmuiască pe Vanea. În clipa în care palma a fost dată, un bărbat de aproximativ patruzeci de ani a sărit între cei doi actori și a pălmuit-o la rândul său pe actrița ce o interpreta pe Elena Andreevna. Bărbatul a avut o viteză de reacție incredibilă, astfel încât nimeni nu a putut să prevadă ce urma să se întâmple. Spectacolul s-a oprit, în timp ce bărbatul întreba „De ce dai în el? Tu nu vezi că te iubește?

Ce? El nu e om? De ce dai?”. Întregul eveniment nu a durat mai mult de treizeci de secunde, pentru că au intervenit jandarmii și l-au așezat pe o bancă, explicându-i că, de fapt, totul era o piesă de teatru. Următoarea imagine care mi-a atras atenția era cea în care bărbatul plângea în hohote și își cerea scuze, deoarece el nu mai văzuse „teatru” în viața lui. Desigur, ați putea spune că acel spectator era o excepție și că, probabil, era și labil psihic, dar nu era singurul care avea reacții atât de puternice. Un sfert din publicul nostru participa activ la spectacol. De pildă, când s-a jucat un fragment din *Ursul* de A. P. Cehov, respectiv scena în care Popova îl întreabă pe Smirnov cine este mai statornic în dragoste (bărbatul sau femeia), un domn a intervenit în discuție și a povestit cum soția lui l-a părăsit pentru altcineva și cum, în nici un caz, femeile nu puteau fi mai statornice în dragoste. Așadar, în astfel de comunități, oamenii nu pot intra direct în sălile de spectacole, fără a înțelege mai întâi convenția pe care o impune un act teatral. Acesta este și motivul pentru care teatrul de stradă a prins aripi în secolul al XXI-lea, iar efectele încep să se facă simțite și în țara noastră.

Pentru a evalua, însă, nivelul la care întâlnim astăzi fenomenul teatral din stradă, trebuie identificate rădăcinile acestuia, rădăcini care, în opinia mea, se găsesc nu numai în istoria teatrului, ci și în psihologia maselor și a individului. Pornind de la actorii care au o nevoie uriașă de *feedback*, o confirmare continuă și imediată a calității și a menirii lor, apoi terminând cu spectatorii care caută în teatru o mărturie a existenței lor problematice, era nevoie de o apropiere care să spargă bariera impusă de spațiul scenic tradițional și care să transforme teatrul într-o manifestare artistică mult mai accesibilă și explicită.

Prin ieșirea teatrului în stradă, se depășesc aceste limite, creându-se o relație cu totul nouă între spectator și actor, o relație de interdependență absolută, prin care fiecare dintre cele două părți implicate își satisface nevoile sau își hrănește propriile frustrări, proiectate inconștient (de cele mai multe ori), asupra celeilalte. Ceea ce surprinde cel mai frecvent este că acest spațiu neconvențional permite, uneori, inversarea rolurilor, poate chiar pe nesimțite. Astfel, actorul poate deveni, cu ușurință, spectator, iar privitorul poate, fără să realizeze, să se trezească în centrul atenției, fapt ce stârnește emoții a căror veridicitate conferă actului teatral o reală valoare.

Acest aspect ludic acordă un farmec spectacolelor de stradă, care nu poate fi reprodus cu o intensitate identică în două reprezentații consecutive. Același spectacol poate, uneori, să fie excepțional și să aibă o încărcătură energetică și emoțională uimitoare, iar, alteori, poate să fie extrem de slab din punct de vedere ritmic și lipsit de intensitatea proprie emoțiilor spontane. Totul depinde de

relația care se stabilește între actor și spectator, relație care nu poate fi planificată, căci este întotdeauna autentică și impulsivă.

Schimbarea care intervine odată cu realizarea și receptarea actului artistic este ca o sabie cu două tăișuri. Astfel, publicul este educat într-o anumită direcție, insuflându-i-se idei sociale și culturale de o anumită valoare, însă, în același timp, schimbarea intervine și la nivelul actorilor, care devin, de cele mai multe ori, victime ale acelorași mesaje pe care ei înșiși le transmit spectatorilor. Mai mult, ei „încasează” și reacțiile oamenilor cu privire la o anumită idee, fiind, la rândul lor, influențați de public. Schimbul de emoții este reciproc, iar strada nu este un mediu în care participanții actului teatral să fie protejați de granița convențională ce se impune într-o sală de spectacole prin separarea dintre scenă și sală, așadar publicul nu se mai poate ascunde în obscuritatea ce îi conferă un anonimat comod, fiind astfel obișnuit la teatru. La rândul său, actorului îi este mai dificil să facă abstracție de prezența imediată a spectatorului și de reacțiile acestora, care, de multe ori, în plină stradă, pot să îi fure locul de sub lumina reflectoarelor, transferând centrul atenției de la un actor la un participant din public, când reacția se manifestă cu aplomb. Așadar actorul de stradă trebuie să fie pregătit pentru orice gen de provocări.

Teatrul de stradă nu ne cucerește numai prin caracterul ludic al acțiunilor sale, ci și prin utilizarea unor mijloace de expresie cu efect dublu. Acestea sunt spectaculoase, încărcate cu o cromatică atrăgătoare, însă, în același timp, sunt și comprehensibile, fără prea multe finețuri simbolice sau filosofice. Scopul acestora este să șocheze și, totodată, să încante, reușind să creeze imagini care rămân prezente în conștiința spectatorului pentru o lungă perioadă de timp. Identificăm aici același tip de plăcere cu care spectatorii de odinioară priveau gladiatorii ucigându-se între ei, sau aclamau condamnații la moarte, în ultimul lor drum spre eșafod, plăcere care, în contextul actual al toleranței și al libertății omului, nu se poate manifesta decât în proporții reduse, ajungând, așadar, să se hrănească din experimentele actorilor cu foc, pe picioroange, suspendați în aer sau înfruntând o mulțime de alte aventuri pe muchie de cuțit, care aparent, le pun viața în pericol și, uneori, se pot sfârși realmente cu adevărate tragedii. Acestea sunt modalitățile prin care teatrul de stradă declanșează adrenalina, dar și empatia privitorilor.

Folosit în scopuri educative, teatrul poate genera minuni. Prin puterea exemplului, spectatorii pot fi influențați din toate punctele de vedere: politic, social, filosofic, iar uneori li se pot schimba opiniile față de artă,

în general, și chiar și concepțiile de viață. Însă, arma cea mai puternică pe care o deține teatrul de stradă este impactul imediat pe care aceste reprezentații îl au asupra individului. S-a observat, inclusiv științific, că, uneori, când suntem înconjurați de o adunare mare de oameni, ne simțim singuri, iar teatrul de stradă declanșează, în contextul acestui sentiment de vulnerabilitate, o puternică introspecție care, de cele mai multe ori, duce la conștientizarea unor calități personale aflate în concordanță cu evenimentele prezentate de artiști în fața noastră. Nu există mijloace de măsură pentru acest efect, însă rezultatele se pot observa într-o comunitate de la o reprezentație la alta, publicul uneori devenind mai selectiv și mai rezervat pe măsură ce ia parte la tot mai multe spectacole stradale sau dimpotrivă, poate arăta mai multă deschidere. Acest fenomen denotă conștientizarea efectului puternic pe care teatrul îl exercită asupra sa.

Totuși, în ciuda acestor schimbări în comportamentul spectatorilor, manifestările stradale capătă amploare, devenind, în contextul artistic contemporan, nu numai o prezență recunoscută, ci și o necesitate. Există un anumit public devorator de artă vie, care demonstrează cererea pentru spectacole amplasate în spații stradale. Acesta este și motivul pentru care, înspre orice festival european de teatru ne-am apleca privirile, vom identifica, fără rezerve, o anumită formă a teatrului de stradă, printr-o tentativă prezentă pretutindeni de spargere a barierelor și de creare a unei noi relații cu actul artistic pentru diferite categorii de spectatori.

Care este efectul acestor spectacole? Oamenii comentează, uneori critică, alteori le laudă, dar, de fiecare dată, se întorc să le vadă. Teatrul este mai mult decât o artă, este un organism viu, care poate genera *catharsisul* și poate crea dependență, iar teatrul de stradă, oricum ar fi el apreciat, constituie o laicizare necesară, ce deschide o cale de acces pentru publicul nevizat spre teatru.

BIBLIOGRAFIE

- BANU, George și TONITZA-IORDACHE, Mihaela. *Arta teatrului*. Ediția a II-a, Nemira, București, 2004
- BOAL, Augusto. *Jocuri pentru actori și nonactori*. Fundația Concept, 2005
- CĂLINESCU, Matei. *Cinci fețe ale modernității*. Polirom, Iași, 2005
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Psihanaliza artei și a creativității*. Editura Trei, 2002
- CONNOR, Steven. *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*. Meridiane, București, 1999
- DEGAINE, André. *Histoire du théâtre dessinée*. Nizet, Paris, 1992
- HARNOLL, Phyllis. *A Concise History of the Theatre*. Thames and Hudson, Londra, 1974
- KONRAD, Lorenz. *Cele 8 păcate capitale ale omenirii civilizate*. Humanitas, București, 2006
- PANDOLFI, Vito. *Istoria teatrului universal*, Volumul I. Editura Meridiane, București, 1971
- SARTORI, Giovanni. *Homo Videns*. Humanitas, București, 2005

Doriana Tăut is an untenured Teaching Assistant with the Department of Drama and Theatre Studies at "Lucian Blaga" University, Sibiu. She also teaches Acting and History of Theater at "Onisifor Ghibu" High School, Sibiu. She graduated from the Faculty of Letters and Arts in 2008, having The Art of Theatrical Performance as her area of focus; two years later she completed her Master's degree in the Interpretation of Dramatic Characters, both at "Lucian Blaga" University, Sibiu. She has successfully participated in many festivals here and abroad and has contributed articles in various specialty magazines.

Institutional Affiliation and Contact:

"Lucian Blaga" University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania. taut.doriana@gmail.com

