

# Jurnalul Artelor Spectacolului

Numărul 1/2021



# **Jurnalul Artelor Spectacolului**

**Numărul 1/2021**

**Publicație editată de  
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)**

**În colaborare cu**

**TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA” SIBIU  
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU  
DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ din FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE  
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU**

**EDITURA UNIVERSITĂȚII „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU**

Publicație clasificată de către CNCS în categoria „C”, domeniul Teatru și Artele spectacolului

Publicație indexată în  INDEX COPERNICUS  
INTERNATIONAL

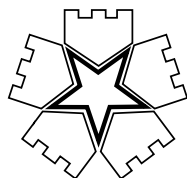
Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului  
Facultatea de Litere și Arte  
B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud. Sibiu

<http://reviste.ulbsibiu.ro/jas>  
[ion.tomus@ulbsibiu.ro](mailto:ion.tomus@ulbsibiu.ro)  
[andrei.serban@ulbsibiu.ro](mailto:andrei.serban@ulbsibiu.ro)

## SCIENTIFIC BOARD

Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu  
Dr. **Cristian Radu**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu  
Dr. **George Banu**, Professor, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3  
Dr. **Octavian Saiu**, Professor, I. L. Caragiale National University of Theatre and Film  
Dr. **Teresa Brayshaw**, Leeds Beckett University

## Sibiu WALK OF FAME



Ariane Mnouchkine  
Declan Donnellan  
Eugenio Barba  
Silviu Purcărete  
Gigi Căciuleanu  
Krystian Lupa  
Lev Dodin  
Peter Brook  
Peter Stein  
Klaus Maria Brandauer  
**Eimuntas Nekrošius**  
Joël Pommerat  
Neil LaBute  
Kazuyoshi Kishida  
Alvis Hermanis  
Christoph Marthaler  
Evgeny Mironov  
Thomas Ostermeier  
Luk Perceval  
Tim Robbins  
Vasile Șirli  
Philippe Genty  
Rimas Tuminas  
Ohad Naharin  
Robert Wilson  
Mikhail Baryshnikov  
Ioan Holender  
Isabelle Huppert  
Wajdi Mouawad  
Hideki Noda  
Peter Sellars  
Sidi Larbi Cherkaoui  
Pippo Delbono  
Stan Lai  
Michael Thalheimer  
Emmanuel Demarcy-Mota  
Akram Khan  
Denis O'Hare  
Helmut Stürmer  
Israel Galvan  
Jan Lauwers  
Charlotte Rampling  
Yoshi Oida

## EDITORIAL BOARD

PRESIDENT: Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

EDITOR-IN-CHIEF: Dr. **Ion M. Tomuș**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

ASSOCIATE EDITOR: **Cristian Radu** Dr., Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

MANAGING EDITOR: Dr. **Andrei C. Șerban**, Assistant Lecturer, Lucian Blaga University of Sibiu

SCIENTIFIC SECRETARY: Dr. **Diana Nechit**, Lecturer, Lucian Blaga University of Sibiu

# Cuprins

5

**Editorial: TEATRUL ERA O ARTĂ. ACUM ESTE DOAR O PROFESIE**

---

Alexa Visarion

15

**SPECTACOLUL CONSTRÂNGERII**

---

Eugen Jebeleanu

15

**„LA HANUL LUI GHITĂ”:  
ASPECTE ALE UNUI CONCEPT ARTISTIC SINERGIC, ÎNTRE CULTURA TRADIȚIONALĂ ȘI ARTELE SPECTACOLULUI**

---

Silvia Macrea

31

**TEHNOLOGIE. TEATRU. IMAGINAȚIE**

---

Adrian Matioc

41

**FIGHTING FEMININITY: RADICAL FEMINISM AND WOMAN-HATRED IN ANDREA LONG CHU'S 'FEMALES' AND VALERIE SOLANAS' 'UP YOUR ASS'**

---

Ana-Blanca Ciocoi-Pop

41

**LURKING SHADOWS: MENTAL, EMOTIONAL AND PHYSICAL VIOLENCE IN CARYL CHURCHILL'S 'FAR AWAY'**

---

Miruna Ciocoi-Pop

53

**THE ACTOR'S WORLD OF SILENCE:  
STRUCTURAL SIGNIFICATIONS AND ARTISTIC IMPACT OF SILENCE IN THEATRE**

---

Pali Vecsei

61

**INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN. RELANSARE INTERNAȚIONALĂ RELEVANTĂ**

---

Irina Ionescu

77

**TEATRUL DE STRADĂ ȘI PUBLICUL SĂU**

---

Dan Bartha-Lazăr

85

**MANAGEMENTUL PRODUCȚIEI TEHNICE ÎN ARTELE SPECTACOLULUI**

---

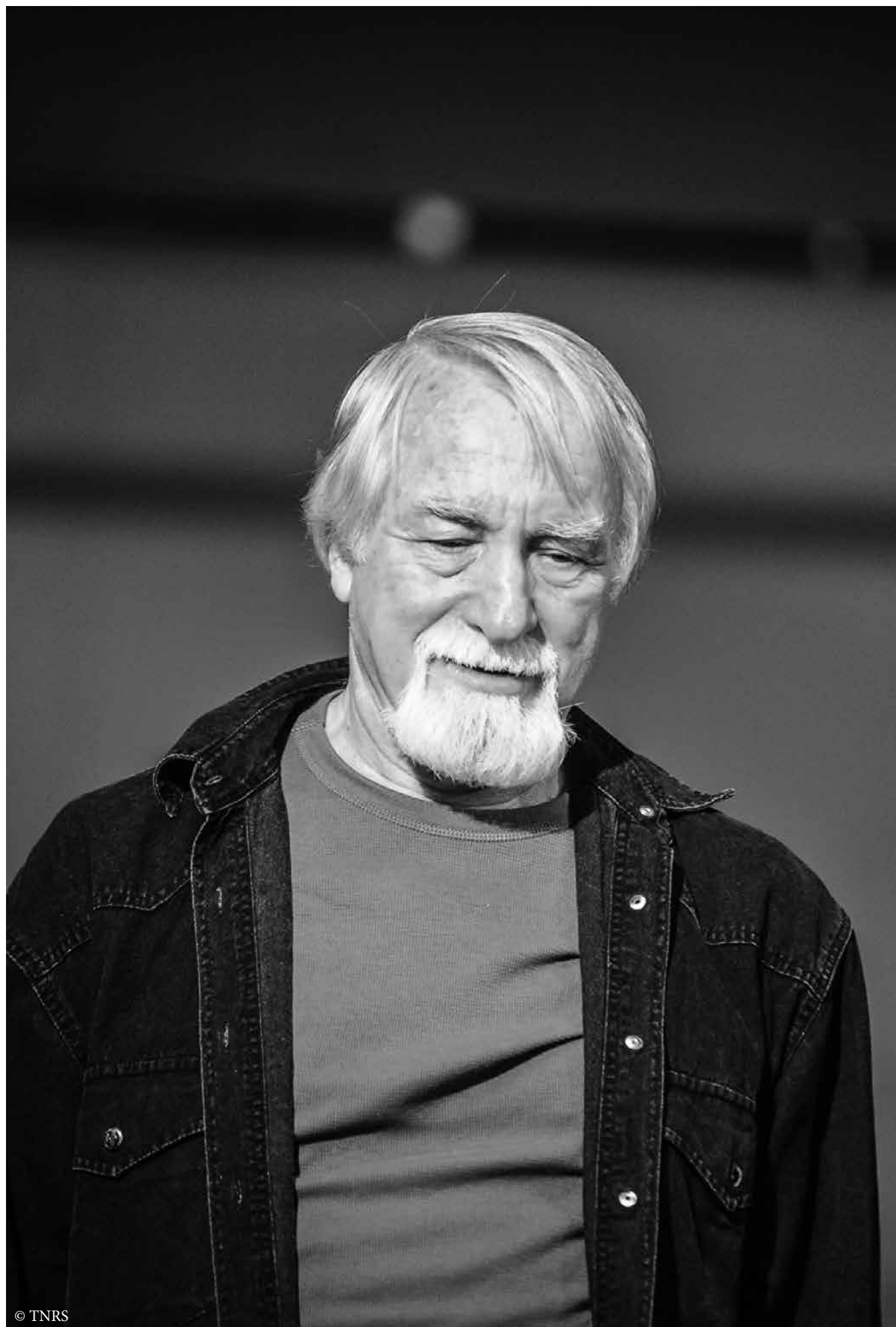
Silviu Scrob

95

**VALOAREA CULTURII ȘI EVALUAREA IMPACTULUI SOCIAL AL ORGANIZAȚIILOR CULTURALE**

---

Eleni-Alexandra Popa



## EDITORIAL

# TEATRUL ERA O ARTĂ. ACUM ESTE DOAR O PROFESIE

---

prof. univ. dr. **Alexa Visarion**

---

În cartea sa, *Amintiri pentru mâine* (Jean-Louis Barrault), cel care inițiasă celebrele *Caiete J-L Barrault - Madelaine Renaud* insistă asupra ideii că „teatrul nu-i nici meserie, nici divertisment, ci omul regăsit în superioara lui umanitate”, iar „dragostea de teatru și aventura inteligenței se confundă” și el, artistul ce vibrează la respirația vremurilor „pentru a putea descifra și reprezenta” în lumina unui sens experiența vieții, trebuie să aibă dimensiuni pe trei planuri, în orice moment al existenței:

Ceea ce suntem? - Nu știm.

Ceea ce credem că suntem? - O iluzie.

Ceea ce vrem să părem? - O amăgire.

Prin artă și numai prin artă putem atrage perfecțiunea, prin artă, numai și numai prin artă ne putem proteja de pericolele existenței reale - spuneau vechii greci. Pentru a exista este de ajuns să te lași *a fi*, pentru a trăi însă trebuie să fii cineva.

Există în lume, o lume ecou de reflecție subterană, care sintetizează detaliile și care structurează esența creatoare și independentă, operă de sine stătătoare care interacționează cu vocile neauzite ale gândirii plurale. Așa cum arta izvorăște din personalitate, ea i se poate releva doar unei personalități. Operele de artă sunt *fințe vii*, sunt de fapt veșnic în viață. Pe măsură

ce civilizația va progresa, iar modul nostru de analiză se va rafina, spiritele critice și cultivate vor fi din ce în ce mai puțin interesate de existența brută și vor căuta să obțină impresiile aproape în întregime din tot ce a intrat în atingere cu arta și ecurile ei, „pentru că vieții îi lipsește teribil de mult forma. Comediile ei au în ele ceva de oroare grotescă, iar tragediile par să culmineze în farse. Mereu ești rănit când te apropii de ea... Lucrurile durează fie prea mult, fie nu suficient de mult” (Oscar Wilde).

Arta teatrului consideră viața materie primă, esențializată prin transfigurare... spectacolul recrează, remodelează în forme specifice, selectând faptele prin investigația imaginației și a fanteziei și, astfel, trimite viața spre o densitate cuprinzând un necuprins al semnificațiilor. Într-o viziune interpretativă de substanță cuvintele sunt comuniune, nu informație. Cuvântul este taină adâncă, are rădăcini metafizice și este fructul venit din Tăcere. Cuvântul e verticalitatea unui sens și nu un pretext pentru a găsi răspuns. A te înnoi, înseamnă a da noutate limbajului explorat, noutate înlăuntrul înțelesurilor și a ambiguităților ce întrețin potența existenței. Limbajul concret, frust atunci când e sădit în substanța spectacolului este sugestie a ceea ce s-a pierdut, a ceea ce lipsește... este cod de destăinuire al unui univers. Cuvântul are corporalitate și este cel care *aude* gândul și nu-l rostește împietrindu-i dimensiunile. Energiile cuvântului, ființă a jocului actorului, naște ogindiri ale unor abisuri ce susțin *istoria ca ironie în mers*, cum spune Cioran.

Gândirea unui spectacol este un grai aparte ce cuprinde viitorul în trecut iar prezentul se lasă răscolit de furia nobilă a întrebărilor venite din zone de tensiune tragică, mascate de multe ori de comedia dureroasă. „Artistul tinde să perturbe stabilitatea unei societăți în numele unui ideal. Societatea aspiră către stabilitate, artistul către infinit. Artistul este obsedat de adevărul absolut. Tocmai

de aceea el privește numai înainte și vede anumite lucruri înaintea celorlalți” (Andrei Tarkovski).

„Nu moare nimeni din prostie,  
Dar lumea se degradează prin ea.”  
(Emil Cioran)

Unul din temeiurile operei de artă este acela de a crea dependență și dependenți, iar paradoxul constă în faptul că un artist, cu cât este mai îndatorat, cu atât este mai îmbogățit cu nuanțe.

Polemica este în ultimă instanță o formă de moștenire. Spectacolul de teatru trăiește inevitabil într-o tonalitate diferită de structura dramaturgică, în primul rând datorită formei sale vizual-explicative care trimite spre clarificări și înțelegere, ceea ce textul dramaturgului tănuiește. Muzica subtilă a textului supus înscenării are acum în transfigurare creativă sensuri îmbogățite cu ecurile prezentului. O nouă operă trăiește din asimilarea energiilor spirituale ce se sintetizează prin inteligență între mai mulți creatori ai interpretării. Până la urmă spectacolul este un puzzle de autoportrete - ale regizorului, interpreților principali, scenografului - toate purtând emblema unei opere prime, legitime sau nelegitime față de cea a dramaturgului. În această construcție nouă și potentă, vizibilă și ascunsă, se poate desluși orgoliul și smerenia. Oricât am fi progresat din punctul de vedere al conceptului, suntem în mare parte supuși unor tabuuri și scheme de gândire, potrivit cărora *arta imită viața*. Dacă arta face așa ceva, ea se implică să reflecte o serie de elemente care transcend *viața*, întinzându-se dincolo de punctul final. Căutarea care deseori se întretaie cu căutarea artei sau a artistului în cotloanele nemuririi. Poate ar trebui, cum am scris în *Nostalgia valorii* să certificăm faptul că arta, deci și arta teatrului *imită* mai curând moartea decât viața, imită teritoriul despre care viața nu oferă nicio

idee. Arta teatrului încearcă să înlănțuească prin gândire interpretativă cea mai lungă versiune cunoscută a timpului. Iosif Brodsky ne spune că ceea ce diferențiază arta de viață este capacitatea celei dintâi de a produce un lirism de o mai mare intensitate decât ceea ce este posibil în orice interacțiune umană. De aici provine și afinitatea poeziei cu noțiunea de viață viitoare, dacă nu chiar inventarea acesteia de către poezie.

A explora și înțelege sensul artei teatrului este, astăzi, pentru mulți dintre noi, un lucru extrem de ciudat, obositor, chiar... A înțelege artistul sau destinul lui este și mai plicticos... *out of time*. Prejudecata cea mai primejdioasă este aceea de a ignora anumite întrebări fundamentale, sau a crede în rezolvarea lor de la sine.

Sunt în jurul nostru profesioniști ai jocului care înțeleg foarte multe lucruri, dar niciodată nu s-au întrebat: de ce trăiesc, de ce acceptă succesul care degradează, de ce fug de sinceritate și adevăr, de ce suportă zi de zi o existență artistică mistificată? Sunt cei care știu tot despre teatru și viață și nu s-au întrebat niciodată ce înseamnă o adevărată cuprindere a umanului. Unii se laudă cu lucruri făcute și probleme rezolvate, în timp ce simpla lor prezență nu este decât rutină.

Nimic nu mai e bine corelat în lumea scenei, nimic nu e viu și seducător în teatru.

Ce dăruim oamenilor care ne privesc? Dacă ne întrebăm ce lipsește interpreților contemporani ca să fie ființe cu vocație destinală, artiști, am putea răspunde - o intuiție al noului, a vitalității sale magice, curaj creator și identitate distinctă.

Creația artistică, asemenea celorlalte fapte vii din lumea noastră, îți cere să fii tu însuși, să surprinzi prin viziunea ta lăuntrică, să exprimi experiența ta, trăirea ta. Orice încercare de voită originalitate este un act ratat. Cu cât ești mai autentic, mai tu însuși, cu atât ești mai puțin personal, cu atât exprimi o experiență existențială sau o

cuprindere universală care te locuiește...

Ca un remediu la cunoaștere, este de părere Nietzsche, viața nu este posibilă decât grație *iluziei artei*. Necunoscută a cunoscutului, închipuire fără hotar.

Dacă artistul ar crea o imagine, știind că ea va fi nemuritoare, dar o singură trăsătură - cea mai profundă dintre toate - ar rămâne ascunsă și necunoscută oamenilor prezenți și viitori, și asta până la sfârșitul timpurilor, credeți că el va suprima această trăsătură? Teatrul nu caută adevărul, ci însemnul adevărului care vibrează în conștiințe.

„Omul de azi a moștenit un sistem nervos care nu se poate opune condițiilor de viață contemporane. Așteptând să se nască omul de mâine, omul de azi reacționează la condițiile modificate nu făcându-le față și nici încercând să se opună lucrurilor pe care le aduc acestea, ci transformându-se într-o masă.”- Eugenio Montale

Cred că reprezintă o regulă faptul că arta teatrului trebuie să dezvolte o densitate direct proporțională cu magnitudinea presiunii prezentului.

De fiecare dată când auzim de obscuritate ar trebui să ne gândim la ceea ce putem înțelege acum prin claritate, mai ales când aceasta nu susține în niciun fel dialogul culturilor, al căror destin este prezent și trebuie să se releve prin meditație în arta vie a teatrului. Spre deosebire de filosofi sau de gânditorii din sfera socială, creatorul de teatru meditează la viitor impulsivat de personalitatea și tehnica sa profesională, asumându-și responsabilități față de arta sa și auditorul său supuși timpului și trecerii. Trecerea care ucide nemurirea... Apartenența la prezent, noblețea de a pătrunde vidul, nevoia tainică care vrea să schimbe acest vid în afirmarea paradoxală a existenței, implică o exprimare scenică care trăiește prin viziune susținută de stil...

Teatrul nu se exersează și nu se perfecționează decât în domeniul aparenței. „Nu oricine poate fi teatral; și, sub acest cuvânt pe

nedrept disprețuit, se ascunde o întreagă estetică și o întreagă morală. Jumătate din viața sa, omul subînțelege, întoarce capul ca să nu vadă și tace.” – Albert Camus. Artistul este, din acest punct de vedere, un intrus. Autenticitatea unei imagini scenice ține mai puțin de fidelitatea ei față de viață, cât de puterea de a crea o nouă viață care fulgeră tainele rătăcite. Imaginația creativă este cea care generează acțiunea, sentimentul, credința, meditația. Este felul în care autorul spectacolului se apropie cel mai mult de starea fecundă a împlinirii; aceasta, apoi, începe să trăiască singură prin uimire și vrajă existență miraculoasă.

Regulile nu aduc mari servicii în creația teatrală. Cel mult pot servi drept îndrumare sau puncte de reper pentru un timp, pentru o generație.

Noi nu avem nimic de *inventat*, nu avem decât de pătruns, de înregistrat, de coordonat, de simțit și de restituit sub o formă specială a viului expresiv, transfigurat, ceea ce toți spectatorii trebuie să-și reamintească că au simțit sau au văzut, fără să-și fi dat seama, până atunci.

Realul în fond, posibilul în fapt, ingeniozitatea în mijloace – iată ce se poate cere de la scenă cu condiția extensiei, a dilatării în sens și înțeles a misiunii sale.

Proces de selecție și esențializare, creația artistică transmite universalul prin intermediul individualului semnificativ, sugerând valori spirituale. Pornind de la ceea ce este caracteristic în realitate, artistul separă esențialul de accidental, necesarul de întâmplător, pentru a le întruchipa apoi pe cele dintâi tocmai în imagini aparent accidentale și întâmplătoare, dar în fond profund semnificative și emblematice.

Antonin Artaud credea că adevăratul obiect al teatrului este să traducă viața sub aspectul ei universal. „Noi nu suntem liberi. Și cerul poate încă să ne cadă deasupra capului. Și teatrul este făcut să ne învețe mai întâi aceasta.”

Artistul reproduce un model interior structurat de imaginație. Realul e irefutabil prin definiție: nu poți decât să-l descrii așa cum este. Imaginația își găsește hotarele în ordinea generală a lucrurilor, așa cum e percepută de autorul spectacolului. El va trebui să-și impună credibilitatea și, în lipsa unei certitudini, să provoace iluzia evidenței. Ce este adevărul în arta teatrului? Conformitatea judecății noastre cu a celorlalți oameni. Calea de acces către adevăr ar fi... magia iluziei teatrale, organică prin ea însăși. Teatrul poate reconstitui conștiința onestității primare a umanității.

Adevărul unei senzații în viață poate fi de multe ori fals pe scenă. Imaginea scenică presupune nu numai o repetare precisă a unei figuri odată întruchipate, ci simțul activ al însăși ideii, pentru că fără aceasta putem pierde cu ușurință caracterul nemijlocit al acțiunii.

„Lumea senzațiilor personale și artistice se unifică în imaginație, care, întrupându-se în acțiune, dă naștere imaginii scenice.” – Boiadjiev

Teatralitatea devine un spațiu al lumilor ce își călăuzesc explorarea, care se intuiesc și descoperă într-o suită de simboluri și semne, printr-o limbă care o cuprinde pe cea vorbită, dar o depășește și o integrează, și în care se reinterpretează tot ce este posibil, tot ce este valid și tot ceea ce a fost acceptat, se descifrează pentru a se reformula prin creativitate. Teatralitatea vie permite cunoașterii să fie un intermediar între om și expresia lui în lume.

Rațiunea pentru care artiștii sunt făptuitori de semne este că aceștia creează și comunică prin întrebări. Există o cultură a interogației. Nici un răspuns nu poate fi bun dacă închide problema, întâlnirea conceptelor din diferite domenii, viață – artă, văzute ca unitate a contrariilor este o excelentă propunere în deschiderea de poziții, în destăinuire...

Actul teatral nu poate elimina fertilitatea gândirii teoretice. A ignora gândirea și

controversele ideatice înseamnă a-i nega teatrului conștiința de sine.

Se spune că lucrul cel mai liber al personalității noastre este reflecția care chestionează continuu...

„A-ți dezvolta talentul” nu înseamnă altceva decât de a te elibera de influențele care te paralizează sau chiar te anihilează.

Cariera unui artist se dezvoltă în public, dar arta lui numai în particular.

Ar mai fi și problema gustului artistic, deloc lipsită de importanță. Gustul presupune o reacție voluntară, bazată pe convingerea subiectivă că selecția sa este ireproșabilă; valori absolute nu există decât la nivelul supremației teoretice.

Kant observa că „gustul este încă barbar când are nevoie pentru plăcere de amestecul excitațiilor și emoțiilor, și, mai mult, când face din el măsura asentimentului său”.

Calitatea principală a unui artist trebuie să fie inteligența instinctuală, judecata organică, detașarea, capacitatea de a pătrunde orice și oriunde, crearea teatrului ca un model vital de sacralitate.

Marea regulă a tuturor regulilor e să uimești, să seduci, să năuțești... Spectatorul e pretutindeni și oricum în căutarea jubilației. Noutatea explozivă, surprinzătoare prin incandescența virginității ei, explică și definește tensiunea artă – viață, are prestanță conflictuală în pătrunderea și cunoașterea esențelor și potența sa este revoltă radicală de rang nobiliar, testamentară, împotriva stabilității conservatoare. Noutatea explozivă este viziune ce reformează substanța.

Îmi vine în minte o strofă din Baudelaire: „Toarnă-ne otrava ta ca să ne întărească/ vrem într-atat focul acesta ne arde creierul,/ să ne aruncăm în fundul prăpastiei, infern sau cer, ce importă/ în hăul necunoscutului pentru a găsi ceva nou” – ar putea fi aceasta deviza nesățiosului apetit pentru noutate.

Spectacolul reprezintă o pătrundere în nervurile unui necunoscut uman, iar analiza acesteia nu este decât o diluare

a focalizării care în mod eronat încearcă să explice *singularitatea*. Artiștii scenei, regizorul, actorii, scenograful, nasc și susțin un proces existențial, ei folosind gândirea și exprimarea ei fizică în scopuri proprii, abordând idei, teme, imagini, etc. și nefiind supuși acestora. Ei trăiesc histrionic în miezul histrionismului. Arta lor atunci când e de sine stătătoare, detașată de creatorii ei, obligă *clipa reprezentăției* să dureze extinzându-se dincolo de limitele ei firești. Acest atac frontal, subtil și rafinat, brutal, violent și tenace este în cuprinderea sa un atac asupra prezentului, a degradării acestuia, a uniformizării și standardizării maligne. Avem de-a face cu un ecou prin teatru a unei semnificații multiple care trebuie exersată generație după generație pentru a se păstra într-un tunel al reverberațiilor timpului. Temele și ideile independente de importanța lor asemenea replicilor, tăcerilor sau didascaliiilor din marile texte sunt doar un material aflat în portofoliul artistului. Degradarea morală și intelectuală a acestuia transformă creația în material *de larg consum*, anulând calibrul de mesager al culturii și civilizației pe care teatrul este obligat să îl susțină. Alegerea nu este doar o întâmplare ci reprezintă totodată conținutul interior al artistului, conștiința sa de a trăi intens și de a se obiectiva față de această trăire. O supraîncărcare a imaginii scenice, dar și o rarefiere a ei fac posibilă fuziunea reflexivă între ceea ce se vede și se aude și ceea ce există fără a fi auzit și văzut. Aceasta este autonomia spirituală a creatorului. Cu cât este mai limpede *vocea sa* cu atât mai stridentă este disonanța... De îndată ce el își creează un viitor propriu, devine un corp străin în miezul fierbinte al operei în care acum țințesc toate legile atracției, contracției, respingerii și distrugerii pentru a susține noua identitate. Acum universul lui autonom nu se mai dizolvă prin el însuși ci se fortifică din el însuși.

Puterea, hegemonia, luminația este respingătoare chiar și în cazul talentului, iar superioritatea unei eliberări estetice face posibilă interpretarea ca artă certificând integralitatea unei viziuni. Această accelerare spirituală incredibilă are străfunduri adânci în fundamentul tuturor operelor pe care le-am primit moștenire de la Biblie încoace. Civilizația contemporană este un rezumat format din diverse culturi însuflețite de un numitor spiritual comun, iar principalul mesager al acestei transiteri poate fi așa cum a fost de multe ori în istorie, teatrul. Spectacolul reprezintă căutarea unei poetici care să păstreze vitalitatea umanității și să o apere de un echivalent ce poate fi doar surogat. Arta teatrului necesită o congenialitate stilistică, poate chiar una psihologică. Viul e viu pe scenă prin renașteri succesive ce implică seducția. Îndemnul de a acorda scena la sunetul contemporaneității este excesiv de insistent astăzi. Și acesta este calea spre surrogate. În spectacolele existente, mai peste tot în lume, găsești astăzi reprezentații lipsite de personalitate, un fel de numitor comun al teatralității contemporane. Dacă acestea ar fi doar nereușite, lucrurile s-ar putea înțelege, căci nereușitele biciuiesc imaginația spectatorilor tocmai prin lipsa lor de valoare. Dar această posibilitate dispare când spectacolele poartă amprenta unui provincialism plin de sine, insuportabil și decăzut stilistic. Pe lângă metafore, arta teatrului, cea adevărată, dă un exemplu de puritate, de conștiință și de rezistență morală. În aceasta constă diferența ei față de cei ce abundă acum pe scena românească. Un spectacol este rezultatul unei anume necesități, fiind inevitabil, iar forma lui este de asemenea inevitabilă prin inteligența personalităților care îl creează, conștientă față de acesta fragilitate pe care se construiește temelia unui spectacol. Personalitatea interpretării se folosește atât de creier să țină minte lumea cât și de suflet, să o poată pătrundă. Fără dimensiunea

extinsă a unei voci poetice interpretarea este un rezumat a cărui răspunsuri distrug vocația interogației de a pătrunde dincolo de magia cuvântului. Aș mai vrea să spun un lucru... realitatea în sine nu face doi bani, percepția este cea care îi dă sens și semnificație. Există o ierarhie a percepțiilor și înțeleșurilor creative cuprinse în interpretarea teatrală. Evaluarea realității, cercetarea a ceea ce reprezintă ea pentru specia umană poate fi decodată cel mai exact și cel mai just prin amplitudinea jocului. Să nu ne mințim... cultura este prin definiție elitistă, iar aplicarea principiilor democratice în sfera cunoașterii și a artei duce la echivalarea înțelepciunii cu idiotenia. Nu imaginile excepționale vădit provocatoare ale tensiunii existențiale trimit spre densitatea semantică. Trebuie să avem *aerul cuprinderii* într-o unitate a tuturor contrariilor. Trebuie să vorbim despre istorie, știind că talentul nu are nevoie de istorie, ci doar de răbdare și chin.

Rangul în arta actorului nu presupune neapărat ceea *ce faci*, într-o bună măsură, se definește și prin ceea ce *nu faci* sau te ferești să faci, sau, mai decis, n-ai face în ruptul capului!

„Este cumplitul adevăr că sufletul mediocru, mintea comună, știind că sunt mediocre, au tupeul să-și revendice dreptul la mediocritate și caută să se impună oriunde pot”, sublinia Ortega y Gasset.

Făcând o distincție între „teatrul de proces” și „teatrul de rezultat”, Lev Dodin atrage atenția asupra faptului că în teatrul contemporan se muncește mult mai puțin, că sintagma „chinurile creației” a căzut în desuetitudine și că lumea e preocupată mai curând de rezultat decât de procesul de creație. Or, mărturisește el, „actul de creație este un proces psiho-fizic profund și serios care poate avea loc numai în anumite condiții. Fiecare regizor și le găsește în felul lui. Cel mai important este să pui în funcțiune, într-un mod creator, forțele esențiale ale ființei umane. Teatrul vieții

naturale este deschis naturii umane, pe care o folosește și ca material și ca scop creativ.”

Principala problemă cu care se confruntă actorul este, după Dodin, aptitudinea de a-și cultiva corpul astfel încât acesta să se integreze în realitatea simfonică a actului scenic: „*Un actor nu știe cum să-și perfecționeze forma psiho-fizică și nu exersează în fiecare zi, ca un muzician cu notele lui sau un balerin la bară, care-și dezvoltă mai degrabă un soi de armură impenetrabilă decât o piele fragilă. Autorii mari și-au impus propria tonalitate, propriul ritm al cuvintelor și mișcările. Asta a vrut să zică Meyerhold când spunea că un regizor trebuie să studieze muzica.*”

Spectacolul trebuie să fie construit pe o structură polifonică, ceea ce presupune exercițiu, efort de explorare, de studiere a valențelor sonore ale textului, precum și relația corporală a actorului cu întreaga realitate scenică: „Nu putem să vorbim despre polifonia unui spectacol dacă un actor nu poate să răspundă. Am observat aceeași problemă la scenografie. Actorii joacă deseori ca și cum n-ar avea decor în jurul lor, ca și cum acesta ar fi înlocuit de altceva. În profesia noastră, ca și în viață, totul are legătură. Lipsa unui antrenament psiho-fizic împiedică corpul actorului să mai comunice cu realitatea.”

Regizorul menționează: „Teatrul s-a transformat într-o fabrică unde spectacolele sunt rapid produse, rapid jucate și tot rapid uitate. Acesta nu este artă, pentru că arta aspiră la nemurire.”

Reflecția este însă adusă spre un numitor precis, acela al unor întâlniri esențiale, imaginea, cea care servește *de sugestie a unui altceva*, vizualul expunerii înseamnă în același timp implicare privitorului, invitația spre un sens de dincolo de imediat este o altă dimensiune, cu acuratețe explicată, sugestiv sau cvasididactic prin acest context *confectionat*.

Teatrul împrumută formele sale vieții, scenei publice. Mesajele se metamorfozează,

se întregesc și, lăsând loc interpretărilor, rămâne cea oglindă a lumii în care sunt vizibile atât slava luminii, cât și taina întunericului, în care istoria intersectează efemerul, ritualul fantezia, iar ceremonialul ispititoare improvizatie.

Dimensiunea ludică, teatrală a existenței se explică prin lipsa, absența transcendenței care funcționa în alte momente ale civilizației. Jocul este astfel absolut, teatrul nu mai este amuzament într-o lume în care Dumnezeu și ordinea nu mai pot face să funcționeze adevărul, dreptatea, frumosul.

„Teatrul îndeplinește într-o cultură o funcție de sinteză pe care niciun alt gen nu și-o poate asuma. El reprezintă punctul direct de contact a unei culturi cu publicul. El mai reprezintă laboratorul în care sensibilitatea unei epoci își găsește, își formulează, își legiferează conștiința de sine. Toate drumurile de artă se întâlnesc în teatru și numai prin teatru ele își pot stabili unitatea spirituală... Teatrul ajută circulația valorilor, limpezimea lor, selectarea lor. Când teatrul abdică de la această chemare, el anulează o întreagă funcțiune de cultură”. – Mihail Sebastian

Sigur nu există un *Hamlet* al lui Shakespeare. Dacă *Hamlet* are ceva din similitudinea unei opere de artă, mai conține în același timp gama întreagă de obscuritate a vieții. „*Există tot atâtea personaje Hamlet câte feluri de melancolii există pe lume.*” (Oscar Wilde) Așa cum arta izvorăște din personalitate, ea i se poate revela doar unei personalități, și din întâlnirea celor două apare valoarea creației interpretative. Când George Constantin juca Prospero în spectacolul lui Liviu Ciulei, el nu-l prezenta doar pe Shakespeare, ci se prezenta și pe sine însuși, și astfel îl prezenta pe Shakespeare la modul total – Shakespeare reinterpretat prin prisma unei firi bogate artistic, unul care pentru noi devine viu și minunat, datorită unei personalități noi și pline de forță, artist al creației sale. Când Toma Caragiu juca

Primarul în montarea de neuitat și interzisă a lui Lucian Pintilie a *Revizorului* lui Gogol, trecem prin același gen de experiență. Propria lui măiestrie devine partea vitală a artei sale interpretative. Cele două creații memorabile selectate dintr-un șir de alte creații majore sunt astăzi lăsate uitării. Să nu mai intereseze arta ca valoare supremă a teatrului?

Este cât se poate de legitim, mai ales într-o țară cu trecut autoritar și un prezent nesigur să vorbim despre teatru ca artă de sine stătătoare. Pentru acest statut trebuie să găsim căile de susținere ale unei gândiri teatrale plurale, cu propria sa dinamică, cu propriile sale legi cu propria sa logică. Arta se dovedește a fi mai longevivă decât comandamentele ei, iar împreună cu arta și artistul capătă o sarcină nouă, aceea de a nu povesti istoria după regulile acesteia ci după ale sale. Artistul are un rol personal și este totdeauna prezent în prezent. Simțirea sa datorează mult mai mult dinamicii necunoscute ale existenței, logicii și regulilor meseriei sale decât experienței istorice reale care este aproape întotdeauna redunantă. Datoria artistului în fața societății este să-și proiecteze această simțire a lumii, oferind-o spectatorilor săi, poate, unicul drum de abandonare a „eu”-lui propriu cunoscut, captiv. Dacă arta învață ceva ființa umană, acel ceva este să devină asemea artei, nu oamenilor. Căci dacă oamenii au vreo șansă de a deveni altceva decât victime, călăi sau masă de manevră a timpului lor, acel altceva constă în răspunsul imediat la cele două versuri din poezia lui Rilke – *Torsul lui Apollo*: „... acest tors îți strigă cu fiecare mușchi al său:

- Trăiește altfel, ești obligat!”

Acesta este exact nodul de neliniște care poate trimite spre înfrângere și orbecăială scena românească contemporană.

„Timpul, care nu iartă

Pe cei curajoși și nevinovați

Ci devine repede indiferent

La un fizic frumos.

Venerează limba și iartă

Pe toți cei prin care trăiește

Iartă lașitatea, îngâmfarea

Și se pleacă în fața lor.”

(Wystan Hugh Auden)

Acesta este lucrul pe care l-am învățat și m-am obișnuit să-l trăiesc și să-l simt așa făcând teatru. Și oare cei „*prin care trăiește*” teatrul, nu sunt cei prin care trăiește timpul? Și dacă timpul „*îi iartă*”, oare o face din generozitate sau din necesitate? Ce verticala incredibilă pot crea două strofe ale unui mare poet. Arareori criticii și mai ales cei experimentați în ei însăși nu văd altceva decât ceea ce suferă de neînsemnatate...

Ca să te împotrivești barbariei născute din mediocritate și impostură trebuie doar să înțelegi cum trebuie să arate arta când respiră din înălțimile interpretării! Încep să mă întreb dacă arta teatrului este capabilă să reprezinte și un teatru al artei, dacă vizualul este capabil să rețină semnificativul?

Căci altfel ca un epitaf dantesc, acest distih din *Scutul lui Abile* sună dureros în Europa de Est:

„...*ei și-au pierdut mândria*

Și au murit ca oameni înainte ca trupul să le moară”.

Teatrul atacă violent, dar maladia nu este doar socială, ci existențială și scena se hrănește cu pulsul ei neliniștitor. Există o destinație inițială de care arta artistului în scenă se eliberează, pentru că ea este stăpână supusă destinului ei și poate aduce în suflet fața nevăzută a vieții veșnice.

Ne familiarizăm cu satisfacții imediate în elogiul profesiei, dar oare această profesie, n-ar trebui să devină artă?





Foto din spectacolul *Vedere de pe pod*, regia Eugen Jebeleanu  
© TNRS

# SPECTACOLUL CONSTRÂNGERII

## EUGEN JEBELEANU

drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Eugen Jebeleanu** is a Romanian theatre and film director. For more than ten years, his projects, both in theatre and cinema, have been centred around political and social subjects and his artistic endeavour is focused on giving voice to anonymous individuals, to those who don't adhere to the dominant culture and revolt against systems which censor freedom of expression. His creations have been programmed in theatre festivals in Romania, Poland, Denmark, Germany, Republic of Moldova and France and *Poppy Field*, his first feature film, has been premiered in Black Nights Film Festival in Tallin, before going in festivals in Itlay, Spain, UK, United States, Serbia and more.

### **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.  
**eugen.jebeleanu@yahoo.com**

### *The Performance of the Restraints*

Constraint is currently present everywhere, physical distance requires a social one, the health rules to be considered in public performances are unwavering, theaters are closed, festivals are canceled, actors are in lockdown or are performers of some new online theater forms. In all these hybrid forms, can the connection between the audience and the theater actor be preserved, can the particularity of the ephemeral in the theater be captured and can the theater continue its mission of civic, social and political "first necessity"? And what creative freedom can spring from this uncertainty and disinterest in the promotion of art in society?

## KEYWORDS

theatre, restraint, directing, performing arts, pandemic, culture

Vorbind despre constrângere și libertate în artă, André Gide declara în *Nouveaux Prétextes*: „Arta este mereu rezultatul unei constrângeri. A crede că ea se înalță tot mai mult fiindcă e liberă este a crede că ceea ce reține zmeul este sfoara sa. Porumbelul lui Kant, care crede că ar zbura mai bine fără aerul care îi jenează aripa, omite că îi trebuie, pentru a putea zbura, această rezistență a aerului ca să își împingă aripa. Pe această rezistență trebuie să apese și arta pentru a putea urca. Marele artist este cel care exaltează jena, cel căruia obstacolul îi servește drept trambulină. Arta se naște din constrângeri, trăiește din luptă și moare din libertate.”<sup>1</sup>

În definiția sa simplistă, constrângerea reprezintă acea acțiune (și rezultatul ei) care silește, obligă, forțează sau somează pe cineva să facă un lucru pe care nu l-ar face de bunăvoie și are un caracter de asprime, de rigoare; cu alte cuvinte, constrângerea este o regulă care reduce libertatea de acțiune. Cum poate această regulă să producă în același timp o reducere a libertății și, totodată, o eliberare? Acțiunea odată constrânsă și fiind, practic, sugrumată, cum reușește să găsească mișcări libere, zbateri, pulsații?

Constrângerea este în aceste momente prezentă la tot pasul, distanțarea fizică impune una socială, regulile sanitare de luat în considerare în cadrul reprezentațiilor publice sunt de neclintit, teatrele se închid, festivalurile sunt anulate, trupele de actori sunt în repaus sau sunt performeri ale unor forme noi de teatru online sau ale unor spectacole regândite pentru a se putea juca în exterior, cu mască de protecție sau eliminând interacțiunea directă cu publicul atunci când forma spectacolului o cerea. În toate aceste forme hibride se poate păstra conexiunea dintre public și actorul de teatru, se poate surprinde particularitatea

efemerului din teatru și poate teatrul să își ducă mai departe menirea sa de „primă necesitate” civică, socială și politică?

Milo Rau, regizor emblematic al epocii contemporane, spune despre teatru că „este scena pe care înveți cum să acționezi politic”<sup>2</sup>, și, mai mult de atât, că „este o formă a crizei”<sup>3</sup>. Aceste remarci duc cu gândul la teatru ca act de rezistență, deci ca reacție în fața constrângerii. Cel mai mult de atât poate duce cu gândul la constrângerea actuală decât perioada restricțiilor, anulărilor și amânărilor spectacolelor de teatru din perioada pandemiei mondiale care pune artiștii față în față cu o situație la care trebuie să se supună și să caute, să găsească alternative, soluții, pentru ca activitatea lor artistică și întâlnirea cu publicul să nu fie întreruptă de așa natură încât să instaureze o oprire (prea) brutală, violentă și dăunătoare a însuși scopului teatrului de a fi o oglindă a societății, care să răspundă preocupărilor din lumea contemporană, chiar și elementelor perturbatoare date de criza sanitară. În acest sens, artiștii apelează la forme inovatoare de practică teatrală care să fie în acord cu măsurile de siguranță, însă fără să își piardă relevanța actului artistic de a ilustra realitatea în complexitatea sa. De aici se dezvoltă o întreagă nouă paradigmă teatrală care cere o altă raportare la public, un alt tip de discurs teatral, nenumărate feluri de a răspunde acestei crize prin chestionarea mijloacelor scenice și continuarea elaborării unor tehnici teatrale care să întărească ideea că teatrul, arta, cultura sunt (și) ele domenii așa numite esențiale, care contribuie la dezvoltarea și echilibrul unei societăți.

Această pandemie, ca un *arrêt sur image* (fr.: pauză) global, este probabil cea mai pregnantă oprire forțată din istoria recentă a teatrului, și totuși cum poate teatrul să mărturisească despre această eră a fricii, a

1 André Gide, *Nouveaux Prétextes*, Editura Mercure de France, Paris, 1921, p. 13-14

2 Milo Rau, *Segal Talks*, The Martin E. Segal Theatre Center, 2020: [https://www.youtube.com/watch?v=1TeBOKRdDQ4&ab\\_channel=HowIRoundTheatreCommons](https://www.youtube.com/watch?v=1TeBOKRdDQ4&ab_channel=HowIRoundTheatreCommons)

3 Ibidem

incertitudinii, a suspiciunii și a îngrijorării mondiale, care restabilește valorile universale și dezbate despre condiția umană?

Pentru Eugène Ionesco, teatrul, „în ciuda faptului că poate fi locul celei mai mari libertăți, al imaginației cele mai bune, a devenit și locul celei mai mari constrângeri, al unui sistem de convenții, numit sau nu realist, rigid.”<sup>4</sup> Teatrul, prin natura sa convențională, se conformează unor sumedenii de constrângeri liber consimțite care fac ca el să funcționeze ca un joc. De la aceste reguli, numite convenții, teatrul își constituie forma sa spectaculară, se dezvoltă principii de lucru cu care să se joace, pe care să le deplaseze, să le modeleze, astfel încât să dea naștere unor noi forme, în noi viziuni. Aceste zone de constrângere sunt, cu siguranță, extrem de binevenite pentru îmbogățirea practicilor teatrale, ele fiind impulsuri creative pentru artiștii care cercetează felul în care se construiește un spectacol de teatru.

Teatrul s-a confruntat deseori cu noțiunea de constrângere, în toate epocile: constrângeri date de limitele tehnice ale spațiilor unde se desfășurau spectacolele, de regulile teatrului dramatic, cum ar fi unitatea spațiului sau a timpului acțiunii, de condițiile materiale, de sistemele politice la putere, de cadrul și contextul restrictive în care se crea un spectacol, de o tematică impusă sau de criteriile date de trupa unui teatru la care răspundea o comandă de scriere dramatică sau regizorală.

Constrângerea în artă poate fi extrem de penibilă și poate presupune un efort de imaginație și de creativitate fantastic în a găsi idei salvatoare, atunci când vorbim de un sistem politic care obligă, silește artistul să facă un lucru pe care nu l-ar face de bunăvoie. Această presiune asupra artistului îi poate modifica discursul, mesajul sau chiar forma operei sale, îl poate doborî sau alteleori îi poate

sublima creația. Acest tip de constrângere a fost întâlnită în România înainte de 1989, prin cenzura care se aplica în teatrul românesc, acțiune care îngreua libertatea de exprimare, și influența inevitabil actul artistic. Implicit, aceste aspecte restrictive pot condiționa estetica spectacolelor și pot schimba esența formei discursului teatral, anulându-l în cazurile nefericite, sau, dimpotrivă, întărindu-i calitatea gestului de rezistență. Teatrul a găsit în acea perioadă însă un limbaj autentic care permitea, prin aluzii și subtexte, întrevederea unui discurs subversiv din partea unora dintre artiști. În aceste situații de constrângere ideologică, unii regizori găseau forța de a reda prin munca lor, cu un curaj extraordinar și cu mult risc, forme noi care să nu cadă pradă cenzurii politice. Unul dintre marii regizorii ai epocii respective, Radu Penciulescu, declara într-un articol scris pentru *Cahiers de l'Est*: „Cenzura a fost, este un lucru minunat și stimulant prin obstacolele pe care le înalță, obstacole care dezvoltă creativitatea. De fapt este chiar una din teoriile lui Goethe care considera interdicția, cenzura, ca sângele limbajului figurat, deci esențială în artă.”<sup>5</sup> Există deci vreo formă de libertate care poate apărea din această somare, asprime, rigoare care se aplică prin practici asociate cenzurii, manipulării?

Astăzi, cenzura politică nu mai este, din fericire, o actualitate în România, însă și artiștii de azi se confruntă, din păcate, cu fel de fel de constrângeri, de cele mai multe ori sursa lor fiind insuficiența bugetară. Mă refer aici îndeosebi la situația teatrului independent din România care a suferit și încă suferă din cauza asta. Încătușarea dată de situația economică dificilă, de un sistem care nu alocă suficiente fonduri pentru zona culturală independentă, este un factor care influențează întreaga creație și fragilizează deopotrivă echipa și producția însăși a

4 Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Editura Gallimard, Paris, 1991

5 Radu Penciulescu, *Parole impossible*, in *Cahiers de l'Est*, Paris, 1978, p. 18

spectacolelor. Precaritatea e o constrângere și o realitate a culturii noastre contemporane cu care m-am confruntat deseori, mai ales în cazul spectacolelor mele din zona de teatru independent. Această situație a adus însă cu sine (nu similar, dar aproape în aceeași direcție a deplasării constrângerii cum a fost în cazul căutărilor artiștilor de dinainte de '89 pentru a o deturna) alternative de lucru care să nu blocheze imaginația, dând valoare unor proiecte prin transgresarea problemei, găsind forme noi de exprimare și de practici teatrale, inovatoare și autentice, care să combată limitele, întărind motivația de ordin artistic care să câștige în fața constrângerilor economice.

Uneori constrângerea se regăsește la nivel de tematică, în spectacolele care vorbesc despre constrângere socială, de exemplu, cum a fost în cazul spectacolelor mele care abordau tema homofobiei, instituționalizată, religioasă sau care stigmatizează prin ostracizare ordinară. A da voce unor povești care chestionează efectele dăunătoare ale constrângerii, este până la urmă acceptarea faptului că această acțiune opresivă nu este, în mod evident, doar motor creator al descoperirii unor libertăți paralele, ci și un factor extrem de puternic de abuz, hărțuire și discriminare socială și instaurează un raport de putere, de ierarhizare, între călău și victima sa.

În momentul actual, condițiile sau, cu alte cuvinte, legea este dată de o constrângere sanitară provocată de pandemia mondială, care determină o sumedenie de convenții de aplicat, iată, dovedind prin acest fapt puterea și nevoia de adaptare a ansamblului artistic la nivel global pentru a deturna criza sanitară care a anesteziat pe de-a întregul sistemul cultural internațional și a continua să își exercite activitatea. Frontierele au fost sau sunt închise între anumite state, măștile sunt folosite pe scenă, dar și în sală. Numărul spectatorilor este limitat, în mod evident atunci când sălile de spectacol sunt deschise. O sumedenie de aspecte care condiționează

prezentul și, cu siguranță, viitorul teatrului contemporan. Aceste măsuri se aplică de așa natură încât ele însele devin convenții, impunând și forțând artiștii la găsirea unor soluții artistice inovatoare care ies din zona convențiilor teatrale cunoscute și utilizate până acum.

Trăim o epocă a dezechilibrului emoțional, psihologic și al pericolului sanitar care a dat peste cap tot sistemul funcțional. Odată cu închiderea sălilor de teatru, mi-am pus întrebarea: de ce teatrul și arta nu sunt de primă necesitate? Și mi-am dat seama că trebuie să îl facem noi să devină de primă necesitate, dacă prin alte formule de a ne raporta și de a ajunge la public. Mi-aș dori și sper ca teatrul de azi să fie despre vindecare. Vom avea nevoie de un teatru și de o artă care să vindece pentru că e multă suferință în ceea ce trăim. Tot ce se întâmplă e o rană foarte mare care va trebui să fie vindecată la un moment dat, iar noi suntem responsabili de asta.

Artiștii fac parte din pilonii de bază care construiesc această societate, iar pentru a putea să își exercite activitatea au nevoie de susținere reală din partea statului. Căci dacă ne gândim la această criză, la toți acești oameni care au stat închiși în casele lor, este tocmai grație teatrului, cinematografiei, muzicii, dansului sau cărților că au putut să petreacă momente de emoție, și deci grație artiștilor care au făcut posibil ca operele lor să fie difuzate online. După aceste luni pline de întrebări și de frământări, îmi doresc să se nască un teatru care să răspundă la ceea ce e mai urgent, la problematicile societății și ale tot ceea ce ne înconjoară, pentru că dacă mă gândesc la criza prin care trecem azi, cred că este nevoie cu atât mai mult ca teatrul și cinemaul să devină mai interesat de social, politic și educațional, tocmai pentru ca arta să devină și ea un domeniu de primă necesitate, și nu o ultimă preocupare a celor care gestionează pandemia.

În Franța am avut șansa de a avea această decizie privind intermitenții artei spectacolului pentru prelungirea ajutoarelor de șomaj pînă în august 2021, deci asta a dat un soi de siguranță, de protecție pentru artiștii francezi sau care lucrează în Franța și care aveau acest statut. Dar în România nu este cazul, tehnicienii și artiștii care lucrează în teatrele de stat au avut probleme, au avut de asemenea tăieri bugetare și deci a fost un adevărat pericol pentru aceștia, mai ales pentru cei din sectorul independent, care nu au avut cu adevărat un sprijin și s-au trezit în precaritate totală și deci în mare pericol pentru arta și viața lor. Pandemia nu a făcut decât să întărească lipsurile iar artiștii din România sunt mult prea puțin susținuți în această perioadă de insituțiile de cultură sau de guvernare ale statului, nereprezentând o prioritate, considerați fiind ca neesențiali. Ce libertate creatoare mai poate țâșni din această incertitudine și din dezinteresul față de promovarea artei în societate?

Teatrul, asemenea întregii planete, se află în aceste zile în criză și e de preferat ca această criză să însemne și o posibilitate de a provoca o reformă. Inventarea unor noi raportări la public nu este în sine cu nimic periculoasă pentru soarta teatrului, dimpotrivă, reconfigurarea teatrelor ca spații de joc permite totodată și o deplasare a conținutului din interiorul sălilor de spectacole, deci o chestionare a însuși teatrului contemporan și a obiceiurilor noastre culturale, fie că sunt ele de natură etică sau estetică. Ieșirea din tradiția funcționării teatrului nu ar trebui să fie o primejdie, ci o rampă de lansare pentru noi forme și, deși sunt multi artiști care se află în dificultatea exercitării activității lor, reforma trebuie să vină din ideea de a reinventa forma. Bineînțeles, soluția nu este alergătura după forme noi cu orice preț, însă această abordare poate permite o continuare a spectacolului vibrant, în acord cu timpurile pe care le trăim. Eu cred că e inevitabil să

nu se reinventeze discursul teatral printr-o restructurare masivă a sistemelor culturale și să încercăm să gândim soluții pentru a ieși din acest impas, redefinind teatrul, rechestionând fundamentele care l-au făcut să existe în Grecia antică, când era cu adevărat o artă care se adresa întregii cetăți și avea o menire profund politică, mizând pe importanța prezenței spectatorilor, care făceau posibilă adunarea teatrală.

Într-unul din articolele sale din perioada carantinării, vorbind despre teatrul difuzat online și despre relația actor-spectator, George Banu scrie că „satisfacția [n.r.: spectatorului] provine totodată din recunoașterea de sine și din asocierea cu partenerii de sală. «Singur printre ceilalți». Aceasta explică de ce în fața ecranelor regret că ne lipsesc imaginile publicului. Mai ales în marile locuri unde el deține o importanță particulară! În splendidul teatru de la Epidaur nu vedem decât actorii... Ca și pe stadionul de la Berlin unde Grüber a pus în scenă *Călătorie de iarnă*, spectatorii ca ansamblu lipsesc! Camera îi ignoră, îi exclude uitând că grație lor actul teatral se afirmă ca dialog! Și nu doar scenic monologal!”<sup>6</sup>

Teatrul fără prezența spectatorilor nu își îndeplinește total scopul, fie el de ordin etic, (social, politic) sau estetic, fiindcă întâlnirea dintre cele două tabere, priviți și privitori, nu are loc. Teatrul nu poate fi decât viu și are nevoie de prezența corpurilor pentru a se putea produce. Corpurile laolaltă se pot oglindi, în reflexii identice, deformate, distorsionate, diferite, în funcție de unghiul din care se redă imaginea, de filtrele folosite și de percepția receptării ei. Asta înseamnă că fiecare spectator poate înțelege diferit un act artistic, filtrând emoțiile, trăirile, senzațiile prin propriile unelte, făcând să apară empatia sau revolta. Cum ne poziționăm însă, artiști și spectatori, în fața constrângerilor care pot fi, deveni, parte a regulii jocului?

Dacă e să admitem că teatrul poate fi redat pe ecran prin filmarea și difuzarea online a spectacolelor (chiar și atunci când e vorba de filmarea spectacolelor și diuzate live), trebuie însă precizat și că, odată cu asta, teatrul își modifică ADN-ul, pentru că își schimbă însăși esența: prezența corpurilor vii, posibilitatea interacțiunii imediate, dimensiunea sa efemeră, devenind un moment din trecut, încadrat într-o ramă fixă. Filmările spectacolelor sunt și importante documente ale captării unor reprezentații teatrale, materiale de arhivă sau devin forme hibride, interdisciplinare, care fac să apară noi curente artistice.

Reinventarea este o caracteristică omniprezentă pentru artist. În acest an am căzut toți în acest mare spectacol al constrângerii dat de pandemia mondială de coronavirus. Totuși, după câteva luni în care incertitudinea și repaosul total au fost elementele care ne-au bântuit la tot pasul, acum nu cred că mai putem vorbi de o punere pe stop a lumii culturale, cel puțin nu din partea artiștilor care continuă să caute variante, formule de a-și continua activitatea, o reinventare în așteptarea revenirii unei dinamici mai fluide.

Izolarea în casă a însemnat, fără nicio îndoială, o formă extremă de constrângere. Teatrul din spatele unui ecran, deși e o variantă de a păstra un cordon cu publicul, nu e suficient cât să poată substitui întâlnirea dintre spectatori și actori pe care o produce reprezentația live, însă îi poate oferi alte valențe. Evident, când eram închiși în casă, când nu știam când vom ieși, nu știam când o să reîncepem să lucrăm, îmi puneam tot felul de întrebări despre necesitatea noastră, despre nevoia de artă în această lume. Și pentru mine este evident că publicul are nevoie de cultură și trebuie încă și mai mult decât până acum să ajungem și la acel public care nu are acces la cultură din cauza diferențelor sociale. În această direcție

mi-am dirijat căutările mele în perioada pandemiei, pentru ca teatrul să-și păstreze sensul său social, politic, educativ, de fapt, menirea pe care a avut-o de la începuturi.

Îmi imaginez că pentru mulți artiști aceste luni nu au fost pur și simplu o oprire sau o paranteză, ci o perioadă de cercetare, de căutări individuale și artistice. Toate spectacolele și formele de reprezentare online ne-au ajutat să putem continua. Suntem toți nerăbdători să știm că vom putea regăsi sălile de spectacol, că vom continua să facem teatru față în față și apoi să discutăm, să ne punem întrebări, să dezbatem despre lumea de astăzi pe scenele de teatru. Cred din ce în ce mai tare că după această pandemie vom avea nevoie de un teatru popular, cu adevărat popular, care să caute întâlnirea intimă cu publicul, un teatru care să vorbească despre umanitate, un teatru la intersecția dintre limbi, teritorii, culturi, discipline, un teatru care să aducă diversitatea corpurilor pe scenă, un teatru al urgenței, care să depășească limitele, care să aducă pericolul în scenă, pentru a-l chestiona, înțelege, transgresa.

Rămâne de văzut însă în ce măsură această criză sanitară va avea repercursiuni în arta contemporană, la nivel economic, dar și (sau mai ales) artistic, dacă va presupune o reconfigurare a practicilor teatrale, dacă odată cu ieșirea din pandemie vor exista mai multe reprezentații de tip happening sau cel puțin care să iasă din clădirea teatrului, intrând în spațiul public, dacă se va miza pe menirea mai mult politică a teatrului sau ne vom întoarce la vechile obiceiuri, trecând peste această situație, ca peste o paranteză artistică.

Antonin Artaud spune că „realitatea este teribil de superioară oricărei povești, fabule, divinități, suprarealități”<sup>7</sup>. Ceea ce se înâmplă azi pe planeta noastră este cu siguranță mai teribil decât orice ficțiune. Corpul medical, cercetătorii științifici din domeniul medicinei

caută soluții spre tratarea unui diagnostic ucigător, care constrânge întreaga omenire. Arta este constrânsă la rândul său de acest cadru global iar artiștii caută în această nouă eră variante de supraviețuire.

În mod evident această pandemie nu a fost trăită de toate clasele sociale în același fel, iar aceste dezbateri trebuie aduse în discuție pentru a rezolva ceva în societate. Când mă gândesc la oamenii străzii care au fost uitați în totalitate de către guvernele europene în această eră a pericolului sanitar, la tinerii dați afară din casă de părinții lor fiindcă și-au exprimat orientarea sexuală, la femeile agresate sau copiii abuzați din familii disfuncționale, nu pot decât să sper că despre acești oameni vom vorbi și în spectacolele noastre de teatru în următorii ani, dincolo de numărul impresionant de morți din cauza coronavirusului, și alte crime ale umanității au avut loc în ultimele zile, iar ele trebuie semnalate, pentru ca astfel de situații să nu mai aibă loc. Dacă teatrul reușește să creeze acest spațiu de dialog și preludiu pentru viață, atunci arta și-a făcut datoria și vorbind despre constrângerile de lângă noi poate deveni un domeniu de primă necesitate.

Această pandemie a fost și este fără doar și poate o perioadă complicată, resimțită de toată lumea și de toate sectoarele. În aceste zile a fost pentru prima dată când am simțit puternic și sentimentul de frustrare care s-a și instalat în mine și ca om și ca artist. Din moment ce nu poți să duci până la capăt proiectele, nu poți să duci până la capăt ideile, totul e o proiecție într-un viitor mai bun, ca într-o piesă scrisă de Cehov, în care personajele visează la ce va veni însă neavând certitudinea că vor ieși din criză. Această criză a fost un motor de creativitate forțată și cred că astfel a fost percepută de mulți alți artiști. A fost de asemenea un motor de creativitate necesară. A fost acel moment care a marcat și scos la suprafață toate efectele negative ale alergăturii permanente în care intraserăm, uitând

adevăratul obiectiv al muncii noastre. A fost un motor de creativitate mai ales pentru că ne-am acordat timp pentru a căuta dincolo de o ritmicitate artistică setată, programată, prestabilită. Am învățat să ne așezăm puțin și să ne gândim la lume, la umanitate, de fapt.

### Bibliografie

- Antonin, Artaud: *Van Gogh. Le suicidé de la société*, Editura Gallimard, Paris, 2001  
 Gide, André: *Nouveaux Prétextes*, Editura Mercure de France, Paris, 1921  
 Ionesco, Eugène: *Notes et contre-notes*, Editura Gallimard, Paris, 1991  
 Loach, Ken; Louis. Edouard: *Dialogue sur l'art et la politique*, Editura Puf, Paris, 2021  
 Pasolini, Pier Paolo: *Manifeste pour un nouveau théâtre*, traducere în limba franceză de Marie Fabre, Editura Ypfilon, Paris, 2019  
 Penciucescu, Radu: *Parole impossible*, în *Cahiers de l'Est*, Paris, 1978  
 Rau, Milo: *Vers un réalisme global*, traducere în limba franceză de Sophie Andrée Fusek, Editura L'Arche, Paris, 2021

© Ansamblul Folcloric Profesionist „Cindrelul – Junii Sibiului”

Imagine din spectacolul *La hanul lui Ghiță*. Regia și coregrafia: Theodor Vasilescu și Silvia Macrea



# LA HANUL LUI GHIȚĂ: ASPECTE ALE UNUI CONCEPT ARTISTIC SINERGIC, ÎNȚRE CULTURA TRADIȚIONALĂ ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

**SILVIA MACREA**

dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Silvia Macrea** is choreographer and manager of the oldest Romanian Folk Group: *Junii Sibiului Ensemble*, set up in 1944. Her professional interest in choreography and folk shows is doubled by her scholar researches in theatre and performing arts. She recently graduated her PhD studies with a thesis about musical theatre choreography shows inspired by traditional culture. She writes studies on folk shows and promotion of traditional heritage through performing arts and has coordinated several books on heritage and *Junii Sibiului Ensemble*. Silvia Macrea has signed the choreography, artistic concept and direction for most of the ensemble's shows staged in the last two decades. She has offered master classes in Romanian traditional dances in Europe, Asia and America, and is manager of five national and international festivals annually organized in Sibiu.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Cindrelul - Junii Sibiului Professional Folk Ensemble, 13, Tudor Arghezi, Sibiu, Romania  
[contact@traditiisibiene.ro](mailto:contact@traditiisibiene.ro)

*At Ghiță's Inn: Aspects of a synergic artistic concept, between traditional heritage and contemporary performing arts*  
The study explores the continuous valuing of traditional heritage in contemporary formulas, inside *At Ghiță's Inn*, the musical choreography theatre show staged by "Cindrelul-Junii Sibiului" Professional Folklore Ensemble. Based on the offering chronotope of the inn as a space for knowledge and travelers' meetings, the show structured the theatrical, musical and choreographic levels from a double perspective: that of presenting traditional heritage in its extremely spectacular manifestation forms all over Romania, but reverberating in the interdisciplinarity of contemporary performing arts, appealing to audience.

performance, interaction, ensemble, heritage, audience, community

Într-un univers artistic dominat de spectacole folclorice de tip „coupe”, construite după schema artistică suită de dansuri - cântece populare - suită de dansuri - cântece populare etc., montarea unui spectacol de teatru muzical coregrafic este o adevărată provocare, dar una extrem de necesară. Renunțarea la această schemă de spectacol nu este ușoară, mai ales că artiștii și publicul o cunosc și o recunosc prin practica atâtor decenii; în cadrul Ansamblului Folcloric Profesionist „Cindrelul-Junii Sibiului” am considerat că este necesară întreruperea rutinei conceptuale prin producții realizate într-o manieră ofertantă și, simultan, provocatoare pentru artiști și public. Astfel, pornind de la metamorfozarea a patru arte - textele rostite de actori, muzica, mișcările de dans și arta plastică regăsită în scenografie - a fost conceput, în 2013, spectacolul de teatru muzical coregrafic *La Hanul lui Ghiță*, regia și coregrafia: Theodor Vasilescu și Silvia Macrea, scenariul - Theodor Vasilescu, textul poetic - arh. Constantin Dobrescu.

Producția mizează pe atmosfera plină de antren și farmec a unui han din vechime din Transilvania, loc de întâlnire pentru oameni veniți din toate teritoriile locuite de români: târgoveți brașoveni, călători bănațeni, moldoveni, făgărășeni și bulgari. Personaje vestite în prima jumătate a secolului al XIX-lea, precum Anton Pann și haiducul Iancu Jianu, trec hanul pragului, fiind întâmpinați de hangiuul Ghiță, soția sa Anița și servitorul Gavrila.

Având la bază cronotopul extrem de ofertant al hanului, spectacolul a fost dezvoltat într-o structură ciclică, cu Prolog, Epilog și opt tablouri, ce permit structurarea textului, intrările și ieșirile artiștilor (personajele sunt interpretate de membri ai Ansamblului „Cindrelul-Junii Sibiului” și de soliști de muzică populară), buna receptare a publicului și dezvoltarea unui fir dramatic antrenant. Prologul introduce spectatorul în poveste

și îl ajută să se transpună din realitatea sa în realitatea operei, dar, diferențiindu-se de spectacolele folclorice, acesta nu se mai desfășoară pe scenă, ci este inserat în spectacol sub forma unei proiecții video, înainte de deschiderea cortinei. Prologul combină caracteristicile textului epic cu cele ale textului descriptiv, căci, asemenea unui maestru de ceremonii, Prezentatorul, interpretat de maestrul Ion Besoiu, urează spectatorilor bun-venit la teatru, iar, din perspectiva unui narator omniscient, le furnizează informații despre lumea hanurilor de altădată. Deși naratorul omniscient este, în general, unul extradiegetic, neparticipând la povestea pe care o spune, ci doar asigurând legătura dintre diegeza și public, în spectacolul *La hanul lui Ghiță*, Prologul creionează imaginea unui Prezentator cu spirit ludic accentuat, care intră și iese din poveste, invitând publicul să parcurgă acest drum. În Epilog, Prezentatorul prelungește spațiul diegetic și pe cel dramatic, recitând versuri de Octavian Goga, iar textul poetic își dispută supremația cu tehnicile teatrale de interpretare, cu spectacolul rostirii și trăirii textului. Atenția publicului este canalizată pe limbajul corporal al Prezentatorului, pe inflexiunile vocii, pe timbru și tonalitate, pe oralitatea și teatralitatea ce răzbat din performarea textului poetic. Acordurile de vioară, aplauzele ritmice ale publicului și gestul hangiuului care îi aduce Prezentatorului o cană cu vin pentru a închina împreună - toate susțin interpretarea dramatică a textului liric, intens teoretizată prin conceptul de „performance poetry”, definit de prezența poetului în mijlocul mulțimii (în cazul nostru Ion Besoiu, autorul conceptului acestui moment lirico-dramatic și al unor versuri), de performarea poeziei de către poet și de folosirea unui limbaj tipic comunității unde are loc performance-ul<sup>1</sup>. Jocul de intrare în și ieșire din spațiul diegetic se repetă în partea mediană a

spectacolului, dar de data aceasta unul dintre personaje – un meșteșugar – vorbește despre spectatori, le urmărește gesturile și îi include în poveste. Astfel, spectacolul comunică și se comunică prin diferite mijloace, iar publicul răspunde cu salut, cu ropote de aplauze după momentele coregrafice, cu hohote de râs la scenele amuzante. Spectatorul descifrează codurile de comunicare din text, limbaj corporal, muzică și dans, apoi transmite propriul mesaj către artiști, după o schemă de comunicare<sup>2</sup> specifică teatrului.

În ceea ce privește tipul de discurs, teatrul în versuri cu rime încrucișate a fost preferat, conexiunea cu spațiul civilizației tradiționale devenind astfel mai ușor de realizat. Deși versificarea poate fi percepută ca o tehnică învechită, prin comparație cu poezia contemporană, conceptul și tematica spectacolului sunt pe deplin susținute de versuri, mai ales că „tensiunea, intensitatea și economia cerute de un vers dintr-o poezie lucrează similar cu suspansul și simultaneitatea solicitate în teatru, la nivelul paragrafului sau al unei scene”<sup>3</sup>. Această afinitate tehnică dintre teatru și poezie susține structura spectacolului și reafirmă conexiunea cu teatrul popular, prin caracterul dialogic, interludiile muzicale și pantomima comică<sup>4</sup>.

Puterea cu care este investit cuvântul, accentul pe jocul actorilor și pe obiceiuri sunt elemente de noutate, iar hanul este factorul care concentrează atenția asupra lor. Un mic cronotop, parte integrantă a cronotopului mare al drumului, este considerat hanul<sup>5</sup>, laitmotiv în creația literară

universală și în literatura populară. De la Mihail Sadoveanu, I.L. Caragiale și Ioan Slavici la Boccaccio și Cervantes, scriitorii l-au integrat în opera lor, acordându-i importanța unui personaj sau dându-i forța de motor al acțiunii. În literatura populară română, referirile la han sunt numeroase, în legende, povestiri, cântece de haiducie sau de dragoste, căci hanul este spațiu al adăpostului, al cunoașterii, al întâlnirii, al regăsirii și al tihnei<sup>6</sup>; hanul, purtător al istoriilor călătorilor, se transformă într-un mic univers, suspendat cumva în spațiu și timp de marele univers și devine locul unde se naște povestirea<sup>7</sup>. Aceste atribute sunt esențiale și pentru spectacolul *La Hanul lui Ghiță* a cărui structură este determinată de cronotop, căci sosirea fiecărui grup de oaspeți duce la o altă poveste, „scrisă” prin text, muzică și dans; intrarea în han e similară cu deschiderea unui alt univers, în cazul nostru un univers ce are la bază fapte de cultură tradițională, prezentate aidoma unor „decupaje” din specificul regiunilor de unde vin călătorii.

Însă cum hanul e loc de poveste, spațiul diegetic al spectacolului e mult amplificat, iar discursul personajelor dobândește o amploare specială pentru un spectacol de inspirație tradițională. Simultan, spațiul generos al textului permite unor personaje să se individualizeze din grupurile de drumeți și să-și creioneze singuri portretul, așa cum este cazul lui Anton Pann, care, plin de vervă, vorbește despre el și poeziile sale, despre însoțitorii din alai și planurile de călătorie. Tot prin text se creează și orizontul de

*Literature Today Online*, 82(1) 2008, p. 3.

2 Miruna Runcan, *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005, p. 9.

3 Peter Oswald, *On Schiller and Contemporary Verse Drama*, <https://peteroswald.net/on-schiller-and-contemporary-verse-drama>.

4 Gabriela Haja, *Manifestări teatrale folclorice: origine și evoluție*, *Anuarul de Lingvistică și Istorie Literară* *Anuarul de Lingvistică și Istorie Literară*, 1999-2001, p. 178.

5 Anatol Gavrilov, Vlad Caraman, *Cronotopul hanului la Ioan Slavici și Mihail Sadoveanu*, *Philologia*, nr. 3-4 (273) 2014, p. 4.

6 Lucia Bunesu, *Hanul – Motiv fundamental în creația lui Mihail Sadoveanu*, *Lucrările Conferinței „Educația lingvistică și literară în contextul dezvoltării valorilor general-umane”*, 2017, București, p. 124.

7 Anatol Gavrilov, Vlad Caraman, *op. cit.*, p. 4.

așteptare, cu dublu rol în spectacol: anunțul hangiului că mâine îi așteaptă pe făgărășeni stimulează desfășurarea acțiunii în spectacol și induce publicului o stare de curiozitate, prin anticiparea unui tablou care urmează și despre care spectatorul nu știe încă nimic. Nerăbdarea domină și unele scene construite mai puțin prin cuvânt și mai mult prin acțiune, scene unde efectele teatrale sunt esențiale în construcția momentului. Un exemplu elocvent este apariția lui Iancu Jianu și a haiducilor săi: pe muzica petrecerii pline de voie bună de la han crește tot mai intens sunetul năvalnic al iureșului unor cai, poarta se deschide dintr-odată, iar haiducii năvălesc cu pistoalele scoase și înconjoară scena, în vreme ce drumeții se strâng speriați lângă hangiu; acesta îi liniștește prin salutul de bun-venit adresat prietenului său, Iancu Jianu.

Alteori, efecte dramatice sunt obținute din scene pline de umor, cu personaje coborâte parcă din comediile lui I. L. Caragiale; un astfel de personaj este Gavrilă, servitorul cu aer serios-poznaș, care se lamentează cu mult patos ori de câte ori este sculat noaptea din somn de către călători și care „se luptă” atât de îndârjit cu meșteșugarii romi încât nici nu sesizează că aceștia au plecat, iar el „ține piept” hangiului. Mimica, gesturile ce se înscriu între lene și disperare, replicile iuți sau abia îngăimate fac deliciul unui personaj descins din teatrul lui Caragiale.

Haiducii, negustorii, hangiul, servitorul, hangița – toate aceste personaje, cu defecte, calități, trăsături de caracter și relații interumane universal valabile, sunt reprezentative pentru tipologiile regăsite în literatură. Textul dramatic al spectacolului se inspiră din realitatea și tipologia umană a vremii, transpunând în ficțiune caractere obișnuite și figuri legendare Anton Pann și Iancu Jianu, reușind să le imprime

veridicitatea cerută de Northrop Frye<sup>8</sup>, dar și o teatralitate narativă, prin vorbire și gest teatral<sup>9</sup>.

Intrarea în cronotopului hanului a călătorilor împrumută din tehnica povestirii în ramă, hangiul, hangița și servitorul fiind personaje liant și cei care provoacă istorisirea următoarei povești de către drumeți. Tehnica e una literară și dramatică, dar ea asigură și transpunerea în spectacol a elementelor de patrimoniu cultural tradițional, căci călătorii au pretenția să fie cinstiți cu muzică și dansuri din zona lor sau aleg să se prezinte, singuri, prin obiceiuri specifice. Se conturează astfel „decupaje”, care transcend din realitatea cotidiană a personajelor în cea a hanului, devenit „cronotopul unei țări întregi”<sup>10</sup> și chiar al patrimoniului cultural de factură tradițională, am adăuga noi.

Prin structura scenariului și prin conceptul regizoral, fiecare grup de drumeți aduce în prim-plan portul caracteristic arealului de proveniență, graiul, cântecele și dansurile tradiționale. Costumele cu roșu și albastru ale negustorilor din Șcheii Brașovului, deja marcate de urbanizare, prin inserarea de cusături cu fir auriu, costumele oșenilor – cel bărbătesc dominat de bonda din pănură și pantalonii foarte largi, iar cel feminin impunător prin basmaua viu colorată, cămașa înflorată, fustele largi, cu dantele, costumul în auriu, alb și negru al bulgarilor sau cel oltenesc, impunător prin mantaua voinicească, costumul de Banat, în combinații de vișiniu sau de albastru cu auriu, portul moldovenesc cu pieptare bogat ornamentate și portul făgărășenilor cu cătrințe roșii și pălării împodobite cu mărgele – toate sunt o infuzie de energie cromatică și oferă indicații precise despre tipologia personajelor pentru un public avizat, care știe să descifreze codurile culturale.

8 Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, București, 1972, pp. 214-215.

9 Nicolae Manda, *Teatralitatea - un concept contemporan*, Editura UNATC Press, București, 2006, p. 117.

10 Lucia Bunesco, *op. cit.*, p. 126

Numărul mare de personaje prezente în scenă și multicolorul costumelor, alături de decorul impresionat al hanului, sunt factori determinanți pentru utilizarea a mai puține obiecte de recuzită. Păstrând tradiția construcțiilor din lemn și a clădirii impunătoare a hanului, scenograful Alin Gavrilă a optat pentru conceperea și realizarea unei prispe perfect funcționale, de unde drumeții se bucură în voie de spectacolul oferit de noii oaspeți. Crearea scenografiei hanului a constituit o provocare, publicul de folclor nefiind obișnuit cu asemenea construcții; s-a mizat pe un impact mare la public, care a primit foarte bine acest element inovator pentru montările folclorice. Carafele cu vin, cămile cu rachi, blidele cu mâncare și butoiașele cu băutură se află aproape permanent în scenă, căci drumeții închină cu hangiu la venire și la plecare, gestul devenind unul ritualic prin repetiție și simbolică și marcând intrarea în *diegis*.

Toate aceste elemente converg spre o realitate scenografică mimetică, spre crearea în realitatea spectacolului a unui han ce răspunde pozitiv normelor de păstrare și promovare a obiceiurilor. Sugestivă este secvența nunții din Oaș: în fața hangiuului și a altor drumeți vin oșenii, cu alai; starostele începe jocul steagului, alături de bărbații care îl însoțesc, apoi fetele înconjoară mireasa și o împodobesc, pregătind-o de nuntă. În han, unde convențiile sunt permise, oșenii aduc în prim-plan, ca într-un „decupaj” din realitate, secvențe performate de obicei în ziua nunții sau cu o zi înainte de nuntă. Convenția artistică e posibilă chiar și într-un spectacol cu caracter tradițional, căci

creatorul de spectacol nu are pretenția că opera lui e o imitație pură a tradiției, știind că, în montare, faptul de cultură tradițională suferă transformări pentru interarea în artele spectacolului.

Alte două episoade, centrate pe Anton Pann și Iancu Jianu, prezintă interes în aceeași discuție cultură tradițională – convenție artistică, ele fiind ilustrative pentru modul în care istoria și cultura urbană au fost asimilate în spațiul tradițional, parcurgând un drum invers celui întâlnit în mod obișnuit. Cântece precum *Bordeias, bordei, bordei* și *Leliță Săfrită* au fost publicate de Anton Pann în colecția sa de cântece de lume, s-au răspândit în alte areale etnofolclorice și au intrat în repertoriul popular, fără ca originea să le fie cunoscută de interpreți. Ba chiar, prin fenomenul de folclorizare, au fost asimilate în mentalul colectiv ca fiind parte integrantă a moștenirii culturale tradiționale, au fost adaptate și încadrate în ceremonialul popular<sup>11</sup>. În ceea ce privește imaginea lui Iancu Jianu, lupta eternă dintre bine și rău și calitățile cu care a fost „înzestrat” haiducul în percepția generală l-au transformat într-un erou al baladelor, chiar dacă faptele lui sunt departe de idealismul ce i-a fost atribuit în cultura populară<sup>12</sup>. Preluate din cultura populară, baladele și poeziile despre Iancu Jianu au fost publicate de Vasile Alecsandri, Anton Pann și G. Dem. Teodorescu, apoi haiducul a devenit personaj în romanele de consum din secolul al XIX-lea, imaginea lui înregistrând transformări, chiar idealizări<sup>13</sup>; cu această formulă „marcată” de contribuțiile cărturarilor vremii, reintră în cultura populară.

11 Balazs Lajos, *Folclor, Noțiuni de generale de folclor și poetică populară*, Editura Scientia, Cluj-Napoca, 2003, p. 139.

12 Bogdan Vătafu, *Boierii și haiducii: de la dușmănie la cărdășie*, *Seminatores in artium liberarium agro*. Editura Muzeul Țării Crișurilor, Oradea, 2014, p. 81 [https://www.academia.edu/7873966/BOIERII\\_%C5%9E\\_HAIDUCHI\\_DE\\_LA\\_DU%C5%9EEM%C4%82NIE\\_LA\\_C%C3%82R-D%C4%82%C5%9EIE](https://www.academia.edu/7873966/BOIERII_%C5%9E_HAIDUCHI_DE_LA_DU%C5%9EEM%C4%82NIE_LA_C%C3%82R-D%C4%82%C5%9EIE)

13 Roxana Patras, *Mitul haiducului „național”: Iancu Jianu în folclor și în remedieri artistice din secolul al XIX-lea*, *Lingua, traduzione, letteratura*, nr. 3, 2019, p. 177. [https://www.researchgate.net/publication/337622544\\_Mitul\\_haiducului\\_național\\_Iancu\\_Jianu\\_in\\_folclor\\_si\\_in\\_remedieri\\_artistice\\_din\\_secolul\\_al\\_XIX-lea](https://www.researchgate.net/publication/337622544_Mitul_haiducului_național_Iancu_Jianu_in_folclor_si_in_remedieri_artistice_din_secolul_al_XIX-lea).

La nivel coregrafic, conceptul artistic a promovat un mix de dansuri tradiționale, unele puțin reprezentate scenic anterior, altele binecunoscute publicului larg din spectacolele folclorice. Repertoriul coregrafic, deosebit de amplu, a inclus: Învârtita, Brâul, Lezeasca, Breaza, cunoscută și sub denumirile Jocu și Ungureasca de doi - toate din zona Brașovului; jocuri iuți oltenesti; o Purtată, o Feciorească și o Învârtită din zona Făgărașului; dansuri din zona Mehedințiului; jocul Jianul, condus chiar de personajul Iancu Jianu; brăiele pe contratimp din Banatul de munte; dansurile de nuntă din Oaș, cu ritmuri sincopate; dansurile romilor, greu de interpretat din cauza ritmului alert, cu pași mărunți și ponturi succesive; dansul Bordeiașul, o horă cu pași mărunți<sup>14</sup>, performată pe binecunoscuta melodie *Bordeiaș, bordei, bordei*. O noutate a fost constituită de coregrafia dansului târgoveților din Brașov, mai ales că această categorie socio-profesională se individualizează prin raportarea la două zone foclorice, Muntenia și Ardeal, între care se află într-un continuu periplu. Breaza muntenilor, o sârbă vestită a târgoveților, are note similare cu jocul specific Făgărașului, dovedind astfel originea comună.

Numărătorile specifice dansului „Ia zi una, ia zi două, ia zi trei”, „Și una, și două, și trei, și patru”, fluierăturile ce acompaniază dansul, chiuiturile specifice oltenilor, strigăturile „Pe su' mână înc-o dată / Să se-nvârtă fusta roată”, țâpuriturile din Oaș, interjecțiile de tipul „uiu iu iu”, specifice dansurilor din Ardeal – toate susțin intensitatea ritmului dansatorilor. Aceștia creionează un personaj colectiv de mare forță, pentru care corporalitatea și dansul devin mijloace de exprimare. Anihilarea cuvântului rostit pentru acest personaj colectiv are consecințe benefice, căci dansatorii știu să se exprime prin mișcare, iar aici nu sincronizarea

sau tehnica execuției (obligatorii într-un ansamblu profesionist) sunt determinante, ci patosul și bucuria pe care dansatorii le pun în dans.

La nivel muzical, spectacolul înregistrează patru straturi - muzica populară de secol XXI, solo-urile instrumentale, cântecele de inspirație cârturărească și cântecele performate în timpul dansului (precum cântecul miresei din Oaș, cântecul fetelor din timpul dansului bulgăresc), la care se adaugă muzicalitatea obținută prin bătăi ritmice (loviri repetate cu călcâiul ale scenei, loviri cizmei cu palma, lovirea cazanelor din aluminiu cu palma, lovirea unui blid din aluminiu de cot și de genunchi etc). Separarea acestor straturi este realizată doar la nivelul studiului științific, căci în spectacol înlănțuirea lor potențează artisticitatea, muzicalitatea și teatralitatea montării: cântecele populare de secol XXI asigură atmosfera caracteristică hanului și conturează un spectacol antrenant, iar solo-urile instrumentale dramatizează din perspectivă muzicală anumite scene: sunetul tânguitor al taragotului acompaniază povestea de dragoste înfripată între doi tineri călători, iar cântecul la vioară, fără arcuș, amintește de măiestria și tehnicile neobișnuite ce au făcut renumele multor lăutari.

Abordarea spectacolului din tripla perspectivă a teatrului, muzicii și dansului relevă faptul că artele spectacolului și cultura tradițională pot evolua spre simbioză în spectacol, fiecare nivel artistic fiind conceput și raportat în permanență la celelalte. Astfel, producția *La hanul lui Ghiță* pleacă de la cultura tradițională, dar se delimitează de cutume și șabloane, inerente de altfel într-un spectacol folcloric, și reușește să transpună faptul de cultură tradițională în forme artistice ce fac apel la publicul contemporan.

14 G.T. Niculescu-Varone, Elena Costache Găinariu-Varone, *Dicționarul jocurilor populare românești*, Editura Litera, București, 1979, p. 26.

## Bibliografie

- Balazs, Lajos, *Folclor, Noțiuni de generale de folclor și poetică populară*, Editura Scientia, Cluj-Napoca, 2003.
- Bunescu, Lucia, *Hanul – Motiv fundamental în creația lui Mihail Sadoveanu*, *Lucrările Conferinței „Educația lingvistică și literară în contextul dezvoltării valorilor general-umane”*, 2017, pp. 123-128.
- Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, Editura Univers, București, 1972.
- Gavrilov, Anatol, Caraman, Vlad, *Cronotopul hanului la Ioan Slavici și Mihail Sadoveanu*, *Philologia*, nr. 3-4 (273) 2014, p. 3-18.
- Grăbner, Cornelia, *Performance Poetry: New Languages and New Literary Circuits?*, *World Literature Today Online*, 82(1) 2008, [https://www.academia.edu/423554/The\\_Poetics\\_of\\_Performance\\_Poetry](https://www.academia.edu/423554/The_Poetics_of_Performance_Poetry), accesat în 7 ianuarie 2020.
- Haja, Gabriela, *Manifestări teatrale folclorice: origine și evoluție*. *Anuarul de Lingvistică și Istorie Literară*, *Anuarul de Lingvistică și Istorie Literară, 1999-2001*, pp. 175-178.
- Mandea, Nicolae, *Teatralitatea - un concept contemporan*, Editura UNATC Press, București, 2006.
- Niculescu-Varone, G. T., Costache Găinariu-Varone, Elena, *Dicționarul jocurilor populare românești*, Editura Litera, București, 1979.
- Oswald, Peter, *On Schiller and Contemporary Verse Drama*, <https://peteroswald.net/on-schiller-and-contemporary-verse-drama> accesat 28 martie 2020.
- Patras, Roxana, *Mitul haiducului „național”: Iancu Jianu în folclor și în remedieri artistice din secolul al XIX-lea*, *Lingua, traduzione, letteratura*, nr. 3, 2019, pp. 171-192. [https://www.researchgate.net/publication/337622544\\_Mitul\\_haiducului\\_national\\_Iancu\\_Jianu\\_in\\_folclor\\_si\\_in\\_remedieri\\_artistice\\_din\\_secolul\\_al\\_XIX-lea](https://www.researchgate.net/publication/337622544_Mitul_haiducului_national_Iancu_Jianu_in_folclor_si_in_remedieri_artistice_din_secolul_al_XIX-lea), accesat 15 aprilie 2020.
- Runcan, Miruna, *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005.
- Vătafu, Bogdan, *Boierii și haiducii: de la dușmănie la cărdășie*, *Seminatores in artium liberalium agro*. Editura Muzeul Țării Crișurilor, Oradea, 2014, pp. 81-90. [https://www.academia.edu/7873966/BOIERII\\_%C5%9E\\_I\\_HAIDUCII\\_DE\\_LA\\_DUC%5%9E\\_M%C4%82NIE\\_LA\\_C%C3%82RD%C4%82%C5%9EIE](https://www.academia.edu/7873966/BOIERII_%C5%9E_I_HAIDUCII_DE_LA_DUC%5%9E_M%C4%82NIE_LA_C%C3%82RD%C4%82%C5%9EIE), accesat 15 aprilie 2020.



King Kong, 1933, King Kong Lives, 1986, Kong: Skull Island, 2017  
<https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/king-kong-skull-island-movies-metaphors>

# TEHNOLOGIE. TEATRU. IMAGINAȚIE

## ADRIAN MATIOC

drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

### BIO

**Adrian Matic** was born in 1973 in Bobota, Sălaj. A graduate of a technical high school from Satu Mare, in 1991 he started courses at the Faculty of Letters within UBB Cluj, at the newly established theater department, under the leading of masters Anton Tauf and then Sorana Coroamă Stanca, and is currently a doctoral student at Lucian Blaga University of Sibiu. After eight years at the Northern Theater Satu Mare, in 2003 he joined the team of the National Theater "Radu Stanca" in Sibiu. Throughout his career he collaborated with several theaters (Cluj Napoca National Theater, Piatra Neamț Youth Theater, Baia Mare Municipal Theater and "Regina Maria" Theater Oradea) and performed numerous roles under the guidance of many great directors: Mircea Cornișteanu, Mihai Măniuțiu, Adrian Lupu, Cristian Ioan, Dragoș Galgoțiu, Silviu Purcărete, Radu Afrim, Andrei and Andreea Grosu, Gigi Căciuleanu, Alexandru Dabija, Andrei Șerban, Gabor Tompa, etc. Several nominations and awards and numerous tours and participation in major festivals in the country and abroad complete his professional activity.

### 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.  
[adimatioc@gmail.com](mailto:adimatioc@gmail.com)

### ABSTRACT

#### *Technology. Theatre. Imagination*

The article analyzes the relationship and the interaction between technology and artistic expression in contemporary art and performance. It analyzes how technology determines the development directions of society, responding to certain needs or creating new ones. It draws a parallel between the influence of technology in social and the development of artistic fields. It reveals the idea of interdependence between theater performance and contemporary technology. It analyzes the harmfulness intrusion of high-tech in art, by overvaluing the detail importance - that leading to an amputation of the imaginary and diminishing the role of the spectator in the artistic process.

### KEYWORDS

art, theatre, technology, multimedia, social

Tehnologia face parte din viața noastră de zi cu zi. Nu numai la nivelul instrumentalității ei, la nivelul practic, utilitar, dar și la nivel teoretic. Tehnologia ne fascinează! Mass media prezintă frecvent jurnale ale ultimelor descoperiri în domeniul tehnologiei; la nivel scolastic, tehnologia de vârf face subiectul unor cursuri speciale, se organizează în permanență seminarii, dezbateri și conferințe menite a aduce la zi cu ultimele descoperiri sau aplicații tehnologice, fie la nivel general, fie aplicat la nivel micro, pe domenii specifice (medicină, industrie, artă etc.). Suntem conectați din ce în ce mai puternic la aflarea tehnologică și la informația despre tehnologie. Se mai observă un amănunt extrem de important: evoluția, schimbările la nivelul tehnologiei sunt corelate aproape simetric cu schimbările culturale ale societății în general și cu modalitățile de expresie artistice în particular. Tendințele tehnologiei influențează și schimbă societatea și implicit expresia și „trendul” cultural, iar acesta este la rândul lui în măsură a influența direcțiile dezvoltării tehnologice sau felul în care acestea sunt prezentate.

Ce este tehnologia de vârf? Așa cum sugerează Heidegger, aceasta este o întrebare ce trebuie adresată istoriei. Însăși noțiunea de modernitate – de la imaginea inițială renaștentistă de „nou val”, de ruptură istorică față de „anii întunecați” – s-a definit în termenii unei rațiuni instrumentale sau tehnologice care înlesnește umanității cunoașterea și controlul lumii. În acești termeni, ceea ce e „non-tehnologic” nu poate fi modern. Modernitatea, definită în termenii rațiunii și a unei tehnologii instrumentale a reprezentat fundamentul pe care cultura patriarhală occidentală și-a construit imaginea de superioritate în fața discursului altor culturi – care nu percep lumea în termenii raționalității, a cunoașterii științifice și a controlului prin tehnologie – care sunt caracterizate fără drept de apel ca fiind antimoderne, iraționale și chiar primitive. Noțiunea de „tehnologie de vârf” pare să

însemne la prima vedere doar *mai multă* tehnologie – cea mai extremă, cea mai eficientă variantă a tehnologiei moderne. Cu siguranță conceptul de instrumental și funcțional rămâne un aspect important. Nimeni nu poate nega strania și morbida „funcționalitate” a tehnologiilor militare care fac posibilă instrumentalizarea și eficientizarea fără precedent a războiului. De asemenea, nu putem ignora eficacitatea cu care diferite tehnologii informaționale permit distanțarea din ce în ce mai mare, atât din punct de vedere economic, cât și din cel al cunoașterii și cercetării, între cei *bine tehnologizați* și cei *slab tehnologizați*. În această privință, tehnologia continuă să facă diferența între culturile de vârf și cele primitive. Acest lucru, în ciuda afirmațiilor unor „vizionari” ai tehnicii și ale unor șefi de corporații, care descriu cum tehnologia de vârf va democratiza societatea prin accesul universal, prin participare și control asupra vieții individului, tehnologia de vârf rămâne o unealtă a celor favorizați.

Discrepanța nivelului tehnologic și monopolul acestuia face chiar și în prezent diferența între dominat și dominant. Tehnologia a făcut odinioară posibilă colonizarea rapidă și extrem de eficientă, aproape fără pierderi, a teritoriilor netehnologizate – America, Australia, Africa, Asia. Atât avansul tehnologic al invadatorilor, cât și neputința mentală și fizică de aliniere cu tehnologia a celor invadați, au făcut rezistența acestora să pară jalnică. Și în această privință putem afirma că virusul tehnologiei poate distruge culturi și civilizații neadaptate, impunând cultura tehnologică dominantă prin forță. Iar această situație continuă. În Myanmar, profitând de firava înțelegere a populației în ceea ce privește internetul, o campanie orchestrată pe Facebook de către forțe militare a produs o scindare masivă în rândul populației. Campania a produs un curent extrem de agresiv împotriva populației islamiste,

provocând o adevărată epurare etnică, stârnind atrocități de nedescris în rândul populației civile și provocând cea mai masivă migrație forțată din istorie. Un exemplu de folosire subtil-brutală a tehnologiei în manipularea individului sau a unei societăți nepregătite să înțeleagă mecanismul din spatele terminalului tehnologic. (Mozur, 2018)

Totuși, în același timp, tehnologia de vârf implică – și chiar subliniază – un aspect non-instrumental, non-tehnologic care, observă Heidegger, a fost obturat în concepția modernă. În fapt, acest aspect e legat de un domeniu caracterizat drept opusul, antonimul tehnologiei moderne: acela al artei și esteticii.

De fapt, la origini, conceptul de tehnologie a fost strâns legat de domeniul artelor, chiar și în cultura occidentală. Traducerea originii grecești a termenului tehnologie – *techne* – este *artă, îndemânare, meșteșug*. Pentru greci „nu doar tehnologia a împrumutat numele *techne*”, dar și arta, „era numită simplu, *techne*”. Oricum, Heidegger nu crede că relația strânsă dintre artă și tehnologie din vechea Grece s-ar fi pierdut. El argumentează că această relație a făcut parte mereu din fundamentul, din esența tehnologiei, chiar și atunci când aceasta a fost plasată explicit în contrast cu arta, cu sfera esteticului. Tehnologia de vârf, cu formele sale de reprezentare, de stil și design, par să semnaleze în acest punct re-emergența aspectului estetic reprimat din conceptul de *tehnologie*. (Heidegger, 1994)

Tehnologia de vârf nu mai poate fi definită doar în termenii funcționalității, ai utilității și ai scopului. Iar una din caracteristicile importante devine reprezentarea, esteticul, stilul. Reprezentarea tehnologicului influențează în mod direct felul în care arată unele obiecte non-tehnologice. Ele sunt realizate în așa fel încât să adopte o imagine *high-tech*. Astfel, fie designul tehnologic

abandonează forma pur funcțională și adoptă linii artistice, fie designul ca artă îmbrățișează uneori stilul *high-tech* pentru obiecte care nu conțin tehnologie. (Rutsky, 1999)

„Atât arta, cât și tehnologia definesc și continuă să remodeleze lumea în care trăim. Reimaginarea a ceea ce știm că e real sau certitudine ne forțează la limită cunoștințele și înțelegerea naturii. Și cu noi invenții și experimente, atât mintea, cât și corpul, limbajul și lumea în sine par să facă loc unei sfere diferite și unor reguli noi. Guvernată de noua estetică, virtualul, știința și logica care sfidează credința, tehnologia în artă ne provoacă percepțiile – și exact asta ar trebui să facă creativitatea și știința. Dacă trebuie să înțelegem că domeniile creative reflectă perioada de timp în care ne aflăm cu toții, cum să înțelegem numărul tot mai mare de tineri autori contemporani care își bazează practica pe prezentarea lucrurilor imateriale și efemere?” (tr.a.)<sup>1</sup>

Teatrul se subordonează sau servește culturii unei societăți. El reprezintă mentalul cultural al momentului unei societăți și se subscrie acestuia argumentându-l sau răspunde nevoii acestuia de a fi modificat, reînnoit, vindecat sau chiar revoltat și ultragiat. Firesc e ca într-o societate în care tehnologia reflectă modernitatea și mondenitatea, acesta să se alinieze și să se modernizeze pe el însuși, tehnologizându-se. Nici măcar teatrul sărac grotovskian nu poate fi scos din contextul tehnologizării produsului teatral. Extirpând adaosul tehnologic, negându-l, făcând din asta un scop, teatrul lui Grotovski sfârșește în cele din urmă prin a ține un discurs despre tehnologia din spectacolul de teatru. Despre necesitatea sau redundanța efectului acesteia în procesul dramatic.

În zilele noastre, tehnologiile vizuale moderne sunt alăturate elementelor considerate deja ca fiind tradiționale – sunet,

1 P. Silka; V. Andrey, *The Serious Relationship of Art and Technology*, <https://www.widewalls.ch/magazine/the-serious-relationship-of-art-and-technology>, 28.11.2020

lumină, mecanica scenică și scenografică. Sinteza între tehnologia de ultimă oră și încercarea de a redescoperi spațiul destinat spectacolului teatral a deschis ușa integrării multimedia în spectacolul teatral. E sisific, aproape imposibil să categorisești, să analizezi diferențele și granițele universului teatral digital. Folosirea tehnicilor multimedia extind volumul fizic al scenei, creând un spațiu de joc imaginar, virtual, făcând să dispară limitările mijloacelor tradiționale de expresie scenică, sau deschizând spații de joc alternative, paralele – fizice sau imaginare. Mai mult, spectacolul digital și multimedia se poate petrece pe scena convențională de teatru sau în afara sa. Proiecția video este capabilă să creeze micro-lumi artificiale noi. Personaje - virtuale sau nu - pot călători ca prin niște „portaluri multimedia” în locații multiple în același timp. Toate aceste efecte deschid drumuri estetice noi și creează un uriaș univers de explorare și improvizație. Iar dramaturgia ar trebui să țină cont și să folosească oportunitățile oferite de noile tehnici multimedia. Funcțiile spațiului digital pot transforma un cadru teatral pasiv într-unul activ.

Este cert că tehnologia este parte integrantă a cotidianului. Integrarea sa socială, la niveluri tot mai complexe, a fost mereu reflectată în artă. Spectacolul multimedia nu este ceva nou. În funcție de ceea ce numim de-a lungul istoriei „tehnologie de vârf”, îl putem descoperi aproape de la începuturi: de la „deus ex machina” al vechilor greci, la interacțiunea dintre obiecte animate și trupul actorului (folosirea păpușilor, a umbrelor animate etc.), la introducerea electricității și la dezvoltarea artei luminii (Appia și Craig), la admirarea, glorificarea progresului tehnologic din futurismul italian sau constructivismul rus, la integrarea imaginii proiectate pe scena de teatru (Piscator, Living Newspaper, Svoboda),

la musicalurile mari de pe Broadway sau West-End și la experimentele inter-media ale prezentului. Până la sfârșitul secolului trecut, aceste integrări tehnologice au fost teoretizate în cea mai mare măsură drept fenomene individualizate, și analizate ca atare. De exemplu, existau lucrări dedicate artei și tehnicii eclerajului, a folosirii păpușilor în teatru, a unor inovații scenice individuale de excepție, dar nu exista încă conceptul de teatru multimedia ca fenomen. Doar în ultimii ani se încearcă teoretizarea folosirii accentuate a tehnologiei pe scenă drept o nouă formă de expresie – de la „învechitele” televiziune și imagine video la interfețele digitale, captura mișcării, realitate virtuală, tehnologii de retelistică și forme de tehnologie medicală, integrate alături de actorul viu. (Dixon, 2007)

În 1968, lui Jerzy Grotowski i se publica *Spre un teatru sărac* – o carte bazată pe cercetările sale teatrale realizate la „Teatrul Laborator”. „Grotowski e unic. De ce? Pentru că nimeni în lume, după cunoștințele mele nimeni de la Stanislavski încoace, nu a cercetat structura jocului actoricesc, însemnătatea lui, natura și știința proceselor sale mentalo-fizico-emoționale atât de profund ca Grotowski.”<sup>2</sup>, spunea Peter Brook în eseul ce prefățează cartea. Conceptul în sine militează pentru renunțarea la toate mijloacele artificiale de impresie, la orice sprijin sau suport exterior menit să contribuie la realizarea spectacolului teatral. Factorii externi, instrumentele ajutătoare nu fac, în viziunea lui Grotovski, decât să polueze, să mistifice, să mintă spectatorul. Adevărul trebuie redat doar de către și prin actorul total, implicat, transpus și dedicat cu totul scopului său scenic.

Spectacolul mediatic este fără îndoială forma dominantă de „entertainment” a zilelor noastre. Se dezvoltă agresiv, haotic câteodată, necontrolat, nestăpânit, stipulând slăbiciuni,

2 Peter Brook în prefața la Jerzy Grotowski - *Spre un teatru sărac*, ed. UNITEXT, București, 1998, p. 5

folosind mijloace agresive, transportând mesaje eronate sau false. Distracția și distragerea supremă, mediul digital purtător de mesaj și publicitate, cu formele deja considerate vechi care aparțin cotidianului, fac parte din normalitatea imediată, comună, prozaică chiar – televiziune, radio – sau cu cele noi – internet, rețele sociale, medii și societăți virtuale – a acaparat și acaparează tot mai mult timpul individului oferindu-i rețete de distracție de o diversitate și versatilitate în creștere exponențială.

Karl Marx spunea în *Grundrisse*: „În toate formele societății există un anumit tip de producție care predomină peste celelalte, ale cărei relaționări atribuie rangul și influența celorlalte. E o iluminare generală care spală celelalte culori și le modifică particularitățile. Este un eter special care determină specificul și importanța fiecărei ființe care s-a materializat în el.”<sup>3</sup>

Bineînțeles că aici Marx vorbea despre producția industrială în timpul capitalismului burghez. Dar ideea sa este relevantă și în ce privește dominanta industriei *entertainment*-ului. La un anumit punct spectacolul „live” a jucat și el acest rol. Mai apoi aș zice că a fost depășit încet de presa scrisă – nu atât ca popularitate (educația fiind un factor important aici), cât din punctul de vedere al influenței sociale – de cinema, de radio și televiziune. Iar astăzi intră aproape buldozeristic în scenă mediul virtual – internetul și societățile lui digitale, care, în cea mai mare parte necontrolat și nestăpânit (poate doar de educația, morala și etica personală a consumatorului), ajunge să ofere conținut particularizat în funcție de gusturile și preferințele unui individ sau altuia.

În aceste condiții speciale ale dominantelor contemporaneității, spectacolul pe viu, de teatru sau nu, riscă să devină neînsemnat, o

artă străveche cu aer desuet. Cum ar putea teatrul, dansul, opera, concertul să-și aducă în continuare publicul în sală? Publicul nominal și nu o rețea de transmisie, de transcodare și transport digital spre un public care devine și el un avatar, o fantoșă digitalizată. Ce tehnici, ce argumente viabile să aduci în favoarea prezenței anatomice în defavoarea celei virtuale în sala de spectacole? De cele mai multe ori, discursul care argumentează superioritatea înscenării *live* vorbește despre „viața” spectacolului, despre „magia teatrului viu”, despre „fluxul de energie dintre performeri și spectatori”. Personal sunt de acord cu aceste argumente, le consider reale, ba chiar esențiale în arta performativă. Actor fiind, mă hrănesc cu ele, le simt. Mai cred că, mai presus de acestea, valoarea spectacolului viu e cel de a crea, pe lângă experiența personală, o energie de grup, o experiență metafizică socială și interumană unică de fiecare dată. O exorcizare, un serviciu defulator, cu rol similar celui religios sau terapeutic. Cathartic la nivelul micro-societății. Un eveniment al prezentului. Ceva unic, irepetabil în micro, care se întâmplă acum, pe loc. Foarte corect decantează acest sentiment actorul/scriitorul/producătorul Eric Bogosian: „teatrul este un remediu împotriva unui mediu toxic de poluare mentală media-electronică (...) Teatrul îmi limpezește mintea pentru că ia subtextul spălării pe creier al nebuniei media și STRIGĂ acel subtext în gura mare... Teatrul este ritual. E un lucru pe care-l facem împreună, de fiecare dată. Teatrul e sfânt. În loc să ne lăsăm bombardati de un tub catodic ne vorbim unul altuia. O limbă omenească, nu zgomot electronic.”<sup>4</sup>

Dar cum să promovezi și să argumentezi necesitatea prezenței și efortul pe care spectatorul trebuie să-l depună pentru a putea fi martorul direct al unui spectacol

3 Karl Marx, *Grundrisse*, ed. Penguin Books in association with New Left Review, Londra, 1973, p. 39, tr.a.

4 Eric Bogosian, *Introducere la Pounding Nails in the Floor with My Forehead*, ed. Theatre Communications Group, New York, 1994, p. 12, tr.a.

(care ar putea fi sau nu pe placul tău, care ar putea să te tulbure sau să te solicite în mod incomod sau neplăcut uneori), atunci când tehnologia îți aduce în fața ochilor, mai mult sau mai puțin gratuit, un conținut personalizat și infinit de divers menit să te distreze? Un conținut de foarte multe ori golit de adevărată valoare culturală „obositoare” și „solicitantă” și de cele mai multe ori tentant tocmai din această cauză? Până la descoperirea metodei perfecte de a releva societății consumatoare de artă *must-have*-ul spectacolului viu, teatrul, opera, dansul, concertul live, artele performative în general, se străduiesc să aplice metodele de marketing clasice.

Simplificând, am putea evidenția două procedee majore distincte. Primul ar fi cel clasic, al ofertei speciale. Strălucitorul. Modernizarea. Fantasticul. Uimitorul. Nemaivăzutul. Spectacolul unic care poate fi văzut doar acum și doar aici. Și asta vine la pachet cu tehnică de ultimă generație. Nu poți fi competitiv decât având, pe lângă cei mai buni artiști, cele mai bune lumini, cel mai bun sistem de sonorizare, cele mai eficiente sisteme mecanice, cele mai uimitoare decoruri și costume. Nu poți lupta cu aflul media, așa că trebuie să-l accepți și să-l integrezi, să-l faci al tău. Discursul spectacolului modern trebuie să fie unul contemporan, uneori forțându-i contemporaneitatea, chiar și când îl punem în scenă pe Caragiale, pe Shakespeare sau pe Molière. Iar contemporaneitatea înseamnă tehnologie. Contemporaneitatea înseamnă digital, media și multimedia.

Al doilea ar putea consta în căutarea opusului. A șoca prin schimbarea și negarea direcției. A căuta contrariul tehnologiei. Puritanismul, tradiționalismul, asceza actului teatral. Spectacolul curățat de balastul efectului tehnic la maximum.

Lumină și actor. Actorul poate fi și muzică și decor și efect special. Căutarea simplității și direcției poate fi un putător de mesaj foarte puternic și un important generator de emoție. Popularitatea mișcării grotovskiene o dovedește pe deplin.

Se mai pune problema denaturării noțiunii de „live performance” tocmai prin intruziunea tehnologică. Peggy Phelan spune despre asta că „...numai viața e în prezent. Spectacolul nu poate fi salvat, înregistrat, documentat sau introdus în vreun fel în circuitul reprezentărilor reprezentării: odată ce facem asta, spectacolul devine altceva. În măsura în care spectacolul încearcă să intre în industria reproducerilor, el trădează și diminuează promisiunea ontologiei sale.”<sup>5</sup> Oare introducerea unui element preparat, pregătit dinainte, de fiecare dată același, într-un spectacol nu-i denaturează calitatea de întâmplare „pe viu”? Probabil că nu, atâta vreme cât raportarea spectacolului și a performerilor direcți la elementul înregistrat este una vie, nouă, de fiecare dată. Iar asta e posibil doar dacă ponderea intervenției preparate în spectacol nu sufocă elementul viu.

Alfred Jarry spunea despre arta descriptivă: „N-ar trebui să ne reîntoarcem la problema stupidității *trompe l'œil*-ului; Toată lumea a căzut de acord în această privință, odată pentru totdeauna. Hai să simplificăm spunând că *trompe l'œil* oferă o iluzie acelora care văd crud, mai bine zis nu văd, și șochează și jignește pe acei care văd în mod inteligent și cultivat, prezentându-le o caricatură făcută de cineva lipsit de pricepere. Zeuxis a dezamăgit bestii brutale, se spune, iar Tițian un hangiu.” (tr.a.)<sup>6</sup>

Una dintre cele mai mari calități ale artei (în mod necesar și obligatoriu) constă în capacitatea sa de a stimula imaginația consumatorului de artă. De a-i da

5 Peggy Phelan, *Preface: arresting performances of sexual and racial difference: toward a theory of performative film*, în *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, nr. 6, 1993, pp. 5-10, tr.a.

6 Alfred Jarry, *From Of the Uselessness to Theatre of the Theatre* (1896) în Richard Drain - *Theatre. A Sourcebook*, ed. Routledge, Londra și New York, 1995, p.11

posibilitatea ca, în cadrul stabilit de artist, între jaloanele și reperele construite de acesta, să poată completa prin intermediul imaginației și al propriei realități subiective tema, lumea, opera. Actul artistic este complet doar prin intermediul și participarea directă a adresantului. Prin adaosul personal al acestuia. Și abia atunci actul artistic capătă valoare în ambele sensuri. Cu cât jaloanele sunt mai fragile și mai puține, cu atât imaginația spectatorului va fi solicitată mai mult, experiența riscând să se transforme într-una neplăcută și obositoare. Cu cât jaloanele fixate de artist sunt mai multe și mai rigide, cu atât experiența artistică a privitorului este mai săracă, devine mai mult contemplativă decât participativă, impunând punctul de vedere exterior al autorului.

Imaginația - proces cognitiv de selectare și combinare în imagini noi, elemente din experiența anterioară sau de generare de imagini fără corespondent în această experiență. Produsul activității imaginative nu se reduce doar la imagini singulare, disparate, ci presupune proiecte și planuri complexe, care se obiectivează în diferite forme – inovații, invenții, descoperiri, opere literare, muzicale, plastice, etc.

Imaginația joacă un rol fundamental în activitatea umană, fiind o verigă componentă centrală a creativității. Ea sprijină consistent cunoașterea realității date și a viitorului, a posibilului. Spre deosebire de gândire, căreia îi sunt caracteristice reguli și norme riguroase, care îi determină compatibilitatea cu realitatea obiectivă, imaginația este liberă de norme, ea fiind dinamică nu numai în zona realului perceptibil, ci și în cea a fantasticului și fantasmagoricului. Ea nu are așadar limite, ceea ce-i conferă întotdeauna o notă de inedit, de noutate. Trebuie subliniat totodată că imaginația își extrage conținuturile și din zonele profunde ale inconștientului, supunându-le în timpul visului la combinații

și transformări dintre cele mai variate. În cursul vieții, odată cu ontogeneza, imaginația urmează o traiectorie complexă: exuberantă și nearticulată în copilărie, apoi structurată, persistentă și orientată finalist constructiv în adolescență, productivă și instrumentală în tinerețe și săracă și rigidă în perioada vârstei a III-a. Pe măsura dezvoltării și consolidării structurilor gândirii, imaginația se mulează din ce în ce mai mult pe probleme reale, integrate activităților sociale actuale în domeniul artei, tehnicii, științei.<sup>7</sup>

Prin urmare, unul din cele mai puternice semne ale îmbătrânirii consistă în alterarea capacității imaginative, a asocierilor paradoxale, a descifrării libere a semnificațiilor. Tot mai supusă autocontrolului și autocenzurii și tot mai subjugată unei realități constrictive, imaginația pierde teren în fața descriptivului, în fața concretului, a traducerii directe a informației și stimulilor. Nu ne mai lăsăm impresionați, sau numai putem fi impresionați decât prin detalii tot mai amănunțite. Chiar în scurta istorie a televiziunii, tubul catodic, atât de impresionant odinioară, devine hilar în fața HD-ului, UHD-ului, 2K, 4K, 8K... Nu numai că marketing-ul industriei de profil ne convinge să ne echipăm cu ultimele aparate hi-tech, dar realizăm cu fiecare salt tehnologic cât de lamentabil era nivelul precedent. Și cu toate astea, la o panoramare emoțională a impactului cu tehnologia, realizăm că odinioară reacționam cu la fel de mult entuziasm, cu aceeași emoție, cu la fel de mult patos și la produsele livrate prin mijloace mai sărace tehnic.

Comparând filmul *King Kong* din 1933 cu cel din 1976 și mai apoi cu cel din 2005 sau cu recentul *Kong: insula craniilor* din 2017, care reia povestea primatului uriaș, remarcăm salturile tehnologice gigantice în ceea ce privește efectele speciale. În primul dintre ele animația e atât de primitivă, de

<sup>7</sup> Cristian Vasile – *Fundamentele psihologiei – Note de curs*, Facultatea de Litere și Științe, UPG Ploiești, Ploiești, 2015, p.41

săracă în detalii și fidelitate, încât devine hilară. Caracterul celui din 1976, vizionat când eram copil, părea la ora aceea extrem de real. În filmul din 2005, efectele speciale și animația caracterelor speciale păreau că se apropie de un prag al perfecțiunii, însă continuarea din 2017 ne convinge că se poate și mai mult. O evoluție tehnologică exponențială, timpul de dezvoltare devenind din ce în ce mai scurt...

Și cu toate acestea, răspunsul emoțional al spectatorilor a fost comparabil de fiecare dată. Povestea a fost vizionată cu aceeași deschidere și plăcere în fiecare dintre variante. Spectacolul ce folosea butaforiile uriașe și păpuși animate cu tehnica stop-motion<sup>8</sup> a fost la fel de uimitor și convingător pentru privitorul din 1933, ca și animația 3D de ultimă oră realizată pe calculatoare, pentru cel din 2017.

Ceea ce face posibil acest lucru este puterea minții de a completa ceea ce lipsește, de a transforma un simbol șchiop într-o idee coerentă, vie. Oare tehnica din ce în ce mai performantă în puterea de a intra în detalii ne amputează din puterea înțelegerii imaginarului? Se pierde din puterea noastră de a sintetiza, odată cu dezvoltarea capacității de a analiza? Folosind exemplul efectului special în cinematografie asta pare neîndoielnic. Corupți fiind de spectacolul hi-tech nu mai putem consuma un produs mai slab calitativ, mai sărac în detaliu, în realism. Spectacolul care odinioară stârnea murmure de groază azi stârnește râsul.

Este nevoia continuă de rearanjare tehnologică la zi, nevoia continuă de a mări performanța detaliului, de a aduce virtualul cât mai aproape de real un semn al decrepitudinii noastre sociale și artistice sau doar o reșezare, o recalibrare la progresul inevitabil? Tehnologia adusă pe scenă nu a

fost niciodată în măsură să se cristalizeze într-un nou soi de artă, într-o formă distinctă de discurs artistic. Ea vine doar să schimbe, să completeze, să adapteze forma de expunere. Asta pe de o parte din pricina puterii artei teatrului de a absorbi și a îngloba un infinit de obiecte, forme, idei, discursuri... Teatrul poate deveni orice. În structura lui de bază poate fi integrat orice, fără ca esența sa să fie alterată în mod esențial și fără să creeze mutații în aceasta. Teatrul este în sine o artă deschisă. Scopul său direct este comunicarea iar mijloacele prin care o face se pot adapta oricărei evoluții sociale. Unei societăți multimedia trebuie să i se ofere deci, un teatru multimedia.

Problema constă desigur în prezervarea valorii artistice a spectacolului teatral. Afluxul necontrolat și accesul facil într-o lume a informației nefiltrate are efecte sociale nocive evidente. Informația nu mai poate fi deosebită de fantastic și minciună. Platforma multimedia și internetul sunt mediul ideal de propagare al manipulării și dezinformării. Știrea falsă îmbrăcată în haine profesioniste produce dezastre la nivel socio-politic. Manipularea și lipsa unei măsuri corecte a realității obiective sunt un flagel al societății contemporane. La fel de nocivă este promovarea unor nonvalori, a unor produse culturale de calitate mai mult decât îndoielnică. Crearea unor produse de marketing pe baza apetenței unor pături ale societății pentru anume manifestări pseudo-artistice degradează în general mentalul social și îi reduce puterea de decantare și sintetizare. Asistăm la un cutremur social, la un război care atentează la valoare, la estetic, la moralitate. Suntem bombardati zi de zi cu informații brutale sau cu sugestii subtile care denaturează și modifică raportul nostru ca indivizi și ca societate la realitate, la fel

8 „stop motion este o tehnică bine stabilită în care sunt realizate cadre fotografice individuale ale scenelor statice și apoi redată la viteza filmului pentru a arăta mișcarea.” - Gabriel J. Brostow, Irfan Essa - *Image-Based Motion Blur for Stop Motion Animation* - GVU Center / College of Computing Georgia Institute of Technology, [https://www.cc.gatech.edu/cpl/projects/blur/MotionBlur\\_BrostowEssa\\_SIGGRA-PH01.pdf](https://www.cc.gatech.edu/cpl/projects/blur/MotionBlur_BrostowEssa_SIGGRA-PH01.pdf), 15.04.2021

cum inundația cu produs pseudo-cultural produce o îmbolnăvire a raportării față de arta adevărată.

Arta trebuie să se adapteze mereu, evitând capcana tentantă uneori a nonvalorii, dar păstrând contactul cu ceea ce o face necesară: viața.

## Bibliografie

Boenisch, Peter - *Aesthetic Art to Aisthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance*; În: Chiel Kattenbelt, Freda Chapel - *Intermediality in Theatre and performance*, ed. Rodop, Amsterdam and New York, 2006

Bogosian, Eric - *Pounding Nails in the Floor with My Forehead*, ed. Theatre Communications Group, New York, 1994

Borstow, Gabriel J.; Essa, Irfan - *Image-Based Motion Blur for Stop Motion Animation*, 2001, [https://www.cc.gatech.edu/cpl/projects/blur/MotionBlur\\_BrostowEssa\\_SIGGRAPH01.pdf](https://www.cc.gatech.edu/cpl/projects/blur/MotionBlur_BrostowEssa_SIGGRAPH01.pdf) [Accesat 28 04 2021]

Cosmovici, Andrei - *Psihologie generală*, ed. Polirom, Iasi, 1996

Dixon, Steve - *Digital Performance*, ed. The MIT Press, Cambridge, 2007

Drain, Richard - *Theatre. A Sourcebook*, ed. Routledge, Londra, 1995

Giesekam, Greg - *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*, ed. Palgrave Macmillan, New York, 2007

Golu, Mihai - *Fundamentele psihologiei*, Editura Fundației România de mâine, București, 2002

Grotowski, Jerzy - *Spre un teatru sărac*, ed. Unitext, București, 1998

Heidegger, Martin - *Politics, Art, and Technology*, ed. Holmes & Meier Pub, New York, 1994

Hope, Cat; Ryan, John - *Digital arts - An introduction to New Media*, ed. Bloomsbury Academic, New York, Londra, 2014

Lord, Peter - *Creating 3-D animation*. ed. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1998.

Manovich, Ian - *Info Aesthetics*, 2001, <http://manovich.net/index.php/projects/info-aesthetics>. [Accesat 4 01 2020].

Marx, Karl - *Grundrisse*, ed. Penguin Books in

association with New Left Review, Londra, 1973

Mozur, Paul - *A Genocide Incited on Facebook, With Posts From Myanmar's Military*. 2018, <https://www.nytimes.com/2018/10/15/technology/myanmar-facebook-genocide.html> [Accesat 12 07 2020].

Phelan, Peggy - *Preface: arresting performances of sexual and racial difference: toward a theory of performative film*, în *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 6, 1993, p. 5-10.

R.L.Rutsky, R.L. - *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, ed. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.

Reaney, Mark - *Adding Machine VR-Theatre 1995 - A productions of The Adding Machine done with VR scenic elements*, University of Kansas, 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=Mp5xNIUBdYw> [Accesat 19 07 2020]

Ryan, Marie-Laure - *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*, ed. Indiana University Press, Bloomington, 1999

Silka, P; Andrey, V - *The Serious Relationship of Art and Technology*. 2017 <https://www.widewalls.ch/magazine/the-serious-relationship-of-art-and-technology> [Accesat 20 02 2021]

Susskind, Jamie - *Politica viitorului*, ed. Corint Books, București, 2019

Vasile, Cristian - *Fundamentele psihologiei - Note de curs*, Facultatea de Litere și Științe, UPG Ploiești, 2015

Wynants, Nele - *Media Archeology and Intermedial Performance. Deep Time of the Theatre*, ed. Palgrave Macmillan, Antwerp, 2019

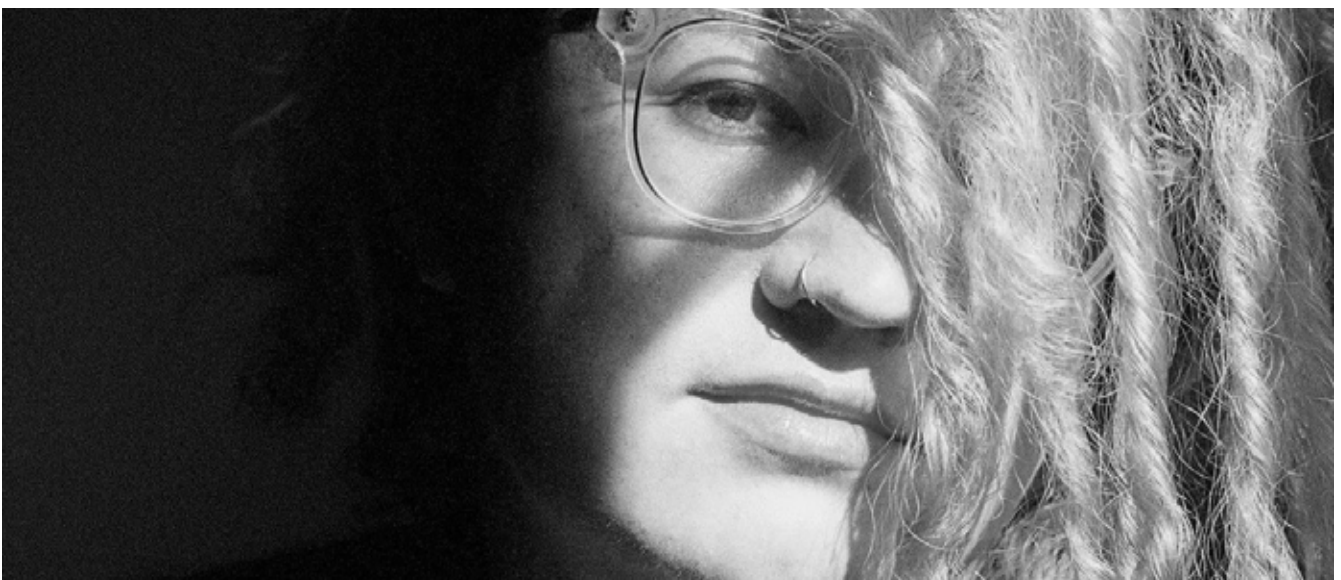
Zone, Ray - *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film, 1838-1952*, ed. University Press of Kentucky, Kentucky, 2014



<https://medium.com/@natashagarcha16/covid-the-fifth-wave-of-feminism-f2e3d2a2a123>



<https://www.newyorker.com/books/page-turner/valerie-is-an-extraordinary-love-letter-to-a-radical-feminist>



<https://www.vulture.com/2019/10/andrea-long-chu-on-her-debut-book-females.html>

# FIGHTING FEMININITY: RADICAL FEMINISM AND WOMAN-HATRED IN ANDREA LONG CHU'S 'FEMALES' AND VALERIE SOLANAS' UP 'YOUR ASS'

---

**ANA-BLANCA CIOCOI-POP**

---

lect. univ. dr., Departamentul de Studii Anglo-Americane și Germanistice, ULBS

**Ana-Blanca Ciocoi-Pop** has been a member of the Department of British and American Studies at the "Lucian Blaga" University of Sibiu since 2008. She is teaching British and American literature and drama, as well as English as a foreign language courses for students of other faculties at LBUS. She received her PhD in 2008 for the thesis entitled *Highlights of Constructive Skepticism: Franz Kafka, William Golding, Jeffrey Eugenides*. Her research interests range from literatures in English, to feminism, postcolonialism and postmodern drama.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of British and American Studies, 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[anablanca.ciocoipop@ulbsibiu.ro](mailto:anablanca.ciocoipop@ulbsibiu.ro)

*Fighting Femininity: Radical Feminism and Woman-Hatred in Andrea Long Chu's Females and Valerie Solanas' Up Your Ass*

The present paper aims to analyse the complex views of feminism evinced in two works belonging to radical feminist critic Andrea Long Chu, a prominent figure in the field of trans criticism, and Valerie Solanas, the playwright-reject more famous for shooting Andy Warhol than for her shocking, but brilliant play *Up Your Ass*, a precursor to her *SCUM Manifesto* and to a great deal of radical feminist writing. Chu confesses in the opening of her most recent volume *Females* (2019) that her criticism was largely inspired by what she considers to be Solanas' genius. Thus, our analytic endeavour is meant to shed light on the way *Females* and *Up Your Ass* are simultaneously alike and quite different from each other in their portrayal of feminism, women, men, and the general hatred and contempt both woman writers seem to harbour for all of the above.

**KEYWORDS**

Andrea Long Chu, Valerie Solanas, radical feminism, theatre, criticism

The present paper was prompted by the reading of prominent trans critic Andrea Long Chu's most recent volume of criticism, suggestively entitled *Females*, which was published in 2019 and immediately attracted a tidal wave of criticism so heterogeneous that it would be impossible to accurately comprise in just one paper. Chu seems to have a rather long history of shocking and appalling those around her with her daring opinions and biting sarcasm – but *Females* pushes these tendencies to the extreme in such a manner, that it is virtually impossible to tell if the author is even halfway serious about what she is saying. In the opening pages of the volume, Chu confesses to having been heavily influenced by Valerie Solanas' play *Up Your Ass*, written in the mid-sixties and not performed until the year 2000 – the fact that the play went unpublished being a possible reason why Solanas shot Andy Warhol at his studio, The Factory, in 1968. Chu not only loves Solanas' writing, but basically considers it to be the pivotal point of all radical feminist criticism. Therefore, we decided to draw a parallel between Chu and Solanas in terms of their common or diverging views regarding feminism, women, men, gender inequality, and last but not least, the two women's profound hatred towards the female condition.

Woman hatred is at the heart of both Chu's *Females*, and Solanas' *Up Your Ass*. This might seem paradoxical for two feminists – but Chu and Solanas are feminists precisely because they both feel that being a woman (or a female) in a world dominated by men can only be a curse and a burden. They do not hate womanhood per se, but womanhood in the context of the patriarchy. They hate what patriarchy has made of womanhood, and of women. They hate being women in a world of men. In the second chapter of *Females*, Chu

boldly states: “The thesis of this little book is that femaleness is a universal sex defined by self-negation, against which all politics, even feminist politics, rebels. Put more simply: Everyone is female, and everyone hates it”<sup>1</sup>. As if that statement alone were not bold enough, the author continues with further explanations: “To be female is to let someone else do your desiring for you, at your own expense. This means that femaleness, while it hurts only sometimes, is always bad for you”<sup>2</sup>. Basically, what Chu expresses here is that femaleness is a constant state of submission. Interesting to note is that Chu is a transsexual woman – which opens up a plethora of questions regarding why she chose the life of a gender eternally cursed to be, as she puts it, subjected to somebody else's desires. The explanation comes from having a closer look at the opening pages of the volume, where Chu states that “everyone is female”<sup>3</sup>. Indeed, if were to look at femaleness as a state of perpetual submission, it must necessarily follow that everyone, at one point or another, has been a female during their lives. Whether we must submit to our family, to the law, to a boss, or to anything else, submission is something none of us can escape in life. Thus, by transitioning, Chu simply voiced externally a condition which she was carrying herself inwardly since forever: she was feeling female, so she chose to look female, to acknowledge an inescapable dimension of her existence. Furthermore, according to Chu, the more one tries to escape one's “femaleness”, the more female one becomes. The most aggressive, loud-mouthed, violent individuals, are actually the most “female” at heart: “The 1 percent is 100 percent female. The entire Supreme Court is female. The entire United States Senate is female. The president is, obviously, a female”<sup>4</sup>. All of us

1 Long Chu, Andrea. *Females*. Verso, New York, 11.

2 Ibidem.

3 *Females*, 1.

4 Ibidem.

are female, because all of us must submit to the desires of others. Therefore, femaleness is universal, tragic and inescapable.

The very same line of thought can be identified also in Valerie Solanas' play *Up Your Ass*, where the main protagonist, a female prostitute named Bongi, is subjected, throughout the entire exchange of dialogues in the play, to the physical or emotional will of others. As a result, Bongi finds herself in a perpetual state of anger, frustration, and hatred towards everything, especially men, the gender she holds responsible for pretty much all the evil in the world. Bongi can be said to mirror Solanas' own feelings of hatred and frustration – after all, Solanas herself had a history of poverty, homelessness and sex work, as well as a deep-seated contempt for men, materialized, among other things, in her shooting Andy Warhol in 1968, probably out of revenge for not publishing the play, as Chu explains in the opening section of *Females*: “Solanas is mainly remembered for two things: self-publishing the *SCUM Manifesto* in 1967, a darkly funny polemic against the government, the money system, all men, and most women; and shooting artist Andy Warhol at his studio, the Factory, then located on Union Square West in Manhattan, in 1968. The play usually appears as a possible motive for the shooting: Since sending him a copy of the script in 1965, Valerie had been nagging Andy to produce *Up Your Ass*, and her paranoia that he was playing her increased in tandem with his indifference”<sup>5</sup>. A close reading of *Up Your Ass*, with its violent language, all-pervasive hatred, and biting underlying sorrow can easily be seen as a tell-tale sign of Solanas' future actions. When the play opens, Bongi, a street prostitute, is trying to pick up an attractive girl, but has to retreat when her boyfriend appears. Later on, she is joined by two men, one white and one black, who are cat-calling

women in the street, competing about who will manage to bring one of them home, while simultaneously appraising Bongi's and other women's posteriors. Men appear from the very beginning in the play as intrusive, disrupting elements of power: they take their girlfriends away, they cat-call, they pick up, they judge women based on their looks. Bongi's contempt for them is hardly ever concealed: not only does she look down on them and despise them, not only are all her lines filled with irony and profound contempt, but it is obvious to even the most undiscerning reader that Bongi feels much more than just contempt towards men – what she feels is hate. If we were to recall Chu's initial argument about the condition of being a female, Bongi would be a perfect illustration thereof: as a sex worker she is, by definition, subjected to other people's desires. If she is to survive, she has to submit, over and over again. This submission destroys her mentally and emotionally, to the point that almost each and every one of her utterances is laced with swear words, profanity, and words which express nothing but disgust, disdain and a profound anger. Everyone is female and everyone hates it – especially those who are reminded of their femaleness every minute of every day. Woman hatred becomes so all-pervasive that it is ultimately even stronger than the hatred towards the men who caused it. It is this paradox that brings Chu and Solanas together maybe more than anything else.

Not only woman hatred is a common point between the two, but also their view of feminism and men. Feminism is for both a form of politics aimed at making people aware of their femaleness, not at fighting it, simply because fighting it is impossible. Femaleness is an inescapable condition; it is a given. In *Up Your Ass*, Bongi not only hates men, but longs for their ultimate destruction. Paradoxically, however, she ends

5 *Females*, 11.

up acting exactly like them: she swears, she cat-calls, she lies, she tricks, she grumbles, and ultimately becomes what Chu calls “equal parts man-hater and chauvinist pig”<sup>6</sup>. Chu goes not noting that “Several times during the play, Bongi longs aloud for the end of the male sex, suggesting in one instance that men be eliminated through technology-assisted fetal sex selection – a bloodless genocide”<sup>7</sup>. In this respect, Solanas’ feminism differs from Chu’s – not in that it is more radical (Chu is pretty radical herself), but in that it seems to identify the end of the female plight with the disappearance of men. In contrast to this, Chu does not seem to believe that there is any end of “femaleness” in sight. If being female means submitting to another’s will, then femaleness is an eternal condition, for there will always be someone to submit to, someone more powerful than us, no matter what gender that someone is. Solanas’ is a final solution kind of feminism, whereas Chu’s is a more resigned, passive one, a feminism that has ceased to rebel, because it has grasped the pointlessness of its struggle. Interesting to note is also that Solanas’ hatred extends to women almost as much as it does to men. The most openly despised individual in Solanas’ view is the so-called Daddy’s Girl, a woman who has internalized the precepts of misogyny and patriarchy and was tricked into accepting male traits. As we have mentioned above, the paradox is that this is precisely Bongi’s predicament: while hating men, she has actually started acted like one of them. Not only Bongi has stepped into this trap in the play, but also another character, Ginger, as evinced by the following dialogue between her and Bongi:

GINGER: But I deal with really fascinating men – all neurotic. I adore Neurosis; it’s so creative. Create with mental blocks, express

your inhibitions – that’s my motto. I was discussing this just the other night at a party with Reggie Ronconi – you know, the famous director – and he agreed absolutely. Then we discussed the novel I’m writing – all about a sensitive tortured young man trying to find himself. This novel’s the deepest expression of my innermost self. Then I showed him some of my free verse, which he intensely admired. Men have so much better judgment than women.

BONGI: Yeah, they dig women.

GINGER: I must admit my poetry has a certain purity – pure feeling, uncluttered by a single thought, attitude or idea. Then the conversation got really deep and existential – we discussed freedom and what marvelous freedom it is to be free for sex.

BONGI: And free from it.

GINGER: Oh, we agreed on just everything. We both agreed that a woman with any kind of spunk and character at all doesn’t have to choose between marriage and a career; she can combine them. It’s tricky, but it can be done.

BONGI: What’s even trickier yet is combine no marriage with no career.

GINGER: He and I established the most wonderful rapport. I think he’s infatuated with me; he kept grabbing my ass and telling me how different I am. I think he senses the rebel in me.<sup>8</sup>

By extension, we might argue that this is all women’s predicament, or, as Chu chooses to say it, that femaleness is a universal condition. Here too, the two women finally converge, in spite of initially seeming to hold different viewpoints.

The final question the present paper wishes to address is whether *Females* and *Up Your Ass* are feminist texts at all. The answer

6 *Females*, 4.

7 *Females*, 6.

8 <https://solanasupyourass.wordpress.com/>, accessed February 15 2021.

might seem self-evident – but things are, as we have already seen until this point, more complicated than that. In actual fact, Chu states about her own text: “For the record, I’m not sure if what you’re reading is a feminist text (...). I’m not sure if I want it to be”<sup>9</sup>. Discussing Solanas’ *SCUM Manifesto*, Chu argues that even though it is often taught in university courses as a feminist text, it is not really clear if it really is one or if its author intended it to be. In defence of this perspective Chu lists Solanas’ well-documented contempt for feminist groups, which she considered weak political undertakings, which do not benefit from the spark of Action. In short, Solanas considered most feminism to be far too theoretical, and not action-oriented enough. On the other hand, Chu, who considers femaleness inescapable, can also not really be viewed as a feminist in the traditional sense of the term – because feminism is politics, and all politics must believe in change and tangible results, else it is no longer politics at all. If femaleness is an eternal condition, then feminism becomes obsolete. And if feminism is a mere political movement, its achievements will be mostly theoretical, and only to a very limited extent practical. All these things considered, we might argue that both Chu’s and Solanas’ texts can be situated beyond feminism.

To conclude, we might state that the two texts share striking similarities from an ideological point of view, while at the same time retaining their distinct hallmarks and manners of approaching the topic of feminism and femaleness. What seems to bring both authors together is their vision, which moves beyond the realm of traditional feminism, and even beyond radical feminist writing and criticism. While Chu advocates for accepting femaleness as an inescapable condition, Solanas rebels

against it, considering that it will take much more than feminism to end patriarchy and misogyny. In the end, both women stand for brilliant, provocative and ground-breaking viewpoints, which will undoubtedly have a major impact on feminist studies in the future.

### Selective Bibliography

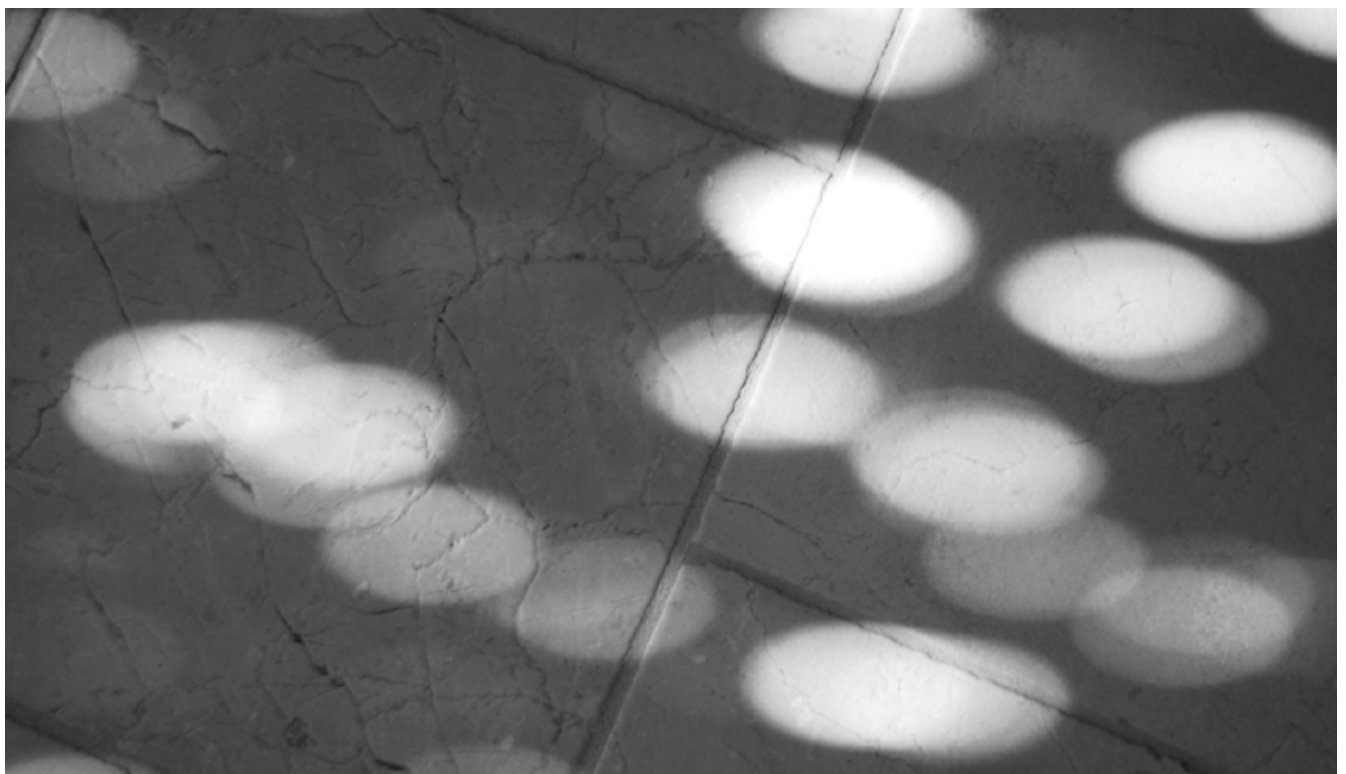
KEMP, Sophie. “Andrea Long Chu on Her Juicily Transgressive Book, *Females*”. *Vogue*, <https://www.vogue.com/article/andrea-long-chu-interview-females>, accessed February 14 2021.

LONG Chu, Andrea. *Females*. Verso, New York, 2019.

LORUSSO, Marissa. “In ‘Females,’ The State Is Less A Biological Condition Than An Existential One”. NPR, <https://www.npr.org/2019/10/30/774365692/in-females-the-state-is-less-a-biological-condition-than-an-existential-one?t=1613489586782>, accessed February 15 2021.

ROWE, Desiree D. “The (dis)appearance of *Up Your Ass*: Valerie Solanas as abject revolutionary”. Taylor and Francis online, <https://www.tandfonline.com/doi/>

9 Ibidem, 10.



# LURKING SHADOWS: MENTAL, EMOTIONAL AND PHYSICAL VIOLENCE IN CARYL CHURCHILL'S 'FAR AWAY'

**MIRUNA CIOCOI-POP**

asist. univ. dr., Departamentul de Studii Anglo-Americane și Germanistice, ULBS

**Miruna Ciocoi-Pop** has graduated from the Faculty of Letters and Arts at the "Lucian Blaga" University of Sibiu in 2012 and has received her PhD degree in 2017 for the thesis entitled "Exile, identity and the imaginary in Petru Popescu and Jeffrey Eugenides's work". She has taught British and American literature at the "Vasile Goldis" University of Arad from 2013 to 2017, and at LBUS from 2017 to 2020. Her field of expertise is British and American, as well as contemporary German and Romanian literature. Her research interests include contemporary prose and drama in English, German and Romanian.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of British and American Studies, 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[miruna.ciocoipop@ulbsibiu.ro](mailto:miruna.ciocoipop@ulbsibiu.ro)

**ABSTRACT**

*Lurking Shadows: Mental, Emotional and Physical Violence in Caryl Churchill's Far Away*

*Far Away* is contemporary British playwright Caryl Churchill's most widely acclaimed play. It masterfully thematizes subjects such as the ever-present threat of totalitarian regimes, innate human violence, and modern dehumanization. Presenting an apocalyptic world caught up in a universal war, where people, animals, and even elements of nature fight each other to death, Churchill points at the imminent destruction of the Earth at the hands of unbridled violence and a general human tendency to look away and ignore the most pressing issues. In the present paper we attempt to analyse how Caryl Churchill thematizes mental, emotional and physical violence in *Far Away*, and whether she relates to them to an innate human tendency towards evil, or to a historic process of ignoring violence until it escapes human control.

**KEYWORDS**

Caryl Churchill, contemporary British drama, totalitarianism, violence, nature vs. nurture

Caryl Churchill is one of Britain's most acclaimed and revered contemporary playwrights. Born in 1938, her work focuses primarily on power as a human tool of abuse and feminist issues. Among her most successful plays one might count *Cloud 9*, *Top Girls*, *Serious Money*, *Blue Heart*, and *Far Away* (staged for the first time in the year 2000). Churchill has been referred to as "one of Britain's greatest poets of and innovators for the contemporary stage"<sup>1</sup>. In the present paper we will attempt an analysis of the play *Far Away* from the point of view of Churchill's chief topic: power as a tool of abuse, and violence as an inherent human trait. The play has earned a variety of reviews, ranging from the highest of praise to skepticism regarding Churchill's excessively negative view. Matthew Cheney for example wrote that "the play is full of suggestion and ambiguity, and utterly lacking in resolution; an effect that, in this case, is haunting rather than, as it would be in the hands of a less skilled writer, frustrating. [...] Like all great tragedies, it contains more than any summary can say. Its meaning is not merely a moral statement; its meaning is the play itself: its imagery and words, its lacunae and aporias"<sup>2</sup>. In 2012, April de Angelis stated that *Far Away* is one of Churchill's "landmark" plays<sup>3</sup>. In 2020 Howard Loxton also granted the play high praise, claiming that the play "lasts only 45 minutes but has power out of all proportion. [...] *Far Away* is unsettlingly dramatic and well worth seeing"<sup>4</sup>. On the other hand, reviewers such as Michael Phillips find fault in the play's apparent pointlessness and exaggeratedly open ending: "a two-thirds masterpiece [...] Moving from mundane realism to ham-

handed surrealism, '*Far Away*' undercuts its own eerie effectiveness."<sup>5</sup>

Published and performed first in the year 2000, *Far Away* is a typical millennial text, abounding in anguish, existential dread, pessimism and an all-pervading feeling of hopelessness. Made up of only three acts, this relatively short play is masterfully crafted in such a manner as to condense and synthesize as much subject matter as possible into few, powerful lines and verbal exchanges. Act 1 is comprised of one scene, Act 2 of six scenes, and Act 3 again of only one scene. This perfect symmetry is not at all accidental: the most ideologically powerful acts are the first and the last one, and they both take place in the same location, Harper's home. Where evil commences is also where it ends – or rather, where we find out that it will never end, because the world is caught up in a horrible war that can only end in total destruction. The individual evil of the first act becomes universal evil in the end of the play. When *Far Away* opens, we are introduced to Harper and Joan, aunt and niece, sitting in Harper's home at night, with Joan not being able to fall asleep because of a horrific thing she accidentally saw: her uncle, Harper's husband, was brutally beating a group of adults and children, and then loaded their bodies into a lorry. Initially, Harper tries to lie and downplay the situation, telling Joan that she most probably imagined everything. When the truth can no longer be concealed, Harper admits that her husband had indeed killed those people, but that it had to be done because they were plotting something evil. Harper goes on telling Joan that her uncle is actually fulfilling a noble mission of saving

1 Woodhead, Cameron. "Love and information review: fresh work captures the zeitgeist". The Sydney Morning Herald, June 17, 2015.

2 Cheney, Matthew. "Dystopia on Stage: Caryl Churchill's *Far Away*". Tor.com, accessed February 12, 2021.

3 De Angelis, April. "Caryl Churchill: Changing the language of theatre". The Guardian, 2012.

4 Loxton, Howard (2020-02-27). "Review: *Far Away*, at Donmar Warehouse". *Camden New Journal*.

5 Phillips, Michael (2004-02-19). "Far Away's 3 acts nearly a masterpiece". *Chicago Tribune*.

the world, and that they are also part of it, so they have to keep quiet in order to help him. Joan finally accepts her aunt's explanation and goes to sleep. Act 2 introduces us to an adult Joan, after many years have passed. Joan is working as a novice in a factory that produces hats for parades. Later on in the Act we will find out that the hats are placed on the heads of prisoners before their execution, and are judged and receive prizes from a committee. The hats are then burned along with the bodies. Joan and her work colleague Todd discuss the corruption rampant in their factory, and Todd promises to confront the manager about it, threatening him with a journalist who holds information about the factory's illegal affairs. Todd confesses that he loves watching the trials of the prisoners on TV at night, after coming home from work. Joan replies that she does not like watching them. In the final Act, the action returns yet again to Harper's home. The world is caught up in an apocalyptic war, where people, animals, and nature are fighting each other brutally and mercilessly. Joan has escaped the battlefield in order to see Todd. In the end of the play, she delivers a frightened and frightening monologue, describing the war and the feeling of not being able to trust anybody. The play ends with the line: "When you just stepped in you can't tell what's going to happen. The water laps around your ankles in any case."<sup>6</sup> The play's main theme is violence in all its forms: from the violence of aunts lying to their nieces, to uncles beating innocent people and children to death, from prisoners being paraded around in silly hats for the amusement of others before they are executed, to factory workers caring more about rigged contracts than about the hats they are making for people to be killed in, from a young man watching trials on tv to animals, men, women, creeks, trees and all living beings killing each other.

Once violence starts, it never stops, is what Churchill seems to be saying here. Violence starts verbally in the play (Harper's lying to Joan and trying to make her seem crazy), continues as exacerbated physical violence (the public executions of the prisoners), and ends in a general apocalypse of violence and death. The background idea here is obviously that we tend to dismiss the first, seemingly unimportant, signs of violence, like lying, or trying to make people seem crazy for telling the truth. By dismissing them, we enable and mandate further violence, which will eventually get out of control. A more detailed analysis of the manifestations of violence in the play's three acts will shed further light on the matter.

In Act 1, girl-Joan is subjected to two types of violence: the emotional one inflicted on her by watching her uncle beat innocent people and children to death, and the mental one resulting from her aunt Harper's (a possible allusion to the word "harpy", hinting at the old woman's moral rottenness) trying to make her look crazy and downplaying what the girl saw. But probably the most terrible type of violence in the opening section of the play is the one we would like to call "the violence of distorting the truth". Harper initially tries to lie to Joan, telling her that she must have imagined what she saw. When the lie becomes impossible to sustain, Harper resorts to another method: brainwashing and manipulation. She tells the shocked young girl, who cannot sleep because of the horrors she witnessed, that her uncle is actually on a noble mission, that he is fighting the evil in the world. She distorts facts, she alters reality, she presents evil as good. This is one of the typical methods employed by any totalitarian regime, masterfully described by Orwell in his 1984, where newspeak has the sole role of brainwashing people into believing that lies are the truth. This is a type of violence

6 <https://pdfslide.net/documents/caryl-churchill-far-away.html>, accessed February 16, 2021.

that lingers forever, because the affected individual will no longer be able to discern make-believe from truthfulness, he/she will henceforward live in a world of illusion – and what is even worse, he/she will overlook injustice, violence, murder, genocide, and any other atrocity, by convincing him-/herself that it is all for a greater good.

We can actually see this happening with adult Joan, in Act 2: as a result of her aunt's upbringing and the legitimization of violence she has been taught as a child, Joan finds it perfectly normal to work in a factory making hats for innocent people to be paraded in before their public execution. From Joan's and Todd's dialogue (actually, they are mostly monologues, because the two rarely seem to really listen to each other) we find out that the two are appalled not by the nature of their work, which they never pause to question (actually they are very proud of some of their hats which have been saved from the fire and exhibited in a museum), but by a corruption scandal regarding the factory's having obtained illegal contracts. Churchill hints here at the postmodern society's myopia: we are outraged by petty issues, while completely ignoring real and pressing ones. While in the real world child labor is rampant in developing countries, while in some countries women are being flogged or beheaded for adultery, while other countries keep parts of their population in forced work camps, the modern citizen argues about the proper use of gender pronouns or public restrooms. The madness of the world, its unwillingness to face the truth, its sweeping of all real issues under the carpet of a convenient lethargy, are the same that we witness with Harper in the play's first act. I do not wish to see it, therefore it is not true – this seems to be the leitmotif of the entire play. Harper does not want to admit that her husband is a brutal mass murderer, Joan does not want to accept that her family are criminals, Joan and Todd

do not want to accept that by making the hats they are indirectly contributing to the human atrocity unfolding outside. Turning a blind eye to evil – society's most painful shortcoming in Churchill's view. Act 2 is also a masterful depiction of the workings of each and any totalitarian regime, based on fear and blind obedience. The public killing of the prisoners, their humiliation by parading them around in huge hats, the silence of the factory workers who know what they are making the hats for – all of these bear obvious totalitarian undertones and are reminiscent of an Orwellian dystopia.

Finally, in Act 3, the action is once again placed in Harper's home. Several other years have passed, and violence seems to have grown exponentially, until the point it got completely out of control. Not only one man is beating and killing others now, not only a group of prisoners are being humiliated and killed – the entire planet is at war with each other: cats kill Chinese babies, Chilean soldiers kill cows, Todd has killed children, Harper wishes to kill all crocodiles. The world's only reality is now violence, a never-ending, brutal, dehumanizing, apocalyptic one. The symbolic act of Joan waking up from her sleep and delivering the play's final monologue hints to the fact that even if humanity will wake up to its own truth someday, it will be too late to change anything or make amends:

Of course birds saw me, everyone saw me walking along but nobody knew why, I could have been on a mission, everyone's moving about and no one knows why, and in fact I killed two cats and a child under five so it wasn't that different from a mission, and I don't see why I can't have one day and then go back, I'll go on to the end after this. It wasn't so much the birds I was frightened of, it was the weather, the weather here's on the side of the Japanese. (...) The rats are bleeding out of their mouths and ears,

which is good, and so were the girls by the side of the road. It was tiring there because everything's been recruited, there were piles of bodies and if you stopped to find out there was one killed by coffee or one killed by pins, they were killed by heroin, petrol, chainsaws, hairsprays, bleach, foxgloves, the smell of smoke was where we were burning the grass that wouldn't serve. (...) But I didn't know whose side the river was on, it might help me swim or it might drown me. (...) But I knew it was my only way of getting here so at last I put one foot in the river. It was very cold but so far that was all. When you've just stepped in you can't tell what's going to happen. The water laps around your ankles in any case. This final monologue, that forms the play's open ending, is a philosophical outlook on the general violent nature of life itself. The act of coming in symbolizes birth, and the seeming innocence connected to it. When we are born, we step into unknown waters, which might carry us to success, or drown us. Either way, our fate is sealed from the first moment: the water laps around our ankles in any case. Our path is drawn out for us, and we will be forced to walk it. The war Joan describes is nothing else but the omnipresent struggle of all living things: the struggle to survive, the struggle to prevail, the struggle to die. Joan's name becomes highly symbolical in connection to the water-metaphor in her final monologue: her name recalls John the Baptist, but here the baptism metaphor becomes inversed. Whereas the biblical John baptizes people in order to save them, Joan gives herself a baptism of fire: she crosses the Styx to reach the underworld of her own human degeneration and decay. She was bred as a child to accept violence, she turned a blind eye to it and even aided it indirectly as an adult, and in the end she takes active part in it. The biblical passage of Jesus on the cross uttering "Forgive them, Father, for they know now what they do!" also comes to

mind here, but again in an inversed manner: Joan knows what she is doing, just like she instinctively knew as a child that what her uncle did was wrong. Therefore, one final pressing question is posed by the play: is violent and evil inherent to human nature or is it the result of nurture? The play does not offer a definite answer to this question, but we might get a precious hint from its title. *Far Away* suggests not physical, but mental and emotional distance, the distancing of the one who chooses not to care, to the one who is being aggressed and oppressed. Violence and evil are always choices – and so is ignoring them until the point of no return. Thus, we would argue that Churchill's plays advocates rather the nurture hypothesis: we are not born evil or violent, but we learn to legitimate them, accept them, look away from them, encourage them, and finally, partake in them.

### Selective Bibliography

CHURCHILL, Caryl. *Far Away*. <https://pdfslide.net/documents/caryl-churchill-far-away.html>, accessed February 16, 2021.

CHENEY, Matthew. "Dystopia on Stage: Caryl Churchill's *Far Away*". *Tor.com*, accessed February 12, 2021.

DE ANGELIS, April. "Caryl Churchill: Changing the language of theatre". *The Guardian*, 2012, accessed February 17, 2021.

LOXTON, Howard. "Review: *Far Away*, at Donmar Warehouse". *Camden New Journal*, 27.02.2020, accessed February 14, 2021.

PHILLIPS, Michael. "Far Away's 3 acts nearly a masterpiece". *Chicago Tribune*, 19.02.2004, accessed February 14, 2021.

WOODHEAD, Cameron. "Love and information review: fresh work captures the zeitgeist". *The Sydney Morning Herald*, 17.06.2015, accessed February 15, 2021.



Foto din spectacolul *Așteptându-l pe Godot*, regia Ssilviu Purcărete  
© TNRS

# THE ACTOR'S WORLD OF SILENCE: STRUCTURAL SIGNIFICATIONS AND ARTISTIC IMPACT OF SILENCE IN THEATRE

**PALI VECSEI**

asist. univ. drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Pali Vecsei** has been one of the leading actors of the "Radu Stanca" National Theatre of Sibiu since 2001. He graduated from the "Lucian Blaga" University of Sibiu's School of Acting and Theatrics. During his career, he has performed in highly successful national and international theatre shows, such as *Waiting for Godot*, *Faust*, *Balul*, etc, as well as in the movie *The Wanderers* alongside internationally renowned actor Armand Assante. At present, he is enrolled in a doctoral programme at the "Lucian Blaga" University of Sibiu, with focus on silence as a one of the actor's main tools in performance. His research interests include theatrics, the actor's art and craft, performance analysis and symbolism in the actor's embodiment of roles.

**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.  
[pali.vecsei@ulbsibiu.ro](mailto:pali.vecsei@ulbsibiu.ro)

*The Actor's World of Silence: Structural Significations and Artistic Impact of Silence in Theatre*

The present paper's aim is to analyse the artistic and symbolical impact of silence on the actor's performance. We argue that in a world dominated by (often pointless) noise and dissonance, silence can and should be a welcome and inspiring counterpart. Especially in what the actor's art and craft is concerned, the contrapuntal technique between speech and silence is one of the most powerful carriers of meaning. What this paper tries to prove is that more often than not, the actor's silence can achieve depths of performative and interpretative meaning which can otherwise not be achieved by traditional dialogue/monologue. By analysing several established critical opinions on the importance of silence in theatre, we attempted to offer a theoretical framework for our own acting experiences with silence in performance.

**KEYWORDS**  
theatre, silence, noise, symbolism, actor

*When the soul lies down in that grass  
The world is too full to talk about.*  
(Rumi)

*Does not everything depend on our interpretation  
of the silence arounds us?*  
(Lawrence Durrell)

The idea of writing a research paper on the artistic impact of silence in theatre presented itself in light of an epiphany which is as obvious as it is distressing: we live in a world (be it a mundane or an artistic one) defined primarily by noise. Whether we are thinking of the omnipresent loud music in restaurants and bars, vehicles or public spaces, or of the dehumanizing noise of the great metropolises, or even to the ubiquitous ovations in the end of theatre performances, which have largely lost their significance precisely due to this ubiquity, we cannot help but remark, with great regret, that modern man associates entertainment and wellbeing almost exclusively with noise. Both as a student of the Department of Theatrics, and as an actor of the “Radu Stanca” National Theatre of Sibiu, I could not help but remark the significant lack of critical material focused on what has become one of the central elements of modern theatre: the actor’s silence. Actors, screenwriters and directors can interpret silence only from a personal perspective, but ultimately the term’s significance in the world of theatre remains nebulous and uncertain.

In his article “Silence is golden? In the age of noise, filmmakers are suddenly embracing the quiet”, Steven Zeitchik holds that “After a generation of scripts from the likes of Quentin Tarantino and Aaron

Sorkin celebrated the motor-mouthed and the silver-tongued, many directors are embracing a new moment. They’re making movies that include long stretches without speech or even sound at all”<sup>1</sup>. And Lyn Gardner candidly confesses: “I love the sound of silence in the theatre. But the silence I really love is that rare silence that comes right in the middle of a play, and which is so still it feels as if the air itself might snap in two”<sup>2</sup>. Speaking about corporality in acting, Darren Stevenson synthesizes briefly the purity of the actor who only makes use of mimic and movement: “Art is achieved through restraint.”<sup>3</sup>. What all of these vantage points share is the fact that silence in theatre and especially within the actor’s art and craft, creates a niche of perception and experience within which new and profound modes of understanding art can flourish. The intermezzo offered by silence allows both the actor and the spectator to discover new shades of meaning of the artistic dimension and to live out on a higher and more complex level of experience the dramatic text and its scenic dimension. In the beginning was the word – and in the end there can be only silence, especially if we were to think of postmodern critical tenets according to which everything that could be said has already been said and everything that could have been created (explicitly) has already been created<sup>4</sup>. In this context which is apparently difficult for artistic creation, it is of vital importance to recognize the actor’s skill necessary for interpreting the dramatic text through mimic and scenic movement, and not (only) through verbal and textual elements.

1 Zeitchik, Steven. “Silence is golden? In the age of noise, filmmakers are suddenly embracing the quiet”, Los Angeles Times, September 21, 2017.

2 Gardner, Lyn. “Silence that speaks volumes in the theatre”, The Guardian, June 3, 2010.

3 Stevenson, Darren qtd. in Lieberman, Matthew, “Silence on stage: the effects of acting solely through movement”, Vanderbilt University, October 20, 2015.

4 See Frederic Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*: (...) “everything has been done, no more formal or stylistic invention is possible; art itself is over and to be replaced by criticism.” (324)

Scenes where speech is absent offer a most welcome break from the chaotic dynamics of the mundane. To cite Professor Norbert Newman in an article published in 1997: “We’ve lost something essential when we seem unable to participate in worshipful silence.”<sup>5</sup> The value of scenic silence is not necessarily of intrinsic importance for the respective production – even though it is a commonplace that the beauty of the actor’s art who does not make use of words can be used by the production to its own advantage, the major impact of silence is primarily a personal one, experienced by the audience. During moments of silence, the spectator may reflect upon his/her own perceptions and experiences in the context of the performance. To resort to Matthew Liebersohn’s opinion, “when everything is not spelled out verbally, there is a beautiful vagueness to acting that allows the individual patron to put his or her own meaning into the actions on the stage”.<sup>6</sup> Apart from offering a break from the performance’s reality and from the world itself, these artistic moments of silent acting grant another dimension of crucial importance to the overall structure of the performance. One of the most fascinating aspects of theatrical art is the hermeneutical space it creates. Producers, actors and directors offer individual interpretations of the dramatic subject. Additionally, spectators also have the opportunity to interpret the performance. A moment of silence means a priceless opportunity for the spectator to interpret the performance. While dialogue often pushes us more or less subtly to a certain manner of interpreting the performance, moments of silence leave the identification of meaning exclusively to the audience. A certain scenic movement may be sublime, full of grace, obsessive or abounding in sad-

ness, the spectator thus having the role of determining which of these attributes characterizes the actor’s performance. Moments of silence create moments of uniqueness, when spectators decide how they will interpret the actor’s art.

Theatre’s world of silence, from Chekov’s eloquent pauses to Wilder’s dynamic mime, from Pinter’s painful silences to Beckett’s non-verbal dramas, is, as Bari Rolfe claims, “that silent world is a physical one; there one speaks the language of movement, requiring of the actor that his body, gestures, and actions be meaningful and theatrical”<sup>7</sup>. To paraphrase Jacques Lecoq, the founder of the School of Mime and Theatre in Paris, silence is not necessarily a substitute for the word, or superior to the word, but a corollary thereof<sup>8</sup>.

Silence and pause in modern theatre are directional technical elements which transform fictional dramatic image into a mirror image of reality. They can be defined as extensions of conventional language which are used preferentially in order to create the illusion of mirrored realities. Silence is the non-verbal communication tool of sub-textual character. Using silence has become one of the distinctive elements of modern drama and does not only refer to simple stage directions of temporary pausing the action presented on stage, but also to the enhancement of the audience’s engagement with the dramatic text. To conclude, the use of silence in theatre serves the association of the dramatist’s, the director’s and the spectator’s perspectives on reality and on the fictional representation thereof within the performance.

According to Andrew Rosendorf, the majority of those who have direct or indirect ties to the world of theatre automatically

5 Newman, Robert. “The Virtues of Silence”, *Newsweek*, June 1997.

6 Liebersohn, Matthew, “Silence on stage: the effects of acting solely through movement”, *Vanderbilt University*, October 20, 2015.

7 Rolfe, Bari. “The actor’s world of silence”, *Quarterly Journal of Speech*, volume 55, 1969.

8 Qtd. in Rolfe.

think of dialogue when it comes to showcasing information and ideas in a play, or to the fundamental differences between theatre and its corollaries of expression, film and television. The generally held opinion is that “Theatre gets by on the verbal.”<sup>9</sup> In contrast to this opinion, Rosendorf claims that: “(...) we live in silence much more than in verbal interaction”<sup>10</sup>, offering the examples of mute films and of actors such as Charlie Chaplin, Buster Keaton and Greta Garbo, stating that mute films incapsulate the essence of what can be transmitted by means of a glance, a movement, an action, a character following his/her objective.

The importance of silence as a mode of artistic expression is also underlined by Suzanne Rhoten, who after claiming that we live in a noisy world, concludes that “Less mature ac-

tors often do not take advantage of “silence” and “pauses.” (...) Pauses and silence bring mystery and weight to a scene.”<sup>11</sup>. Louis Cartron voices a similar opinion, claiming that “(...) a play is told with speeches and actions plus silences and inactions.” That delicate equilibrium between speech and silence, action and non-action, is vital for the performance’s success.

The actor communicates on stage in various ways: by making use of gestures, mimic or dialogue. Within this complex equation, silence is too often overlooked. A well-placed pause or moment of silence can convey just as much or even more than an uttered line. Kevin Stone offers here the example of comedian Jack Benny, a master of the comic pause, whose lines were actually nothing more than eloquent silences during which

9 Rosendorf, Andrew. “The power of silence”, PWC, [pwcenter.org](http://pwcenter.org), accesses February 10, 2021.

10 Ibidem.

11 Rhoten, Suzanne. “Acting: The Silent Moments”, [thetrerocks.com](http://thetrerocks.com), November 15, 2018, accessed February 14, 2021.



he turned towards the audience and allowed their understanding of his character to fill in the gaps. Similarly, Stone shows that a complete lack of pauses is of a similar importance, citing as an example Lucky's 703-word monologue in act 1 of *Waiting for Godot*: "For example, Lucky's 703-word sentence in Act 1 of *Waiting for Godot* depends on the actor's non-stop delivery"<sup>12</sup>. However, Stone concludes, "much more common are the lines that require pauses."<sup>13</sup>

Paradoxically, moments of silence are maybe the most difficult ones to stage, as noted also by Simi Horwitz: "our interviewees all agreed that filling silence, justifying it, is the most demanding acting there is. And it does not matter if we're talking about absurdist theatre, naturalism, or clowning"<sup>14</sup>. Horwitz

offers the outstanding example of Beckett's short solo play

*Krapp's Last Tape*, which details in a sombre manner the mental and emotional disintegration of a sixty-nine-year-old man who is trying to perform the traditional annual recording on his birthday – in actual fact, the action consists only of listening to older recordings, compulsively and desperately. The greatest part of the 50-minute show is the actor listening and responding non-verbally. Horwitz concludes that "Silence, of course, has a distinct meaning for Beckett in this work "the absence of anything and encroaching death," (...). And while Krapp can't be knowledgeable about what it all means, the actor has to hint at that sense of terror, without spelling it out in real-

12 Ibidem.

13 Ibidem.

14 Horwitz, Simi. "The rest is silence: How mute moments move audiences", backstage.com, February 21, 2001, accessed February 13, 2021.



istic terms or, for that matter, leaning on the absurdity of it. It's a delicate balancing act."

Horwitz also offers the example of the performance *The Old Settler*, by John Henry Redwood, the story of two sisters of colour in the Harlem of the forties. One of the sisters is an old spinster who falls in love with their much younger lodger and plans to elope with him. With her suitcases packed, solitary and silent on the stage, she bids her old apartment farewell. The character then spends the entire night on a chair, waiting for her lover. At sunrise she finally realizes that the man has spent the night with a young woman and their common plans will never be realized. In Horwitz's opinion "It's an extraordinary, clearly defined series of wordless moments, lasting seven minutes"<sup>15</sup>. The actress in the role of the abandoned woman, Leslie Uggams, states: "Silence either works or you're in deep trouble," (...) "It's much more difficult than dialogue, although a dialogue is on-going in my head. Throughout the seven minutes, the biggest challenge was to make sure the audience was getting every moment I was trying to convey without spoken words."<sup>16</sup> The passing of the night is signalled on stage by changing lights, and in the end when the character understands that her plans have come crumbling down, a series of subtle changes of mimic indicate, non-verbally, her anxiety, anger and finally her resignation in the face of her fate. Last but not least, Horwitz mentions the play *Fool Moon*, performed by actors Bill Irwin and David Shiner, who manage to transform a coherent world into a comic chaos where order cannot exist. The play is actually a series of scenes without dialogue, full of "noisy silences" fabricated by mime,

commedia dell'arte, step, acting, vaudeville, street theatre and improvisation. One of the actors confesses: "Silent acting is the most challenging because you have to use every part of yourself to make it work. But at the same time the greatest laughter comes from silent comedy"<sup>17</sup>.

To conclude, the main aim of the present paper was to prove that the absence of speech or sound in theatre does not equal the absence of action, but rather that the actor's silence is a corollary to speech, capable of transmitting profound emotions and a complex understanding of the performance's artistic significance.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

## Selective Bibliography

- ARTAUD, Antonin. *Le theatre et son double*. Galimard, 1938
- BENTLEY, Eric. *The Theory of the Modern Stage*, Penguin, 1992
- BIRCH, David. *The Language of Drama*, Macmillan, 1991
- CARDINAL, Robert. *The Power of Silence against the Dictatorship of Noise*, Ignatius Press, 2017
- ESSIF, Les. *Empty Figure on an Empty Stage: The Theatre of Samuel Beckett and His Generation*, Indiana University Press, 2001
- FELNER, Mira; ORENSTEIN, Claudia. *The World of Theater: Tradition and Innovation*, Pearson/Allyn & Bacon, 2005
- FELNER, Mira. *Free to Act: An Integrated Approach to Acting*, Allyn & Bacon, 2004
- GOULD, Thomas. *Silence in Modern Literature and Philosophy*, Springer, New York, 2018
- BROOK, Peter. *The Empty Space*, Penguin, London, 2008
- PINTER, Harold. *The Poetics of Silence*, Southern Illinois University Press, 1970
- HOME-COOK, George. *Theatre and Aural Attention*, Springer, New York, 2015
- KANE, Leslie. *The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey, 1984
- KOUACHI, Rawiya. *Eloquent Silences in Samuel Beckett's Waiting for Godot and Harold Pinter's The Dumb Waiter*, in AWEJ for Translation and Literary Studies, vol.2, nr.1, 2018
- LECOQ, Jaques. *Theatre of Movement and Gesture*, Routledge, 1987
- LIAO, Su-Lien. *Links and Blocks: The Role of Language in Samuel Beckett's Selected Plays*, in International Journal of Cognitive and Language Sciences, vol.8. nr.2, 2014
- MAITLAND, Sara. *A Book of Silence*, Granta, London, 2009
- PRATT, John. *Mind the Gap: An Examination of the Pause in Modern Theatre*, doctoral thesis, Edith Cowan University, 2012
- ROLFE, Bari. *The Actor's World of Silence*, Quarterly Journal of Speech, vol.55, 1969
- SHEPARD, Richmond. *Mime, the Technique of Silence; An Illustrated Workbook*, Drama Pub, 1970





# INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN. RELANSARE INTERNAȚIONALĂ RELEVANTĂ

---

**IRINA IONESCU**

---

conf. univ. dr., Universitatea de Arte din Târgu-Mureș

**Irina Ionescu** has been working for more than 20 years in cultural management, especially for the Romanian Cultural Institute. She did several internships, the most important being those for Goldsmiths University of London (2010), King's College London (2009), Central European University (2007), Felix Meritis Foundation (2005). She published two relevant books in the field of cultural management: *Project Management and Elements of Marketing in Performing Arts* (EIKON Publishing House, Bucharest, 2018) and *Marketing in Performing Arts* (EIKON Publishing House, Bucharest, 2020)

**Institutional Affiliation and Contact:**

University of Arts in Târgu-Mureș, Romanian Language Faculty, Department of Theatre, Visual Arts and Media, 6 Köteles Sámuel, 540057, Târgu-Mureș, Romania  
[irina.ionescu@uat.ro](mailto:irina.ionescu@uat.ro)

*Romanian Cultural Institute. A Relevant International Revival*

The Romanian Cultural Institute has to be reimagined and prepared for relevant international projects. A new integrated strategy is vital. Policies must also be effective. The future options have to address objectives, responsibilities and ways to measure success. Transformation can only take place with good faith, intelligence, professionalism and a lot of work. A set of fundamental values, professional expertise, solid and lasting partnerships, transparent communication – all together should make up the strategic mix for a successful organization required to regain its reputation, return to a clearly defined philosophy and attract motivated/creative/educated people. To be a competitive and stimulating environment for those who want to take responsibility.

**KEYWORDS**  
Romanian Cultural Institute, international cultural cooperation, shared values, new organizational culture/structure, culture/arts professionals

Grație unei bogate experiențe administrative,<sup>1</sup> credem că dorința de schimbare – absolut necesară – trebuie să fie dublată de existența unui plan realist, care să cuprindă acțiuni concrete și să plece de la situația existentă a Institutului Cultural Român (resurse materiale, financiare și umane).

Ceea ce propunem este o analiză (examinare a situației actuale și a problemelor existente) și un mod de a gestiona (schimba sau îmbunătăți) relația dinamică dintre mediul cultural, obiective și strategii, organigrama instituției, sistemul operațional, tipologiile umane care lucrează acum la Institutul Cultural Român, posturile necesare și cultura organizației.<sup>2</sup>

Avem convingerea că orice reformă reală (nu doar un ambalaj bine împachetat de o campanie de PR) trebuie să înceapă cu o cunoaștere aprofundată a instituției, a modelelor de bună practică detectabile de-a lungul anilor și a greșelilor care trebuie evitate.

Propunem în continuare un plan de relansare, o pledoarie pro-Institutul Cultural Român, pentru perioada imediat următoare, fiind convinși că atitudinile și valorile cultivate de o instituție sunt foarte importante pentru o construcție solidă, bazată pe principii clare și proiecte de calitate.

Ca pilon de promovare (și nu de creație), Institutul Cultural Român trebuie să răspundă nevoilor reale ale consumatorilor

de cultură, la nivel internațional, să comunice eficient și să educe publicul în scopul cunoașterii ofertei culturale, să livreze produsele și serviciile în cele mai potrivite formate pentru cei cărora le sunt dedicate. Este vorba despre produse și servicii culturale de calitate (sau chiar sofisticate), bine poziționate de piețele culturale internaționale.

Cheia întregului plan de relansare pe care îl propunem este parteneriatul instituțional (în primul rând, pentru că rețeaua institutelor culturale românești din străinătate – rațiunea de a fi a Institutului Cultural Român – este deficitară la capitolul marketing), cu tot ce implică realizarea lui: cunoașterea piețelor culturale internaționale, abilități de comunicare și management (inter)cultural, *networking*, expertiză și experiență profesională, existența unei instituții solide, atât la nivel structural (roluri și responsabilități), cât și în privința sistemului de funcționare (reguli și proceduri clare: juridic, financiar, logistic).<sup>3</sup> Bazele parteneriatului ar trebui să caracterizeze și relațiile profesionale dintre cei aflați la conducere și echipă.

Managementul instituției, evaluarea externă a succesului (mass-media, parteneri) și comunicarea publică sunt cele mai importante aspecte de care trebuie ținut cont, ca părți ale unui lanț de secvențe logice, la nivel decizional.

1 Este știut faptul că cele mai bune strategii și politici (mixul strategic) se conturează în timp, pe măsură ce organizațiile se dezvoltă și se maturizează și pe măsură ce managerii care le conduc experimentează practic și ajustează la nivel operațional. Despre organizații și despre schimbările necesare în acord cu fiecare etapă de dezvoltare (ciclul de viață): Handy (1991 și 1999).

2 Rezistența la schimbare a angajaților poate fi înlăturată dacă este percepută corect valoarea pe care o va aduce și dacă există încredere că noul management va ține cont și de interesele și nevoile lor. Pentru schimbare organizațională este nevoie, în primul rând, de obiective clare și apoi de o cunoaștere foarte bună a dinamicii curente: cauza problemelor/ineficacității și ineficienței, resursele disponibile, posibile obstacole. Angajații trebuie să înțeleagă problemele existente și soluțiile oferite (educare prin comunicare deschisă, transparentă); să participe și să se implice în luarea deciziilor și planificarea acțiunilor (astfel vor fi mai motivați să le implementeze). Apoi, managementul e obligatoriu să faciliteze reducerea anxietății față de schimbare, prin dialog deschis, suport emoțional, timp de acomodare, planuri de specializare la nivel profesional (cursuri), asistență permanentă; să se bazeze pe tehnici de negociere și motivare. Schimbarea trebuie să fie înțeleasă, acceptată și abia apoi implementată. Beneficiile cooperării pot/vor fi detectabile în performanță, calitatea proiectelor, creativitate. (Baguley, 2003, pp. 85-92, pentru detalii suplimentare cu privire la echipa de proiect)

3 Pentru o analiză a condițiilor dezvoltării unei strategii de marketing viabile: Hill (2003).

Pentru a acționa diferit de ceea ce s-a înregistrat în trecutul recent este nevoie de experiență administrativă, competență demonstrată prin realizări profesionale, motivație foarte puternică. Inteligența și competitivitatea trebuie căutate pentru relansarea cu succes a instituției. Ca tipar mental,<sup>4</sup> sunt de preferat umaniștii cu putere de sinteză (demonstrată) și mediere, și nu cei înregistrați politic, care spun întotdeauna ceea ce vor superiorii să audă. Relansarea instituțională presupune foarte multă muncă, într-un ritm rapid, în echipă, susținerea cu argumente a deciziilor luate, prioritizarea situațiilor complexe, corelarea fiecărei activități cu viziunea generală.

### Strategii și politici

Pentru îndeplinirea obiectivelor strategice este nevoie de politici specifice – consistente și coerente, conturate pe baza unei analize a performanțelor curente și a opțiunilor realiste viitoare (obiective pe termen scurt, mediu și lung).

Analiza trebuie să țină cont și de faptul că institutele culturale românești din străinătate este indicat să aibă drept public predilect publicul local, nativ, activ din punct de vedere cultural, încurajat cu prioritate să descopere cultura română, alături – bineînțeles – de membri ai comunității românești.

Odată stabilite, politicile se impune să fie comunicate foarte clar și transparent pentru ca toată echipa să știe în ce direcție se îndreaptă instituția și să poată contribui în mod coerent la efortul colectiv.

Practic, ce ar trebui să facă Institutul Cultural Român pentru a deveni o instituție viabilă, o instituție credibilă și aptă să dezvolte proiecte durabile în parteneriat cu organizații internaționale?

Proiectele să fie dezvoltate organic, pe baza unui dialog real cu omologi internaționali. Pentru mai multă vizibilitate și credibilitate, atât în Europa, cât și în lume, este nevoie

de derularea constantă a unor programe culturale (de amploare), cu un nivel superior de conținut și o promovare adecvată, precum și de stabilirea mai multor parteneriate cu operatori culturali europeni/internaționali. La nivelul rețelei institutelor culturale românești din străinătate trebuie încurajate programele de cooperare inter-institute.

Administrativ, atât la nivelul centralei de la București, cât și al rețelei de institute culturale românești din străinătate este nevoie de o îmbunătățire a modului de lucru (proceduri), a instrumentelor de comunicare internă (sistem de raportare) și externă (site, publicații, multimedia), precum și a relațiilor dintre membrii echipei (transfer temporar de personal între institute).

Pentru transparență, în stabilirea proiectelor prioritare propuse de institutele culturale românești din străinătate ar putea fi consultat anual un grup de experți externi. S-ar încuraja astfel concurența și s-ar selecta cele mai valoroase proiecte. Deși nu este ușor de pus în practică, politica unei expertize externe ar fi menită să credibilizeze în plus activitatea institutelor culturale românești din străinătate și a instituției în ansamblu. O selecție de proiecte ar putea fi realizată cu un fond special destinat, suplimentar bugetului alocat anual.

Rețeaua institutelor culturale românești din străinătate are drept principal obiectiv promovarea dialogului și a relațiilor culturale, prin diseminarea informației și integrarea valorilor culturale românești în circuitul european/internațional.

Astfel, prioritățile ar fi: mobilitatea artiștilor profesioniști și a creației lor; încurajarea realizării de parteneriate cu instituții locale (alte institute culturale străine, festivaluri, universități, asociații, evenimente culturale specifice), pentru diversificarea publicului spectator, pentru indentificarea unor noi forme de publicitate, spații diferite de reprezentare și recunoașterea Institutului

Cultural Român drept un partener competent pe piața culturală; stimularea cooperării culturale, prin proiecte care implică la nivel conceptual colaborarea cu instituții locale și reducerea treptată a programelor de schimburi culturale; sprijinirea proiectelor cu subiect contemporan/actual, dat fiind că imaginea pozitivă a României în lume este – în mod tradițional, preponderent – una rurală/ecologică; atragerea și implicarea publicului local-nativ-activ; favorizarea acțiunilor culturale care, prin specificul lor/obiectivele propuse/profilul invitațiilor, pot genera noi proiecte de colaborare.

La nivel de micro-management se impune, pentru institutele din străinătate, stabilirea procedurilor de co-finanțare a programelor/proiectelor desfășurate în rețeaua Institutului Cultural Român, la propunerea, sau pentru publicul țintă al altor structuri (de ex. Centrul Cărtii, Comunități Istorice ș.a.).

Pe termen scurt, e necesară, de asemenea, consolidarea, la nivel comunicațional, operativ și funcțional, a rețelei institutelor culturale românești din străinătate, prin angajarea unor salariați cu demonstrate competențe lingvistice și de management de proiect.

La nivelul colaborării cu alte direcții din cadrul centralei Institutului Cultural Român, este necesară continuarea proiectelor EUNIC, a cursurilor de limba română și a programelor de traducere derulate de actualul Centru al Cărtii. Colaborarea cu Direcția Programe Interne este, de asemenea, foarte importantă dat fiind că aceasta ar trebui să funcționeze ca un rezervor/portofoliu de proiecte

și programe pentru rețeaua institutelor culturale românești din străinătate.

Pentru evitarea osificării oficiale, este de dorit – întotdeauna – stabilirea unor parteneriate solide cu instituții locale și urmarea practicilor lor curente cu privire la valorizarea proiectelor, la distribuție și la promovare.<sup>5</sup>

Bineînțeles că, politicile financiare, cele privind organizarea internă, resursele umane și de comunicare trebuie să fie corelate pentru coerența întregului.

### **Organizarea internă**

Este nevoie de instrucțiuni clare (obiective pe termen scurt, mediu și lung, strategie, politici, cultură<sup>6</sup> organizațională bazată pe comunicare clară, transparentă, eficace și eficientă), îndrumare (expertiză) și motivații/stimulente (managementul resurselor umane: valorizarea angajaților, ascultarea punctelor lor de vedere în luarea deciziilor, valorificarea experienței și expertizei) pentru rezultate dorite.

Deciziile luate este necesar să poată fi implementate rapid, de o instituție flexibilă și competentă.<sup>7</sup>

În privința comunicării în cadrul Institutului Cultural Român, e nevoie de o schimbare la nivelul culturii organizaționale, prin puterea exemplului și norme clare. Este mai mult decât necesară impunerea unei reguli clare, potrivit căreia orice corespondență electronică să primească un răspuns în cel mult 24 de ore de la transmitere/primire. Același principiu ar fi de aplicat și în cazul telefoanelor, care nu ar trebui să sune de mai mult de patru ori, înainte de a primi

<sup>5</sup> Cooperarea internațională este și subiectul central pentru Klačic (2007), alături de aprofundarea aspectelor ce țin de funcționarea unei instituții în era globalizării.

<sup>6</sup> Deși intangibilă, cultura este liantul care ține organizația unită. Este formată din normele și valorile pe care oamenii le împărtășesc cu privire la activitatea desfășurată, la felul în care sunt și trebuie să fie tratați, la comportamentele care se impune a fi recompensate, la felul în care ar trebui rezolvate conflictele (negociere, minimizarea contactului între părți, reducerea factorilor care au generat conflictul, confruntarea constructivă, în scopul înțelegerii exacte a motivului declanșator). Handy (1991 și 1999) aprofundează diversitatea culturilor organizaționale.

<sup>7</sup> Referința cea mai adecvată pentru organizații nebirocratice, cu viteză de reacție rapidă, este Ridderstråle (2007).

răspuns din partea celui apelat.<sup>8</sup> Este nevoie de normarea cât mai multor aspecte, pentru un control real în privința implementării proiectelor.

Stilul de management (strângerea informațiilor, organizarea ședințelor, relațiile cu partenerii instituționali și angajații, mediile de comunicare) ar trebui să fie cât mai deschis, dublat de o comunicare eficace (conținut, mediu, ton, moment, limbaj non-verbal<sup>9</sup>), menită să schimbe comportamentul angajaților, astfel încât managerii să se bazeze pe ei pentru finalizarea proiectelor și a tuturor sarcinilor de îndeplinit.

### Organigrama

Consiliul de conducere al instituției este format pentru diversitate, creativitate, perspective din persoane cu pregătiri și experiențe profesionale foarte diferite. Important este însă profilul moral al celor care fac parte din Consiliul de conducere, dat fiind că nu pot apărea conflicte de interese între această activitate și participarea în proiectele (remunerate sau nu) instituției.

Organigrama se impune, la rândul ei, a fi revizuită, pentru că a fost artificial încărcată cu structuri și posturi de conducere absolut inutile. Printre ele: posturile de director general adjunct, Biroul Corp Control, Serviciul Marile Programe, Biroul Reprezentanțe în Spațiul Non-European, Biroul Evenimente, Biroul Parteneriate Naționale, Direcția Generală Programe Interne și Internaționale, Biroul Târguri și Expoziții, Compartimentul Promovare.<sup>10</sup>

Este necesară însă o structură de cercetare și dezvoltare, pentru importarea unor modele de bună practică și pentru anticiparea tendințelor, astfel încât viitorul să fie posibil. Informația necesară pentru planificare, felul în care ea este accesată și asimilată vor fi

preocupările principale ale acestei structuri, care va implica în mod obligatoriu expertiză externă.

Barierile ce ar putea sta în calea reformării Institutului Cultural Român țin, în primul rând, de mentalitatea unor angajați care, încurajați de climatul impus în instituție, nu înțeleg să contribuie creativ, pentru că prezența lor în echipă nu are nimic în comun cu etica muncii.

Pe de altă parte, este nevoie de timp pentru ca echipele institutelor culturale românești din străinătate să fie consolidate, singura modalitate fiind graduală. Principiile de selecție trebuie să fie foarte ferme, pentru un profit calitativ maxim și un minimum de publicitate negativă și opoziție ocultă.

Nu trebuie uitat că scopul unei organigrame este să impună o structură care să livreze eficace și eficient, potrivit obiectivelor strategice și poziționării în mediul cultural. Organigrama este menită să prevină duplicarea sarcinilor, să aducă maximum de flexibilitate și de comunicare, să favorizeze specializarea, dezvoltarea unor experți funcționali, fără să fie excesivă sub raport ierarhic.<sup>11</sup>

Important este ca oamenii potriviți să fie la locul potrivit, ca fișele de post să fie bine definite, ca organizația să atragă și să selecteze experți, în scopul atingerii obiectivelor stabilite pentru prezent și pentru viitor, ca stilul managerial să se potrivească nevoilor instituției și, nu în ultimul rând, cultura organizațională să încurajeze comportamentul necesar pentru succesul preconizat.

### Modul de lucru

Implementarea strategiei adoptate va fi o adevărată piatră de încercare. Cum se realizează ceea ce s-a decis, livrarea

<sup>8</sup> Pentru conduita internă vizibilă în mediul extern poate fi consultat Hill (2003).

<sup>9</sup> Explicații cu privire la comunicarea eficace: Richardson (2010).

<sup>10</sup> [www.icr.ro](http://www.icr.ro) (accesat: 28 decembrie 2020).

<sup>11</sup> Baguley (2003), p. 88.

proiectelor aprobate în parametrii planificați: calitate, timp/spațiu, accesibilitate.

Modul de lucru e necesar să fie revizuit. Retehnologizarea – îmbunătățirea și corelarea programelor tehnologice actuale – se impune să fie făcută și pentru reducerea cantităților de hârtie folosite, dar și pentru că arhivarea electronică a documentelor de lucru este de dorit.

Este cazul, de asemenea, să fie implementat un sistem funcțional care să permită utilizarea semnăturilor electronice, în deplină siguranță informațională.

Alături de nevoia acută de retehnologizare sau de întărire a capacității de lucru în anumite structuri de suport, este esențial ca toți angajații să își schimbe atitudinea, să devină proactivi, cu adevărat interesați să găsească cele mai bune soluții pentru implementarea în bune condiții a proiectelor. Atitudinea este cea care trebuie schimbată, în primul rând. Iar schimbarea poate veni doar în condițiile în care creativitatea și inițiativa vor fi apreciate și recompensate. Atitudinea de *funcționar chițibușar, atotputernic la ghișeu* nu poate fi prezentă în comportamentul angajaților Institutului Cultural Român.

Calitatea proiectelor și schimbarea modului de lucru, pentru ca strategia să fie implementată în condiții optime, nu pot fi atinse decât prin corelarea resurselor umane, a celor economice și a celor tehnologice.

De schimbarea modului de lucru vor depinde în viitor și numărul de proiecte realizate, formele și dimensiunile lor, precum și accesibilitatea către publicul vizat. Calitatea conținuturilor ține tot de îmbunătățirea modului de lucru, la nivelul Comitetului director al instituției – autoritate decizională pentru activitatea curentă.

Schimbarea conducerii Institutului Cultural Român și adoptarea unei noi strategii înseamnă, de fapt, reconstrucția instituției și pregătirea condițiilor pentru realizarea

unor proiecte relevante în anii ce vor urma. Continuitatea la nivelul strategiei de funcționare este vitală. Instabilitatea (schimbarea frecventă a conducerii) dăunează în mod vizibil proiectării unor programe și proiecte relevante, care nu pot fi concepute, organizate și evaluate peste noapte. Continuitatea ar permite realizarea unor proiecte substanțiale pentru promovarea culturii române, pe baza cooperării internaționale, nu doar schimburi culturale soldate cu efecte pe termen scurt și niciun impact pe termen lung.<sup>12</sup> Continuitatea implementării unei strategii coerente ar reprezenta și un punct forte al instituției în raport cu omologi din țările în care Institutul Cultural Român este reprezentat, dar și un reper pentru toate organizațiile din mediul cultural.

Reconstrucția necesită însă timp, iar limitările impuse de schimbări frecvente nu sunt prielnice unei munci temeinice de clădire pas cu pas. De asemenea, se impune ca funcțiile de conducere să fie încredințate unor oameni de cultură (dublați de specialiști în management instituțional), cunoscători ai domeniului și nu unor politicieni interesați doar de ordinele de partid.

Reputația internațională a instituției nu poate fi reclădită peste noapte, este nevoie de timp, alături de competență, seriozitate și capacitate administrativă de susținere.

Schimbarea modului de lucru necesită noi atitudini, conținuturi relevante, retehnologizare (folosirea unui sistem electronic cu adevărat integrat pentru implementarea proiectelor și administrarea documentelor), manageri de calitate, cu studii de specialitate și experiență în domeniu, capabili să motiveze angajații (și prin recompensele posibile), dar mai ales prin oferirea unei viziuni în care să creadă și pe care să o adopte, comunicare eficace și eficientă (informația corectă, pentru

12 Klaic (2007), pp. 9, 39, 52-53, 69, 86.

oamenii potriviți, la timpul potrivit<sup>13</sup>), proceduri logice și funcționale și resurse judicios cheltuite.

Nevoile reale și punctele slabe (problemele) instituției trebuie discutate cu luciditate, în cea mai bună manieră posibilă. Doar așa Institutul Cultural Român poate redeveni competitiv, în raport cu resursele investite și rezultatele/beneficiile/impactul așteptate.

### **Resursele financiare**

O nouă conducere a Institutului Cultural Român ar trebui asumată doar în urma unui audit (resurse umane, financiar, al investițiilor, de marketing, al calității, al sistemelor informatice) profesionist, care are neutralitatea apolitică necesară a unui corp de experți externi.

Dat fiind că resursele financiare sunt reduse, este absolut esențial ca proiectele în care se investește să fie selectate pe baza unor criterii extrem de stricte. Nu este indicat să se risipească fonduri pentru proiecte cu miză mică, în raport cu publicul potențial vizat. Corelația dintre deciziile financiare și obiectivele/strategia instituției e necesar să primeze.

La nivelul bugetelor anuale ale institutelor culturale românești din străinătate, analiza e important să includă istoricul proiectelor și al costurilor de implementare (variabile extrem de sensibile), alături de așteptările pentru viitor, în acord cu strategia adoptată. Proiecțiile bugetare trebuie să fie foarte bine documentate, nu să devină un factor de risc asupra activității planificate, ci dimpotrivă să permită valorificarea unor noi potențiale oportunități. Cea mai mare sumă a bugetului anual se impune să fie alocată activității externe (70%), desfășurată de institutele culturale românești din străinătate.

În privința cheltuirii efective a bugetului alocat, este imperios necesară găsirea unei soluții legislative, care să permită directorilor institutelor culturale românești

din străinătate să devină ordonatori (terțieri) de credite, și în raport cu Institutul Cultural Român, nu doar cu Ministerul Afacerilor Externe, pentru ca toate cheltuielile realizate pe plan local să fie făcute direct, nu conform legislației achizițiilor publice, la nivelul Institutului Cultural Român – motiv pentru care toate cele 18 institute din străinătate sunt considerate o singură, unitară instituție, cu nenumărate complicații/piedici impuse.

Este de la sine înțeles că un bun management financiar va ține cont de sumele de bani necesare pentru implementarea programelor și proiectelor aprobate (administrare), dar și de termenele impuse pentru efectuarea plăților (planificarea datelor exacte în care este nevoie de fonduri pentru transferuri bancare), aspect care e necesar să fie îmbunătățit, în limita tuturor reglementărilor legislative.

Se impune ca atitudinea structurilor de suport (juridic, financiar, achiziții publice) să fie una proactivă, creativă și dedicată rezolvării tuturor posibilelor probleme ridicate de cele 17 spații culturale diferite în care funcționează institute culturale românești. Aplicarea rigidă a literei procedurilor și reglementărilor, și nu a spiritului lor, nu poate caracteriza o instituție performantă la nivel internațional. Este nevoie de o schimbare de mentalitate, astfel încât toți angajații să contribuie conform statutului pe care îl au. Valorile împărtășite de angajați este obligatoriu să fie comune, nu să devină vulnerabilități.

Conducerea financiară și cea juridică a instituției trebuie să fie încredințate unor profesioniști cu experiență dovedită.

Fondurile existente pentru pregătire profesională e necesar să fie cheltuite transparent și conform tendințelor de cercetare și dezvoltare ale organizației. Investiția e obligatoriu să fie făcută pentru viitor, nu aleatoriu.

13 Conform teoriilor în domeniu expuse de Richardson (2010).

Managementul financiar nu poate avea un impact negativ (nu poate deveni un factor de risc) asupra desfășurării activității, la nivelul conținuturilor sau al programării. Flexibilitatea financiară este în sarcina managementului financiar, astfel încât strategia să poată fi îndeplinită. Fondurile existente, planificarea, flexibilitatea, riscurile și oportunitățile, controlul e important să fie permanent analizate și avute în vedere, în oglindă, cu obiectivele și strategia instituționale.<sup>14</sup>

Este obligatoriu ca managementul financiar să înțeleagă activitatea celor 18 institute culturale românești din străinătate (componenta principală a Institutului Cultural Român), pentru a putea avansa soluții viabile pe baza unor analize tehnice, care să răspundă la întrebările: poate fi implementată strategia?; pot fi atinse obiectivele?; poate fi menținută poziționarea pe piața culturală?; pot fi onorate obligațiile financiare la timp?; structura financiară permite o reacție rapidă față de riscuri și oportunități?.

Bugetul trebuie să fie congruent cu obiectivele și planificarea strategică a instituției, cu realitatea mediului cultural/economic internațional, structura organizației, politica de recompensare a angajaților ș.a.

Bugetul proiectează, în fapt, rezultatele/așteptările organizației. Este o expresie în cifre a obiectivelor, a succesului dorit. Comunică public strategia instituției și intențiile echipei de conducere.

### **Managementul resurselor umane**

Oamenii trebuie să fie valorizați uman și profesional.

Punctele forte și punctele slabe ale liderului/liderilor și angajaților e important să fie complementare, ca să poată fi delegate anumite responsabilități.

Liderul/liderii sunt perfect responsabili

pentru motivarea angajaților, motivare posibilă – în primul rând – prin puterea exemplului și prin crearea unui climat în care să primeze performanța, impusă de stabilirea unor standarde atât profesionale, cât și de comportament.<sup>15</sup> Calitățile native (IQ, EQ), pregătirea, experiența practică trebuie să fie dublate de competențe – cunoștințe, abilități, valori și atitudini. Noile recrutări de personal e important să țină cont de calitățile specifice posturilor reimaginate. Este știut faptul că ceea ce gândesc și ceea ce fac angajații poate determina diferența dintre o organizație de succes și una în derivă.

Pentru angajați dedicați este nevoie de o stare de bine economică, dar mai ales de una psihologică (bazată pe valori împărtășite). Altfel nu pot fi îndeplinite obiectivele pe termen mediu și lung și nu se poate vorbi despre excelență și performanță. Oamenii competenți trebuie atrași, motivați și recompensați cu gratificații externe, dar și cu satisfacție interioară (activități cu un conținut interesant, bine făcute). Iar munca e obligatoriu să fie apreciată și răsplătită.

Atragerea celor mai bune competențe, dezvoltarea profesională a angajaților, motivarea și eficacitatea integrării lor într-o structură sau alta ar trebui să preocupe managementul resurselor umane, astfel încât să fie în acord cu strategia instituției și să se axeze pe sisteme și practici.

Deciziile ar trebui să fie luate într-un mod participativ, nu să fie impuse autocratic, pentru că asumarea deciziei de către angajați ajută foarte mult la o mai bună implementare. Managementul prin obiective, decise de comun acord cu angajații, este dovedit a fi o cale optimă pentru reducerea conflictelor, îmbunătățirea calității, implementare mai rapidă a deciziilor luate. Toate în beneficiul comunității culturale naționale și internaționale.

<sup>14</sup> Westwood (2016) poate fi consultat pentru exemplificarea conexiunilor dintre obiective, strategii și resurse financiare.

<sup>15</sup> Adair (2014) constituie o referință suplimentară în domeniul leadershipului.

Angajarea, stabilirea fișelor de post, a modalităților de evaluare, recompensele posibile, promovarea, concedierea – toate trebuie să aibă loc conform unor proceduri transparente.

Dat fiind că activitatea Institutului Cultural Român implică foarte multă creativitate, este foarte important ca angajații să fie dispuși să meargă *an extra mile*, cum se spune în literatura de specialitate, să nu se oprească la limitele extrem de rigide ale programului de lucru sau la litera fișei postului.

A lucra la Institutul Cultural Român trebuie să redevină o vocație, odată cu convingerea fermă că cele mai bune idei vor fi puse în practică. Este nevoie ca angajații să fie apreciați pentru calitățile lor umane și profesionale.

Resursele umane e obligatoriu să pornească de la nevoile de competențe ale instituției și să își formuleze politicile și procedurile în acord cu strategia Institutului Cultural Român, pentru ca angajații să fie utili într-un mod eficace și eficient. Dedicarea față de instituție și pregătirea ar trebui să primeze.

Luarea deciziilor importante e necesar să se facă cu participarea celor care urmează să le implementeze, motiv pentru care reprezentanții salariaților trebuie să fie parte a Consiliului de conducere și a Comitetului director. Reprezentanții angajaților este normal să aibă un cuvânt de spus, conform legii. Se impune un management prin obiective, decise de comun acord cu cei care vor asigura implementarea.

Comunicarea cu salariații e obligatoriu să fie cheia noii conduceri a Institutului Cultural Român. Trebuie urmărite (auto) motivațiile angajaților, eficiența activităților, calitatea proiectelor (conținut și mod de implementare).

Este nevoie de un plan transparent la nivelul resurselor umane, știut fiind că angajații se

compară între ei și că, în cazul în care nu le place cum sunt tratați, devin mai puțin productivi și, în cele din urmă, părăsesc chiar instituția. Este esențial ca toate criteriile aplicate în domeniul resurselor umane (felul în care sunt tratați oamenii și recompensați) să fie echitabile.<sup>16</sup>

Este important să se vorbească despre obiective, priorități, oportunități. Iar la nivelul resurselor umane, obiectivele să fie dedicarea (angajații dedicați muncesc mai mult și mai bine, nu părăsesc organizația și în acest fel reduc costurile pentru angajarea și instruirea unor noi salariați), competența (pentru o mai bună productivitate și calitate), raportul cost-eficiență și congruența (valorile și așteptările tuturor părților implicate să fie aliniate, pentru minimizarea conflictelor).

Resursele umane sunt responsabile și pentru redactarea procedurilor necesare evitării conflictelor de interese, care pot fi considerabil reduse sau chiar eliminate prin recrutarea angajaților pe baze clare/criterii profesionale. Numirile politice s-au dovedit nocive.

Este foarte important ca toți cei implicați în bunul mers al instituției să fie ascultați, să își expună ideile și să își prezinte/apere nevoile/dorințele. Deschiderea și discuțiile oneste se impune să ducă la rezolvarea oricăror probleme. Transparența are beneficii clare, cu condiția ca managementul să fie suficient de flexibil, iar angajații rezonabili în formularea cererilor. Vocea angajaților să fie ascultată transparent, pentru ca aceștia să nu se îndrepte spre alte platforme de comunicare (presă). Dedicarea angajaților se construiește în timp, printr-un dialog deschis și permanent.<sup>17</sup>

Recrutarea, pregătirea și dezvoltarea carierei, politicile clare/unitare pentru evaluarea performanțelor și promovarea/recompensa (pe baza unor criterii, nu aleatoriu) sunt esențiale.

<sup>16</sup> Handy (1991 și 1999) și Ridderstråle (2007) vorbesc pe larg despre valorile și așteptările experților.

<sup>17</sup> Conform tuturor teoriilor din domeniu, reluate și de Richardson (2010).

Institutul Cultural Român trebuie să redevină o instituție competitivă, care să atragă profesioniști din diverse domenii de activitate.

Un management eficace privește resursele umane ca pe o componentă strategică, ce contribuie decisiv la performanța instituției, pe termen lung, în beneficiul întregii comunități culturale.

### Marketingul

Institutele culturale românești din străinătate sunt deficitare din punctul de vedere al marketingului pentru că nu au resursele adecvate – financiare, umane (personal redus), dar și pentru că nu posedă (decât parțial) cunoștințele necesare (despre piața culturală în ansamblul ei, competitori, public prezent și potențial, cele mai potrivite strategii de promovare).

Soluția pentru o bună poziționare pe piață a proiectelor rămâne parteneriatul cu instituții culturale locale, atât pentru diversificarea publicului (prin public nou, atras de parteneri), dar și pentru preluarea campaniei de presă a evenimentelor, cu șanse reale de reușită, în beneficiul tuturor părților implicate.<sup>18</sup>

Parteneriatele internaționale trebuie să decidă și conținutul proiectelor, poziționarea lor în acord cu publicul vizat, strategia legată de preț și distribuție, precum și campania publică de promovare.

Gândite în termeni de marketing, proiectele de succes pleacă de la nevoile publicului și nu încearcă să impună elemente ale unei *culturi oficiale* pentru care nu există de fapt interes. N-ar trebui să se mai ajungă astfel la organizarea unor evenimente contraproduse. Deciziile ar trebui luate pe baza unei analize, a unei judecăți ferme și a cunoașterii comportamentului uman.

Înțelegerea segmentelor de piață, a

competitorilor și a produselor/serviciilor lor, dar și a limitelor propriei administrații (resurse) sunt chestiuni esențiale pentru implementarea unor proiecte de succes. Cheia rămâne însă parteneriatul instituțional pe plan local, pentru alegerea celor mai bune conținuturi și pentru o bună/optimă poziționare.

Pentru realizarea acestor parteneriate se impune o reformare a instituției și în primul rând angajarea unor oameni de cultură/experti în domeniile lor, care să cunoască și să înțeleagă mediul cultural intern și internațional și să poată identifica potențialul proiectelor și oportunităților, alături de sesizarea tendințelor viitoare în domeniul cooperării culturale. Cei mai buni oameni de marketing<sup>19</sup> anticipează: conținuturi, proiecte, programe de promovare ș.a. Important nu este doar statutul curent al activității (prezență importantă sau periferică pe piața culturală internă și internațională), ci și opțiunile care există pentru viitor.

În termeni de marketing, cea mai bună soluție/strategie recomandabilă este construirea în baza punctelor forte (după caz: sedii în rețeaua institutelor culturale românești din străinătate – Londra, Roma; stabilitate financiară, planificare pe perioada mandatului de patru ani al președintelui organizației) și evitarea ariilor care sunt puncte slabe/precare (de ex: mijloace de promovare).

Astfel, ar trebui ținut cont în mod special de calitatea conținuturilor, de poziționarea pe piață a fiecărui institut cultural românesc din străinătate (în funcție de reputație – percepție, imagine, de concurența reală cu care poate fi comparat sau de caracteristicile activității), de motivațiile publicului potențial și de tiparele lui de consum (mai ales în rândul comunității românești, care nu

18 Hill (2003) oferă o perspectivă completă asupra marketingului în domeniul artistic, analizând toate aspectele relevante pentru reușita unei organizații pe piața concurențială.

19 Barbu (2019) poate fi recomandat pentru câteva portrete esențiale ale unor oameni de marketing cu certe reușite profesionale.

locuiește în centrul orașelor, ci mai mult la periferie sau în orașe satelit și care, din cauza programului încărcat și a distanțelor greu de parcurs, nu poate participa la evenimente în orice condiții), de lanțul de distribuție (în special pentru industria cinematografică). Accesibilitatea se impune să caracterizeze, în special, proiectele implementate. Nu este vorba doar despre preț/gratuitate, ci și de orele și spațiile de programare, de traducerea componentelor lingvistice, de ospitalitatea echipelor institutelor culturale românești din străinătate ș.a.

Succesul pe termen lung al activității externe depinde de felul în care aceasta va fi percepută de publicul local, de membrii comunității românești, de media internațională și abia apoi de media din România și de instituțiile abilitate.

Proiectele trebuie să răspundă nevoilor publicului local, nu să fie impuse de la centru fără cunoașterea specificului fiecărei zone culturale. Din acest motiv, institutele culturale românești din străinătate au nevoie de autonomie în alcătuirea planurilor anuale de programe și proiecte, cu condiția ca echipele să fie formate din angajați care să cunoască mediul cultural, nu să fie numiți politic.

Este foarte important ca publicul local să fie educat cu privire la valorile pe care le cultivă institutele culturale românești din străinătate. O educare în timp, prin etalarea unor criterii de performanță de la care nu trebuie abdicat. Primul pas este însă cunoașterea publicului actual și potențial, a trăsăturilor sale psihologice și a ceea ce își dorește să primească, fără ca acest aspect să însemne concesii gusturilor îndoielnice. Poziționarea fiecărui proiect e necesar să fie făcută cu grijă, pentru ca să fie perceput exact cum s-a intenționat, în raport cu ceea ce oferă concurența directă.

În privința accesului, trebuie ținut cont de specificul local, dat fiind că nu peste tot

gratuitatea este asociată cu un eveniment de calitate. Din nou, se impune analiza fiecărui spațiu cultural<sup>20</sup> în parte și consultarea partenerilor de proiect. O analiză logică punctuală, care să țină cont de obiectivele pe termen lung ale instituției.

Scopul Institutului Cultural Român nu este profitul financiar, dar această libertate de mișcare e obligatoriu să fie decontată la nivelul percepției publicului asupra activității derulate, percepție ce trebuie menținută la valori pozitive.

Relația cu publicul local, nativ și cu membrii comunităților de români din străinătate e important să plece de la date reale, nu de la presupuneri, astfel încât recomandările ce țin de marketing să fie cu adevărat creative și fezabile, eficiente.

O analiză serioasă se impune să fie făcută pentru fiecare institut cultural românesc din străinătate: puncte critice/slabe, puncte tari și obiective pe termen scurt, mediu și lung, strategia de urmat pe baza conținuturilor proiectelor, a poziționării lor pe piață, a grupurilor de consumatori, în termeni de economicitate și rațională cheltuie a banului public.

Așa cum se știe, adevărata putere a marketingului stă întotdeauna în crearea mixului extrem de delicat dintre analiză și decizii – mix ce trebuie realizat în parte pentru fiecare institut cultural românesc din străinătate. Liniile principale vizează strategia (clar definită și consistentă, pe baza unor obiective clare), care să concorde cu punctele tari ale organizației (local și central), anticiparea mișcărilor competiției directe și a altor schimbări de pe piața culturală, selectarea, pregătirea și motivația echipelor institutelor culturale românești din străinătate și de la București, precum și felul în care are loc comunicarea internă a strategiei adoptate.

<sup>20</sup> Scruton (2017) constituie o referință extrem de serioasă pentru înțelegerea culturii înalte și a formelor sale actuale.

### Monitorizarea și controlul

Evaluarea performanțelor este foarte importantă. Trebuie stabilit cât de des are loc, pe ce criterii și cu ce indicatori se operează, cine evaluează, ce și cum este răsplătit. Evaluarea, recompensa, controlul și re-planificarea sunt esențiale pentru viitorul oricărei organizații.

Pentru stabilirea aspectelor cu adevărat de măsurat se impune considerarea obiectivelor stabilite, în primul rând performanța la nivelul conținutului și implementării proiectelor.<sup>21</sup>

Trebuie monitorizați foarte atent și timpii de lucru, pentru o bună imagine a instituției, tradusă în plăți făcute la timp, răspunsuri oficiale adecvate și rapide etc.

Scopul monitorizării este obținerea unor date (cifre, dar și informații despre calitatea proiectelor), care corect interpretate (analizate), pot duce la luarea unor decizii eficace pentru organizație, în scopul atingerii obiectivelor. Important este să fie stabilite de la început aspectele care contează cu adevărat, practic ce înțelege instituția prin performanță.

În nici un caz, performanța instituțională nu trebuie confundată cu albumul de fotografii al conducerii instituției, cu poze retușate în Adobe Photoshop. Noua conducere a Institutului Cultural Român nu se poate rezuma la chestiuni de suprafață.

Importante cu adevărat sunt numărul de artiști/colaboratori și de programe lansate, precum și continuitatea proiectelor, care trebuie gândite pe baze de cooperare, nu ca schimburi culturale impuse.

Monitorizarea și controlul țin de strategie și de luarea deciziilor, nu pot fi privite superficiale. Obținerea, interpretarea și comunicarea datelor în mod public sunt strâns legate de dezvoltarea instituției și prin urmare au caracter permanent. În plus, e necesar să fie încredințate unor persoane

cu adevărat competente și cu experiență. Sunt esențiale pentru luarea deciziilor, în privința aspectelor care privesc marketingul, managementul financiar, resursele umane, selectarea proiectelor și programelor. Precum și pentru deciziile strategice, menite să influențeze viitorul.

Monitorizarea trebuie să fie relevantă, să vină la timp, să fie exactă și să fie prezentată într-o formă care să permită transformarea ei în decizii/fapte. Altfel este inutilă sau chiar dăunătoare. Tot monitorizarea este responsabilă pentru detectarea performanței și oferirea la timp a unor informații specifice asupra rezultatelor sale (implicit a premiselor), pentru ca acestea să poată fi multiplicare ca atare sau în alte forme adaptate la context. Este obligatoriu să fie în acord cu strategia adoptată, dar e nevoie să aibă în vedere și activitatea/operațiunile de zi cu zi, pentru a ști cum să măsoare diversele variabile (spre exemplu, timpii de lucru) și semnificația lor pentru succesul general al organizației.

Monitorizarea și dezvoltarea necesită puternice abilități interpersonale, studierea comportamentului uman și instituțional, operarea cu date cantitative, dar și cunoașterea lumii culturale, a instituțiilor similare (alte institute culturale), a punctelor tari/slabe și a oportunităților/amenințărilor-riscurilor cu care se confruntă organizația.

Colectarea informației relevante, măsurarea, interpretarea sunt menite să ducă la decizii mai bune în privința acțiunilor viitoare. Dar trebuie stabilit, în primul rând, ce merită măsurat (aspectele relevante), în cifre, conform strategiei/obiectivelor. Apoi, interpretarea cifrelor e necesar să fie una corectă, contextuală. Aspectele care vizează proiectele pot fi: numărul parteneriatelor importante, numărul spectatorilor/vizitatorilor, numărul accesărilor. Timpii de lucru, pentru zona de suport.

<sup>21</sup> Pentru conștientizarea faptului că trebuie măsurat doar ceea ce contează cu adevărat: Doerr (2019).

În lipsa unui climat propice creativității, experții care propun proiecte au preferat, de multe ori, să le realizeze fără implicarea instituției, cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național, sau au renunțat pur și simplu să le mai înainteze. Au fost suprimate astfel oportunități reale.

Fiecare structură e necesar să contribuie (prin ceea ce stă în puterea ei să controleze). Toți angajații se impune să fie motivați și să lucreze pentru imaginea instituției, să își înțeleagă rolul, în scopul formării unei adevărate echipe, în care interesele organizației sunt armonizate cu interesele de carieră ale fiecăruia.

Comunitatea culturală, obiectivele, strategia sunt extrem de importante pentru felul în care va fi exercitat controlul și vor fi luate deciziile. La fel, strângerea și interpretarea informațiilor (exacte/corecte; care să aibă un sens, să fie ușor de citit, analizat și să poată sta la baza actului decizional) sunt esențiale pentru luarea deciziilor și comunicarea succesului.

Este nevoie de crearea unui sistem care să permită strângerea datelor/informațiilor pentru ca toate aspectele importante să fie înțelese exact. Sunt necesare standarde pentru performanță. Nevoile fiecărei structuri trebuie cunoscute, iar resursele alocate corespunzător.

### În concluzie...

Se impune reconstrucția instituției și pregătirea condițiilor pentru realizarea unor proiecte relevante. Continuitatea la nivelul strategiei de funcționare este vitală, dat fiind că proiecte semnificative nu pot fi concepute, organizate și evaluate peste noapte.

Deciziile luate la nivel de strategie e obligatoriu să fie fundamentate (considerarea alternativelor/opțiunilor, riscuri calculate, cunoașterea domeniului la nivel național și internațional) pe monitorizarea și evaluarea aspectelor relevante – criterii și valori care să stea la baza fiecărei decizii, astfel încât acestea să fie *educate/informate*, nu *ad-hoc*.

Politicile (care pun în practică strategiile) trebuie să fie consistente – complementare, administrația puternică, comunicarea constantă, prioritară, clară, concisă și convingătoare, pentru a nu submina eforturile strategice și eficiența managerială. Instituția e necesar să redevină transparentă. Și la nivelul comunicării interne (ce, cum, cui trebuie spus).

Experiența și profesionalismul (judecata corectă) sunt vitale pentru a ști de unde și cu ce să înceapă analiza și schimbarea.

La nivelul portofoliului de proiecte și programe, ca pilon de promovare, nu de creație, Institutul Cultural Român se impune să investească în valori, iar acolo unde există interes din zona privată să atragă capital pentru anumite evenimente. Este obligatoriu ca instituția să înceapă să strângă fonduri pentru proiectele sale cele mai valoroase și de interes pentru public, nu doar să le finanțeze în totalitate.

Opțiunile disponibile, recomandările și un plan rațional de acțiune pentru rezolvarea problemelor – pe termen scurt și mediu/lung – trebuie să vizeze componentele sistemului de monitorizare și control (obiectivele, responsabilitățile, variabilele pentru măsurarea succesului fiecărei structuri, felul în care sunt comunicate public rezultatele instituționale, către *stakeholders* și către publicul larg).

Transformarea nu poate avea loc decât cu bună credință, inteligență, profesionalism, analiză și foarte multă muncă.

Un set de valori fundamentale, calități umane și expertiză, parteneriate solide și durabile, transparența în comunicare – toate la un loc ar trebui să alcătuiască mixul strategic care să repoziționeze Institutul Cultural Român drept o instituție performantă.

Organizația e obligatoriu să își recapete reputația, să revină la funcționarea pe baza unei filozofii clar definite și să atragă oameni motivați, creativi și educați.

Să fie un mediu competitiv și stimulant pentru cei care vor să își asume responsabilități.

### Bibliografie

- Adair, John. *Cum să formezi lideri: cele șapte principii-cheie pentru dezvoltarea efecă a liderilor*. București: Meteor Publishing, 2014
- Baguley, Phil. *Project Management*. London: Hodder Education, 2003
- Barbu, Petre. *Primul an de marketing*. București: Integral, 2019
- Doerr, John. *Măsoară ce contează*. București: Publica, 2019
- Handy, Charles. *Gods of Management. The Changing Work of Organisations*. London: Business Books Limited, 1991
- Handy, Charles. *Inside Organizations. 21 Ideas for Managers*. London: Penguin Books, 1999
- Hill, Liz, Catherine O'Sullivan, Terry O'Sullivan. *Creative Arts Marketing*. Oxford: Elsevier Butterworth Heinemann, 2003
- Klaić, Dragan. *Mobility of Imagination: a companion guide to international cultural cooperation*. Budapest: Center for Arts and Culture – Central European University, 2007
- Richardson, Neil & Lucy Laville. *Develop your PR skills*. London, Philadelphia, New Delhi: Kogan Page Limited, 2010
- Ridderstråle, Jonas & Kjell Nordström. *Funky business: talentul face capitalul să danseze*. București: Publica, 2007
- Scruton, Roger. *Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți*. București: Humanitas, 2017
- Westwood, John. *How to Write a Marketing Plan*. London: Kogan Page, 2016
- www.icr.ro (accesat: 28 decembrie 2020)

### Foto pag. 60:

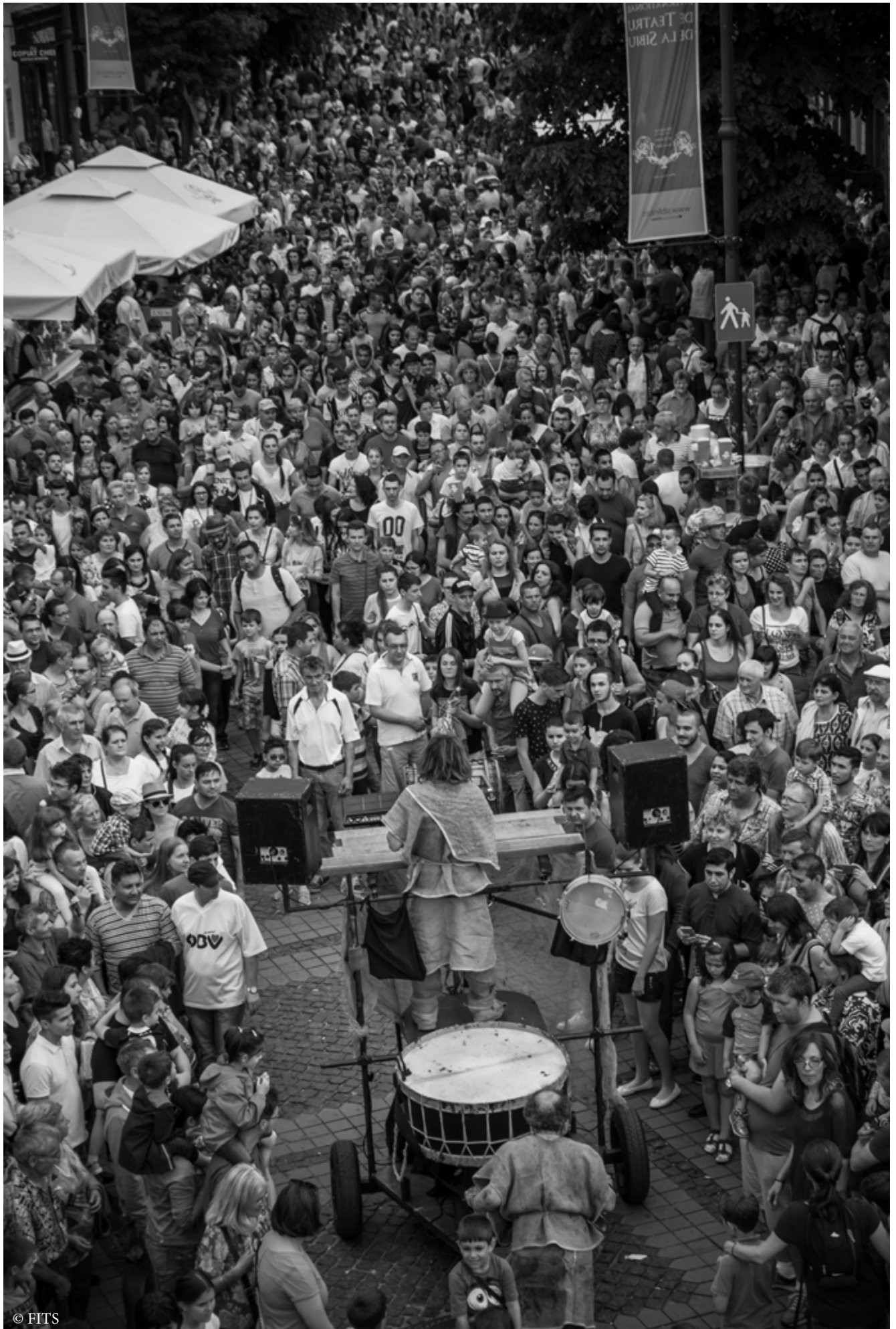
Standul național – Ruinele teatrului/scenei, realizat de artistul Dragoș Buhagiar, la cea de-a XIV-a ediție a Cvadriennalei de Scenografie și Spațiu Performativ de la Praga (2019). Institutul Cultural Român, în calitate de partener strategic al evenimentului internațional, a prezentat proiectul imaginat de scenograful Dragoș Buhagiar, după o idee a criticului de artă și eseistului George Banu, curatorul participării românești.

### Foto pag. 74:

Proiectul Universității de Arte Târgu-Mureș (UAT), cu titlul Ruinele orașului, la cea de-a XIV-a ediție a Cvadriennalei de Scenografie și Spațiu Performativ de la Praga (2019). Tema de lucru propusă studenților (coordonată de scenografa Dobre-Kóthay Judit) a fost imaginată de criticul de artă și eseistul George Banu, curatorul participării românești la prestigiosul eveniment internațional din capitala Cehiei.



Notes.....



# TEATRUL DE STRADĂ ȘI PUBLICUL SĂU

**DAN BARTHA-LAZĂR**

drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Dan Bartha-Lazăr** is an associated professor at Lucian Blaga University of Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies, where he teaches *Marketing and Cultural Management* and *Introduction in the Cultural Enterprises Theory*. He graduated in 1996 the first master's degree in cultural management in Romania (ECUMEST, Bucharest). He started a PhD at Lucian Blaga University of Sibiu in October 2018, with a thesis entitled *Good-Practice Guide for Organizing an Outdoor Performing Arts Event in a Public Space*. Dan Bartha-Lazăr was administrator and cultural advisor at the Students' House of Culture between 1993 – 2000 and coordinator of the Marketing Department at Radu Stanca National Theatre in Sibiu, between 2000 – 2003. In April 2006, he joined the Coordination Office of the Sibiu European Capital of Culture 2007 Program, where he was responsible of the Logistic Department, until 31 December 2007. Since 1994, Mr. Bartha-Lazăr is part of the staff at FITS (Sibiu International Theatre Festival, one of the most important performing arts festivals in the world), where he coordinated the Logistic Department for almost 17 years. Since 2011, he is responsible for the selection and coordination of the performances included in the outdoor section of the festival.

**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.

[dan.bartha@ulbsibiu.ro](mailto:dan.bartha@ulbsibiu.ro)

*Street Arts in Europe and their Audiences*

We cannot look at street arts audiences in Europe outside a more general framework. The diversification of audiences for culture and the possibility of reaching 'disadvantaged' audiences are two challenges that face a Europe of culture in its entirety. Since the main way of promoting street arts in Europe at this point remains through festivals, street arts audiences today are mainly festival-goers. Presenting artistic events in an outdoor environment, with free and open access, has a strong impact on attendance. Although we cannot state that the street arts public, as reflected by the available surveys, is a popular public, we can still assert that it tends to be so and, without oversimplifying, that it manages to attract population groups not found at other events. The heterogeneous nature of street arts audiences attracts composite audiences with a variety of cultural practices and attitudes. Spectators used to the code of the indoor performance are found side by side with fans solely of street arts and with new spectators.

Street arts audiences, non-public, the diversification of audiences, free access, public space

Într-un nou moment de cotitură, după mai bine de un an un an și jumătate de pandemie, aproape toate guvernele în toate țările din Uniunea Europeană și nu numai, pregătesc parametrul pentru repornirea a existat un mix de situații generate de repornirea activităților din spațiul public în lunile de vară ale acestui an, dar și de anularea sau reprogramarea unora dintre ele, din păcate, pe considerentul persistenței unei situații incerte, atât la nivel sanitar, cât și al asumării responsabilității din partea organizatorilor și autorităților locale privind gestionarea unor astfel de evenimente. De aceea, cu atât mai mult acum, mi se pare firesc să ne îndreptăm atenția către public, cu tot ceea ce înseamnă acesta pentru artiști, în special pentru aceia dintre ei care au avut șansa, până în martie 2020, să intre în contact cu spectatorii chiar acolo, pe stradă, în spațiul public, unde dialogul se înfiripă în modul cel mai natural și direct.

### **Contextul general**

„Toate formele de studii, fie ele cantitative sau calitative, sunt justificări pentru a determina mijloacele necesare care trebuie puse la dispoziția artiștilor astfel încât aceștia să se poată întâlni cu publicul care nu este menționat nicăieri și nici nu este cuantificat, adică aproximativ 80% din populație”<sup>1</sup>. Odată cu aderarea Bulgariei și României la UE, pe data de 1 ianuarie 2007, Uniunea Europeană a devenit o „familie” cu aproape 500 de milioane de membri. Ar putea fi considerați toți aceștia ca potențiali spectatori? În timp ce José Manuel Barroso (președinte al Comisiei Europene până în anul 2014) remarcă atunci că problema cea mai urgentă era aceea de a afla „ce poate face Europa pentru cultură și ce poate face cultura pentru Europa”, însăși perspectiva de a cerceta publicul potențial pentru

teatrul de stradă din Europa era amețitoare. Cu toate acestea, având în vedere că exista deja o dinamică a artelor stradale, aceasta ar fi trebuit să se poată reflecta și asupra *publicurilor* (se folosește tot mai mult pluralul de la „public” tocmai datorită varietății imense a indivizilor care alcătuiesc aceste audiențe).

Chiar dacă au fost realizate mai multe studii locale, în diverse țări europene, până în prezent a fost întreprinsă doar o singură cercetare importantă, la nivel european, asupra publicului teatrului de stradă<sup>2</sup>. Festivalurile dedicate artelor stradale (care, desigur, rămân principalul mijloc de promovare a acestui sector) atrag cel mai mult publicul, cu siguranță. Mulțimi de oameni revin, an de an, în locații precum cele din Brighton (Marea Britanie), Aurillac (Franța), Certaldo (Italia) sau Sibiu (România). Dar este foarte greu să afli informații clare despre miile de oameni care umplu străzile. Cine sunt ei? Sunt spectatori? Sau simpli privitori?

Sondajele adoptă abordări foarte diferite în funcție de țara în care sunt realizate. Astfel, un studiu al publicului participant la festivalul Viva Cité (Sotteville-lès-Rouen, Franța), realizat înainte de anul 2000, a abordat acest subiect din perspectiva „cercetării pieței”. Organizatorii festivalului susțineau că scopul acestor studii ar trebui să fie acela de a analiza felul în care acțiunile culturale ar trebui evaluate în raport cu singurul aspect important pentru o comunitate locală - modul în care toți membrii acesteia pot contribui în permanență la îmbunătățirea mediului în care trăiesc. Cercetările din Marea Britanie se concentrează pe satisfacția publicului, dar și pe implicațiile economice și sociale ale evenimentelor care au loc în inima orașului. În ciuda diferitelor abordări, statisticile și rezultatele acestor studii oferă

1 Bourguignon Pierre, *De la connaissance à la reconnaissance*, quoted in Gonon Anne, *La relation au public dans les arts de la rue*, col. Carnets de rue, Editions l'Entretemps, 2006, pag. 112.

2 Gaber, Floriane, *Les publics des arts de la rue en Europe*, Eunetstar network, HorsLesMurs, ediție specială, 2005.

informații solide. Identificarea publicului artelor stradale reprezintă, de altfel, un instrument crucial în vederea recunoașterii legitimității unui sector care a transformat relația cu publicul într-o provocare estetică majoră.

Teatrul de stradă pune problema acută a atragerii înspre acest segment a celor care nu au tangență decât întâmplător, sau aproape deloc, cu arta și cultura, cei cunoscuți sub numele de „non-public”. Încercând să-și răspundă la întrebarea cum ar putea rămâne în contact unii cu ceilalți, pentru cât mai mult timp, Jean-Raymond Jacob, directorul artistic al companiei Oposito (prezentă de două ori la FITS până acum) subliniază că scopul principal al circulației operelor de artă rămâne dorința profundă a artiștilor de a căuta și descoperi noi audiențe, care să-i asculte și cu care să comunice prin intermediul artei. El este convins că artele stradale, prin cucerirea permanentă de noi teritorii și spații de joc, contribuie în mod decisiv la reducerea decalajului artistic și cultural dintre locuitorii Europei.

Pentru artiștii de stradă ocuparea spațiului public este o alegere estetică vitală, un mijloc de angajare în relația cu potențialii spectatori. La nivel european, nu există doar *un singur* spațiu public, există *mai multe* spații publice. Există diferențe izbitoare între acestea, dar și între modalitățile prin care artiștii folosesc spațiul public, iar relația lor cu acesta diferă fundamental de la o țară la alta – cum ar fi cazul Spaniei (în special Catalonia) și Austriei, de pildă. Acest lucru duce, inevitabil, la diferite practici și la apariția unor diferite segmente de public. Astfel, în Spania, străzile sunt pline de viață. Festivalurile, procesiunile religioase și sărbătorile tradiționale oferă nenumărate pretexte pentru localnici și turiștii străini pentru a le lua cu asalt. Javier Martinez, directorul artistic al festivalului Teatro y Artes de Calle (TAC) din Valladolid (până anul trecut, când s-a retras din activitate)

a încercat pe parcursul mandatului său înlocuirea parțială a unora dintre aceste forme de animație stradală cu creații artistice contemporane, în scopul atragerii unor noi categorii de public, în special tinerii. În accepțiunea lui, strada este un spațiu fizic deschis, un spațiu public care ar trebui să fie ocupat de o multitudine de forme de artă care se adresează publicului într-un mod diferit. Ea este o zonă de frontieră deosebit de interesantă, deoarece le permite artiștilor să vorbească, fiecare în felul său, despre relația lor cu orașul.

Odată cu apariția fenomenului cunoscut sub numele de „vara romană”, la mijlocul anilor ‘70, străzile Romei au atras brusc milioane de locuitori pentru care orașul devenise sinonim cu frica în urma anilor grei marcați de terorism. *Roman Summer* a devenit un eveniment artistic și cultural de pionierat care a condus populația capitalei italiene la recuperarea spațiilor publice.

Un alt exemplu de acest fel este România, care are o altă istorie și o altă moștenire. Până nu demult, în unele zone ale țării, folosirea spațiului public rămăsese o chestiune delicată, deoarece aceste spații erau încă privite prin prisma acelor ani de dictatură comunistă, când erau ocupate pentru o cu totul altă destinație – omagierea conducătorului suprem. Tocmai aceste peisaje contrastante din punct de vedere fizic și simbolic, reprezintă locurile în care pot fi identificate segmentele publicului european al artelor stradale.

### ***Diversificarea publicului***

Este evident că problematica publicului artelor stradale din Europa nu poate fi izolată de aceea mult mai vastă a publicului interesat de cultură și de ceea ce înseamnă emoția oferită de experiența unui spectacol „live”. Datorită sondajelor privind practicile culturale, obiceiurile și comportamentul oamenilor, care au început să fie realizate în mai multe țări europene începând din

anii '70, am început să cunoaștem și factorii sociali care determină participarea lor la spectacole, în funcție de genul acestora (operă, teatru, dans etc.).

Un studiu internațional comparativ a arătat, cu mici excepții, că aceiași factori (educație, vârstă, sex, venit, domiciliu, loc de desfășurare a evenimentului cultural etc.) influențează sau determină întotdeauna accesul publicului. Și atunci, dacă tot menționăm cultura ca fiind unul dintre factorii determinanți în crearea unei identități europene, atunci nu putem accepta sub nicio formă excluderea unei părți uriașe a populației din această ecuație. Abordările, activitățile și resursele alocate pentru rezolvarea acestei probleme diferă foarte mult de la o țară la alta. Principiul democratizării culturale pare aproape utopic pentru locuitorii orașelor franceze cu o viață culturală intensă. Susținătorii artelor și culturii din acele țări în care încă nu au fost lansate politicile publice, îl consideră pur intelectual. Cu toate acestea, problema culturii trebuie privită de toți ca o chestiune fundamentală, iar dezvoltarea publicului apare ca o provocare la nivel european.

#### ***Care sunt noile publicuri?***

Examinarea modificărilor din societate, fie la nivel local sau național, poate fi un bun început. În acest caz, provocarea o reprezintă planificarea strategică a schimbărilor, precum și găsirea unor căi creative pentru viitor. Artele spectacolului de stradă se încadrează foarte bine în acest efort de a atrage publicuri noi. Între momentul lansării în Marea Britanie a programului „The New Audiences” (1998 - 2003) și publicarea raportului pe tema „Outdoor Arts Audience” (iulie 2018) de către The Audience Agency, o multitudine de sondaje dezvoltate la nivel local au reflectat impactul mutării artei în noi teritorii, dar și diversificarea audiențelor. Așa precum vechile spații industriale, rămase pustii în ultimii ani, în urma ocupării lor de

către artiști, devin spații noi pentru practicile artistice și culturale, tot așa și spațiul public devine, prin creațiile artiștilor urbani, un potențial loc destinat artei și, prin urmare, un spațiu cu valențe culturale, deschis către toate categoriile de public. Deși, în mod clar, nu se pune problema negării legitimității teatrelor sau muzeelor, există o problemă reală a accesului la acestea. Privite din acest unghi, artele stradale par să fie în măsură să accepte provocarea democratizării culturii.

#### ***Legătura dintre public și promovarea teatrului de stradă***

Există un interes sporit și un entuziasm din ce în ce mai mare privind organizarea de festivaluri în întreaga Uniune Europeană. Mii de festivaluri, unele în întregime locale, altele la scară internațională, se organizează în fiecare an. Unele se dezvoltă în jurul unei mișcări artistice de nișă, în timp ce altele caută, în primul rând, să atragă mulțimi mari de fani.

Un studiu care s-a bazat pe un proiect sponsorizat de orașul Tartu (Estonia) și care a pus în discuție provocările legate de dezvoltarea, organizarea și internaționalizarea festivalurilor, scoate în evidență părțile bune, dar și limitele acestora. „Ar putea exista o modalitate mai sigură de a da un impuls circumstanțelor culturale dintr-un oraș decât aceea de a organiza un festival? Mii de operatori culturali au ajuns la această idee și mulți chiar au reușit să modeleze o formulă unică și mult apreciată. Unii au pus bazele unui festival doar pentru că alții din jurul lor luaseră deja această inițiativă, dar nu au reușit să îi confere o notă distinctivă, rămânând astfel doar la nivelul unui demers imitativ. Practica a demonstrat că festivalurile de succes sunt, în mare parte, acelea ai căror inițiatori și-au pus, înainte de toate, aceste întrebări: Care este scopul artistic al festivalului? Cine are nevoie de acest festival? Care vor fi aceia care vor alcătui publicul inițial al acestuia?”

Cine va beneficia de festival și în ce fel?”<sup>3</sup>.

Artele stradale fac parte dintr-o mișcare mai generală care separă cumva festivalurile de practicile culturale europene. Deși majoritatea celor care au lansat astfel de festivaluri nu erau inițial conștienți de aceste tendințe, au realizat ulterior că, de fapt, se confruntă cu aceleași probleme comune tuturor festivalurilor. Un prim studiu efectuat în cadrul European Festival Research Project (EFRP), care a început în mai 2004, observa, într-adevăr, că festivalurile de orice tip sunt afectate de probleme similare, mai ales în ceea ce privește impactul lor asupra oamenilor.

Festivalurile au devenit emblematice pentru problemele și contradicțiile actualelor practici culturale, marcate de globalizare, integrare europeană, oboseală instituțională, dominație a industriei culturale și de reducerea subvențiilor publice. Festivalurile remodelează spațiile publice din Europa, afirmă noi puncte focale dincolo de centrele culturale tradiționale și promovează competența interculturală a tuturor părților implicate.

Există tensiuni complexe între prezența artistică internațională și cea locală sau națională, sprijinul acordat creațiilor contemporane față de cel dedicat evenimentelor principale din programul festivalului, raportul dintre numărul evenimentelor efemere și al celor derulate pe termen lung ș.a.m.d. Asta înseamnă că cei care organizează festivaluri de acest gen se văd nevoiți să se confrunte cu aceleași dificultăți ca și în cazul altor discipline. Un festival poate reprezenta, uneori, o problemă pentru o comunitate locală. Ocupând o mare parte din spațiile publice situate în centrul orașului, festivalurile de stradă se plasează exact în „ochiul” furtunii.

Festivalurile tind, astfel, să fie ținta reprezentanților mass-media, să fie urmărite îndeaproape de profesioniști, să devină foarte atractive pentru sponsori și să obțină finanțări în mod repetat din partea autorităților publice, toate acestea din motive care nu au întotdeauna de-a face cu artele și cultura.

### ***Relația cu comunitatea locală***

Festivalurile pot avea uneori un real impact asupra dezvoltării locale. Influența lor, fie la nivel regional, național sau chiar internațional, aduce multe beneficii zonei locale. Faima unui festival poate favoriza coeziunea socială și nu mai există nici o umbră de îndoială în privința rolului dinamic pe care îl au festivalurile la nivel economic. „Atunci când teatrul de stradă se combină cu dezvoltarea locală, apar noi forme de mobilizare a audiențelor”<sup>4</sup>. Prin atragerea de vizitatori externi, acestea sporesc consumul și chiar impulsionează crearea de noi locuri de muncă (chiar dacă, de cele mai multe ori, doar temporare). În aceste condiții, este ușor de înțeles de ce autoritățile locale sunt dornice de festivaluri (mai ales dacă au loc în spații publice, în aer liber).

În afara impactului lor la nivel local, festivalurile au și o anumită influență asupra tipului de public la care ajung. Festivalurile de stradă, în special, pot juca un rol în politica de dezvoltare urbană. Ca urmare a amplasării lor într-un oraș, ei pot schimba centrul de greutate al acestuia și pot atrage atenția localnicilor și a vizitatorilor asupra zonelor uitate sau abandonate. Acestea conferă o nouă percepție asupra orașului, schimbându-i fluxul în perioada festivalului și, în unele cazuri, chiar pe termen lung. Întrebarea referitoare la locația festivalului duce, aproape în mod

3 Klaic Dragan, Bollo Alessandro, *Festivals: challenges of growth, distinction, support base and internationalization*, Tartu, Culture 2000, 2004, pag. 28.

4 Besnier, Yannick, *Quand arts de la rue et développement local se conjuguent*, quoted in Gonon Anne, *La relation au public dans les arts de la rue*, col. Carnets de rue, Editions l'Entretemps, 2006, pag. 105.

sistematic, la întrebarea crucială privind natura publicului. Amplasarea unui festival într-o structură urbană determină în mare măsură participarea publicului, cât și publicul-țintă. După cum indică cifrele, festivalurile care oferă evenimente gratuite în spații publice exterioare au un succes garantat. Astfel, de la festivalul ocazionat de celebrarea St. Patrick's Day (Irlanda) și până la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu (România), sute de milioane de spectatori se adună pe străzi.

Prezența locală a unui festival și relațiile sale cu comunitatea respectivă sunt, de asemenea, un factor major în asigurarea longevității sale. Nevoia de a interacționa cu localnicii devine mai acută dacă un festival are aspirații internaționale. Astfel, festivalurile mari se pot constitui în factori de dezvoltare locală, în timp ce, pe de altă parte, devin parte integrantă a peisajului artistic european pe care îl ajută să se definească sau să se reinventeze.

### **Concluzii**

Deși multe studii arată necesitatea implicării publicului în proiecte artistice și culturale, teatrul de stradă, prin relația sa directă cu publicul și prin poziționarea spectatorului în centrul procesului artistic, arată că au potențialul de a fi o forță motrice a coeziunii sociale. Din acest punct de vedere, mobilitatea artiștilor de stradă trebuie îmbunătățită și sprijinită în mod constant. Călătorind în turnee pentru a se întâlni cu publicul din alte țări, artiștii își confruntă propria viziune asupra lumii cu cea a altor culturi, încurajând astfel apariția unei noi identități comune, transfrontaliere, prin actul artistic. „Când artiștii stradali pleacă să-și prezinte spectacolul în străinătate, aceștia își deschid sufletul către întâlnirea cu un alt public, din care speră să se întoarcă transformați: când opera originală trece

o graniță și este prezentată unui public diferit, dintr-un oraș îndepărtat, aceasta este la propriu transportată, transpusă sau transferată, devenind clar un vehicul de transformare a artiștilor... Dacă nu s-ar întâmpla acest fenomen, compania nu ar face altceva decât să rezerve o zi din calendarul unui turneu”<sup>5</sup>.

Astăzi, studiile asupra spectatorilor din zona teatrului de stradă arată progrese în domeniul democratizării și întâlnirii cu publicuri neexploatare. În ciuda provocărilor uriașe cu care se confruntă, artele spectacolului de stradă au capacitatea de a reuni un public mixt, alcătuit din spectatorii familiarizați cu instituțiile culturale, din fani ai artelor stradale, dar și din novicii atrași de spiritul festiv al acestora. Toți stau unul lângă altul, într-un spațiu public recunoscut a fi un spațiu comun, „fără ziduri”. Studiile ne arată, de asemenea, necesitatea investiției de noi resurse pentru a găsi modalități de implicare a publicurilor „excluse” de la fenomenul cultural: cei care locuiesc în cartiere urbane situate la periferia orașelor, cei din zonele rurale etc. Artiștii de stradă, în propria lor țară și oriunde în alte țări, nu fac diferențieri între cei care îi urmăresc și aplaudă, fiind dispuși să se întâlnească cu oricine le apreciază munca. Artiștii stradali nu au așteptat lansarea politicilor culturale și a programelor internaționale înainte de a participa la „confruntarea” cu audiențele din întreaga Europă. Ei au fost aceia care au abordat printre primii chestiunile de interes național și au plasat relația lor cu spectatorii la loc de cinste, făcând mai mult decât oricare alt grup pentru a pune în discuție chestiunea dezvoltării publicului la nivel european. De fapt, totul se rezumă la relația reciprocă de prețuire și admirație care îi inspiră, deopotrivă, pe artiștii de stradă și pe spectatori.

5 Wallon Emmanuel, *Territoires: rue, Europe, monde*, quoted in Martin-Lahmani Sylvie, *IN SITU, Voyages d'artistes européens*, Editions l'Entretemps, 2008, pag. 12.

## BIBLIOGRAFIE

1. Gonon, Anne, *La relation au public dans les arts de la rue*, col. Carnets de rue, Editions l'Entretemps, 2006.
2. Gaber Floriane, *Les publics des arts de la rue en Europe*, Eunetstar network, HorsLesMurs, ediție specială, 2005.
3. Klaic Dragan, Bollo Alessandro, *Festivals: challenges of growth, distinction, support base and internationalization*, Tartu, Culture 2000, 2004.
4. Martin-Lahmani Sylvie, *IN SITU, Voyages d'artistes européens*, Editions l'Entretemps, 2008.





# MANAGEMENTUL PRODUCTIEI TEHNICE ÎN ARTELE SPECTACOLULUI

---

**SILVIU SCROB**

dr., Mozaic ArtEvents

---

**Silviu Scrob** did a PhD thesis at Lucian Blaga University of Sibiu, in Theatre and Performing Arts: *Technical Production Management in Performing Arts*. He founded Mozaic Jazz Festival and throughout his career he worked as a technical production manager for Sibiu Capital of Culture Program in 2007, Sibiu International Theatre Festival, ArtMania Festival, New Media - Electric Castle, Summer Well Festival etc.

**Institutional Affiliation and Contact:**

Mozaic ArtEvents, str. Săcel, nr. 51, Sibiu, România  
[silviu@mozaic-events.ro](mailto:silviu@mozaic-events.ro)

*Technical Production Management in Performing Arts*

The article is focusing on technical production and its objectives in performing arts, by analyzing its phases and activities. The management of stage production is described, according to its special needs and according to the specific duties of the technical production management. By evaluating all these aspects, the author of the article will conclude that technical production is a key element of performing arts.

performing arts, performance, technical production, technical production management, technical production manager

Interesul pentru această temă de cercetare a venit îndeosebi din implicarea mea profesională în activități de realizare și implementare a producției tehnice în artele spectacolului. Fie că vorbim despre realizarea unor noi spectacole, de găzduirea unor spectacole în cadrul diferitelor festivaluri, sau de realizarea unor turnee cu diverse spectacole, întotdeauna a existat o confruntare cu necesitatea de a îmbunătăți producțiile tehnice și de a realiza mai bine managementul acestora. Pe tot acest parcurs, am căutat să găsesc mai mult sens, mai multă coerență, eficiență, dar și o cunoaștere mai profundă a managementului producției tehnice și a rolului acestuia în artele spectacolului. În tot acest timp s-au cristalizat o serie de întrebări fundamentale, care au ghidat interesul de cercetare spre realizarea unei prime lucrări dedicate managementul producției tehnice în artele spectacolului.

„Ce este producția tehnică?”, „Care este scopul ei?”, „Care sunt etapele și activitățile necesare pentru realizarea unei producții tehnice?”, „Ce este managementul producției tehnice?”, „Cum se face?”, „Ce este un manager de producție tehnică?”, „Care sunt aptitudinile și abilitățile lui?”, „Cu ce se ocupă el, de fapt?”, „Care sunt tehnicile, abilitățile și instrumentele specifice la care apelează în munca sa?”, „Este managementul de producție tehnică un element esențial al calității actului cultural?”

În cadrul cercetării și studiilor întreprinse, am analizat mediul și contextul în care specialiștii în domeniul producției tehnice și în managementul producției tehnice în artele spectacolului au contribuit la cunoașterea și aprofundarea acestor subiecte. Documentările realizate în literatura de specialitate au relevat faptul că, în România nu există cărți, publicații sau lucrări care să abordeze producția tehnică precum un domeniu, sau managementul producției tehnice ca specializare, profesie

ori ca disciplină practică. Mai mult decât atât, cercetările și lucrările de specialitate realizate în România privind teoria și practica organizațională și managerială a întreprinderilor culturale neglijează sau omit total domeniul producției tehnice.

În ultimele decenii, schimbarea tehnologiilor și, mai ales, apariția și implementarea noilor tehnologii, joacă un rol tot mai important în contextul managementului cultural în artele spectacolului. În acest context, relevanța managementului producției tehnice a devenit cu atât mai importantă cu cât realizarea spectacolelor se bazează tot mai mult pe folosirea tehnologiei.

În ciuda importanței și a rolului tot mai însemnate în contextul artelor spectacolului, susțin că producției tehnice și managementului acesteia nu i se acordă atenția și sprijinul necesare pentru atingerea potențialului și nivelului de performanță menite să asigure și să potențeze calitatea actului artistic.

Acest articol rezumă conținutul unui studiu doctoral, dedicat vastului domeniu al producției tehnice și încearcă să creeze o imagine cuprinzătoare și coerentă asupra a ceea ce înseamnă și este managementul producției tehnice în artele spectacolului.

## INTRODUCERE

Spectacolele au animat viața oamenilor cu mult înaintea erei noastre, și în timp s-au dovedit a fi o formă de satisfacere a necesităților societății. În prezent, evenimente precum spectacole, concerte, festivaluri, expoziții, conferințe, jocuri sportive sau producții TV se bucură de o atenție extraordinară. Din punct de vedere economic, dar și cultural și turistic, evenimentele au devenit proiecte importante pentru comunitățile și zonele de desfășurare. În ultimele decenii, schimbarea tehnologiilor și, mai ales, apariția și implementarea noilor tehnologii, joacă un rol tot mai important în contextul managementului cultural în artele

spectacolului. În acest context, relevanța managementului producției tehnice a devenit cu atât mai importantă cu cât realizarea spectacolelor se bazează tot mai mult pe folosirea tehnologiei.

Considerăm drept oportună și folositoare realizarea unui studiu referitor la managementul producției tehnice în artele spectacolului pornind de la informațiile generale, așa cum sunt ele întâlnite în literatura și practicile internaționale, ținând cont de perspectiva realităților autohtone, prin prisma studiilor și experienței personale în acest domeniu din ultimii douăzeci de ani. Prin urmare, am urmărit realizarea unui studiu care să definească și să abordeze managementul producției tehnice în artele spectacolului ca specializare, profesie sau disciplină bine fundamentate, structurate și sistematizate la nivelul conceptelor, etapelor de lucru, clarificării activităților și acțiunilor necesare realizării și prezentării spectacolelor.

## **MANAGEMENTUL PRODUCȚIEI TEHNICE ÎN ARTELE SPECTACOLULUI**

Domeniul producției tehnice suferă de un vid informațional în materie de scriitură relevantă în limba română. La nivel național, producția tehnică în artele spectacolului nu a fost considerată un domeniu căruia să i se acorde atenția și resursele necesare pentru realizarea cercetării și studiilor menite să producă lucrările de specialitate atât de necesare acestui domeniu. În absența unui efort susținut, care să producă lucrările fundamentale și materialele necesare pentru formarea și creșterea standardelor profesionale în rândul lucrătorilor din domeniul artelor spectacolului, și implicit în rândul producțiilor tehnice, este imposibil ca spectacolele să-și atingă potențialul maxim în materie de inovație, dezvoltare și nivel al calității actului cultural. Pentru realizarea celor propuse, am început prin

fundamentarea conceptelor de „producție”, „producție tehnică” și „management al producției tehnice în artele spectacolului”.

Termenul general de „producție”, în cadrul artelor spectacolului, include atât producția tehnică, dar și celelalte resurse și mijloace implicate în realizarea și prezentarea unui spectacol, incluzând amenajarea spațiilor de desfășurare și de găzduire a participanților în condiții optime și sigure.

Termenul specific de „producție tehnică” se referă la resursele și mijloacele tehnice implicate în realizarea și prezentarea actului artistic în sine. În acest sens, producția tehnică este parte integrantă și se subordonează conceptului mai larg de „producție” în cadrul artelor spectacolului.

Producția tehnică în artele spectacolului se referă la resursele și mijloacele tehnice implicate în realizarea și prezentarea actului artistic în sine, precum: scena sau spațiul de desfășurare a spectacolului propriu zis, mecanisme și anexe sceno-tehnice, decoruri, mobilier, recuzită, echipamente de lumini, sunet, video și alte mijloace tehnice cu personalul tehnic aferent realizării, montării și operării acestora.

Producția tehnică susține creația și facilitează desfășurarea spectacolelor, fără a substitui actul artistic în sine, ci ca parte integrantă a acestuia.

Pentru a răspunde întrebării concrete „ce este producția tehnică?” putem rezuma că producția tehnică este suma tuturor resurselor și mijloacelor tehnice implicate în realizarea și prezentarea unui spectacol.

Producția tehnică, prin suma resurselor și mijloacelor sale, se constituie ca fiind mediu al creației, facilitator în realizare și asigură cadrul necesar desfășurării spectacolelor.

Managementul producției tehnice este suma tuturor activităților și acțiunilor specifice menite să prevadă și organizeze cât mai bine toate resursele și mijloacele tehnice implicate în realizarea și desfășurarea spectacolelor. Managementul producției tehnice are ca

scop să prevadă și să organizeze cât mai bine toate resursele și mijloacele tehnice implicate în procesul realizării și desfășurării optime a spectacolelor.

Managementul producției tehnice implică efectuarea unui set de activități și acțiuni specifice menite să prevadă și organizeze cât mai bine toate resursele și mijloacele tehnice implicate în procesul realizării și desfășurării spectacolelor.

Studiind diverse metode de realizare a managementului producțiilor tehnice și folosind experiența proprie, am identificat patru funcții de bază și cinci obiective care ar trebui să ghideze managementul producției tehnice.

Funcțiile de bază ale managementului producției tehnice sunt:

1. organizarea;
2. planificarea și programarea;
3. coordonarea;
4. supervizarea.

Principiile fundamentale care guvernează realizarea producției tehnice și managementul acesteia sunt:

1. funcționalitatea;
2. eficiența;
3. siguranța;
4. frumusețea – estetica;
5. responsabilitatea.

Respectarea acestor principii fundamentale oferă posibilitatea ca toate acțiunile și activitățile pe care producția tehnică le implică să se ghideze și să urmărească obținerea de rezultate profesionale solide, indiferent de ambiguitatea sau subiectivitatea conceptelor artistice, modalitatea de abordare, tipul spectacolului sau numărul de variabile implicate în realizarea și prezentarea unui spectacol.

Am continuat cu clarificarea diferitelor contexte de realizare și prezentare a spectacolelor.

În acest sens, procesele și activitățile specifice necesare desfășurării sau prezentării unui spectacol impun

managementului producției tehnice trei perspective de abordare diferite:

A. Managementul producției tehnice din perspectiva realizării și prezentării în premieră a spectacolelor;

B. Managementul producției tehnice în contextul găzduirii spectacolelor;

C. Managementul producției tehnice în contextul deplasării și prezentării spectacolelor în alte spații decât cele în care au fost create.

Am identificat că parcursul necesar realizării și prezentării spectacolelor, din punct de vedere al managementului producției tehnice, se împarte în cinci etape de lucru după cum urmează

1. creația sau realizarea conceptului artistic;
2. pre-producția;
3. producția;
4. implementarea;
5. evaluarea și arhivarea.

Cu cât structurarea etapelor și descrierea activităților din cadrul fiecărei etape de lucru sunt mai bine realizate și clarificate, cu atât organizarea, trasarea sarcinilor, coordonarea și supravegherea sunt mai facile și eficiente.

În continuare am tratat individual toate cele trei perspective de abordare a realizării managementului producției tehnice explicitând și clarificând activitățile și acțiunile întreprinse în fiecare etapă și fază de lucru.

### **Managementul producției tehnice din perspectiva realizării și prezentării în premieră a spectacolelor. Creația sau realizarea conceptului artistic**

Această etapă de lucru are ca scop creația sau realizarea conceptului artistic al spectacolului. Conceptul artistic încorporează toate elementele și mijloacele implicate în realizarea și prezentarea spectacolului către public, inclusiv întreaga producție tehnică.

**Pre-producția:** implică stabilirea, planificarea, programarea și bugetarea tuturor resurselor implicate în realizarea și prezentarea unui spectacol. Pre-producția poate fi structurată în următoarele faze de lucru esențiale:

- Documentarea și stabilirea resurselor
- Bugetarea
- Planificarea și programarea

**Producția:** în această fază de lucru se desfășoară activitățile necesare realizării (fabricării, construirii, producerii), achiziției și închirierii tuturor resurselor și serviciilor de natură tehnică necesare pentru desfășurarea spectacolului.

**Implementarea:** această etapă are ca scop realizarea acțiunilor programate și planificate în faza de pre-producție în vederea prezentării spectacolului către public. În această etapă toate elementele produse, achiziționate sau închiriate în scopul realizării și prezentării spectacolului către public sunt montate, puse în funcțiune, calibrate, probate, programate și utilizate în regim de spectacol. Implementarea poate fi structurată în următoarele faze de lucru desfășurate în ordine cronologică:

- Activități pre-montare (Load-in)
- Montarea
- Repetițiile
- Prezentarea sau premiera spectacolului
- Demontarea
- Eliberarea spațiului (Load-out)

**Evaluarea și arhivarea:** are scopul de a clarifica dacă desfășurarea spectacolului a decurs conform planificărilor și obiectivele stabilite au fost atinse.

Arhivarea tuturor documentelor rezultate în urma activităților de realizare a producției tehnice este o misiune importantă, mai ales dacă spectacolul vizează o viață lungă.

## **Managementul producției tehnice în contextul găzduirii spectacolelor**

Acest punct clarifică diferențele de abordare și acțiunile specifice din cadrul diferitelor etape și faze de lucru în contextul găzduirii unui spectacol, pornind de la structura și sistematizarea de la punctul anterior și exemplificând modificările care se impun noului context. În acest sens, în contextul găzduirii unui spectacol deja creat ne putem ghida activitățile manageriale în cadrul următoarelor etape de lucru:

- Creația sau realizarea conceptului de găzduire;
- Pre-producția;
- Implementarea;
- Evaluarea și arhivarea.

Față de contextul creației și realizării spectacolelor, unde producția reprezintă o etapă importantă în procesul realizării spectacolelor, în cazul găzduirii, producția nu mai constituie o etapă de lucru în sine (pentru că spectacolele au fost deja create), însă avem o serie de activități de producție specifice necesare pregătirii spațiului în vederea găzduirii spectacolelor în etapa de pre-producție. Astfel, în acest caz, etapa de producție din contextul realizării spectacolelor a fost inclusă ca fază de lucru în cadrul etapei de pre-producție.

## **Managementul producției tehnice în contextul deplasării și prezentării spectacolelor în alte spații decât cel în care au fost create**

În punctele anterioare, menite să clarifice etapele de lucru și activitățile specifice fiecărei etape implicate în realizarea managementului producției tehnice în contextul creației și găzduirii spectacolelor, am realizat o structură și o sistematizare cronologică a etapelor de lucru asupra cărora intervenim cu modificările care se impun noului context, acela al deplasării și prezentării spectacolelor în alte spații

decât cele în care au fost create sau a avut premiera.

În acest sens, în contextul deplasării și prezentării spectacolelor în alte spații decât cele în care au fost create, ne putem ghida activitățile manageriale în cadrul următoarelor etape și faze de lucru:

- Creația conceptului artistic și realizarea spectacolului
- Pre-producția
- Documentarea și stabilirea resurselor
- Bugetarea
- Planificarea și programarea
- Contractarea și realizarea elementelor necesare producției tehnice
- Implementarea
- Activități pre-montare (Load-in)
- Montarea
- Probele și repetițiile
- Prezentarea spectacolului
- Demontarea
- Eliberarea spațiului (Load-out)
- Evaluarea și arhivarea

### **SCENA – SPAȚIUL CENTRAL DESTINAT ARTELOR SPECTACOLULUI**

În continuare, considerăm că este necesară o scurtă introducere în universul spațiului scenic pentru a fixa acele cunoștințe de specialitate care sunt indispensabile în realizarea managementului producției tehnice.

Scena este definită ca element central în producția tehnică a spectacolelor. Întreaga producție tehnică se bazează pe elementele și caracteristicile scenei căreia îi revine sarcina să acomodeze toate elementele producției tehnice. Astfel, cunoașterea principalelor caracteristici, mecanisme și elemente ale scenei sunt esențiale pentru realizarea managementului producției tehnice în artele spectacolului.

### **NOȚIUNI, ECHIPAMENTE ȘI PRINCIPII DE BAZĂ FOLOSITE ÎN PRODUCȚIA TEHNICĂ A SPECTACOLELOR**

Cunoașterea mijloacelor, elementelor și resurselor implicate într-un spectacol este esențială pentru realizarea managementului producției tehnice în artele spectacolului. Am considerat ca fiind necesar să tratez noțiunile esențiale despre mijloacele, elementele și resursele de bază implicate într-un spectacol. Acest subcapitol tratează universul producției tehnice prin prisma echipamentelor tehnice folosite în artele spectacolului din perspectiva luminii, sunetului și a imaginii în artele spectacolului.

#### **Lumina în artele spectacolului**

Lumina, în cazul spectacolelor, creează mediul necesar pentru desfășurarea și receptarea acestora. În spectacolul contemporan, pe lângă îndeplinirea condiției de bază – cea de a facilita vizualizarea spațiului de desfășurare și a actului artistic în sine –, lumina a dezvoltat o relație mai complexă cu acesta. Relația luminii cu spectacolul a ajuns în punctul în care este considerată ca parte integrantă a produsului artistic finit. În timp ce, scena și elementele sale de decor tind să rămână o componentă relativ constantă, pe parcursul unui spectacol, efectele vizuale sunt cele care, prin schimbări repetate, ne atrag atenția și încearcă să transmită mesaje dintre cele mai variate, la fiecare schimbare. Daniel Klinger, lighting designer cu studii, experiență și practică îndelungată în domeniu a enunțat în teza sa de doctorat<sup>1</sup> patru obiective principale pe care designerul trebuie să le urmărească și să le atingă în timpul realizării și prezentării unui spectacol:

- Vizibilitate
- Tridimensionalitate

<sup>1</sup> Teză de Doctorat, *Rolul luminii în expresivitatea imaginii scenice*, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București, Daniel Klinger, 2018, p. 24

- Compoziție
- Stare

În literatura de specialitate, lumina, sursele de iluminat și designul acestora au avut și au parte de multe studii și cercetări care încă produc cunoaștere și dezvoltare domeniului. Industria producătorilor de lumini din zilele noastre ne oferă o gamă foarte diversificată de luminare. Cele mai folosite tipuri de luminare sunt denumite generic PAR (Parabolic Aluminized Reflector), Fresnel, PC (plan convex), reflector de profil, proiector inteligent cu cap mobil (*moving head*), și recent, au început să fie folosite tot mai mult aparate care încorporează tehnologii LED. Rolul luminilor și efectelor vizuale a devenit tot mai important, regizorul de lumini se confruntă cu o responsabilitate din ce în ce mai mare, în special în cazurile în care, scenografia unui spectacol constă doar în regia de lumini și prezența scenică a artiștilor. Acest aspect este întâlnit cu precădere în cazul concertelor. Un bun design al luminilor poate crea un număr infinit de efecte dramatice prin: variația culorii, intensității, mișcărilor razelor luminoase etc. Tot cu ajutorul luminilor, se pot induce diferite stări, pe care spectatorul le receptează și percepe ca atare.

### Sunetul în artele spectacolului

Sunetul este un fenomen fizic în care perturbațiile aerului constituie senzația produsă asupra organului auditiv (ureche). Urechea umană este sensibilă la vibrațiile aerului cu frecvențe cuprinse între aproximativ 20 și 20.000 Hz<sup>2</sup>, cu un maxim de sensibilitate auditivă în jur de 3.500 Hz. Din punct de vedere muzical, sunetul este o entitate caracterizată de trei atribute: înălțime, intensitate și timbru. În cazul evenimentelor care necesită amplificare s-au dezvoltat sisteme profesionale care să corespundă celor mai diverse și sofisticate necesități. Aceste sisteme poartă denumirea

generică de Public Address System (PA) sau Sound Reinforcement System (SR) și sunt formate din amplificatoare, microfoane, mixere, incinte acustice, monitorizare etc.

### Imaginea în artele spectacolului

Dacă evaluăm retroactiv evoluția tuturor tehnologiilor implicate în producția tehnică a unui spectacol, putem remarca cu ușurință că, tehnologiile video au avut cea mai rapidă și spectaculoasă evoluție. Apariția computerelor, a telefoanelor mobile cu camere foto-video integrate, cu nenumărate medii de redare foto-video, au creat o apetență crescută, sau chiar o anumită dependență, pentru consumul de conținut video. Aceste tendințe se manifestă sub diverse viziuni și în design sau, pur și simplu, în punerea în scenă a diferite spectacole. La nivel mondial, circulă o serie de curente pro și contra tendințelor integrării în cantități tot mai mari a tehnologiilor video în artele spectacolului. Atâta timp cât tehnologiile video integrate într-un spectacol servesc scopului principal și nu ignoră principiile fundamentale realizării producției tehnice în artele spectacolului, fiecare creator este liber să-și expună viziunea așa cum dorește, cum îi dictează rațiunea, simțul estetic și bugetul. Scopul principal al integrării video în orice spectacol este de a ajuta, sau de a veni în sprijinul comunicării în atenția publicului receptor a unei povești. Cu cât acest ajutor se face într-o manieră mai eficientă, expresivă și emoționantă, cu atât integrarea video într-un spectacol și-a deservit scopul.

### CONCLUZII

Acest articol abordează managementul producției tehnice în artele spectacolului dintr-o perspectivă nouă, care structurează și sistematizează procesele manageriale în activități și acțiuni etapizate cronologic, supuse principiilor fundamentale, raționamentelor și regulilor specifice acestui

2 John Cutnell, Johnson Kennets, *Physics*, 4<sup>th</sup> ed. New York: Wiley, 1998, p. 466

domeniu. Acest cadru sistematizat în etape și faze de lucru și structurat cronologic constituie și un schelet care se poate adapta tuturor formelor de arte ale spectacolului atât în contextul realizării, găzduirii și deplasării acestora. Pentru aceasta a fost esențial să realizăm o bună fundamentare a principiilor și o bună descriere a activităților și acțiunilor din cadrul fiecărei etape și faze de lucru.

Această lucrare ne ajută să ne formăm o imagine completă asupra producției tehnice și a importanței managementului acesteia într-o asemenea măsură încât putem concluziona că spectacolele private de managementul producției tehnice nu au capacitatea de a-și atinge potențialul maxim prin urmărirea și respectarea principiilor fundamentale ale producției tehnice care, în final, se vor reflecta în calitatea actului cultural.

În concluzie, consider că managementul producției tehnice este un element esențial al calității actului cultural.

Această lucrare dedicată managementului producției tehnice în artele spectacolului poate fi doar un început pentru literatura de specialitate în ceea ce privește cercetarea și publicarea de noi materiale menite să îmbunătățească acest domeniu care tinde să aibă un rol tot mai însemnat în realizarea și prezentarea spectacolelor. Ea sedimentează ani de zile de studii pe experiența acumulată de-a lungul anilor în care am fost implicat activ în realizarea și prezentarea de spectacole din perspectiva managementului producției tehnice.

## BIBLIOGRAFIE

- Dean Peter: *Production Management. Making Shows Happen*. The Crowood Press Ltd, 2010.
- Gillet Cary J. S.: *The Production Manager's Toolkit: successful production management in theatre and the performing arts*. New York, London: Routledge, 2016.
- John Cutnell, Johnson Kenneths, *Physics*, 4<sup>th</sup> ed. New York: Wiley, 1998, pag. 466
- Klinger Daniel: *Rolul luminii în expresivitatea*

- imaginii scenice*, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București, Teză de Doctorat, 2018, pag. 24
- Macgowan Kenneth & Melnitz William: *The Living Stage A History of the World Theatre*. Prentice-Hall INC, 1955.
- Oliszewski Alex, Fine Daniel, Roth Daniel: *Digital Media, Projection Design & Technology for Theatre*. Routledge, 2018.
- Petrovici Virgil: *Lumină și culoare în spectacol*. Editura Albatros, 1974.
- Shagan Rena: *Booking & Tour Management for the Performing Arts*. 3<sup>rd</sup> edition, Allworth Press, 2001.
- Shanda Mark, Dorn Dennis: *Technical Management for the Performing Arts*. Focal Press, 2016.
- Sonder Mark: *Event entertainment and production*. John Wiley & Sons Inc., 2004.
- Sutherland-Cohen I. Robert: *Introduction to Production: Creating Theatre Onstage, Backstage, & Offstage*. Routledge, 2017.
- Verhaar Jan: *Project Management. A Professional Approach to Events*. Boom, 2005.
- Waddell Ray, Barnet Rich, Berry Jake: *This business of concert promotion and touring*. Watson-Guptill Publications, 2007.

## WEBOGRAFIE

- d&b Soundscape, immersive sound technology: <https://www.dbsoundscape.com>
- Despre NEW MEDIA. O abordare teoretică: <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A22816/pdf>
- Elemente de natură funcțională în arta spectacolului de teatru: <http://oaji.net/articles/2017/2547-1532467364.pdf>
- INCFC – Cartea albă a Sectoarelor Culturale și Creative din România: [https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/Working\\_Group\\_1/Working\\_Group\\_MCI/White\\_paper\\_for\\_CCS\\_in\\_Romania.pdf](https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/Working_Group_1/Working_Group_MCI/White_paper_for_CCS_in_Romania.pdf)
- Industria culturale în societatea condusă prin cunoaștere: <https://www.revistadesociologie.ro/pdf-uri/nr1-2-2008/03-OscarGlodeanu.pdf>
- Oscar Hoffman, I. G. (2008). „Industria Culturală” în societatea condusă prin cunoaștere. Efectele economice și sociale ale industriilor cultural-creative, XIX. <https://www.revistadesociologie.ro/pdf-uri/nr1-2-2008/03-OscarGlodeanu.pdf>
- UNESCO Framework for Cultural Statistics, 2009: [http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en\\_0.pdf](http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf)

Notes.....



# VALOAREA CULTURII ȘI EVALUAREA IMPACTULUI SOCIAL AL ORGANIZAȚIILOR CULTURALE

**ELENI-ALEXANDRA POPA**

asist. univ. drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**Eleni-Alexandra Popa** is an associated professor at Lucian Blaga University of Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies, where she teaches Cultural Product Management, Cultural Production and Entrepreneurship, Cultural Strategies, Cultural Policies and Cultural Project Management. She received an MA in the Theory and Practice of Cultural Institutions and Events Management at Lucian Blaga University of Sibiu. She started a PhD at Lucian Blaga University of Sibiu in October 2017, with a thesis entitled *The Performing Arts in Social Context - The Social Impact of Creation and Participation in Artistic Events*. Between 2014 - 2017 she collaborated with cultural and youth organizations in Romania as cultural advisor at the University Cultural Centre of Sibiu, PR & Marketing specialist at the Tony Bulandra Municipal Theatre and the International Performing Arts Festival - BABEL FAST and consultant at the Liberte de Pensee and Youth for Education and Society associations in Bucharest. Between 2017 - 2019 she was an EU funding and marketing specialist at the Radu Stanca National Theatre of Sibiu and co-coordinator of the Sibiu Performing Arts Market, associated structure of the Sibiu International Theatre Festival. Since 2017, Ms. Popa has been assisting innovative startups from the EU and associated countries to access funding under the H2020 SME Instruments and EIC Accelerator.

**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  
[alexandra.popa@ulbsibiu.ro](mailto:alexandra.popa@ulbsibiu.ro)

## *The Value of Culture and the Evaluation of the Social Impact for the Cultural Organisations*

Cultural organisations are under constant pressure to articulate their value to society beyond the wider and less tangible notions of enriching our lives through culture. Funding bodies increasingly expect organisations to demonstrate their economic and social contributions. The different approaches to valuing culture are, to varying degrees, segmented into four main frameworks for policy development in the field of culture: culture and sustainability, culture and the economy, culture and society, and culture and creativity. This article will examine each of these frameworks in turn and analyse the practical implications and current practices for measuring the social impact of culture.

## KEYWORDS

cultural impact, cultural policy, societal impact, cultural organizations, cultural sustainability

## 1. Introducere

În 2017, cele peste 1,1 milioane de organizații culturale din EU-27 au generat o valoare adăugată de peste 145 miliarde de euro, reprezentând 4% din produsul intern brut al Uniunii<sup>1</sup>. Acest tip de date sunt citate adesea de către reprezentanți ai domeniului cultural, politicieni și cercetători pentru a demonstra valoarea organizațiilor culturale. Cu toate acestea, cuantificarea contribuțiile economice ale culturii nu oferă o imagine completă a beneficiilor acțiunilor artistice asupra indivizilor, comunităților și societății. Acest articol analizează alte moduri în care organizațiile culturale ne îmbunătățesc viața, în special prin contribuția la realizarea unor schimbări sociale pozitive.

Spre deosebire de orice alt domeniu de activitate, cultura creează experiențe care au un impact emoțional profund: la nivel personal, organizațiile culturale ne pot îmbogăți viețile interioare; la nivel local, pot fi o sursă de conexiune socială și de reînnoire a comunității; la nivel extins, organizațiile culturale aduc o contribuție crucială la crearea de experiențe comune care construiesc un sentiment de identitate comună ce sprijină crearea unei societăți mai vibrante și mai conectate.

Odată cu izbucnirea pandemiei de COVID-19, rolul esențial al culturii a devenit mai evident ca niciodată. Numeroase organizații culturale depind însă de subvenții și finanțări publice și private, fapt ce pune guvernele și finanțatorii în situația de a decide dacă activitățile culturale merită fonduri în raport cu alte bunuri publice, precum și care dintre activitățile și programele culturale trebuie sprijinite.

Astfel, organizațiile culturale se află sub o presiune constantă de a-și articula valoarea pentru societate dincolo de afirmațiile referitoare la noțiunile mai largi și mai puțin tangibile despre îmbogățirea vieții de zi cu zi prin cultură. Din ce în ce mai mult, finanțatorii se așteaptă ca organizațiile să își demonstreze atât contribuția economică, cât și impactul social specific.

Acum, mai mult ca niciodată, este timpul să ne întrebăm: Ce se află în spatele cifrelor? Ce trebuie să știm pentru a putea comunica adevărata profunzime și amploare a impactului nostru social?

## 2. Valoarea culturii - teorii și viziuni

Guersen și Rentschler au sugerat două conceptualizări principale ale valorii culturii: viziunea estetică, axată pe calitatea vieții și viziunea economică neoclasică, axată pe valoarea monetară a culturii într-o economie<sup>2</sup>. Acestea sunt, în esență, probleme de politică publică. După cum a susținut Williams, conceptul de cultură este un mod complex, dar util, de a prezenta reacțiile societății la schimbările importante și continue din viața socială, economică și politică<sup>3</sup>. Cu toate acestea, în majoritatea politicilor publice, valoarea culturii ca mijloc de înțelegere și reacție la aceste schimbări a tins să fie marginalizată.

Blomkamp a propus un cadru pentru înțelegerea valorii culturii și pentru aplicarea acesteia la politicilor publice. Această conceptualizare privește cultura ca proces, obiect, individ și entitate colectivă<sup>4</sup>. Ideea culturii ca obiect sau marfă care face parte dintr-un sistem global de producție, distribuție și consum a dominat cadrul

1 Amann S. and Heinsius J., Research for CULT Committee – Cultural and creative sectors in post-Covid-19 Europe: crisis effects and policy recommendations, Parlamentul European, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, Bruxelles, 2021

2 Guersen, G., & Rentschler, R., *Unraveling cultural value*, The Journal of Arts Management, Law, and Society, 2003, p. 196–210

3 Williams, R., *Culture and society – 1780-1950*. Hammonds Worth, Middlesex: Penguin Books, 1958, p. 110-131

4 Blomkamp, E., *A critical history of cultural indicators*, În L. MacDowall, M. Badham, E. Blomkamp, & K. Dunphy (Eds.), *Making culture count: The politics of cultural measurement*, houndmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015, p. 11-26

politicilor culturale în ultimii ani. Înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, cultura din majoritatea țărilor era considerată a fi o chestiune personală legată de expresie artistică sau estetică individuală, o activitate demnă și morală, dar nu neapărat una care merita sprijinul statului sau atenția politică. După 1945, această atitudine s-a schimbat oarecum pe măsură ce conceptualizarea culturii s-a extins pentru a include considerații colective legate de o anumită națiune sau societate - ceea ce UNESCO descrie ca „... setul de trăsături spirituale, materiale, intelectuale și emoționale distincte ale societății sau grupului social și care ... cuprinde, pe lângă artă și literatură, stiluri de viață, moduri de a trăi împreună, sisteme de valori, tradiții și credințe”<sup>5</sup>. Cultura ca proces se referă, în general, la cultivarea dezvoltării personale, spirituale sau intelectuale, care are beneficii intrinseci pentru un colectiv sau civilizație ce nu pot fi întotdeauna ușor de măsurat.

Aceste elemente pot fi încorporate, într-o anumită măsură, în patru categorii de interes pentru dezvoltarea politicilor culturale: cultură și sustenabilitate, cultură și economie, cultură și societate, și cultură și creativitate. Acest articol va examina pe rând fiecare dintre aceste categorii și apoi va explora modul în care impactul activităților culturale poate fi evaluat.

## 2.1. Cultura și sustenabilitate - valoare colectivă și procedurală

Pe la sfârșitul mileniului XX, în politicile publice au început să se acorde o atenție sporită modurilor în care cultura a contribuit la sustenabilitatea societăților, nu doar în sfera ecologică, ci și în domeniile economic

și social. UNESCO a susținut că strategia sustenabilității „cu trei piloni” - ecologic, economic și social - ar trebui completat de un pilon „cultural” pentru a explica modul în care „culturile încadrează relația oamenilor cu ceilalți din societatea lor și lumea din jur, inclusiv cu mediul natural, și le condiționează comportamentele”<sup>6</sup>. Aceste idei au fost preluate de organizația United Cities and Local Governments<sup>7</sup> și au fost elaborate de John Hawkes într-un tratat care susținea convingător includerea culturii ca „al patrulea pilon” al dezvoltării durabile.<sup>8</sup> Dintr-o perspectivă procedurală, strategia sustenabilității cu „patru piloni” a fost adoptat în numeroase exerciții de planificare locală, în special în Canada, Noua Zeelandă, Regatul Unit și Olanda.<sup>9</sup> Cu toate acestea, aplicarea sa la nivel național și internațional fost mai puțin coerentă. Probabil că acest lucru s-a datorat faptului că modelul i-a încurajat pe decidenții politici să poziționeze cultura separat de ceilalți trei piloni - o atitudine caracterizată de Dessein, Soini, Fairclough și Horlings drept „cultură în dezvoltarea durabilă cu un rol separat și autonom de jucat”. Aceștia propun alte două posibile roluri pentru cultură în strategia sustenabilității: cultura pentru dezvoltare durabilă și cultura ca dezvoltare durabilă. În primul, cultura joacă un rol de mediere, conectând celelalte dimensiuni ale sustenabilității - un fel de proces de interconectare care echilibrează cererile concurente și conflictuale și orientează politicile ecologice, economice și sociale către obiectivele lor. În cel de-al doilea, cultura își asumă un rol transformator prin modelarea și articularea valorilor societății și astfel, oferă o nouă paradigmă pentru

5 UNESCO, Declarația Universală asupra Diversității Culturale, 2001

6 UNESCO, *The Future We Want. The Role of Culture in Sustainable Development*, The Key Ideas

7 United Cities and Local Governments, *Culture in the sustainable development goals: A guide for local action*, 2018

8 Hawkes, J., *The fourth pillar of sustainability: culture's essential role in public planning*, Melbourne (VIC): Common Ground, 2001

9 Duxbury, N., & Jeannotte, M. S., *Including culture in sustainability: An assessment of Canada's integrated community sustainability plans*, International Journal of Urban Sustainable Development, 4(1), 2012, p. 1-19

înțelegerea relației dintre ființele umane și mediul lor.<sup>10</sup> În timp ce aceste două perspective sunt convingătoare din punct de vedere conceptual, ele au fost aplicate la un nivel limitat.

## 2.2. Cultura și economia – valoare de produs sau marfă

În ultimele decenii, rolul pe care cultura îl joacă în economiile postindustriale a reprezentat un punct de interes în sfera politicilor, în special la nivel local (a se vedea de exemplu Florida<sup>11</sup>, Currid<sup>12</sup>, Landry<sup>13</sup> și Howkins<sup>14</sup>. Cunningham, Banks și Potts<sup>15</sup> au descris patru modele de cultură și economie:

- (1) modelul subvenției, care consideră cultura ca un bun public finanțat din restul economiei;
- (2) modelul competitiv (sau al industriilor culturale) în care marile companii media operează într-un mod similar cu alte mari industrii;
- (3) modelul dezvoltării (sau al industriilor creative) care creează valoare nu numai în cadrul industriei în sine, ci și pentru alte sectoare ale economiei (de exemplu, designul creativ în industria automobilelor sau a jocurilor video);
- (4) modelul inovator (sau economia creativă) în care industriile creative acționează ca producător sau canal pentru idei sau tehnologii noi care să stimuleze schimbări sociale.

În cea mai mare parte a secolului XX, modelele (1) și (2) au dominat deciziile

cu privire la politicile culturale, dar spre sfârșitul secolului, modelele (3) și (4) au început să primească mai multă atenție la nivel internațional, național și local.

În ceea ce privește impactul economic, cercetările efectuate de EY în 2015<sup>16</sup> au constatat că, la nivel global, industriile culturale și creative au generat venituri de \$2250 miliarde anual și au angajat 29,5 milioane de oameni. Primele trei industrii creative din punct de vedere al câștigurilor financiare au fost televiziunea, artele vizuale și ziarele și revistele, iar conținutul cultural a fost cea mai mare sursă de venituri pentru industriile digitale, generând \$66 miliarde în vânzări de conținut și aproape \$22 miliarde în vânzări de publicitate în 2013.<sup>17</sup> Același raport a constatat, că economia culturală informală, formată din produse și servicii culturale gratuite sau sponsorizate, a fost estimată la o valoare de aproximativ \$33 de miliarde în 2013 și a angajat aproximativ 1,2 milioane de oameni.

Câteva țări au dezvoltat Conturi Satelit pentru Cultural pentru a calcula dimensiunea PIB-ului culturii. De exemplu, PIB-ul culturii Canadei în 2017 a fost de C\$53,1 miliarde sau aproximativ 2,7% din PIB-ul total al țării. Peste 666.000 de persoane dețineau locuri de muncă în industriile culturale și creative, reprezentând aproximativ 3,6% din totalul locurile de muncă din economie.<sup>18</sup> În Statele Unite, contribuția culturii la PIB-ul național este chiar mai mare, ajungând la \$804,2 miliarde (4,3%) în 2016, cu 5 milioane de oameni angajați în sectorul cultural.<sup>19</sup>

10 Dessein, J., Soini, K., Fairclough, G., & Horlings, L., *Culture in, for and as sustainable development*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2015

11 Florida, R., *The rise of the creative class*. New York: Basic Books, 2002

12 Currid, E., *The Warhol economy – how fashion, art, and music drive New York City*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007

13 Landry, C., & Bianchini, F., *The creative city*, London: Demos, 1995

14 Howkins, J., *The Creative Economy: How people make money from ideas*. London: Penguin, 2001

15 Cunningham, S., Banks, J., & Potts, J., *Cultural economy: The shape of the field*, În H. K. Anheier, & Y. R. Isar (Eds.), *The cultural economy. The cultures and globalization series 2*, London: SAGE Publications Ltd., 2008, p. 15–26

16 EY, *Cultural times – the first global map of cultural and creative industries*, 2015

17 Ibid. 16

18 Statistics Canada, *Provincial and territorial culture indicators*, 2019

19 National Endowment for the Arts, *Latest data shows increase to U.S. Economy from arts and cul-*

Politicile culturale în sprijinul dezvoltării economice includ o gamă largă de subvenții, finanțări, măsuri fiscale, tratate, acorduri comerciale și parteneriate.

### 2.3. Cultură și societate – valorificarea bunăstării individuale și colective

Blomkamp consideră cultura ca un activ social cu valoare morală și estetică pentru producătorii și consumatorii de bunuri și servicii culturale.<sup>20</sup> După cum a subliniat Williams, unul dintre sensurile cuvântului „cultură”, datând din secolele XVIII și XIX, a fost „o zonă a experienței personale”<sup>21</sup>. Acest sens a evoluat ulterior într-un „întreg mod de viață, material, intelectual și spiritual”<sup>22</sup>. În cadrul acestei definiții mai cuprinzătoare, s-a putut lua în considerare modul în care cultura afectează societăți întregi.

La fel ca societatea însăși, efectele culturii sunt complexe și mai greu de măsurat decât impactul economic al culturii. Cu toate acestea, Jeannotte<sup>23</sup> a examinat o gamă largă de impacturi sociale care au fost studiate pe larg în literatura de specialitate și a propus patru cadre generale pentru analiză:

- (1) Cadrul holistic care examinează relația dintre cultură, durabilitate și dezvoltare comunitară;
- (2) Cadrul care leagă cultura de conceptele de bunăstare și coeziune socială;
- (3) Cadrul care examinează rolul culturii în promovarea conexiunilor și participării;
- (4) Cadrul care examinează rolul culturii în dezvoltarea valorilor civice.

Literatura de specialitate a corelat efectele pozitive ale participării culturale cu

dezvoltarea identității, a coeziunii sociale (în sensul dezvoltării capitalului social și a bunăstării colective) și a sănătății și securității personale.<sup>24</sup> Deși există dificultăți în traducerea acestor efecte de la nivel național la nivel comunitar, există unele dovezi că participarea culturală poate fi legată de diferite forme de participare civică, cum ar fi votul și voluntariatul.<sup>25</sup>

Aceste efecte sunt mai dificil de clasificat decât cele care vizează aspectele economice ale culturii și sunt frecvent încorporate în alte domenii strategice, cum ar fi educația (inclusiv educația artistică), asistența medicală (spre exemplu, politicile de ameliorare a bolilor și dizabilităților prin activități creative), și planificarea urbană (politicile destinate creșterii calității vieții prin îmbunătățiri estetice, conservarea patrimoniului și infrastructura culturală).

### 2.4. Cultură și creație – valorificarea imaginației

Deoarece actul creației este intangibil până când se concretizează într-un produs sau într-o activitate artistică, este dificil să i se determine valoarea. Cu toate acestea, produsele imaginației dețin o valoare simbolică, fiind esențiale atât pentru identitatea individuală, cât și pentru cea colectivă. Chiar și în fața dificultăților și a oprăririi, astfel de valori sunt menținute. Din acest motiv, sunt un subiect controversat în politicile publice deoarece vizează chestiuni de identitate, apartenență și conexiune.

Parafrazându-l pe Max Wyman, sănătatea fizică este necesară pentru viață, dar cultura, artele și moștenirea noastră culturală

tural sector, 2019

20 Ibid. 5

21 Williams, R., *Culture and society 1780-1950*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books., 1958, p. 94

22 Ibid. 22

23 Jeannotte, M. S., *The social effects of culture*, Ottawa: Centre on Governance, University of Ottawa, 1958

24 Ibid. 24

25 National Endowment for the Arts, *Art-goers in their communities: Patterns of civic and social engagement*, Washington: National Endowment for the Arts, 2009

sunt motive pentru a trăi, hrană pentru imaginației și inspirație pentru visuri.<sup>26</sup> În prezent, majoritatea statelor recunosc într-o oarecare măsură aceste beneficii și au în vigoare politici și programe care sprijină creația artistică, protejarea și conservarea patrimoniului, precum și producția și diseminarea conținutului creativ (în principal, dar nu exclusiv, produs pe plan local). De asemenea, multe dintre acestea încurajează participarea culturală a cetățenilor, iar altele investesc și în promovarea la nivel național și internațional a diverselor forme de expresie culturală. Totodată, în țări precum Franța și Canada, se pune un accent puternic pe susținerea creativității culturale interne în vederea consolidării identității naționale.

### 3. Evaluarea impactului culturii - considerente practice pentru organizațiile culturale

Aceste teorii despre valoarea culturii formează contextul în care organizațiile culturale trebuie să-și demonstreze impactul social printr-o bază solidă de dovezi. Nu este suficientă presupunerea că această contribuție este evidentă, fiind necesară depășirea provocării de a articula și evalua acest tip de impact.

Chiar și pentru economiști, convingerea că artele și cultura îmbunătățesc societatea este „atât viscerală, cât și analitică”<sup>27</sup>. În timp ce aceștia recunosc externalitățile pozitive ale culturii, le este dificil să explice impactul domeniului cultural asupra societății dincolo de cel economic.<sup>28</sup>

Finanțatorii ar putea solicita o evaluare holistică a beneficiilor culturii, care să depășească aspectul economic pentru a cuprinde impactul culturii asupra bunăstării,

societății și educației. Dar, chiar și atunci, considerațiile asupra contribuției extinse a investițiilor în cultură ar deveni un fel de analiză cost-beneficiu. În această situație, evaluarea impactului culturii ar necesita unități de măsură standardizate în termeni monetari, ceea ce ar duce la atribuirea unei valori monetare a unor aspecte culturale. Această abordare ar fi, în cel mai bun caz, incompletă, iar în cel mai rău, distructivă.

Prin realizarea unei evaluări economice a impactului unui proiect cultural, organizația recunoaște prioritatea aspectelor economice, deși acestea nu reflectă întotdeauna obiectivele programului. În vederea determinării legăturii dintre indicatorii financiari și succesul unui program cultural, un studiu american din 2016 a examinat o baza de date<sup>29</sup> ce conține informații despre activitățile a aproximativ 5000 de ONG-uri culturale. Concluziile au arătat că rezultatele unui program cultural sunt legate de aspecte financiare, dar unii dintre factorii care contribuie la stabilitate și eficiență financiară nu au nici o legătură cu rezultatele programului sau sunt în detrimentul acestora.<sup>30</sup>

Având în vedere diversitatea sectorului cultural, există o varietate de motivații și abordări ale evaluării impactului proiectelor culturale. Înțelegerea factorilor politici și economici, precum și beneficiile și limitările diferitelor metode de raportare, este esențială organizațiilor culturale.

26 Wyman, M., *The defiant imagination*, Vancouver: Douglas and McIntyre Ltd, 2004

27 Goodwin, C. D., *Public Support of the Arts in the History of Economics: Introduction*. History of Political Economy, 37(3), 2005, p. 399–411

28 Belfiore, E., & Bennett, O., *Rethinking the social impacts of the arts*, International Journal of Cultural Policy, 2007, p. 135–151

29 Cultural Data Project (2004–2012)

30 Kim, M., *Empirical Evidence from Nonprofit Arts Organizations*, Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly, 2017

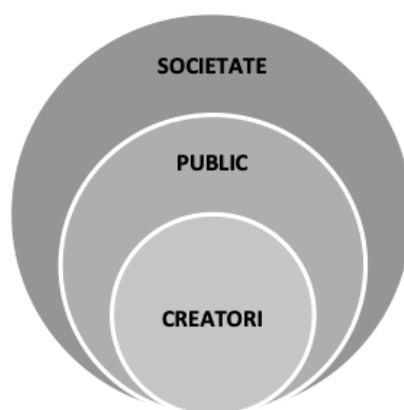
### 3.1. SROI sau evaluarea pe bază de rezultate

Studiile privind rentabilitatea socială a investițiilor (SROI) au devenit relativ populare în ultimul deceniu, în parte datorită raportului economic care poate fi prezentat la sfârșit (de exemplu, 3,40 lei SROI pentru fiecare 1 leu investit). O abordare SROI ia o serie de rezultate intangibile și le atribuie valori financiare reprezentative, producând o valoare exprimată în termeni financiari care poate fi folosită în relația cu finanțatorii.

Metoda SROI este complexă și, implicit, costisitoare de aplicat. De obicei, implică articularea viziunii proiectului luând în considerare teoria schimbării sociale<sup>31</sup>, colectarea datelor disponibile programului și realizarea de interviuri cu factorii interesați pentru a stabili rezultatele programului. Acestor rezultate le sunt apoi atribuite costuri reprezentative pentru a putea estima o valoare generală care ar răspunde la întrebările „Cât ar costa statul să realizeze acest lucru folosind propriul aparat?” și „Cât ar costa statul dacă nu s-ar face această intervenție?”.

Deși este o metoda apreciată pentru capacitatea sa de a atribui o valoare financiară unui proiect cultural, SROI se bazează pe profunzime calitativă, practicienii dedicând un timp îndelungat înțelegerii proiectului.

### 3.2. Evaluarea impactului social asupra factorilor interesați



În articularea valorii și a impactului unei organizații culturale este esențială identificarea factorilor interesați pentru a se putea rafina metoda de evaluare și a scopului acesteia. Din perspectiva evaluării impactului proiectelor culturale, factorii interesați pot fi segmentați în trei categorii: creatori, public și societate. Prima categorie este reprezentată de persoanele care participă în crearea artei și au un rol în rezultatul final. Impactul pe care crearea unui produs sau serviciu cultural îl are asupra acestei categorii este diferit și mult mai personal decât în cazul publicului. Ce-a de-a doua categorie include persoanele care sunt prezente pentru a consuma produsul sau serviciul cultural. Este important de menționat că aceste două categorii se pot întrepătrunde atunci când există participanți la actul cultural care pot fi considerați ca fiind din ambele. Acest aspect va depinde de obiectivele proiectului. Ultima categorie, societatea, este mult mai dificil de definit, dar foarte importantă în evaluarea impactului social care se referă, în esență, la efectele extinse și pe termen lung. Aceste sunt de interes pentru finanțatorii publici care își doresc să știe valoarea instrumentală. Literatura de specialitate segmentează impactul social culturii în mai multe moduri, dar lista celor 50 de efecte împărțite pe 6 domenii propusă de Matarasso în 1997 este încă una dintre cele mai complete. În

<sup>31</sup> Țurcanu, V., Ștefăruța, A., *Schimbarea Socială – Efecte, teorii, factori și tipuri*, Mentalități ale societății în transformare, Chișinău, 2016

acest sens, este important a se vedea Anexa 1 (Tabel „Domenii asupra cărora cultura poate avea impact, conform Matarasso, F., *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*. Comedia, 1997).

În domeniul dezvoltării personale, îmbunătățirea stimei de sine și a construcțiilor psihologice conexe, precum și dezvoltarea forței de muncă și a educației, sunt adesea categorii de impact atribuite proiectelor culturale. Este necesară însă acordarea unei atenții sporite atunci când se încearcă o corelarea cauză-efect.<sup>32</sup> În ceea ce privește coeziunea socială, există studii concentrate pe anumite aspecte, ca justiția penală<sup>33</sup>, dezvoltarea comunitară<sup>34</sup> și regenerarea urbană<sup>35</sup>.

Bunăstarea este un termen general folosit pentru a cuprinde totul, de la fericire la sănătate fizică și mentală, dar poate fi definit ca incluzând starea de bine hedonică, sau „a se simți bine” și starea de bine eudemonică, sau „a funcționa bine”. Aceste aspecte sunt măsurate în general prin chestionarea subiectivă a indivizilor în legătură cu felul în care se simt, ceea ce, deși prezintă o serie de probleme, este considerată utilă, iar o anumită iterație a bunăstării va apărea în aproape fiecare evaluare a impactului social.<sup>36</sup> Un studiu<sup>37</sup> care a încercat să demonstreze o legătură cauzală între participarea la culturală și sănătatea fizică, a implicat un număr mare de suedezi cărora le-au fost adresate întrebări despre gradul de participare la culturală și sănătate acestora. Pentru a măsura orice variație în ceea ce privește sănătatea percepută, participanții au

fost contactați din nou după aproximativ un deceniu, studiul observând un risc crescut al problemelor de sănătate pentru cei care și-au redus participarea culturală.

#### 4. Concluzii

Ca și domeniul cultural, teoria și practica evaluării impactului culturii este într-o continuă evoluție. Măsurarea impactului social este un domeniu relativ recent și, ca atare, are un grad ridicat de complexitate și prezintă numeroase dificultăți. Specialiștii nu au ajuns la un consens cu privire la cele mai eficiente metode, dar factorii interesați se așteaptă ca organizațiile culturale să se decidă asupra unei abordări și să aloce resurse considerabile în această direcție.

Impactul proiectelor culturale se extinde de la individ la întreaga societate, îmbunătățind sănătatea și bunăstarea individuală, consolidând coeziunea comunitară și contribuind la dezvoltarea culturală și economică colectivă. Evaluarea impactului culturii încearcă să adreseze obiectivele politice și economice, tendința actuală de a folosi metode de analiză financiară fiind susținută de guverne și de organismele finanțatoare. Măsurarea impactului social este importantă, nu doar pentru că este o cerință a finanțatorilor, ci și pentru că este o modalitate de a fi transparent cu factorii interesați.

Organizațiile culturale trebuie să facă alegeri mai bine informate în ceea ce privește măsurarea impactului social și să clarifice elemente esențiale în legătură cu activitate, motivația, eficacitatea abordărilor

32 Winner, E., & Cooper, M., *Mute those claims: No evidence (yet) for a casual link between arts study and academic achievement*, Journal of Aesthetic Education, 2000

33 Hughes, J., *Doing the Arts Justice: A Review of Research Literature, Practice and Theory*, The Unit for the Arts and Offenders, Centre for Applied Theatre Research, 2009

34 Kay, A., *Art and community development: The role the arts have in regenerating communities*, Community Development Journal, 2000

35 Evans, G., *Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration*, Urban Studies, 2005

36 Wheatley, D., & Bickerton, C., *Subjective well-being and engagement in arts, culture and sport*, Journal of Cultural Economics, 2017

37 O'Neill, M., *Cultural attendance and public mental health - from research to practice*, Journal of Public Mental Health, 2010

și indicatorii de succes. O înțelegere clară a rezultatelor urmărite de proiectele culturale și a evaluării în sine va spori capacitatea acestora de a-și articula valoarea în fața finanțatorilor și de a-și îmbunătăți activitățile. Atunci când aceste aspecte sunt incluse într-o strategie coerentă și sustenabilă, măsurarea impactului social poate ajuta organizațiile culturale să realizeze schimbări sociale pozitive profunde și de durată.

## Bibliografie

- Amann S. and Heinsius J., Research for CULT Committee – Cultural and creative sectors in post-Covid-19 Europe: crisis effects and policy, recommendations, Parlamentul European, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, Bruxelles, 2021, [https://www.europarl.europa.eu/thinktank/ro/document.html?reference=IPOL\\_STU%282021%29652242](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/ro/document.html?reference=IPOL_STU%282021%29652242), accesat în 10.05.2021
- Belfiore, E., & Bennett, O., *Rethinking the social impacts of the arts*, International Journal of Cultural Policy, 2007
- Blomkamp, E., *A critical history of cultural indicators*, L. MacDowall, M. Badham, E. Blomkamp, & K. Dunphy (Eds.), Making culture count: The politics of cultural measurement, houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015
- Cunningham, S., Banks, J., & Potts, J., *Cultural economy: The shape of the field*, În H. K. Anheier, & Y. R. Isar (Eds.), The cultural economy. The cultures and globalization series 2, London: SAGE Publications Ltd., 2008, [https://www.researchgate.net/publication/27476697\\_The\\_cultural\\_economy\\_the\\_shape\\_of\\_the\\_field](https://www.researchgate.net/publication/27476697_The_cultural_economy_the_shape_of_the_field), accesat în 10.05.2021
- Currid, E., *The Warhol economy – how fashion, art, and music drive New York City*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007
- Dessein, J., Soini, K., Fairclough, G., & Horlings, L., *Culture in, for and as sustainable Development*, Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2015, <http://www.culturalsustainability.eu/conclusions.pdf>, accesat în 12.05.2021
- Duxbury, N., & Jeannotte, M. S., *Including culture in sustainability: An assessment of Canada's integrated community sustainability plans*, International Journal of Urban Sustainable Development, 2012, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080>, accesat în 11.05.2021
- Evans, G., *Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration*, Urban Studies, 2005, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1080/00420980500107102>, accesat în 12.05.2021
- EY, Cultural times – the first global map of cultural and creative industries, 2015, <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/ERI/pdf/EY-Cultural-Ti>, accesat în 12.05.2021
- Goodwin, C. D., *Public Support of the Arts in the History of Economics: Introduction*. History of Political Economy, 2005
- Guersen, G., & Rentschler, R., *Unraveling cultural value*, The Journal of Arts Management, Law, and Society, 33(3), 2003, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10632920309597346>, accesat în 12.05.2021
- H. K. Anheier, & Y. R. Isar (Eds.), *The cultural economy*, The cultures and globalization, 2008
- Hawkes, J., *The fourth pillar of sustainability: culture's essential role in public planning*, Melbourne (VIC): Common Ground, 2001
- Howkins, J., *The Creative Economy: How people make money from ideas*, London: Penguin Books, 2001
- Hughes, J., *Doing the Arts Justice: A Review of Research Literature, Practice and Theory*. The Unit for the Arts and Offenders, Centre for Applied Theatre Research, 2009, [https://www.researchgate.net/publication/237311511\\_Doing\\_the\\_Arts\\_Justice\\_A\\_Review\\_of\\_Research\\_Literature\\_Practice\\_and\\_Theory](https://www.researchgate.net/publication/237311511_Doing_the_Arts_Justice_A_Review_of_Research_Literature_Practice_and_Theory), accesat în 10.05.2021
- Jeannotte, M. S., *The social effects of culture*, Ottawa: Centre on Governance, University of Ottawa, 2017, [https://socialsciences.uottawa.ca/governance/sites/socialsciences.uottawa.ca/governance/files/social\\_effects\\_of\\_culture-final.pdf](https://socialsciences.uottawa.ca/governance/sites/socialsciences.uottawa.ca/governance/files/social_effects_of_culture-final.pdf), accesat în 10.05.2021
- Jeannotte, M. S., *When the gigs are gone: Valuing arts, culture and media in the COVID-19 pandemic*, Social Sciences & Humanities Open, Vol. 3, Ed. 1, 2021, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2590291120300863>, accesat în 12.05.2021

- Kay, A., *Art and community development: The role the arts have in regenerating communities*, Community Development Journal, 2000, [https://www.researchgate.net/publication/263620958\\_Art\\_and\\_community\\_development\\_The\\_role\\_the\\_arts\\_have\\_in\\_regenerating\\_communities](https://www.researchgate.net/publication/263620958_Art_and_community_development_The_role_the_arts_have_in_regenerating_communities), accesat în 14.05.2021
- Kim, M., *Empirical Evidence From Nonprofit Arts Organizations*, Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly, 2017, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0899764016662914>, accesat în 14.05.2021
- Landry, C., & Bianchini, F., *The creative city*, London: Demos, 1995
- Matarasso, F., *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*. Comedia, 1997, [https://parliamentofdreams.files.wordpress.com/2016/12/use\\_or\\_ornament.pdf](https://parliamentofdreams.files.wordpress.com/2016/12/use_or_ornament.pdf)
- National Endowment for the Arts, *Art-goers in their communities: Patterns of civic and social engagement*, Washington: National Endowment for the Arts, 2009, <https://www.arts.gov/publications/art-goers-their-communities-patterns-civic-and-social-engagement>, accesat în 12.05.2021
- National Endowment for the Arts, *Latest Data Shows Increase to U.S. Economy from Arts and Cultural Sector*, 2019, <https://www.arts.gov/about/news/2019/latest-data-shows-increase-us-economy-arts-and-cultural-sector>, accesat în 12.05.2021
- O'Neill, M., *Cultural attendance and public mental health – from research to practice*, Journal of Public Mental Health, 2010, [https://www.researchgate.net/publication/254191486\\_Cultural\\_attendance\\_and\\_public\\_mental\\_health\\_-\\_from\\_research\\_to\\_practice](https://www.researchgate.net/publication/254191486_Cultural_attendance_and_public_mental_health_-_from_research_to_practice), accesat în 10.05.2021
- Statistics Canada, *Provincial and territorial culture indicators*, 2017, <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/190425/dq190425b-eng.htm>
- Țurcanu, V., Ștefăruța, A., *Schimbarea Socială – Efecte, teorii, factori și tipuri*, Mentalități ale societății în transformare, Vol. 2., 2016, [https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag\\_file/76-82\\_0.pdf](https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/76-82_0.pdf), accesat în 14.05.2021
- UNESCO, Declarația Universală asupra Diversității Culturale, [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/5\\_Cultural\\_Diversity\\_EN.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/5_Cultural_Diversity_EN.pdf), accesat în 10.05.2021
- UNESCO, *The Future We Want*. The Role of Culture in Sustainable Development, The Key Ideas, <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/culture-and-development/the-future-we-want-the-role-of-culture/the-key-ideas/>, accesat în 10.05.2021
- United Cities and Local Governments, *Culture in the sustainable development goals: A guide for local action*, 2018, [https://www.uclg.org/sites/default/files/culture\\_in\\_the\\_sdgs.pdf](https://www.uclg.org/sites/default/files/culture_in_the_sdgs.pdf), accesat în 10.05.2021
- Wearing, A., Dalton, B. & Bertram, R., *Sector Briefing: Arts & Culture, The social impact of Australia's arts and cultural sector*, University of Technology Sydney, 2020
- Wheatley, D., & Bickerton, C., *Subjective well-being and engagement in arts, culture and sport*, Journal of Cultural Economics, 2016, [https://www.researchgate.net/publication/299355727\\_Subjective\\_well-being\\_and\\_engagement\\_in\\_arts\\_culture\\_and\\_sport](https://www.researchgate.net/publication/299355727_Subjective_well-being_and_engagement_in_arts_culture_and_sport), accesat în 14.05.2021
- Williams, R., *Culture and society – 1780-1950*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1958
- Williams, R., *Culture and society 1780-1950*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1971
- Winner, E., & Cooper, M., *Mute those claims: No evidence (yet) for a casual link between arts study and academic achievement*, Journal of Aesthetic Education, 2000, <https://www.jstor.org/stable/3333637?seq=1>, accesat în 14.05.2021
- Wyman, M., *The defiant imagination*, Vancouver: Douglas and McIntyre Ltd, 2004

Tabel 1. Domenii asupra cărora cultura poate avea impact

|                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Dezvoltare personală</b>        | <p>Creșterea încrederii și a sentimentului de autoapreciere a indivizilor</p> <p>Extinderea implicării în activitatea socială</p> <p>Sprijinirea indivizilor în influențarea modului în care sunt percepuți de ceilalți</p> <p>Stimularea interesului și încrederii în cultură</p> <p>Oferirea unui cadru de a explora drepturi și responsabilități individuale</p> <p>Contribuirea la dezvoltarea educațională a copiilor</p> <p>Încurajarea învățării pe tot parcursul vieții</p> <p>Sprijinirea în dezvoltarea de competențe noi</p> <p>Contribuirea la angajabilitatea indivizilor</p> <p>Sprijinirea indivizilor în inițierea sau dezvoltarea carierelor artistice</p> |
| <b>Coeziune socială</b>            | <p>Reducerea izolării prin sprijinirea relațiilor de prietenie</p> <p>Dezvoltarea rețelelor sociale și a socializării</p> <p>Promovarea toleranței și contribuirea la ameliorarea conflictelor</p> <p>Oferirea unui cadru pentru înțelegerea și prietenia interculturală</p> <p>Validarea contribuției unei întregi comunități</p> <p>Promovarea contactului și cooperării interculturale</p> <p>Dezvoltarea contactului între generații</p> <p>Sprijinirea celor condamnați și a victimelor în reducerea infracțiunilor</p> <p>Asigurarea unei variante de reabilitare și integrare a foștilor condamnați</p>                                                              |
| <b>Dezvoltare comunitară</b>       | <p>Construirea capacității organizaționale comunitare</p> <p>Încurajarea autonomiei locale și a gestionării proiectelor</p> <p>Sprijinirea indivizilor în extinderea controlului asupra propriei vieți</p> <p>Facilitarea înțelegerii ideilor sociale și politice</p> <p>Facilitarea consultării publice eficiente și a participării</p> <p>Stimularea implicării membrilor comunității în procesul de regenerare</p> <p>Facilitarea dezvoltării parteneriatelor</p> <p>Sprijinirea proiectelor comunitare</p> <p>Consolidarea cooperării comunitare</p> <p>Oferirea de motive pentru a dezvolta activități comunitare</p>                                                  |
| <b>Imaginelocală și identitate</b> | <p>Dezvoltarea mândriei față de tradițiile și culturile locale</p> <p>Dezvoltarea sentimentului de apartenență și implicare</p> <p>Crearea de tradiții comunitare în orașele sau cartierele noi</p> <p>Implicarea locuitorilor în activități de îmbunătățire a mediului</p> <p>Oferiți de motive pentru dezvoltarea activităților comunitare</p> <p>Îmbunătățirea percepției asupra grupurilor marginalizate</p> <p>Îmbunătățirea percepției asupra organismelor publice</p> <p>Îmbunătățirea percepției oamenilor asupra locului în care trăiesc</p>                                                                                                                       |
| <b>Imaginație și viziune</b>       | <p>Sprijinirea indivizilor în dezvoltarea creativității</p> <p>Erodarea distincției dintre consumator și creator</p> <p>Stimularea indivizilor în explorarea valorilor, semnificațiilor și visurilor</p> <p>Îmbogățirea practicii profesioniștilor din sectorul public și de voluntariat</p> <p>Transformarea capacității de reacție a serviciilor publice</p> <p>Încurajarea indivizilor de a accepta riscul în mod pozitiv</p> <p>Sprijinirea grupurilor comunitare în dezvoltarea viziunii</p> <p>Provocarea furnizării de servicii convenționale</p> <p>Sporirea așteptărilor cu privire la ceea ce este posibil și de dorit</p>                                        |
| <b>Sănătate și bunăstare</b>       | <p>Generarea unui impact pozitiv asupra modului în care se simt indivizii</p> <p>Contribuirea eficientă la educație pentru sănătate</p> <p>Asigurarea unei atmosfere mai relaxată în centrele de sănătate</p> <p>Contribuirea la îmbunătățirea calității vieții persoanelor cu probleme de sănătate</p> <p>Oferirea unei surse unice și profunde de plăcere</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |

# Jurnalul Artelor Spectacolului

ISSN 2066-8988