



Jurnalul Artelor Spectacolului

1/2023



Facultatea de *Lucian Blaga* Arte
Artăteatrală



UNIVERSITATEA
LUCIAN BLAGA
— DIN SIBIU —

ISSN 2066-8988

JURNALUL ARTELOR SPECTACOLULUI

Numărul 1/2023

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



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
andrei.serban@ulbsibiu.ro

SCIENTIFIC BOARD

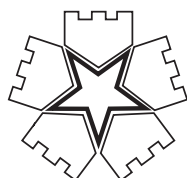
Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

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

Dr. **Octavian Saiu**, Professor, Hong Kong Metropolitan University

Dr. **Teresa Brayshaw**, Leeds Beckett University

Sibiu WALK OF FAME



Ariane Mnouchkine

Declan Donnellan

Eugenio Barba

Silviu Purcărete

Gigi Căciuleanu

Peter Brook

Krystian Lupa

Lev Dodin

George Banu

Peter Stein

Klaus Maria Brandauer

Eimuntas Nekrošius

Joël Pommerat

Neil LaBute

Kazuyoshi Kushida

Alvis Hermanis

Christoph Marthaler

Evgeny Mironov

Thomas Ostermeier

Luk Perceval

Tim Robbins

Vasile Şirli

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 Galván

Jan Lauwers

Charlotte Rampling

Yoshi Oida

EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

JURNALUL ARTELOR SPECTACOLULUI

Cuprins

5

PRIMELE EDIȚII ALE FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU
DE LA SIBIU ÎN PAGINILE ZIARULUI TRIBUNA (1993-1998)

Sorana MAIER

25

PUNEREA ÎN VALOARE A PATRIMONIUL ANTIC: ÎNTRE
POTENȚIALUL CULTURAL ȘI OBLIGAȚIA PROTEJĂRII ACESTUIA

Ondina TĂUT

39

ARTELE SPECTACOLULUI ÎN ANII DE ÎNCEPUT AI PRIMULUI
FESTIVAL DEDICAT LUI LUCIAN BLAGA (SEBEȘ, 1981-1989)

Nadia-Diana ARSIN

53

SEMIOTICA ȘI FIZICA GAGULUI

Andreea DARIE

67

DE LA CONȘTIINȚĂ LA SPECTACOL TEATRAL. SCURTĂ
INCURSIUNE ÎN TEORIILE PSIHOLOGIEI CONTEMPORANE

Adrian NEACȘU

87

MODALITĂȚI DE COMUNICARE A MESAJULUI ARTISTIC ÎN
MUZICĂ ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

Ozana BARABANCEA

97

ARTA CINETICĂ ÎN SECOLUL XX. CONSIDERAȚII GENERALE

Alin GAVRILĂ

FESTIVALUL INTERNATIONAL DE TEATRU TÂNAR PROFESIONIST



SIBIU, 1994

PRIMELE EDIȚII ALE FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ÎN PAGINILE ZIARULUI TRIBUNA (1993-1998)

SORANA MAIER

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

Sorana Maier is assistant professor at the Department of Drama and Theatre Studies of the Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu. She received her PhD in 2022 for the thesis entitled "The Theatrical Manifestations of the Romanian Cultural Societies of Sibiu, Expression of National Identity". Her research interests range from the history of the Romanian theatre in Sibiu, the history of culture and elites in Sibiu, to the history of the Romanian media in Transylvania and the urban evolution of Sibiu in the XIX-XX. She authored and co-authored several books related to the history of the city of Sibiu and the local culture.

Institutional Affiliation and Contact:

"Lucian Blaga" University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania
sorana.maier@ulbsibiu.ro

The First Editions of the Sibiu International Theatre Festival as Reflected in Tribuna Newspaper (1993-1998)

In the context of the 30th anniversary of the Sibiu International Theater Festival, this study proposes an approach to reconstructing the first editions of this major cultural project of the Sibiu community, from the perspective of how it was reported by one of the oldest printed newspapers from Sibiu and from Transylvania, the newspaper Tribuna from Sibiu, founded in Sibiu in 1884, by Ioan Slavici. The present study aims to analyze how the Sibiu newspaper presented the new cultural project to its readers and how the evolution of the Sibiu International Theatre Festival in the first five editions was presented in the newspaper's pages. The articles published by the Tribuna newspaper between 1993-1998 offers us an overview of the Sibiu International Theatre Festival at its beginnings and the possibility to reconstruct its course as it was reported by one of the traditional newspapers of the Sibiu community, being an example of how the community related to the festival through its oldest publication.

KEYWORDS
Sibiu International Theatre Festival, Tribuna, theatre, newspaper, performing arts, history

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu aniversează în anul 2023 trei decenii de existență, interval de timp în care s-a impus drept cel mai mare eveniment cultural teatral din România și unul dintre cele mai mari festivaluri de teatru din Europa și din lume. Primele ediții ale Festivalului au debutat într-o perioadă în care Sibiul era un modest oraș de provincie, cu o viață culturală bogată, dar care nu se remarca la nivel național sau internațional în domeniul teatral. În mod firesc, la moment aniversar se impune un demers de reconstituire a primelor ediții ale acestui proiect cultural major al comunității sibiene, din perspectiva modului în care el a fost relatat de unul dintre cele mai vechi ziare tipărite din Sibiu și din Transilvania, ziarul *Tribuna*, fondat la Sibiu, în anul 1884, de Ioan Slavici. Prezentul studiu își propune să analizeze modul în care ziarul sibian a prezentat cititorilor săi noul proiect cultural și felul în care evoluția Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu¹ în primele cinci ediții a fost prezentată în paginile ziarului. Anul 1994 a fost momentul organizării primei ediții a proiectului cultural care avea să evolueze ca un festival ce a dus la regenerarea Sibiului prin cultură. Cu toate acestea, se impune menționarea anului 1993, care a fost momentul

în care la Sibiu s-a desfășurat prima ediție a unui festival dedicat studenților, care avea să fie doar un prim exercițiu pentru ceea ce, începând din anul 1994, se va dezvolta, în timp, ca unul dintre cele mai apreciate festivaluri de gen din țară și din lume. În primăvara anului 1993, *Tribuna* anunța în prima pagină apropierea primei ediții a Festivalului Internațional de Teatru Studențesc, care urma să aibă loc la Sibiu în perioada 26-28 martie, și care urma să includă în programul său spectacole ale unor trupe de teatru din București, Cluj-Napoca, Iași, Târgu-Mureș, Timișoara, Craiova și București, alături de prezența a trei trupe de teatru din Anglia, Germania și America.² În mod simbolic, prima ediție a evenimentului a fost programată în perioada în care era sărbătorită și Ziua Mondială a Teatrului – 27 martie. În ziua anterioară debutului acestei prime ediții, a fost anunțat faptul că, organizat și conceput într-un timp record, Festivalul organizat de Oficiul Județean pentru Tineret și Casa de Cultură a Studenților, în sala Teatrului Național „Radu Stanca”, s-a lovit de o serie de probleme, iar ambiția organizatorilor „de a-i asigura chiar de la prima ediție un caracter internațional s-a lovit de diverse bariere organizatorice și de timpul extrem de scurt”. Prima ediție

1 Pentru o analiză detaliată a parcursului Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu a se vedea: Ion M. Tomuș, *O instituție culturală: Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.

2 Adrian Popescu, „Vivat, crescat, floreat!”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 842, Sibiu, vineri, 19 martie 1993, p. 1.

avea să aibă astfel doar prezență națională. Actorul Constantin Chiriac, directorul Casei de Cultură a Studenților mărturisea faptul că manifestarea se dorea a fi „o forțare a unei mai vechi ambiții neîmplinite a teatrului sibian de a organiza la Sibiu un festival Shakespeare”.³

Privit cu scepticism din cauza situației dificile a culturii în România, a lipsei de susținere financiară și nu numai, festivalul care a debutat la Sibiu a fost apreciat ca fiind un succes, cu atât mai mult cu cât pentru pregătirea sa organizatorii au avut la dispoziție doar trei luni de zile. Explicația reușitei în ciuda dificultăților pe care le-a avut de surmontat a fost pusă pe seama liderului său – Constantin Chiriac, și a viziunii pe care acesta a dovedit-o încă de la debutul Festivalului. Tânărul Festival a fost primit cu entuziasm de opinia publică din Sibiu, care intuia în această primă manifestare posibilitatea afirmării unui nou eveniment cultural de amploare, pe modelul Festivalului de Jazz de la Sibiu. „Desigur, un astfel de demers cultural – într-o perioadă ostilă culturii – presupune curaj, profesionalism și puțină nebunie.

Constantin Chiriac le-a avut pe toate. De aici și reușita deplină a festivalului”⁴, nota *Tribuna* la finalul evenimentului.

La prima ediție a Festivalului Studențesc de Teatru au prezentat spectacole trupa Puck a Casei de Cultură a Studenților cu *Regele moare*⁵ de Eugen Ionescu, trupa Neo-Hopi din Brașov cu *Icebergul poeziei moderne*, o compilație de Dana Radu, recitalul *Na Man's Land* al unei studente din Timișoara, trupa „Magna” a Universității din Cluj-Napoca cu *Iona* de Marin Sorescu, Teatrul „Ludic” din Iași cu *Angajare de clovn* de Matei Vișniec și trupa din București „Podul”, cu o metaforă dedicată lui Nichita Stănescu, și trupa IATC din Târgu-Mureș, cu *20 de minute cu îngerul* de Alexandr Vampilov.⁶ În mod firesc, fiind un festival studențesc, la prima sa ediție, marea majoritate a publicului a fost formată din studenți – „public civilizat și cultivat poartă, în comportament și atitudini, amprenta sălilor pline de tineri pe care le înregistrează în ultima vreme teatrul sibian”.⁷ La finalul festivalului a fost organizată o gală la care *Tribuna* nota „o atmosferă

3 Ion Onuc Nemeș, „Festivalul Studențesc de Teatru”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 847, Sibiu, joi, 25 martie 1993, p. 1.

4 Idem, „Festivalul Studențesc de Teatru a fost un succes extraordinar”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 852, miercuri, 31 martie 1993, p. 1.

5 Spectacolul regizat de Constantin Chiriac avea să fie prezentat în același an și în Franța, la Festivalul de la Blaye care s-a desfășurat între 26 august – 3 septembrie 1993. Vezi Mariana Deac, „O nouă lectură dramatică a lui Eugen Ionescu”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 1008, vineri, 29 octombrie 1993, p. 3.

6 Ion Onuc Nemeș, „Festivalul Studențesc de Teatru a fost un succes extraordinar”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 852, miercuri, 31 martie 1993, p. 2.

7 *Ibidem*.



Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionalist - o idee ce a învins toate pronosticurile descurajatoare

Ambiția de a organiza un festival internațional de teatru în condițiile sărăciei noastre și a deinteresului aproape general față de actul de cultură depășește, iar inițiatorul își asumă din start condiția de dămnat. Actorul Constantin Chiriac și-a asumat acest risc intrând în rolul unui frumos nebul care n-a încetat să creadă în iluzii, dar mai ales în miracolul pe care-l poate produce în noi, și în conștiințele noastre, Teatrul. Ideea festivalului nu-i nouă. Ea aparține regretatului regizor sibiuan Iulian Vișa ce și dorea organizarea la Sibiu a unui festival Shakespeare în aer liber. Dar timpul n-a mai avut răbdare. Ideea a rămas, a prins din nou aripă prin curajul lui Constantin Chiriac care a tăcut din festival

o problemă de conștiință și de datorie față de memoria unui prieten și față de tradiția Teatrului. Și iată că ceea ce în ochii multora părea o imposibilitate și o absurditate a devenit realitate, ridicându-se din spulă mărșă pe provincial în cel internațional. În ciuda pronosticurilor descurajatoare și chiar a unor răutăți de tot soiul, la apelul de dinaintea primului gong al festivalului au răspuns prezent toate trupele 14 din 9 țări (Belgia, Polonia, Franța, Republica Moldova, Indonezia, Spania, Anglia, Ungaria, România). Suprapunerea parțială a două festivaluri la Sibiu - Festivalul de teatru studențesc, ediția a doua, și Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionalist - a creat uoare confuzii în rândul opiniei publice și a generat remarcări răutăcioase, fiind invocate orgoli personale, ambiții

gratuite de competiție. Dar, atunci când e vorba de cultură nimic și nicodată nu e prea mult. Suprapunerea de care vorbeam s-a datorat dorinței organizatorilor celor două festivaluri de a le circumscrie temporal Zilei Mondiale a Teatrului de la 27 martie. Ce este și ce și propune să devină festivalul sibiuan? - primul festival autonom din România. Mai întâi o precizare: după informațiile pe care le avem festivalul sibiuan este cel mai important festival de gen din partea de răsărit a Europei. Câștigarea din start a acestui statut este un lucru extraordinar atât pentru impunerea și recunoașterea sa în plan internațional cât și pentru existența sa în timp. Așadar, festivalul este prin excelență al profesionalilor. Ei se dorește să aducă într-un

dialog pluricultural și să vehiculeze în planul scenei modernitatea ideii de teatru prin raportarea la școl de gen și la modul de exprimare propriu fiecărei culturi. Lucru pe care, până acum, festivalul l-a confirmat pe deplin. Să mai remarcăm, în ansamblu, nota elegantă în care se desfășoară spectacolele: fiecare ser, profesionalismul imprimat în toate compartimentele manifestării, ținuta sobră a cisetelor, programelor de sală și publicației proprii a festivalului, ambianța conferențelor de presă și, nu în ultimul rând, traducerea fluentă și exactă pe care o asigură colegul nostru de breasă Florin Pănuș.

Ion Onuc NEMES
Foto: Andrei BUTA



Charles Cornette din Belgia - sau miracolul esențializării limbajului plastic teatral

S-a tras cortina peste

Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionalist

Joi noaptea a căzut cortina finală peste prima ediție a Festivalului Internațional de Teatru Tânr Profesionalist, manifestare culturală organizată de Casa de cultură a studenților, compania de teatru "Puck" și inițiată de actorul Constantin Chiriac.

Festivitatea de decernare a premiilor a fost precedată de o paradă cu trăsuri împodobite cu superbe manșine, pe străzile orașului, după care a urmat parada propriu-zisă prezentată de patru case de modă.

Juriul internațional constituit din personalități marcante ale vieții teatrale a acordat următoarele cinci premii: Marele premiu - spectacolului cu piesa "Decameronul" de Al. Hausvater în regia lui Iulian Vișa, Teatrul "Radu Stanca" din Sibiu; premiul pentru regie

a fost acordat regizorului Silviu Purcărete pentru spectacolul "Decameron 645" interpretat de Teatrul "Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea, premiul pentru interpretare feminină acríței Irina Vintze pentru rolul din "Decameronul" de Al. Hausvater în interpretarea Teatrului "Radu Stanca" din Sibiu; premiul pentru interpretare masculină - actorului Petru Vutcăruș de la Teatrul "Eugene Ionesco" din Chișinău pentru rolul regelui; premiul presei - spectacolului cu piesa "Om Păine" de Paul Foster, în regia lui Victor Ioan Frunză și interpretarea Teatrului Național și a studenților Academiei de Artă Teatrală din Târgu Mureș, secția maghiară.

Vom reveni.

Ion Onuc NEMES



Foto: Andrei BUTA

A debutat la Sibiu

Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionalist, ediția a III-a

Amănunte
în pagina 10



Foto: Andrei BUTA

Bun de tipar

Pagină realizată de studenți ai
Facultății de Jurnalistică Sibiu

FONDAT ÎN 1884 DE IOAN SLAVICI
Tribuna

asemănătoare cu cea a premiilor OSCAR⁸, și în cadrul căreia au fost acordate Premiul pentru interpretare masculină, Premiul pentru interpretare feminină, Premiul pentru originalitate, Premiul special al juriului, Premiul pentru regie și Marele premiu al festivalului. Contribuția ziarului *Tribuna* la promovarea tânărului festival a fost recunoscută de Constantin Chiriac, care la finalul primei ediții transmite o scrisoare de mulțumire ziarului. *Tribuna* a publicat integral în prima pagină scrisoarea semnată de directorul Casei de Cultură a Studenților, în care acesta își manifestă dorința ca evenimentul cultural să contribuie la dezvoltarea orașului și a comunității, idei care se vor regăsi în discursul directorului festivalului și în anii care au urmat: „Sprijinul ziarului *Tribuna* a însemnat nu numai un ajutor salutar în reușita primei ediții a Festivalului studențesc de teatru de la Sibiu, ci și un gest de noblețe și înălțime spirituală care dovedește adâncă înțelegere a realității. Faptul că Festivalul studențesc a fost o biruință a spiritului tânăr ne dă încrederea că alături de dumneavoastră putem spera într-o mai dreaptă devenire a acestui oraș,

prin șansa pe care o reprezintă copiii și tinerii în care credem”.⁹

Un an mai târziu, Constantin Chiriac anunța intenția de a desfășura la Sibiu un alt eveniment cultural dedicat „teatrului tânăr românesc și european”, respectiv prima ediție a Festivalului Internațional de Teatru Tânăr, care urma să înceapă în 26 martie 1994, fiind anunțată prezența unor trupe din Franța, Polonia, Spania, Belgia, Indonezia, Moldova și România.¹⁰ În aceeași perioadă, era anunțată cea de-a doua ediție a Festivalului Studențesc de Teatru Sibiu, între 20 și 27 martie 1994.¹¹ În 26 martie 1994 a debutat la Sibiu Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist, cu spectacolul *Jocul de-a măcelul* de Eugen Ionescu, regia Beatrice Bleonț, al Teatrului Bulandra.¹² În 30 martie programul a inclus spectacolele *Tom Paine* de Paul Foster, regia Victor Ioan Frunză al Teatrului Național Târgu-Mureș, *Decameronul* scris de Alexander Hausvater, regia Iulian Vișa, producție a Teatrului „Radu Stanca” Sibiu, iar în 31 martie *Decameronul 645* de Giovanni Boccaccio, regia Silviu Purcărete, al Teatrului „Anton Pann” din Râmnicu-Vâlcea și Compania Teatrală Puck cu *Poate Eleonora* de Gelu Naum, regia

8 Dante, „Oscar și Cesar la Sibiu”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 859, joi, 8 aprilie 1993, p. 2.

9 „Primim la redacție”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 858, miercuri, 7 aprilie 1993, p. 1.

10 Ioan Vidrighin, „Festivalul Internațional de Teatru Tânăr – Sibiu 94”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1104, miercuri, 16 martie 1994. Aici este anunțată și prezența lui Silviu Purcărete cu spectacolul „Decameronul” și componența internațională a juriului.

11 Adrian Popescu, „Până la primul gong”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1107, sâmbătă, 19 martie 1994, p. 6.

12 „Festivalul internațional de teatru tânăr profesionist”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1112, sâmbătă 26 martie 1994, p. 1.

Constantin Chiriac.¹³

La această primă ediție a Festivalului, au fost prezente 14 trupe din nouă țări: Belgia, Polonia, Franța, Republica Moldova, Indonezia, Spania, Anglia, Ungaria și România.¹⁴ Încă de la această primă ediție, festivalul și-a stabilit în mod foarte clar obiectivele pe care le avea de îndeplinit și locul pe care își dorea să îl ocupe, nu doar în spațiul cultural românesc, ci și în cel european. Astfel, Festivalul și-a dorit să fie primul astfel de eveniment autonom la nivel național, dar și cel mai important festival de gen din Europa de Sud-Est.¹⁵

În mod premonitoriu, publicistul ziarului *Tribuna* anticipa importanța pe care avea să o joace în timp stabilirea unor obiective clare și înalte încă de la prima ediție: „Câștigarea din start a acestui statut [cel mai important festival de gen din această parte a Europei n.n.] este un lucru extraordinar atât pentru impunerea și recunoașterea sa în plan internațional, cât și pentru existența sa în timp”.¹⁶

Tribuna nota în cronica publicată la finalul primei ediții a Festivalului Internațional de Teatru Tânr

Profesionist faptul că organizarea acestui eveniment avea loc într-un context complet neprielnic, pe fondul unui profund dezinteres pentru cultură, precum și al unor critici și remarci incisive din partea celor care au privit cu multă reticență posibilitatea succesului unui astfel de eveniment.¹⁷

Prima ediție a cuprins în program spectacole de teatru organizate în spații indoor, dar a avut și o componentă de spectacole de stradă – care în timp va ajunge să aibă o dimensiune semnificativă și să fie o parte importantă în programul Festivalului – pe străzile Sibiului fiind organizată o paradă cu trăsuri împodobite și manechine.¹⁸

În cadrul Galei ediției din anul 1994, juriul internațional a decis acordarea Marelui premiu pentru spectacolul *Decameronul* de Alexandr Hausvater, regia Iulia Vișa, producție a Teatrului „Radu Stanca” Sibiu, Premiul pentru regie lui Silviu Purcărete, pentru spectacolul *Decameronul 645*¹⁹, al Teatrului „Anton Pann” din Râmnicu-Vâlcea, Premiul pentru interpretare feminină Irinei Vintze, pentru rolul din spectacolul *Decameronul*, Premiul pentru interpretare

13 „Festival de teatru”, în *Tribuna*, an CX, nr. 114, miercuri, 30 martie 1994, p. 1.

14 Ion Onuc Nemeș, „Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist – o idee ce a învins toate pronosticurile descurajatoare”, în *Tribuna*, an CX, nr. 114, miercuri, 30 martie 1994, p. 2.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 Idem, „S-a tras cortina peste Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1117, sâmbătă, 2 aprilie 1994, p. 1.

19 De altfel, *Tribuna* va publica o cronică a acestui spectacol, în perioadă ulterioară desfășurării evenimentului. Vezi: Mariana Modran Deac, „Decameronul 645 sau Libertatea absolută a artei”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1131, vineri, 22 aprilie 1994, p. 3.

masculină lui Petru Vutcărău, actor al Teatrului „Eugen Ionesco” din Chișinău, iar Premiul pentru cea mai bună piesă – *Tom Paine* de Paul Foster, regia Victor Ioan Frunză, al Teatrului Național și al Academiei de Artă Teatrală din Târgu-Mureș.²⁰ *Tribuna* a continuat să fie preocupată de organizarea Festivalului Internațional de Teatru Tânr Profesionist și în anul următor, motiv pentru care în avanpremiera evenimentului va realiza un interviu cu directorul Festivalului Constantin Chiriac, la începutul lunii martie 1995. În materialul publicat de cotidianul sibian în serial, Constantin Chiriac a vorbit despre structura noii ediții, începând cu acest an Festivalul urmând să aibă trupe de teatru și critici din 24 de țări, programul fiind structurat în patru secțiuni. Astfel, prima secțiune era dedicată școlilor și academiilor de teatru, cea de-a doua secțiune urma să fie dedicată marilor spectacole, cea de-a trei secțiune era destinată evenimentelor de stradă și celor organizate în spații neconvenționale, pentru a deschide întregul festival către comunitate, iar cea de-a patra secțiune urma să reunească mișcarea teatrală studentescă.²¹ Începând cu cea de-a doua ediție, Festivalul va avea o temă, această primă temă fiind cea a toleranței, în

condițiile în care anul 1995 fusese declarat Anul internațional pentru toleranță. Constantin Chiriac explica și motivele pentru care evenimentul cultural a fost așezat sub o altfel de titulatură și rezultatul pe care organizatorii îl urmăreau prin acest demers, precum și transformarea evenimentului într-unul militant și utilizarea artei în transmiterea unor mesaje:

„Toate spectacolele care vor fi prezentate pe scenele festivalului de la Sibiu au fost atent selecționate nu doar după criteriul valorii artistice, ci și în funcție de modul în care se adresează prin mijloace specifice teatrului, acestei probleme majoritare a umanității. Așadar, forța mesajului artistic nu este de această dată singura armă la care apelăm. Pentru a mări impactul demersului nostru și pentru a-i asigura durabilitate, ne-am străduit ca actuala ediție să fie mai mult decât un eveniment teatral”²².

Odată cu această ediție, festivalul avea să capete noi dimensiuni, iar ideea viitoarelor structuri asociate ale sale să înceapă să se contureze. Spre exemplu, Constantin Chiriac vorbea în interviul pentru *Tribuna* despre înființarea unui Club al Festivalului, care să reunească directorii de festivaluri teatrale cu scopul de a stimula un dialog între

20 Ion Onuc Nemeș, „S-a tras cortina peste Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1117, sâmbătă, 2 aprilie 1994, p. 1.

21 Ioan Vidrighin, „În avanpremieră despre Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist (I)”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1355, vineri, 3 martie 1995, p. 8.

22 Idem, „În avanpremieră despre Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist (II)”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1356, sâmbătă, 4 martie 1995, p. 8.

aceștia și responsabili culturali, cât și pentru a pune bazele unei bănci de date dedicate festivalului.²³ Putem considera că această inițiativă a fost punctul de pornire al Bursei de Spectacole de la Sibiu. De asemenea, componenta editorială a festivalului a fost, în premieră, enunțată cu prilejul acestei ediții. Constantin Chiriac anunța, în același interviu, lansarea unui volum care să reunească texte de referință din literatură dedicatei ideii de toleranță, cartea urmând să fie lansată în cadrul unui Seminar al criticilor de teatru.²⁴ Tot cu prilejul acestei ediții, manifestarea a început să își atragă o serie de parteneri de prestigiu, multe dintre aceste entități fiind și în prezent partenere ale Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, iar invitați de onoare ai evenimentului au fost anunțați ambasadorii mai multor state reprezentate prin companii de teatru la manifestările din Sibiu.²⁵ Componenta juriului avea, de asemenea, să crească prestigiul manifestării, din această structură făcând parte specialiști din Suedia, Rusia, SUA, Elveția, Filipine, Kuwait, Republica Moldova și România.²⁶ De asemenea, încă de

la aceste prime ediții, festivalul a fost deschis către comunitățile din jur, Constantin Chiriac anunțând intenția de a le prezenta oaspeților atracțiile turistice ale orașului Sibiu și principalele instituții culturale, precum Muzeul Brukenthal, Muzeul ASTRA, dar și satul românesc cu obiceiurile și particularitățile sale, organizând seri cu specific și vizite la Muzeul de Icoane pe Sticlă din Sibiu și Măginitimea Sibiului.²⁷

Cea de-a doua ediție a Festivalului Internațional de Teatru Tânr Profesionist s-a desfășurat în perioada 25 martie – 3 aprilie 1995 și a debutat cu spectacolele *Decameron 647* al Teatrului „Anton Pann” din Râmnicu-Vâlcea, *Macbeth* al Institutului de Teatru Cluj-Napoca și *Unchiul Vanea* al Teatrului „Radu Stanca” Sibiu.²⁸

Tribuna a consemnat constant desfășurarea festivalului, oferind cititorilor săi informații despre programul fiecărei zile de desfășurare, fotografii din spectacole și detalii despre organizarea manifestării.

În 27 martie 1995, cu prilejul Zilei Mondiale a Teatrului, festivalul a oferit publicului spectacolul

23 *Ibidem.*

24 Idem, „În avanpremieră despre Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist (IV)”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1358, miercuri, 8 martie 1995, p. 1.

25 Ministerul Culturii, Ministerul Învățământului, Primăria Sibiu, Televiziunea Română, Teatrul „Radu Stanca” Sibiu, Universitatea Sibiu s-au numărat între partenerii ediției din anul 1995. Ioan Vidrighin, „În avanpremieră despre Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist (III)”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1357, marți, 7 martie 1995, p. 8.

26 *Ibidem.*

27 Idem, „În avanpremieră despre Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist (V)”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1360, vineri, 10 martie 1995, p. 2.

28 „Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1371, sâmbătă, 25 martie 1995, p. 2.

Teatrului Mic „Pescărușul” de A. P. Cehov, regia Cătălina Buzoianu, care îi avea în distribuție pe Valeria Seciu, Mircea Albulescu și Mitică Popescu, o producție ce fusese distinsă cu marele premiu la Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale”. „Mesajul însuși al manifestării teatrale sibiene se înscrie în menirea generală a artei scenice, aceea de a ne transporta – prin puterea de a delecta, de a emoționa și de a trezi conștiințele – într-o lume ale cărei șanse de salvare constau în stimularea și multiplicarea unui dialog viu, real”²⁹, nota *Tribuna*.

Prezentarea spectacolelor de teatru în spații neconvenționale a fost inclusă deja de la cea de-a doua ediție, când publicul a fost invitat la producția unei trupe de teatru din Siria *Răsăritul și asfințitul unei fete numite Yasmeen*, în spațiile Muzeului de Etnografie „Franz Binder” din Sibiu.³⁰

În perioada de derulare a festivalului, alături de articole dedicate manifestării și de programul zilnic, *Tribuna* a publicat constant și fotoreportaje și imagini ale

spectacolelor prezentate la Sibiu, semnate de cei doi fotografi ai ziarului, Fred Nuss și Andrei Buta.³¹ Relația Festivalului Internațional de Teatru Tânr Profesionist cu autoritățile locale și cu comunitatea sibiană a fost de asemenea reflectată în paginile ziarului *Tribuna*, care a relatat despre întâlnirea dintre juriul festivalului, directorul Constantin Chiriac și prefectul județului Sibiu, Traian Munteanu, în cadrul căreia, la sugestia oaspeților internaționali, au început și discuțiile despre necesitatea edificării unui sediu corespunzător pentru teatrul sibian, „în deplină concordanță cu prestigiul festivalului și mai ales cu perspectiva dezvoltării sale”³².

În ciuda faptului că ziarul *Tribuna* nu se încadrează în categoria publicațiilor culturale de specialitate, cititorilor le-au fost oferite în timpul festivalului și cronici ale spectacolelor sau chiar ale manifestărilor muzicale din program.³³

Cea de-a doua ediție a Festivalului a reușit să reunească 39 de trupe din 22 de țări, o prezență impresionantă,

29 i.o.n. „Ziua Mondială a Teatrului – un adevărat triumf la Sibiu”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1373, miercuri, 29 martie, p. 1.

30 Livia Stoia, „Spectacol de teatru la Muzeul Franz Binder”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1373, miercuri, 29 martie 1995, p. 8.

31 Astfel de fotoreportaje au fost publicate în: *Tribuna*, an CXI, nr. 1372, marți, 28 martie 1995, p. 1; *Tribuna*, an CXI, nr. 1374, joi, 30 martie 1995, p. 1; *Tribuna*, an CXI, nr. 1376, sâmbătă, 1 aprilie 1995, p. 1.

32 Ion Onuc Nemeș, „Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist – Sibiu ‘95”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1375, vineri, 31 martie 1995, pp. 1-8.

33 A se vedea: Nicolae Scutea, „Intermezzo muzical în Festivalul Internațional de Teatru”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1378, miercuri, 5 aprilie 1995, p. 8; Eduard Bănărescu, „Spectacole în festival. Decameronul 647”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1380, vineri, 7 aprilie 1995, p. 3; Lucian Ciubotaru, „Un regizor profund: Silviu Purcărete”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1391, sâmbătă, 22 aprilie 1995, p. 3; Ioan Vidrighin, „Festivalul de Teatru Tânr Profesionist – Sibiu ‘95 – văzut de invitați”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1398, miercuri, 3 mai 1995, p. 5.

comparativ cu prima ediție, iar în ultima zi a manifestării, la Sibiu au fost acordate premiile ediției.³⁴ Finalul celei de-a doua ediții a Festivalului Internațional de Teatru Tânr Profesionist a prilejuit pentru *Tribuna* publicarea unui articol de opinie în care a prezentat percepția unor specialiști străini și români asupra perspectivelor de dezvoltare a acestei manifestări culturale. Reiterând ideea avansată cu prilejul primei ediții, potrivit căreia proiectul „a părut multora o himeră, anticipându-i din start eșecul”³⁵, *Tribuna* a subliniat faptul că festivalul, prin rezultatele marcate cu prilejul a doar două ediții, „a spulberat orice scepticism sau răutate”³⁶. Mai multe decât atât, festivalul fusese catalogat de profesorul Kenneth Campbell de la Universitatea Commonwealth din Virginia, ca fiind „cel mai bine organizat și condus festival din România”³⁷, apreciind diversitatea secțiunilor, respectiv: Mari spectacole, Teatru în spații neconvenționale, Concursul școlilor și academiilor de teatru, Întâlnirea teatrului studentesc. *Tribuna* a

prezentat și o analiză obiectivă a reputatului critic de teatru român Cristina Dumitrescu, care a apreciat modul de structurare a festivalului, dar a subliniat necesitatea îmbunătățirii conținutului și a menționat obligativitatea unei rigori sporite în selecția evenimentelor, astfel încât în decurs de câțiva ani să devină un spațiu în care trupele importante de teatru din lume să își dorească să fie prezente. „Eu cred că șansele festivalului sunt foarte mari, din mai multe motive. Unul din motive este de ordin foarte concret și are valoare în condițiile în care trăim noi, actorii, în România anului 1995. Dacă cineva – mă refer bineînțeles la Constantin Chiriac³⁸ – care a avut ideea de a face un festival și a reușit să-l facă, înseamnă că acel cineva are o energie creatoare extraordinară. Ceea ce nu e puțin lucru și nu e chiar de neluat în seamă”³⁹, aprecia Cristina Dumitrescu. Perioada de dinaintea celei de-a treia ediții a Festivalului Internațional de Teatru Profesionist a fost marcată de o serie de discuții referitoare la bugetul proiectului cultural,

34 Ion Onuc Nemeș, Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist, Sibiu '95 – Gong final”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1377, marți, 4 aprilie 1995, pp. 1-8.

35 Idem, „Câteva concluzii finale”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1380, vineri, 7 aprilie 1995, p. 3.

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*.

38 „Faptul că reprezentanți din 28 de țări ale lumii au dialogat la Sibiu pe tema toleranței, zi de zi cifra musafirilor depășind 600 de participanți, e un exemplu grăitor al faptului că atunci când vrem cu îndârjire ceva, acel lucru se realizează”, spunea Constantin Chiriac, într-o scrisoare de mulțumire transmisă autorităților locale. „Către Prefectura județului Sibiu”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1380, vineri, 7 aprilie 1995, p. 8.

39 Ion Onuc Nemeș, „Câteva concluzii finale”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1380, vineri, 7 aprilie 1995, p. 3.

În pregătire la Sibiu: **Festivalul Internațional de Teatru, ediția a V-a**

În prezentarea actorului Constantin Chiriac, directorul general al festivalului

În perioada 28 mai-7 iunie, la Sibiu, se va desfășura cea de-a V-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru, manifestare culturală de rezonanță mondială ce a impus orașul nostru drept una din capitalele teatrului mondial. Tema din acest an a festivalului este „Dialog - comunicare” și va cuprinde șapte secțiuni de spectacol: Mari speranțe; Întâlnirea Rețelei Școlilor de Teatru Mediteraneene; Teatru în spații non-convenționale; Teatru experimental; Spectacole-lectură și teatru radiofonic; Teatru-dans și Secțiunea „off”. De asemenea, festivalul va cuprinde și o secțiune de ateliere internaționale pe diferite teme: dans, mimică, comedia dell'arte, bufonerie, voce, tehnici de scriere dramatică și dramaturgie interactivă, management cultural. Acestea vor fi conduse de specialiști din Marea Britanie, Croația, Italia, Portugalia, Germania, SUA, Africa de Sud și România, fiind parte a unui program intitulat „Artele în educație”, lansat anul acesta, în parteneriat cu Inspectoratul Județean Școlar.

Sub egida Festivalului și în colaborare cu Editura Euphorion vor fi publicate o **Antologie** pe tema festivalului și un volum conținând **9 texte dramatice** ale unor autori din Bulgaria, Croația, Rusia, Republica Moldova, Ungaria, SUA, România și care vor fi reprezentate de către studenți ai Academiei de Teatru și Film din București în cadrul secțiunii „Spectacole-lectură”.

Festivalul va fi organizat în parteneriat cu Ministerul Culturii, UNITER, Ministerele Culturii și Uniunile de Creație ale țărilor participante, Visiting Arts și Consiliul Britanic, COPEC (Spania) și ONDA (Franța) și va mai include o **întâlnire a directorilor de festivaluri din Europa Centrală și de Est și un Târg Internațional de Spectacole** (o premieră în viața culturală a acestui areal european). Prin acestea se urmărește crearea de alternative culturale cu țările Europei Centrale și de Est, posibilitatea creării unei rețele de festivaluri, a unei bănci de date a creatorilor și managerilor din domeniul culturii, precum și a unei platforme de dialog pentru



această regiune.

De asemenea, programul „Teatru în castele” reprezintă o reeditare, pe scară mai largă, a proiectului de anul trecut - producția unui spectacol de teatru în colaborare cu o companie americană, prezentat în premieră absolută la Cetatea Cisnădioara, îmbinând astfel actul cultural cu oferta turistică și cu politica de preservare a patrimoniului național. Se va încerca astfel să se „scoată la rampă” și să fie recuperate în interes cultural și turistic cetățile din zonele limitrofe orașului Sibiu, monumente istorice de certă valoare arhitecturală: cetățile din Cisnădioara, Câlnic etc.

În aceeași ordine de idei, se va organiza și un **Seminar Internațional cu tema „Arte și Turism”**, aflat la a 3-a ediție, în care posibilitățile județului vor fi evaluate concret, căutându-se soluții de reabilitare turistică și economică.

Pagină realizată de Ion Onuc NEMEȘ

estimat de directorul Constantin Chiriac ca fiind de 2 miliarde de lei, suma colosală stârnind critici și îngrijorare din cauza finanțării slabe a culturii din România. Sub titlul „Cheltuind două miliarde de lei pentru festival, actorul Constantin Chiriac nu falimentează cultura, ci o înnobilează”,⁴⁰ *Tribuna* a publicat un articol de opinie în care a inclus și argumentele directorului festivalului referitoare la necesitatea unei finanțări consistente a festivalului. Cea mai mare parte a banilor urmau să fie destinați cheltuielilor de transport pentru trupele care trebuiau să sosească din 28 de țări pentru evenimentul care în anul 1996 se va desfășura sub tema non-violenței, 1996 fiind Anul internațional împotriva violenței. Festivalul urma să fie structurat în cinci secțiuni: mari spectacole, școli și academii în concurs, spectacole în spații neconvenționale, spectacole lectură și spectacole experiment. Tot cu acest prilej, Constantin Chiriac a lansat și ideea ca Sibiu să devină în viitor Capitală Culturală a Europei, un proiect despre care se cunoșteau foarte puține lucruri la nivel național și care părea puțin probabil în 1996. „Gândul actorului merge chiar mai departe și vede posibilitatea ca în prima decadă a mileniului trei Sibiu să devină – pentru un an – capitală culturală a Europei, titlu

de mare și aleasă noblețe care se conferă în baza unor manifestări culturale de referință și de inspirație europeană”⁴¹, nota *Tribuna*.

Ziarul sibian a continuat să susțină ideea importanței unui mare proiect cultural pentru comunitate și contribuția pe care acesta o putea avea la dezvoltarea orașului, inclusiv la creșterea economică și la sporirea prestigiului său. Un alt articol de opinie a prezentat cititorilor beneficiile regenerării urbane prin cultură, notând exemplul unor localități care au devenit nume de referință în domeniul turistic grație manifestărilor culturale de prestigiu pe care le găzduiau: Bogota, Poznan, Montreal, Avignon și altele, aducând argumente în favoarea susținerii festivalului sibian care urma să aducă multiple beneficii pentru Sibiu, respectiv prestigiu, creșterea sentimentului de mândrie locală pentru locuitorii săi, sursă de venit pentru domeniul hotelier, restaurante, librării, industria de turism și pentru artizanat.⁴²

Cea de-a treia ediție a Festivalului Internațional de Teatru Profesionist a debutat în 24 aprilie 1996, cu o conferință de presă a directorului Constantin Chiriac, în cadrul căreia a fost anunțat programul, precum și structura definitivă a acestuia, respectiv o organizare a evenimentelor în cadrul a cinci

40 Idem, „Cheltuind două miliarde de lei pentru festival, actorul Constantin Chiriac nu falimentează cultura, ci o înnobilează”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1616, vineri, 8 martie 1996, p. 3

41 *Ibidem*.

42 Ion Onuc Nemeș, „Un festival de teatru poate deveni o sursă multiplă de câștig”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1626, vineri, 22 martie 1996, p. 4.

secțiuni: mari spectacole, școli și academii de teatru, spectacole experiment, spectacole în spații nonconvenționale, spectacole studențești și spectacole lectură în șapte spații de joc.⁴³

La finalul primei zile a celei de-a treia ediții, *Tribuna* a publicat o cronică a evenimentelor, anunțând prezența la Sibiu a trupelor de teatru din Iugoslavia, Taiwan, Republica Moldova, Franța, SUA, Spania, Anglia, Italia, Pakistan, Mexic și România, deschiderea festivalului fiind asigurată de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, cu spectacolul „Orfanul Zhao”.⁴⁴

Această ediție a festivalului a avut alocat un spațiu semnificativ în ziarul sibian, care a publicat programul manifestărilor, cronici ale spectacolelor și fotoreportaje⁴⁵, inclusiv un scurt articol prin care era anunțată prezența în programul ultimei zile a festivalului a unui „spectacol de rezistență al teatrului românesc în regia titanului Silviu Purcărete”⁴⁶ – *Danaidele* al Teatrului Național Craiova. Ediția din anul 1996 s-a încheiat cu o conferință de presă în cadrul căreia organizatorii

au prezentat bilanțul evenimentului, care a reunit 816 participanți din 28 de țări.⁴⁷

La jumătatea lunii februarie 1997, organizatorii Festivalului Internațional de Teatru Tânr Profesionist au anunțat tema ediției din anul respectiv – identitate culturală, perioada de desfășurare a ei, respectiv 28 mai – 8 iunie, precum și structurarea în șase secțiuni: Secțiunea pentru mari spectacole, Secțiunea pentru academiile și școlile de teatru din lume, Secțiunea pentru spectacole în spații neconvenționale, Secțiunea pentru spectacole de cercetare, experimentale, Secțiunea teatru-dans în premieră, Secțiunea spectacolelor nocturne.⁴⁸

Ziarul sibian a continuat să publice constant articole dedicate festivalului. Astfel, vizita directorului Constantin Chiriac în Siberia pentru selecția unor spectacole în programul celei de-a patra ediții, turneul acestuia în America, cu prezența în fața Congresului American și preocuparea lui pentru desemnarea Sibiului Capitală Culturală Europeană au fost temele

43 Ion Onuc Nemeș, „Festivalul Internațional de Teatru Profesionist”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1627, sâmbătă, 23 martie 1996, p. 1.

44 Idem, „Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist – ediția a III-a”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1628, marți, 26 martie 1996, p. 10.

45 A se vedea: *Tribuna*, an CXII, nr. 1630, joi, 28 martie 1996, p. 1 și p. 10; *Tribuna*, an CXII, nr. 1631, vineri, 29 martie 1996, p. 1; *Tribuna*, an CXII, nr. 1632, sâmbătă, 30 martie 1996, p. 2; *Tribuna*, an CXII, nr. 1633, marți, 2 aprilie 1996, p. 3; *Tribuna*, an CXII, nr. 1635, joi, 4 aprilie 1996, p. 3; *Tribuna*, an CXII, nr. 1646, sâmbătă, 20 aprilie 1996, p. 1.

46 „Ultima filă a Festivalului Internațional de Teatru Tânr Profesionist 1996”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1633, marți, 2 aprilie 1996, p. 10.

47 A[drian] Popescu, „Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist și-a tras cortina”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1634, miercuri, 3 aprilie 1996, p. 8.

48 Pali Vecsei, „Festivalul Internațional de Teatru Tânr Profesionist – ediția a V-a”, în *Tribuna*, an CXIII, nr. 1854, joi, 13 februarie 1997, p. 3.

abordate de *Tribuna*.⁴⁹

Cea de-a patra ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu⁵⁰ a debutat în 28 mai 1997, cu tema „identitate culturală”, fiind structurată în șase secțiuni, cu titlurile ușor modificate față de cele anunțate anterior: Mari spectacole, Întâlnirea școlilor și academiilor de teatru, Spectacole în spații non-convenționale, Spectacole experimentale și de cercetare, Teatru-dans, Spectacole lectură și secțiune *off* de teatru studentesc, reunind peste 1 000 de actori și oameni de teatru din 32 de țări, care urmau să prezinte 68 de spectacole de teatru.⁵¹ Una dintre noutățile ediției era reprezentată și de facilitarea accesului studenților și elevilor la manifestările din program, permițând accesul liber la spectacole, ateliere de creație și spectacolele-lectură din prima parte a fiecărei zile.⁵² Programul zilnic, informații despre evenimentele festivalului și fotoreportaje au fost publicate constant de *Tribuna* și pe parcursul celei de-a patra ediții a

festivalului.⁵³

Importanța festivalului în domeniul artelor spectacolului la nivel internațional a fost evidențiată de *Tribuna* prin intermediul unui articol în care a fost analizată componența ediției, prezența trupelor de prestigiu și influența pe care această manifestare o putea avea pentru afirmarea Sibiului și a României pe plan extern.

„Ajuns la a IV-a ediție, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu s-a impus în plan cultural național, european și transeuropean drept un festival unic prin originalitatea concepției sale de organizare, fiecare ediție constituindu-se într-o etapă superioară în procesul său de maturizare. [...] Festivalul sibian și-a asumat, din start, teme majore în concordanță cu ideile mari ale epocii: toleranța, non-violența, identitatea culturală”⁵⁴, nota *Tribuna*, făcând referire la spectacolele valoroase din programul ediției, la laboratoarele de creație teatrală, la lansări de carte, spectacole lectură și altele.

Primul articol din anul 1998

49 Ion Onuc Nemeș, „Actorul Constantin Chiriac s-a (auto)deportat în Siberia”, în *Tribuna*, an CXIII, nr. 1875, vineri, 14 martie 1997, p. 3.

50 Începând cu această ediție, festivalul a renunțat la denumirea de Festivalul Internațional de Teatru Târnă Profesionist, fiind denumit Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, titulatură pe care a păstrat-o ulterior neschimbat.

51 Ion Onuc Nemeș, „Festivalul Internațional de Teatru”, în *Tribuna*, an CXIII, nr. 1925, marți, 27 mai 1997, p. 12.

52 i.o.n., „Festivalul Internațional de Teatru. Programul zilei de astăzi”, în *Tribuna*, an CXIII, nr. 1926, miercuri, 28 mai 1997, p. 8.

53 *Tribuna*, an CXIII, nr. 1927, joi, 29 mai 1997, p. 11; *Tribuna*, an CXIII, nr. 1929, sâmbătă, 31 mai, p. 12; *Tribuna*, an CXIII, nr. 1930, marți, 3 iunie 1997, p. 1; *Tribuna*, an CXIII, nr. 1932, joi, 5 iunie 1997, p. 12; *Tribuna*, an CXIII, nr. 1934, sâmbătă, 7 iunie 1997, p. 12.

54 Ion Onuc Nemeș, „Festivalul Internațional de Teatru, Sibiu 97”, în *Tribuna*, nr. 1933, vineri, 6 iunie 1997, p. 3. Tot în acest articol este, din nou, menționată intenția ca festivalul să fie „nucleul în jurul căruia se poate clădi o altă mare idee culturală, aceea prin care Sibiul ar putea deveni capitala culturii europene”.

din ziarul *Tribuna* cu referire la Festivalul Internațional de Teatru a fost dedicat unui eveniment de importanță majoră pentru domeniul artelor spectacolului din Sibiu, înființarea Secției de artă teatrală în cadrul Facultății de Litere, Istorie și Jurnalistică a Universității „Lucian Blaga” Sibiu, la inițiativa lui Constantin Chiriac.⁵⁵

Cea de-a V-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru a fost programată în perioada 28 mai – 7 iunie, cu tema „Dialog – comunicare”, cuprinzând șapte secțiuni: Mari speranțe, Întâlnirea Rețelei Școlilor de Teatru Mediteraneene, Teatru în spații neconvenționale, Teatru experimental, Spectacole-lectură și teatru radiofonic, Teatru-dans și Secțiunea *off*, ediția fiind organizată în parteneriat cu o serie de instituții: Ministerul Culturii, UNITER, ministerele culturii din țările participante, Visiting Arts și Consiliul Britanic.⁵⁶

Cu prilejul primei zile de desfășurare a FITS 1998, în 28 mai, *Tribuna* a publicat un articol în care a anunțat cifrele ediției: 9 secțiuni, prezența a

peste 50 de țări, deschiderea fiind făcută cu o paradă în Piața Mare din Sibiu prezentată de compania africană Amplima, prezența lui Alexander Hausvater cu spectacolul *La țigănci* al Teatrului Odeon, prezentat în cetatea Cisnădioara, și organizarea primei ediții a Bursei de Spectacole.⁵⁷

Tribuna a publicat programul celei de-a V-a ediții a FITS⁵⁸ pentru fiecare din cele 10 zile de desfășurare, evidențiind includerea în program a unor ample spectacole de stradă⁵⁹ și anunțând prezența la Sibiu a ministrului Culturii, Ion Caramitru, care urma să asiste la o parte din programul festivalului.⁶⁰

Ediția din anul 1998 s-a caracterizat prin faptul că a adus o serie de noutăți, aici incluzând spectacolele în castele, un proiect ce a propus punerea în valoare a bisericilor și castelelor medievale din Sibiu și din județ prin prezentarea unor spectacole de teatru special create pentru aceste spații, și Bursa de Spectacole, care s-a dorit a fi o punte de legătură între companiile românești și cele străine, crearea

55 Idem, „Actorul Constantin Chiriac și proiectele Secției de artă teatrală”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2114, miercuri, 18 februarie 1998, p. 10.

56 Idem, „În pregătire la Sibiu: Festivalul Internațional de Teatru, ediția a V-a”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2186, sâmbătă, 16 mai 1998, p. 2.

57 Pali Vecsei, „Festivalul Internațional de Teatru”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2198, sâmbătă, 30 mai 1998, p. 11.

58 *Tribuna*, an CXIV, nr. 2196, joi, 28 mai 1998; *Tribuna*, an CXIV, nr. 2197, vineri, 29 mai 1998, p. 3; *Tribuna*, an CXIV, nr. 2198, sâmbătă, 30 mai 1998, p. 12; *Tribuna*, an CXIV, nr. 2199, luni, 1 iunie 1998, p. 8; *Tribuna*, an CXIV, nr. 2200, marți, 2 iunie 1998, p. 10; *Tribuna*, an CXIV, nr. 2201, miercuri, 3 iunie 1998, p. 8; *Tribuna*, an CXIV, nr. 2203, vineri, 5 iunie 1998, p. 12; *Tribuna*, an CXIV, nr. 2204, sâmbătă, 6 iunie 1998, p. 12.

59 Pali Vecsei, „Festivalul Internațional de Teatru”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2202, joi, 4 iunie 1998, p. 11.

60 Dan Tomozei, „Ministrul Culturii este prezent la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2203, vineri, 5 iunie 1998, p. 11.

unei platforme de dialog și punerea bazelor unor parteneriate între teatre. Bursa s-a bucurat de participarea a 27 de teatre, companii sau organizații, iar la finalul lucrărilor a fost stabilită participarea a 15 spectacole românești la festivaluri de prestigiu din lume.⁶¹

„Anul viitor, festivalul se va desfășura în aceeași perioadă, cu toate secțiunile ce au avut loc anul acesta, iar tema aleasă pentru 1999 este creativitatea. Și dacă acest proiect este cel mai interesant proiect cultural datorită impactului său în România, iar Sibiul pare mult mai viu în timpul festivalului, credem că acest festival participă la revitalizarea orașului”⁶², concluziona Constantin Chiriac la finalul celei de-a V-a ediții a FITS.

Iată cum descria în 1998 *Tribuna* – într-un articol în care lansa ideea potrivit căreia imaginea României în lume era asociată cu cea a FITS – atmosfera pe care festivalul a creat-o în oraș de-a lungul celor 10 zile de desfășurare: „Pentru câteva zile, învăluit într-o agitație surdă, Sibiul a trăit ritmuri europene, asiatice, nord-americe, nord-sud-est-vest, devenind repere pur statistice într-o lume a nebuniei continue, unde viața este scena, iar oamenii, trecători sau actori, sunt parte a unui întreg pe care organizatorii l-au definit: Festivalul Internațional de

Teatru de la Sibiu, 1998.”⁶³

Analizând articolele publicate de ziarul *Tribuna* în primii cinci ani de desfășurare a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu putem concluziona faptul că festivalul a fost o manifestare care a prezentat un grad ridicat de interes pentru presă și pentru public în special datorită noutății sale, datorită capacității de revitalizare a orașului și grație perspectivelor de dezvoltare pe care le oferea. Fiind o manifestare dedicată comunității, ziarul *Tribuna* i-a alocat un spațiu editorial considerabil și a urmărit evoluția fenomenului cultural pe parcursul celor cinci ediții la care facem referire în prezentul studiu. Putem concluziona astfel că articolele publicate de ziarul *Tribuna* în perioada 1993-1998 ne oferă o imagine detaliată a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu la începuturile sale și posibilitatea de a reconstitui parcursul său așa cum a fost relatat de unul dintre ziarele de tradiție ale comunității sibiene. Primele ediții ale Festivalului au fost constant relatate în paginile ziarului *Tribuna*, cel mai important cotidian din orașul Sibiu în acea perioadă, articolele de ziar publicate aici fiind în prezent o sursă importantă de documentare a parcursului Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu în primii săi ani de

61 Pali Vecsei, „Festivalul Internațional de Teatru, Sibiu – România 1998”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2205, luni, 8 iunie 1998, p. 1.

62 *Ibidem*, p. 2.

63 Dan Tomozei, „Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – asociat cu imaginea României în lume”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2205, luni, 8 iunie 1998, p. 2.

derulare, precum și a modului în care comunitatea, prin intermediul celei mai vechi publicații a ei, se raporta la acest inovativ eveniment cultural.

Bibliografie:

- ***, „Către Prefectura județului Sibiu”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1380, vineri, 7 aprilie 1995, p. 8.
- ***, „Festival de teatru”, în *Tribuna*, an CX, nr. 114, miercuri, 30 martie 1994, p. 1.
- ***, „Festivalul internațional de teatru tânăr profesionist”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1112, sâmbătă 26 martie 1994, p. 1.
- ***, „Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1371, sâmbătă, 25 martie 1995, p. 2.
- ***, „Primim la redacție”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 858, miercuri, 7 aprilie 1993, p. 1.
- ***, „Ultima filă a Festivalului Internațional de Teatru Tânăr Profesionist 1996”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1633, marți, 2 aprilie 1996, p. 10.
- BĂNĂRESCU, Eduard, „Spectacole în festival. Decameronul 647”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1380, vineri, 7 aprilie 1995, p. 3.
- CIUBOTARU, Lucian, „Un regizor profund: Silviu Purcărete”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1391, sâmbătă, 22 aprilie 1995, p. 3.
- Dante, „Oscar și Cesar la Sibiu”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 859, joi, 8 aprilie 1993, p. 2.
- DEAC, Mariana, „O nouă lectură dramatică a lui Eugen Ionescu”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 1008, vineri, 29 octombrie 1993, p. 3.
- MODRAN DEAC, Mariana, „Decameronul 645 sau Libertatea absolută a artei”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1131, vineri, 22 aprilie 1994, p. 3.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist, Sibiu '95 – Gong final”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1377, marți, 4 aprilie 1995, pp. 1-8.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Actorul Constantin Chiriac s-a (auto)deportat în Siberia”, în *Tribuna*, an CXIII, nr. 1875, vineri, 14 martie 1997, p. 3.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Actorul Constantin Chiriac și proiectele Secției de artă teatrală”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2114, miercuri, 18 februarie 1998, p. 10.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Câteva concluzii finale”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1380, vineri, 7 aprilie 1995, p. 3.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Cheltuind două miliarde de lei pentru festival, actorul Constantin Chiriac nu falimentează cultura, ci o înnobilează”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1616, vineri, 8 martie 1996, p. 3.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Festivalul Internațional de Teatru Profesionist”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1627, sâmbătă, 23 martie 1996, p. 1.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist – o idee ce a învins toate pronosticurile descurajatoare”, în *Tribuna*, an CX, nr. 114, miercuri, 30 martie 1994, p. 2.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist – Sibiu '95”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1375, vineri, 31 martie 1995, pp. 1-8.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist – ediția a III-a”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1628, marți, 26 martie 1996, p. 10.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Festivalul Internațional de Teatru, Sibiu 97”, în *Tribuna*, nr. 1933, vineri, 6 iunie 1997, p. 3.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Festivalul Internațional de Teatru. Programul zilei de astăzi”, în *Tribuna*, an CXIII, nr. 1926, miercuri, 28 mai 1997, p. 8.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Festivalul Internațional de Teatru”, în *Tribuna*, an CXIII, nr. 1925, marți, 27 mai 1997, p. 12.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Festivalul Studentesc de Teatru a fost un succes extraordinar”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 852, miercuri, 31 martie 1993, pp. 1-2.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Festivalul Studentesc de Teatru”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 847, Sibiu, joi, 25 martie 1993, p. 1.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „În pregătire la Sibiu: Festivalul Internațional de Teatru, ediția a V-a”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2186, sâmbătă, 16 mai 1998, p. 2.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „S-a tras cortina peste Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1117, sâmbătă, 2 aprilie 1994, p. 1.
- NEMEȘ, Ion Onuc, „Un festival de teatru poate deveni o sursă multiplă de câștig”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1626, vineri, 22 martie 1996, p. 4.
- POPESCU, Adrian, „Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist și-a tras cortina”, în *Tribuna*, an CXII, nr. 1634, miercuri, 3 aprilie 1996, p. 8.
- POPESCU, Adrian, „Până la primul gong”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1107, sâmbătă, 19 martie 1994, p. 6.
- POPESCU, Adrian, „Vivat, crescat, floreat!”, în *Tribuna*, an CIX, nr. 842, Sibiu, vineri, 19 martie 1993, p. 1.
- SCUTEA, Nicolae, „Intermezzo muzical în Festivalul Internațional de Teatru”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1378, miercuri, 5 aprilie 1995, p. 8.

- Stoia, Livia, „Spectacol de teatru la Muzeul Franz Binder”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1373, miercuri, 29 martie 1995, p. 8.
- TOMOZEI, Dan, „Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – asociat cu imaginea României în lume”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2205, luni, 8 iunie 1998, p. 2.
- TOMOZEI, Dan, „Ministrul Culturii este prezent la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2203, vineri, 5 iunie 1998, p. 11.
- TOMUȘ, Ion M, *O instituție culturală: Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.
- VECSEI, Pali, „Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist – ediția a V-a”, în *Tribuna*, an CXIII, nr. 1854, joi, 13 februarie 1997, p. 3.
- VECSEI, Pali, „Festivalul Internațional de Teatru, Sibiu – România 1998”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2205, luni, 8 iunie 1998, pp. 1-2.
- VECSEI, Pali, „Festivalul Internațional de Teatru”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2198, sâmbătă, 30 mai 1998, p. 11.
- VECSEI, Pali, „Festivalul Internațional de Teatru”, în *Tribuna*, an CXIV, nr. 2202, joi, 4 iunie 1998, p. 11.
- Vidrighin, Ioan, „Festivalul de Teatru Tânăr Profesionist – Sibiu '95 – văzut de invitați”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1398, miercuri, 3 mai 1995, p. 5.
- VIDRIGHIN, Ioan, „Festivalul Internațional de Teatru Tânăr – Sibiu 94”, în *Tribuna*, an CX, nr. 1104, miercuri, 16 martie 1994.
- VIDRIGHIN, Ioan, „În avanpremieră despre Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist (I)”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1355, vineri, 3 martie 1995, p. 8.
- VIDRIGHIN, Ioan, „În avanpremieră despre Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist (II)”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1356, sâmbătă, 4 martie 1995, p. 8.
- VIDRIGHIN, Ioan, „În avanpremieră despre Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist (IV)”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1358, miercuri, 8 martie 1995, p. 1.
- VIDRIGHIN, Ioan, „În avanpremieră despre Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist (III)”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1357, marți, 7 martie 1995, p. 8.
- VIDRIGHIN, Ioan, „În avanpremieră despre Festivalul Internațional de Teatru Tânăr Profesionist (V)”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1360, vineri, 10 martie 1995, p. 2.
- VIDRIGHIN, Ioan, „Ziua Mondială a Teatrului – un adevărat triumf la Sibiu”, în *Tribuna*, an CXI, nr. 1373, miercuri, 29 martie, p. 1.
- Tribuna*, an CXI, nr. 1372, marți, 28 martie 1995, p. 1.
- Tribuna*, an CXI, nr. 1374, joi, 30 martie 1995, p. 1.
- Tribuna*, an CXI, nr. 1376, sâmbătă, 1 aprilie 1995, p. 1.
- Tribuna*, an CXII, nr. 1630, joi, 28 martie 1996, p. 1 și p. 10.
- Tribuna*, an CXII, nr. 1631, vineri, 29 martie 1996, p. 1.
- Tribuna*, an CXII, nr. 1632, sâmbătă, 30 martie 1996, p. 2.
- Tribuna*, an CXII, nr. 1633, marți, 2 aprilie 1996, p. 3.
- Tribuna*, an CXII, nr. 1635, joi, 4 aprilie 1996, p. 3.
- Tribuna*, an CXII, nr. 1646, sâmbătă, 20 aprilie 1996, p. 1.
- Tribuna*, an CXIII, nr. 1927, joi, 29 mai 1997, p. 11.
- Tribuna*, an CXIII, nr. 1929, sâmbătă, 31 mai, p. 12.
- Tribuna*, an CXIII, nr. 1930, marți, 3 iunie 1997, p. 1.
- Tribuna*, an CXIII, nr. 1932, joi, 5 iunie 1997, p. 12.
- Tribuna*, an CXIII, nr. 1934, sâmbătă, 7 iunie 1997, p. 12.
- Tribuna*, an CXIV, nr. 2196, joi, 28 mai 1998.
- Tribuna*, an CXIV, nr. 2197, vineri, 29 mai 1998, p. 3.
- Tribuna*, an CXIV, nr. 2198, sâmbătă, 30 mai 1998, p. 12.
- Tribuna*, an CXIV, nr. 2199, luni, 1 iunie 1998, p. 8.
- Tribuna*, an CXIV, nr. 2200, marți, 2 iunie 1998, p. 10.
- Tribuna*, an CXIV, nr. 2201, miercuri, 3 iunie 1998, p. 8.
- Tribuna*, an CXIV, nr. 2203, vineri, 5 iunie 1998, p. 12.
- Tribuna*, an CXIV, nr. 2204, sâmbătă, 6 iunie 1998, p. 12.

Festivalul Internațional de Teatru, *Sibiu '97*

♦ ediția a IV-a cu tema "Identitate culturală" ♦

Ajuns la a IV-a ediție, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu s-a impus în plan cultural național, european și transeuropean drept un festival unic prin originalitatea concepției sale de organizare, fiecare ediție constituindu-se într-o etapă superioară în procesul său de maturizare.

Chiar în această perioadă, în diferite centre culturale din țară au loc așa-numitele **festivaluri internaționale de teatru**, atributul internațional rezumându-se aici la simpla prezență a una sau mai multe trupe străine, fără racordul acestora la o idee culturală anume.

Festivalul sibian și-a asumat, din start, teme majore în concordanță cu ideile mari ale epocii: toleranța, non-violența, identitatea culturală. În acest an, festivalul se află sub egida UNESCO, fiind cuprins în calendarul evenimentelor culturale ocazionate de Decada Mondială a Dezvoltării Culturale. În context, selecția trupelor, prestația artistică a acestora, precum și manifestările adiacente subscriu sincretic ideea de dialog cultural într-o lume în care globalul există doar în măsura în care lasă libertate de exprimare diversității modurilor individuale de expresie culturală.

Aici trebuie căutată unitatea și originalitatea

festivalului sibian. Structura sa pe secțiuni, programul fiecărei zile, vin să susțină afirmația noastră.

De la spectacolele-lectură - adevărate laboratoare de creație teatrală, la spectacole experimentale și de cercetare, de la teatru-dans la spectacolele școlilor și academiilor de teatru, de la spectacolele în spații non-convenționale (parcul "Subarini", Valea aurie, Cetatea Cisnădioara, Sala de sport etc.), la spectacole specializate pe handicap uman, de la expoziții de fotografie (teatrul în imagini) la lansări de carte (Antologia pieselor prezentate în secțiunea spectacol-lectură, edițiile '96, '97, Identitate culturală - antologie dedicată temei festivalului cuprinzând texte valoroase din literatura universală, ediție bilingvă), de la ateliere de creație și de pregătire fizică a actorilor la mari spectacole susținute de trupe reprezentative din țară și din străinătate, de la seminarii tematice ("Arte și turism") la simpozioane și conferințe internaționale, toate aceste manifestări configurează profilul unui festival ce și-a propus să scoată la rampă, sub semnul unui fertil dialog, spații culturale diverse, idei gene-roase, modalități inedite de expresie artistică și de management teatral etc.

De aceea, durata acestui festival nu se rezumă temporal la cele 10 zile de desfășurare,



*"Porunca a 7-a" de Dario Fo
Teatrul "Radu Stanca", Sibiu*

ci la un întreg an, ecurile lui reverberând în mișcarea teatrală română și străină, dincolo de orizontul unei decade.

Pel lângă aceasta, festivalul trebuie privit în timp ca un nucleu în jurul căruia se poate clădi o altă mare idee culturală, aceea prin care Sibiu ar putea deveni **capitala culturii europene**, statut dobândit în acest an de orașul Salonic.

Într-un astfel de proiect cultural, la care inițiatorul festivalului, actorul Constantin Chiriac, ne îndeamnă să aspirăm, Festivalul de teatru de la Sibiu trebuie încă o dată aplaudat.





PUNEREA ÎN VALOARE A PATRIMONIULUI ANTIC: ÎNTRE POTENȚIALUL CULTURAL ȘI OBLIGAȚIA PROTEJĂRII ACESTUIA

Ondina Tăut, drd.
Institutul Național al Patrimoniului

Ondina Tăut is an international cultural manager, specialized in European cultural policy and programmes. Between 2014 - 2019 she was Policy Adviser for MEP Mircea Diaconu (RO), Vice-Chair of the Culture and Education Committee in the European Parliament, Brussels. Prior to that, she has worked for five years in project management (international cooperation projects from the fields of cultural heritage, contemporary art, archaeology, etc.) and cultural events. In 2021, she has joined the team of the National Institute of Heritage as their Expert for European Cultural Policies. Holder of a Diploma in Art History (Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania; 2005), of a Master's Degree in Cultural Management (Université Libre de Bruxelles, Belgium; 2006) and currently preparing a PhD thesis at the Lucian Blaga University of Sibiu (Romania) on the study of the specific problems linked to performing arts representations hosted by cultural heritage sites.

Institutional Affiliation and Contact: National Institute of Heritage (Institutul Național al Patrimoniului România), 16 Ienăchiță Văcărescu, 040157 Bucharest.
ondina.taut@patrimoniu.ro

Highlighting the Ancient Heritage – Between Its Cultural Potential and the Obligation to Protect It

Starting from the analysis of the legal framework applicable to cultural heritage sites, the article recalls the different regulations entering into force when setting a representation of performing arts within the premises of a listed cultural heritage site. In order to illustrate the many implications of such a cultural project, a case study is referenced – the approach taken by contemporary Greece in its efforts to integrate a remarkable ancient heritage as part of the country's contemporary and future profile.

KEYWORDS
cultural heritage, legal framework, Odeon of Herodes Atticus, theatre, ancient Greece

Prin rolul său evocativ, patrimoniul cultural pune la dispoziția artelor spectacolului un cadru singular și de excepție, care potențează spectacolul și poate să ofere publicului o experiență culturală inedită. În același timp, organizarea de spectacole (teatru, operă, dans...) în perimetrul sau vecinătatea siturilor de patrimoniu cultural ridică o serie de probleme de ordin juridic și administrativ, pe lângă provocările anticipate de ordin logistic.

Odată clasat, patrimoniul cultural beneficiază de o protecție juridică sporită, reglementată prin legislația națională și internațională. În România, Legea nr. 422 din 18 iulie 2001 (**republicată**) privind protejarea monumentelor istorice¹ definește noțiunea de *monument istoric* (Art.1, par.2), repertoriază măsurile de conservare – restaurare – valorizare autorizate (Art. 2, par.3) și identifică trei categorii principale pentru patrimoniul imobil: *monument, ansamblu și sit* (Art. 3). În dispozițiile generale (Art. 1), se precizează că „(2) În sensul prezentei legi, monumentele istorice sunt bunuri imobile, construcții și terenuri situate pe teritoriul României, semnificative pentru istoria, cultura și civilizația națională și universală.” Tot legea nr. 422 face referire și la necesitatea

valorizării acestora, ca parte a efortului mai larg de protejare (Art. 2, par.3): „(3) În sensul prezentei legi, prin protejare se înțelege ansamblul de măsuri cu caracter științific, juridic, administrativ, financiar, fiscal și tehnic menite să asigure identificarea, cercetarea, inventarierea, clasarea, evidența, conservarea, inclusiv paza și întreținerea, consolidarea, restaurarea, punerea în valoare a monumentelor istorice și integrarea lor social-economică și culturală în viața colectivităților locale”.

La noi în țară, monumentele istorice sunt clasificate în două grupe, ierarhizate în funcție de importanța lor culturală: „în grupa A - monumentele istorice de valoare națională și universală; în grupa B - monumentele istorice reprezentative pentru patrimoniul cultural local. [...]” (Legea nr. 422, Titlul II, Capitolul I, Art. 8). Responsabilitatea de a publica Lista monumentelor istorice din România (LMI) revine Institutului Național al Patrimoniului (INP) și este disponibilă pe pagina de Internet a acestuia². Lista este structurată pe județe, pe categorii de monumente (arheologie, arhitectură, for public, monumente memoriale și funerare) și pe grupe valorice (Categorie A - monumente de interes național; Categorie B - monumente de interes local).

1 LEGE nr. 422 din 18 iulie 2001 (**republicată**) privind protejarea monumentelor istorice – text publicat în MONITORUL OFICIAL nr. 938 din 20 noiembrie 2006, disponibil integral la adresa: <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliuDocument/29761>

2 Lista este disponibilă la următorul link : <https://patrimoniu.ro/ro/articles/lista-monumentelor-istorice>

O situație aparte o reprezintă monumentele și siturile clasate Patrimoniu Mondial UNESCO, în cazul cărora se aplică prevederile din „*Convenția privind protecția patrimoniului mondial, cultural și natural*”³. Până în prezent, România a finalizat înscrierea pe Lista Patrimoniului Mondial a 6 obiective culturale (8 Biserici din Moldova, Mănăstirea Horezu, 7 sate cu biserici fortificate din Transilvania, Cetățile Dacice din Munții Orăștiei, Centrul istoric al orașului Sighișoara și 8 Biserici de lemn din Maramureș), a Peisajului Cultural Minier Roșia Montană și a 2 situri naturale (Delta Dunării și Păduri seculare și virgine de fag din Carpați și alte regiuni ale Europei, acesta din urmă fiind un obiectiv transfrontalier)⁴.

Convenția UNESCO este obligatorie din punct de vedere juridic și, în calitate de tratat internațional, aceasta este deasupra oricărei legislații naționale. Siturile de patrimoniu înscrise pe Lista Patrimoniului Mondial UNESCO sunt considerate capodopere ale umanității, având „o valoare universală excepțională din punct de vedere istoric, artistic sau științific” (Art. 1) iar statele semnatare au obligația de a le proteja: „Fiecare din statele părți la prezenta convenție recunoaște că, obligația de a asigura identificarea,

ocrotirea, conservarea, valorificarea și transmiterea către generațiile viitoare a patrimoniului cultural și natural [...] care este situat pe teritoriul său, îi revine în primul rând. Se va strădui să acționeze în acest scop atât prin propriul său efort, în limita maximă a resurselor sale disponibile, cât și, când este cazul, prin intermediul asistenței și cooperării internaționale de care va putea beneficia, în special pe plan financiar, artistic, științific și tehnic”. (Art. 4 - „*Convenția privind protecția patrimoniului mondial, cultural și natural*”, 1972). Articolul următor detaliază măsurile pe care statele semnatare se obligă să le pună în aplicare, din care cităm: „Pentru a asigura o ocrotire și o conservare cât mai eficientă și o valorificare cât mai intensă posibil a patrimoniului cultural și natural situat pe teritoriul lor și în condiții specifice fiecărei țări, statele părți la prezenta convenție se vor strădui în măsura posibilului: a) să adopte o politică generală prevăzând atribuirea unei funcții patrimoniului cultural și natural în viața colectivă și să integreze ocrotirea acestui patrimoniu în programele de planificare generală; b) să înființeze pe teritoriul lor, în măsura în care încă nu există, unul sau mai multe servicii de ocrotire, de conservare și de valorificare a patrimoniului cultural și natural, prevăzute cu un

3 Convenția privind protecția patrimoniului mondial, cultural și natural, adoptată la Paris în 1972 și acceptată de România prin Decretul nr. 187/1990 (publicat în Monitorul Oficial nr. 46/31 martie 1990). Link : <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/972> . (Textul Convenției a fost preluat cu ortografia utilizată de sursele oficiale – notă aut.).

4 https://whc.unesco.org/en/list/?id_states=ro&order=country

personal corespunzător și dispunând de mijloace care să le permită să îndeplinească sarcinile ce le revin; c) să extindă studiile și cercetările științifice și tehnice și să perfecționeze metodele de intervenție care permit unui stat să facă față pericolelor care amenință patrimoniul lui cultural sau natural; d) să ia măsurile juridice, științifice, tehnice, administrative și financiare corespunzătoare pentru identificarea, ocrotirea, conservarea, valorificarea și introducerea în circuit public a acestui patrimoniu; și e) să înlănească crearea sau dezvoltarea de centre naționale sau regionale de pregătire în domeniul ocrotirii, conservării și valorificării patrimoniului cultural și natural și să încurajeze cercetarea științifică în acest domeniu. (Art.5 - „Convenția privind protecția patrimoniului mondial, cultural și natural” - 1972)

Pentru a înțelege ce activități pot fi găzduite de siturile clasate Patrimoniu Mondial UNESCO trebuie să analizăm, în detaliu, „Orientările operaționale” care însoțesc Convenția („The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention”), disponibile pe pagina de Internet a UNESCO⁵. În ultima versiune a „Orientărilor operaționale”, publicată în 2021, este reamintită obligația legală a statelor semnatare de a garanta integritatea fizică a sitului de patrimoniu

cultural (Art. 96: [...] should ensure that their Outstanding Universal Value, including the conditions of integrity and/or authenticity at the time of inscription, are sustained or enhanced over time⁶). În același document, Art. 119 indică tipurile de utilizări considerate acceptabile pentru siturile clasate și, în scopul înțelegerii acestor recomandări, reluăm integral textul, în original: „World Heritage properties may sustain biological and cultural diversity and provide ecosystem services and other benefits, which may contribute to environmental and cultural sustainability. Properties may support a variety of ongoing and proposed uses that are ecologically and culturally sustainable and which may enhance the quality of life and well-being of communities concerned. The State Party and its partners must ensure their use is equitable and fully respects the Outstanding Universal Value of the property. For some properties, human use would not be appropriate. Legislation, policies and strategies affecting World Heritage properties should ensure the protection of the Outstanding Universal Value, support the wider conservation of natural and cultural heritage, and promote and encourage the effective, inclusive and equitable participation of the communities, indigenous peoples and other

⁵ <https://whc.unesco.org/en/guidelines/>

⁶ Textul original este disponibil doar în limba engleză. Articolul 96 precizează că „[...] ar trebui să se asigure că valoarea lor universală remarcabilă, inclusiv condițiile de integritate și/sau autenticitate în momentul înscrierii, sunt susținute sau îmbunătățite în timp” (trad.aut.)

*stakeholders concerned with the property as necessary conditions to its sustainable protection, conservation, management and presentation*⁷.

(Art. 119, *The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*)

Un tratat internațional și normele generale de transpunere a acestuia nu pot să intre în detalii, de aceea managerii culturali responsabili cu organizarea de spectacole în perimetrul clasat Patrimoniu Cultural Național sau Patrimoniu Mondial UNESCO trebuie să se asigure că evenimentul respectiv nu afectează integritatea și autenticitatea monumentului/sitului (Legea 422/2001; Art. 96, Orientările operaționale 2021) și că acțiunea se înscrie într-un demers durabil din punct de vedere cultural și ecologic, cu impact pozitiv asupra comunităților implicate (Art. 119, Orientările operaționale 2021).

Care este, așadar, cea mai bună modalitate de a pune în aplicare *Convenția* și normele UNESCO în contextul organizării de evenimente

în perimetrul sau în vecinătatea unui sit clasat?

Ținând cont de diversitatea patrimoniului cultural și a manifestărilor pe care acesta le poate găzdui, nu putem formula recomandări unitare în ceea ce privește spectacolele cu public, însă putem analiza câteva aspecte indispensabile oricărui proiect cultural de acest gen.

În primul rând trebuie asigurată integritatea fizică a sitului de patrimoniu cultural, ceea ce presupune că instalarea echipamentelor, infrastructurii și decorului pentru spectacol trebuie realizată exclusiv prin procedee non-invazive și complet reversibile. În aceste situații sunt privilegiate sistemele de iluminat și de sonorizare auto-portante, infrastructura cu o greutate cât mai redusă și decorul de sine stătător. Accesul și așezarea publicului trebuie organizate în așa fel încât să respecte imperativele de conservare a sitului cultural, dar și prevederile legale pentru siguranța

7 Textul original este disponibil doar în limba engleză, iar traducerea Art. 119 aparține autoarei: „*Proprietățile Patrimoniului Mondial pot susține diversitatea biologică și culturală și pot oferi servicii ecosistemice și alte beneficii, care pot contribui la durabilitatea ecologică și culturală. Proprietățile pot sprijini o varietate de utilizări în curs de desfășurare și propuse, care sunt durabile din punct de vedere ecologic și cultural și care pot îmbunătăți calitatea vieții și bunăstarea comunităților vizate. Statul parte și partenerii săi trebuie să se asigure că utilizarea lor este echitabilă și respectă pe deplin valoarea universală remarcabilă a proprietății. Pentru unele proprietăți, utilizarea umană nu ar fi adecvată. Legislația, politicile și strategiile care afectează proprietățile Patrimoniului Mondial ar trebui să asigure protecția valorii universale remarcabile, să sprijine conservarea pe scară mai largă a patrimoniului natural și cultural și să promoveze și să încurajeze participarea efectivă, favorabilă incluziunii și echitabilă a comunităților, a populațiilor indigene și a altor părți interesate implicate în proprietate, ca condiții necesare pentru protecția, conservarea durabilă, managementul și prezentarea acesteia*” (Art. 119, *Orientările operaționale pentru punerea în aplicare a Convenției privind patrimoniul mondial*)

spectatorilor și evacuarea în caz de urgență. Referitor la acest ultim aspect, în România trebuie ținut cont de ORDINUL MAI Nr. 28/2338 din 26 martie 2009 pentru aprobarea *Dispozițiilor generale de apărare împotriva incendiilor la obiective de cult*⁸, completat cu normele specifice pentru intervenția IGSU în cazul unei situații de urgență⁹.

La nivel de mesaj, asocierea mesajului spectacolului cu mesajul cultural evocat sau transmis de situl de patrimoniu poate să fie reglementată mai strict sau mai permisiv. Spre exemplu, *Teatro greco di Siracusa* (Teatrul grec din Siracusa) a încheiat un parteneriat cu *Istituto Nazionale del Dramma Antico* (Institutul Național al Dramei Antice) și sunt puse în scenă doar piese de teatru antic¹⁰. Pe de altă parte, Municipality din Verona și Ministerul Culturii din Italia au încheiat o Convenție cu privire la posibilitățile de utilizare a Arenei din Verona și sunt permise reprezentații de teatru, concerte de muzică clasică, spectacole de operă și balet dar și concerte de muzică

contemporană sau evenimente sportive¹¹. Într-un scenariu ideal, mesajul atribuit sau transmis de situl patrimonial și spectacolul găzduit de acesta ar trebui să se pună în valoare unul pe celălalt, într-o manieră compatibilă cu memoria locului și evitând instrumentalizarea trecutului.

Pentru o experiență culturală mai complexă pot fi capacitate comunitățile patrimoniale asociate în cadrul unui demers inclusiv, multicultural și durabil. Termenul „comunități patrimoniale” („*heritage communities*”) este folosit în sensul Convenției de la Faro și se referă la „[...] oameni care apreciază aspecte specifice ale patrimoniului cultural pe care doresc, în cadrul acțiunii publice, să le susțină și să le transmită generațiilor viitoare”¹².

Studiu de caz: Odeonul lui Herodes Atticus (Atena, Grecia) - „The Athens & Epidaurus Festival”

Un exemplu care permite identificarea și analizarea acestui sistem complex de întrepătrunderi între efortul de protejare și valorizare

8 https://isudb.ro/legislatie/ORDIN_MAI_Nr28_2009.pdf

9 ORDINUL MAI Nr. 1134 din 13 ianuarie 2006 pentru aprobarea Regulamentului privind planificarea, pregătirea, organizarea, desfășurarea și conducerea acțiunilor de intervenție ale serviciilor de urgență profesionale și ORDINUL MAI Nr. 1184 din 6 februarie 2006 pentru aprobarea Normelor privind organizarea și asigurarea activității de evacuare în situații de urgență

10 <https://www.indafondazione.org/stagione-2023/>

11 <https://ticketsarenaverona.com/>

12 *Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, denumită și *Conventia de la Faro*, a intrat în vigoare în 2011 și a fost ratificată, până în prezent, de 24 de state. Articolul 2b definește Comunitățile patrimoniale: „A heritage community consists of people who value specific aspects of cultural heritage which they wish, within the framework of public action, to sustain and transmit to future generations”.

Link: <https://rm.coe.int/1680083746>

a unui sit de patrimoniu cultural și revitalizarea acestuia prin intermediul spectacolelor găsim în Grecia, țara care își conturează prezentul pe fundamentul trecutului remarcabil.

Amplasat pe panta de sud-vest a *Acropolei*, Odeonul lui Herodes Atticus datează din al II-lea secol e.n., fiind construit între 160 – 174 e.n. de către retoricianul atenian și totodată senator roman *Tiberius Claudius Atticus Herodes*, în memoria soției sale *Appia Annia Regilla*.

Odeonul era folosit în special pentru evenimente muzicale, având o capacitate totală de 5.000 de locuri și un acoperiș din lemn de cedru. Sculptat în stâncă și consolidat cu blocuri de piatră, odeonul avea o formă semicirculară, cu un diametru de 76 m și 32 de rânduri de scaune din marmură. Scena era elevată, cu un fundal amenajat pe trei etaje, până la o înălțime de 28 m. În partea superioară au existat deschideri arcuite, iar în partea inferioară trei stâlpi și nișe, în care erau așezate statui, conform tradiției din teatrele romane¹³. Odeonul a fost distrus în 267 d.Hr. de raidul *herulilor*¹⁴, nefiind niciodată reconstruit.

A fost însă degajat și readus la lumină la mijlocul secolului al XIX-lea pentru a fi refolosit ca locație pentru

spectacole, *prima de acest gen în Grecia modernă*, după cum observă arheologul Fani Mallouchou-Tufano: „Din acest moment, refolosirea *teatrelor antice [...] se dezvoltă ulterior, se consolidează în cei douăzeci de ani imediat următori celui de-al doilea război mondial și înfloarește după 1974, în perioada care urmează căderii dictaturii militare din 1967.*”¹⁵

Tot în această perioadă, monumentul trece printr-un amplu proces de restaurare (1952-1953), frontonul fiind stabilizat și gradenele refăcute cu marmură de pe Muntele Pentelikon – marmură de o calitate excepțională, folosită încă din antichitate pentru construcția *Acropole*, în prezent extrasă doar de către stat și folosită exclusiv pentru proiectele de restaurare. În 1955 a fost înființat „*The Athens & Epidaurus Festival*”, mandatat cu organizarea de spectacole muzicale, teatrale și alte tipuri de spectacole artistice în patru locații: *Odeonul lui Herodes Atticus*, cele două teatre *Epidaurus* (Teatrul Antic din Epidaurus și Teatrul Mic din Epidaurus) și Teatrul *Lycabettus*¹⁶.

Festivalul se desfășoară din mai până în octombrie, în fiecare an, și a devenit un punct de reper pentru scena culturală greacă și internațională. Astfel, pe scena

13 Sursa: Ministry of Culture and Sports | Odeon of Herodes Atticus

14 *Herulii* (sau *Herules*) au fost un popor germanic, originari din Scandinavia. *Herulii* sunt menționați pentru prima dată de autorii romani ca fiind unul dintre grupurile «scitice» care atacă provinciile romane din Balcani și Marea Egee, atacând pe mare și pe uscat, dinspre zona Mării Azov.

15 Mallouchou-Tufano Fani: *Sul restauro e il riuso degli antichi teatri e Odeia nella Grecia Moderna in Confronti – Il restauro delle architetture per lo spettacolo*, Quaderni di restauro architettonico 6-7, Prismi, 2016, pp. 20 - 28

16 www.aefestival.gr



Imaginile care însoțesc articolul au fost surprinse în iulie 2019, la Atena, în cadrul unei reprezentații a operei *La Traviata* de Giuseppe Verdi, pusă în scenă în Odeonul lui Herodes Atticus. Se remarcă echipamentele de sunet și lumini dispuse în așa fel încât să nu afecteze integritatea sitului de patrimoniu cultural, precum și decorul minimalist, manevrat cu ușurință de echipa de producție.



Odeonului au urcat, de-a lungul timpului, nume celebre precum Maria Callas (1957), Frank Sinatra (1962), Nana Mouskouri (1984, întoarsă în țară după 20 de ani de absență), Luciano Pavarotti (1991 și 2004), Vangelis (Mythodea, 1993), Sting (Mercury Falling Tour, 1996 și 2018), Elton John (Medusa Tour, 2000), Andrea Bocelli (2010) și mulți alții.

Revenind la mijlocul secolului trecut, restaurarea și amplul proces de punere în valoare a *Odeonului lui Herodes Atticus* trebuie înțelese în contextul celei de-a Treia Republici Elene, instaurată în 1974, după căderea juntei militare grecești și abolirea finală a monarhiei. Statul grec modern își definea identitatea națională, concomitent cu eforturile de integrare europeană, finalizate prin aderarea țării la Comunitățile Europene (CE) în 1981. Această identitate a fost așadar ancorată în gloria trecutului atenian, leagăn al democrației și al civilizației occidentale, a cărui expresie vizibilă sunt ruinele răsfricate pe întreg cuprinsul Greciei și a cărui forță imaterială este capturată în teatrul antic.

Odeonul lui Herodes Atticus, aflat la poalele Acropole era deja utilizat, încă de la descoperirea lui în 1858, ca „scenă” pentru piese de teatru - *Antigona* lui Sofocle este documentată în 1867¹⁷. În 1875 este propusă desemnarea *Odeonului*

ca loc de predare a dramei antice, proiect care nu se va concretiza însă¹⁸. Cu ocazia organizării primelor Jocuri Olimpice moderne (în 1896) este restaurat și Stadionul Panathenaic – stadionul Jocurile antice Panateniene, constuit integral din marmură, care datează din sec IV î.e.n. și a fost restaurat de Herodes Atticus în 144 e.n. – cele două monumente devenind piese centrale în eforturile statului grec de a-și construi identitatea modernă, internațională, pe fundalul antichității clasice.

În anii următori, un alt centru teatral își regăsește gloria de odinioară: Delphi, considerat de vechii greci ca fiind centrul universului, a fost înscris în anul 1987 pe lista patrimoniului cultural mondial UNESCO. Oferind o priveliște spectaculoasă asupra întregului sanctuar al lui Apollo, Teatrul de la Delphi datează din secolul al IV-lea î.e.n. și putea primi până la 5.000 de spectatori, veniți să asiste la piese de teatru, lecturi de poezie și evenimente muzicale în timpul diferitelor festivaluri organizate aici.

Inspirați de istoria și frumusețea locului, cuplul greco-american Angelos Sikelianos și Eva Palmer - Sikelianos au inițiat, în 1927, Festivalul Delphic, a cărui primă ediție a avut loc pe 9-10 mai 1927. Proiect ușor utopic, Festivalul de la Delphi își propunea să promoveze solidaritatea oamenilor din întreaga

¹⁷ Mallouchou-Tufano Fani: op.cit, p. 21

¹⁸ Idem

lume și respectul reciproc și să adune, în jurul sitului arheologic de la Delphi, artiști, arheologi, muzicieni, artizani, sportivi, oameni de litere și oameni politici. Momentul central a fost reprezentația piesei „*Prometeu înălțuit*” de Eschil, jucată în ruinele teatrului antic, valorizând astfel magnificul decor natural. Scenografia a fost redusă la minim, după cum observă și Gonda Van Steen: „[...] studiul, bazat pe dovezile fotografice păstrate, arată că concepția filosofică a lui Palmer-Sikelianou despre spațiul sacru al teatrului antic de la Delphi, adică orchestra sa aproape circulară și cadrul său de vedere deschis spre munții din jur, au inspirat alegerea unei scenografii elementare¹⁹”. Festivalul Delphic a avut doar două ediții (1927 și 1930) - fiind finanțat exclusiv din fondurile proprii ale celor doi organizatori, nu a rezistat, deși conceptul era foarte ambițios, bine structurat și centrat pe valoarea culturală și istorică a sitului arheologic. A rămas însă în istoria teatrului ca primul Festival de acest tip și a dus la concluzia că „spectacolele de teatru antic trebuie prezentate în spațiile originale pentru care au fost concepute, cu alte cuvinte exclusiv în teatrele antice²⁰”. Una din consecințele acestui experiment a fost aceea că *Odeonul lui Herodes Atticus*, împreună cu

Teatrul din Epidaur, devin locații permanente pentru reprezentațiile pieselor de tragedie greacă antică. Pentru a spori confortul spectatorilor, sunt întreprinse încă din anii 1936-1938 lucrări de amenajare a *Odeonului*, securizând fațada și acoperind ruinele gradinelor de piatră cu bănci de lemn, în așteptarea posibilității reconstruirii gradinelor cu marmură. Procesul de restaurare al *Odeonului* a fost încheiat în 1967, edificiul fiind acum complet restaurat și pregătit să găzduiască spectacole de anvergură, în condiții optime de confort, siguranță, vizibilitate și acustică. Problemele însă nu au întârziat să apară și, încă din anii '80, Serviciul de Arheologie, responsabil cu protejarea monumentelor antice, a redactat instrucțiuni pentru folosirea edificiilor antice în contextul spectacolelor. Acestea se refereau atât la spectatori (interzisă intrarea cu tocuri, consumul de gumă de mestecat), cât și la aspectele logistice ale spectacolului (utilizarea de aparatură autoportantă, poziționarea punctelor sanitare în anumite zone ale monumentului, verificarea dispozitivului scenografic) și de imagine (compatibilitatea dintre mesajul spectacolului și locația aleasă). Tot atunci a fost stabilit un număr maxim de spectacole pentru fiecare sit

19 Van Steen Gonda: *The world's a circular stage: Aeschylean tragedy through the eyes of Eva Palmer-Sikelianou*, International Journal of the Classical Tradition, volume 8, pp. 375–393 (2002)

20 Concluzie formulată de Mallouchou-Tufano Fani, op.cit., p. 22, citând pe Tiverios M.: *Oi delfikes giortes toy Sikelianou*

arheologic – spre exemplu, pentru Teatrul din Epidaur, considerat mai fragil, numărul maxim admis era de 8 spectacole pe an²¹.

Chestiunea compatibilității mesajului spectacolului cu situl arheologic este una extrem de delicată. Dacă pentru unele situri există indicații clare (de exemplu, în *Teatrul din Epidaur* pot fi jucate doar piese de teatru antic sau de teatru considerat clasic, cum ar fi Racine sau Shakepeare), pentru situri ca *Odeonul lui Herodes Atticus* nu există reguli scrise. Prestigiul locației atrage interesul a numeroși artiști și personalități care organizează evenimente de amploare sub forma operelor de caritate sau de filantropie, ceea ce forțează, uneori, limitele fizice și conceptuale ale sitului²².

Rememorând cuvintele regretatului George Banu, care considera că „*Vitalitatea spectacolului modern se manifestă prin inepuizabila sa remodelare*”²³, putem concluziona că parte din această „*inepuizabilă remodelare*” sunt și spectacolele puse în scenă în decorul inedit oferit de patrimoniul cultural - un cadru încărcat de semnificații, de atașament și cu așteptări pe măsură din partea publicului. Un context în care artiștii, regizorii și producătorii trebuie să inoveze constant, să păstreze un nivel ridicat de calitate, să adapteze spectacolul unei locații prevăzute

pentru o altă destinație, propunând formule creative rentabile din punct de vedere economic și conștienți de faptul că „*fiecare proiect cultural trebuie să țină cont de memoria colectivă a spațiului pentru care este destinat*”²⁴.

Bibliografie:

LEGE nr. 422 din 18 iulie 2001 (**republicată**) privind protejarea monumentelor istorice – text publicat în MONITORUL OFICIAL nr. 938 din 20 noiembrie 2006, disponibil integral la adresa: <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/29761>
Convenția privind protecția patrimoniului mondial, cultural și natural, adoptată la Paris în 1972 și acceptată de România prin Decretul nr. 187/1990 (publicat în Monitorul Oficial nr. 46/31 martie 1990). Link: <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/972> .
 Siturile UNESCO din România: https://whc.unesco.org/en/list/?id_states=ro&order=country
 UNESCO Operational Guidelines: <https://whc.unesco.org/en/guidelines/>
 ORDIN MAI Nr. 28 din 2009 : https://isudb.ro/legislatie/ORDIN_MAI_Nr28_2009.pdf
Istituto Nazionale del Dramma Antico: <https://www.indafondazione.org/stagione-2023/>
Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society, denumită și *Convenția de la Faro*: <https://rm.coe.int/1680083746>
 Mallouchou-Tufano Fani: *Sul restauro e il riuso degli antichi teatri e Odeia nella Grecia Moderna în Confronti – Il restauro delle architetture per lo spettacolo*, Quaderni di restauro architettonico 6-7, Prismi, 2016, pg. 20 - 28
 Athens Epidaurus Festival: www.aefestival.gr
 Van Steen Gonda: *The world's a circular stage: Aeschylean tragedy through the eyes of Eva Palmer-Sikelianou*, International Journal of the Classical Tradition, volume 8, pages 375–393 (2002)
 BANU George: *Reforme teatralului în secolul reinnoirii*, Nemira, 2011
 PRUNER Michel: *La fabrique du théâtre*, Armand Colin, 2010

21 Mallouchou-Tufano Fani, op.cit., p. 27

22 Observație confirmată și de Mallouchou-Tufano Fani, Idem

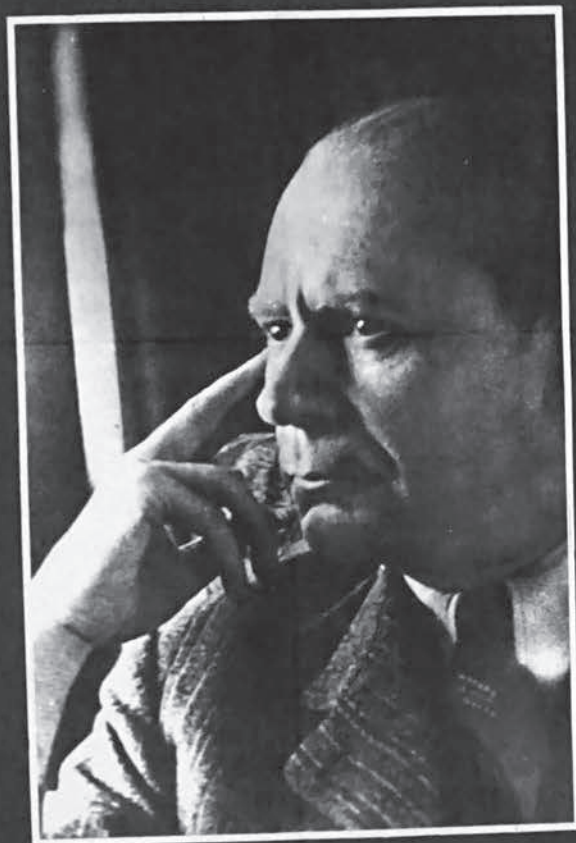
23 Banu, George, *Reforme teatralului în secolul reinnoirii*, Nemira, București, 2011, p. 13

24 Pruner, Michel, *La fabrique du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 91



«Laudă semintelor celor
de față și-n veți tuturor»

Festivalul de Poezie
Lucian Blaga
15-17 mai
1981
Sebeș-Alba



ARTELE SPECTACOLULUI ÎN ANII DE ÎNCEPUT AI PRIMULUI FESTIVAL DEDICAT LUI LUCIAN BLAGA (SEBEȘ, 1981-1989)

— **NADIA-DIANA ARSIN, drd.** —

Centrul Cultural „Lucian Blaga”, Sebeș

BIO
Nadia-Diana Arsin is the manager of the Lucian Blaga Cultural Center in Sebeș. The institution brings together two museums, a library and a community center for culture. Since 2017, she has been managing the Lucian Blaga Festival in Sebeș, an event conceived as a poetry contest in 1981, that has become one of the longest-lasting festivals in Romania. She edits certain publications, such as *Caietele Blaga*, *Pașii profetului* and *Ce aude unicornul*. She is a PhD candidate and her doctoral research explores the dimensions of the performing arts in the Lucian Blaga International Festival in Sebeș.

Institutional Afliliation and Contact:

Lucian Blaga Cultural Center in Sebeș, 45 Lucian Blaga Blvd, Sebeș 515800, Romania
nadiadia.arsin@gmail.com

ABSTRACT
Performing Arts in the Early Years of the First Festival Dedicated to Lucian Blaga (Sebeș, 1981-1989)

In 1981, overcoming the ideological constraints imposed by the communist regime, the first edition of the Lucian Blaga Poetry Festival was organized in Sebeș. The event, turned international in the meantime, has reached present day without interruption. Emerging in a multi-ethnic area, in an old burg founded by the Saxons in Transylvania, in a community with a taste for culture and for quality events, from which a number of personalities of Romanian culture stood out, the festival promoted performing arts, in the early years relying in particular on amateur competitions and poetry recitation, along with scientific conferences and publishing projects promoting the vast creation of Lucian Blaga - poet, philosopher, playwright, translator.

KEYWORDS
festival, poetry, performing arts, performance spaces, Lucian Blaga

Fondat în anul 1981, Festivalul „Lucian Blaga” de la Sebeș a depășit cenzura și limitările culturale ale „Epocii de Aur”, s-a desprins de grandiosul mecanism propagandistic „Cântarea României” și a reușit să ofere, într-un context ideologic de o riguroasă și amplă reeducare marxist-leninistă a tuturor membrilor de partid și a oamenilor muncii, crâmpie din vasta creație blagiană și un șir de evenimente având în centru o personalitate emblematică a culturii românești pe care regimul politic nu o agrea. Lucian Blaga devenea patronul spiritual al unui festival de poezie care îi purta chipul pe afișe și care a reușit să atragă atât elitele culturale, cât și publicul larg.

În România, întâlnim încă două manifestări cu titulatură de festival dedicate lui Lucian Blaga - la Cluj-Napoca și la Târgu Mureș - dar care au apărut doar după eliberarea României de regimul comunist (1991, respectiv 2001), cel de la Sebeș fiind, la momentul actual, manifestarea care a abordat cel mai îndrăzneț artele spectacolului, depășind ca existență regimul politic totalitar. Manifestarea a priorizat poezia și a insistat să-i dovedească valențele de spectacol, încă de la prima ediție. Nu au fost neglijate nici conferințele științifice, concursurile de creație ori proiectele editoriale – festivalul de la Sebeș susținând două publicații proprii: *Caietele Blaga* (începând cu 1981) și *Pașii Profetului* (în perioada de marturitate a festivalului), acestea

dovedindu-se a fi unele dintre puținele surse de informații care au însoțit festivalul de-a lungul anilor. Poezia, ca element de spectacol, contura expresiv pastelul întâlnirilor culturale de primăvară, căci festivalul se organizează, în mod tradițional, în luna mai, timp crucial în viața lui Lucian Blaga – născut și înhumat la 9 mai, în satul Lancrăm, localitate aparținătoare Sebeșului. Actrița Lucia Mureșan era o prezență constantă pe scena și în programul festivalului, fiind identificată ca simbol al rostrii poeziei blagiene, alături de actorul Constantin Chiriac. În anul 1984, a fost prezent filosoful Constantin Noica, moment despre care nu am identificat relatări insinuatorii în arhivele comuniste, semn că totul a fost pregătit minuțios, fără elemente de risc pentru organizatori și pentru invitat. Contribuția lui Constantin Noica la evoluția ulterioară a festivalului poate fi analizată peste ani, el deschizând o importantă linie filosofică și sugerând importanța traducerii lui Lucian Blaga în limbi străine de circulație europeană. Studiul de față analizează etapa de început (1981-1989) din istoria de peste patru decenii a primului festival dedicat lui Lucian Blaga, apărut la Sebeș. A fost un eveniment cu caracter de pionierat, având în vedere realitățile sociale, culturale și politice din România la începutul anilor '80, într-o perioadă în care „relaxarea” din primii ani ai regimului Ceaușescu devenea o amintire. Explorând contextul apariției

festivalului, observăm că zona Sebeșului era privilegiată din punct de vedere cultural, vechea urbe săsească, atestată documentar în anul 1245, în care prima mențiune a unui profesor (*Magister Johannes Scholasticus de Sebus*) datează din 1352, a avut o istorie bogată, cu resurse economice importante, fiind vatra de dezvoltare a unei comunități caracterizate de prosperitate, de un gust dezvoltat pentru educație și evenimente culturale, un spațiu în care s-au născut și s-au format mai multe personalități importante: Carl Filtsch (1830-1845) – pianist, compozitor, Lucian Blaga (1895-1961) – poet, filosof, dramaturg, traducător, diplomat, profesor universitar, Dorin Pavel (1900-1979) – savant, fondatorul hidroenergeticii românești, Radu Stanca (1920-1962) – dramaturg, poet, eseist, regizor de teatru.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, la Sebeș a fost creată Reuniunea „Andreiana”, o inițiativă a meseriașilor și comercianților români, având scopul de a susține dezvoltarea economică și social-culturală a românilor¹. În secolul al XX-lea, Sebeșul cunoștea o dezvoltare nemaîntâlnită, în perioada ultimului primar german al orașului, Johann Schöpp (1907-1918), fiind construite primăria, spitalul Sfânta Sofia, centrala electrică, poșta, cazarma

etc. Educația era preponderent în limbile germană și maghiară (prima școală românească fiind înființată în anul 1779, pe lângă parohia română ortodoxă). Situat la intersecția unor drumuri importante, Sebeșul s-a aflat la confluența mai multor civilizații, evoluția orașului și viața sa spirituală și culturală purtând această amprentă. Șezătorile culturale de pe Valea Sebeșului², manifestările legate de calendarul religios, inițiativele celor care munciau în învățământ, ale tinerilor intelectuali au generat de-a lungul anilor o serie de manifestări culturale cu caracter festiv. În perioada interbelică, sursele de documentare ale vremii consemnează mai multe manifestări culturale la Casina intelectualilor români de la Hotelul „Leul de aur” din centrul orașului³. Tot acolo aveau loc manifestările culturale și spectacolele venite din zone vecine sau de peste granițe (în vremurile imperiului). În anul 1948 a fost înființată biblioteca publică din Sebeș, muzeul și-a început activitatea în anul 1951, iar casa de cultură a fost edificată în anii '60. Ideologia comunistă și propaganda Moscovei au pătruns și în micul orașel din Ardeal. În anul 1948 au fost naționalizate, fiind trecute în proprietatea statului, nu doar societățile economice, ci tot ceea ce însemna întreprindere

1 Radu Totoianu, Marian Paraschiv, *Andreiana: Un capitol din istoria culturală și economică a Sebeșului: 1878-1948*, Editura Psihomedica, Sibiu, 2004, pp. 81-123

2 Dragoș-Ioan Șușman, *Monografia muzicii culte românești din zona Sebeș-Alba*, Editura Altip, Alba Iulia, 2015, p. 40.

3 Ion Raica, *Sebeșul*, Editura George Barițiu, Cluj-Napoca, 2002, pp. 287-289.

privată, chiar și din domeniul culturii și al divertismentului (precum editurile, tipografiile, teatrele și cinematografele), toate fiind transformate în mijloace de propagandă⁴. Analizând viața socială și culturală a deceniului 1965-1975, observăm amploarea pe care o aveau mișcările artistice de amatori și efervescența manifestărilor prilejuite de Festivalul Național al Educației și Culturii Socialiste „Cîntarea României” (începând cu anul 1976), evenimentul care monopoliza viața culturală și care i-a transformat în competitori pe elevii din școlile sebeșene, alături de formațiile de

amatori din fabricile și uzinele țării. De altfel, în anul 1981, organizarea primei ediții a Festivalului de poezie „Lucian Blaga” de la Sebeș a fost o ingenioasă ramificație din Festivalul „Cîntarea României”, prin intermediul unei alte manifestări „înrudite”: „De la vatră de istorie la poartă de lumină”. Anul 1981 a coincis și cu trecerea a două decenii de la moartea lui Lucian Blaga, iar nașterea evenimentului a fost salutăată de peste 300 de „creatori și oameni de cultură”. Prima ediție a avut loc în perioada 15-17 mai 1981 și a cuprins un concurs de creație literară (care va continua fără întrerupere), o expoziție

⁴ Călin Anghel, *Naționalizarea cinematografelor din județul Alba (1948)*, în *Terra Sebus*, 13, 2021, pp. 345-366.

Deschiderea oficială a primei ediții a festivalului, 1981

© Centrul Cultural „Lucian Blaga” Sebeș



la muzeul orășenesc dedicată scriitorului născut la Lancrăm și un concurs de recitare de poezie și recitaluri ale actorilor profesioniști, acestea devenind constante în viața festivalului.

Atât programul primei ediții, cât și o analiză a simbolisticii fotografiilor realizate cu acel prilej, denotă o grijă pentru acest festival dedicat lui Lucian Blaga. Fotografiile care au imortalizat evenimentul ne înfățișează scena casei de cultură având în fundal portretul liderului comunist Nicolae Ceaușescu și un amplu afișaj cu identitatea Festivalul Național „Cîntarea României”. Tot pe

scenă se întindea o impresionantă masă tovarășească la care au luat loc numeroase personalități ale vremii, pavoazăată cu un material textil de dimensiuni mari care o acoperea în zona frontală cu inscripția: *Festivalul de poezie „Lucian Blaga”, ediția I*. La exterior, coloanele înalte ale casei de cultură erau îmbrăcate cu fâșii textile scrise manual (ca modalitate de comunicare cu publicul), anunțând noul eveniment.

La prima ediție, portofoliul de comunicare cuprindea o invitație simplă, dar elegantă, un program, iar primul afiș (realizat manual de artistul plastic local Nicolae Sterca⁵)

5 Nicolae Sterca (1935-2022) a activat ca profesor de desen la Sebeș, în timpul liber fiind un prolific pictor, lucrările semnate de el regăsind-se în colecții particulare din Europa și SUA.

Participanți la prima ediție a concursului de recitare

© Centrul Cultural „Lucian Blaga” Sebeș



înfățișa, pe un fundal albastru petrol, portretul monocrom al lui Lucian Blaga, surprins în profil, meditativ, cu degetul arătător așezat la tâmplă⁶. Personalitățile participante au avut o contribuție importantă la susținerea primei ediții a sesiunii de comunicări științifice „*Lucian Blaga – poet național și universal*”: Mircea Tomuș, Ion Lăncrăjan, Mircea Zăciu, Vasile Netea, Mircea Braga, Ion Pop, Adriana Miteșcu, Viorel Cucu, Ioan Buzași, Traian Pătrășcanu, Radu Cărpinișanu, poeții Ion Horea, Mircea Vaida, Ion Mircea și Ion Mărgineanu. Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România a transmis, în 17 iunie 1981, o scrisoare de felicitare pentru reușita primei ediții a Festivalului de poezie „Lucian Blaga” și își exprima convingerea că „acțiunea” de omagiere a omului de cultură care odihnește la Lăncrăm va continua⁷.

Fondat de un nucleu de oameni de cultură (Achim Mihai, Mircea Tomuș, Ion Mărgineanu, Gheorghe Maniu, Ioan Moceanu), care au crezut în potențialul creației lui Lucian Blaga de a atrage și coagula mediul academic, festivalul de la Sebeș a

mizat pe veleitățile culturale ale poeziei pentru a genera spectacol. În plus, programul manifestărilor a fost conceput în jurul unui concurs de creație literară și de recitare de poezie, existând și preocuparea de a construi parteneriate media cu principalele jurnale de cultură, care ofereau premii și publicau creațiile câștigătorilor. Înțelepciunea fondatorilor a fost de a valorifica cât mai bine posibilitățile pe care infrastructura culturală le oferea la acel moment, de a construi și de a dezvolta particularitățile festivalului, de a atrage personalități importante ale României în vederea participării la sesiunile de comunicări organizate: Constantin Noica, Nicolae Steinhardt, Vasile Netea, George Gană, Aurel Rău, Mircea Braga, Eugen Todoran, Tudor Cățineanu, Andrei Marga, Paul Cornea, Dumitru Vatamaniuc, Mircea Popa, Ion Horea, I. D. Sârbu, D. R. Popescu, Ștefan Augustin Doinaș, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Cezar Baltag, Augustin Buzura, Geo Bogza ș.a. Au făcut, de asemenea, alegeri inspirate și care au demonstrat bun gust în ceea ce privește artele spectacolului, prin

6 Afișul, păstrat în colecțiile Centrului Cultural „Lucian Blaga” Sebeș, are dimensiunile 100x60 cm, portretul lui Lucian Blaga fiind inclus într-un medalion negru pe care este inscripționat cu alb și font caligrafic de mână: „Festivalul de poezie Lucian Blaga, ediția -I- 15-17 mai”, iar în partea de jos, central, este scris anul: 1981. Afișul purta motto-ul festivalului: „Laudă semințelor, celor de față și în veci tuturor!”, iar în partea de jos, înscrisul locației „Sebeș-Alba” și semnătura artistului. Prin prisma comunicării simbolice, remarcăm cromatică: albastrul - sugerează corespondența cu casa țărănească din satul românesc, cu Lăncrăm natal. Afișele edițiilor viitoare au păstrat portretul lui Lucian Blaga, fiind mult mai directe în comunicare: majusculele cu fonturi clasice au luat locul caligrafiei, culorile mai vii s-au schimbat de la un an la altul, semn al modernității și al adaptării la comunicarea de masă, fără a pierde din sobrietatea și eleganța afișului de eveniment cultural. Dimensiunile de informare și de persuasiune ale afișului par să fi mizat totalmente pe portretul scriitorului (pentru detalii, vezi Nadia-Diana Arsin, *Dimensiuni ale comunicării simbolice la prima ediție a Festivalului de poezie „Lucian Blaga” de la Sebeș. Valențele afișului cultural realizat de pictorul Nicolae Sterca*, în *Pașii Profetului*, 2023, pp. 34-37).

7 Scrisoarea semnată de George Macovescu, Președintele Uniunii Scriitorilor din RSR, București, 17.VI.1981, este inedită și se păstrează în arhiva Centrului Cultural „Lucian Blaga” Sebeș.

invitarea unor artiști valoroși care să susțină recitaluri și spectacole în fața publicului numeros, din rândurile căruia nu lipseau niciodată informatorii Securității.

Artiștii care erau invitați la festivalul de la Sebeș erau aleși cu grijă de organizatori, după care erau supuși aprobării superiorilor politici. În anul 1982, de exemplu, pe lângă numele cercetătorilor și scriitorilor propuși pentru a participa la conferințe, într-un document organizatoric, regăsim numele actrițelor Lucia Mureșan și Adela Mărculescu, precum și precizarea că organizatorii fac propunerile în urma consultării cu Mircea Tomuș, redactorul șef al revistei *Transilvania* din Sibiu și secretarul Asociației Scriitorilor Sibiu. Lucia Mureșan a fost cea care a participat la cea de-a doua ediție a festivalului, în data de 15 mai 1982, susținând un recital extraordinar de poezie pe care l-a numit „Mirabila sămânță”, după unul din poemele blagiene. Un an mai târziu, Lucia Mureșan, alături de Ilinca Tomoroveanu și Traian Stănescu ofereau publicului de la Sebeș un „moment imnic” în deschiderea sesiunii de comunicări științifice, iar actorul Paul Basarab și Teatrul Național din Cluj-Napoca au dăruit publicului un spectacol care a precedat gala laureaților concursului de creație și de interpretare. „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” este versul care a dat numele spectacolului din seara zilei de 10 mai 1984, pregătit de Silvia Ghelan și

Paul Basarab.

Pe scena Festivalului de poezie „Lucian Blaga” de la Sebeș, în perioada 1981-1989, s-au perindat actorii profesioniști: Lucia Mureșan (1938-2010), Constantin Chiriac, Ilinca Tomoroveanu (1941-2019), Traian Stănescu (1940-2022), Paul Basarab (1948-2012), Silvia Ghelan (1924-2019), Ovidiu Iuliu Moldovan (1942-2008) și Mihai Dinvale. De asemenea, au fost reprezentate și cele mai importante teatre: Teatrul de Stat Sibiu, Teatrul Național din Cluj-Napoca, Teatrul Național din Craiova, Teatrul Mic București. Timpul a demonstrat că momentele artistice au completat cu rafinament comunicările științifice și au conturat atmosfera de festival. Rostirea actorilor s-a împletit cu momente de muzică clasică, prin participarea Conservatorului „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca. Trubadurul Tudor Gheorghe a îngemănat poezia cu muzica, îmbogățind programul spectacolelor de la Sebeș (1986). Teatrul de Stat din Sibiu a fost un partener constant al festivalului, fiind prezent cu spectacole încă de la prima ediție. Alături de Teatrul din Sibiu, publicul din Sebeș îl aștepta pe actorul Constantin Chiriac, ale cărui recitaluri erau remarcate în serile de poezie din „lumina mirabilei semințe”, spectacolele fiind programate de organizatori în jurul orei 20.00, pentru a întregi serile de festival. Depășind modestia de mijloace a perioadei respective, festivalul a oferit publicului șansa de a descoperi

noi surse de energie sufletească, de a avea revelația poeziei blagiene care se împletește cu filosofia, cu elemente de limbaj și de estetică dând un farmec inegalabil operei creatorului născut la Lancrăm. Poezia revine, an după an, ca un ritual, ca o comuniune a publicului cu actorii, fie că ne referim la recitaluri artistice profesioniste sau la concursul amatorilor. Cu siguranță, se simțea o emoție colectivă, fiind generate sentimente de libertate și de încredere⁸.

Considerăm potrivit să facem o mențiune specială cu referire la concursul de interpretare a

poeziei, accentuând contribuția avută de această componentă a festivalului la notorietatea pe care a dobândit-o manifestarea de la Sebeș. În plus, aceste concursuri au stimulat diversificarea artelor spectacolului, de multe ori participanții amatori demonstrând un real potențial artistic, oferind momente plăcute și apreciate, atât de public, cât și de juriul concursului. Analizându-le ca pe niște surse inedite, fotografiile păstrate din acea perioadă ne dau imaginea spațiilor de joc, a protagoniștilor, dar și răspunsul publicului. În puținele minute alocate pentru a cucerii

8 Am realizat interviuri cu participanți la spectacole și cu angajați ai casei de cultură, din mărturiile cărora s-au desprins aceste concluzii.

Concursul de recitare de poezie pe scena casei de cultură din Sebeș



popularitatea, concurenții uzau de toate calitățile personale pentru a contribui la reușita spectacolului. Așteptându-și rândul pe scaunele înșiruite în fundalul scenei austere, cu o expresie a chipurilor care transmitea o stare de interiorizare, de concentrare, aspiranții pășeau cu încredere spre microfonul cu fir sprijinit pe un stativ. Era momentul decisiv pentru o participare care să aducă satisfacții personale și recunoaștere publică. Spectatorii din acea vreme își amintesc de bravura unor tinere care doreau să își etaleze calitățile fizice și actoricești, de îndrăzneala cu care unii tineri se prăvăleau pe scândura scenei sub

povara mesajelor lirice. Remarcăm chipuri angelice, înveșmântate în rochii cu pliuri albe, plete bogate și mâini expresive. De cele mai multe ori, limbajul nonverbal ne spune povestea spectacolului. Remarcabil rămâne efortul de a participa, de a căuta mesajul cel mai potrivit, de a aduce un omagiu poeziei, alături de alți zeci de colegi amatori, din categorii sociale și profesionale variate.

Concursurile de recitare de poezie erau incluse în programul primei zile de festival, de regulă după prânz, desfășurându-se pe o durată care însuma câteva ore, fiind urmate de un recital important, care încheia

Participantă la concursul de recitare de poezie



seara. Gala laureaților făcea parte din programul zilei următoare și era completată de noi recitaluri ale actorilor consacrați.

Mircea Tomuș relatează atmosfera concursurilor, face referiri la durata acestora, precum și aprecieri cu privire la prestația participanților, realizând o cronică importantă a acestor manifestări:

„[...] într-una din zile ne este dat, tuturor, să ascultăm, ore în șir, mai multe cât are lumina unei zile de mai, recitări din poezia lui Blaga. Suntem spectatori ai unor interpreți, pe cât de numeroși, pe atât de diferiți: ca profesiune, ca vârstă, ca proveniență, ca mijloace de expresie. Lumina clară și tare a câte unui talent actoricesc de netăgăduit și de mari speranțe alternează cu pâlpâirea ezitantă a sincerității copleșite de emoție și chiar cu șoapta timidă de copil. Sigur că și performanța contează, atunci, altfel de ce ar mai fi concurs de interpretare?, dar emoționant la culme este să auzi și să vezi, o zi întreagă, țara întreagă, cu toate vârstele și locurile și profesiile ei reprezentate aici, recitând din poezia lui Blaga, să realizezi cât de completă este astăzi, la noi, difuzarea marii poezii și a marii culturi”⁹.

În perioada în care manifestările artistice ale amatorilor erau foarte des întâlnite în viața socială și culturală a tuturor comunităților din România, festivalul de la Sebeș înglobează și această tendință, unele

prezențe aducând nuanțe autohtone și ilustrând totodată dimensiunea de mândrie locală generată de evenimente. Grupurile de amatori ofereau recitaluri la statuia scriitorului Lucian Blaga situată în Lancrămul natal. În fotografiile păstrate în arhiva Muzeului Municipal „Ioan Raica” din Sebeș sau în paginile publicațiilor *Caietele Blaga* sunt surprinse momente inedite: un chitarist așezat pe un scaun cânta numeroasei asistențe, două fete cu funde albe în păr, îmbrăcate într-un soi de costum popular cu fustă prea lungă sau cu o uniformă școlară colorau atmosfera, un grup de țărani din Lancrăm în straie populare cu privire dărză și memorie proaspătă își susțineau recitalul. În ultimii ani ai deceniului opt apare și concursul de interpretare muzicală, prilej de a apropia adepții muzicii folk de festival.

Analizând „spectacolul de poezie” din perspectiva actorului, Constantin Chiriac consideră primordială o apropiere de poet – „cu mintea, cu sufletul, cu informația, cu întâmplarea revelatoare sau cu nevoia ancestrală de a-ți răspunde la întrebări, de a te regăsi pe tine”¹⁰. Spontaneitatea, senzația rostirii pentru prima oară a poeziei, fără a lăsa impresia unor versuri învățate pe dinafară sunt elemente ale relației secrete dintre poet, actor și public, în care Constantin Chiriac crede. Comparată cu alte arte, poezia se

9 *Caietele Blaga*, testimonial Mircea Tomuș - *Risipa florarului*, ediția a II-a, 1982, pp. 8-9.
10 Constantin Chiriac, *Poezia ca spectacol*, Editura Palimpsest, București, 2008, p. 211.

dovedește a fi mult mai solicitantă pentru cel care o interpretează, generând, în același timp, comuniune cu spectatorul.

Conceptul lui Constantin Chiriac în ceea ce privește recitalul din lirica blagiană se axează pe câteva coordonate inspirate din cunoașterea personalității poetului ales:

„La Blaga aş folosi numai vocea umană, un cor de biserică ce se poate cânta cu sfințenia sufletului părăsit în pustie și care are nevoie de mântuire, dar și cu capacitatea de a face gospel, jazz sau incantații păgâne”¹¹.

Atunci când Luciei Mureșan i se fac complimente pentru rostirea poeziei blagiene, răspunsul actriței denotă o apropiere sufletească de creație, de creator, o identificare personală cu arta poetică și capacitatea de a o trece prin propriul filtru înainte de a o dăruia publicului. Lucia Mureșan vorbește de o „iubire” oferită poeziei lui Lucian Blaga, dar și de o cunoaștere profundă a întregii opere prin interpretarea celor mai importante personaje feminine din dramaturgie:

„Îmi place poezia, o iubesc. L-am cunoscut la Cluj pe Lucian Blaga. Fascinația, magia ce o răspândea o păstrez ca pe un dar neprețuit. Am jucat pe scena de la Nottara în spectacole create de maestrul Ion Olteanu, Zemora, Nușca, Erji,

Ana, dar și Doamna din *Cruciada copiilor*. Rostesc cu dragoste, cu bucurie, versuri... Eminescu, Blaga, Arghezi, Emil Botta, Octavian Goga, Vasile Voiculescu mi-au dăruit ore de încântare când totul în jur era cenușiu. [...] De poezie trebuie să fi îndrăgostit, trebuie să respiri odată cu poetul, să iubești fiecare metaforă, să-ți cânte inima în ritmul, în cadența poeziei. Blaga spunea extraordinar: «traduc în limba românească un cântec pe care inima mea mi-l spune îngânat suav în limba ei...»”¹².

Constantin Chiriac accentuează importanța pe care o acordă verbului în rostire, îngemănată cu tehnica respirației, care permite actorului să răspundă „comenzilor inimii și minții”, făcând ca spectatorul să respire la unison cu actorul, creând acea legătură unică, acea comuniune pe tărâmul artelor¹³. Așadar, actorul devine „ambasadorul” poetului în relația cu spectatorul, cel care va genera convingerea că poezia este un spectacol.

Intuiția și alegerile culturale făcute de organizatorii Festivalului de poezie „Lucian Blaga” de la Sebeș, în anii 1981-1989, ne permit astăzi o trimitere comparativă spre Festivalul de la Avignon (fondat în 1947, pentru a promova dramaturgia franceză), care, începând cu anul 1985 (și în anii care au urmat), a inclus poezia în programul oferit publicului (prin spectacole-lectură),

¹¹ *Ibidem*, p. 219.

¹² Lucia Mureșan în dialog cu Ion Moldovan, în *Lucian Mureșan ... Pași prin lume*, coord. Ion Moldovan și Mioara Pop, Editura Buna Vestire, Blaj, 2011, pp. 80-81.

¹³ Constantin Chiriac, *op.cit.*, p. 216-217.

propunându-și să celebreze în fiecare an câte un poet¹⁴. Era momentul de grație al poeziei. Evoluția Festivalului „Lucian Blaga” de la Sebeș a fost promițătoare din acest punct de vedere, importanți poeți contemporani fiind atrași de participarea la evenimente (Ion Horea, Aurel Rău, Marin Sorescu, Ioan Kamlă, iar după momentul 1989 – Ana Blandiana, Grigore Vieru ș.a.). Apariția și evoluția Festivalului „Lucian Blaga” de la Sebeș se leagă, din punctul de vedere al spațiilor de desfășurare a evenimentelor, de edificiul casei de cultură și de echipa care coordona activitățile culturale. Casa de cultură, dată în folosință în anul 1961, are trei nivele și o suprafață totală de aproape 2.000 mp. Se pare că primarul de atunci al orașului¹⁵ avea de ales între introducerea gazului metan în localitate și construirea unei case de cultură. Probabil din motive ideologice, a fost aleasă cultura. Patru coloane înalte domină și astăzi fațada principală (fiind și un spațiu excelent de afișaj și de promovare pentru festival), iar la ultimul nivel o terasă cu o *loggia* oferă o panoramă plăcută asupra orașului, cu atât mai mult cu cât în imediata vecinătate se află un parc generos, un lac și Turnul Studentului (datând din

secolele XIV-XV). Sala de spectacole, cu aproape 500 de locuri pentru spectatori, este parțial etajată, beneficiind de un balcon. Acustica sălii de evenimente este foarte bună, iar scena era prevăzută cu sisteme de deschidere spre o grădină de vară, care se afla în spatele clădirii. Acesta era spațiul principal în care se desfășurau conferințele festivalului, concursurile de recitare a poeziei, precum și spectacolele, oferind confortul necesar publicului și o scenă demnă de un oraș industrial. Singura preocupare pentru decor sau scenografie era cea de natură ideologică sau menită strict să comunice identitatea evenimentului (denumirea, anul, ediția). Sala beneficia de instalații de sonorizare și de mijloace de înregistrare. În Sebeșul anilor '80, remarcăm două monumente importante de for public: bustul poetului Mihai Eminescu - sculptură realizată de artista plastică locală Doina Lie (1929-2012), amplasată în anul 1960 în Piața Mică a orașului, în proximitatea gimnaziului unde a studiat Lucian Blaga, și statuia lui Lucian Blaga de la Lancrăm - realizată de Romul Ladea (1901-1970)¹⁶, dezvelită în anul 1975¹⁷. Aceasta din urmă se află la marginea drumului național, iar accesul se

14 Ion M. Tomuș, *O instituție culturală: festivalul internațional de teatru*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013, pp. 100-101.

15 Nicolae Zachiu (mandat 1956-1962).

16 Au fost turnate în bronz două statui similare înfățișându-l pe Lucian Blaga, una fiind amplasată în fața Teatrului Național din Cluj-Napoca, cea de-a doua aflându-se la intrarea în localitatea Lancrăm (Nicolae Afrapt, *Peripețiile statuii lui Lucian Blaga din Lancrăm: din inima Clujului universitar, la marginea satului natal*, în *Caietele Blaga*, 2020-2021, pp. 157-178).

17 Gheorghe Pavelescu, *Lucian Blaga. Evocări și interpretări*, Editura Universității „Lucian Blaga”, Sibiu, 2003, pp. 155-157.

realiza printr-o alee generoasă, care îi primea pe participanții la festival și le oferea spațiu suficient pentru scurte momente evocatoare, ce aveau loc de regulă la finalul celor trei zile tradiționale de program festivalier. Având în vedere că muzeul orășenesc oferea de fiecare dată o expoziție dedicată vieții și operei lui Lucian Blaga, palatul datând din secolul al XV-lea, purtând denumirea de „Casa Zápolya”, situat în vechiul centru al urbei, devenea un reper pentru participanții la manifestări. Publicul era atras de arhitectura clădirii (cu elemente gotice, renaștentiste și baroce), de colecțiile bogate, dar și de grădina generoasă străjuită de zidul vechii fortificații a orașului. Atunci când vizita acest loc, actrița Lucia Mureșan obișnuia să rostească și câteva versuri, iar angajații edificiului de cultură îi ofereau de fiecare dată câte un buchet de lăcrămioare, flori pe care le prețuia.

În ciuda controlului ideologic, festivalul a reușit să se mențină ca o constantă a primăverii culturale, fără a fi întrerupt, obținând și finanțări din partea statului pentru a se desfășura în condiții bune, reușind să atragă ca un magnet și mișcarea artistică de amatori din întreaga țară, generând, în același timp, un important sentiment de mândrie locală.

În perioada analizată (1981-1989), Festivalul „Lucian Blaga” de la Sebeș a oferit publicului întâlniri cu artele spectacolului, mizând în

special pe poezie, ale cărei resurse s-au dovedit a fi generoase, atât la nivel profesionist, cât și la nivel de amatori, poezia dobândind un statut privilegiat, care deschidea o cale spre literatura autentică, spre creația multivalentă a mentorului festivalului. Soliditatea conceptelor de creație, artă și cunoaștere a făcut ca festivalul să rămână viu, să se impună ca un fenomen cultural care continuă anual, menținând acel „ritual de primăvară”. De altfel, motto-ul Festivalului „Lucian Blaga” de la Sebeș, extras din lirica maturității poetice, este un *laudatio* inspirat de mitul eternei reîntoarceri: „*Laudă semințelor, celor de față și în veci tuturor!*”.

Bibliografie:

- ANGHEL, Călin, *Naționalizarea cinematografelor din județul Alba (1948)*, în *Terra Sebus*, 13, 2021, pp. 345-366.
- CHIRIAC, Constantin, *Poezia ca spectacol*, Editura Palimpsest, București, 2008.
- MOLDOVAN, Ion, POP, Mioara (coord.) *Lucia Mureșan... Pași prin lume*, Editura Buna Vestire, Blaj, 2011.
- PAVELESCU, Gheorghe, *Lucian Blaga. Evocări și interpretări*, Editura Universității „Lucian Blaga”, Sibiu, 2003.
- RAICA, Ion, *Sebeșul*, Editura George Barițiu, Cluj-Napoca, 2002.
- ȘUȘMAN, Dragoș-Ioan, *Monografia muzicii culte românești din zona Sebeș-Alba*, Editura Altip, Alba Iulia, 2015.
- TOMUȘ, Ion M., *O instituție culturală: festivalul internațional de teatru*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013.
- TOTOIANU, Radu, PARASCHIV, Marian, „*Andreiana*”: *Un capitol din istoria culturală și economică a Sebeșului: 1878-1948*, Editura Psihomedica, Sibiu, 2004.



SEMIOTICA ȘI FIZICA GAGULUI

Andreea Darie, dr.
Teatrul Municipal Bacovia, Bacău

Andreea Darie (Jighirgiu) graduated Acting at the "George Enescu" National University of Arts in Iași (2017) and completed a master's degree in the Art of Dramatic Character Interpretation at the "Lucian Blaga" University in Sibiu (2019). She defended her doctoral thesis in May 2023 in the field of Theatre at UNAGE, carrying out a study on *Clownery and theatricality. A research on the clown actor*. As a PhD student, she did internships in masterclasses coordinated by Jon Davison, university professor in London, as well as in the Nouveau Clowns Organization in Barcelona. To date, she has performed 30 roles on professional stages in the country - Bacovia Municipal Theater in Bacău, "George Ciprian" Theatre in Buzău, "V.I. Popa" Theatre in Bârlad, Metropolitan Circus in Bucharest - as well as in independent spaces in Iași. She toured in many cities in the country and participated in various festivals and competitions, obtaining in April 2018 a nomination at Bacău Fest Monodrama with the show *Three after Clytemnestra or Crime* by Marguerite Yourcenar. Since 2015, she has been performing artistic activities within the ARTES Association, and since 2017 she has been employed by the Bacovia Municipal Theater in Bacău.

Institutional Affiliation and Contact:

Bacovia Municipal Theatre, 7 Iernii Street, 600050, Bacău

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

The Semiotics and Physics of Gags

Gags are cultural events endowed with strong logical structures, a logic that is emancipated by the pragmatic constraints dictated by the prevailing rules of the cultural context. Clowns often perform parodies of classical plays, operas and ballets, rendering them in condensed and simplified forms without much respect for the original versions. Revered symbols of refined culture are mocked; famous characters and easily recognizable scenes are interpreted in a grotesque way. Breaking cultural taboos through visual metaphors generates effective gags at the edge of psychological and moral acceptability. There are obviously also forms of cultural resistance. In general, the stronger the similarities, the greater the resistance to associating a cultural model with its parodic form.

Gags have always accompanied the long tradition of slapstick comedy. Their brutality and frivolity became over time the triggering factors of a process of renewal of clown culture, by detaching from traditional schemes and by focusing attention towards a strong form of self-irony. Gags manufactured and tested in public must deliver surprise information. When their development is predictable, the gags fail and create boredom. Usually, a happy balance between story and gag is not achieved immediately, but involves a process where errors intervene, the clowns monitoring the audience's responses and adjusting their actions on the fly.

gag, theater, clown, taboo, symbols

Sensul primar al termenului *gag*, așa cum este definit în *The Oxford Dictionary of English Etymology*, este cel de „sufocare, blocare a gurii, sunet scos de o persoană sufocată”¹. Neașteptatul sens întâlnit în acest dicționar ne-a determinat să verificăm semnificația termenului în mai multe surse. Astfel, în *The Oxford Illustrated Dictionary* primul sens al gagului este „un lucru pus peste sau în gura cuiva pentru a-l împiedica să vorbească, să strige, sau să o țină deschisă pentru o operațiune” sau „insertiile unui actor în dialogul dramatic”². Într-o ediție ilustrată mai nouă regăsim definit gagul drept „1. o bucată de pânză etc. pusă în sau peste gură pentru a preveni vorbitul sau strigătul, 2. o glumă, scenă comică sau acțiune umoristică, 3. un lucru sau circumstanță care restricționează vorbirea liberă”³. În *The Concise Oxford Dictionary of Current English* regăsim incluse toate explicațiile întâlnite mai sus.⁴ Așadar, toate aceste exemple ale funcției semantice primare a cuvântului *gag* subliniază împiedicarea vorbirii libere. În universul clovnesc această întrerupere a devenit fundament de

construcție, eveniment declanșator al râsului și reprezentant al libertății de expresie.

Argoul teatral al secolului al XIX-lea definea gagul ca replică improvizată introdusă spontan în text și memorată ulterior. Acest lucru a început să se aplice și la gesturi sau acțiuni introduse de actor în locul celor prestabilite în repetiții.⁵ Dacă replicile sau acțiunile improvizate erau validate de public prin râs, actorul le păstra pentru toate celelalte reprezentații.

În ceea ce privește termenul clovnesc *slapstick*, acesta este asociat unui obiect folosit în *lazzi*-urile Commediei dell’arte. Literar, este un băț – *stick* – care ar trebui folosit pentru a lovi pe cineva, însă *slap* evocă, mai degrabă, sunetul produs de lovitură unei palme, mai mult decât de cea a unui obiect din lemn. „Slapstick-ul se califică, de asemenea, ca un dispozitiv truc, mai degrabă decât un instrument intenționat.”⁶ Cu toate acestea, instrumentul folosit pe scenă sau în arenă numit *slapstick* creează o impresie precisă de lovire, un zgomot dizarmonic. Tehnic, acesta este construit prin atașarea a două

1 *The Oxford Dictionary of English Etymology*, edited by C.T. Onions, G.W.S.

Friedrichsen și R.W. Burchfield, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1966, p.385 (t.n.).

2 *The Oxford Illustrated Dictionary*, edited by J. Coulson, Lucy Hutchinson, C.T. Carr and Dorothy Eagle, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1962, p.340 (t.n.).

3 *Dicționar Oxford Explicativ Ilustrat*, traducere neprecizată, Editura Litera Internațional, București, 2004, p.330.

4 *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, edited by H.W. Fowler și F.G. Fowler, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1964, p.498 (t.n.).

5 Paul Bouissac, *The Semiotics of Clown and Clowning. Rituals of Transgression and The Theory of Laughter*, Bloomsbury Academic, London, New York, 2015, p.75 (t.n.).

6 <https://lamp-oil.blogspot.com/2019/07/mechanism-of-laughter-devices-of.html> - data accesării 11.08.2022.

lamele de lemn de un mâner, astfel încât atunci când cineva este lovit, cele două bucăți de lemn, prin izbire, să redea sunetul potrivit fără a răni destinatarul loviturii. Desigur, actantul imită durerea și frica pentru întregirea efectului. O altă versiune a *slapstick*-ului conține o vezică de porc sau o pungă care se fixează pe o tijă. Atunci impactul vizual îl depășește pe cel acustic, obiectul arătând ca un băț masiv. Cu timpul, prin generalizare, termenul *slapstick* a ajuns să desemneze toate efectele produse prin mijloace fizice. „Slapstick-ul acționează o mașinărie arhetipală de deplasare în care un instrument se oprește de la scopul său original într-un efect senzual puternic.”⁷

Joke este derivat din latinescul *ioca* – care se joacă, jocuri – și este opusul cuvântului *seria* – discurs serios sau activități.⁸ El se referă la câmpul semantic a orice este jucăuș, glumeț, destinat râsului. Glumitul este asociat în toate culturile lumii cu acel comportament social care nu trebuie luat în serios, făcându-se, totodată, distincție clară între glumele practice ce includ aspecte fizice și cele exprimate verbal.

Apărute și dezvoltate în contexte de interacțiune directă cu publicul, aceste mecanisme comice au fost înzestrate cu o semiotică proprie și s-au transformat în timp într-un adevărat fenomen social. Vom încerca,

așadar, să elaborăm o morfologie a tipurilor de gaguri, ținând cont de faptul că ele reprezintă unități funcționale cu o oarecare autonomie, chiar dacă în spectacole potențialitatea lor depinde foarte mult de context.

Gagurile fabricate și testate la public trebuie să livreze informații-surpriză. Atunci când dezvoltarea lor este predictibilă, gagurile eșuează și creează plictiseală. De obicei, un echilibru fericit între poveste și gag nu este obținut imediat, ci presupune o procesualitate în care intervin erori, clovnii monitorizând din mers răspunsurile publicului și reglându-și acțiunile.

Astfel, în cartea *The Semiotic of Clown and Clowning* există o relatare din jurnalul surorilor Vesque, datând din 17 mai 1926, în care acestea au înregistrat o conversație pe care au avut-o cu François Fratellini, clovnul cu fața albă al celebrului trio, starurile din *Cirque d'hiver*. Clovnul și-a exprimat reticența de a juca la *Cirque de Paris*, o importantă locație din capitala Franței, din cauza dimensiunilor uriașe a clădirii. François a declarat că „nu i-ar plăcea să joace în acel circ nici dacă i s-ar oferi aceeași plată ca la *Cirque d'hiver*. S-ar simți zdrobit de înălțimea și imensitatea acelui spațiu. Prin contrast, el afirmă că poate capta atenția publicului dintr-o privire la circul unde

7 Ibidem.

8 A. Ernout și A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Klincksieck, Paris, 1967, p. 322 (t.n.).

lucrează”. De asemenea, François Fratellini își explică reținerea prin conturarea unei părți esențiale a procesului de lucru: „Când, în sfârșit, prezentăm noul număr în arenă, suntem atenți la reacțiile publicului și, deseori, modificăm numărul la vederea acelor efecte. După spectacol, adăugăm notițe în scenariul scris, indicând locurile în care publicul a râs și cele în care a rămas tăcut. A doua zi abandonăm anumite gaguri, încercând altele. De aceea este crucial pentru noi să putem scana spectatorii din primele rânduri și până la cele mai ieftine de sus.”⁹

Gagurile au însoțit permanent lunga tradiție a comediei de tip *slapstick*. Brutalitatea și frivolitatea lor au devenit în timp factorii declanșatori ai unui proces de înnoire a culturii clovnului, prin desprinderea de schemele tradiționale și prin concentrarea atenției spre o puternică formă de autoironie. De exemplu, familia de clovni Colombaioni a rezistat tendinței de polarizare dintre clovnul cu fața albă și august (bază a *slapstick*-ului), ignorând machiajul și codurile de costum și schimbând constant rolurile între ei. Având o îndelungată tradiție în arta circului, în regiunea Ancona, familia Colombaioni (Romano, Mario, Nani, Willy și Carlo) au devenit, de altfel,

cunoscuți în anii 1950 pentru rolurile din filmele lui Federico Fellini: *La Strada*, *Amarcord*, *Fellini Roma*, *Le Casanova* și *Les Clowns*. În spiritul inovării artei lor, aceștia au avut ulterior interacțiune și cu Eugenio Barba la Odin Theatre, precum și cu Jerzy Grotowski¹⁰. Celebrul clovn Rob Torres afirmă că tendința modernă de a performa autoironic în formule solo, dar și aceea de a implica excesiv publicul în structura dialogată este esențială pentru umor. „Unitatea de bază a comediei fizice este gagul, echivalentul fizic al unei glume. Numai amatorii cred în «gaguri sigure». Profesioniștii știu suficient pentru a nu disocia gagul de caracter, situația de structură. Marile gaguri au o poveste de spus și trebuie să o spună bine.”¹¹

Gagurile sunt evenimente culturale dotate cu structuri logice puternice, o logică ce se emancipează prin constrângerile pragmatice dictate de regulile predominante ale contextului cultural. Clovnii deseori joacă parodii ale pieselor, operelor și baletelor clasice, redându-le în forme condensate și simplificate fără prea mult respect pentru variantele originale. Simbolurile venerate ale culturii rafinate sunt luate în derâdere; personaje faimoase și scene ușor recognoscibile sunt interpretate într-un mod grotesc. Spargerea tabuurilor culturale prin

9 Paul Bouissac, *The Semiotics of Clown and Clowning. Rituals of Transgression and The Theory of Laughter*, op.cit., p.77 (t.n.).

10 https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Colombaioni - data accesării 02.08.2021.

11 John Townsen, *Zen and The Heart of Physical Comedy: The Revenge of Murphy's Law*, publicat în Yale Theatre Magazine Summer/Fall, 1987, p.6 (t.n.).

metafore vizuale generează gaguri eficiente, la limita acceptabilității psihologice și morale. Există, evident, și forme de rezistență culturală. În general, cu cât asemănările sunt mai puternice, cu atât crește și rezistența la asocierea unui model cultural cu forma sa parodică.

Argumentul unui gag constă în dezvăluirea unui adevăr reprimat. Acest adevăr neagă idealismul cultural, afișând comportamente naturale care fundamentează relația dintre norme și manifestarea voluntară a reprezentărilor simbolice. Toate gagurile sunt generate de algoritmul conectării a două semne culturale puternice cărora li se refuză relaționarea (obiecte, comportamente, concepte sau categorii ontologice). Ele devin, astfel, parte a unui continuum formal sau material. Totodată, gagurile trebuie analizate pe baza structurii premisă-concluzie.

Fizica gagului. Ghidul lui Rowan Atkinson despre comedia vizuală

În cele ce urmează, ne vom concentra atenția pe tehnicile de comedie descoperite și exersate în a doua jumătate a secolului al XX-lea. În acest sens, căutăm să înțelegem în profunzime clovnul și comediantul, actanți esențiali pentru crearea unui ghid de construcție scenică. „Contează să râzi”, documentarul

video al lui Rowan Atkinson¹², servește pentru analiza comediei fizice populare din anii '80. Astfel, aflăm că un aspect important al gagurilor este structura lor temporală. Gagurile nu pot fi imitate. Ele trebuie recreate de fiecare dată într-un alt tempo. De asemenea, când un clovn intră în arenă el ia în posesie spațiul, generându-i un nou sens. El declanșează proprietățile acelui spațiu, determinând unde este centrul și care-i sunt delimitările¹³.

Teoria lui Rowan Atkinson se bazează pe universalitatea glumei, pe vizualitatea sa, pe metodele și tehnicile comediei fizice dezvoltate în timp. „Pentru orice comediant fizic corpul este principala lui formă de expresie. Corpul îi este instrument.”¹⁴ Există potențial comic în fiecare parte a corpului uman, iar chipul exprimă toată gama de emoții pe care omul le poate încerca. Parodiarea sau accentuarea acestor expresii produce comedie. În cazul comediantului, importantă este deviația de la normalitate. Hainele acestuia sunt aparent banale, rareori costumul i se va potrivi perfect, de cele mai multe ori este ori prea mic, ori prea mare. Aceste variații de dimensiuni sunt semnificative pentru performer și public. Se disting nuanțe comportamentale clare la nivelul

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=lqKqVrBP-so&t=1885s> – data accesării 02.08.2021.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=CUzZUXHaJs> – data accesării 02.08.2021.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=lqKqVrBP-so&t=1885s> – data accesării 02.08.2021, 02'27".

personajelor îmbrăcate în haine mai mari decât mărimea ideală, precum și în cazul celor care poartă haine prea mici.

În privința obiectelor folosite în comedia fizică, dezbaterea apare în jurul unei întrebări absolut necesare pentru acest studiu: Ce produce amuzament? Rowan Atkinson propune trei principii de construcție a comediei fizice obiectuale:

1. Obiectul devine amuzant dacă se comportă într-un mod neașteptat.
2. Obiectul devine amuzant dacă se găsește într-un loc neașteptat.
3. Obiectul devine amuzant dacă are o dimensiune greșită.

În acest sens, tot ceea ce se aplică obiectului se poate aplica și comediantului. Să luăm, de exemplu, principiul nr. 1. Dacă un om își asumă comportamentul unui obiect dincolo de normă, situația devine absurdă și amuzantă. Un alt aspect important în acest caz este cel al validării convenției scenice. Este importantă acceptarea, dar și contrazicerea de către alte personaje dinafara acțiunii. Același exemplu se poate aplica și pentru celelalte două principii. Condiția este ca publicul să poată recunoaște comportamentul, locul sau mărimea greșită prin anticiparea variantei corecte. Cu cât contextul în care clovnul apare este mai corect, cu atât impactul

pe care greșeala lui o va avea este mai mare. Acest lucru se realizează prin contrazicerea anticipării. Astfel, un loc neașteptat este cel diferit de locul obișnuit în care o persoană ar trebui să se afle, iar o dimensiune greșită poate fi evidențiată prin expunerea directă lângă o alta „normală”.

Combinarea principiilor nu va însemna o stimulare mai mare a amuzamentului. Dublele contradicții creează confuzie. Cu cât un singur aspect este mai bine contextualizat, cu atât evenimentul comic va fi mai evident și mai precis. Aceste trei principii pot fi foarte ușor recunoscutibile în animații, unde posibilitatea exacerbarii este mai mare decât în lumea fizică.

Comediantul este deseori la mâna magiei.¹⁵ Buster Keaton ne oferă multiple motive relevante în acest sens. Multe dintre obiectele pe care comediantul le folosește ca să ne amuze sunt identice cu cele pe care iluzionistul le folosește pentru a ne uimi. Diferența majoră dintre cei doi este dată de cunoașterea obiectului și a impactului pe care acesta îl are asupra comediantului. De obicei, comediantul este victima magiei, iar declanșarea și activarea magică se produce neașteptat.

Multe dintre glumele vizuale sunt bazate pe apariții și dispariții surprinzătoare, precum este cazul *slapstick*-ului. Un exemplu relevant

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Oo7rQNYlBfw> – data accesării 03.08.2021, 13'58”.

în acest sens este filmul *The Adventurer*¹⁶ al lui Charlie Chaplin din 1917, în care putem surprinde multiple apariții și dispariții făcute să stârneasă amuzamentul. Cu cât comediantul produce acest schimb într-un ritm mai alert, cu atât efectul este mai puternic. Unul dintre scopurile aparițiilor și disparițiilor este producerea unei transformări: metamorfozarea unui obiect sau a unei persoane într-alta. Această transformare devine comică atunci când frizează absurdul. În acest sens Georges Méliès a fost primul care a realizat momente comice suprarrealiste în film¹⁷, întreaga sa carieră fiind plină de apariții și dispariții surprinzătoare, dar și de transformări. Remarcăm aici impresionanta imaginație pe care artistul o avea în lucrul cu efectele din afara camerei de filmat, de care, în timp, va face abuz. Cel mai întâlnit efect de cameră este *time-lapse* (vitează de redare). Acesta oferă o senzație de acțiune mecanică care devine comică, atât prin recunoaștere, cât și prin nerecunoaștere. În acest context apar o serie de întrebări. Cât de important este rolul sunetului? Dar a *track*-ului final cu râsete? Stimulează acesta amuzamentul publicului? În vreme ce comediantul suferă de o profundă lipsă a controlului (magiei, locului,

comportamentului, dimensiunii), elementele constitutive ale gagului sunt pe deplin controlate. E un *status quo* al greșelii perpetue pusă la punct în prealabil.

În același documentar, Rowan Atkinson vorbește despre cum, în realitate, *gagurile* sunt mereu aceleași. Comicii contemporani nu fac altceva decât să ofere noi variații ale aceleiași glume. Succesul nu constă doar în corectitudinea cu care este executată, ci, mai important, în noua atitudine cu care este realizată. Tipul de personaj e esențial în revalorizarea unui gag. În acest sens, Rowan Atkinson descrie trei tipuri diferite de atitudini în comedie¹⁸:

1. Atitudinea stupidă – bazată pe lipsa conștientizării, comediantul știind mai puțin decât publicul despre situație
2. Atitudinea agresivă – bazată pe desconsiderarea celorlalți
3. Atitudinea crudă – bazată pe rușinea publică

Cea mai comică dintre atitudini rămâne, de fapt, cea cu care fiecare individ în parte se identifică. Putem, așadar, privi un gag urmărind starea de conștientă sau inconștientă, precum și importanța pe care comediantul o dă publicului. „De la clovnii călători ai antichității la comediiile lui Keaton și Chaplin, de la Commedia dell'Arte la producțiile lui Mnouchkine și Fo, comedia

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=q6l7__ScEMU – data accesării 03.08.2021.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=UWEjxkkB8Xs&t=4s> – data accesării 03.08.2021.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=lqKqVrBP-so&t=1885s> – data accesării 02.08.2021, 27'27".

fizică s-a dovedit a fi un stil vital de interpretare tridimensională. Aidoma teatrului, comediei fizice pare să-i curgă prin vene «sângele phoenixului», ultima sa renaștere fiind marcată de clovnul teatral și de noul val al vodevilului anilor '80.¹⁹

Lectura clovnului: Jacques Tati și spectacolul teoriei clovnului

Perspectiva comicalului francez Jacques Tati asupra comediei este surprinsă în scurt-metrajul *Cours du soir* (*Curs de seară*) realizat în 1967. În stil distinct față de filmele sale majore, filmul ni-l prezintă pe Tati drept performer auctorial, neintegrat în tabloul cinematografic. În rolul profesorului, el dorește să le explice studenților principiile observării, fundamente ale funcționalității comediei. Studenții, îmbrăcați în costume negre de funcționari, sunt entuziaști, oricând gata să dea răspunsul corect la întrebările profesorului. Metoda lui Tati se creionează treptat în această parodie ușoară. Comediantul

prezintă, pagină cu pagină, paragraf cu paragraf, o carte ce conține demonstrații despre lucru, observația reprezentând punctul de referință. Tati pune studenții într-o lecție practică de tip *buf* (echivalentul francez al *slapstick*-ului)²⁰. Eșecul acestora determină exemplificări matematice, unul dintre studenți fiind instituit asistent de către profesor.

Jacques Tati identifică trei tipuri de gaguri, relevante din punctul nostru de vedere pentru categorisirea întregii literaturi comice. Acestea au fost evidențiate de biografii lui.

1. Gagul de tip A: comediantul știe că ceea ce face este greșit, are conștiința amuzamentului.²¹
2. Gagul de tip B: caracterizat de obicei de doi clovni, unul care cunoaște și altul care nu cunoaște ceea ce este greșit.²²
3. Gagul de tip C: comediantul sau clovnul nu este conștient de greșeală; doar publicul poate observa ce se întâmplă cu adevărat²³.

19 John Towsen, op.cit., p.5 (t.n.).

20 Jon Davison, *Clown, Reading in Theatre Practice*, Palgrave Macmillan, London, 2013, p.188 (t.n.).

21 Un exemplu relevant în acest sens este numărul realizat de Charlie Chaplin în *The Pawnshop* în 1916. Joyce Rheuban încadrează acest număr în categoria pantomimei metaforice. Aceasta reprezintă acțiunea unui comediant de a defini un obiect prin evocarea altuia. În exemplul de mai sus tipul de comportament pe care Charlot îl aplică ceasului este specific ritualul culinar. În acest sens vom regăsi diverse activități care au menirea de a ne evoca, în esență, altele, prin folosirea diferită a obiectelor: <https://www.youtube.com/watch?v=anDC0JLtfM> – data accesării 08.08.2021 (n.n.).

22 Un exemplu pentru această categorie este *Why didn't you tell me you had 2 legs?* de Laurel și Hardy. Gagul de tip B impune involuntar perspectiva conform căreia cel care este conștient de ceea ce este greșit e și cel mai inteligent, având situația sub control. Exemplul de mai sus conține, însă, nuanțe care depășesc structura enunțată, publicul neștiind care dintre cei doi este, totuși, cel stupid. Deși Stan este conștient de greșeală, acest fapt nu-l face să pară și inteligent: <https://www.youtube.com/watch?v=wlbeGQp0cm4> – data accesării 08.08.2021 (n.n.).

23 Avem drept model scena înmormântării din *Les Vacances de Monsieur Hulot*

Dintre aceste categorii, tipul de gag B „este cel mai puțin prezent în munca lui Tati”, în vreme ce „Laurel și Hardy nu folosesc aproape niciun tip de gag. [...] Tipul de gag B este atunci când o «persoană înțeleaptă» înțelege – și poate râde sau poate profita de – greșeala făcută de X în fața lui Y [...] Tipul de gag B pune un personaj deasupra celorlalte, chiar dacă numai temporar [...] acest tip de gag necesită, sau implică, interacțiuni între personaje. În lumea lui Tati personajele nu interacționează, ci trec la distanță unele față de altele.”²⁴

În antiteză, tipul de gag C este preferat de Tati. Un exemplu în acest sens regăsim în *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) în care personajul principal crede că gestul unei femei de a-și freca gamba cu celălalt picior este un semn de seducție; în realitate este o simplă curățare a piciorului. Avem aici o triplă perspectivă: Hulot crede un anumit lucru și nu este niciodată conștient de greșeală, femeia nu conștientizează neînțelegerea, iar publicul e martorul adevărului. „Redus la cea mai simplă structură, *Les Vacances de Monsieur Hulot* conține un număr de gaguri după schema: X (cineva) ia pe Y (ceva) drept Z (altceva) [...] Pentru

ca formula să fie aplicată și să stârnească râsul: eroarea lui X de a-l lua pe Y drept Z trebuie să fie arătată la un moment dat cuiva, lui X (tip A), altui personaj (tip B), sau doar spectatorului (tip C). [...] Tipic stilului lui Tati este tipul de gag C în care numai spectatorul – cu condiția să fie atent – este amuzat pe toată durata glumei.”²⁵

David Bellos a descoperit un set interesant de variabile cu care să analizăm comedia, bazat pe conștiința greșelii. El ajunge, astfel, să compare comedia cu tragedia: „Gagurile tipice ale lui Tati au aceeași structură ironică ca a unor forme serioase de teatru. Oedip îl ia pe tatăl său drept străin și tragedia apare [...] Tragedia și comedia se confruntă cu erori de percepție și cu descoperirea lor, element numit de greci drept «recunoaștere». Dar la Tati, când X îl ia pe Y drept Z, nu se întâmplă nimic [...] Gagurile din comediiile lui Tati nu dezvoltă scenarii și povești. Sunt ciudățeniile ale lumii în forma lor autentică.”²⁶ Rămâne de remarcat astfel cum Tati, ori creatorii de comedie în general, utilizează pentru dezvoltarea umorului aceleași metode ce pot fi identificate foarte ușor în tragedii sau drame, precum este cea a lui Oedip.

De asemenea, analiza tipurilor de

din 1953. Relevant în acest caz este că nimeni din interiorul situației scenice nu se amuză. Astfel doar publicul, observatorul, poate cunoaște greșeala și comicul ce reiese din ea: <https://www.youtube.com/watch?v=c77ewy04fcc> – data accesării 08.08.2021 (n.n.).

24 David Bellos, *Jacques Tati – His life and art*, The Harvill Press, London, 1999, p.173 (t.n.).

25 Idem, pp.173-174 (t.n.).

26 Idem, p.175 (t.n.).

gaguri ne permite să înțelegem de ce Tati a vrut deseori să nu mai fie comparat cu Chaplin. Gagul pe care Tati îl folosește drept exemplu obișnuit pentru distanțarea dintre el și stilul de comedie a lui Chaplin este „scena cimitirului” din *Les Vacances de Monsieur Hulot*. În această secvență, Hulot și Fred trec în mașină pe lângă un cimitir, în timpul unei înmormântări, iar mașina se strică. Hulot, căutând scule în portbagajul mașinii, lasă o anvelopă pe jos, iar frunzele ude se lipesc de ea. Apoi, anvelopa acoperită de frunze este luată, în mod eronat, drept coroană și Hulot drept membru al familiei. Dar acea anvelopă, fiind înțepată cu un cârlig, se dezumflă. „Tati a insistat că dacă acest gag ar fi fost al lui Chaplin [...] spectatorul ar fi fost invitat să admire ingeniozitatea și să râdă cu el de vinovăția lumii. Pe de altă parte, Tati face comedia să pornească nu de la comediant, ci din situație și atunci, spune el, este o înțelegere a vieții mai respectuoasă și realistă.”²⁷

Una dintre mențiunile importante în acest sens este descoperirea gagului de tip D de către Jon Davison, gag ce poate fi apropiat mai mult de comedia realizată de Buster Keaton. Acesta vizează lumea greșită din jurul unui actant care se comportă absolut normal²⁸. De asemenea, un

alt exemplu relevant ne este oferit de Gloria Swanson în *Manhandled* (1924).²⁹

Paul Bouissac și teoria gagului; arta gagului la Buster Keaton

În sensul încercărilor de categorisire a gagului, punctăm și formula realizată de Paul Bouissac. Acesta pornește de la motivul pentru care spectatorul râde:

1. Un lucru aflat în locul nepotrivit.
2. Un lucru în mâinile unor oameni nepotrițiți sau care este folosit greșit.
3. Acțiune făcută pentru persoana nepotrivită.
4. Acțiune făcută când nu trebuie sau una făcută când nu e cazul.
5. Neînțelegerea cuvintelor și acționarea pe această bază.³⁰

Principiul este același, al elementului care trebuie să fie într-un fel sau altul „greșit”. Variabilele de bază posibile sunt persoana, locul, timpul, acțiunea, cuvântul, comportamentul și obiectul. Astfel persoana potrivită face acțiunea corectă, în locul potrivit și cu obiectul potrivit, dar în timpul nepotrivit, cum este, de pildă, ridicare a mâinii pentru prinderea unei mingi când deja l-a lovit în cap, ș.a.m.d.

Primul lucru care trebuie știut

27 Idem, p.178 (t.n.).

28 <https://www.youtube.com/watch?v=FN2SKWSOdGM> – data accesării 13.08.2021.

29 <https://www.youtube.com/watch?v=2cgPrGgujb4> – data accesării 13.08.2021.

30 Paul Bouissac, *The Profanation of the Sacred in Circus Clown Performance*, în *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, edited by Schchner, Richard and Appel, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p.196 (t.n.).

despre comedia vizuală este că povestea trebuie spusă prin acțiune. În acest sens Buster Keaton a evitat titlaturile, focusându-se mai degrabă pe descrierea acțiunii prin gestică și pantomimă. Acesta considera că fiecare gest pe care îl face trebuie să fie unic și realizat o singură dată.

Fiecare căzătură era o oportunitate pentru creativitate. După descifrarea și realizarea impecabilă a acțiunii, următoarea provocare era așezarea camerei. Gagurile vizuale funcționează cel mai bine dintr-un unghi anume, iar dacă acesta este schimbat, odată cu el se modifică, de fapt, și gagul. „Pur și simplu, comedia fizică este arta de a dezvălui ceea ce este vulnerabil, imperfect și de râs despre om, nu prin argumentare, nu prin discurs, ci prin corp, prin imaginea care merită o mie de râsete.”³¹

Lumea lui Buster Keaton este plată. Ceea ce nu vede obiectivul camerei nu poate percepe nici personajul.

În lumea lui Keaton, personajele sunt limitate la încadratură și la ce este vizibil pentru public.

Majoritatea gagurilor funcționează pe coordonatele planului: dreapta – stânga – sus – jos – departe de lentila camerei – aproape de lentila camerei.

Wes Anderson, regizor și scenarist american, spune despre Buster Keaton că acesta a construit umor

din geometrie. În gagurile sale se găsesc: cercuri, triunghiuri, linii paralele și/sau dreptunghiuri. Unele dintre gagurile acestuia își au originile în vodeviluri și sunt construite să fie jucate ca trucuri magice. Buster Keaton le numea „gaguri imposibile” și le realiza accesând elemente suprealiste. Ca scenarist, Keaton a întâmpinat mereu probleme, deoarece s-a îndepărtat permanent de regulile lumii sale. Cea mai importantă regulă a lui Keaton era cea a autenticității gagului. Pentru ca publicul să creadă acțiunile, singura modalitate era ca ele să fie executate întocmai.³²

Articolul reprezintă un fragment din teza de doctorat „Clovnerie și teatralitate. O cercetare asupra actorului-clovn”, coordonată de conf. univ.dr. habil. Călin Ciobotari, susținută în 10.05.2023 la Școala Doctorală de Teatru Iași

Bibliografie:

BOUISSAC, Paul, *The Profanation of the Sacred in Circus Clown Performance*, în *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, edited by Schchner, Richard and Appel, Cambridge University Press, Cambridge, 1997
BOUISSAC, Paul, *The Semiotics of Clown and Clowning. Rituals of Transgression and The Theory of Laughter*, Bloomsbury Academic, London, New York, 2015
BELLOS, David, *Jacques Tati – His life and art*,

³¹ John Towsen, op.cit., p.4 (t.n.).

³² <https://www.youtube.com/watch?v=UWEjxkkB8Xs&t=4s> – data accesării 18.08.2021.

The Harvill Press, London, 1999
 DAVISON, Jon, *Clown, Reading in Theatre Practice*, Palgrave Macmillan, London, 2013
 ERNOUT, A. și Meillet, A., *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Klincksieck, Paris, 1967
The Oxford Dictionary of English Etymology, edited by C.T. Onions, G.W.S. Friedrichsen și R.W. Burchfield, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1966
The Oxford Illustrated Dictionary, edited by J. Coulson, Lucy Hutchinson, C.T. Carr and Dorothy Eagle, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1962
Dicționar Oxford Explicativ Ilustrat, traducere neprecizată, Editura Litera Internațional, București, 2004
The Concise Oxford Dictionary of Current English, edited by H.W. Fowler și F.G. Fowler, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1964
 TOWSEN, John, *Zen and The Heart of Physical Comedy: The Revenge of Murphy's Law* publicat în Yale Theatre Magazine Summer/Fall, 1987

WEBOGRAFIE:

<https://www.youtube.com/watch?v=lqKqVrBP-so&t=1885s> – data accesării 02.08.2021
<https://www.youtube.com/watch?v=CUzZUXHaJs> – data accesării 02.08.2021
https://www.youtube.com/watch?v=q6l7__ScEMU – data accesării 03.08.2021
<https://www.youtube.com/watch?v=UWEjxkkB8Xs&t=4s> – data accesării 03.08.2021
<https://www.youtube.com/watch?v=anDC0JLjtfM> – data accesării 08.08.2021
<https://www.youtube.com/watch?v=wIbeGQp0cm4> – data accesării 08.08.2021
<https://www.youtube.com/watch?v=c77ewy04fcc> – data accesării 08.08.2021
<https://lamp-oil.blogspot.com/2019/07/mechanism-of-laughter-devices-of.html> – data accesării 11.08.2022
<https://www.youtube.com/watch?v=FN2SKWSOdGM> – data accesării 13.08.2021
<https://www.youtube.com/watch?v=2cgPrGgujb4> – data accesării 13.08.2021
<https://www.youtube.com/watch?v=UWEjxkkB8Xs&t=4s> – data accesării 18.08.2021







DE LA CONȘTIINȚĂ LA SPECTACOL TEATRAL. SCURTĂ INCURSIUNE ÎN TEORIILE PSIHOLOGIEI CONTEMPORANE

ADRIAN NEACȘU

lect. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

BIO
Adrian Neacșu is an associate professor working for the Drama and Theatre Studies Department at Lucian Blaga University in Sibiu. He also one of the most casted actors at Radu Stanca National Theatre in Sibiu. Adrian Neacșu has performed in more than 50 plays during his two decades long career and his acting range includes booth drama and comedy. He is also passionate about film making and editing.

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
adrian.neacsu@ulbsibiu.ro

ABSTRACT
From Consciousness to Theatrical Performance. A Brief Foray Into the Theories of Contemporary Psychology
This article proposes a brief terminological foray into theories of understanding human consciousness, with the aim of exploring the subtle connections between the latest studies in psychology, neurology, and theatre. Our aim is to show how theatre manages to build bridges between different levels of reality, based on the link between the profane and the sacred, on the relationship between the visible and the invisible, embracing life and the universe of forms in all their richness and diversity.

KEYWORDS
theatre, culture, venue, set design, art, performance

Conștiința ca spațiu al dialogului

Sunt câteva mistere profunde în fața cărora omul va rămâne veșnic întrebător, primul dintre ele fiind reprezentat de simpla noastră existență în cadrul Universului funcțional, ordonat în forme ce își manifestă prezența ca și cum ar fi efectul unei rațiuni, al unei conștiințe. Aceasta este calitatea de a raționa, de a înțelege ordinea lumii, nașterea Universului, după aspecte ce au făcut posibilă apariția vieții, a omului, devenind astfel un *axis mundi*, punctul esențial, primordial al Universului. Pentru existența lumii a fost nevoie de o energie care să facă posibilă întreaga Creație, o voință și un sentiment exprimat prin iubire, implicat în geneză, de cu totul alt sens decât cel al atracției fizice, o iubire exprimată prin bunăvoință, generozitate, acceptare, compasiune, a conștiinței că toți suntem frați într-un fel, fii ai aceleiași surse, particule de lumină desprinse din Marea Ființă de Lumină, ca o garanție a armoniei, a păcii, a dialogului.

Teatrul este o artă colectivă, în care grupul se face și se desface pe parcursul acestei aventuri prilejuită de spectacolul teatral. E un mers spre necunoscut, oferind și posibilitatea de a fi un laborator al sintetizării diferențelor, într-un cadru în care transcultura zilelor recente, poate pătrunde aici, pentru profitul tuturor. Teatrul e

o experiență a călătoriei; mai ales teatrul modern care nu se definește ca spectacol etic, ci mai mult ca drum de cunoaștere a individului și a capacității sale de reprezentare, ca expresie a unor componente artistice individuale și colective, rezultat al unor ambiții capabile să însoțească în evenimentul expresiv, forțele creatoare ale unei comunități întregi. „Omul nu poate fi singur, el caută permanent a fi împreună, are nevoia de a se completa, ceea ce înseamnă că persoana umană are în mod antologic o completare cu ceva sau cineva, însingurarea îi dă o stare de neliniște și apare atracția către celălalt, pulsivitatea completării reciproce.”¹

Realitatea dialogică a conștiinței morale e dezvoltată și de psihologia contemporană care sublimă calitatea unitivă a conștiinței și rolul ei reglator dialogic. Dar conștiința e unul din cele mai încifrate mistere, pentru că la început, dacă luăm în calcul argumentele astrofizicii, nu a fost nimic, nu era spațiu, nu era lumină, nu era timp și nici materie. În vidul primordial rece și întunecat se aude primul cuvânt ca reprezentare a unui gând ale cărui origini sunt dincolo de capacitatea noastră de înțelegere, un vid care începe să capete forme, să se ordoneze și să dea sens existenței. Acceptarea teoriei de realitate dialogică se desăvârșește în dialogul deplin al unei relații iubitoare și presupune

¹ Constantin Enăchescu, *Tratat de psihologie morală. Dimensiunea medico-psihologică a umanului*, Editura Tehnică, București, 2002, p. 54.

înțelegerea realității personale, fără de care dialogul devine imposibil. Dialogul interior e determinat de cel exterior, ființa umană e dependentă de alteritatea personală a semenilor săi, pentru a se putea dezvolta și distinge pe sine însuși raportându-se la ei, dar are nevoie și de realitatea personală a transcendenței divine, față de care se raportează responsabil. Omul devine astfel o persoană capabilă de dialog. Capacitatea de a ne gândi pe noi înșine, de a raționa, reprezintă conștiința. Reducerea existenței la materia fizică sau chimică, duce la imposibilitatea explicării resorturilor prin care o moleculă alcătuită din materie și lipsită de conștiință în accepțiunea științei, poate deveni conștiință. În înțelegerea simplistă și reducăționistă conștiința e o „secreție” a creierului, însă cu studiul stărilor modificate ale conștiinței, cu apariția unor domenii noi de cunoaștere, ca fizica cuantică, experiențele psihologiei transpersonale și cele ale morții clinice, studiul conștiinței generează un real interes pentru a analiza rolul său primordial și fundamental în crearea Universului și a disponibilității de acțiune asupra formei de manifestare a materiei. Analiza conștiinței trebuie să rezolve problema ontologică ce ține de natura esențială a lumii, și cea epistemologică care are în vedere mecanismele cunoașterii, sarcina devenind extrem de dificilă

pentru știința academică. O soluție comodă ar fi afirmația conform căreia conștiința este rezultatul materiei ajunse la un stadiu superior de evoluție prin creierul uman, dar deocamdată nu se știe cum rezultă minte din materie, cum ceva care nu are masă poate fi generat de ceva care are masă. Din punct de vedere biologic, înțelegerea faptului că suntem ființe cu nevoi vitale de hrănire și supraviețuire nu este doar apanajul ființei umane, ci cuprinde toată scara biologică, inclusiv a ființelor monocelulare care nu prezintă un sistem nervos. Teoria biologilor susține ideea că toate formele de existență, cu excepția omului, nu știu ce fac, folosindu-se doar de un simplu impuls, de instinct, care de fapt nu e altceva decât o sumă a inteligenței naturii ce corespunde unei necesități vitale, existențiale. Dacă omul are acces la cunoaștere prin învățătură specifică, atunci pentru toate celelalte forme de viață înseamnă că există o conștiință extinsă la natură, la Univers, cu alte suporturi în afara creierului uman. O ființă moleculară, un protozoar, e capabil să trăiască individual sau într-o asociere temporară, mai mulți indivizi pot forma un organism pluricelular perfect funcțional: unele celule preiau rolul de îndrumare al grupului, altele cel de deplasare sau hrănire. Redistribuirea funcțiilor biologice la organisme monocelulare fără

sistem nervos e greu explicabilă prin logica de tip uman ce reduce viața la creații fizico-chimice, susținute de biologie. Celula știe să-și asigure supraviețuirea, fie că e mono sau pluricelulară, ea coordonându-și fiziologia și în raport cu propriile necesități, dar și cu organismul în care se află, iar asta demonstrează existența unei inteligențe necesare în dirijarea proceselor metabolice. E nevoie de un semnal, iar informația implică un emițător, o sursă inteligentă aplicată unui receptor, a unei unități de procesare, iar acest proces informațional vital reprezintă expresia unei inteligențe. Superioritatea omului e evidentă în condițiile în care e capabil să își extindă inteligența și să construiască o civilizație, fapt datorat mobilității creierului și ale atributelor sale de a forma noi programe prin învățare. La celelalte ființe, natura nu a dezvoltat o inteligență superioară, ci doar cât le este necesar spre a-și îndeplini propria finalitate. Sistemul nervos nu este așadar singura construcție în stare să prelucreze informațiile și să genereze opțiuni inteligente. Reflexivitatea cunoașterii de sine este baza dezvoltării conștiinței, dar ea nu trebuie înțeleasă doar la nivelul rațional al dialogului cu sine, ci ca o reflexivitate intuitivă, profundă, a raționalității inimă-chip, de dinamica inconștientă a permanentei raportări la conștiința Tatălui. Demnitatea filială a

conștiinței-chip face un control permanent al energiilor pulsionale interne, dar și al condiționărilor exterioare. Teoria freudiană a supraeului determinat parental, ca integrare a condiționărilor sociale, nu cuprinde decât segmentar și denaturat, dinamica barierei reflexive eu-supraeu. Legea morală cauzată de interdicția manifestărilor erotice inversează relația iubitoare „erotică” a conștiinței filiale față de instanța paternă. Reflexivitatea judecătoare a legii nu mai e doar rezultatul interdicției erotice, ci chiar energia unei relații iubitoare între Dumnezeu și creația sa, o tensiune care nu judecă degradarea abilității de comuniune iubitoare.

Psihologia fenomenologică și existențialistă vede în actul de reflexivitate tocmai intenția de validare permanentă a intenționalității și a îndreptării ei spre Ființă: „Pierderea acestui ax central, devierea lui, provoacă angoasa rupturii, o lipsă distructivă de sens, o lipsă a orientării corecte prin diminuarea capacității de relație iubitoare cu Dumnezeu, cu semenii și cu lumea, ce duce la dezintegrarea conștiinței, la alienare și boală psihică. Conștiința implică reciprocitatea relației iubitoare, o intersubiectivitate principală.”² Teatrul e un refugiu, o punte, un timp închis, dar și un spațiu deschis în care actorii se apleacă asupra unei societăți bolnave și false, cu

care împart soarta și moartea, dar nu și lipsa de sens, pentru că în vreme ce ei se prefac că se arată, de fapt privesc și reflectă lumea din afară, ca ultimii critici și spectatori ai societății, privirea intimă a viziunii asupra lumii, reprezentând scopul adevărat ultim. Călătoria teatrală e, de fapt, un foarte lung ocol prin lume, pentru a descoperi că practica acestei meserii, în condițiile întâlnirii cu un text, cu un autor, cu un spațiu, într-o continuă deplasare pe care ne putem sprijini în siguranță, reprezintă constanța și forța rezistenței scenice.

Funcția conștiinței, neurofiziologia ei și nivelurile limbajului

Până în momentul actual nu există o teorie coerentă despre conștiință în stare să ofere o explicație satisfăcătoare. Cea mai răspândită, cunoscută și acceptată teorie, plasează conștiința ca secreție a creierului uman determinată de procese neurochimice și neuroelectrice, concepție ce limitează existența conștiinței la nivel strict uman. Majoritatea neurologilor împărtășesc acest punct de vedere argumentând că invalidarea creierului prin orice tip de suferință, invalidează și conștiința. Cei care susțin în acord cu știința academică ideea generării conștiinței la nivelul creierului uman sunt într-un număr mult mai mare decât cei care se îndoiesc de acest

fapt. Neurofiziologul John Eccles, laureat al Premiului Nobel pentru medicină, în 1963, vede creierul doar ca pe un instrument de exprimare a conștiinței și nu invers. Creierul este cel care îi oferă conștiinței posibilitatea de acces către universul nostru exterior, prin funcția sa de procesare și decodificare a informațiilor provenite din mediul exterior sau interior și ar avea doar funcția de receptor pentru conștiință, întocmai ca un receptor radio. Tema conștiinței s-a instituit ca un subiect extrem de dificil, din vremea concepției darwiniste conform căreia ar trebui redusă elaborarea conștiinței la legile fizice și chimice, din care nu rezultă nici un fel de fenomen psihic. Materialiștii susțin că materia nu are conștiință, este oarbă, fără suflet. Darwiniști pornesc în explicarea evoluției de la ceva preexistent care se perfecționează prin achiziții succesive favorabile speciei aducându-i un avantaj în competiția supraviețuirii. Dar pentru a se ajunge la conștiință ar trebui să se plece tot de la o conștiință, o altă inteligență. Filosofi și neurocognitiști cred că apariția conștiinței e un fenomen rezultat din evoluția materiei, dar care nu era obligatoriu necesar, de vreme ce alte ființe trăiesc fără aportul ei. Teoria emanației conștiinței din activitatea cerebrală este mai ușor de acceptat pentru că are de partea sa argumentul aparenței, tot așa cum lumea

accepta ideea că Soarele se învâрте în jurul Pământului, înaintea lui Copernic. Acte inteligente putem însă descoperi și la alte niveluri biologice în care sistemul nervos este rudimentar sau absent. În prezent însă dispunem de experiențe monitorizate științific care demonstrează o extensie a conștiinței, nu doar la nivelul lumii vii ci și la cel cosmic. Ca percepție subiectivă conștiința ia naștere la nivelul receptorilor periferici ai creierului, la porțile de pătrundere informaționale. Trimise la creier sunt analizate și transformate în procese de conștiință, receptorii fiind capabili să recunoască tipul de stimuli specifici, dar au și inteligenta capacitate de a transforma un stimul în bioconcurenți modulați în frecvență. Sub această formă sunt codificate toate formele de stimuli ce intră în contact cu corpul: durere, cald, rece, gust, auz, imagini, lumini. Prin activitatea cerebrală sunt decodificați în arii specifice fiecărui tip de stimuli. Conținutul lor determină activitatea rezultată; simple gânduri, acte reflexe, elaborări de idei, meditații, sau cu participarea creierului limbic se generează emoții și sentimente. Dacă fiecare celulă are propria sa inteligență atunci însumarea inteligenței tuturor celulelor determină gradul nostru de inteligență, iar la actul de exprimare al conștiinței participă întregul corp, nu doar activitatea creierului.

Din studiile cu Rezonanță Magnetică Nucleară și din logica receptării informației, înțelegem că un act conștient presupune activarea și participarea multor zone ale creierului. Vederea poate activa peste 30 de arii ale creierului, fiecare arie îndeplinind mai mult decât o singură funcție. Fenomenul e cunoscut prin capacitatea de recuperare a unor mecanisme sau a unor funcții pierdute prin invalidare, în care creierul preia și redistribuie anumite sarcini. De aici rezultă o unitate funcțională și o coerență a conștiinței. Probabil cel mai silențios mecanism din natură este creierul. În prezent, teoria neurofiziologică în care conștiința este un produs fizico-chimic, se află în impas în încercarea de a găsi un consens cu rezultatele confirmate experimental din fizica cuantică, cu experiențele psihologiei transpersonale, ale morții clinice, cu stările modificate sau intermediare ale conștiinței, cu liberul arbitru, cu intuiția, efectul placebo, pulsuniile inconștiente, obsesiile, fobiile, visele anticipative, vindecările prin tehnici spirituale, telepatia sau clarvederea, care reprezintă fenomene studiate și confirmate în cadrul științific instituționalizat. A nega ceva nu înseamnă obligatoriu că acel ceva nu există. În fizica cuantică se pune tot mai des întrebarea asupra naturii conștiinței, în contextul în care doi electroni pereche își pot schimba brusc viteza indiferent de distanța

dintre ei, sau doi fotoni gemeni se regăsesc imediat după ce au fost despărțiți în sensuri opuse, ca și cum ar ști unul de altul, ca și cum ar avea o conștiință proprie. Chiar și într-un sistem fizic, moleculele se poziționează ca și cum ar ști ordinea tuturor celorlalte.

Continuitatea conștiinței noastre nu poate fi explicată satisfăcător, dacă e redusă la substratul său neuronal, pentru că fiecare informație nouă își structurează propria sa rețea neuronală, iar aceasta presupune o percepție discontinuă. Mulțumită conștiinței ce are rol unificator, noi percepem lumea ca fiind continuă. În ciuda faptului că nu putem vedea lumea la nivel de atomi, molecule, sinapse sau rețele neuronale, putem să o receptăm cu ajutorul conștiinței, ca pe o lume coerentă, în deplin acord cu gândurile noastre despre ea. Dar părerile noastre și viziunea asupra lumii diferă, chiar dacă folosim aceleași mecanisme de funcționare a creierului. La substratul biochimic și electrofiziologic prin care procesăm informațiile putem forma impresii individualizate, diferite de la caz la caz, pentru că receptorul suprem ce atribuie sens diferit informației e conștiința și amprenta ei subiectivă, uneori departe de realitatea obiectivă. Desigur, în subiectivism contribuie și capacitatea de înțelegere, mentalitatea condiționată social, precum și educația. Ultimele cercetări din sfera științelor

neurocognitive susțin că inițiativa în activitatea cerebrală aparține conștiinței. Instanța Eului hotărăște să întreprindă sau nu o acțiune, chiar dacă suntem asaltați de o ploaie de gânduri pe care nu știm cine le trimite. Inexplicabilă rămâne și gândirea concomitentă ce ne parazitează și ne sustrage de la ceea ce vrem cu adevărat să facem: să gândim, și care apare fără propria voință. În urma unor măsurători ale timpului în care sunt activate diferite arii din creier, s-a constatat că activările preced cu miimi de secundă conștientizarea lor, că decizia de executare a unei mișcări poate fi luată înainte de a fi informată conștiința. Vasodilatația care aduce în sfera motorie de comandă a mișcării, glucoza și oxigenul necesare, precedă intenția conștientă de execuție, iar când decizia de mișcare devine conștientă, liberul arbitru are la dispoziție miimi de secundă, să accepte sau să refuze acțiunea. Dacă decizia finală nu aparține creierului atunci se pune întrebarea asupra identității acestei instanțe cu rol decizional ultim, care amorsează undele cerebrale cu o treime de secundă înainte ca subiectul să adopte o decizie conștientă. Alte cercetări au descoperit modificări vegetative, specifice emoțiilor, care au fost declanșate în fracțiuni de secundă înaintea expunerii la emoție. Aceste modificări vegetative la emoții au putut fi declanșate

anticipat la subiecții studiați chiar și în situația în care emițătorul se afla la o distanță considerabilă față de receptor. Inițiativa creierului ce precedă voința de a acționa ridică întrebarea dacă gândim sau suntem gândiți.

Logica ne obligă să admitem că o masă atomică, precum creierul, nu se poate activa singură, fără un impuls, în condițiile în care conținutul e cognitiv. Mentea sau conștiința nu funcționează doar la nivelul de conștient, ci avem o conștiință operațională, determinantă în luarea deciziilor conștiente, și o conștiință aplicată la nivel de inconștient, purtătoare a Eului esențial, depozitară de arhetipuri, a informațiilor referitoare la propriul destin în consonanță cu cel universal. Prezența inteligenței celulare e la același nivel în programele funcțiilor vegetative. În stadiul conștiinței inconștiente sunt înregistrate toate evenimentele experimentate în decursul vieții, sau al vieților, pentru că sunt multe argumente ce demonstrează că tot ce intră în sfera memoriei nu se uită, în afara unor neuroni responsabili cu evocarea informațiilor stocate. Activarea creierului, ca un presentiment, înainte de a deveni act conștient, se realizează prin acea parte de conștiință moștenită care se descoperă ca Eu esențial, ca o altă cunoaștere, o preștiință, ca un exemplu în acest sens ar fi

reprezentat de visele premonitorii. Un alt motiv pentru care mintea nu poate fi redusă doar la reacții biochimice, ar fi că ceea ce numim conștiință trebuie să fie un proces univoc, univectorial și linear orientat, ori gândirea este nelineară și plurivectorială, din moment ce ne schimbăm intuițiile pe parcursul unor evenimente. În cazul în care mintea ar avea doar o dimensiune lineară, liberul arbitru ar fi exclus, rezultând o gândire automată, impusă de genele și impulsurile mediului exterior, fapt ce ar conduce la o exonerare a responsabilităților propriilor gânduri și acțiuni. „Un câine care ne mușcă nu poate fi judecat, pentru că după cum spune Sf. Augustin, animalele au și ele o gândire, dar foarte redusă, și ele nu știu că gândesc, în timp ce omul știe și deci poate discerne între bine și rău. Omul nu este pedepsit pentru că gândește, ci pentru ceea ce gândește.”³

Limbajul are o strânsă legătură cu integrarea conștiinței morale în logosul comunitar al existenței umane. Prin *logos* comunitar putem înțelege, pe lângă ansamblul limbajului, și tensiunea dintre întrebare, solicitare și răspuns. „Pentru a deveni conștient la nivel comunitar, fiecare trebuie să-și asimileze acest *logos* supra-individual”⁴. Prin intermediul limbajului, conștiința dezvăluie dimensiunea spirituală a universului

3 Dumitru C-tin Dulcan, *Mintea de dincolo*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013, p. 37.
4 Mircea Lăzărescu, *Psihopatologie clinică*, Editura Helicon, Timișoara, 1992, p. 106.

comunitar, valoric, în care vocea conștiinței morale este vocea lui Dumnezeu, vocea prietenului, vocea tuturor alor săi, ca intimitate comunitară supremă.

Actul teatral trebuie să îndeplinească alianța fragilă între limbajul scenic și modul de viață personal, prin teatralizarea vieții, fără a-i pierde esența și caracterul privat ce ține de sentimentul viu. Și chiar dacă scena nu înseamnă „lumea”, nu este „centrul”, ea își asumă funcția de a ne-o aminti și de a ne fi un ghid întru explorare și descoperire: „Sarcina actorului este să facă așa încât să se ivească după el, la auzul cuvintelor pe care le pronunță, figura de necontrolat și de nejuțat a personajului-erou, adică a eternității.”⁵ În teatru, adevărul vocii e mai important decât tonurile ei; vocea trebuie să aducă mărturia unei biografii, să indice un mod de viață și să afirme un adevăr al ființei, pentru că vocea actorului reprezintă amprenta sa identitară, legată de revelația experienței de viață. Universul valoric uman, exprimat prin limbaj, determină decizia interioară și crearea unui spațiu valoric interior. „Actul de dorință cuprinde valoarea”⁶ și conduce spre dezvoltarea unui atașament afectiv față de valoare, prin care ideile iau forma convingerilor. În evoluția dezvoltării legilor interioare ale sistemului de valori,

surprindem formarea valorilor morale ca o operație spontană determinată de trăirea unor valori religioase sau estetice, în așa fel încât ele să coincidă și să se unifice în interiorul structurii sufletești. Psihanaliza prezintă limbajul ca o sublimare a pulsuniilor, cu aplecare spre dorința sexuală, dorință ce se transformă într-o reală necesitate de comunicare, liantul acestei comunicări fiind limbajul. Jacques Lacan elaborează filosofia semnificantului și acuză psihanaliza de uitarea dimensiunii reale a cuvântului și definire a inconștientului ca discurs asupra celui alt. „Inconștientul trebuie privit ca limbaj, materialul lui simbolic are legi similare cu cele ale limbajului vorbit, de aceea dimensiunea fundamentală prin care se realizează terapia psihanalitică este dimensiunea cuvântului.”⁷ Funcția simbolistică proprie conștiinței umane a făcut posibilă evoluția culturală a omului și posibilitatea delimitării de semenii, ca prin denaturarea funcției unitive a limbajului să apară bariere de comunicare între grupuri, odată cu devalorizarea sau discriminarea celui alt. Capacitatea de simbolizare, de construire a unor sisteme de fantasmă conștiente și inconștiente, este strâns legată de libertatea creativă a conștiinței morale. Funcția de simbolizare, limbajul inconștient

5 Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1980, p. 157.

6 Tudor Vianu, *Studii de filosofie culturală*, Editura Eminescu, București, 1982, p. 53.

7 Dr. Ioan Mânzat, *Istoria universală a psihologiei*, op. cit. p. 71.

continuat cu sistemul conștient de semnificații interumane, ale diferitelor sisteme lingvistice, are o natură creatoare, autoconstructivă, însă poate fi și alterat în mod distructiv sau autodistructiv. Construirea omului se produce prin intermediul limbajului, prin afiliația divină, cu ceilalți oameni și cu întreaga creație, toate aceste relații fiind simbolizate prin limbaj, prin cuvintele creatoare de conștiință. Limbajul devine așadar o bază în educație, o bază în construirea dimensiunii comunitare umane.

Conștiința extinsă

O altă teorie asupra genezei conștiinței în afara creierului uman e foarte dificil de acceptat de către științele oficiale. A admite ideea că nu creierul generează conștiința, ci invers, conștiința își dezvoltă sursa capabilă să o exprime, creierul uman, nu este doar o stabilire a priorităților. Importanța dilemei e esențială și are implicații în toate ramurile științei: filozofie, teologie, psihologie și social, punând în discuție toate descoperirile științifice clasice privitoare la propria existență. O conștiință în afara creierului uman ar demonstra că sistemul nervos nu este singurul procesator al informației. Chiar dacă nu se știe care este suportul receptor și emițător de informație la nivelul ființelor monocelulare sau la plante,

există indirect dovada acțiunilor sale. În relația fizic-psihic există două poziții: monist-reducționistă și dualist-interacționistă. „Teoria intervenției psihicului în mecanismele fiziologice nu este străină cercetării psihologice”⁸, dar domină în general studiul influenței schimbărilor fiziologice ale organismului asupra stării psihice. Tendința monistă vrea să demonstreze originea fiziologică a conștiinței, în încercarea de a o localiza la nivel cortical. „Cercetările sunt contradictorii, virtual conștiința poate fi localizată oriunde în creier și poate implica și alte părți ale sistemului nervos, studiile contemporane în domeniu demonstrează că poate fi atributul unei rețele complexe de interacțiuni, implicând atât creierul cât și corpul, pe de altă parte conștiința poate să nu aibă nici o bază fiziologică.”⁹ Prin fiecare celulă, fiecare ființă dispune de inteligența necesară pentru împlinirea autoconservării și reproducerii, iar celulele și organisme își au propria inteligență, ceea ce înseamnă că evoluția are un suport, o inteligență adaptivă care s-a folosit de hazard spre a satisface o necesitate înscrisă în propriul genom. O materie oarbă, tributară legilor mecanice nu avea cum să evolueze, interpretarea biologiei din punctul de vedere al teoriilor materialist-mecanice și

8 Andrei Athanasiu, *Tratat de psihologie medicală*, Editura Oscar Print, București, 1998, p. 88.

9 Tony Malim, Ann Birch, Alison Wadeley, *Perspective în psihologie*, Editura Tehnică București, 1999, p. 95.

reducționiste la legile fizico-chimice, se dovedește a fi defectuoasă.

Domeniul care ar fi trebuit să depășească limitele materialismului, psihologia clasică, s-a poziționat într-un univers îngust, redus la descrieri de fenomene, fără a surprinde esența lor. Adepți ai psihologiei oficiale aleg să ignore experiențele psihologiei transpersonale sau ale morții clinice, ori le înțeleg eronat în lipsa argumentelor explicative.

S-a emis în schimb ipoteza existenței unui protomental cosmic arhetipal din care se desprinde conștiința la nivel uman, legătura între mintal și cosmic și conștiința deliberativă petrecându-se prin inconștient.

Conștiința umană ar fi așadar o parte a mării conștiințe cosmice, ideea fiind susținută cu precizia experimentelor de laborator și de fizica cuantică. Extinderea spre un prag cosmic ar oferi alt tip de înțelegere asupra bazei formatoare a lumii. Din această perspectivă universul poartă semnătura unei minți raționale, a unui gând Creator, care și-a lăsat amprenta inteligenței în toate etapele sale de evoluție.

Validitatea acestei inteligențe, a intenției creatoare primordiale, aduce Universul și omul pe aceeași linie genetică, de natură spirituală. Intenția în creație face ca Universul și omul să capete un sens mai precis, fiind ambele înscrisuri ale aceleiași mâini, într-un spațiu spiritual ca atribut al psihicului uman și al ordinii

universale. După patru secole de excludere a spiritului din cadrul științelor clasice, el este azi regândit, restabilit și restaurat în aceleași segmente științifice care l-au negat. Prin cunoașterea științifică mintea a evoluat până în punctul în care s-a negat pe sine, acum însă e pe punctul de a se regăsi, ca un argument în plus pentru ciclicitatea lucrurilor.

În modelul monist-reducționist psihicul se formează din procese paralele cu cele biologice și fizice, procesele fiziologice deținând supremația. Unirea trup-suflet este afirmată în gândirea creștină într-o perspectivă total opusă monismului științific. Sufletul, prin exercițiul libertății responsabile a conștiinței morale este cel care susține și modelează trupul. Sfântul Gregorie de Nyssa crede că: „omul se poate regăsi cu adevărat numai prin duhul, prin partea spirituală, care este prezentă în aceeași măsură peste tot, trecând peste toate, pentru că apropierea dintre duh și firea materială se face într-un mod neînțeles și mai presus de fire, unirea dintre ele petrecându-se atât în interior cât și în exterior.”¹⁰

Perspectiva monistă, reducționistă a spiritului la acțiunile neurofiziologice ale creierului, este incompletă, viața psihică nu se reduce la creier: „Importanța organică a creierului în puterea de judecată și influența negativă a bolilor asupra facultăților

sufletești reprezintă o dovadă că puterea spirituală se reduce la niște simțăminte spațiale.”¹¹

Merleau-Ponty vede în corpul uman o adâncă metafizică a naturii, subiect al comprehensiunii, în care corpul înzestrează cu sens atât obiectele naturale cât și cele culturale, cuvintele. El dezvoltă teoria de schemă corporală, în care limitele corpului dau lumii spațio-temporalitatea, datorită existenței în conștiință a unui senzorio-motor care marchează percepția spațiului și a timpului: „Corpul este un obiect fizic, dar nu numai, altfel nu se explică unele fenomene psihice, ca acela al membrului fantomă sau păstrarea integrității cognitive sau memorative în ciuda unor multiple mutilări corporale.”¹²

Corpul nu se află în timp și spațiu, el locuiește timpul și spațiul, corpul reprezentând spațiul expresiv, suma semnificației trăite.

Teatrul e un joc care are reguli ce se pot învăța, o convenție, o știință ce poate fi obiectivată. Marea problemă a actorului este aceea că tocmai el e propriul său instrument. În teatru teoria fără experiența vie a scenei, fără schimbul între ființe, nu valorează nimic, pentru că adevărul și valoarea teatrului ca act vine doar din concretul prezent, mijlocit în mare parte și de limbaj.

Spațiul este o funcție a conștiinței pentru că este o funcție a relației,

în psihologia existențială, iar distanța e sesizabilă în funcție de alteritatea cu care se intră în relație. Determinarea distanței se face în funcție de atitudinea subiectului și de poziționarea interpersonală, existențială, dar are nevoie de puncte de referință, care există nativ, ontologic, și au rolul de a-l fixa și orienta în organizarea structurii spațiale. „Această structură este trăită în subiectivitate ca o organizare concentrică, ce se distribuie între polul intim al secretului personal și zona publică de manifestare.”¹³ Psihologul M. Lăzărescu propune o teorie asupra cercurilor conștiinței morale, în care persoana se deschide și se atașează de instanțele exterioare, pe care le asimilează, integrează și prin care se dimensionează, participând la construirea acestor structuri. Primul nivel bazal al conștiinței e dat de propria corporalitate și de reprezentarea imaginii corporale în psihism, iar la următorul nivel găsim „eul reflexiv” care unește sintetic toate funcțiile și structurile psihice, centrând caracterul. „Concentric, deasupra structurii caracteriale și a concepției despre lume, apare instanța persoanei, specifică relației cu ceilalți, cu societatea, cu valorile, ce folosește adeseori masa psihică a pretențiilor celorlalți. Persoana se dimensionează apoi prin conștiința morală, centrată

11 Idem, p. 36.

12 Tudor Ghiddeanu, *Percepție și morală în fenomenologia franceză*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1999, pp. 59-61.

13 Mircea Lăzărescu, *Psihopatologie clinică*, Editura Helicon, Timișoara, 1992, p. 15.

de judecata etică, ca o raportare la esența umană, la legea morală, pentru a dirija și evalua sensul propriilor acțiuni.”¹⁴ Relațiile dintre viața psihică și corporalitate sunt înțelese în termeni de identitate sau de complementaritate.

Foarte specială în apropierea psihologiei de teoria patristică este noțiunea de complementaritate sinergetică. „Alături de aceste două dimensiuni s-ar putea vorbi în psihologie și despre o corporalitate colectivă, integrarea conștiinței în dimensiunea societății”¹⁵, la care viziunea patristică adaugă o corporalitate cosmică, integrarea conștiinței morale într-o ordine morală a lumii.

Termenul de Conștiință Extinsă la Univers, ca expresie a Conștiinței Cosmice, e deja vizat de mulți analiști, în pofida refuzului afișat de știința academică. S-a adoptat sintagma de Spațiul Conștiinței și s-au elaborat o serie de tehnici precum meditația sau alte rezolvări tehnologice de accesare a acestui spațiu, mult mai prezente în contemporaneitate: optimizarea funcțiilor creierului, amplificarea memoriei sau cultivarea unor însușiri deosebite sunt noțiuni ce fac obiectul studiului. Spațiul conștiinței este cel care ne înconjoară, un spațiu al tuturor promisiunilor, izvorul potențialurilor naturii, ale voinței și inteligenței.

Accesarea lui va reprezenta ridicarea conștiinței la o nouă realitate cu modificări profunde pe toate planurile existențiale: psihologic, intelectual, biologic și social, ca o condiție necesară a unei Lumi noi, o speranță a inteligenței lucide în Noul Timp al secolului XXI. Parcursul omenirii se izbește de punctul critic al neputinței de a continua să supraviețuiască cu povara greoaie a reminiscentelor ancestrale, fără echilibrul potențialului uman extrem de puțin exploatat. Oamenii dominați și sclavi ai instinctelor, ar trebui să devină oameni ai cunoașterii prin șlefuirea dată de o civilizație umanistă, nu doar tehnologică. Mulți dintre promotorii importanți ai psihologiei transpersonale susțin necesitatea modelării noastre în viitor printr-o integrare a religiei, ca esență, cu știința.

Cadrul în care s-a dezvoltat arta teatrală a fost sacru la origine, iar el se continuă ca fundal inconștient al actelor histrionului doar în momentul în care acesta renunță la autoafirmarea orgolioasă a propriului sine și se angajează la modul suprapersonal în actul reprezentației. Dar până unde suntem gata să mergem în încercarea de a găsi, la capătul demersului artistic, armonia cu lumea și cu noi înșine? În teatru, actorii depășesc dimensiunea

¹⁴ Ibidem, p. 22.

¹⁵ Dan Prelipceanu, Radu Mihăilescu, Radu Teodorescu, *Tratat de sănătate mintală*, vol I, Editura Enciclopedică, București, 2000, pp. 40-42.

biografică pentru a accede la o alta, simbolică. Singurul mod de a depăși divertismentul facil este dat de accesul la artă. Apărarea unei idei exigente despre om nu e doar o artă, ci condiția sa esențială. „Astfel își formula Copeau profesiunea de credință, ce privește prezentul și vizează starea teatrului: să continuăm să trudem din greu zi de zi și să ne achităm de viață așa cum e ea...să învățăm din greu. Să predăm cu modestie. Să facem ce trebuie făcut. Să nu dăm niciodată înapoi. Și să dăm tot ce se poate da.”¹⁶

Conștiința și fizica cuantică

Necunoscutul și descoperirea vor fi întotdeauna mari impulsuri, surse de energii legate în interiorul nostru de mișcarea vieții, de dorințele viitoare, împreună cu energiile ce își găsesc punctul de convergență în actul ce prelucrează viața: actul teatral, laborator al viului. Spectacolele teatrale sunt locul de oprire al unui parcurs de creație și fac vizibilă o anumită etapă, prin conștientizarea experiențelor umane. Actorul total captivează și coboară spectatorul, îl scoate din lumea lui pentru a-l atrage spre adevăr și spre propria conștiință. Prin extensia sa de la Univers la om și dincolo de om, apare teoria unui câmp al conștiinței, un câmp extins al conștiinței în care se admite existența unei inteligențe continue și non-localizată, prezentă la nivelul

întregului Univers, idee contrară înțelegerii actuale care o localizează la nivelul creierului. Imaginea conștiinței de câmp energetic care emite forță și informație se regăsește nu doar în fizica cuantică ci și în tradițiile spirituale orientale. Câmpul conștiinței poate oferi o soluție mai plauzibilă felului său continuu de funcționare ca ansamblu unitar, comparativ cu o exprimare ca parte dintr-o rețea neuronală individualizată.

Dacă fiecare informație își creează o rețea neuronală prin care se exprimă și se memorează, atunci acest proces e îndeplinit ori de conștiință, ori de creier ca masă anatomică. Logica ne obligă să dăm credit conștiinței, pentru că sentimentele, gândurile, suferința psihică primară își aleg nu doar rețeaua neuronală, dar și biochimia prin care se manifestă. Un argument solid ar fi existența memoriei care are o distribuție globală în creier, fără a se limita la un grup de neuroni. Hipocâmpul poate fi modulul anatomic cu rol decodificator, de amintire a entităților cu memorie de lungă durată în plaja conștiinței. Suferinzii de Alzheimer, deși au atrofie de hipocâmp, pot descrie fragmente de memorie, în lipsa neuronilor care au degenerat. Nașterea unor noi neuroni în hipocâmp, din celulele *stem* poartă denumirea de neurogeneză, dar dilema o reprezintă procesul de transmitere

a informațiilor de la neuronii care au murit la cei noi, iar singura explicație constă în a admite că noii neuroni își iau informația din câmpul memoriei și al conștiinței. În aria cunoașterii, fizica cuantică a generat o uriașă prăpastie epistemologică, când a susținut că logica clasică formală nu mai poate funcționa în cadrul universal. O entitate nu mai este egală cu ea însăși ci poate fi egală cu orice altă entitate. Legea aristoteliană funcționa după legea terțului exclus și a rațiunii suficiente, adică o entitate de tip A nu poate fi egală decât cu altă entitate de tip A, dar în niciun caz cu B. Fizica cuantică funcționează după principiul logic al terțului inclus, iar aici unu plus unu poate fi doi, trei etc. De asemenea aici materia se comportă la fel de ciudat, particulele subatomice se pot manifesta concomitent în două feluri, ca particule și ca unde, după principiul superpoziției. Lumina străbate ca undă, dar când este proiectată pe o suprafață ia forma particulei. Iar din dubla ipostază de undă și corpuscul, noi percepem particula. Dispariția undei, colapsul de undă se produce în prezența propriei conștiințe, efectul fiind produs de propria minte, care transformă universul cuantic al undelor, prin percepție, în realitate vizibilă, concretă, într-o miime de secundă. Dincolo de mintea noastră există materie, ca dublură a tuturor lucrurilor, marea minte a Universului, Conștiința Cosmică. Max Planck, cel

care a pus temelia fizicii cuantice, mărturisea că după ce s-a ocupat o viață întreagă de cel mai concret dintre lucruri, materia, a ajuns la concluzia că Universul există numai pentru că particulele care constituie structura atomului din care toate sunt făcute sunt menținute într-o perpetuă mișcare de o mare minte, aceea a Universului, care poate fi creația a două minți: divină și umană.

Suntem creatori de Univers, la fel ca și celelalte ființe care printr-o percepție mai redusă dispun de același sistem de înțelegere al realității, așa că fără să vrem ne integrăm în ordinea universală. Influența conștiinței asupra materiei a fost testată în laborator, rezultând un efect asupra unor sisteme cu fluctuații aleatorii. Dacă ceva există atunci are o anumită natură, pentru că nimic nu poate exista fără suport concret.

„Dacă Dumnezeu există, pentru a putea acționa asupra noastră și a universului, trebuie să fie exprimat printr-o minte rațională de dimensiuni cosmice și printr-un câmp de forță, de energie, chiar dacă poate fi complet diferit de cel pe care îl cunoaștem până acum. Și cred că energia sa este ca o natură foarte subtilă. O forță nu poate fi modulată decât de către altă forță. Și ultimul substrat al materiei din Univers nu este decât câmpul cuantic, căruia i se descriu proprietăți care ne pot explica într-o largă măsură misterul

existenței noastre.”¹⁷

Sunt și alte dimensiuni în infinitul mic, pe care nu le putem percepe, unde guvernează alte legi decât lumea microscopică accesibilă, un univers exprimat prin termenii de profunzimi ale materiei, hiperspațiu, vid cuantic, câmp cuantic sau spațiu spiritual. Dimensiunea de 10 la puterea 17, a profunzimii materiei e considerată bariera mijloacelor de observație fizice, și aici s-ar afla câmpul sau potențialul cuantic, în care electronul e mobilizat de informație ca emanație a unei inteligențe. Universul e o hologramă gigantică, o holomișcare a lumii înfășurate, adunată într-un punct către lumea noastră desfășurată, perceptibilă. Totul este interconectat, orice acțiune manifestată asupra unui punct are un răspuns din partea întregului și invers. Felul în care prin conștiință, gândirea noastră are o finalitate constructivă sau distructivă, poate avea un efect de aceeași natură asupra Universului. Informația de a crede că Universul este indiferent la acțiunile noastre, este contrazisă de fizica cuantică ce susține repercusiunile acțiunilor noastre în ordinea universală. Fiecare reprezintă un univers aparte și la nivel de conștiință ne intersectăm cu universurile semenilor și cu marele Univers de dincolo de noi. Ultimul substrat al materiei e reprezentat de pachetele de energie, cuantele,

dispuse într-un câmp de energie universală infinită, numit câmp cuantic, în care nu există nici un vid, nici repaus absolut, cum se credea în fizica clasică. În vidul cuantic există o perpetuă fluctuație de energie, iar cuantele sunt dispuse sub formă de corzi, *superstring*-uri, rezultând un univers pluridimensional, comparativ cu lumea noastră tridimensională. Și câmpul gravitațional și cel electromagnetic își iau resursele din câmpul cuantic, pentru că între materia energetică și cea densă este doar o diferență de frecvență; așadar ceea ce nu vedem, nu înseamnă că nu există. Percepția noastră asupra sunetelor, spre exemplu, se face între frecvențele de 16000 Hz și 20000 Hz, sub aceste valori sunt infrasunetele și peste, ultrasunetele. Un liliac emite și receptează ultrasunetele cu o frecvență de până la 150000 Hz, acesta fiind și principiul sonarului cu care lucrează. Dacă noi nu putem percepe lungimile de undă din sfera diferitelor forme de manifestare ale câmpurilor de energie prezente în natură, s-ar putea ca și câmpul conștiinței să aibă un spectru de frecvență a undelor inaccesibil instrumentelor noastre de detecție, dar substratul energetic al conștiinței și al gândirii nu este de natură electromagnetică. Medicina tradițională chineză a dezvoltat energia psihică, *Shen*, considerată a avea o natură subtilă

diferită de cea a corpului uman. Când oamenii se întrebau încă cu ce parte a corpului gândim, energia *Shen* era apanajul creierului, având rolul de a gestiona activitatea organismului. La fel ca în cazul rezultatelor psihologiei transpersonale și ale morții clinice, sau ale conceptelor din fizica cuantică, *Shen*-ul, Conștiința Umană, era înțeleasă ca parte a marelui *Shen*, o conștiință sau Inteligență Cosmică a cărei sursă principală era *DAO*, principiul suprem al Universului. Orientul antic cunoștea multe din conceptele fizicii cuantice, desigur exprimate în termeni diferiți. Nu suntem primii gânditori în istoria civilizației umane, zorii gândirii umane au răsarit în Orient cu mii de ani înaintea Europei, ceea ce a fost va mai fi, pentru că există o ciclicitate a istoriei, o revenire a unor modele culturale și sociale. În fizica cuantică, la interfața dintre spațiul vid și cel cuantic se află legământul materiei. Informațiile sunt în stare potențială la acest nivel, ca modele morfogenetice ale lumii în devenire, iar particulele subatomice vin prin spațiul vid în sfera propriei percepții conștiente, formează lumea materială și dispar cu viteză supraluminică în vidul cuantic ce le-a născut. Universul se aseamănă cu o cantitate energetică ce curge dinspre lumea invizibilă spre cea vizibilă și aici undeva se află mintea primordială a Universului, cauza tuturor lucrurilor, în care

mintea umană reprezintă o parte din Conștiința Cosmică. Asemenea acestei conștiințe cosmice, mintea umană are puterea de organizare și coordonare a materiei, prin intermediul ADN-ului transmițător de informație cu rol morfogenetic integrat în structura sa. ADN-ul care conține în structura sa informațiile manifestării conștiinței umane are efect de ordonare a materiei fizice, alcătuită din fotoni, iar asta demonstrează existența unui limbaj și a unui dialog între minte și celulele noastre, cu efect pozitiv într-un posibil proces de vindecare, sau nociv în cazul depresiei sau manifestării emoțiilor negative. Un nou concept de gândire genetică a fost elaborat în încercarea de a demonstra relația de determinare dintre genele corpului nostru și minte. Concluzia a fost că boala se naște din minte și poate fi vindecată de minte. ADN-ul, tipar al structurii fiziologice, poate fi orientat în sensul pozitiv al sănătății și evoluției spirituale prin voință și prin abilitatea de organizare a minții. Conștiința poate prevedea ca cele 90% din genele inactive să nu devină patogene, declanșatoare de boli, în condițiile defectuoase ale alimentației, poluării, stresului, și să vireze spre o rezolvare pozitivă. Multe gene inactive sunt în așteptarea activării spre gene benefice sănătății. E posibilă existența în străfundurile materiei, a unui câmp informațional primar

ca sursă a câmpului mintal, al conștiinței, precum și a materiei Universale. Situată aici, sursa spirituală a lumii devine spațiu spiritual, în care ființa umană are acces la un segment din conștiința minții primordiale. Suntem conștiințe individuale în strânsă legătură cu cea cosmică, avem un corp construit cu un creier ca instrument de expresie.

Genetica actuală nu poate explica transmiterea prin ADN a informației cu rol constructiv, morfogenetic, decât la nivel de celulă, dar nu se spune nimic despre felul în care se formează organele, cum sunt conectate și așezate într-o perfectă simetrie structurile perechi, ca membrele, ochii sau emisferele cerebrale; nu se știe cum ajung și cum se conectează nervii porniți din creier și măduvă la organe și alte formațiuni anatomice aflate la distanță de locul de origine. Ordinea în care sunt structurate elementele organismului este logică și determinată: cordonul hrănește cu sânge structurile embrionare și creierul se conectează prin nervi la organele deja apărute, dând naștere uneia dintre cele mai mari miracole, geneza umană. Ar fi mai corect să înlocuim teoria darwinistă a întâmplării cu ideea unei scheme primare pentru toate ființele, cu linii direcționare, de orientare, sub formă de câmp depozitar al informației necesar în geneză. Între celulele embrionului și câmpul conștiinței

organizatoare, se stabilește o relație, în care ADN-ul deținător de informație se transformă într-un instrument ce deservește conștiința. Principiul non-localizării din fizica cuantică susține că două particule pereche comunică instantaneu, indiferent de distanța despărțitoare; așadar Universul este interconectat, într-un permanent dialog. În această categorie se află și conștiința, cu proprietățile de non-localizare, și fiecare gând sau sentiment generat de creier cuprinde Universul întreg. În spațiul newtonian obiectele erau disparate și fără legătură între ele, într-un univers segmentat ce a dus la sciziunea dintre oameni, în politică, în social, în religii, ca urmare a lipsei de responsabilitate. Fizica cuantică ne prezintă un univers coerent, cu elemente interconectate în care toți suntem în același timp, cauză și efect, suntem efectul celor ce ne preced și cauza celor cu care conviețuim și a celor care ne succed. Teatrul reușește să construiască punți de legătură între diferitele niveluri ale realității, bazat pe legătura dinte brut și sacru, pe relația între vizibil și invizibil, o manifestare ce atinge toate registrele, de la concret la spiritual, și care îmbrățișează viața și universul formelor în toată bogăția și diversitatea lor.

Bibliografie:

- ATHANASIU, Andrei, *Tratat de psihologie medicală*, Editura Oscar Print, București, 1998;
- BANU, George, *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, Editura Nemira, București, 2010;
- DULCAN, Dumitru C-tin, *Inteligența materiei*, Editura Teora, București, 1992;
- DULCAN, Dumitru C-tin, *Mintea de dincolo*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013;
- ENĂCHESCU, Constantin, *Tratat de psihologie morală, Dinensiunea medico-psihologică a umanului*, Editura Tehnică, București, 2002;
- GHIDEANU, Tudor, *Percepție și morală în fenomenologia franceză*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1999;
- LĂZĂRESCU, Mircea, *Psihopatologie clinică*, Editura Helicon, Timișoara, 1992;
- MALIM, Tony, Ann BIRCH, Alison WADELEY, *Perspective în psihologie*, Editura Tehnică, București, 1999;
- MÂNZAT, Ioan, *Istoria universală a psihologiei, istoria modernă și contemporană 1860-1994*, curs, Universitatea independentă „Titu Maiorescu”, Facultatea de Psihologie, București, 1994;
- MÂNZAT, Ioan, *Psihologia creștină a adâncurilor*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999;
- PEROZYNSKI, Tadeusz, Gh. Scripcaru, Mircea Eugen Berlescu, *Psihopatologie relațională*, Editura Junimea, Iași, 1996;
- PRELIPCEANU, Dan, Radu MIHĂILESCU, Radu TEODORESCU, *Tratat de sănătate mintală*, vol I, Editura Enciclopedică, București, 2000;
- Sf. GREGORIE de Nyssa, *Despre facerea omului, Despre Fericiri*, Cap. V, în *P.S.B*;
- STREHLER, Giorgio, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1980;
- VIANU, Tudor, *Studii de filosofie culturii*, Editura Eminescu, București, 1982.



MODALITĂȚI DE COMUNICARE A MESAJULUI ARTISTIC ÎN MUZICĂ ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

— OZANA BARABANCEA, drd. —

Opera Națională București

BIO

Ozana Barabancea is a complete and complex lyrical artist at the Bucharest National Opera for over 30 years. She teaches canto and is an opera and jazz performer, TV personality, musical and theatre actress, conductor, founder of "Lumini Sonore" Orchestra, composer and producer. She graduated from Lucrețiu Pătureanu University of Art Bucharest (1993 – 1998), Faculty of Theology – Musical pedagogy section within Pitești University and completed several master's degrees. She defended her BA thesis in 2021, guided by doctor university lecturer Petru Andriesei, carrying out a study regarding women conductors. Through her carrier, Ozana acted in over 60 shows.

Institutional Affiliation and Contact:

Bucharest National Opera, 70 – 72 Mihail Kogălniceanu Blvd., 050108, Bucharest
ozanabarabancea@gmail.com

ABSTRACT

Means of Expressing an Artistic Message in Music and Performing Arts

In the world of arts, communication involves the transmission of an artistic message loaded with meanings. The most common form of communication is the verbal one, which is always accompanied by non-verbal aspects (mimicry and body language), which reinforce or invalidate the initial verbal message, as they are more credible. Paralanguage (rhythm, volume, tone, intonation of the voice, etc.) is also essential, and it must be adapted to the context in which the message is communicated. In theatre, the artistic message is contained in the dramatic text, in music it is kept in the graphic signs and symbols of the score. In the process of communicating the artistic message, music, through its elements of language (melody, rhythm, tempo, musical dynamics, harmony, polyphony) has an important role, because it can create real visual pictures, sometimes with symbolic value. Along with music, the artistic message is transmitted through a series of means of expression: the spoken or sung word, accompanied by non-verbal messages, the means of bodily expression, the scenery and costumes, which help to understand the text and its scenic representation, sound effects and lights, indispensable in any form of performance.

KEYWORDS

music, theatre, message, performing arts, voice

De mii de ani, muzica și teatrul au coexistat, atât în perioada sincretismului artelor, cât și ulterior, când cele două genuri artistice au devenit arte independente, de sine stătătoare. O serie de lucrări din literatura dramatică s-au constituit în surse de inspirație pentru muzicieni, asocierea cuvântului cu muzica îmbogățind mesajul artistic, nu doar în plan cognitiv, ci și în cel senzorial, înlesnind comunicarea.

În arte, comunicarea presupune transmiterea unui mesaj artistic încărcat de semnificații, comunicare care poate fi vizuală sau/și auditivă, verbală și nonverbală. Ea devine eficientă în momentul în care intenția emițătorului este receptată corect de destinatar. Pentru aceasta trebuie să știm clar ce anume dorim să comunicăm, să cunoaștem conținutul mesajului, cum dorim să îl comunicăm, ce limbaj vom folosi și cui dorim să ne adresăm.

În teatru, emițătorul este dramaturgul care pune la dispoziție textul dramatic, în muzică – compozitorul, care predă partitura muzicală, destinatarul fiind publicul, respectiv auditorul. Cel care face posibilă comunicarea mesajului artistic este interpretul – actor sau muzician – care receptează mesajul, îl decodifică și îl transmite publicului spectator/auditor. În artele performative, interpretul este ghidat de regizor, care adaugă propriile sale concepții, la cele ale interpretului și

de dirijor, care asigură conducerea muzicală, de unde și subiectivismul și marea varietate în interpretarea actului artistic.

Cea mai des întâlnită formă de comunicare este cea verbală, însoțită întotdeauna de aspectele nonverbale (mimică și limbajul corpului), care întăresc sau infirmă mesajul verbal, căci sunt mai credibile decât cele verbale. Cuvântul poate avea o încărcătură emoțională puternică, amplificată de atitudinile nonverbale. Comunicarea nonverbală implică procese de decodare, conștiente și inconștiente, în artă acest lucru fiind realizat de interpret (actor sau muzician).

În arta actorului, comunicarea nonverbală joacă un rol esențial, căci felul în care se spune replica este mai important decât ceea ce se spune; mai important este ceea ce se află în spatele replicii decât replica propriu-zisă. Esențial este și paralimbajul (ritmul, volumul, tonul, intonația vocii etc.), adică modul prin care mesajul verbal este transmis și care trebuie adaptat contextului în care se comunică mesajul. O importanță deosebită are paralimbajul în situațiile în care nu este posibilă și comunicarea nonverbală, cum ar fi teatrul radiofonic.

Muzica, limbaj universal, este cel mai complex sistem de comunicare nonverbală, realizată de interpret (solist) sau ansamblu. Receptarea mesajului artistic de către auditor

este cu atât mai eficientă cu cât auditorul este mai înzestrat cu o serie de calități ce presupun și cunoștințe în domeniul artei, căci în transmiterea/receptarea muzicii, pe lângă aspectul afectiv, este implicat și cel informațional.

O comunicare nonverbală este prezentă și între dirijor (care comunică) și cor/orchestra/solist (care receptează). Aici, însă, putem vorbi de o comunicare cu dublu sens, căci dirijorul, care comunică prin limbajul corpului, prin mimica feței, într-un permanent contact vizual, primește un *feedback* din partea interpreților.

Prin natura actului artistic, care se prezintă în cele două dimensiuni complementare, cea a creației și cea a realizării ei, interpretul – actor, muzician, dansator/balerin – este acela care tălmăcește opera autorului, fiind o „verigă de legătură” indispensabilă procesului artistic. În teatru, mesajul artistic este conținut în textul dramatic, în muzică fiind păstrat în semnele și simbolurile grafice ale partiturii. Ambele preexistă actului interpretativ. Muzicianul are la dispoziție partitura, în care sunt notate elementele limbajului muzical, dar actorul apelează la un limbaj dramaturgic ce conține prea puține „semne” care să-i ghideze interpretarea. Tocmai de aceea, actorul are alături un regizor, adevărat „părtaș” la actul interpretativ, care își asumă montarea spectacolului, fiind un

intermediar între dramaturg și actor și a cărui concepție se regăsește în prestația scenică a actorului.

În spectacolele muzicale (operă, operetă, musical), dirijorul este cel mai important interpret; este cel ce dă, din punct de vedere muzical, o viziune unică și unificatoare spectacolului, având chiar un rol predominant, căci regizorul, așa cum recunoștea chiar și Stanislavski, trebuie să țină cont de indicațiile acestuia, în măsura în care nu îi este reprimată libertatea de acțiune. Valoarea dirijorului, alături de cea a regizorului, dă valoare întregului spectacol.

Actul artistic este realizat cu scopul de a transmite un mesaj publicului, mesaj artistic încifrat în textul dramatic și în partitură. Depinde de actorul-interpret dacă va reuși să trezească în spectator emoția care trebuie să o declanșeze un act artistic, acesta având la dispoziție și o serie de resursele tehnice care stimulează imaginația spectatorului. Mesajul artistic poate fi distorsionat de un actor care nu stăpânește tehnicile de instruire, care nu este sincer și expresiv la nivel emoțional. În același timp însă, tehnica nu se poate substitui artei. Actorul trebuie să se pună în „pielea” personajului interpretat, să-i afle toate motivările care îi determină acțiunile, pentru a transmite sentimentul adecvat. El nu doar execută după indicațiile regizorului, el trebuie să interpreteze actul artistic, care devine act de

creație. Trebuie să aibă o intervenție activă, bazată pe o profundă cunoaștere a operei de artă, pentru a putea transmite cu trăire interioară mesajul artistic.

Interpretarea unei lucrări muzicale, presupune transformarea semnului grafic în sunet, a partiturii în muzică. O simplă execuție nu reprezintă decât o înșiruire de sunete; doar interpretarea poate dezvălui mesajul artistic real și, implicit, personalitatea compozitorului și a interpretului.

A interpreta o lucrare muzicală înseamnă a recrea sonor un mesaj încifrat în partitură. Această recreare are însă și limite, căci interpretul nu trebuie să se îndepărteze de concepția care a stat la baza creației. Pentru artistul de operă/operetă/musical, interpretarea presupune nu doar să dea viață partiturii, ci și personajului pe care îl intruchipează. În realizarea unui spectacol își dau concursul interpreții-soliști, corul, orchestra, coordonați de un dirijor și de regizor. E un proces de recreare artistică în care ideal este ca dirijorul să aibă și o viziune dramatică, iar regizorul – o viziune muzicală.

În procesul de comunicare a mesajului artistic, muzica are un rol important, fiind o formă de expresie ce se regăsește în spectacole de teatru, de teatru liric, în musicaluri, în spectacole de varietăți, de balet, dans modern și alte forme

spectaculare. „Muzica pune în valoare personalitatea actorului, o îmbogățește și îi potențează capacitatea de a domina spațiul scenic, înlesnind transmiterea emoției și trăirilor sale către public.”¹

Sensul expresiv al elementelor limbajului muzical – melodie, ritm, tempo/agogică, dinamică muzicală, armonie, polifonie – condiționează prestația artistică a interpretului. Cea care ne dezvăluie în primul rând conținutul emoțional al muzicii este melodia, care, încă din Antichitate, a fost elementul nelipsit al spectacolului teatral. Având caracteristici specifice, în funcție de epocile creatoare, melodia a fost și rămâne principala dimensiune a discursului muzical. Melodia „constituie elementul de referință generală – componistică, estetică teoretică, istorică și stilistică – al artei sunetelor, principiul suprem în muzică, centrul spre care converg toate trăsăturile complexe ale imaginii muzicale.”²

În interpretare, trebuie să se țină seama de sintaxa melodiei (motive, fraze, perioade), detaliile dând o imagine clară sensului muzicii. Aceste microstructuri, în diferite nuanțe, alături de schimbările operate în plan tonal, creează o varietate de culori din care răzbat teme, adevărate personaje în dramaturgia muzicală.

1 Mihăescu, Carmen – Convergențe ale artei muzicale cu arta teatrului (Rezumatul Tezei de doctorat), Tg. Mureș, Universitatea de Arte, 2011 https://muhaz.org/rezumatul-tezei-de-doctorat-v2.html#Cuprins___Preliminarii._Motiva%C5%A3ii_estetice_teatrale_%C5%9Fi_muzicologice [accesat la 19.09.2022].

2 Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 189.

În artele spectacolului dinamica muzicală este foarte importantă. Ilustrația muzicală într-un spectacol de teatru pune în valoare mesajul artistic al momentului. De pildă, un *crescendo* de la *piano* la *fortissimo*, poate transmite o stare de tensiune, ce pregătește un moment dramatic, ce se poate derula pe cote înalte de intensitate. Un moment liric poate fi susținut de o muzică într-o nuanță scăzută, de obicei într-o tonalitate minoră.

Nuanțele dau expresivitate muzicii și, de aceea, dirijorul trebuie să le aplice corect, căci acestea dezvăluie conținutul artistic dorit de compozitor. Dar dirijorul nu are la dispoziție decât câteva (dacă există) indicații dinamice generale solicitate de autor, iar procedeele de nuanțare sunt extrem de variate și lasă un câmp larg inspirației și măiestriei interpretative. Nuanțele sunt în strânsă legătură cu forma piesei, cu microstructura ei, de aceea orice intenție dinamică trebuie să plece de la analiza detaliată a piesei respective, pentru a avea o bază justă a planurilor dinamice fixe și mobile.

În stabilirea nuanțelor, trebuie să se țină seama și de alte elemente ale limbajului muzical, cum sunt ritmul și tempoul. Ritmul este „succesiunea organizată pe plan superior (creator, estetic, emoțional) a sunetelor în opera muzicală de artă.”³ O melodie căreia i-am anulat ritmul

se transformă într-o simplă înșiruire de sunete. Ritmul muzical reliefează acțiunile actorului, impunând precizie.

Gândirea ritmică este strâns legată de gândirea melodică. Un ritm imprecis, într-un tempo nejust, influențează negativ sonoritatea și expresivitatea muzicii. Ca și nuanțele, ritmul poate fi fix sau progresiv, în funcție de mesajul pe care vrem să-l transmitem, de aceea se consideră că ritmul este inima nuanțelor. Când poartă indicația *ad libitum*, *rubato* respectiv *a piacere*, există o mai mare libertate în interpretare.

Tempoul (gradul de evoluare a mișcării ritmice) este forța motrice a interpretării, care trebuie să corespundă energiei interioare a lucrării. Termenii de tempo sunt însă relativi și, de aceea, unii compozitori indică valoarea exactă a timpului printr-o indicație metronomică, uneori subliniind păstrarea aceluși tempo prin sintagmele *tempo giusto*, *ben misurato* sau *con giustezza*. O serie de alți temeni indică și caracterul piesei (*Grave*, *Maestoso*, *Animato* etc.), uneori asociați cu cei de tempo (*Andante cantabile*, *Allegretto giocoso* etc.). Armonia, știința și disciplina construirii și înălțurii acordurilor, concept fundamental al gândirii muzicale, a fost inițial identificată cu însăși muzica. Ulterior, a devenit o disciplină a compoziției muzicale.

Încă din Renaștere (epocă a polifoniei modale) apare gândirea armonică, în Baroc ea devenind element definitoriu al sistemului tonal-funcțional. În secolul al XIX-lea, prin creațiile wagneriene, are loc o emancipare a acordului de sub tutela tonalității, secolul XX impunând armonia modernă, disonanțele evoluând până la clustere⁴.

Până și în polifonie, aspectul verticalității sonore (dat de simultaneitatea liniilor melodice) este una dintre liniile de forță ale creației muzicale, polifonia, prin Bach, primind o certă bază armonică. Prezentă în toate sistemele de organizare sonoră (de la modal la atonal), în interpretare trebuie să existe un raport echilibrat al vocilor care expun pe rând linia melodică. Muzica, prin elementele sale de limbaj, poate crea adevărate tablouri vizuale, uneori cu valoare de simbol. Alături de muzică, mesajul artistic este transmis printr-o serie de mijloace de expresie: prin dans, pantomimă, gesturi, decor, lumini etc. Toate acestea concură la realizarea unui spectacol, la punerea în scenă a unui text dramatic. În teatru, principalul mijloc de expresie prin care se transmite mesajul artistic este cuvântul, căci situațiile scenice, interacțiunea dintre personaje, au la bază cuvântul. În studierea rolului, actorul trebuie să pornească de la

cuvântul scris (al dramaturgului) pe care îl înnobilează prin actul său interpretativ. Cuvântul este, însă, întotdeauna însoțit de elemente nonverbale și paraverbale, auditivul fiind dublat de aspectul vizual, aspect deosebit de important, căci, datorită lui, cuvintele pot avea sensuri diferite.

Cuvântul rostit și cântat a devenit liantul dintre teatru și muzică, dând naștere unor genuri teatral-muzicale: vodevil, operetă, musical, revistă, opera implicând doar cuvântul cântat. Cuvântul alăturat muzicii a făcut ca mesajul său să fie mai ușor de decodat de către public. De aceea, este importantă relația dintre autorul versurilor și compozitor, deoarece muzica trebuie să servească sensul textului.

Muzica se regăsește și în spectacolele de teatru, fie pentru a crea o atmosferă corespunzătoare unei anumite situații dramatice, fie ca parte din poveste, ca moment interpretat de actor. Cuvântul, gestul, muzica se îmbină armonios, îmbogățind limbajul scenic. Referindu-se la experiența sa de regizor, Eugenio Barba recunoștea rolul muzicii în montarea unui spectacol: „muzica era pentru mine un instrument de intensificare a dramaturgiei organice. Modelam timpul (ca durată și ritm), împletind, în acord sau dezacord, accentele muzicii cu *sats*-urile (impulsurile, accentele energetice) actorului.”⁵

4 Complex de sunete la intervale de secundă cântate concomitent.

5 Eugenio Barba, *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, ediția a II-a, Editura Nemira,

În teatrul muzical, muzica se manifestă sub cele două aspecte: vocal și/sau instrumental, ea derivând din acțiunea dramatică, într-o înlănțuire unitară. Mijloacele de expresie vocală, în spectacole în care este implicată muzica, sunt deosebit de importante. Acest lucru face ca, într-un spectacol de operă, fizicul cântărețului să conteze mai puțin, importante fiind calitățile vocale al solistului, care trebuie să fie capabil să execute toate cerințele partiturii.

În ceea ce privește interpretul de musical, acesta trebuie să fie un actor complex, un actor-total, care să știe să cânte și să danseze, la care actoria trebuie să fie pe primul loc și abia apoi calitățile sale vocale. În operetă, gen ce se situează între operă și musical, trebuie, însă, să primeze calitățile vocale ale interpretului.

Alături de soliști, în teatrul muzical, ansamblul coral este nelipsit din dramaturgia spectacolului, cu rol de personaj colectiv, dar și ca mijloc de expresie muzicală, a cărei sonoritate completează pe cea a ariilor și a ansamblurilor vocale (duete, terțete, cvartete etc.). Corul, ca formă de exprimare artistică, este un element prezent în teatrul muzical, ca expresie a unei comunități, dar și cu funcție estetică.

Muzica orchestrală, mijloc de expresie esențial în operă, operetă, musical, dar și în vodevil, revistă,

cabaret, susține momentele vocale, punând în valoare discursul dramatic. În operă și operetă, orchestra are un grad ridicat de complexitate. În ceea ce privește musicalul și celelalte forme ale artelor spectacolului, în ultimele decenii orchestrația se realizează cu aparatură electronică, folosindu-se în spectacol negative (când actorii cântă *live*) și adesea pozitive, cu înregistrări realizate în studio.

Mai ales în ultimele decenii, muzica este implicată, în mod sincretic, într-o serie de manifestări artistice, cum sunt expozițiile de artă plastică, seri de poezie cu ilustrații muzicale etc.

Alături de cuvânt, gestul, mimica feței, care însoțesc sau nu cuvântul, sunt mijloace de expresie prezente în teatru și artele spectacolului, prin care interpretul comunică un anumit mesaj. Gestul și mișcarea scenică elaborată a actorului primesc valențe coregrafice, uneori înlocuind cuvântul. Majoritatea genurilor aparținând artei spectacolului înglobează scene de balet sau dans, personaje colective care transmite o anumită stare emoțională, implicându-se în „poveste”.

În categoria mijloacelor de expresie corporală trebuie să includem și gestul dirijoral, în artele spectacolului fiind vizibil în fosă, deoarece dirijorul este unul dintre „personajele” cheie, de care depinde, în mare parte, reușita unui

spectacol. Gesturile sale sunt coduri înțelese de membrii ansamblurilor pe care le conduce, el fiind un adevărat „translator” al partiturii. Un alt mijloc de expresie artistică este decorul, care ajută la înțelegerea textului și la reprezentarea lui scenică. Scenografia a evoluat în sensul creării unui spațiu menit să pună în valoare jocul actorilor, spații ce se schimbă în funcție de mersul acțiunii dramatice. De aici și importanța scenografului care, în colaborare cu regizorul, trebuie să valorifice în totalitate spațiile: scenic, scenografic și teatral.⁶ Barba considera că „eficacitatea unui spațiu scenic, rezidă în capacitatea sa de a trezi în spectator o dublă percepție: [...] un spațiu recognoscibil [...] și, în același timp, un spațiu potențial, gata să se lepede de identitatea sa, pentru a fi transformat de forțele spectacolului.”⁷ Spațiul scenografic și costumele trebuie să fie „pe aceeași lungime de undă” pentru a nu deruta spectatorul. Costumul actorului trebuie să fie coerent și accesibil, ca publicul să-i poată descifra sensurile, căci în spațiul scenic, costumul, adevărat decor ambulant, devine un cod ce trebuie decodat de spectatori în procesul de comunicare a mesajului artistic. Atât costumele, cât și obiectele, devin extensii ale corpului, „au voință proprie și

povestesc”, fiind „purtoare de mesaje tainice”.⁸

Efectele de sunet și lumină sunt modalități de expresie cărora li se acordă tot mai multă atenție, fiind nelipsite din orice formă de spectacol. Având diverse funcții, atât în plan dramaturgic cât și semiotic, lumina marchează întregul parcurs al spectacolului. Alături de lumină, efectele de sunet stimulează imaginația spectatorilor, anticipând sau subliniind acțiunile scenice. Fiecare element care intră în spațiul de joc, devine astfel un colaborator important în realizarea actului artistic.

Bibliografie:

- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Seraphin și de alte texte despre teatru*, traducere de Sasu Voichița și Tihu-Suciu Diana, cu o postfață de Ion Vartic, Editura Tracus Arte, București, 2018.
- BARBA, Eugenio, *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, traducerea de Diana Cozma, ediția a II-a, Editura Nemira, București, 2013.
- BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens. Eseu asupra fenomenului muzical*, Editura Muzicală, București, 1971.
- BROOK, Peter, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, Prefață de Andrei Șerban, Editura Nemira, 2012.
- BROOK, Peter, *Spațiul gol*, cu o prefață de Andrei Șerban, Editura Nemira, București, 2014.
- CHELCEA, Septimiu, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura*, Editura Comunicare.ro, 2008.
- FIRCA, Clemansa Liliana, „Muzica în sincretismul contemporan”, în *Muzica și publicul*, Editura Academiei Republicii

6 Patrice Pavis, *Dicționar de teatru*, Editura Fides, Iași, 2014, p. 336.

7 Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 102.

8 *Ibidem*, p. 177.

- Socialiste România, 1976.
- GEORGESCU, Remus, *Gânduri despre muzică*, Editura SimArt, Craiova, 2012.
- GIULEANU, Victor *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986.
- ILIUȚ, Vasile, *O carte a stilurilor muzicale*, vol. I, Editura Academiei de Muzică București, 1996.
- IONESCU, Luchian Alexandru *Teoria interpretării muzicale*, Editura Europolis, 2009.
- MANOLACHE, Laura, *Amurgul evului tonal. Conceptele consonanță-disonanță, de la antagonism la complementaritate*, Editura Muzicală, București, 2001.
- MARINESCU, Valentina, *Introducere în teoria comunicării. Modele și aplicații*, Editura C. H. Beck, 2011.
- MIHĂESCU, CARMEN, *Convergențe ale artei muzicale cu arta teatrului*, Rezumatul tezei de doctorat, Tg. Mureș, Universitatea de Arte, 2011.
- MOCIULSCH, Adrian Leonard, *Artă și comunicare*, Editura Curtea Veche, București, 2013.
- PAVEL, Amelia, „Puncte de interferențe între arte. Gânduri ale unui critic de artă plastică”, în *Muzica și publicul*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976.
- PAVIS, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa Blanariu și Florinela Florea, Editura Fides, Iași, 2012.
- PÂNIȘOARĂ, Ion Ovidiu, *Comunicarea eficientă*, ediția a IV-a, Editura Polirom, București, 2015.
- POP, Dan Sergiu, *Teatrul muzical. Reflecții structurale și stilistice*, Editura Muzicală, București, 2000.
- POPOVICI, Adriana. *Lungul drum al teatrului către sine*, Editura Unitext, București, 2000.
- PRALLEA-BLAGA, Daniel, *Evoluția conceptului de regie în teatrul liric*, Editura Amurg Sentimental, București, 2010.
- STANISLAVSKI, Konstantin – *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I, Ed. Nemira, București, 2018.
- STOVALL, Jim, Ray H. HULL, *Arta comunicării, avantajul tău competitiv*, Editura Amaltea, București, 2018.
- STRAVINSKI, Igor, *Poetica muzicală*, trad. de Marta Pană, Editura Muzicală, București, 1967.
- ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. IV, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.
- TRAIAN, Vasile; Irina Stănciugelu, *Teoria comunicării*, Editura SNSPA, Facultatea de Comunicare și Relații Publice, 2001.
- WAGNER, Richard – *Opera și drama*, Editura Muzicală, București, 1988.
- WALD, Henri – *Limba și valoare*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973.
- ZĂRNESCU, Maria : *Muzici și muze, de la piesa de teatru la musical*, Editura Nemira, București, 2015.
- *** *Dicționar de termeni muzicali*, coordonat de Gheorghe Firca, ed. a II-a revizuită și adăugită, Editura Enciclopedică, București, 2008.
- *** *Muzica și publicul*, coordonatori Mircea Voicana, Lucia-Monica Alexandrescu, Vladimir Popescu-Deveselu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976.

ARTA CINETICĂ ÎN SECOLUL XX. CONSIDERAȚII GENERALE

Alin Gavrilă, drd.
Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu

BIO
Alin Gavrilă is a set designer and is working for Radu Stanca National Theatre in Sibiu since 2002 where he designed the sets for more than 30 plays. He graduated Ion Andreescu Academy for the Fine Arts in Cluj-Napoca and has developed a special interest in the set design for the street theatre, which is an unexplored field in Romanian performing arts.

Institutional Affiliation and Contact:

Radu Stanca National Theatre in Sibiu, 2 Corneliu Coposu Bvd., 550245, Sibiu, Romania
alingavрила2003@yahoo.com

ABSTRACT
Kinetic Art in the 20th Century. General Considerations

The article focuses on the evolution of kinetic art throughout the 20th century and aims to review the most important milestones as well as the fundamental mutations that have occurred in this form of artistic expression. The common denominator of the artists presented is the concern for detail and movement, to shed light on the possibilities of kinetic art to fit into the new urban spaces.

KEYWORDS
theatre, art, audience, set design, performance

Arta cinetică este un model de expresie dinamică perceptibilă, care a fost profund influențată de tehnologie și de dezvoltarea acesteia, pe măsură ce științele și umanitatea au progresat. Drept urmare, arta cinetică s-a combinat mereu cu tehnologia și a afișat diferite aparențe. Artele cinetice pot fi delimitate în două grupuri: primul se referă la sculptura care are loc în timp real, iar al doilea creează o iluzie de percepție a mișcării pe retină.

Înainte de secolul al XX-lea, arta cinetică era folosită mai ales pentru a promova un mod de viață mai convenabil și mai eficient. Produsele tehnologiei industriale moderne au perpetuat după secolul al XX-lea, iar cinetica de odinioară, orientată spre divertisment, a migrat în sfera artei. Această schimbare a introdus o nouă eră de potențial și vitalitate artistică. Ca urmare, a evoluat într-o singură școală artistică, cunoscută sub numele de „artă cinetică”. Mai mult, mișcarea Bauhaus, care s-a manifestat înaintea epocii sale, a introdus arta cinetică și știința de bază relevantă în programa educațională. În afară de revelația că arta cinetică trebuie să amestece cunoștințele științifice și tehnologia, arta cinetică a început să pună accent pe cercetare și proiectare, constituind bazele viitoarei educații de proiectare a artei cinetice. Într-un mediu în care tehnologia prosperă

treptat, ideile și conceptele de artă cinetică progresează și evoluează, la rândul lor, existând o integrare și o fuziune constantă a artei și tehnologiei cinetice. Cercetările actuale s-au concentrat pe trecerea timpului și au examinat evoluția și avansarea artei cinetice la fiecare pas. Studiul actual își propune să analizeze contextul de dezvoltare și evoluția artei cinetice, precum și funcția tehnologiei și tehnicii în arta cinetică, cu scopul de a-i determina utilitatea în proiectare și arte plastice.

Evoluția artei cinetice din 1900 până în 1935

Pe măsură ce secolul al XX-lea a progresat, artiștii actualei școli de artă modernă au început să fie nemulțumiți de picturile și sculpturile tradiționale. Astfel, au apărut artiști interesați de dispozitivul de mișcare și, similar, inginerii au combinat motoare și trepte de viteză într-un laborator de cercetare comun și au încercat să proiecteze dispozitive mecanice estetice. De asemenea, este foarte interesant modul în care a fost percepută și evaluată această formă de artă: „...mare parte din arta contemporană, extrem de provocatoare, este generată în strictă legătură cu sculptura figurativă a trecutului. Cele mai recente metode experimentare sunt așezate sub umbrela extrem

de generoasă a sculpturii, dar sunt mult prea problematice ca să fie clasificate”.¹

Artiștii care au fondat futurismul, în Italia, în 1909, au fost influențați de simbolism și cubism, dar și inspirați de operele de artă ale fotografilor care înregistrează mișcarea continuă a animalelor și a figurilor, pe la 1870. Au manifestat o puternică atracție față de mișcare și viteză. Teoria cinetică a cosmosului trebuie să reflecte experiența puterii, au afirmat ei în declarația lor: esența obiectelor este distrusă de mișcare și lumină. Pentru lumea strălucitoare, trebuie să adăugăm un nou tip de frumusețe. Aceasta este tocmai atracția vitezei. Mecanica, tehnologia și mișcarea, viteza, forța și rivalitatea aferente au fost semnele distinctive ale acestui nou secol. Ca urmare a acestor schimbări, lumea a devenit și mai frumoasă, și mai luminoasă. Artiștii au încercat să-și prezinte sentimentele cu privire la noua frumusețe a vitezei și a mișcării provocate de tehnologia modernă, au infirmat toată arta tradițională anterioară și au spulberat-o cu cele mai puternice tehnici, pentru a descrie viteza, tehnologia și viitorul. Umberto Boccioni (1882-1916) a fost cel mai talentat și inventiv artist și sculptor al futurismului. El a descris viteza și intensitatea unei persoane care merge în vânt într-o formă foarte tensionată, similară lucrării aruncate de vânturi, ca în

Forme unice de continuitate în spațiu.

Manifestul de sculptură futuristă al lui Umberto Boccioni, publicat în 1912, a provocat sculptura conținută.

Deși futurismul a stagnat o perioadă după moartea lui Boccioni în 1916, artiștii au continuat să folosească noile materiale generate de tehnologie pentru a determina forme de artă creative bazate pe realitatea pe care futuriștii au confirmat-o mecanic. Folosirea mecanicii ca metaforă a societății industriale din lumea reală ar putea fi privită ca o putere schimbătoare care modifică formele de expresie artistică.

Constructivismul a fost o mișcare creativă europeană care a apărut în 1919 în Rusia. Artiștii din constructivism credeau că structura spațiului ar trebui să reflecte importanța efortului artistic. Drept urmare, au folosit linii de bază, pure, pentru a merge împotriva formei tipice de creație, iar majoritatea lucrărilor s-au bazat pe sculptură. Accentul a fost pus mai degrabă pe mișcarea în spațiu, decât pe simțurile volumelor și greutateților, care, anterior, fuseseră centrul abordărilor sculpturale netradiționale. Cel mai interesant exemplu pentru această teorie ar putea fi Vladimir Tatlin (1885-1953). *Monumentul celei de-a treia internaționale*, proiectat de Vladimir Tatlin în 1920 este cea mai faimoasă lucrare a sa, în care

¹ Jack Burnham. *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. George Braziller, New York, 1975, p. vii

structurile impulsului sunt alcătuite din trei tipuri principale de case de sticlă.

Gabo Naum a fost supranumit „tatăl artei cinetice moderne” fiind foarte versat în științe naturale și inginerie, folosind concepte dinamice pentru a crea o serie de proiecte de artă cinetică, iar lucrările sale au fost produsul investigației tehnologice și al invenției artistice. Lucrarea *Standing Wave*, proiectată în 1920, a fost prima sculptură care a încorporat dinamismul.

Un alt artist care a avut un impact semnificativ asupra formei activității a fost Laszlo Moholy-Nagy, arhitectul educației pregătitoare Bauhaus (1895-1946). Una dintre lucrările sale notabile, *Modulatorul spațiului luminos*, reprezintă un moment important în evoluția sculpturii plastice cinetice. Era de părere că principiile stagnante ale artei clasice ar trebui înlocuite cu principiile mișcătoare ale vieților universale, iar pentru a înlocui materialele imobile, metoda autentică este de a dezvolta constituția în mișcare: „a fost un pionier al configurării unor mecanisme construite din materiale care reflectau lumina și din plastic transparent. (...) Când erau acționate, aceste mașinării reflectau lumina pe suprafețele din jur, obținându-se un efect nemaîntâlnit.”²

Dadaismul a fost supranumit „ucigașul idolilor din secol”. Au fost respinse valorile tradiționale

fixe și inflexibile, ca răspuns la oboseala tulburărilor și stresului din Primul Război Mondial, precum și la nemulțumirea față de standardele înăbușitoare pe care valorile tradiționale le impuneau gusturilor artistice și esteticii literare. Atitudinea dadaismului față de mașini, pe de altă parte, a surprins mulți oameni. Lucrările lui Duchamp erau legate indisolubil de mișcări, care erau o parte crucială în procesul său creativ. Schimbarea formelor a fost cea care i-a stârnit cel mai mult interesul. Duchamp a fost, de asemenea, primul artist care a observat influența kinesteziei: prin proiectul „ready-mades”, *Bicycle Wheel*, în 1913, ce presupunea instalarea unei roți de bicicletă într-un scaun rotund. Piesa, intitulată *Mobil*, era o podoabă minunată. Duchamp a continuat să dezvolte o serie de piese dinamice folosind motoare. De exemplu, în 1920, *Plăci de sticlă rotative* era o piesă în care cinci plăci de sticlă dreptunghiulare de diferite lungimi cu curbe echidistante vopsite erau așezate independent, la diferite intervale, pe un fus rotativ. Placa de sticlă a început să se rotească imediat ce motorul a fost pornit. Forma individuală a fiecărei plăci de sticlă a dispărut pe măsură ce viteza de centrifugare a crescut, iar curbele pictate au creat o iluzie vizuală comparabilă cu cercurile concentrice.

Între 1925 și 1935, Duchamp a

prezentat o serie de lucrări care încorporează optică precisă, inclusiv *Demisferă rotativă*, *Cinema anemic* și *Rotoreliefs*, în care a folosit forma filării motorului. pentru a conduce plăci rotunde cu modele dinamice, provocând vertij și vedere spațială iluzorie, datorită răspunsului vizual la percepția fiziologică. Teoria din spatele „rotoreliefurilor”, în special, era similară cu cea a iluziei de mișcare tridimensională. În ciuda faptului că legătura dintre „rotoreliefuri” și cercetările lui Musatti³ a rămas un mister, Duchamp a declarat că este descoperirea sa și că demersul este o alternativă la fenomenele științifice actuale. Acest lucru a demonstrat că psihologii și artiștii erau două categorii pasionate de subiect. Contrarevoluția lui Duchamp împotriva gusturilor artistice tradiționale și negarea standardelor estetice semnalează apariția unor noi reguli de joc artistic și reforme ideologice, care au implicații de anvergură pentru viitoarele spectacole artistice.

Evoluția artei cinetice din 1935 până în 1970

Arta cinetică încorporează mișcarea în lucrările creative pentru a oferi imagini dinamice ale temporalității și procesului în „spațiu”, care sunt dinamice, divizate și multi-spațiale. Principalul conținut al

operei devine dinamic, în timp ce formele structurale ale piesei devin secundare. Mișcările în timp și loc, mai mult decât formele de lucru, sunt ceea ce spectatorii apreciază. Pe baza mișcărilor din lucrări, acesta poate fi împărțit în trei tipuri. Prima formă de mișcare sunt forțele naturale, precum vântul și apa. Al doilea tip este efectul de mișcare, care este cauzat de schimbări în punctul de vedere al perspectivei, pe măsură ce privitorul se mișcă. Folosirea forțelor artificiale pentru a face formele să genereze mișcare este a treia.

Alexander Calder (1898-1976) a fost un artist cunoscut pentru utilizarea forțelor naturale în proiectele sale și pentru bucuria sa de a demonstra mișcări. Calder a creat „Mobile”, o formă dinamică aleatorie generată de vânt. Conceptul de echilibru se aplică unei serii de lucrări în care frunzele mobile de oțel sunt atașate la firele de oțel suspendate de tavan sau de un trepied. Aceste frunze se balansează grațios în vânt, când acesta bate cu putere.

Yaacov Agam (1928-) este un artist cunoscut, care a folosit perspective schimbătoare, ca mijloc de prezentare a lucrărilor sale. Acest stil de artă nu prezintă mișcări reale; în schimb, pe măsură ce recenzorul se mișcă, se formează mai multe puncte de vedere, rezultând o iluzie vizuală creată de formele în mișcare.

³ Cesare Luigi Musatti a fost un filosof și psihanalist italian. A fost o figură de frunte pentru prima generație de psihanalisti italieni

În ciuda utilizării puterilor artificiale, J. Tinguely⁴ (1925-1991) a ignorat corectitudinea utilajelor și caracteristicile regularității. Tinguely a dobândit o expertiză metamecanică, realizând piese cu mișcări neregulate și abrupte precum *Homage to New York*, care a fost prezentat la MOMA în anii '60, o sculptură mecanică autodistructivă, formată din opt bucle electrice închise, fier vechi, o roată pentru bicicletă, un pian pentru jucător și o varietate de alte părți. Sculptura masivă, alimentată de motoare, s-a învârtit înainte și înapoi și a făcut un zgomot puternic. Tinguely a folosit zgomotele dure și consumul pentru a ilustra acțiunile tehnologice greșite și absurdul.

În ciuda faptului că artiștii vremii știau să creeze cu dispozitive mecanice, controlul acestora în raport cu expresia esteticii mișcării în lucrări era rar. Operațiunile mecanice din ce în ce mai complicate nu au avut progrese de epocă până când matematicianul american Norbert Wiener⁵ (1894-1964) a publicat *Cibernetica, sau controlul și comunicarea la animal și mașină* în 1947, care a jucat un rol important în îmbunătățirea stabilității și precizia controlului, precum și în dezvoltarea vieții și a tehnologiei.

Leonardo al lui Frank Malina (1912-1981), specializat în artă și

tehnologie din 1968, a adus, fără îndoială, cea mai semnificativă contribuție la formele dinamice fotoelectrice. Malina a scris numeroase eseuri și studii teoretice în discipline variate ale științei, tehnologiei și artei. Din 1955 este preocupat și de arta cinetică și a folosit, în primul rând, vârtejuri de oglinzi și metale pentru a reflecta lumina și a crea o impresie de caleidoscop de lumini și umbre în lucrările sale. De exemplu, în Sistemul Lumidyne cu coloană cinetică din 1961, sistemul de iluminare dintr-o coloană translucidă a variat pe măsură ce mașina se rotește, cu lumini de diferite forme care se reflectă pe suprafața coloanei și creează o lucrare minunată. Legătura dintre arta cinetică și știință este unică: artiștii consideră tehnologia științifică modernă, cum ar fi lumina și electricitatea, ca materiale sursă esențiale pentru creațiile artistice, pe lângă echipamentele cu putere mecanică. Artiștii pot produce o varietate de dinamici unice ale obiectelor și imagini atrăgătoare utilizând materiale de tehnologie nouă. Arta optică este o pictură abstractă care se concentrează pe iluziile vizuale și promovează expresia vizuală fotoelectrică. În realitate, acest tip de pictură determină creierul să producă informații

4 Jean Tinguely a fost un sculptor elvețian cel mai cunoscut pentru mașinile sale sculpturale de artă cinetică care au extins tradiția Dada în partea de mai târziu a secolului XX.

5 Norbert Wiener a fost un matematician american. Wiener este recunoscut ca întemeietorul ciberneticii, principiul de bază fiind descris în opera sa *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*

incorecte, ducând la identificarea de către retină a unei iluzii vizuale. William Seitz a afirmat că arta optică a contribuit la răspunsurile perceptivă și că arta optică ar putea fi privită ca un tip de artă care a explorat iluziile de bază și cele mai importante concepte ale artei plane sau tridimensionale. Deoarece spectatorii se implică în lucrări de artă, impresiile vizuale, cum ar fi schimbările de vedere, dimensiunile formei, conexiunile la distanță, fuziunea culorilor și paralela de mișcare sunt modalități esențiale de exprimare.

Mișcările acestea sunt strâns legate de creațiile bazate pe percepția vizuală, precum și pe arta cinetică, Isus Rafael Soto (1923-2005) și Yaacov Agam sunt considerați reprezentanți esențiali. Sârmele au fost folosite ca structură de bază în toate creațiile lui Soto, iar efectele de intersecție și interferență între fire, precum și între fire și planuri, au generat o imagine dinamică spectaculoasă. Nu există multe schimbări dinamice în acest tip de lucrări, iar retinei i se arată întreaga schimbare dinamică, care creează mișcare într-un context static. Yaacov Agam a inclus dinamica și timpul în lucrările sale și a folosit relația unghiului dintre planuri pentru a genera fuziuni de culoare, nu numai diversificări ale expresiilor

culorilor, ci și schimbări ale formelor, în mod regulat. Analiza lucrărilor celor doi artiști arată că acestea au multe în comun, iar interactivitatea dintre opere și spectatori a creat o expresie artistică mai vie și mai interesantă atunci când vizitatorii se plimbau și priveau lucrările din unghiuri diferite.

După cel de-al Doilea Război Mondial, creșterea economică rapidă și evoluția tehnologiei și proceselor electronice au dus la proliferarea formelor dinamice, dintre care cea mai importantă a fost inventarea computerului. Calculatoarele pot procesa, rezolva și sintetiza informații complexe, permițând combinarea de forme dinamice și tehnologie electrică pentru a atinge cote neimaginabile anterior. Mai mult, concepte și teorii fundamentale legate de prelucrarea informațiilor computerizate, precum cibernetica lui Norbert Wiener (1894-1964), teoria informației a lui Claude Elwood Shannon⁶ (1916-2001), teoria proiectării computerelor digitale și a circuitelor digitale și a lui John Von Neumann⁷ (1903-1957) în informatică, au permis artiștilor să insiste asupra utilizării instrumentelor pentru creație și expresii artistice diverse. Gregory Barsamian (1953-) a creat animații tridimensionale prin combinarea unui dispozitiv

6 Claude Elwood Shannon a fost un matematician, inginer electrotehnist și criptograf american, „tatăl teoriei informației”.

7 John von Neumann a fost un matematician american de origine austro-ungară cu importante contribuții în fizica cuantică, analiza funcțională, teoria mulțimilor, topologie, economie, informatică etc.

stroboscopic de mare viteză cu diverse mișcări verticale și orizontale. Odată cu trecerea de la imagini conștiente la imagini reale, lanterna de mare viteză emisă de gadgetul stroboscopic a permis spectatorilor să perceapă imagini instantanee, lăsând efecte speciale ale formelor în continuă schimbare asupra ochilor privitorilor și generând iluzii între realitate și imaginație.

Robert Rauschenberg (1925-2008) a umplut un container dreptunghiular cu noroi industrial și a împrăștiat orificii de supape barometrice în jurul fundului containerului dreptunghiular din „Mud-Muse”. Sunetele preînregistrate ale undelor, muzicii și uneltelor, precum și sunetele captate de microfoanele ascunse la fața locului au condus la supape-barometre, care apoi au controlat noroiul din containerul dreptunghiular, simulând noroiul care se agită în erupțiile vulcanului. Tehnologia și tehnicile electronice au avansat până la punctul în care acum nu mai sunt un mijloc pentru extinderea granițelor artistice, ci au devenit o metodă și un mediu de exprimare. Ca urmare, componentele tehnologice nu au putut fi eliminate din lucrările artistice de acest gen. Până acum, arta cinetică s-a bazat pe tehnologie și a format o relație coexistentă cu tehnologia, permițând aplicarea creativă și manifestarea acestui concept. Între timp, structurile

informaționale, principiile procedurale și feedback-urile de control care sunt subliniate în tehnologia electronică sunt prezente și în gândirea creativă a artiștilor, subliniind importanța legăturii de colaborare dintre arta cinetică și tehnologie.

Arta tehnologică modernă are trei trăsături nemaiauzite în comparație cu formele de expresie ale școlilor de artă tradiționale: efectul vizual, modalitatea artistică și interactivitatea artistică. Expresiile creative anterioare erau preocupate în primul rând de impresiile subiective ale artiștilor, iar spectatorii nu puteau experimenta lucrările decât prin „vedere” unidirecțională. Cu toate acestea, progresele recente în tehnologie au dus la interacțiunea artei cinetice cu publicul spectator.

Artiștii și spectatorii folosesc atingeri senzoriale pentru a face lucrările să reacționeze, în plus față de expresiile vizuale care subliniază interactivitatea artei tehnologice actuale. Efectele vizuale, gesturile, lumina și zgomotele, pe de altă parte, generează feedback direct. Deliciul descoperirii și creativității se realizează prin angajarea reciprocă, drept urmare a reacțiilor spectatorilor la lucrări, întărindu-se ideea că „arta cinetică este o încercare graduală din secolul XX de a se produce artă non-reprezentativă, prin utilizarea parametrilor unui timp real și a

mișcării”⁸

Următoarele grupuri artistice precum Group Zero, Gruppo T, Gruppo N și EAT (Experiments in Art & Technology) au creat artă cinetică bazată pe conceptul de relații interactive, cu lumină, sunet și temperatură în mediu, acționând ca mecanism senzorial cu răspunsuri și acțiuni capturate. Folosind oțel inoxidabil, fibră de sticlă, oscilator, motor, dispozitiv stroboscopic, senzor de feedback și sistem de control al computerului echipat cu inteligență artificială, Wen-Ying Tsai (1928-2013) a continuat să creeze seria de sculpturi cibernetice, unde a integrat Cibernetica Wiener, iar lucrările au fost conferite cu țesut nervos și capacitate de gândire. Opera lui Tsai se distinge prin trei caracteristici: crearea vibrațiilor rezonante cu un oscilator ascuns, care produce unde sinusoidale când ajunge la polul din oțel inoxidabil; folosirea unui dispozitiv stroboscopic pentru a face undele mai ușor de detectat și schimbarea cercului luminos al dispozitivului stroboscopic pentru a induce schimbări de undă și, în sfârșit, în loc de operare manuală, cercurile sunt modificate utilizând un dispozitiv activat vocal pentru a declanșa frecvența oscilatorului sau folosind sunetele sau clapetele spectatorilor pentru a regla schimbările de frecvență. Ca rezultat, opera lui Tsai ar putea fi clasificată ca „artă cinetică

activată prin voce”.

Arta cinetică a evoluat ca o artă nerepresentativă, utilizând parametrii timpului real și ai mișcării, de-a lungul întregului secol XX. Spre deosebire de artele statice (pictura și sculptura convențională), care se realizează în același timp și în același loc, artele dinamice se realizează în momente diferite și în locuri diferite. Sculptura cinetică există atât în spațiu, cât și în timp, căci se presupune că este văzută „dintr-o dată”. Forma și mișcările sale apar de-a lungul experienței artistice și sunt observate de privitor. Fundalul formelor care au precedat prezentul va fi dezvăluit în viitor. Scurta istorie a Kinetic Art s-a remarcat prin incompetența tehnică comparativă a campionilor săi, așa cum a afirmat cu insistență Jack Burnham, în 1969. Puțina abilitate tehnică pe care au arătat-o artiștii cinetici a fost aproape întotdeauna produsul asistenței tehnice din partea experților... În schimb, în cazul în care tehnicianul nu a reușit să facă mașinile să adere la idealurile estetice anterioare ale culturii noastre, artistul a fost obligat să încerce să-și facă arta relevantă pentru tehnologia dominantă. Artistul cinetic, precum și adversarii săi, au bănuț de mult că și-a fuzionat arta cu forțe care se opun în mod fundamental efortului artistic. Nici măcar studiile superioare de inginerie nu au dus la

8 Jack Burnham. *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. George Braziller, New York, 1975, p. 218

o artă cinetică superioară. Până în prezent, arta cinetică de succes fie a rezistat, fie a banalizat principiile invențiilor mecanice. Cele mai de succes produse ale artei cinetice din ultimele trei decenii au fost ferm înrădăcinate în tradiția istoriei artei, mai degrabă decât în cultura inovației tehnice.

Invențiile și interesul pentru arta cinetică au scăzut după explozia inițială din anii 1960. A fost respinsă prea repede, potrivit criticului de artă și curator Yve-Alain Bois, pentru că a fost percepută în mod greșit ca o artă bazată aproape în întregime pe trucuri optice ușoare, iar în curând va fi aruncată la gunoi ca un kitsch absolut, cinetismul a ajuns să fie văzut ca o artă a gadgeturilor. Accentul tot mai mare al mediului artistic pe arta corporală, pe arta conceptuală, mai degrabă decât pe obiectele de artă tradiționale, a fost un alt factor major în dispariția sa. Deși astăzi sunt puțini artiști care lucrează exclusiv ca sculptori cinetici, mai mulți artiști, precum Dennis Oppenheim și Charles Ray, încorporează sculptura cinetică în diferitele lor practici.

Dennis Oppenheim, artist conceptual, artist de lucrări de terasament, artist de corp și artist video, s-a născut în 1938 în statul Washington și a fost recunoscut la nivel internațional din anii 1960 pentru activitatea sa diversificată în arta conceptuală, arta corporală și video. A început să creeze lucrări

cinetice cu motoare în anii 70. În 1974, a realizat sculptura *Încercarea de a ridica iadul*, care este un exemplu timpuriu al acestei direcții în opera sa. La fiecare șaizeci de secunde, o păpușă care acționează ca surogat al artistului, își lovește capul în buza unui clopot agățat din apropiere. Oppenheim a început să construiască mașini sculpturale sofisticate spre sfârșitul anilor 1970 și a fost convins că mașinile sunt un dispozitiv perfect pentru a fi folosit ca metaforă a gândirii.

Sculptura cinetică comportamentală, ca și sculptura cinetică propriu-zisă, consideră demersul artistic ca sistem, dar sistemele necesare pentru a crea sculptura comportamentală sunt mai sofisticate, necesitând o tranziție de la construcția mecanică la cea electromecanică.

Arta cinetică a evoluat de la divertisment live, la zone de artă, pe măsură ce secolul XX a progresat. Artiștii erau nemulțumiți de picturile și sculpturile tradiționale, așa că au început să ia în considerare cum să descrie mișcarea reală în lucrările lor. Constructivismul este o atitudine activă față de utilizarea mișcării reale în lucrările de sculptură, susținând că „mișcarea reală” ar trebui să fie o caracteristică estetică în toate operele artistice. Ca rezultat, au fost configurate primele forme de artă cinetică, care au inclus mișcări reale în lucrări, iar dimensiunea timpului a fost încorporată cu succes operelor

artistice.

Tehnologia joacă un rol esențial în creativitate. Combinația dintre arta cinetică și știință va catapulta reprezentarea artei cinetice către noi culmi ale succesului. Nu numai că lumina, electricitatea și diferitele forme de știință și tehnologie pot fi utilizate ca materiale pentru reprezentarea artei cinetice, dar pot fi folosite și diverse tipuri de surse de energie pentru a construi reprezentarea artei cinetice cu noi stări de mișcare. În această situație, starea de mișcare devine conținutul reprezentativ primar, în timp ce structura operei devine secundară. Influența artei cinetice poate fi considerată destul de largă, având în vedere locul în care se află astăzi. Datorită dezvoltării software-ului/hardware-ului informației conectate și a teoriei științifice, arta tehnico-electronică din a doua jumătate a secolului al XX-lea a permis modelării creative a artei cinetice să atingă înălțimi de neegalat, iar artiștilor să direcționeze atât forma și conținutul artei cinetice, cât și expoziția de creativitate și idei. Tehnologia electronică, pe de altă parte, se concentrează pe organizarea informațiilor, concepte de programare și feedback. Toate acestea sunt încapsulate de modelarea creativă Kinetic Art, demonstrând că relația de colaborare a modelării Kinetic Art cu tehnologia este mai importantă ca niciodată. Arta interactivă, pe de

altă parte, permite modelării artei cinetice să se schimbe din nou, permițând modelării artei cinetice să facă creații interactive care schimbă conținutul, structura și prezentarea piesei prin ochii publicului. Aceasta înseamnă că percepțiile, sentimentele și feedback-ul publicului devin parte a semnificației piesei.

Arta cinetică este un model de manifestare indispensabil în educația și în designul moderne. În trecut, teoriile și tehnologiile asociate artelor cinetice erau rareori discutate. Drept urmare, designerii de nouă generație și-au pierdut capacitatea de a gândi și dezvolta expresii de modelare cinetică. Integrarea și învățarea pe câmpuri transversale trebuie subliniate în educația de proiectare, dacă se dorește formarea de designeri de nouă generație. Adăugarea de forme de înaltă tehnologie la lucrările artistice devine din ce în ce mai populară în crearea expresiilor de design moderne. Drept urmare, includerea artei cinetice în cursurile de educație pentru proiectare poate ajuta studenții să înțeleagă tehnicile și procesele artei cinetice și să le aplice proiectelor și creațiilor practice. Aceasta va deveni o tendință esențială în proiectare, în viitor.

Dezvoltarea câmpurilor vizuale noi va fi condusă de arta cinetică. Arta cinetică combină știința și tehnologia pentru a descrie

statutul mișcării, sfidează limitările spațiului plan și stereo în zonele de sculptură din trecut. În trecut, gândirea creativă despre modelare era limitată doar la performanța vizuală statică 3D. Artă cinetică a evoluat dincolo de acest scop, deplasându-se către noile tehnologii bazate pe concepte științifice și devenind o nouă disciplină vizuală, axată pe direcționarea performanței. Deoarece tehnologia evoluează mereu, manifestările trebuie să fie produse în tandem cu dezvoltarea continuă și îmbunătățirea diverselor tehnologii. O serie de creații de artă cinetică au fost realizate de-a lungul timpului ca urmare a acestei complementarități, ducând nu numai la rezultate neprevăzute în artele vizuale și design, ci și la creșterea noii experiențe a omului în simțurile vizuale.

Artă cinetică preia conducerea în tehnologia înaltă și se dezvoltă în efecte de iluzie dinamică. Lucrările de artă cinetică sunt considerate a fi un amestec de tehnologie și creativ, mai ales atunci când sunt combinate cu noi tehnici științifice și forme de artă; domeniul creației de artă cinetică se extinde și el. Acest tip de iluzie dinamică vizuală, care se află în proces de mișcare, dezvăluie mai mult sensul vederii despre „mișcare” și sporește farmecul în modelarea sa după ce a fost asociat eficient cu axioma psihanalitică a conștientizării vizuale. Cultivă organizarea frumuseții și simțul pentru artă

cinetică pentru a descoperi posibilitatea de a-și exprima stilul prin coexistența diverselor tehnici și materiale, precum și șansa de a experimenta efectul unui stil nou. Variația de mișcare controlată de un sistem informatic sau de un senzor pentru a percepe sunetul, lumina, temperatura și alți factori este în creștere semnificativă, în special odată cu avansarea tehnologiei și a exploziei de aplicații multimedia. Ca urmare a progresului în tehnologia înaltă, putem anticipa că toate caracteristicile de performanță și stil vor evolua treptat și în timp. Spectacolele de artă cinetică vor include interacțiune și participare. Atunci când o operă de artă cinetică poate fi controlată în mod liber de sentimentul sau conștientizarea spectatorului, apare un nou gust artistic, precum și o nouă experiență. Drept urmare, în lumea de astăzi a dezvoltării și popularizării rapide a tehnologiei computerizate, în timp ce dezvoltă lucrări interactive de artă cinetică, proiectantul trebuie să examineze cum să încorporeze atât interacțiunea, cât și participarea, apoi să utilizeze componenta distractivă pentru a îmbogăți conceptul complet de artă cinetică. Artă cinetică interactivă avansează în același ritm ca știința și tehnologia. Creatorii de artă cinetică trebuie să examineze cum să demonstreze calitatea estetică mai presus de tehnologie și caracteristici de design decât valoarea comercială.

Bibliografie:

- ARNASON, H.H., *History of Modern Art*. New York: Harry N. Abrams, 2013
- BURNHAM, Jack, *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. George Braziller, New York, 1975
- COLISCHAN, Judy. *Welded Sculpture of the Twentieth Century*. New York: Hudson Hills Press, in association with the Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York, 2000.
- KULTERMANN, Udo. *The Sculpture*. New York: Frederick A. Praeger, 1968.
- LYNCH, John. *Mobile Design*. New York: The Studio Publications, Inc., 1955.
- OCVIRK, Stinson, and Cayton Wigg Bone. *Art Fundamentals: Theory and Practice*. New York: McGraw Hill, 2002.
- READ, Herbert. *A Concise History of Modern Sculpture*. New York: Frederick A. Praeger, 1964.
- SENIE, Harriet F. *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*. Oxford, U.K.: Oxford University Press, 1992.

Prepress: Ion M. Tomuș
Foto coperta 1: Max Shuz

JAS
ISSN 2066-8988

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