

Visky ANDRÁS

Dramaturgia „de baracă”

(articol de dicționar)

~ este forma dramatică elaborată de dramaturgia existențialistă → a spațiului îngust pentru situațiile ce coincid cu pierderea libertății. Începutul, de fapt, al dramei, expozițiunea construită, cel mai adesea, din semne nonverbale, prezintă traumele provocate de pierderea libertății. Această experiență comună îi constrânge pe interpreți la uniformizare în situația creată de baracă, închisoare, lagărele morții și în gulaguri, în coloniile ce generează spațiile impersonale, dependențele, jocurile puterii, faptele de violență verbală și fizică.

*

În intențiile generatoare de tensiune ale **dramaturgiei de baracă**, experiența libertății pierdute nu este doar a interpreților; experiența comună, atât în compoziția dramatică, cât și în timpul spectacolului, îi aduce laolaltă, în același spațiu, și pe spectatori, și pe actori, cu toții devin, pe durata spectacolului, locuitorii aceluiași penitenciar, aceleiași colonii, aceluiași lagăr de concentrare, aceluiași „spațiu de-o formă incertă împrejmuț cu sârmă ghimpată”. Nu se separă spațiul de joc de cel al receptării – actorii joacă adesea și în spatele rândurilor de scaune, replicile răsună și „peste capetele” spectatorilor; cu alte cuvinte, acustica spectacolului transformă spațiul într-un univers sonor unitar etc. și are scopul de a-l aduce pe spectator cât mai aproape cu putință de spectacol, la primul nivel de percepție (*aisthesis*), până într-atât încât să se recunoască în spectacol și să trăiască spectacolul ca pe propria-i întâmplare.

*

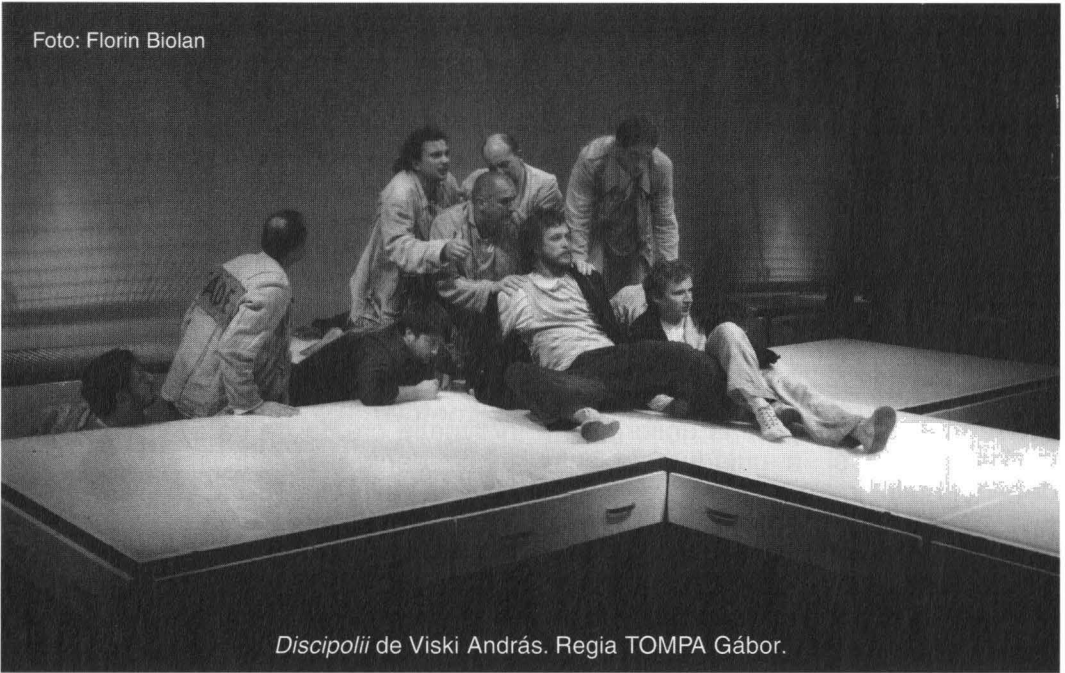
Spectacolul începe, de regulă, cu întemnițarea. Actul întemnițării poate fi:

– *simultan* (interpreții și spectatorii pătrund în spațiul reprezentației în același timp); „La început este detenția”: detenția ca experiență „primară”, simultană, aidoma morții.

– *decalat sau se petrece într-o altă perioadă* (publicul care intră în sala de spectacol este întâmpinat de interpretul aflat acolo „de mult”, „de-o veșnicie”); „La început a fost detenția”: percepția noastră temporală coincide cu pierderea libertății; prin urmare, spectacolul ne face „contemporani” cu propria noastră detenție, aduce la suprafață, personalizează, face palpabilă impresia difuză, dispersată. Este teatrul ca o cucerire a timpului prezent.

– *ulterior începutului tradițional de spectacol* (în clipa când intră interpreții se „închide” spațiul real în spațiul comun al jocului). „La început este libertatea”: spectacolul e de natură apocaliptică (*apocalipsă*: în sensul propriu al cuvântului este evenimentul care desemnează „tragerea cortinei”, „ridicarea cortinei”), prin urmare, teatrul este locul exodului, insula de după furtună, un laborator ce reproduce lumea, „un glob enorm [a se citi: mic]”, unde tabuurile fundamentale ale existenței umane – inviolabilitatea celuilalt, mai ales a feței sale etc. – încă se pot impune, încă poate fi dezvăluită măcar fragilitatea lor excesivă.

Foto: Florin Biolan



Discipolii de Viski András. Regia TOMPA Gábor.

*

În toate cele trei cazuri de mai sus, închiderea spațiului este „reală” (de pildă, ușa de pe scenă nu are clanță decât pe dinafară; actorii care intră baricadează singura ieșire etc.) în semn că spectacolul, în sensul cel mai străvechi al cuvântului – elin, ebraic, asiatic etc. – ne înfățișează povestea unei eliberări și speră să ne facă părtași la aceasta.

→ *povestea unei eliberări* percepe detenția ca pe o experiență existențială, comună, identificabilă în spiritualitatea oricărui dintre noi. Din acest punct de vedere, senzația de detenție individuală nu intră în conflict cu cea a comunității, cele două nu pot fi opuse una celeilalte și nu pot fi folosite una împotriva celeilalte. Cei ce pătrund în spațiul de joc – de unii singuri sau în colectiv – nu mai pot ieși decât laolaltă cu toți cei care au intrat; *dramaturgia de baracă* dă o explicație radicală întemnițării, pierderea libertății nu are trepte anume, în măsura în care / întrucât lipsa libertății se manifestă întotdeauna total, iar în sens filosofic și teologic, ea coincide cu însăși pierderea vieții.

*

Ieșirea din spațiu spectacolului este tot un act comun → *exodul*, care face pereche cu noua creație, cu plasarea în spațiul larg, liber, cu câștigarea „moștenirii”. *Dramaturgia de baracă* interpretează destinul ca pe-o moștenire, ca pe un har, ca pe-o sarcină care, deși uneori ne anticipează, stă dinaintea noastră.

Recunoașterea „moștenirii” și acceptarea/cucerirea acesteia constituie actul de restabilire a identității, care, încă odată, prezintă spectacolul în întregul său ca pe un eveniment ce poate fi trăit atât individual cât și colectiv. „Întemnițarea colectivă”, precum și „exodul colectiv” nu pot fi, nicicând, sub nici un preț, coercitive la modul agresiv sau manipulator.

Teatrul ~ nu-și propune să ia locul realității și nu rivalizează, nu coincide cu crearea religioasă a formelor de identitate, respectiv cu restabilirea extaticului.

*

Conflictul dramatic se naște, pe de o parte, din însăși ideea de închidere, din situația apropierei fizice la scară inumană – din neputința de a comunica și din nevoia imperioasă de a se adresa unii altora –, iar pe de altă parte, din recunoașterea faptului că libertatea reprezintă esența profundă a condiției umane. A fi om înseamnă a fi liber. În spațiul în care sunt închiși laolaltă, însă, experiențele limitate ce țin de liberate ale unui interpret sau ale unui grup intră, de regulă, în contradicție cu experiențele celui alt interpret sau grup. Pe parcursul spectacolului ne dăm, însă, seama că ieșirea nu poate fi îndreptată împotriva „celuilalt” diferit de noi.

*

Dramaturgia de baracă construiește **trauma secolului XX** legată de îngrădirea, pierderea, renunțarea la libertate, ca pe un conflict de identitate.

În absența libertății noastre, devine imposibilă identificarea și conservarea elementelor evidente ale identității; în consecință, interpreții sunt stăpâniți de oroarea gândului că le este dat să-și piardă condiția umană. Asta nu este totuna cu moartea, ci, mai curând, devine drama, mult mai profundă și decât moartea, a pierderii propriului chip, a depersonalizării.

Cataclismul acesta al pierderii libertății este cel mai adesea urmat de amnezia care-i ia în stăpânire pe interpreții dramei. La întrebarea fundamentală ce ține de identitate – *Cine sunt/suntem?* – se poate răspunde numai cu condiția redescoperirii propriului meu trecut, a retrăirii experiențelor esențiale ale personalității noastre. Întrebarea și răspunsul la întrebare nu sunt, însă, în primul rând de natură verbală, căci amnezia îl ia în stăpânire pe interpet prin agresiunea necunoscută a blocajului lingvistic. (De acest aspect ține și trăncăneala necontrolată ca formă a blocajului lingvistic). Enunțurile se separă de semnele lingvistice, respectiv, odată cu cataclismul pierderii libertății, de semnele lingvistice se atașează, s-au atașat niște sensuri care pun sub semnul întrebării încrederea noastră în utilitatea limbii.

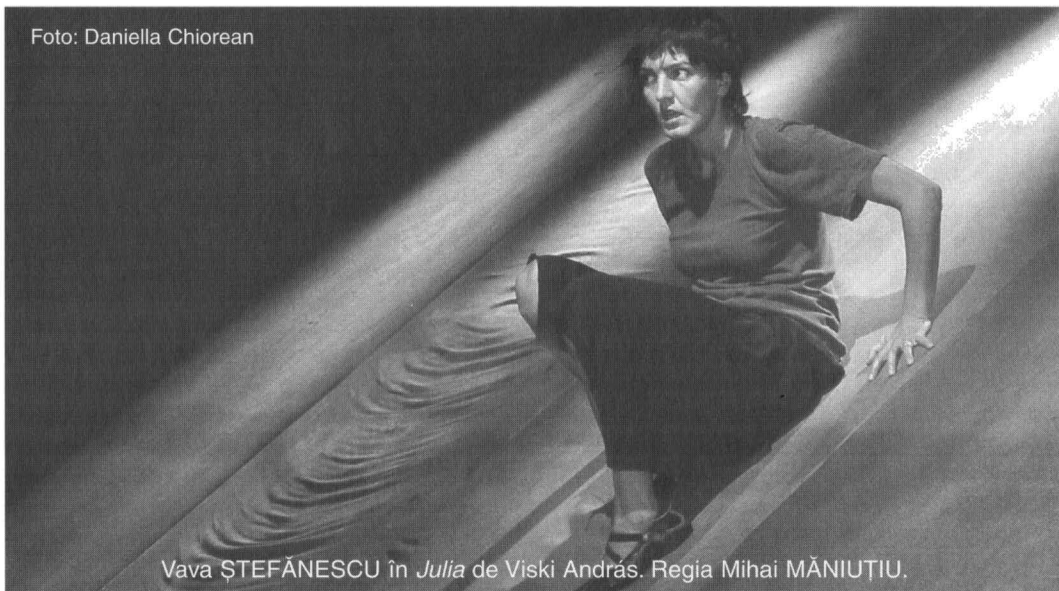
Cucerirea prezentului coincide cu re-recunoașterea identității mele, iar aceasta, la rândul ei, coincide cu reconstruirea și acceptarea trecutului. Spectacolul construit pe dramaturgia de baracă în sensul cel mai tradițional → în sensul *contractului teatral/convenției teatrale* metamorfozează prezența-aici în evenimentul formidabil al chipurilor ce se privesc reciproc, care se minunează unele de altele. Acest moment reprezintă trăirea anticipată a evenimentului eliberării: este punerea pe tapet, cu mijloace specifice teatrului, a întrebării ultime, și anume: există oare o formă de libertate de care omul să nu poată fi privat în nici o împrejurare și la care, în consecință, să nu se renunțe niciodată, sub nici un pretext?

*

Dramaturgia de baracă este binecunoscută și este aplicată la scară largă → *teatrul în teatru* se bazează pe tehnică.

În spațiul strâmt, agresiv al lipsei de libertate, interpreții reconstituie evenimentele trecute determinante pentru identitate, le pun în mișcare, le transpun în prezent, le împărtășesc unii cu ceilalți, câteodată recurgând în mod expres la mijloacele aparent cele mai extremiste. Cuvintele își pierd sensul în baracă, fiecare cuvânt trebuie îmbrăcat din nou cu sensuri, pentru ca să poată fi cât de cât utilizabile. Nu există enunțuri liniștitoare, o bază referențială, cunoaștere comună. → *Procedeul teatrului de baracă* ne/le face posibilă trăirea de către noi/ei a întâmplării, o personalizează foarte mult, uneori face posibilă transformarea

Foto: Daniella Chiorean

Vava ȘTEFĂNESCU în *Julia* de Viski András. Regia Mihai MĂNIUȚIU.

întâmplărilor particulare până la ininteligibil în evenimente existențiale, dizolvând opoziția dintre „particular” și „universal”, fără ca unul să-l înghită pe celălalt.

Spectacolele jucate în baracă nu sunt jocuri distractive menite să contribuie la trecerea timpului, ci se desfășoară, „se întâmplă” ca evenimente teatrale transformatoare: aceste momente mențin vie amintirea libertății și, concomitent, pun în mișcare speranța evenimentului-eliberator.

Scopul suprem, pentru interpretul/interpreții *teatrului de baracă*, este prezentarea cât mai fidelă a întâmplărilor, ridicarea lor la nivelul evocării. Întâmplarea bine povestită este o întâmplare adevărată, ceea ce înseamnă că este și o întâmplare justițiară. Înfăptuirea justiției reprezintă în sine un eveniment-eliberator. Întâmplarea bine povestită ne face părtași la trăirea minunii care se întâmplă: minunea nu este săvârșită de actorii care joacă prezentul: ei, la rândul lor, sunt tot părtași la minunea care se întâmplă, aidoma spectatorilor de față, printre care se amestecă în mod firesc, de la sine-nțeles, și actorii, pe moment nu tocmai „interpreți” în timpul întâmplării povestite, al scenei reprezentate.

*

Ieșirea din locul nostru de detenție nu o înfăptuiește magia teatrului, ci o intervenție din afară. → Din tehnica binecunoscută a dramaturgiei lui *deus ex machina*, dramaturgia de baracă renunță la *machina*, dar nu depersonalizează intervenția din afară, ci o leagă de posibilitatea adresării personale.

*

Din punctul de vedere al compoziției, *dramaturgia de baracă* prezintă numeroase asemănări cu → lumea formală a *dramaturgiei învierii* (vezi și – *mormântul gol*), cu → *dramaturgia așteptării* elaborată nu numai în teatrul lui Samuel Beckett.

Printre mărcile ei stilistice se numără literatura de specialitate → amintește de *tehnica-citatului* ca și de → *dramaturgia* fragmentată, în contrast cu → *dramaturgia liniară*.

Traducere de *George VOLCEANOV*