

Anca HAȚIEGAN

Performance. Introducere și teorie

Apărut la Editura UNITEXT, volumul **Performance. Introducere și teorie** de Richard Schechner (antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, București, 2009, p. 301) se deschide cu un miniinterviu realizat de Saviana Stănescu cu autorul, intitulat „*Viata ca un performance*”, în care sunt (re)examinate câteva dintre conceptele-cheie ale teoriilor lui Schechner, cum ar fi „performance” sau „teatrul ambiental” – o foarte bună introducere mai ales pentru primele două secțiuni ale cărții. Cea dintâi cuprinde capitolele 3–5 din volumul *Performance Theory* (ediție revăzută din 2003, Editura Routledge, reluând subiectele a două eseuri pe aceeași temă din 1976, respectiv 1988). În „*Dramă, script, teatru și performance*”, Schechner creionează o hartă a relațiilor complicate dintre lumea manifestării și comunicării, generate de separarea acestora (reversibilă – vezi fenomenul „retribalizării”, în termenii lui McLuhan) în anumite contexte socio-culturale. Zonele de interferență ale manifestării și comunicării cunosc, potrivit autorului, patru ipostaze dominante, drama, scriptul, teatrul și *performance*-ul: „drama o scrie scriitorul; scriptul este harta interioară a unei anumite producții; teatrul este un set specific de gesturi produse de interpreți într-un *performance* dat; *performance*-ul este evenimentul în întregime, incluzând publicul și interpreții (și tehnicienii, toată lumea prezentă)” – p. 45. O observație interesantă este aceea conform căreia societățile rigide, închise, colectiviste, cultivă mai degrabă teatrul și *performance*-ul, ca modalități de întărire și confirmare a *statu-quo*-ului, în timp ce societățile deschise, individualiste, încurajează dezvoltarea dramei (p. 59). De asemenea, teatrul și *performance*-ul par să întrețină legături mai strânse cu societățile agricole, organizate în jurul ceremoniilor desfășurate în funcție de ciclurile naturii, în timp ce „drama se dezvoltă în culturi în care vânătoarea are o importanță deosebită” (pp. 66–67). Vânătoarea, presupunând „nu numai cooperare, dar și izbucniri instantanee (climaxuri) de energie, în conjuncție cu lungi perioade de disimulare” (p. 60), imprimă structurile recognoscibile ale dramei, sugerează autorul. O altă temă de meditație, pe urmele cercetărilor antropologului Peter Loizos sau ale lui Johan Huizinga, o constituie valoarea comportamentului „ludic”. Aceasta devine principala preocupare în următorul capitol, „*De la ritual la teatru și de la teatru la ritual: eficacitate și entertainment*”: „1) în anumite sisteme sociale spectacolele rituale sunt parte din ecosisteme și mediază relațiile politice, ierarhia grupului și economia; 2) în altele, spectacolele rituale încep să dobândească însușiri de *show business*; 3) există un continuum „dialectic-diadic” și care leagă eficacitatea de entertainment – ambele sunt prezente în toate spectacolele, însă în fiecare spectacol una dintre ele este cea predominantă; 4) în culturi diferite, în epoci diferite, predomină ori eficacitatea, ori entertainment-ul, cele două se îmbină dinamic” (p. 95). Astfel, în comunitățile tribale, în care se tinde spre eliminarea teatrului ca teatru (și a sciziunii dintre sfera muncii și divertisment), distincția actor/spectator devenind neoperațională, se accentuează, în contraponderă, importanța teatrului în viață, ce „fixează roluri și rituri de trecere care transportă persoane nu doar de la un statut la altul, ci de la o identitate la alta. Aceste transformări se realizează prin performance” (p. 82.). Fără să îl invoce explicit pe autorul *Galaxiei Gutenberg*, Schechner califică configurația spre care se îndreaptă actualmente societatea occidentală drept „tribalism postmodern” (p. 82).

Eficacitatea teatrului se traduce prin caracterul său *transformațional*, aspect tratat de Richard Schechner în profunzime în capitolul „*Către o poetică a performance-ului*”: „Transformările din teatru apar în trei locuri diferite și la

trei niveluri diferite: 1) în dramă, adică în poveste; 2) în actorii a căror sarcină specială este aceea de a suferi o rearanjare temporară a corpului/mintii lor, ceea ce numesc «transportare» [...]; 3) și în publicul în care schimbările pot să fie temporare (*entertainment*) sau permanente (rituale)» (p. 153). În funcție de gradul de „afectare” a participanților, se pot distinge trei tipuri de *performance*, deși diferențele dintre ele se estompează rapid în era audiovizualului, în contextul dezechilibrului tot mai mare dintre puterea comunicării și posibilitatea de a acționa, de a (se) manifesta în consecință: „1) cel estetic, unde publicul schimbă conștiința, în timp ce actorul «trece pe deasupra»; 2) cel ritualic, unde subiectul ceremoniei se transformă, în timp ce actorul care oficiază «trece pe deasupra»; 3) drama socială, în care toți cei implicați se schimbă” (p. 156). A „trece pe deasupra”, experimentând însă în prealabil „roata extazului și a transei” (cei doi poli ai dedublării), desemnează în viziunea lui Schechner capacitatea actorilor din teatrul estetic, cât și a officianților din anumite forme de teatru ritual (șamanii, de pildă), de a intra și de a ieși, totodată, dintr-un rol, de a se transforma și de a reveni apoi, „relativ neschimbați”, la existența cotidiană, făcând posibilă repetarea actului performativ. Această capacitate face ca actorul să nu fie o „persoană de unică folosință”. La fel de importantă este și reintegrarea consecutivă a persoanei inițiate într-un ritual. În acest sens, cazul tulburător al lui Ryszard Cieslak, „actorul-sfânt” al lui Grotowski, reprezintă un eșec din punctul de vedere al reintegrării actorului în existența cotidiană, ceea ce ridică multe semne de întrebare cu privire la „actul total”, la ambițiile revoluționare, transfiguratoare, militante, ale teatrului și ale artei în general – ambiții alimentate de idealurile „omului” și „lumii noi”, oricare vor fi fiind coordonatele lor (metafizico-religioase, politice, etnice, sociale etc.). Acestea sunt și semnele de întrebare din subtextul articolului „9/11, artă de avangardă?”, asupra căruia voi reveni mai încolo.

Teatrul ambiental și alte eseuri

În a doua secțiune a cărții sunt prezentate „Șase axiome ale teatrului ambiental”, text redactat de Richard Schechner în 1967, revizuit în 1987 și reprodus din volumul *Environmental Theater*, ediția 1994. Pe scurt, acestea ar fi, în enumerarea autorului: „1. Evenimentul teatral este un set de tranzacții interconectate”; „2. Pentru performance se folosește spațiul în întregime” (cu alte cuvinte, nu există spații rezervate doar actorilor sau doar spectatorilor); „3. Evenimentul teatral poate avea loc într-un spațiu complet transformat sau într-un «spațiu găsit»”; „4. Focus flexibil și variabil” (însemnând faptul că în spațiul de desfășurare al *performance*-ului pot să aibă loc acțiuni simultane și interacțiuni localizate, punctele de interes fiind dispersate); „5. Toate elementele din producție își vorbesc propria limbă” (altfel spus, este cultivat contrastul – „mâinile spun da, picioarele spun nu”, în formularea lui Eugenio Barba); „6. Textul nu trebuie să fie nici punctul de pornire, nici scopul producției. Textul verbal poate să nu existe deloc”.

Ultima secțiune a cărții cuprinde „*Rasaestetica*”, un studiu publicat de Richard Schechner în revista al cărei editor este, *The Drama Review*, în toamna lui 2001. Elaborat în anii '80–'90 de Richard Schechner, „*rasaestetica*” este un sistem de antrenament psiho-fizic al actorului, inspirat de *Natyasastra* lui Bharata-muni, un vechi tratat în sanscrită dedicat teatrului, comparat de autor cu *Poetica* lui Aristotel în termenii relevanței sale în cultura indiană. „*Rasa*” înseamnă „savoare”, „gust” sau „suc”, indicând faptul că, spre deosebire de teatralitatea occidentală, localizată în mod tradițional în simțul văzului (de aici denumirea de „teatru”, din gr. *theatron* = „locul de unde se vede”) și, eventual, al auzului, teatralitatea orientală are legătură mai degrabă cu sistemul digestiv, cu gustul, mirosul, digestia și excreția: „Atingerea plăcerii și satisfacției în *performance*-ul rasic este esențialmente orală – prin bot, combinând diferite arome și gusturi; iar satisfacția este viscerală, în stomac” (p. 235), pe când, în artele interpretative din Vest, până la arta de avangardă,

„mâncatul, digestia și excreția nu sunt considerate zone valide ale plăcerii estetice” (p. 256). Actorii pregătiți în sistemul rasic prezintă emoțiile așa cum se servește masa, etalându-le savorile. Aceste emoții sunt, la bază, în număr de 8, ele putând coexista în diverse combinații. În antrenamentul rasic, cele opt emoții primare sunt spațializate, fiind înscrise în niște careuri trasate pe podea („rasa boxes”), pe care actorul este chemat să le exploreze...

În „*Cinci avangarde... sau niciuna?*” (din volumul *The Future of Ritual / Viitorul ritualului*, Routledge, 1993) sunt descrise diversele orientări ale avangardei, de la privirea spre viitor, la întoarcerea spre tradiție, atracția sentimentală pentru primitiv sau fascinația interculturalismului. Termenul de „avangardă” însă nu se mai justifică în zilele noastre, în opinia lui Schechner, căci, chiar dacă inovația ar mai fi posibilă, ea ar fi imediat asimilată, mai degrabă cu dezinteres.

În fine, incitantul eseu *9/11, artă de avangardă?* (apărut mai întâi în traducere, în limba română, în revista *Scena.ro*, nr. 4/sept.–oct. 2009, și în original, în *PMLA*, vol. 124, nr. 5, nov. 2009) explorează evenimentul arhimediatizat al distrugerii complexului new-yorkez *World Trade Center* din perspectiva impactului avut asupra imaginarului receptorilor, evaluat prin prisma conceptului kantian de „sublim” – concept care anticipează transgresiunea reciprocă, tot mai insistentă în contemporaneitate, a vieții și artei, a eticului și esteticului. Astfel, în viziunea lui Kant, manifestările din natură și cele culturale pot fi în mod egal sublime, chiar când primele periclitează viața omului, nediferențiere sesizată și amendată imediat în vremea sa de către Schiller, potrivit căruia accesul receptorului la sentimentul sublimului se poate petrece doar în spațiul securizat și securizant al scenei, unde avem de-a face numai cu reprezentări, de ordin estetic, ale unor forțe colosale, apte să strivească psihic și/sau fizic ființa umană, dar despre care știm cu certitudine că nu vor pune nicio clipă în primejdie persoane reale (actorii aflați pe scenă). Altfel spus, în condiții de pericol real, iminent, empatia, compasiunea pentru semenul aflat în primejdie sau lezarea propriului simț de (auto)conservare împiedică, după Schiller, cel puțin în cazul muritorilor de rând, trăirea și proiecția asupra lucrurilor exterioare a unor sentimente de altitudine – morală? estetică? – a sublimului. În loc să opteze însă pentru această „corecție” aplicată de Friedrich Schiller teoriei lui Kant, în spiritul valorilor umaniste, Schechner apelează la mult mai neliniștitoare constatările ale lui Edmund Burke sau Antonin Artaud pe marginea aceleiași noțiuni problematice. În opinia lui Burke, o execuție reală prezintă mult mai mult interes pentru public decât una jucată pe scenă, oricât de mare ar fi măiestria actorilor, probabil dintr-o niciodată satisfăcută sete de realul cel mai real, ultim, absolut, autentic (iluzia esenței, ascunse). „*Imaginea unei crime prezentate în condiția teatrală dată este infinit mai cumplită pentru spirit decât aceeași crimă comisă în realitate*”, afirmația lui Artaud, citată de Schechner (p. 283) – care pare să-l confirme pe Schiller, la prima vedere, și îl contrazice pe Burke – deschide de fapt drumul punerii în scenă a ororii, bătătorit de conjuncția realului cu virtualul și cu teatrul în epoca mass-media: atacul terorist de la 11 septembrie 2001 din S.U.A. a fost gândit de către planificatorii săi în primul rând ca un „eveniment media uluitor, o ocazie foto și un spectacol de viață reală”, argumentează Schechner, dovadă stând și faptul că „intenția autorilor săi nu a fost de a cuceri sau ocupa teritoriul, de a măcelări o armată sau cât se poate de multă populație civilă” (p. 295).

Astfel, susține Schechner, prin atacul îndreptat cu preeminență asupra imaginarului lumii Occidentale, care a reușit să schimbe istoria recentă, provocând în timp daune incalculabile părții vizate, atât la nivel material, cât și la nivel ideal/ideatic, autorii tragicului 11 septembrie au pus în practică, cu mijloace militare, dar mai cu seamă împrumutate din artele performative, programul – teribilă ironie! – avangardelor vestice: „deoarece artiștii avangardei cer de mai bine de un secol

distrugerea violentă a sistemelor estetice, sociale și politice existente" (p. 281). El redefinește însă și sensul noțiunii de artă, reactualizând de fapt caracterul său eteroclit, purtător de alte valori decât cele strict estetice (precum valori de cult, în sens religios, valori etice, politice ș.a.m.d.), căci „categoria de «artă» nu este universală”: „Din acest punct de vedere 9/11 poate fi considerat artă într-un sens nonmodern” (p. 294). Cu aceste citate ample, sper că am reușit să îl fac pe cititor să prindă gustul („rasa”) textelor semnate de Richard Schechner, stărnindu-l să le studieze cu burta pe carte...

Mircea MORARIU

Scenograful, între pământ și apă

Puține, extrem de puține sunt cărțile consacrate scenografilor români, încă și mai puține cele despre marii scenografi ai lumii care să fie traduse în limba română. Tocmai de aceea e de salutat apariția – la Editura Curtea veche, colecția „Urban” (București, 2009) – cărții Yannis Kokkos, **Scenograful și cocostârcul**, volum conceput și realizat de George Banu. E vorba despre o traducere, datorată Ancăi Eugenia Rotescu, a unei cărți ce a cunoscut deja trei ediții în Franța (1989, 2002, 2004), apărută mai întâi la Édition Actes Sud, fiecare dintre reeditări conținând actualizări care țin de dinamica activității unui scenograf, dar și regizor, de origine greacă, stabilit la Paris, care, prin activitatea lui, are o contribuție importantă la dezvoltarea artei teatrului. Teatrul dramatic și teatrul liric, deopotrivă. Cartea a apărut la noi grație eforturilor reunite ale Teatrului Național „I.L. Caragiale”, Centrului de Cercetare și Creație Teatrală „Ion Sava” și ArCuB.

Volumul conține, în afara unei admirabile prefețe, cu valoare de ministudiu introductiv, scrisă de George Banu („Kokkos sau adeviziunea la teatru”), șase secvențe, dintre care cea mai consistentă e exact aceea al cărei titlu poate fi regăsit prin citare în cel dat cărții. În *Scenograful și cocostârcul*, amestec de studiu cu caracter teoretic, confesiune și privire retrospectivă asupra felului în care s-au consolidat prin ani concepțiile asupra teatrului și scenografiei ale lui Kokkos, găsim nu numai o explicitare a sensurilor pe care Kokkos le dă muncii sale, ci și a felului în care artistul s-a văzut pe sine și arta lui ca parte a ceea ce înseamnă teatrul, în general. „Când faci teatru – scrie Yannis Kokkos – o faci cu totul. Toate calificativele, *teatru de regizor, de actor sau de scenograf* mi se par fără obiect”. Găsesc în această frază a artistului exprimarea caracterului de artă de sinteză, de echipă a teatrului. Scenografiile imaginate de Kokkos au avut ca punct de plecare desenul – „Descopăr desenând... Mă exprim prin desen, stabilesc narațiunea spectacolului prin desen, îmi închipui spectacolul având desenul în față”. Au fost inspirate și determinate de spațiul în care urma să se joace viitorul spectacol – „Mi-ar fi foarte greu să-mi imaginez un decor dacă n-aș ști în ce teatru se va juca spectacolul; nu am mizat pe greutate, ci pe surprinderea spiritului lucrurilor. *A priori*, în teatru totul are greutate. Corpul este greu, decorurile pot fi grele, manevrarea, costumele... În teatru, dacă toată această greutate nu se evaporă spre a nu mai păstra decât spiritul lucrurilor, decât vibrațiile lor, atunci teatrul încetează să mai existe”. Aceleași scenografii au dorit sublinierea fragilității ca principal descriptor al naturii însăși a teatrului – „Fragilitatea constituie teatrul și ea nu se poate concilia cu greutatea. Dar această fragilitate nu trebuie asimilată cu frivolitatea căci, în teatru, trebuie să îi acorzi unei