

Nr 1 / 2015, anul VII
ISSN 2066 - 8988



TEATRUL NAȚIONAL
RADU STANCA SIBIU
FONDAT IN 1788



2015

Jurnalul Artelor Spectacolului

JAS

Nr 1 / 2015, anul VII

ISSN 2066 - 8988

Jurnalul Artelor Spectacolului

JAS

Nr 1 / 2015, anul VII

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

**DIRECTOR OF THE CENTER FOR ADVANCED RESEARCH
IN THE FIELD OF PERFORMING ARTS:**

Dr. Cristian Radu
Professor

EDITOR-IN-CHIEF:
Dr. Ion M. Tomuș
Associate Professor

ASSOCIATE EDITOR:
Dr. Alba Stanciu

Assistant Professor with the Department of Drama and Theatre Studies at "Lucian Blaga" University, Sibiu

MANAGING EDITOR:
Claudia Domnicar

Teaching Assistant with the Department of Drama and Theatre Studies at "Lucian Blaga" University, Sibiu

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

ISSN 2066 - 8988

SCIENTIFIC COMMITTEE:

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

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

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

Dr. Spencer Golub, Professor
(Brown University)

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

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

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

Dr. Noel Witts, Professor
(Leeds Metropolitan University)

07  Pippo Delbono

TEATRUL ÎNSEAMNĂ SĂ TE ÎNTÂLNEȘTI. Dialog cu George Banu, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, 2014

15  Kalina Stefanova

Paradise Lost. *IN AFRICA AND IN EUROPE, WITH BRETT BAILEY*

23  Constantin Chiriac

METANIE TIE, PĂRINTE!

33  Anca Bradu

CENSURA TRANSCENDENTALĂ ȘI SENSUL TRAGISMULUI BLAGIAN

41  Alba Stanciu

TEATRUL LUI CARMELO BENE. *TEXT SCENIC ȘI ABORDĂRI MUZICALE*

49  Diana Nechit

SPAȚIUL TEATRAL: REPERAJ TEORETIC ȘI ANALIZA TERMINOLOGICĂ

55  Ioana Petcu

INTERSECȚII CU TEATRUL ÎN FILMUL EXPERIMENTAL EUROPEAN

61  Ana Mujat

WORK METHODS IN MODERN ACTING AND NON-FORMAL EDUCATION THEMES. COMEDY AGAINST VIOLENCE. SPIEGEL PROJECT



FESTIVALUL INTERNATIONAŁ DE TEATRU DE LA SIBIU, Ediia 2014
Pippo Delbono
Fotograf: Maria Ștefănescu



Pippo Delbono

Teatrul înseamnă să te întâlnești

dialog cu George Banu, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, 2014

Q ABSTRACT: Pippo Delbono is the author of a theatrical vision which aims to totality. His performances summarize some unique styles of representation, they are performances which have the mobility of life, searching for complex elements inside his own being, expressed in the most profound and simple terms. The favourite topics deal with schizophrenia, homosexuality, with characters having Down syndrome, building an universal symbol of gestures, and the essential moments of one's existence. Life and death are treated in terms of normality. The performer offers and exposes himself totally, his body permits to be „seen from within”. He avoids the artificial formula of the theatre which creates masks, a theatre who forbids the possibility of looking at the human essence of the performer. Pippo Delbono rebuilds a theatre of truth and emotions, through a lucid way of exploring reality and the most traumatizing, irreversible experiences of life.

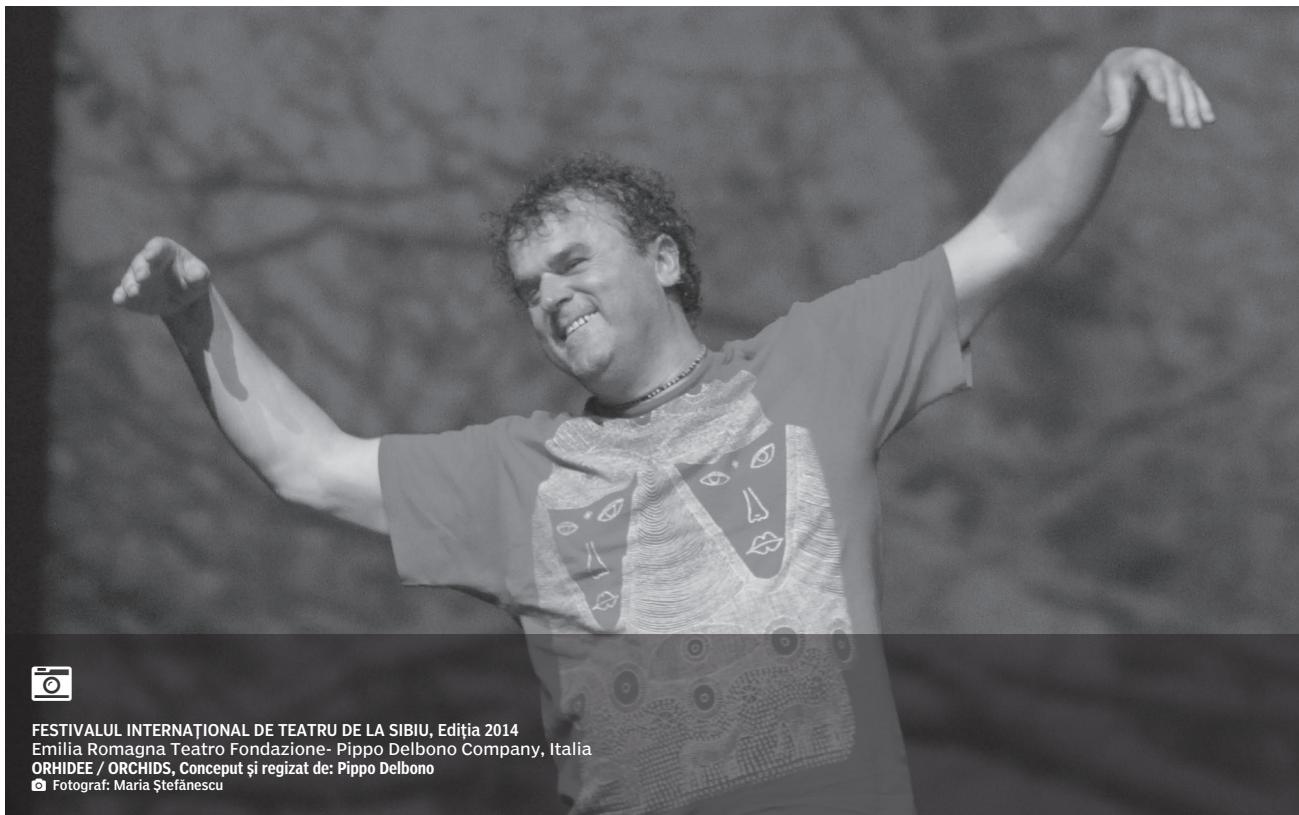
Q KEYWORDS: TOTALITY, LIFE, GESTURE, TRUTH, LUCID, SYMBOL, THEATRE.

¶ Pippo Delbono is a famous Italian stage director and actor, studied at the theatre school in Savona. His career developed as he started in *Farfa* (Danemarc) directed by Iben Nagel Rasmussen. He returned to Italy, where he staged *Il tempo dei assassini* (1986), a performance with a huge international success, followed by *Morire di musica* (1989) and *Il Muro* (1990) where he developed a unique performative style. He staged in many Italian and European towns: Parma (where he collaborated with the University in 1992), Loano (Savona), Napoli, etc. aiming to involve performers with psychic disabilities and also street artists, in order to create a performance based on force of expression, musicality and plastic quality of the image.

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

● Institutional Affiliation and Contact:

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



George Banu Ne aflăm la Sibiu, împreună cu Pippo Delbono, care revine la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu cu *l'Orchidée*, ultimul său spectacol. Dânsul va fi prezent și la București și va avea și un concert, alături de partenerul său, Alexandru Bălănescu. Vom avea un dialog și vom încerca să configurăm sensul imaginii acestui artist extrem de complex. Prima remarcă pe care o voi face este că Pippo Delbono a constituit o echipă care reflectă lumea în ansamblul său, cu extremele și contrariile sale, într-o manieră shakesperiană: avem personaje marginale, avem personaje care nu au acces la universul artei. Eu cred că esența acestei formule de teatru, a acestui spectacol pe care Pippo Delbono ni-l propune este de a ne oferi imaginea lumii cu tot ceea ce este acceptat, dar și refuzat. Pippo, aceasta este misiunea ta despre lume, această misiune care constă tocmai în complexitatea ei?

Pippo Delbono Este interesant, fiindcă atunci când vorbeai înainte în românește, am înțeles totul. E mai degrabă rar, dar înțeleg perfect româna și mă întreb de ce atunci când am fost ultima dată la Ierusalim, o doamnă m-a întrebat dacă sunt român și din ce oraș sunt din România. I-am răspuns, „scuzați-mă, doamnă, nu sunt român, sunt italian, vorbesc italiană.” „Ah, fiindcă vorbiți aşa bine despre România.” „Ah, da, poate într-o altă viață!” Da, aşa sunt lucrurile în teatru! Eu vorbesc franceza și italiana. Teatrul, pentru mine, înseamnă să te întâlnești, să-ți iasă în cale aceste linii secrete care există în viață, în generații, în trecut, în prezent și în viitor și între care tu încerci să găsești legături. Ele există, iar noi nu suntem capabili, în mod evident, să le înțelegem, dar

acesta este sensul profund al artei. Teatrul trăiește împreună cu comunitățile în care se găsește și încearcă împreună să stabilească legături; ceea ce este un pic dificil, fiindcă acum trăim în societăți în care e dificil să înțelegi toate tradițiile. Oamenii au pierdut sensul. Înainte puteau povesti lucrurile mai clar, să le înțelegem cu toții. Eu trăiesc într-o țară unde dacă cineva mergea la școală, ajungea până la sfârșitul războiului, al primului război. Cineva mi-a spus că nu se vorbea niciodată despre asta. E adevărat, e oribil, dar, în realitate, istoria țării mele este foarte greu de înțeles, mai ales cea a ultimilor treizeci de ani. Este ca și cubismul... Noi, ca și artiști, putem încerca să devenim istorici, într-un fel, deoarece încercăm să privim timpul, care este complex.

George Banu În același timp, ceea ce propui este tocmai ca noi să ne confruntăm nu numai cu un singur cuvânt, care este al tău, o rostire autobiografică, dar să ne confruntăm și cu această varietate de aspecte ale lumii. Reci, spectacolele tale sunt totodată spectacole care se înscriu într-un demers care constituie o operă de artist, dar acestea nu se imobilizează într-un singur stil. Să alegem un mare regizor: Robert Wilson este un regizor care se imobilizează într-un singur text și stil pe care le recunoaștem. Spectacolele tale, în schimb, sunt spectacole care au mobilitatea vietii, sunt spectacole care se inspiră din viață. Deci, o întrebare pentru spectatorii care te cunosc mai puțin... Cum alegi? Cum se dezvoltă și cum se coace în tine decizia de a te concentra asupra unei teme, a unui subiect?

Pippo Delbono Eu caut înăuntrul meu legătura mea cea mai pură. Nu mă consider un intelectual, dar sunt un intelectual care, dacă ia o carte, ori îmi schimbă viața, ori o arunc. Eu nu pot citi pentru a acumula lucruri, pentru mine; ceea ce îmi schimbă viața înseamnă ceva ce te pune într-un punct critic, care îți rămâne. Dacă nu, de ce să citești mult, de ce să vezi multe filme, mult teatru? Trebuie să ne protejăm. Eu nu fac această muncă. Dar atunci, în același timp, ne aducem aminte de categorii intelectuale pe care le înțelegem. În mod normal, atunci când caut lucruri, decid că trebuie să admit un lucru fiindcă eu cred că acel lucru este unul corect, just. Mă îndrept spre lucrurile simple, dar profunde. Nu caut complexitatea, ci „complicato e complesso”. Nu știu traducerea, cred că e complicat și complex. Eu cred că teatrul e complex, dar nu complicat. Atunci eu caut lucruri care se găsesc în simplitate și în complexitate. În „complex complicat” nu se află simplitate. Bobo este actorul meu „simbol”, este analfabet, venit de la ospiciu psihiatric, este asemenea unui copil, bine coordonat, dar are minte puțină, este în afara complexității. Privirea este în personaj și în afara lui, iar aceasta este este totul pentru mine. Eu caut să mă uit în ochii lui Bobo și, atunci când găsesc aceste lucruri la el, care sunt simple dar profunde îmi spun „da”, aceasta înseamnă ceva. Mai importantă, într-un anume moment, este coerenta, deoarece coerenta este un lucru profund, dar evident câteodată. Se întâmplă să treacă zile întregi și să nu se întâpte nimic, dar e în regulă, lăsăm timpul să treacă, iar la un moment dat se întâmplă ceva. Oamenii trebuie să facă multe lucruri și noi trebuie să hotărâm un gest.

Vorbeam despre un spectacol în care, la un moment dat, au fost multe lucruri care trebuiau împărtășite: tematici dificile, homosexualitate, multă iubire, multă improvizație. La sfârșit, în acest spectacol, este un moment în care Pippi, care este actor în compania mea și lucrează cu mine, îl îmbrățișează pe Gian Luca, cel cu sindromul Down. Nu mai știu dacă a propus el îmbrățișarea sau eu (cred că eu am propus-o, fiindcă am văzut lucrurile pe care le-a făcut și a făcut multe lucruri interesante) dar la sfârșit, un gest, o sinteză a ceea ce este cel mai puternic din homosexualitate, te îndeamnă să mergi până dincolo de dragoste, de diferențe. Într-o îmbrățișare găsim un sens esențial, simplu și complex. Câteodată este dificil să îmbrățișezi. În teatru te îmbrățișezi.

George Banu Facem în mod natural comparații, sunt familii. Atunci când Tadeusz Kantor a devenit un mare regizor, a fost spre sfârșitul vieții lui, când a acceptat să-și povestească viața. Teatrul său este unul autobiografic, dar cred că ceea ce este propriu relației dintre noi doi este că nu ne amintim doar de teatrul lui Kantor, ci și de anumite figuri, anumiți actori, personaje care treceau dintr-un spectacol în altul. În spectacolele tale (iar aceasta nu se întâmplă în general în teatru), nu ne amintim de actori, ci ne amintim de figuri, în sensul filosofic. De exemplu, nu pot să uit dansul lui Gian Luca. Există momente în care apar miniaturi în interiorul spectacolului, pentru a saluta pe acești actori: Nelson cu ghitara sa, iar de Bobo să nu mai vorbim... Am impresia că tu construiești spectacole care sunt spectacole de echipă, dar în interiorul echipei vedem portrete.

Pippo Delbono Este adevărat ceea ce spui, fiindcă eu îmi amintesc de Kantor, atunci când l-am văzut la Bologna. Era o fată pe care am văzut-o de mai multe ori pe scenă: era fiica lui Kantor. De ce nu a spus-o? După ce am fost de mai multe ori la teatru s-a spus că este vorba despre relația dintre tatăl meu și Pippo Delbono. Eu cred că acești doi oameni sunt diferenți pentru că vorbesc, mereu, despre lucruri diferențe. Aceasta este un lucru pe care cei doi îl au în comun. Tatăl meu și Pippo Delbono fac și au făcut mereu teatru pentru a lupta contra morții, este un teatru ca formă de luptă împotriva morții. Evident că, atunci când faci un asemenea gen de teatru sunt persoane, sunt chipuri, sunt oameni, dar este și viață și moarte. Aceasta este obiectivul, să vorbești despre viață și moarte, dar nu pentru a te întrista... Înseamnă că primești moartea ca normalitate, pentru a râde, pentru a te bucura, pentru a fi viu, mai viu. Iar teatrul este o oglindă a condiției noastre de ființe umane care trăiesc și care vor muri. Este un lucru ce ține de stomac. Îmi aduc aminte de stomac; și la Kantor este vorba tot despre stomac, nu despre cap. Este un teatru despre stomac.

George Banu Mă gândesc, totuși, că este și o diferență. Nu vom intra prea mult în detaliu, marele maestru Kantor era mereu pe scenă, era stăpân în interiorul universului său, în timp ce tu ești, de multe ori, în exterior. Tu ești ca un fel de divinitate absentă care intervine, iar prezența ta este dublă. Pe de-o parte sunt cuvintele, câteodată din exterior, și de cealaltă parte este dansul pe scenă.

Pippo Delbono În *Orhideea* este vorba despre schizofrenie. Am spus „nu”, „nu vreau să fac asta!”, fiindcă eu sunt un pic puturos. Îmi place să stau pe loc, să mănânc, să primesc. În *Orhideea*, urc pe scenă, eu sunt în afară, vin, plec, mă întorc, este un pic condiția mea. Când sunt acolo regăsesc adevărul, fiindcă altfel sunt pierdut. Când ești pe scenă, oamenii te privesc, nu poți să te aperi singur, trebuie să fii ca un actor, iar un actor este pierdut. Nu în sensul concret, fiindcă ești foarte precis, dar pierdut fiindcă te lași privit pe dinăuntru.

George Banu Asta e magnific!

Pippo Delbono Un actor este cineva care se lasă privit pe dinăuntru. De aceea eu cred mult în corp, deoarece el îți permite, ca cineva care cântă la vioară, să te lași dus; te lași dus, ai note, dar în același timp lași ca muzica să-ți vadă intimitatea. De multe ori, teatrul creează măști, iar măștile nu îți permit să te uști înăuntru. Din acest motiv îmi place cinema-ul, pentru că acolo, camera îți permite să te apropii de ochi. Într-un fel, poți să dai mult camerei atunci când ești actor de cinema căci relaționezi ca un psihiatru: „Privește-mă pe dinăuntru!“ Asta este interesant fiindcă tuturor le este frică să facă asta, să privească înăuntru. Politicienii, toți cei din guvern nu se arată, ei au o mască frumoasă. Atunci noi, actorii, oamenii care sunt artiști trebuie să-și ferească masca.

George Banu Deci, pentru a înțelege spectacolul lui Pippo Delbono... sunt spectacole care scapă, aşa cum spui tu, de „bănuiala” produsă de către teatru. Câteodată, teatru se află undeva întră adevăr



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU, Ediția 2014
Pippo Delbono și George Banu
Fotograf: Maria Ștefănescu

și fals; credem că, până la urmă, ajungem la adevăr doar prin returnarea falsului. În timp ce, în spectacolele tale este un raport direct cu realitatea, cu viața, și mai ales cu emoțiile... Aș spune că teatrul tău este unul care a reabilitat emoțiile.

Pippo Delbono De multe ori se face confuzia că realitatea ar apartine naturalismului. Nu, din contrar! Dacă eu m-am îndrăgostit de cineva, de exemplu, și-i spun doamnei care vorbea în stradă (nu îmi mai amintesc cine e) că striga la bărbatul de lângă ea, atunci eu eram sigur că el era amantul ei. Nu te poți lăsa atât de tare aprins de emoții când ești cu cineva cu care muncești. În realitate, sunt multe planuri, pasiuni, posesiuni, mult egoism, patetism.

Eu nu vorbesc de adevăruri; adevărul înseamnă luciditate, ceea ce este diferit. Luciditate înseamnă: suntem aici, ne privim și plecăm. Jucăm și putem juca ce vrem. Eu pot să fac lucruri care sunt absolut neadevărate. Dar adevărul stă în privire. Suntem aici, ne privim și știm că împreună vom participa la un ritual. În spectacolele mele sunt multe viziuni, este mult imaginar. Federico Fellini era extraordinar de lucid. Este extraordinar ce a adus el în tradiția italiană, acel nou realism, căci avea drame, dar nu melodrame. Dar avea și ceva adevărat, care era rana provocată Italiei: războiul! Atunci când e război ai luciditate, fiindcă e moarte și te întorci mereu la aceasta. Despre asta vorbesc eu, atunci când vorbesc despre adevăr, despre scoaterea măștii; asta are Bobo, de exemplu. El face un personaj, dar în același timp intră în scenă cu perucă, face lucruri diverse...

George Banu Da, îl interpretează pe Mozart.

Pippo Delbono Da, îl interpretează pe Mozart în *Don Giovanni*: își pune perua, dar, în același timp, el este ca o expoziție întreagă. Să-l privești pe Bobo cu perucă... seamănă cu Mozart bătrân. În același timp, în interpretarea sa e ceva ce spune: „Eu nu sunt Mozart, e o glumă...”, nimic nu este real și asta este cel mai interesant. Să luăm, de pildă, povestea lui Filip, care spunea că plâng doar văzând lacrimile publicului care-l privea. Asta înseamnă adevărul. Nu plâng decât dacă oamenii mă privesc. Faptul că las să curgă doar o lacrimă, dintr-un ochi, înseamnă un mare adevăr, mult mai mare decât dacă plâng cu amândoi. Nu este interesant, este psihodramă! Nu?

George Banu Deci, în ultima vreme ai făcut filme, filme care au avut un succes cu totul și cu totul real, dar care sunt și filme în care scrii un fel de jurnal cu telefonul mobil. Acest jurnal, scris cu modestie, dobândește o dimensiune tragică cu totul și cu totul particulară. Atât *Amore Carne*, cât și *Sangue* vorbesc despre politică și moarte. În cinema vedem, deci, asemenea mărturisiri, asemenea confesiuni, o asemenea implicare biografică. Eu am văzut am văzut aceste filme într-o sală de proiecții privată, la Paris, pe Champs-Élysées, cu mondenitatea în jurul meu. Nu eram numeroși, mă simțeam singur și chiar și acum am impresia că este extraordinar ce poate produce arta lipsită de pudoare, gândindu-mă la momentul când erai în mașină la volan, cu mobilul, după decesul mamei tale.

Pippo Delbono În același timp, în acea imagine, lucrul interesant era că povesteam moartea mamei mele. Arta mi-a salvat viața, pot să o spun cu certitudine. Atunci când mi-am pierdut mama am spus... ok, era un fel de artă. Mi-am luat camera și o priveam: în imaginile în care țineam mâna mamei mele, vroiam să mor odată cu ea. Adevărul meu, al lui Pippo, era că puteam să plâng, dar adevărul artistic era să spun „ok, sunt aici și iau camera”. Atunci am luat-o, corpul meu a luat-o și a început să privească. Dar, mai este și un alt adevăr, unul mai puternic, mai profund decât Pippo, care este acolo, în durere. Este adevărul universal, că noi toti ne îndreptăm spre moarte; este un adevăr spiritual. Aceasta este adevărul, iar după moartea mamei mele am povestit despre Giovanni Senzani, care este un mare lider al Brigăzilor roșii, dar nu am făcut un film politic. Nu, am făcut un film despre ființa umană. Absolut. Partea puternică este că a fost și un film care avut probleme de distribuție, deoarece era vorba despre un terorist. Dar, atunci când este proiectat, se lasă o liniște puternică în sală, este ca un ritual. Îmi aduc aminte de Jerzy Grotowsky, de un ritual în care oamenii sunt acolo și vorbesc despre ei și mi-am scris unele lucruri. O doamnă mi-a scris deunăzi: „Domnule Delbono, am văzut filmul dumneavaoastră *Sangue*, apoi mi-am pierdut soțul și m-am gândit că prima persoană căreia îi voi scrie vești fi dumneavaoastră. Nu ștui de ce..” Nu i-am răspuns. Ce este foarte interesant, de exemplu: sora mea a văzut filmul... am fost puțin îngrijorat fiind vorba despre mama mea, nu mi-a spus prea multe (nu ne facem complimente), dar a zis: „Pippo, e în regulă, merge chiar bine”. Apoi chiar mi-a mulțumit că a văzut-o pe mama moartă, ceea ce mi-a dat curaj, mi-a dat credință. „Ai luat moartea și ai transformat-o în ceea ce nu mai este mama ta, e *moartea*. Este ceva, în care lași autobiografia ta”. Acest mod de a face cinematografie cu mijloace reduse, cu camere portabile, îmi permite să fiu acolo, în momentul just. Și pentru asta iubesc să fac cinematografie. Acum ne bucurăm de o tehnică extraordinară. Se pot face lucruri ieșite din comun, pot să fac orice. În Brazilia, le-am prezentat o cameră și ecranul telefonului. Întrebarea pe care toți brazilienii au pus-o a fost: „Scuzați-mă, domnule, dar ce mobil este ăsta, ce marcă?” Auzi, ce marcă?! Nu le-am spus, fiindcă nu am vrut să le fac publicitate, aşa că nu le-am spus! Dar este interesant că, folosind o marcă adevărată, avem posibilitatea să redăm ochii oamenilor fără bani. Este interesant, fiindcă un lider politic, dacă utilizează un telefon mobil va da un sens lucrurilor, unul dificil.

George Banu În același timp, vom divaga mult pe acest subiect, dar faptul de a avea un mobil este o formă de disidență. Nu știm cine filmează imaginile, în ce moment o face și, deodată suntem în situația asemănătoare anilor '60, atunci când la *Nouvelle Vogue* se filma realitatea cu camera pe umăr.

Pippo Delbono Era ca în perioada fraților Lumière, la începutul cinematografiei; am fost odată în niște tabere de țigani. Am intrat acolo cu mobilul meu și nu știam ce vor zice țiganii, îmi era puțin frică, dar frica nu e importantă pentru Pippo; eram acolo și acesta era adevărul lui Pippo. Apoi, un țigan a început să caute, să se joace, m-a abordat ca pe un copil, descoperea ce face omul acela cu camera aceea mică; a găsit o anomalie, am devenit puțin

ridicol, dar în același timp vedea oamenii pe ecran și asta era adevărul. Erau oameni care, atunci când îi priveau, te priveau și ei pe tine. Tu îți permiti să fi primit de ceilalți. Asta este munca actorului, din perspectiva asta devine o mare experiență. Am fost la o înmormântare africană și unui tip care a fost omorât cu o bară de fier și toată lumea mă privea, nimeni nu spunea nimic, eu îi priveam, la rândul meu. În același timp, te priveau pe tine, îmi luam telefonul, te priveam și mă lăsam privit, pe mine! Suntem doi: asta este normalitatea. Și, la un moment dat, odată cu frica provocată de venirea unui politișt care a întrebat „ce faceți aici?”, la care eu am răspuns „nu fac nimic!”, am descoperit că era un actor extraordinar: un politișt în picioare care mă întrebă ce fac și deodată chipul începe să i se schimbe, nu mai spune nimic. Acest lucru e puternic, e o treabă de actor. Devine interesant că pot să te regăsești din nou actor, că pot să găsi lucruri în cinea.

George Banu Chiar și în filmele tale cu care ai venit aici, la Festivalul Internațional de Teatru, sunt imagini cu personaje pe care le-ai întâlnit în Sibiu și care se regăsesc în filmele tale. Aproape ca și Delacroix, care făcea picturi în Africa, telefonul mobil este jurnalul tău de călătorie pe care îl folosești mereu...

Pippo Delbono Sunt momente în care mi-am dat seama de asta, în filmul meu înregistrat la Sibiu: domnul acela care mă salută, alții doi care merg și pe care i-am inserat în spectacolul meu, iar la sfârșit, după ce se vede Parisul vechi, Opera, vedem și Sibiul, iar aceasta e amuzant. În filmul meu apar oameni din Sibiu, un vagabond, un bărbat cu barbă care pare puțin nebun, vorbea cam într-o doară... Este interesant și că, dincolo de demagogie, eu să vedeam numai vagabonzi... E interesant că se află și Marie Isabelle și ceilalți, care vorbesc cu Boblo la tequila. A fost ultimul eveniment care s-a întâmplat în acel teatru înainte să cadă la cutremur. Iar directorul a spus că a avut loc un eveniment: Boblo, o întâlnire pe Marie-Isabelle! Și asta e extraordinar! Acel teatru surprindea misterul vietii, în care Marie-Isabelle întâlnea ultimul vagabond găsit aici, iar asta e aceeași condiție a ființei umane, care este egală pentru toți: trăim... murim...

George Banu Dar, pentru a reveni la ceea ce spuneam la început, este o plăcere să plonjăm în lume, este plăcerea ta de a fi prezent, dar de a nu vorbi mereu la persoana înălță, ci să arăți lumea, să explorezi lumea, să ne inviți să o descoperim în aceste aspecte, aşa cum spuneai mai înainte, fără să facem alegeri ideologice sau mitologice, nu doar vedete. Sunt fotografi, la Paris, care sunt celebri pentru că au fotografiat doar staruri și alții care sunt celebri fiindcă nu au fotografiat decât vagabonzi. La tine este vorba despre contrar, aceste personaje se amestecă.

Pippo Delbono Sunt oameni care se întâlnesc. Eu nu am fost să-i cau... nici pe Marie-Isabelle, nici pe alții; ne-am întâlnit și atunci am spus „de ce nu?” Apoi ne-am văzut la Paris, a venit să-mi vadă spectacolul și m-a întrebat de ce nu am mers la Edinburgh. I-am răspuns „nu ștui, aşa sunteți voi, englezii! De ce nu m-ai invitat?” Și am întrebat-o, apoi, dacă știe că apare într-un film de-al meu. „Ah,

da, știi! În *Amore Carne*, dar trebuia să mă plătești!” I-am răspuns „Da, dar te-am filmat cu mobilul, cât ar trebui să-ți dau pentru asta?” Ea mi-a răspuns „Las-o baltă! Voi câștiga Oscarul!”, iar eu am continuat, „Asta e chiar mult!, Și în plus, să știi că este unul dintre cele cinci filme bune ieșite în acest an.” „Bine”, mi-a zis, „atunci îmi dai șapte euro!” „Bine”, am răspuns eu, „îți dau șapte euro!”

Dacă ea poate juca dincolo de roluri, dincolo de orice, asta înseamnă să fi o ființă umană. Ființa umană asta e!

George Banu Aici, la Sibiu, prezintă spectacolele cele mai uimitoare, în măsura în care *Orhideea* pe care l-am văzut la Paris de două ori și care este o deschidere spre cultura ca formă de viață... Sau cum spui tu, cultura eliberată de toate elementele istorice și de teatralitate.

Pippo Delbono Da, să știi că atunci când eu am început să lucrez ca regizor mi s-a spus că nu eram destul de intelligent ca să fiu regizor, fiindcă nu știam prea multe despre teatru; toată lumea mă întreba „nu știi asta? Și nu știi cealaltă...?”

Odată, am fost într-o călătorie cu un regizor, nu intelligent, dar cultivat. Un alt regizor de teatru mi-a vorbit despre el și m-a întrebat dacă nu îl cunosc. La un moment dat, după toate lucrurile care s-au întâmplat, după lupta împotriva SIDA, am avut povești de viață puternice care m-au ajutat să spun „*Basta, Pippo! Ajunge, Pippo!*” Nu sunt analfabet. Însă e adevărat, într-un anume fel. De exemplu, a venit odată un prieten să vadă un spectacol al companiei și a spus „Oh, vagabondul care făcea pe boxerul!”. I-am răspuns „da, și la urmă se îmbrățișează”. Da, cred că și-au dat mulți pumni dacă la urmă se îmbrățișează! A vorbit mult despre asta. Odată a venit să vadă *Orhideea*. „Sunt singurul fascist care a rămas în Italia!”, a spus el. L-am întrebat dacă chiar e fascist și a spus că da, este fascist. Am râs puțin, ne-am jucat de-a fasciștii, nu vorbeam despre spectacol. La sfârșit m-a îmbrățișat, ne-am salutat și m-a întrebat dacă poate să îmi spună ceva: „în seara aceasta, maestre Delbono, ați făcut un fascist să plângă!” Apoi a plecat, iar mie mi-a venit să plâng. De ce mi-a spus asta la sfârșit? Asta mi-a adus o mare satisfacție: „Ați făcut să plângă un fascist!”. Ceea ce a făcut acest om la sfârșit a fost un gest foarte puternic!

George Banu Faptul că a mărturisit acest lucru...

Pippo Delbono A plecat cu logodnica lui; m-am întors și mi-am spus că asta era ceva interesant: decizia sa de a-și relua identitatea la sfârșit și de a mărturisi că fascistul a fost făcut să plângă și destabilizat... Când am fost la Ierusalim, au venit manifestanți care mi-au spus că trebuie să boicotăm Festivalul de la Ierusalim și s-a făcut multă propagandă. Și am spus „Nu! Eu voi merge acolo! Eu nu boicotez!” și mi-am făcut spectacole care vorbeau despre libertate după bătălie. Eu nu cred în Dumnezeu, fiindcă pur și simplu nu cred. Vorbesc despre închisori, sunt imagini cu imigranți, sunt arabi, imagini pe care le arăți israeliților. Și, la sfârșit, sunt oameni blocați care rămân pe loc și care spun că nu pot să mai facă nimic după

ce au văzut acest spectacol. „Nu mai putem ieși, ne-a sensibilizat atât de mult...” Atunci îți dai seama că trebuie să mergi mai departe, nu doar din punct de vedere ideologic. Sunt de acord că este un lucru violent ceea ce Israelul face Palestinei, dar eu nu voi face asta. Apoi a venit o doamnă și m-a întrebat dacă știi ceva despre coincidențe: „azi, în timp ce vă făceați spectacolul, s-a întâmplat un lucru halucinant, ministrul israelian și ministrul palestinian au început să se roage împreună.” Nu știam, asta este o coincidență! Am spus „da, nu e tocmai evident! Eu sunt budist și cred în armonie! Asta e!”. Au fost două persoane care au hotărât să stea împreună. Și tu joci, în acest timp!... De astă cred eu că artistul trebuie să depășească ideologia, fiindcă ideologia este uneori periculoasă!

George Banu Vorbești de multe ori despre acest lucru, cum să ajungem la armonie prin discordie: cum să ne asumăm dezarmonia pentru a o depăși și a face în aşa fel, ca în spectacolele tale, unde actorii și spectatorii sunt împreună după ce au traversat experiența dezarmoniei?

Pippo Delbono Eu spun adevărul atunci când afirm că găsesc o mare armonie în actul artistic și o mare dezarmonie în viețile noastre particulare. Viețile noastre particulare, spun adevărul, sunt mai degrabă catastrofale. Dragostea e mai degrabă dificilă fiindcă nu știi... nu știi... Sunt oameni care nu sunt în stare să facă lucruri concrete aşa cum ar fi să plătească amenziile. În tot acest timp, obiectivul meu este să fac operă, de astă sunt în stare. Îmi dai șase sute de persoane de dirijat, o orchestră, da! Pot să fac acest lucru. Dar sunt incapabil să fac lucruri simple, cum ar fi să plătesc o amendă și trebuie să o plătesc de zece ori, până la urmă... Aceasta e obiectivul meu: să găsesc armonie în această dezarmonie din cotidian. Aceasta e bine, fiindcă, în același timp amestec lucrurile mai degrabă în criză, dar toată lumea în zice că eu fac totul. Eu spun „da”, fiindcă sunt, încă, părți din viață pe care nu le stăpânești, iar faptul de a-ți cunoaște limitele este un lucru care te ajută.

Nu este nevoie să ne spunem „Da, eu sunt bine, fac cinema, fac de toate...” E interesant de văzut că sunt lucruri pe care suntem incapabili să le facem. Ei bine, și budismul mă ajută, iar asta e interesant. În luptă găsești ceea ce îți dă putere, nu în atitudinea de tipul „sunt bine, e bine ce fac”. Cam asta este munca pe care un artist trebuie să o facă până la moarte; sunt sigur că voi ajunge înainte să mor să-mi spun „Hei nu am reușit să fac asta...” Sunt lucruri pe care nu pot să le fac... E interesant, fiindcă ființa umană, atunci când spune „sunt incapabil să fac asta”, dobândește un fel de umilință.

George Banu Pentru a concluziona, Cioran spunea că „Suntem ceea ce nu am făcut.”

Pippo Delbono Da, suntem...

George Banu Multumesc mult, Pippo Delbono.
Multumesc tuturor! ●

Bibliografie:

- Banu, George (coord.) *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*. Nemira, București, 2009
- Bloom, Harold. *Canonul occidental*. Editura Art, București, 2007
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction*. Routledge, New York, London
- Nouss, Alexis. *Modernitatea*. Paralela 45, Pitești, 2000
- Pessoa, Fernando. *Cartea neliniștirii*. Editura Fundației Culturale Române, București, 2000
- Townsend, Dabney. *Introducere în estetică*. Editura All, București, 2000



FESTIVALUL INTERNATIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU, Ediția 2014
Emilia Romagna Teatro Fondazione- Pippo Delbono Company, Italia
ORHIDEE / ORCHIDS, Concepț și regizat de: Pippo Delbono
Foto: Maria Ștefănescu





Kalina Stefanova

Paradise Lost

*In Africa and in Europe, with Brett Bailey,
the Mesmerizer, in Charge*

Q Abstract: Kalina Stefanova's article aims at introducing the extraordinary talent of South African director Brett Bailey. For over a decade his shows have been visiting Europe to a high critical acclaim. However, they used to be associated with unique, yet predominantly exotic renderings of distant for us topics. During the last several years the situation changed: his *Exhibit series* – a unique art-and-politics event that has been stunning and disconcerting European audiences – catapulted Bailey into the rank of the top world directors. Stefanova recreates the overwhelming impact of the second installment of the Series *Exhibit B*. Then she places the show at the background of Bailey's whole oeuvre by presenting a firsthand account of his artistic development, from his first show *Zombie* in Cape Town (1997) until now, via his experience living in a hut of a South African healer and learning to practice the traditional African healing methods, his applying the ritual trance as a form of actors' training and his getting more and more involved with overtly political theatre.

Q KEYWORDS: POLITICS, THEATRE, COLONIAL, POST-COLONIAL, PERFORMANCE, POSTMODERNISM

Q **Kalina Stefanova Ph.D.** is the author/editor of 14 books. 12 of them are on theatre, three of which (in English) have been launched in New York and London and could be found in libraries around the world. Her articles have been published in 25 languages in 27 countries. She has been a Fulbright Visiting Scholar at New York University, USA, and a Visiting Scholar at the University of Cape Town, South Africa, and Meiji University, Japan. She has delivered lectures and led seminars in many other countries as well: China, Russia, Chile, Canada, South Korea, Singapore etc. She has been on the jury of a number of international theatre and arts events and festivals, and has served several times as a theatre expert for the EC. In 2007 she was dramaturge of the highly acclaimed production of *Pentecost* at the Stratford Festival of Canada. She served as Vice President of the International Association of Theatre Critics (IATC) for two mandates and as its Director Symposia for two mandates as well. Currently she is Full Professor of Theatre Studies and Arts at the National Academy of Theatre and Film Arts, Sofia. Dr. Stefanova is the author of two fiction books as well. The first one of them, *Ann's Dwarves*, which brought her comparisons with Exupery, has been published in Bulgaria, Brazil, China, Japan, Portugal, South Korea, Spain, and Vietnam. The second one, *The Last Way Out*, has been acclaimed by the critics as "a must in the genre" and is published in Bulgaria and Brazil.

Q Institutional Affiliation and Contact:

National Academy for Theatre and Film Arts

108 A, G. S. Rakovski St, Sofia, Bulgaria. 111@kalina-stefanova.com



The life-changing and conscience-awakening event – the Exhibit Series (Exhibit A and Exhibit B) by the South African director Brett Bailey – at the background of his oeuvre, from his first show in Cape Town in the mid 1990s till today

It's because of people like Brett Bailey that authorities have been wary of the arts, and especially theatre, and censorship has been flourishing throughout the centuries. It's because of people like Brett Bailey that the "dogmas" of moral relativism haven't been able to (and hopefully won't) fully take hold of people's system of values. For would you call relatively bad the following fact: in the Belgian Congo Free State, at the turn of the 20th century, when the native Africans laboring over the production of timber, rubber and ivory (to be shipped to Europe) did not manage to meet their weekly quota, they had their hands cut off? Or, if that is not convincingly enough of an absolute evil, how about this: in the German South West Africa of the same time, the punished native Herero men were decapitated and their heads were sent in sacks to the Herero women's camp, where the inmates had to boil them and scrape off the flesh with shards of glass; then the skulls, packed in wooden boxes, were sent to universities and museums in Europe in order to serve as items of proof in the "scientific research" on the black race's inferiority? It was in this same place and time that the first official genocide of the 20th century was carried out and the word "concentration camp" in German was used. As late as 2010, after lengthy negotiations, Namibia received back 69 skulls, kept until then in the cellars of the Charité University of Berlin and the

University of Freiburg.

These conveniently forgotten (in the First World!) facts and many more of like kind have been emerging in an extraordinarily powerful way in

The Exhibit Series:

The Overdue Real Encounter of Europe with Brett Bailey (and with Itself).

Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika, a "meditation on the dark history of European racism in relation to Africa", was first staged in Vienna in 2010. The location was an abandoned wing of the Ethnographic Museum. This as an echo of the colonial-times "human zoos" in Europe (from the mid 19th century till WWII) and the Apartheid practice of showing "samples" of the black "subhuman" species alongside minerals, animals and plants in the museums of natural history while the artifacts of the white presence in South Africa were displayed in the cultural history museums. *Exhibit A* then visited the consciences of other European nations.

In 2012, it was transformed into *Exhibit B* – a version expanded to incorporate atrocities from the Belgian and French Congos. "An emotional shock" *Le Monde* called it after it was displayed in France, and *Le Soir* suggested that it "should run for months so that all government ministers and scholars can attend."

And so that as many regular European citizens as possible could join them too! – I would add. Because the majority of us have come to take the so to speak “old riches” of the continent for granted – as something we are simply entitled to by virtue of our privileged birthplace – without ever questioning the moral aspect of their origin. Viewed from that perspective, “the plight of African immigrants, living and being deported from Europe” – also in focus in *Exhibit B* – stops being an issue appealing only to our human compassion and resonates as one of the many reverberations of a bloody and disgracefully earned wealth that came out of Africa and has never gone back there.

I experienced *Exhibit B* – since attend, or even less so see, can hardly capture the nature of this encounter – in Wroclaw, in the framework of the DIALOG Festival in 2013. Here’s how it felt:

An abandoned old beer brewery outside of town. A small cozy bar in it – like an oasis; also: a respite after the long trip in the chilly weather. A “respite” only, however, since the feeling of chill will stay with us as an underlying leitmotif throughout the next hour or so, as well as for long afterwards. In the bar, while waiting our turn (every 20 minutes or so, a group of 25 people is let through a door next to the counter), we are given a chance to read a leaflet by Bailey about the Exhibit, about the sad history of the “Scramble for Africa” and the “contribution” of Europe’s African experience to the “racial hygiene” theory. A sinister quote by Paul Rohrbach, for instance, reads: “Not until the native produces something of value in the service of the higher race does he gain any moral right to exist.” Yet, at that moment, all this is just pieces of info, presented in an environment close to the home comfort where we’ve come to so matter-of-factly devour the terrifying news of today along with our meal.

When at last summoned, one is given a card with a number, warned to put on one’s coat, and, along with the rest of the group, gets ushered into a small cold room, packed with narrow, metal chairs facing another door. Next to it stands a tough-faced woman. As soon as we have taken a seat, she commands us with a peremptory tone to keep silent and wait to be called. Then slowly, with tension-charged pauses in between, she raises card numbers identical to ours and those of us who recognize theirs, one by one, are let in through that other door. And that’s the last time “let in” applies.

The moment the metal banging of the door slams behind the first “gone”, fills in the silence, the chill is not anymore only in the air; it quickly takes over our bodies and soaks deep down one’s soul. It’s not anymore simply a feeling of coldness, though. It’s fear. Fear that makes you not feel “chosen”, when your number is up in that woman’s hand, but terrified – terrified that you are the next who has to get in and be at the mercy of whatever or whoever is inside there. It feels like you are entirely helpless, detained, stripped of

¹ *Exhibit B*, leaflet, p. 4., Paul Rohrbach, “German Thought in the World”, 1912, www.thirdworldbunfight.co.za

any rights – as if the raised-up number is a sentence you are in no position to appeal, change or do anything about.

Once in, you are in something like a dungeon: a labyrinth of empty, dark and very cold premises with brick and stone bare walls and cemented floor. The only lit part in each of them is a “specimen” behind a glass case or a rope: human installations, standing-still tableaux vivants – startlingly beautiful in terms of color, light and arrangement.

A nearly naked woman and a man. A furnished, neat room, full of objects, photos and animal head trophies, and a woman sitting on the bed, with her back to us and her face in the mirror, and one single discrepancy in the whole picture: she’s neck-chained. Another woman, also in an exotic environment, with a full basket in hand. Two women behind something like a counter, framed with two sticks with skulls on them....

And in front of all the “specimens”: small cards with typewritten texts, like in the old museums. The body measures of the first couple... A title: “The quarters of an officer of the German Colonial Forces, Windhoek, 1906” (in front of the chained woman – as it turns out, the one to be raped that day) and a quote underneath by the room’s owner: “I have seen women and children with my own eyes dying of starvation and overwork, nothing but skin and bone, getting flogged every time they fell under their heavy loads...” Then come the facts about the “normal” punishment when the norm is not met – they are in front of the woman with the basket, which, we come to realize, is full of freshly cut-off hands... “Civilizing the Natives” reads the title of the installation with the two women behind the counter whose task is to “clean” their fellows men’s” decapitated heads until they become skulls “suitable” for research... “Age of Enlightenment” is the caption before a brown man dressed in a fine French court’s outfit: a Nigerian slave who rose to be a confidant to Maria Teresa, as it turns out, was stuffed after his death and displayed alongside a collection of African animals in Vienna, while another stuffed African body was kept in another museum of nature – in Spain – till 2001...

Among these “remote-time” “specimens” stand modern ones: asylum-seekers, with their photos (face and profiles) and their identity forms, very similar to the anthropological measurement tables of the nearly naked couple, next to them. Only one contemporary “entry” is like a tableau vivant: on an air-plane seat a man sits with plaster tape over his mouth and with hands and feet tied. “Survival of the Fittest” reads the caption and the text informs us about the suffocation of an asylum-seeker on a deportation flight from Germany.

If these facts (and many more) are literally terrifying – especially at the background of the installations’ exquisite beauty! – even more terrifying – the word is “stupefying” actually – is what happens when, after having read them, we raise our eyes up. The “specimens” look back. Not a muscle moves in their bodies, their faces, their lips. Only

their eyes do. Since all these are real people (immigrants living in the particular country in which the exhibit is being presented). One can hardly resist their gaze and usually looks down or sideways.

It's as if the spirits of all the dead sufferers have been summoned here and, through the eyes of their descendants, they are watching us, the descendants of those culpable for their suffering.

It's an experience so intense and overwhelming, so literally shaking the very essence of our being, that it feels like we are witnessing an unknown, unheard-of, motionless trance: the possessed bodies do not jump or yell or roll on the floor, yet, the invisible, no question, is there, in them, saying everything through only their eyes.

It's this unique spiritual presence in Exhibit B that turns the mere learning of the facts presented there into a profound awareness. This is why and how they stop being just knowledge and become an experience – the experience of a whole race's plight as if it were your own.

"This is an exhibit, not a dramatic performance," says the site of *Third World Bunfight*, Brett Bailey's company, about *Exhibit B*. But Bailey is a performance director and theatre does have a role here. As it does in any well-staged exhibition. Theatre starts already in the "waiting room" with that woman in charge, where you feel like you are not the one who chooses to go or not to go in. It's in the montage of the contrasts throughout the whole experience: between the warmth of the bar and the chilly "world" after the door next to the counter, between the comfortable and the uncomfortable, between the beauty of the exponents and the brutality of the facts about them, between today and then, between *us* and *them*, between the usual visitor-“specimen” relationship and one that takes place here. It's precisely in the deliberate reversal of roles – i.e. the observer becomes the observed and morally measured – that the theatre plays its most striking part here. Because the gaze of the "specimens" is more than an eye-opener, it's like lifting of a curtain in our souls and hearts – a revelation that helps turn our understanding of the world, or at least of an important part of the established stereotypes, upside down.

"*Exhibit B* is not about the horrors of colonization," said Bailey at a Festival discussion. "This is only an aspect. It's about the representation of the Other, the distortion that was done by the colonizers... An ideology about black people who are inferior and the European benefactors who are rescuing them has been set in marble and bronze, and in immense beauty in museums; for instance, a beautiful brown woman 'happily' carrying water or white people civilizing the Africans."

This was a continuation of Bailey's thoughts from the exhibit's leaflet: "The dim chambers of our collective imagination are haunted by silent misinterpretations and twisted configurations of Otherness," he writes there. "They cloak the atrocities that occurred under colonialism in the shimmering robes of civilization,

and energize degrading stereotypes and dehumanizing systems such as Apartheid that I grew up in."²

The surprisingly strong – albeit not surprisingly gruesome! – connection between another dehumanizing system, Nazism, and colonialism is especially highlighted in *Exhibit B*. "Auschwitz was the modern industrial application of a policy of extermination on which European world had long since rested," the exhibit's leaflet quotes Sven Lindqvist.³ Another thing: "The father of the Nazi war criminal Hermann Goering was the first imperial commissioner to Deutsch-Sudafrica; two of Josef Mengele's (the butcher surgeon of Auschwitz) teachers conducted pseudo-scientific research on the Herero to justify their annihilation," points out South African critic and writer Brent Meersman.⁴

Finally, the connection is quite literal, as we come to find out from the last of the *Exhibit B*'s extraordinary exponents, in the last of the halls:

The caption there reads: "Dr. Fischer's Cabinet of Curiosities." Dr. Eugen Fischer, the text tells us, was a professor of anatomy and the rector of the Berlin University during the Third Reich, who developed his theories of racial hygiene in no other place but the concentration camps of South West Africa.

There are the only exponents whose eyes do not look back. And this is the only hall that is not entirely and dreadfully quiet. Its air vibrates with breathtaking music: song lamentations of the genocide – an impossible harmony between the heartbreak sorrow and the beauty of the insurmountable human spirit. It's four heads, dyed in gray clay, in profile to us, that sing. (A Namibian choir, which has also arranged the songs.) The bodies are hidden behind low cubes. Above them, in frames, hang black-and-white photos of decapitated heads on iron rings (dating from 1906).

*In front of this whole exposition, there are several rows of seats. For those of us who can no longer bear the emotional burden of this unique "calling of spirits" that *Exhibit B* is, this unheard of, motionless trance where the invisible has been coming into eye contact with us in the previous halls and now sings to us – all the time via the bodies of people alive and real today. As alive and as real as were (or are) all those who were (or are being) killed, tortured, crippled, suffocated or simply denied the right to be considered as people (equal people, that is) because they were/are different, i.e. other than us.*

Or, actually, why not you and me included, despite my being white?! For there's always somebody who could look down on us as being "those others", right?! As did the famous film producer Samuel Goldwyn, who once bought a love story without having

2 *Exhibit B*, leaflet, p. 3, www.thirdworldbunfight.co.za

3 *Exhibit B*, leaflet, p. 3, Sven Lindqvist, *Exterminate All the Brutes*, 1992, www.thirdworldbunfight.co.za

4 *Resisting the muse of imperial 'science'*, Mail and Guardian, South Africa, 2010-06-08

read it and, upon finding out that the leading women roles were of lesbians (then a taboo), just shrugged: "After all, we could always call them Bulgarians!" Or, as I was once told by a Western critic, when he agreed to be interviewed by a Bulgarian, he imagined meeting a fat cow that eats potatoes. These two examples do not differ substantially from the shocking statement I heard once from a perfectly amiable young South African woman, long after the Apartheid had become history: the native Africans have less developed brains, she confided without a slightest shred of doubt. And yet another example: a South African friend giggled at the fact that his wife didn't even know how to change the toilet paper before the Apartheid ended, since there were always domestics in charge of this chore...

After you get out of *Exhibit B*, you feel like you cannot talk, or don't feel like talking at all. Yet, after having experienced it, it's impossible for one to stay voiceless – were it only in front of one's own conscience: questioning our untouchable European status quo, the free market's freedom of trading for the advantage of the haves, the ease with which we build barriers towards the others and the difficulty of overcoming those ones built in front of us...

The greatest achievement of *Exhibit B* is that it manages to make us feel and recognize the centuries-old and, alas, ongoing crusade against Africa per se and the even longer one against Others in general as phenomena of equal ignominy as that of the Holocaust and any other genocide for that matter.

Another thing one starts questioning after *Exhibit B* is how it could ever be claimed that there's poetry in violence and there's love in pain. After having experienced it, all the theatre provocateurs of today (in)famous for their self-hurting on stage – literal or figurative, it's all the same – seem so flat and superficial, and their being sold as phenomena so snobbishly empty! The very perpetuating of the "violence sells" idea in the media and, alas, in literature and the arts, as well as the idea that violence is deeply innate to human nature, feel plain shameful.

"Our belief in the potential of arts and performance to activate people, energize depressed situations, integrate the marginalized, transform and heal, underlies our ethos," is the credo of *Third World Bunfight*. With *Exhibit B*, Brett Bailey and his team manage to fulfill this to the utmost. Moreover, the *Exhibit* series catapults the South African director to the highest possible status of international arts activist with a huge potential impact, the likes of Michael Moore, or in a more European and regional context, of Oliver Frlijc.

Who is Brett Bailey?

I consider myself very lucky to have seen his debut show in South Africa and to have followed his work from then on.

Meeting Brett Bailey at Point A

It was in Cape Town, in 1997. Fairly recently, the Apartheid had become the past. More important, at the helm of South Africa was

a person who had proven that forgiveness – even when it comes to life and death situations – was possible. It was exactly this example of Mandela that had created the euphoric feeling that, if the country had managed to make the step aside from the usual vicious circle of vengeance, then all good intentions, ideas, dreams could become a reality, too.

In this most propitious for creativity time, the white Brett Bailey (then 30 years old) had made a furor with his first show *Zombie* (written, designed and directed by him) with a whole black, non-professional cast. I saw its last performance (later on, it was transformed into *Ipi Zombie?*) on the very last night of my stay. I had seen a lot of theatre, but no other show had been so close to that Africa I had sensed and experienced outside theatre halls. That Africa which was invariably true to what she felt in her heart, even when rational logic pointed to the opposite – i.e. an Africa as intuition and wisdom; an Africa connected with the earth, nature and ancestors; an Africa that feels herself to be a part of the Universe. Here're my first notes after *Zombie*:

Disarmingly naïve, the beginning of the show is like striding over the frame of a painting of Henri Rousseau, Le Douanier. As soon as you are behind the big leaves of the jungle of the foreground, though, you find yourself in a totally different world towards which the naïve is just a path. The present and the past, the visible and the invisible, the real and the fantastic are dwellers on a par in that new place.

Built on a direct narrative principle – of addressing the audience and then presenting concrete episodes – Zombie is telling a shocking true story. In 1995, 12 black boys died in a bus crash on their way back from school. One of the three survivors then said that he saw 50 naked witches near the bus in the moment of the tragedy. This witness's story kicked off a real witch-hunt in the township of the victims (the murdering of a young boy is believed to be part of a young witch's initiation): three women were killed, the bodies of the boys were stolen and a shaman tried to resurrect them. The peak of the hysteria was the statement of a small girl that her grandmother was hiding the souls of the dead in her closet. This was another "solid" proof for the presence of 12 zombies roaming the streets in the night.

Actually, Brett Bailey has promised to take us into a reality with a surreal edge with the subtitle of his show: "Descending into the shadowy side of South Africa with choirs, spirits, animals, vampires and people – alive and dead." Immediately soaking into us, this "shadowy side of South Africa" is reminiscent of similar stories from around the world, yet with a major difference: the dominant joyous tone, very unusual for such a story – like in gospel music, where the sorrow tastes more of life than of death. In other words, telling a tale about death, Zombie is life itself. At the end, the actors invite the audience to dance and sing with them on stage and in the aisles

of the chamber hall of the Nico Theatre.⁵ So, born from reality, it melts back into it.

Bailey had the courage to stage *Zombie* in the very same township where the improbable events it described had really happened and to even form some of his cast from among the local inhabitants.

Not any less courageous, again based on a true story and with a nearly all non-professional native Africans cast (of 60!), was the next show of Bailey's I saw: *The Prophet*, his fourth production. It was again written, directed and designed by him and again developed for the Grahamstown Festival (the second biggest English-speaking festival after Edinburgh). It was already 1999. I was in the rough Grahamstown for the first time, and seeing *The Prophet* in an out-of-town abandoned factory was an unforgettable experience: the first time theatre really felt like a trance. Here's how I described it then:

Enter the Spirits

The Prophet takes us directly into the realm of the dead. And it does this via the only known way: the spiritualistic séance. It takes place in a small hall with a floor covered with earth, hay and ox skulls. A small podium in the center is surrounded by straw mats for part of the audience; behind them there's a circle of chairs, next to the walls, interrupted symmetrically by six gray statues of human size standing on grave stones. It is these very statues that come to life in the beginning of the show: the spirits of the Xhosa ancestors arriving "from beyond stars and under seas" to tell the truth about the fatal prophesy from the mid 19th century that brought about an unheard of destruction to the then mighty nation. According to a vision of the nephew of the Xhosa's chief, only if all the animals were slaughtered and the whole crop burnt would the nation be saved from the British invasion. The participants in the tragic events that follow come to life amidst the audience as well: they sing and dance, cry and wail, go into a trance and die, and everything happens so close to us that it feels like a crack has opened up in Time: it's 1856 now, and we, too, are participants in the events; or we are witnessing the existence of parallel worlds right here and now in real life, not in any sci-fi film or book.

I've seen other shows resembling spiritualistic séances--of such gurus as Barba, for instance. But, and with all due respect to them, this is the closest theatre could ever get to the reality of the surreal.

These two shows of Bailey made it obvious that there was a new director with an extraordinary storytelling talent, in the ranks of Robert Lepage, Ariane Mnouchkine and Yukio Ninagawa, and that every next production of his would have the potential of becoming an event not just in South Africa alone. Until then, for the outside world, South African theatre had meant mainly Athol Fugard, the Market Theatre, John Kani and shows like *The Island*, i.e. theatre connected with the resistance against Apartheid.

Bailey was the new South Africa. The Truth and Reconciliation Commission of Archbishop Tutu was working at full steam to create the so coveted peace, both in society and in people's souls. With his theatre, Bailey was actually doing the very same, only with the ease of a magician. His magic wand was his knowledge of, and involvement with, the real essence of Africa – with her hypnotic energy and her mysticism, frequently inexplicable for outsiders. He had experienced that Africa from within and had accepted and fallen in love with her unconditionally.

Before doing his first show, Bailey had spent several months living in a hut with a Xhosa *sangoma*, a traditional healer. He had gathered herbs and roots with him, taken part in ceremonies of healing and connecting with the ancestors, he had danced, sung, chanted, fallen in trances, he had witnessed miracles of cured people who had hitherto been written off by official medicine.

Before that, Bailey had also spent time in India, getting a firsthand experience of similar ceremonies. And it was there "that he suddenly wondered what he was doing so very far away from home, and decided to rather come back to South Africa, to identify himself as an African, and to explore the traditional indigenous spiritual traditions of the land of his birth."⁶

Later on, Bailey wrote: "Let the theatre be rich and thriving and humming like a Hindu temple, with flowers and cows and children running and bells clanging and incense smoking and devotees dancing and offering libations! Or like a voodoo ceremony, with people flipping into trance, chanting and sacrificing, dust and blood and beer and gods."⁷ And for a long while, part of Bailey's method of working was asking his performers to warm up by going into a trance.

However, he brought to the theatre not simply the appearance of the ritual but its essence: the belief that our getting back into a real bond with nature and the invisible could bring a cure for all types of wounds – physical and spiritual, both of the individual human being, of a group of people and even of the society at large.

Getting Directly Political

In *The Prophet*, there was a layer that made the show transcend the magic of the ritual: the Xhosa chief's entourage, his niece and the British invaders were all performed by children. In a time when games are frequently made to look and feel like wars and wars may feel like games for those who are not on the victims' side, this casting gave the show the effect of a very topical political grotesque. The disappointments were about to replace the euphoria of the big change in his homeland, and Bailey was, naturally, turning to political satire.

⁶ "Brett Bailey: Plays of Miracle and Wonder (New Forms of Syncreticism for the South African Stage)", p. 2, Anton Kruger, SATJ, 2005

⁷ Bailey, Brett. *The Plays of Miracle & Wonder*. Cape Town: Double Storey Books, 2003, pp. 9–10

It's exactly with these kinds of shows that the outside world first saw his theatre. In 2001, *The Big Dada* – a satirical post-colonial cabaret about Idi Amin – was part of the international season at the Barbican Center in London. It was followed by other exclusive mixtures of politics, music and ritual, like *medEeia, macbEth: the opera...*

Then came *Orfeus*. It was created for the *Spier Festival* – an annual theatre event in the famous wine complex of Spier, based in the marvelous valley between Cape Town and Stellenbosch. Since 2004, the complex had offered hospitality to Bailey and his company. The location had provoked him to do most of his works in the open air; so the untamed African nature had become very involved in them. In order to reach their place, the *Orfeus* audience had to climb a hill up to an improvised amphitheatre. Then, for the second part of the show, they had to take on a new journey: in the labyrinths of hell, which turned out to be our world, presented as snapshots of children's exploitation, drug dealing, weapon and sex trafficking – all that presided over by a laptop-armed Hades. It was the first time Bailey had put a special emphasis on silence—both as a way to provoke contemplation and to counterpoint the horrors that had become our common reality.

In 2007, he transferred the show to Grahamstown, re-cutting it for a stone quarry next to the city, thus putting an even bigger accent on the politics. In both places, the show had a huge impact, and it was invited to Europe. When I read it would make a stop at the Holland Festival, I immediately decided to go there.

But I had a premonition. And one should always pay attention to one's intuition – as the real Africa from Bailey's shows always tells us to do. Not from this show next to Amsterdam though. Not that it was not good. I had sensed the well-known magic energy. But as soon as Eurydice fell into a trance in the midst of us, sitting in a circle in the open air, I felt an invisible wave of distrust going through the audience: something of an unspoken "How could this wallowing in the earth creature be Eurydice?" The Western rationalism was interfering, preventing our collective imagination from freely taking off and eventually spoiling the magic.

Several days later, Bailey gave one of the most accurate definitions of freedom, Dutch style (and why not Western style, too?): "Here people are free to be prostitutes, to smoke marihuana, etc., but only in the designated glass boxes."

This "labeled" freedom – as a permitted behavior in a concrete place – is not enough for one to become part of Bailey's shows. For them, one needs real freedom: as a state-of-mind, as senses open for everything that logic cannot explain. That's why in Amsterdam, for the first time, I thought that maybe they needed to be seen in the place they had been created for. For Africa is this type of freedom. And when we go there, it wakes it up in us. Or at least there's a chance for this to happen.

Yes, before 2010, European audiences and critics had already enjoyed quite a few of Bailey's shows. Yet not until the *Exhibit* series had they fully appreciated his talent. As acknowledged by Meersman, there was even a patronizing nuance in the praise of some of them. "This time," he wrote about *Exhibit A*, "the knives are out and Bailey subversively turns exotic spectacle on its head."

This year, *Exhibit B* will travel to the UK and Russia, with new installations that reference the racist underbelly of these countries. With this whole series, South Africa's "greatest director, hauntologist, mesmeriser,"⁸ is about to achieve his much deserved status of international mesmeriser, too. ●

Works Cited:

Exhibit B, leaflet, p. 4, Paul Rohrbach, "German Thought in the World", 1912, www.thirdworldbunfight.co.za/Exhibit_B; leaflet, p. 3, Sven Lindqvist, *Exterminate All the Brutes*, 1992, www.thirdworldbunfight.co.za; Brett Bailey: *Plays of Miracle and Wonder (New Forms of Syncreticism for the South African Stage)*", Anton Kruger, SAT, 2005; Bailey, Brett. *The Plays of Miracle & Wonder*. Cape Town: Double Storey Books, 2003; David, Graver, ed. *Drama for a New South Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1999

An early version of this article was published in MASKA, Spring 2014, numbers 161-162."

8 Ashram Jamal, SLIP 2012, as quoted in www.thirdworldbunfight.co.za





Constantin Chiriac

Metanie Ție, Părinte!

Q Abstract: The responsibility of reciting religious poetry relies on the performer's awareness to control and charge the audience with emotion. The process is similar with the "conjugation with one's own religious experience". The particularities of reciting such type of poetry, especially for the contemporary audience, stimulates the artist to maneuver, in order to stimulate the sensitive reception of the audience, starting with the identification of the text's energetic centre, which serves as a basement for the construction of a complex system of meanings. The public and the performing space are the most important elements subjected to the performer's evaluation, determined by the "intimacy of the act of communication". The central moment for this act of rendition is the result of the relationship between the text – performer – divinity.

KEYWORDS: DIVINITY, RENDITION, PERFORMER, POETRY, RELIGIOUS, MEANING, SYSTEM, COMMUNICATION

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

Institutional Affiliation and Contact:

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



entră ca un recital bazat pe poezia religioasă să funcționeze, trebuie trasate câteva coordonate ale strategiei de care artistul se folosește în demersul său artistic. În primul rând, ceea ce ar trebui să intereseze, mai mult decât în recitalurile, să le zicem „laice”, ar fi scopul: mereu am fost interesat de câteva dimensiuni ale scopului personal în ceea ce privește recitalul religios. Evident, ca în cazul oricărui demers artistic, miza fundamentală este aceea de a transmite publicului emoție, pe care acesta să o asimileze și să o conjughe cu propria sa experiență religioasă. Adăugăm acestui scop principal o serie de elemente secundare, cum ar fi crearea unei puncte de legătură spre un public care cunoaște mai puțin textele din care este compus recitalul, dar și acțiunea de a face cunoscută această dimensiune specială a liricii românești și universale. Spre deosebire de, să zicem, poezia de dragoste, cea religioasă ridică serioase probleme în receptare și evaluare critică. Relația dintre eul liric și divinitate nu este construită întotdeauna pe o reproducere fidelă a subtextului din canonul ortodox sau catolic, iar publicul contemporan nu are mereu la îndemână instrumente de care să se agațe, cu care să relateze. Prin urmare, remarcăm și subliniem încă un scop important, care este puternic relaționat de mijloacele de expresie ale artistului: crearea de trasee prin care să poată comunica energiile artistice între interpret și public, în aşa fel încât ambalajul recitalului să nu fie afectat de culorile retoricii religioase (ce pot cădea, din nefericire, într-un clișeu), prin

identificarea în texte a unor nuclee pe care să le putem dezvolta în relația cu auditoriul și pe care să putem construi întregul complex de semnificații.

Mijloacele de expresie artistică sunt și ele particularizate și se bucură de un alt fel de exploatare în cazul poeziei religioase. Poate mai mult decât în orice alt caz, trebuie avute în vedere cel puțin două elemente esențiale: publicul și spațiul de joc. În ceea ce privește publicul, am plecat întotdeauna de la premisa că, deși orizontul cultural poate să difere foarte mult de la spectator la spectator, mijloacele prin care întotdeauna am ales să ne exprimăm au fost alese ca o medie, sau ca un numitor comun, a ceea ce se așteaptă de la persoana recitatorului. Intimitatea actului de comunicare este deosebit de profundă, dar și subiectivă, de aceea preferăm o atitudine și o încărcare cu energie care să fie ponderate. Un studiu de caz precedent, care avea în vizor recitalul bazat, aproape în exclusivitate, pe textele lui Mihai Eminescu și Ion Creangă¹, a subliniat, ori de câte ori a fost necesar, însemnatatea și semnificațiile unei atitudini firești, în acel caz: scena / spațiul de joc și publicul trebuie dominate prin mijloacele specifice de expresie artistică (voce și corporalitate), pentru ca publicul să fie cucerit, „ținut în mâna”. Acum, în cazul liricii religioase, lucrurile sunt mult mai nuanțate, căci mesajul textelor este cu mult prea puternic și prea plin de înțelesuri ce afectează cele mai sensibile și mai intime straturi ale subiectivității, pentru ca să mai fie

¹ vezi Chiriac Constantin, Arta și tehnica one-man show-ului: Domnule și frate Eminescule, în Jurnalul Artelor Spectacolului, nr. 1 / 2014

comunicat prin aceleași mijloace în care se coagulează forță, ludic ori ambiguitate voită.

În fine, ne apropiem de finalul acestor preliminarii, oprindu-ne la efectul pe care dorim să îl obținem prin recitalul de poezie religioasă. Dincolo de faptul că, bineînteles, este strâns legat de celelalte două componente pe care le-am mentionat deja (scopul și mijloacele de expresie), efectul cel mai sesizabil ne pare a fi *dialogul* ce se instituie între eul liric al textului, vocea interpretului și acea a treia persoană, căreia se adresează scriitura – divinitatea. Dincolo de faptul că cea mai uzitată formă de organizare a discursului liricii religioase este adresarea directă către esența divină (în fapt un monolog sau un solilocviu), este esențial ca din spațiul de joc să emitem un text organizat sub forma unui monolog dialogat, pentru a menține această esență a componentei formei dramatice. În concluzie, efectul pe care publicul îl resimte este *adresarea* către un partener mai puternic, care aparține unui alt contingent, unui alt nivel de realitate, ce operează cu noțiuni cu totul diferite de cele lumesti, dar căruia, fiind limitați prin însăși umanitatea noastră, ne adresăm prin mijloacele caracteristice ființei umane, conștientizându-ne (nu numai din punct de vedere scenic) limitele, vremelnicia și fragilitatea.

Desigur, primul text al recitalului nostru este de o importanță capitală, deoarece efectul de „deschidere” trebuie să indice publicului relația exactă dintre cel care se adresează și divinitate. Scriitura lui Nechifor Crainic servește excelent unei astfel de formule de început, deoarece primul cuvânt este „tu” - pronumele personal la persoana a doua instituie rapid o relație directă, la care auditoriul se va plia, cu atât mai mult cu cât este urmat de atributiva „cel ce te-ascunzi în eterna-ți amiază”. Concentrându-ne deocamdată pe instituirea acestei relații și pe raportarea sa la spațiul de joc, trebuie avute în vedere câteva detalii care ni se par specifice acestui tip special de recital de poezie. Pentru că am ales ca *Metanie Tie, Părinte* să fie jucat într-o biserică ortodoxă, au fost obligatorii câteva strategii noi de adresare către public: am ales soluția de a intra în spațiul de joc din spatele corului care ne-a acompaniat, deoarece ne-a părut a fi încărcată de cel puțin două semnificații importante. În primul rând, corul funcționează ca o voce în sine, indiferent din cât de multe subdiviziuni vocale este compus. Desprinderea discretă de cei care îl formează și abordarea unei corporalități specifice interiorizării și rugăciunii au făcut ca să ne deosebim, mai întâi la nivel vizual, de un prim contingent. Podiumul pe care vom recita nu beneficiază de o arie cuprinzătoare, ceea ce înseamnă că nu există o libertate mare de mișcare. În al doilea rând, însăși soluția pe care am ales-o, aceea de a recita într-o biserică, impune unele restricții, care nu țin neapărat de tipicul ortodox: dacă am fi ales să abordăm spațiul de joc dinspre public, poate că nu s-ar fi obținut acest efect de distanțare de contingent de care am vorbit. Credem cu tărie că, în acest moment al recitalului, pentru ca publicul să poată relaționa cu interpretul și pentru ca, eventual, să se poată identifica cu acestea, este nevoie de o instituire a unei distanțe confortabile, cu atât mai mult cu cât locul recitalului este unul neobișnuit.

În acest moment, cuvintele și sensul nu se canalizează înspre auditoriu, ci înspre acel „Tu”, iar publicul trebuie să fie conștient de aceasta. Misiunea interpretului este de a nu îl lăsa singur, de a nu îl face să credă că este scos din ecuația actului de comunicare și că, mai mult decât atât, este puternic acaparat de acesta, fiind inclus în întregul subtext al poeziei. De la prima strofă a poeziei lui Nechifor Crainic trebuie să se înțeleagă foarte clar că cel care se adresează „Părintelui” nu este un individ în sine, ci însumează vocile tuturor celor prezenți, concentrate într-o singură. Aici, în cazul poeziei religioase, nu mai sunt valabile strategiile desfășurate în recitalul pe care l-am analizat în studiul de caz anterior: nu se mai poate vorbi despre „cucerirea” publicului, ori despre o „complicitate” care se dorește a se instaura între recitator și spectator. Intimitatea discursului religios și a vocii celui care emite rugăciunea reclamă o unitate de gânduri cu sala, la care se ajunge prin strategii actoricești diferite.

Contactul vizual dintre interpret și public va fi, mai întâi, evitat, iar privirea se va îndrepta, larg, în sus, descriind o linie ascendentă, în concordanță cu textul poeziei. Abia pe măsură ce ne adâncim în scriitura lui Crainic, iar vocea autorului purcede spre identificarea eului liric cu elementele care îl definesc, vom stabili un contact vizual direct cu spectatorii, în intenția de a crea o senzație de comununie: „Sunt duh învălit în năluca de humă / Sunt om odrăslit dintr-un tată și mumă / Dar sunt nerăspunsă întrebare.” Am ales această strategie de organizare, deoarece abia acum ni se pare firesc ca interpretul să-și privească publicul, căci prima strofă a poeziei operase cu alte tipuri de noțiuni, iar acolo „Părintele” era personajul principal, cel căruia i se închină „metania”. Ilustrăm scenic contrastul dintre prima și a doua strofă nu prin tonuri diferite, ci prin acest element care ni se pare mult mai subtil: privirea.

Deschiderea recitalului cu *Lauda* lui Nechifor Crainic ne slujește, deci, la instaurarea și stabilirea precisă a unor raporturi între om și divinitate, extrapolate scenic la nivelul interpretului, spațiului de joc, publicului și entității căreia i se adresează lauda / rugăciunea. Este ca și când se realizează o *ars poetica*, doar că aici nu se trasează coordonatele unei estetici, ci se configurează și coagulează poziția omului față de univers și divinitate, se marchează vremelnicia dimensiunii umane a existenței, în contrast vădit cu eternitatea și cu infinitul. Ritmul pe care ni l-am impus nu va relifica, totuși, contrastele rafinate cu care operează scriitura, pentru că ne dorim ca acestea să fie receptate de public prin asumarea textului, nu printr-o recitare a sa cu intenție de didascalie.

În continuare, după ce am precizat, deci, locul omului în univers, ne vom folosi de un alt text pentru a marca și exprima scenic trecerea timpului, care prin caracterul său ireversibil accentuează degradarea sufletului și accentuează fragilitatea locului pe care îl ocupă omul în univers. *Sonetul 64* al lui William Shakespeare ne propune un alt tip de scriitura – poezia cu formă fixă a fost întotdeauna o provocare, din însăși motivele care o definesc. Într-un recital care ar avea o altă temă decât religia, am putea alege să

„rupem” rima și versul textului shakespearean, pentru ca publicului să îl fie mai accesibile sensurile și semnificațiile acestora. În cazul de față, însă, am hotărât să continuăm ritmul special din *Lauda* lui Nechifor Crainic, deoarece textul lui Shakespeare vine ca o continuare firească.

În acest moment, recitalul instrumentează deja semnificații complexe, care, în ceea ce privește scriitura shakespeareană, se desprind din imaginile cu care a operat poetul. Diferența esențială dintre cele două poezii este că sonetul ne aruncă, de la primul vers, într-un *tablou* al istoriei, care nu mai că este de actualitate, prin înțelesurile care se desprind din el, dar este foarte modern prin imaginile construite. Formula de început, „Când văd...” funcționează ca un semn de exclamare care captează atenția publicului și îl canalizează interesul și preocuparea spre descrierea unei succesiuni de imagini; iar ceea ce urmează se constituie într-o adeverătă avalanșă de viziuni ale desătăciunii și ale nimicniciei. Așa cum am spus, cadrul general al sonetului este modern, imaginea de ansamblu părând a fi desprinsă dintr-un tablou de Dali, de un suprarealism care accentuează și marchează explicit fragilitatea aceluia „eu” care, cel puțin deocamdată, pare a fi pasiv și doar observă, fără avea o participare activă la imaginile care se desfășoară. Deși repertoriul de semnificații care se comunică publicului este cu totul diferit în textul shakespearean, ne folosim de aceleași mijloace și procedee de expresie ca în cazul poeziei de deschidere, a lui Nechifor Crainic, pentru a impune un ritm *one-man show*-ului. Singura diferență pe care o vom marca va fi aceea a contactului vizual, tocmai pentru că *Sonetul* nu beneficiază de o adresare atât de directă precum *Lauda*. Publicul trebuie deja să devină partenerul nostru, așa că printr-o adresare directă îl vom capta și îl vom face să ia parte directă la tabloul istoriei, pe care îl construim în spațiul de joc.

Sonetul poate înținde o falsă capcană, generată de specificul organizării sale la nivel textual. Fiind o poezie cu formă fixă, cu un ritm specific, cunoscut deja publicului, asupra căruia nu insistăm în momentul de față, interpretul ar putea merge pe drumul greșit al unei declamări care să țină cont de muzicalitatea scrierii, în ciuda mesajului pe care îl transmite textul și a emoției care trebuie comunicată publicului. Mult mai importantă, însă, ni se pare identificarea și exploatarea prin voce a unor cuvinte cheie, ce vor fi capabile să contribuie la conturarea și dezvoltarea structurii dramatice a recitalului. Primele cuvinte cheie la care ne oprim sunt, evident, verbele: „văd”, „a distrus”, „văd” (!), „piere”, „văd” (!), „înghite”, „naște”, „văd” (!), „sfarmă”, „meditez”, „învăț”, „va veni”, „se pierde”. Din sublinierea lor și marcarea în cadrul recitalului va rezulta, foarte clar, fără a fi nevoie de o paradă de mijloace de expresie artistică, mesajul subtextului sonetului, așa cum a fost el configurat de poet: ochiul liric descoperă lumea (de aceea se insistă atât de mult pe „văd”) și asistă la desfășurarea unor acțiuni primare, care marchează fragilitatea locului pe care îl ocupă omul în univers, micimea dimensiunii umane și desătăciunea tuturor acțiunilor pe care le întreprinde omul de rând.

A doua serie de cuvinte-cheie este cea a atributelor verbelor (atenție, când spunem „attribute” nu avem în vedere sensul lexical!), care le conferă culoare: „splendori”, „fast”, „semețe turnuri”, „oceanul”, „spor”, „praf”, „nimicirea”, „ruine”, „iubirea” etc. Relevarea lor în recital este subtilă și ține cont de întregul ritm pe care l-am folosit până la acest moment. Pentru că nu ne permitem schimbări ale fluxului energetic și pentru că, mereu, trebuie să relaționăm cu vocile corului ortodox din spate, delimitarea acestor cuvinte cheie nu trebuie să fie ruptă de suful recitalului. De asemenea, datorită imensității spațiului de joc, care ridică serioase probleme de impostație, expresia corporală și asumarea ei începe să joace un rol covârșitor. Am detaliat, deja, cum contactul vizual cu auditoriul începe să capete amploare, deci este nevoie de gesturi care să acompanieze cu mare finețe seria cuvintelor cheie pe care alegem să ne construim structura dramatică a acestui moment.

Nu dorim să reluăm aici o discuție deja lungă, referitoare la teoria traducerii textelor shakespeareiene. Ne mulțumim să facem scurtă referire și să declarăm că am avut în vedere și originalul *Sonetului*, unde poetul a insistat foarte mult pe „when I have seen”, în intenția lui de a crea o imagine pe care cititorul să o preia. Este drept, varianta originală a textului beneficiază de un alt tip de ecou al scrierii, căci acest „when I have seen” are o muzicalitate a sa aparte, augmentată de reluarea obsesivă a construcției verbale, cu o altă consistență sonoră decât varianta din limba română, care este mai puțin fericită („când văd”). Pentru a putea suplini ecoul muzical ce devine aproape obsesiv al lui „when I have seen”, dar și pentru a face trecerea la poezia următoare, am ales repetarea în ecou a ultimelor două cuvinte din sonet: „să ai”. Beneficiind de acustica specială a spațiului în care preferăm să susținem recitalul (biserica), formula de închidere a *Sonetului* 64, prin ecoul lui „să ai” vine ca o închidere firescă a poeziei lui Shakespeare, prin marcarea verbală a unei construcții verbale cheie ce se instituie ca o concluzie la meditația lirică a autorului. Plămădim, astfel, o punte spre textul arghezian: „O lăcomie crâncenă, nebună / Adună, omule, adună”. În studiul de caz precedent am arătat, în repetate rânduri, cum, în timpul unui *one-man show*, este nevoie de pauze ori de înșiruirea rapidă a textelor, aliniindu-le, astfel, la un numitor comun al emoției pe care dorim să o transmitem publicului. De altfel, poezia lui Arghezi instrumentează aceleași concepte ca cea a lui Shakespeare, punând accentul pe cuvinte cheie dintr-o zonă similară. Pentru moment, recitalul nu se mai concentrează atât de mult pe relația omului cu divinitatea, ci pe dimensiunea comună a existenței umane, dezvăluită textual în aspectele sale lumești. Portretul pe care Tudor Arghezi îl face omului mizează tocmai pe aceste elemente, iar exploatarea lor scenică trebuie să țină cont de aparenta lipsă de metaforă din scrieră. În fond, tot textul este o metaforă, iar rolul recitatorului este de a o transmite ca atare, în întregul său complex de semnificații, dar păstrându-se structura dramatică pe care am instituit-o până la acest moment. În ajutorul acestei strategii de comunicare vine forma specifică de adresare a poeziei, care se folosește de persoana a două singular și de un vag mod imperativ: „Adună, omule, adună / Căznește, fură, sapă și omoară.”

Mai atragem atenția la rimele pe care le folosește Argezi, căci prin ele se evidențiază cuvintele cheie de care am vorbit: nebună / adună; omoară / comoară; vesminte / oseminte / morminte; strâng / sănge; burete / sete. Pe lângă faptul că această listă redă elemente ce au putut fi identificate și în sonetul shakespearean, considerăm că formula argeziană de rîmă servește la comunicarea către spectator / cititor a unui sens fundamental, similar *mem*-ului analizat de Richard Dawkins în *Selfish Gene*, pe care l-am discutat în preliminariile teoretice ale acestui studiu. Contrastul dintre semnificațiile fiecăruiu ridică, în timpul spectacolului, probleme deosebite, din moment ce una dintre legile nescrise ale recitalului de poezie este „spargerea rimei” și identificarea unei formule de rostire a textului într-un ritm care să marcheze alte specificități ale formei de organizare textuale. Aici, în cazul poeziei argeziene, misiunea noastră este cu atât mai dificilă, cu cât vorbele care trebuie subliniate fac parte din însăși scheletul rimei. Prin urmare, soluția pe care am identificat-o și strategia de comunicare pe care o folosim ține cont de importanța transmiterii conținutului de semnificații al cuvintelor cheie din rîmă, dar fără a o apliica în detrimentul unei cursivități generale, ce completează și finalizează abordarea subtextului recitalului, încă de la sonetul shakespearean.

După scurta acoladă din modul de adresare al vocii din recital, odată cu următoarea poezie pe care am selectat-o, *Vântule, pământule*, ne întoarcem la un dialog direct cu divinitatea. De fapt, acesta ar fi cursul firesc al discursului din întregul text: prima poezie, cea a lui Nechifor Crainic, care a deschis spectacolul, a instituit formula de adresare, ne-a arătat cu cine se poartă dialogul, precum și relația cu divinitatea. Următoarele două texte (*Sonetul 64 și Omule*) au folosit drept prilej pentru a preciza poziția omului în univers și au colorat universul său spiritual, marcat de aceleasi caracteristici, atât la William Shakespeare, cât și la Tudor Arghezi: lăcomie, nimicnicie, deșertăciune, fragilitate, cruzime, dorință de putere. Toate acestea au fost marcate în textul comunicat printr-un ritm specific și, atunci când a fost cazul, prin contact vizual cu publicul și adresare directă către spectatori.

Întrebarea care deschide acest nou moment din recital vine ca o concluzie a tot ce s-a exprimat scenic până acum, prin toate mijloacele de expresie artistică pe care le-am întrebuințat: „pentru ce, Doamne, atâtă cruzime și atâtă măcel în grădina ta cea frumoasă?” Interogația este copleșitoare și o vom marca scenic ca atare, schimbând, de data aceasta, pentru puțin timp, interlocutorul. Situația nu va dura, însă, căci imediat ne vom întoarce către public și, ancorându-ne de textul lui Argezi, vom căuta cu ochii în public: nu ne interesează identificarea unei persoane anume care poate răspunde la întrebare, ci ne interesează răspunsul – acesta este mesajul pe care dorim să îl transmitem din spațiul de joc, care, cel puțin deocamdată, nu operează cu nici un fel de emoție lirică. Încărcătura spirituală a textului, mai ales în înșiruirea fragmentelor care compun recitalul, este mult prea mare, deci interogația este rece și directă. Conotațiile emotionale apar numai după ce întrebarea este explicitată și dezvoltată, iar eul liric este extrapolat la întreg contingentul uman și este asimilat regnului animal sau

vegetal, într-o identificare totală cu ceea ce este viu și frumos: „sunt floare, pasăre sau altă făptură, mare și mică”. Tonul de mustare al poeziei va fi redat scenic în consecințele directe ale scrierii: vocea poetului, pe care o transmitem mai departe către public, este apăsată, iar existența umană se transformă într-o luptă inutilă pentru supraviețuire, augmentată de cunoaștere și de protejarea și luminarea neputincioșilor: „Am născut o dreptate ca să-i apar pe cei neputincioși, căci am născut și scrisul, și cititul, și foaia de hârtie pe care muștele albastre ale gândurilor mele lasă vecinie semnele mele, după ce eu mă voi risipi.” Imaginea tipic argeziană, inconfundabilă, încheie această etapă a recitalului, în continuare trecându-se la un alt registru poetic, reprezentat de *Sympozion*-ul lui Ștefan Augustin Doinaș.

Așa cum, în recitalul bazat pe textele lui Ion Creangă și Mihai Eminescu, am ales ca punctul culminant să fie reprezentat de *Glossă*, acum am desemnat *Sympozion* pentru climax, deoarece, în afară de posibilitatea adresării directe către spectator, în textul lui Doinaș se poate identifica un fir narativ care poate fi foarte bine fructificat în construcția dramatică a recitalului. Desigur, ceea ce ne interesează, în mod direct, este subtextul poeziei, dar acesta este un construct care se plămădește adânc în scriitura lui Doinaș, care, prin însăși povestea pe care o spune, poate transmite spectatorilor o stare absolut necesară de introspecție și de receptivitate înspre dimensiunea senzuală a existenței umane. Am ales ca cea mai potrivită cale de ilustrare scenică a trecerii spre poezia lui Doinaș să fie legarea ei cât mai strânsă de versurile lui Tudor Arghezi, pentru a conferi un ritm rapid recitalului, în contrast cu lentoarea articulării verbale a corului bisericesc, dar și pentru că ceea ce însumează conținutul ideatic al poemului se înscrise, cel puțin în prima fază, în aceeași sferă de idei. Este perfect adevărat că, până la acest moment, scriitura din textele recitalului a operat cu imagini puternice, dar acum este primul moment în care avem o descriere a unui cadru – o natură moartă, în fapt: vinul din cupe și rodiile strălucind pe mese sunt o imagine parcă desprinsă din naturile moarte ale școlii flamande de pictură. Aparent simplă și fără implicații deosebite în structura intimă a recitalului, imaginea desemnează, totuși, cadrul în care va fi plasată frământarea intelectuală a decadentului ospăț. La fel, plasarea în timp a evenimentului și trasarea coordonatelor sale temporale, în comparație cu „lumea”, „pofta” și „răsfățul”, indică intenția clară a autorului de a stabili un loc și un timp al acțiunii, de care recitatorul trebuie să țină cont. La acest moment, de început, al poeziei lui Doinaș, ne mai interesează și detaliul măștilor pe care le poartă „conviviali”, deoarece astfel se instituie textual o convenție dramatică, ce ține de artificialitatea actului teatral dar și de dimensiunea simbolică a acestui obiect, mai ales în contextul în care i se indică și substanța din care sunt realizate: lutul, cu o materialitate care poate fi extrem de fragilă, dar și puternică, dură. Tonul folosit este unul de atenționare severă, deoarece, odată cu faptul că acesta se pliază cel mai bine peste scriitura lui Doinaș, trebuie ca spectatorul să simtă că este inclus și că are un rol activ în ceea ce se întâmplă în decorul naturii moarte de care vorbeam mai sus. Atenționarea și mustrarea aceasta echivalează



cu introducerea „forțată” a receptorului în universul poetic al lui Ștefan Augustin Doinaș și cu includerea sa în convenția teatrală indicată de măștile de lut ale convivilor. Adăugate semnificațiilor și simbolurilor biblice ale vinului și rodilor, măștile completează „scenografia” spațiului poetic de joc și instituie niște coordonate de care recitatorul este obligat să țină cont atunci când își ia publicul și îl transportă în acest decor atât de complex, tocmai prin simplitatea elementelor primare cu care a fost plămădit.

Toate aceste elemente pregătitoare conduc spre o primă ancoră pe care o aruncăm înspre public: întrebarea „Nu simți că vinul are-un gust amar?” este adresată cu o impostație directă spre un spectator anume din sală, ales la întâmplare, dar, în aşa fel încât toți ceilalți să simtă că întrebarea a fost, de fapt, adresată, lor, fiecărui în parte. Trecerea aceasta de la general la particular în metoda de adresare dintr-un *one-man show* funcționează, în general, producând rezultate ce permit audienței participarea la derularea și desfășurarea avalanșei de idei și de sentimente din spațiul de joc. În cazul acesta, însă, al *Sympozion-ului*, metoda vine ca un fericit cap de pod și contrapunct la cadrul mult mai general al începutului recitalului, când vocea noastră, ca interpret, era doar „una din multime”, care beneficiază de o oarecare individualitate pentru a ridica anumite semne de întrebare sau pentru a comunica anumite tulburări ale sinelui. De asemenea, credem că opțiunea aceasta, de a ne adresa direct publicului printr-o interogație care beneficiază de o sumă nu foarte bogată de semnificații, oferă posibilitatea ca spectatorii să recepteze pe deplin adresarea, cu atât mai mult cu

cât este construită pe fundația pronumeului personal la persoana a doua singular, pentru ca, mai apoi, să poată să se concentreze pe încrăngătura deosebit de complexă de semnificații și simboluri ce rezidă, de exemplu, în pasajul unde se descrie privirea hipnotică în pahar, ce va fi comunicată sălii prin mijloace artistice diferite: tonul nu mai este acum acela al unei adresări directe, ci se revine la tușa de forță, oarecum impersonală, care are menirea de a institui distanța necesară unei introspecții și unei asimilări indirekte a conținutului de semnificații, filtrate de însăși puterea textului lui Doinaș.

Incertitudinea și nimicnicia condiției umane sunt subliniate textual de către lipsa de sens a chefului și de caracterul său necumpărat, iar noi am ales ca în exgeza scenică, această nuanță să fie comunicată printr-un ton de rezoluție, care să fie cu totul opus lamentației de la începutul recitalului, când versurile altor poeti evalau, cu mijloacele lor, aceleiasi caracteristici ale omului și ale condiției sale. O continuare a acelui ton ar fi însemnat nu numai o săracie a mijloacelor de expresie artistică, dar și un repertoriu limitat de stări și de sentimente pe care dorim să le comunicăm fiecărui spectator în parte. Fumul Cald care ne apăsa pe fiecare dintre noi trebuie explicitat scenic nu prin mijloace vagi, „fumuri” și ambigue (care pot însemna tânguire, lamentație și ritm lent), ci printr-un accent hotărât al cuvântului și al verbului din fiecare frază pe care o plasăm în universul spiritual al spectatorului. În continuare, trebuie făcut în aşa fel încât adjecтивul „scump”, marcat sintactic ca un atribut al vinului, să fie perceput ca o caracteristică

primordială a unei materii vii, sfinte. Publicul trebuie să fie conștient că acest „scump” înseamnă „iubit” și „sfânt” și nu este folosit în contextul sferei semantice ce are referire la o evaluare a sa cu mijloace materiale.

Așa cum am procedat și în cazul celeilalte adresări directe către public, marcăm dialogul în recital printr-o adresare directă către un anumit spectator din sală, astfel încât întreaga colectivitate care asistă la *one-man show* să se simtă inclusă: „Iubito, rupe farmecul nebun! / Cântarea asta sumbră nu-i a bună...”. Este momentul ca ritmul să fie accelerat cât se poate de mult, căci poetul oferă nu numai o avalanșă de imagini care mai de care mai complexe, răsturnând și învăluind în fum natura statică de la început. Vocea recitatorului trebuie să țină pasul cu acest ritm al scrierii, care nu poate fi, în nici un caz ignorat, dictând suflul și articularea recitatorului. După cele două adresări directe către public, acum întreaga audiență este alături de noi și este ținută captivă timbrului nostru vocal, metodelor de comunicare, mijloacelor de expresie artistică. Imensitatea banchetului și consecințele sale sunt玄mice și țin de caracteristicile macro-istoriei.

Motivul lumii ca vis și al lumii ca teatru, atât de uzitat în poezia eminesciană este reluat de către Ștefan Augustin Doinaș, dar aici recitatorul trebuie să țină cont de particularitățile scrierii fiecărui autor în parte – ceea ce se poate realiza numai printr-o abordare inițială a textului cu instrumentele filologului. Lumea ca vis din poezia eminesciană este o consecință a viziunii romantice asupra universului și a destinului uman, pe când lumea ca vis a lui Doinaș este o consecință a caracterului ludic cu care operează poezia lui, ce intersectează caracterul baladesc al universului său poetic. Nu trebuie uitat niciodată că textul lui Doinaș nu reprezintă o suita de viziuni, ci o înlănțuire, pe un schelet narativ, a unor motive și teme care l-au preocupat în sensibilitatea lui de poet. Astfel, ca recitatori ai scrierii sale poetice, suntem obligați să ținem cont de această structură narrativă, pe care o implementăm scenic în acel ritm accelerat, care va ține publicul cu sufletul la gură și abia dacă îi va da timp să respire. În acest moment al recitalului, aproape că nici nu mai conțează orizontul cultural de așteptare a multimii care compune publicul și nivelul lui de familiarizare cu textul poetic al lui Doinaș. Poezia de față operează cu sentimente și cu stări ale sufletului care au fost deja bine plasate în conștiința publicului prin mijloace perfect asumate de exprimare artistică. Să nu uităm, atâtă timp cât interpretul de pe scenă nu respiră, nu va respira nici publicul, într-atât de strânsă este legătura dintre cele două entități, în cazul unui *one-man show* care și-a cucerit deja spectatorii.

Finalul completează ritmul pe care l-am folosit până acum, precum și scheletul pe care am construit scenic interpretarea textului poetic al lui Doinaș. O ultimă adresare directă către un individ din sală („Așa ți-ăș spune...”), rapidă, pentru a trece la configurarea sfârșitului, care este completat cu o sentință dură, de care ținem cont în expresia noastră artistică: „Nici vinul vechi și nici tămâia arsă / Nicicând n-au fost menite pentru noi!”. Accentul este unul crâncen, deoarece suflul interior al poemei se îndreaptă spre o

anumită concluzie, ce este comunicată cu accentele de îndârjire atât de puternice ale scrierii.

Poezia următoare, de Arghezi, devine o completare a discursului din *Sympozion*, încă de la primul vers rostit: „Pentru ce mi-ai dat minte, Doamne, și judecată? Ca să mă bat jocorești?” După mărețul festin din poezia precedentă, parcă este momentul să revenim întrutotul la condiția umană fragilă și plăpândă care a însoțit masca pe care ne-am compus-o de lungul acestui recital. Nu este vorba despre configurarea unui personaj pe scenă, ci, mai degrabă, de asumarea parțială a unei voci interioare din complexul de sentimente care este generat de fiecare text poetic. Astfel, ne întoarcem la acel *persona* care este mic în fața divinității, umil în întrebările pe care le adresează. Noi am ales să completăm această umilită cu o oboseală pe care o explicăm prin masa de trăiri dislocată în poezia lui Doinaș. Este firesc ca, în cursul recitalului, să existe un moment mai lent, nu pentru destindere, ci pentru introspecție și meditație. Adresarea este, de această dată, direct către divinitate, dar am ales să ne folosim de acest procedeu în contrast cu scriitura argheziană: întrebarea este adresată publicului, dar divinității ne îndreptăm cu explicitarea sa: „Eu am pus preț pe mintea mea...”, ca o completare și justificare a condiției incerte a omului de rând, care articulează o voce umilă. Vocea este descompunătă, iar atitudinea este cea de căutare într-o multime, (posibil infinită) de variante de răspuns, printr-o corporalitate care va sublinia și augmenta fragilitatea insului ce se întrebă pe sine și îl întrebă pe Dumnezeu. Încet, adresarea va trece dinspre infinit spre reperul cvasiprecis al publicului, iar *persona* devine din ce în ce mai fragilă și mai gingășă în condiția sa pur umană. Aici este nevoie de mare șicusință actoricească, pentru că nu dorim ca efectul pe care îl configurăm în spațiul de joc să fie acela de nesiguranță, ci de umanitate pură și delicatețe în întrebările pe care le invocăm (deși limita dintre cele două dimensiuni este adesea lipsită de precizie).

Psalmii lui Tudor Arghezi sunt o scriitură aparte, specială, care au nevoie de o receptare pe măsură și o exegeză scenică ce să țină cont de un aspect deosebit de important, așa cum reiese el din text: fragilitatea și singurătatea eului într-un univers care este pe cât de imens, pe atât de aspru în încercările la care supune ființa umană. Ancorele din text sunt foarte potrivite pentru compunerea unor imagini scenice esențiale în peisajul vizual al *one-man show*ului: „Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!” este mai mult decât o sugestie a poetului cu privire la locul său în lume, iar noi am văzut în acest vers o veritabilă didascalie de care am ținut cont în asumarea corporalității. Deși nu am fost niciodată pentru o redare *mot-à-mot*, în imagini, a sugestiilor din scriitura poetică, am considerat că, aici, aceasta este cea mai bună soluție de angajare a trupului într-o expresie plastică ce să fie atât derivatul versului arghezian, cât și un cadru plastic în cîmpul vizual al spectatorilor. Am avut în vedere și semnificațiile speciale ale ideii de „pieziș”, care ne-au indicat nu numai fragilitatea eului liric, cât și ideea de împărțire plastică a unui cadru vizual aparte: imaginea compusă de Tudor Arghezi este una dintre cele mai plastice din întreaga sa poezie (și nu numai), beneficiind de toate înțelesurile și implicațiile

legilor perspectivei, după care a și fost compusă. De la detaliul *macro*, se trece la cel *micro*: fructul amar și frunzisul șepos sunt dezvăluite abia după ce a fost desenat întregul cadrul, așa că le vom reda și noi, în recital, ca pe niște mici piese, esențiale în detaliile pe care le slujesc și transmisse verbal, ca atare, către public. Pe măsură ce cadrul este completat cu toate elementele care îl compun, atitudinea noastră se va schimba, iar privirea și impostația se vor îndrepta și către public, pe care trebuie să îl includem în acest tablou și să îl facem părțași la experiența singurătății, cu atât mai mult cu cât este vorba despre o singurătate în colectivitate, care este cu mult mai dură, mai apăsătoare și mai nemiloasă, dar, în același timp, datorită caracteristicilor contemporaneității, este și mult mai apropiată de universul spiritual al omului modern. În completarea acestui moment vine, ca o justificare, următorul psalm arghezian, în care, ca purtători ai expresiei vocale din poezie, vom proceda la o explicare a condiției umane a celui care se află în rugăciune: supunerea este mută, iar rugă fără glas, ceea ce echivalează cu nevoia celui care se află în dialog cu divinitatea de a utiliza mijloace non-verbale de comunicare. Incertitudinea cu privire la identitatea acțiunilor înfăptuite este un moment crucial al voii poetului: „Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune / Nici dorul meu nu-i poate omenesc.” - dificultatea de a își preciza locul în univers și de a își asuma și stabili acțiunile nu o privim numai ca pe o consecință a introspecției din rugăciune, ci din întreaga existență umană. Căutarea mută a poetului o vom reda scenic într-o atitudine de ezitare, căci nu ni se oferă nici un detaliu care ar privi rezultatul acestei acțiuni.

În selecția textelor care compun recitalul am insistat, după cum deja se poate observa, pe Psalmii lui Argezi, deoarece avem convingerea că reprezintă un moment important nu numai în peisajul poeziei religioase românești și universale, dar și pentru că ne-a interesat, în mod direct, ideea dialogului care se instituie, prin rugăciune, între poet și divinitate. Trecând dincolo de detaliile îndelung discutate ale biografiei argheziene, am socotit ca pe o provocare această idee, a redării scenice a unui asemenea dialog, care este abordat în termeni contradictorii, în primul rând de către poet, dar și de către receptarea critică. Să recită un text poetic în care se vorbește despre o rugăciune mută este un act artistic atât de intim încât, dacă este corect asumat cu mijloacele actoricești specifice, va avea puternice repercușiuni asupra universului spiritual al spectatorilor. Astfel, mai ales în cazul acestui calup important de poezie argheziană, ne-am folosit de o impostație precisă, de o asumare a corporalității și a repertoriului gestual care să vină ca o completare (dar și ca un contrast) la conținutul ideatic al versului, iar efectul a fost unul pe măsură: publicul a fost „prins”, îndreptat spre introspecție și meditație. Revenind la un orizont mai accesibil și mai apropiat masei, am încheiat cu „Rugăciunea mea nu este <<Dă-mi, Doamne, și mai dă-mi și iarăși dă-mi>>”, care vine ca o concluzie la tot ceea ce a exprimat poetul (și noi, ca interpréti) prin mușteria și solemnitatea rugii.

Un artificiu de organizare a recitalului ne-a permis legarea unui scurt fragment din Rilke de versul lui Argezi. După ce ne-am

adresat simplu, aproape complice publicului, venim cu o concluzie: „Căci moartea e moarte peste măsură. Suntem ai ei cu râsul în gură, când arătoare viață ne-o vedem în toi, moartea în miezul finței, plângă în noi.”, pe care o exprimăm scenic în gesturi largi, care încearcă, parcă, să cuprindă întregul spațiu de joc. Intenția principală pe care am avut-o aici în vedere este forță, nu numai pentru a concluziona și a marca un punct important din recital, ci pentru ca să putem realiza, prin contrast, trecerea spre următoarea poezie, care operează cu noțiuni mult mai apropiate publicului, lumești: „Bunicuța lui Andrei / S-a culcat în ladă / Cu făclii în jurul ei.” Aici am socotit că este foarte important să ne folosim de delicatețe și de candoare, tocmai datorită unei didascalii ascunse a poetului, care diminutivează substantivul din deschiderea poeziei. Desigur, opțiunea are valențe multiple: în primul rând și, cel mai important, ne canalizează atenția spre fragilitatea condiției umane, dar și spre starea fiziologică degradată, prin micime. Textul despre „bunicuța lui Andrei” nu avea cum să lipsească din selecția unui recital de poezie religioasă, chiar și numai pentru candoarea care rezidă în versurile lui Aron Cotruș. Dincolo de toate implicațiile conținutului de semnificații a acestei poezii, ne-a interesat, în primul rând, candoarea din scriitură, căci reprezintă un semn al unui mod esențial de a privi lumea și de a recepta destinul și vremelnicia condiției umane, cu întreaga ei sumă de înțeleasuri. Moartea cuiva apropiat poate fi pentru un copil o experiență traumatizantă, care să îl inițieze, în același timp, în suma marilor adevăruri ale vieții. Cu toate acestea, Aron Cotruș a avut îscușință de a sparge tiparul și de a oferi o perspectivă ludic-socială asupra acestui moment, iar transpunerea și codificarea în limbaj scenic a presupus utilizarea unor mijloace de expresie artistică ce nu au mai fost folosite în acest recital: puritatea morală a actanților din versuri a fost redată în spațiul de joc printr-o impostație spre un cadru general, folosindu-ne de mai multe reperuri din public pentru a ne transmite mesajul. Așa cum, mai înainte, ne adresam unui individ anume din rândurile spectatorilor pentru a transmite un mesaj întregii audiente, în ideea că funcționează o cvasi-solidaritate a pasivității, făcând ca, din acel spectator înspre care ne îndreptăm energia să se nască un set de unde care să ducă mai departe subtextul și intenția noastră artistică, tot așa, acum ne canalizăm expresia artistică înspre căt mai multe reperuri din sală. În fond, textul lui Cotruș este unul naiv, deci emiterea lui către multiple puncte de recepție este justificată tocmai de principalele caracteristici ale artei naive: permanenta predispoziție a artistului către mijloacele simple (nu simpliste!) de comunicare și către receptorii care sunt acordăți acelaiași sistem de codificare a imaginii. Arta naivă este complexă prin însăși structura sa intimă, simplitatea este doar aparentă, iar stângăcia este intenționată și „cinstită”. Determinările sociale incluse de către Cotruș în ecuația poetică nu vin decât să sprijine teoria enunțată mai sus și să ne ofere nouă, ca recitatori, șansa unor „cârlige” pe care putem agăta reperuri comune nouă și publicului, în configuraarea acestui moment caracterizat de suav, puritate și naiv. Încheiem discuția despre momentul „Bunicuța lui Andrei” atenționând cititorul că, aici, misiunea celui care recită este destul de dificilă: pentru că textul se îndepărtează destul de mult de gravitatea și somptuozitatea elementelor cu care opera recitalul

nostru până la acest moment, ar putea exista o capcană: aceea a utilizării unor mijloace de expresie artistică și căi de transmitere a energiei care să îndepărteze spectatorul de marile teme ale recitalului. În acest sens, utilizăm și recomandăm cumpătarea în expresie și corporalitate, corroborată cu claritatea mesajului și conținutului verbal pe care îl dirijăm spre public.

Pentru a oferi dinamism și ritm recitalului, mai ales acum, spre final, am revenit, în selecția noastră, la scriitura argheziană, unde, cu un ton grav și sumbru, avem un discurs întunecat și nelinișitor cu privire la trecerea timpului. Odată cu semnificațiile metaforelor și imaginilor din poezia lui Tudor Arghezi, pe care le transmitem mai departe, către public, se configurează și unele concluzii ale întregului recital. Zilele care „s-au împuținat și s-au făcut mărunte ca iarna” nu indică numai un timp specific, în sensul asocierii sale la percepția umană, ci un moment cosmic, pe care trebuie să îl transmitem ca atare întregii săli. Goulurile care, prin întuneric, împlinesc aceste zile trebuie comunicate precum elemente vide, dar palpabile, materializabile într-o ecuație ce conține spațiul și timpul. Tonul trebuie să devină resemnat și simplu, pentru că ne apropiem de final și este nevoie de utilizarea unor mijloace artistice de comunicare care să determine audiența să se întoarcă într-un context terestru, în mijlocul problemelor aparent banale ale umanității: timpul, viața, dragostea, deșertăciunea. Lipsa unor elemente de reper în existența cotidiană a contingentului este comunicată simplu, uman, cu intenție de împărtășire a unui adevăr știut deja de toți, dar care este important să fie resemnat, tocmai datorită fragilității condiției umane: „brațul ne minte, ochiul ne îșsală, călcăiul se sfiește, cugetul șovăie”. Explosia este „vine talazul”, care, pe lângă semnificațiile sale multiple, semnifică ultima explozie a forței și energiei din recital. Aici avem una dintre cheile acestui *one-man show*, căci după aparentul moment de acalmie, trebuie făcut în aşa fel încât publicul, laolaltă cu noi, ca interpret, să simtă și să vadă acel val care sosește implacabil, care reprezintă finalul și care trebuie întâmpinat scenic în consecință: cu coloana dreaptă, fruntea sus, cu dispoziția de a recepta și canaliza energia marelui valului spre ultimul text din recital, care este un val secundar, un reflux generat de acest moment de putere și tărie.

În final, ultimul *Psalm* al lui Arghezi vine ca o explicație a tot ceea ce s-a petrecut în ultimele treizeci de minute de spectacol: „mă gândesc că poate nu am fost de tot zadarnic și că poate am avut un rost, pe care nu-l știu, de vreme ce am trecut scânteietor printre stele (...) Mintea mea e o lumină de undeva.” Renunțăm la forță și trecem la acea fragilitate care caracterizează conștiința omului simplu, care încearcă să își explice relația sa cu sine și cu divinitatea. Acest punct este important nu numai pentru că marchează finalul recitalului, ci și pentru că oferă publicului posibilitatea de a se identifica complet cu *persona* care le vorbește. Aici sunt cele mai generale îndoieri ale spiritului în fața provocărilor pe care le ridică existența tumultuoasă în mijlocul marilor întrebări ale umanității, iar interpretul trebuie să devină egal cu publicul, partener cu acesta, tratându-l cu blândețe și cu candoare. În fine, mai remarcăm momentul de final, încheiat cu o interogație: „les florile din lemne

și gândurile din oase. Ale cui sunt? Ale mele?”, căci nu am vrut să încheiem spectacolul cu o sentință, ci cu o întrebare, care așteaptă răspuns, precum o rugăciune sinceră, adevărată, a unui copil.

Relația cu spațiul de joc este una specială, mai ales în cazul recitalului de poezie religioasă și acesta este un detaliu pe care ne vom concentra în cele ce urmează și peste care ne vom cădi concluziile cu privire la acest moment. Desigur, biserică nu este un spațiu gândit anume pentru un *one-man show*. Cu toate acestea, sinceritatea rugăciunii celor care o frecventeaază lasă o amprentă vizibilă și marcantă asupra spațiului, care se conjugă perfect cu sinceritatea actului artistic. Din această ecuație, dacă este corect formulată de principiile de funcționare ale mijloacelor de expresie artistică, poate rezulta un spectacol cu totul impresionant, care să doboare barierele de limbă și, de ce nu, de religie. Tehnic, este nevoie de o mare putere de concentrare și de asumare a procedeelor de construcție și de realizare a discursului, deoarece sonoritatea poate ridica probleme reale spațiului. În acest sens, este nevoie de o impostație perfectă, pentru ca până și ultimul spectator, din cel mai îndepărtat punct al audienței, să simtă că recitatorul își adresează personal, să resimtă textul în piept, precum talazul amintit mai sus, din psalmul arghezian. Relația cu corul care ne-a însotit în demersul nostru artistic este una cu totul specială și, dincolo de dialogul sunetelor, prin repetiții îndelungate, se poate ajunge la efecte cu totul remarcabile. Corul devine aproape un partener, care mobilează activ peisajul acustic al spațiului de joc și, prin forță și armonia sa, provoacă interpretul la acumularea unei energii deosebite și la transmiterea sa în mod fluent și coerent către întregul public. Amintim aici caracterul sacru, inițial, al *one-man show*-ului, importanța și semnificația șamanului în istoria acestui tip de spectacol și concluzionăm, susținând că un astfel de recital, dacă este sincer și corect realizat, asumat și prezentat publicului, poate transforma interpretul în vraci și publicul poate fi vrăjit, oferindu-i-se o experiență artistică și personală inegalabilă, care transcende spiritualitatea ortodoxă ce rezidă, abundant, în subtextul versurilor pe care le-am recitat. ●

BIBLIOGRAFIE

- *** *O teorie a semioticii*. Editura Meridiane, București, 2003
- *** *Tratat de semiotică*. Editura Științifică și Pedagogică, București, 1982
- Banu, George (coord.). *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regieei* -. Nemira, 2009
- Barba, Eugenio și Savarese, Nicola. *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*. Colecția Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Traducere din italiană de Vlad Russo. Humanitas, București, 2012
- Bârlea, Ovidiu. *Folclorul românesc*. București, Editura Minerva, 1981.
- Caillols, Roger. *Omul și valorile*. Editura Nemira, București, 1997
- Chiriac, Constantin. *Poezia ca spectacol*, Nemira & Co, 2007
- Chiriac, Constantin. *Spectacolul Poeziei*, Editura Nemira & Co, 2007
- Chubbuck, Ivana. *Puterea actorului*, Editura Quality Books, București, 2007
- Eco, Umberto, *Interpretare și suprainterpretare*, Ed. Pontica, Constanța, 2004
- Grigorescu, Dan. *De la cuciță la Coca Cola*. Editura Minerva, București, 1994
- Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Iași, Editura Polirom, 1999.
- Moutsopoulos, Evangelos, *Categoriile estetice*, Univers, București, 1976
- Rosencrantz, Karl. *O estetică a urâțului*, Editura Meridiane, București, 1984
- Wellek, René și Austin Warren. *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967
- Young, Jordan R. *Acting Solo. The Art of One-Man Shows*. Introduction by Julie Harris. Appolo Press, 1989





Anca Bradu

Censura transcendentală și sensul tragismului blagian

Q Abstract: The „vital” sources of Lucian Blaga’s dramas are exposed in the pages of the *Trilogy of Knowledge*, a philosophical text which generates a philosophical theatre by a process of distillation of myths, of the unconscious, of the points of reference which build a religion. The dramatic corpus is in congruence with the entire philosophical and thinking system of the Romanian philosopher. It relies on a link between the human spiritual substance and the tradition, on the indication of the necessary pre-existent conditions which establish the features of identity and the characteristics of collectivity. In this particular type of theatre there are obviously indicated three formulas of knowledge, from the „paradisiacal knowledge” opposed to „luciferical knowledge” (mysterious, with hidden signs and codes, which initiate the „state of crisis” and the unknown). Lucian Blaga invokes the third aspect of knowledge, the mythical one. The experience is encrypted in myths, folklore, in cosmical myths, superstitions fragmentary exposed, fact which creates difficulties of interpretations.

KEYWORDS: KNOWLEDGE, MYTH, PHILOSOPHY, UNIVERSE, TRADITION, FOLKLORE, RELIGION, THEATRE.

Anca Bradu is a director with *Radu Stanca* National Theatre, Sibiu, and an associate professor at the *Lucian Blaga* University of Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies. After her graduation from the National University of Theatre, Bucharest, in 1994, she received several scholarships and participated in many international internships, becoming the 1998 – 2002 recipient of *Bulandra* Theatre’s scholarship, part of the UTE (Union of the Theatres of Europe) programme for young directors; she took part in directing internships in Russia, Finland and Germany. She put on more than 30 shows in major theatres around the country which were either awarded prizes or nominated at the most important festivals of the kind; she has constantly collaborated with theatres from Hungary, France, Germany, Cameroon, Serbia, Finland. She has conducted many acting, directing and stagecraft workshops and, in 2010, she received the Ministry of Culture’s Diploma of Excellence for her outstanding contribution to the promotion of the Romanian theatre abroad. She successfully completed her PhD in the Performing Arts the same year, when she defended her thesis entitled *Lucian Blaga’s Dramatic Work – a Phenomenon of Romanian Anthropology*.

● 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, ankabradu@yahoo.com

Simbul adânc al ființei poate fi pus la Blaga pe seama unei puternice aderențe la tradiție. În viziunile sale antropologice, el raportează existența omului la o serie de condiții ambivalente vaste, subsumate conceptual „orizontului” și „stilului”, care reprezintă adevarate cadre existențiale de natură fizică și spirituală, ce premerg existența umană, ca un dat cu funcțune formativă determinantă în legătură cu identitatea individului și a colectivității. Aceste marcase stilistice au un caracter abisal, adică sunt coordonatele care configurează matricea subconștientă a omului. Ele determină modul în care, fiecare individ în parte și colectivitatea căreia îi aparține, realizează acțiunea de depășire a misterului. Astfel, omul ar fi capabil să dobândească un statut ontologic comparabil cu cel al Marelui Anonim. Rezultanta acțiunii matriciale a stilului și a eforturilor individuale este existența religioasă care reprezintă pentru autor realitatea spirituală cea mai complexă a fiecărui om, care se definește astfel, inevitabil ca un homo religiosus.

Trudindu-ne „prin desărurile de abstracționi, în care ne încumetăm ca în codri de schelete”¹ să încercăm o căt de laconică parcurgere a motivelor cunoașterii la Blaga, pentru a ajunge să dăm un înțeles conceptualui censurii transcendentale și a „personajului” central al Marelui Anonim. Teoria cunoașterii, oricătre divergențe de păreri și dispute a înregistrat în istoria ei accidentală și plină de peripeții, s-a întemeiat mereu pe spiritul cunoașterii paradisiace. Fenomenul e motivat de Blaga prin faptul că, acest tip de cunoaștere, ține de însăși natura cunoașterii. Cu distincții ireductibile, filosoful va opune acestui tip de cunoaștere un alt concept: cunoașterea luciferică. Acest fenomen, prin actul inițial, consideră obiectul său despăsat în două, într-o parte care se arată și într-o parte care se ascunde. Obiectul cunoașterii luciferice e întotdeauna un mister care, într-o parte se arată sub semnele sale și, într-o altă parte, le ascunde, sau, cum sugerează Blaga, stă ascuns în spatele lor. În timp ce cunoașterea paradisiacă își este sieși suficientă, cunoașterea luciferică provoacă o criză în obiect în sensul unei despărți ce-i fragilizează echilibrul lăuntric. Astfel, spiritul cunoșător intră în „împărația” problematicului, iar tatonarea teoretică, construcția, adică riscul și eșecul, neliniștea și aventura devin momente specifice ale acestei năzuințe ontice.

Factorul cel mai important, deși nu unic, spune Blaga, e atragerea misterului în obiectul cunoașterii. Cuvântul mister, pe căt de sonor pe atât de incert, a fost întotdeauna refugiu spaimei sau a neputinței de a înțelege ceva iar spiritul cunoașterii luciferice e acela de a pătrunde tot mai adânc în esența ascunsă a obiectelor. Dar misterelor deschise li se substituie altele, ascunsul relevat ia în anume măsură locul arătatului inițial. Necunoscutul e un permanent și inevitabil postulat, care cere veșnic înlocuirea arătatului prin ascuns și a acestuia prin și mai ascuns. În limitele cunoașterii luciferice, necunoscutul are un accent de esențialitate față de cunoscut și e chemat, odată revelat să dea un caracter de accidentalitate cunoscutului inițial. Blaga denumește fanatică partea

care se arată a misterului deschis și criptică partea care se ascunde a obiectului în criză, susținând că fanatic și criptic sunt cele două părți ale obiectului propriu cunoașterii luciferice. Numai că, orice revelare pozitivă a unui mister, prin cunoașterea luciferică, se angajează într-un proces fără limită. Unele mistere sunt indefinit atenuabile, dar ele niciodată nu vor fi convertite în non-mistere. Firea acestui tip de cunoaștere, dovedește în chip izbitor, spune Blaga, că atunci când nu e revelare disimulatoare a unui mister existential, cunoașterea e împiedicată de a fi altceva decât instalare în mister ca atare. Îngădătă de censura transcendentă, cunoașterea aceasta are numai două „libertăți spornice”: sau revelarea disimulatoare a unui mister, sau însăși conștiința misterului ca atare, oprindu-se la limitaimplacabilă a convertirii unui mister în non-mister: „Restricția aceasta ține tot mai mult de natura cunoașterii umane, cum malurile țin de noțiunea de râu. Deși apa luptă contra malurilor, fără maluri râul n-ar fi râu.”² Sfera nelimitată a cunoașterii individuale se referă și la cunoașterea mitică, ce are darul de-a le pătrunde pe toate celelalte pentru că experiența noastră e impregnată de mituri. Toate popoarele primitive și popoarele antice sunt stăpâne de modul mitic ca atare. Conștiința populară folclorică de pretutindeni și de totdeauna e îmbibată de mituri cosmice în plină strălucire, sau de frânturi aproape stinse de mituri trecute, din vârstă geologice. Superstiția, căreia susține cu subînțeles Blaga: „împotriva voinței îi aducem zilnic închinarea noastră, nu e decât mit în miniatură. Chiar oamenii de cultură ai prezentului, oricât de înrădăcinați în alte moduri de cunoaștere individuală au infinite legături cu mitul. Conștiința noastră e spintecată de țăndări de mituri, ca trupul Sfântului Sebastian de săgeți. Ne învelim în fragmente, în standarde de mituri sfâșiate; aceasta e poate latura cea mai caracteristică a tragediei noastre de oameni în trecere ai unor timpuri în trecere. (...) Rațiunea nu a putut decât să fragmenteze miturile, să le amestece să le împrăștie, dar n-a putut să le răpună. Introducerea unei legi pentru protecția miturilor nu e necesară. Miturile există și vor continua să existe.”³

Tulburătoarea demonstrație blagiană susține și faptul că cei ce creează miturile nu prind mai întâi sensul lucrurilor pentru că să-l îmbrace ulterior în haina mitică, ci „miturile cu zvonul lor de pădure, de mare, de trăsnet, cu aroma lor carnal-aeriană” sunt socotite de cei care le creează mai autentice decât însăși realitatea de toate zilele. Numai că nici un mit nu e revelație pură a unui sens sau a unei transcendențe. Deși exprimă un sens, ele îl exprimă numai în măsura în care-l și ascund: „Când mitologia biblică ne vorbește despre paradis – și despre pomul cunoașterii [...] încercând să dăm de prundul ultim al acestui mit, întâmpinăm serioase dificultăți. În fața acestui mit, siguranța interpretativă ne părăsește. [...] (miturile) Ele circulă, aceleasi în esență, diferite prin armuri, aproape pe întreg globul, de mii de ani, scăpărându-și pretutindeni îspita inaccesibilă. Magic zguduite, mintea și sufletul omului se agață de ele ca sub porunca unei eterne vrăji.”⁴ Blaga se referă și la relativitatea interpretării semnificațiilor

2 Lucian Blaga, *Opere, Trilogia cunoașterii*, Ed. Minerva, Buc., 1983, pg. 461

3 Id., *ibid.*, pg.462

4 Lucian Blaga, *Opere, Trilogia Cunoașterii*, Ed. Minerva, Buc., 1983, pg.463

mitului, specificând că un mit poate fi interpretat fie ca expresie fulgurantă a unor permanente întâmplări cosmice, sau ca expresie revelatoare a sensului tragic al ființei umane sau ca expresie „cu lumini fosforescente” a unor realități psihice ascunse, cum ar fi raportul dintre viața noastră conștientă și inconștientă.

Raportând aceste concepte la subiectul dramelor blagiene, putem remarcă faptul că, simpla enumerare tematică a întregului corp dramaturgic ne revelează sursa lor conceptuală originară. Teatrul său laicizează misterialul antic, medieval ori renascentist sau, poetizând prezentul, îl ridică la tensiunile înalte ale tragicului arhetipal, producând, în fond, transferul dinspre sursa sacră, originară a mitului, spre interogația ontologică asupra misterului ființei. Sursa dramelor sale e întotdeauna mitică, iar câmpul lor de dezbatere e întotdeauna acela al conștiinței avide de perceperea marilor sensuri ale existenței.

Mergând în pas cu elanul cognitiv milenar al omului ce se regăsește în dramaturgia lui Blaga guvernat de concepțele filosofice enunțate mai sus, să vedem cum se configerează tragicul frângerii acestui elan. Aici intră în scenă Marele Anonim care, conceptual vorbind, ne îngăduie să surprindem misterele existențiale sau disimulat, sau deloc, sau „ca mistere”. Blaga consideră „adevărul absolut, adecvat și nelimitat, adică transcenderea pozitivă, obiectivitatea în sine”⁵, drept postulatul spiritual cel mai înalt în domeniul cunoașterii. Censura transcendentă e expresia sumară a raportului între viață, spirit și Marele Anonim. Prin această censură, El îngăduie spiritului să se realizeze în viață în două feluri: fie prin acte de cvasi-cunoaștere, de disimulare a transcendenței, sau incomplet, printr-un autentic act de transcendere, dar numai prin ideea - negativ a misterului existențial. Realizarea spiritului ca act de transcendere e inteligeabilă cel mult ecstatic, ca mister potențat: Marele Anonim se îngrijește de dozarea spiritului prin „leasa unei censuri transcendentă” în avantajul și spre înălțarea și îmbogățirea vieții, spre paza și întărirea echilibrului existențial: „A susține că trebuie să ne ferim de soare, fiindcă el având o temperatură de mii de grade, ar putea să ne mistuie, înseamnă a nu ține seama de o mulțime de factori, care au darul să dozeze soarele în avantajul celulei vitale.”⁶

Marele Anonim e în posesia pozitivă a misterelor, căci numai El poate fi centru și censor originar al oricărei alte cunoașteri și numai El poate lua măsurile de apărare a misterelor existențiale. Împărtând cunoașterii individuale obsesia adevărului, elan înrădăcinat în chiar actul transcenderii, el nu îngăduie realizarea acestui elan spre adevăr decât în ideea-negativ a misterului: „Suntem categoric îndemnați spre – și categoric opritii de la unul și același lucru. Ce rost are așezarea noastră între pinterii acestui imperativ și frânele acestui refuz – e greu de spus. [...] Antinomia aceasta caracterizează tensiunea supremă și chinuitoare sub imperiul căreia trăiește individul cognitiv”⁷, ea fiind o fereastră deschisă spre însăși natura prăpătioasă a Marelui Anonim.

Distanța intercalată între noi și misterele existențiale mai e și o mărturie indirectă despre o ierarhie a valorilor pe plan metafizic;



e vorba aici de o „extravaganță” a Marelui Anonim, căci propoziția aceasta interpretată în ordine umană are semnificația: creația precede morala. Această afirmație o justifică Blaga în felul următor: într-un sistem existențial, în care nu mai e posibilă nici o creație, morala poate, desigur, să reprezinte valoarea cea mai înaltă și suprema zodie stăpânitoare. Într-un sistem, în care mai e, însă, posibilă o creație, valoarea cea mai înaltă e creația. Așadar, destinul uman e împărtășit într-un sistem în care creația e permanent posibilă și în care valorile spirituale au o irecuzabilă orientare creatoare: „Dacă nu ne înșeală toate semnele, sistemul existențial în care ne găsim, prin restricțiile cu care ne supune, și prin drumurile pe care ne îndreaptă, ne constrâng autoritar și patern, la o slujbă demiurgică, pe care o îndeplinim după indicațiile scrise în anatoma duhului nostru, indiferent că o știm sau nu o știm.”⁸

Putem afirma, parcurgând textele filosofice articulate în jurul motivului cunoașterii și al Marelui Anonim, că ne aflăm de fapt în punctul central al dezbatelor ontologice din dramele blagiene: figura păstrătorului irepresibilelor mister ale ființei împrumută în teatrul lui Blaga lucrarea fatumului din tragedia antică; această formă a fatalității, această determinare lăuntrică dintr-un ardent centru organic, cobyacă în dramaticul său pe calea istoriei culturii, artei, creației, neamului, care își creează eroii: Zamolxe, Manole, Avram Iancu, Moșneagul, Popa, Luca, Noe etc. se ivesc din această geneză mitică, luăți în posesie de un destin ineluctabil pe care-l transcend fie prin acte revelatorii (Zamolxe,

5 Id., Ibid., pg.536

6 Lucian Blaga, *Opere, Trilogia Cunoașterii*, Ed. Minerva, Buc., 1983, pg.539

7 Id., Ibid., pg.542

8 Id., Ibid., pg.544



Popa, Luca, Noe, Manole în momentul zidirii, Radu din Tulburarea apelor etc.), fie îl transcend prin actul simbolic și extatic al morții (toate morțile copiilor din Cruciada copiilor, Mama din Înviere, Moșneagul anticipându-și vizuinea sfârșitului, Manole etc.); ei sunt progeniturile unui timp simbolic în ordinea cunoașterii și a devenirii, eroii unei istorii ori ai unei meta-istorii ce-i renaște din imemorial. Putem identifica în Marele Orb, de pildă, o ipostază îmblânzită a Marelui Anonim care „răscolit” de orgoliul afirmării de sine și „înspăimântat” de propria-i singurătate, dorind să nu fie alungat din cetate și din basme, uzurpat de figurile mitologice cioplite în piatră de meșteri greci și apărat cu pisici spânzurate – se revelează și deci, conform gnoseologiei blagiene, pune în pericol echilibrul cosmic.

Blaga asociază fapte istorice esențiale din matrice culturale diferite, descoperind situații revelatoare, asemănătoare ca înțeles și însemnatate, mișcându-se cu o mare degajare la mari distanțe de timp și de spațiu: orgiasmul lui Zamolxe, anterior celui dionisiac, riturile metempsihotice ale dacilor (Zamolxe), problematizarea mitului christic în Transilvania secolului al XVI-lea, ca la marii filosofi ai Apusului, Spinoza și Giordano Bruno, Renașterea românească proiectată în atmosfera celei germanice (Tulburarea apelor), Cruciada copiilor în impactul sfâșietor al mentalității ortodoxe și a spațiului românesc (în piesa omonimă), spiritul manolismului în raport cu fausticul apusean (Meșterul Manole). Astfel sensul istoriei culturii nu se prezintă ca o evoluție graduală ori nedezmințit cronologică, ci ca o ordine vie, spontană și ireversibilă, dominată de fatalitate. Prin caracterul ei irațional, fatalitatea îi îngăduie lui

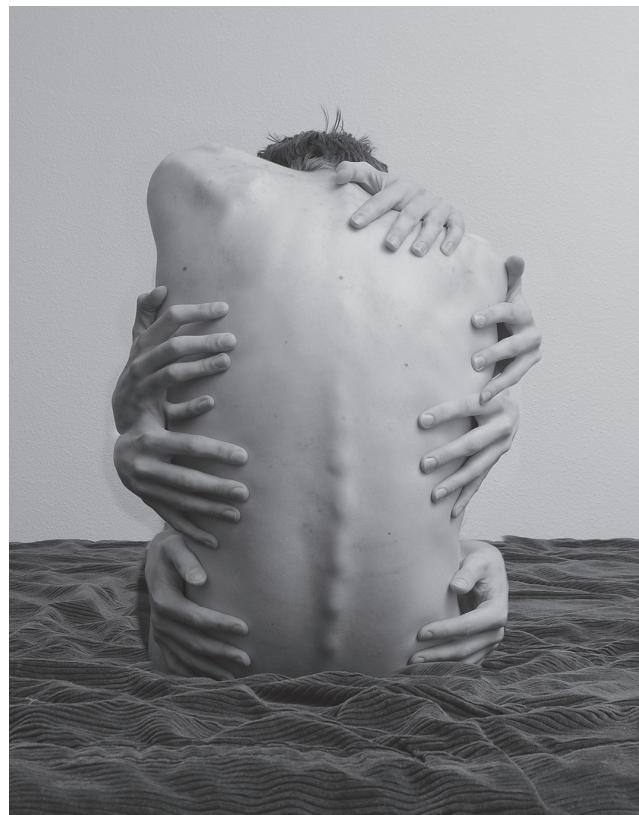
Blaga structurarea tragică a universului său dramatic și a figurilor sale de prim plan în conformitate cu gândirea mitică. „Fatalitatea o simți”, pe tărâmul ei „poți numai să vezi, să trăiești, să mori. [...] Cuvântul fatalitate are taină”, impunând studiul istoriei mai mult ca artă decât ca știință și sugerând exprimarea fatalității în „icoane imitând procedeele artei.”⁹

În Nașterea tragediei, Nietzsche afirmă că pentru a aprecia corect atitudinea dionisiacă a unui popor, trebuie să avem în vedere nu numai muzica lui, ci, în chip tot atât de necesar, mitul său tragic, în care vedem a doua mărturie a acestei atitudini. Spengler și, după el, Blaga, admit un substrat metafizic, un suflet pentru orice cultură și pentru felul de a se manifesta al acestui suflet un simbol spațial. Configurarea unei întregi culturi dintr-un singur centru sufletesc, acela al Trilogiei culturii și al sensurilor concepților sale, o realizează Lucian Blaga și în opera sa dramatică. Consecințele acestei optici globale, totalizatoare, culturale și antropologice legitimează atitudinea conceptual dramatică a lui Blaga, profund antiaristotelică în refuzul normelor acesteia. Dar această atitudine îi asigură, totodată, o autonomie de principiu față de orice norme artistice și întemeierea unora noi, originale, a unor atitudini spirituale fundamentale, ce îi permit articularea unei viziuni morfologice și antropologice cu totul inedite, tocmai în contextul în care tragedia, în dimensiunea ei axiologică, deși exprimă și reprezintă emblematic unitatea în contrarii a universului, armonia sa, în epoca modernă, deși răvășită de evenimente tragice, nu a

⁹ *Id, Ibid.*, pg 198

mai consemnat mari texte tragice. Ne referim, bineînțeles, la sensul propriu al sintagmei; în literatura dramatică modernă transcenderea evenimentului tragic de o conștiință superioară, în sensul unei certitudini, a devenit posibilă numai prin laicizarea semnificației. Marea parte a esteticienilor și teatrolor moderni explică dispariția tragediei prin moartea divinității pe care o anunțase Nietzsche în poemul zarathustrian. Conceptul modern de tragedie duce, inevitabil, la o explicație parțială a unui fenomen mult mai complex: degradarea tragicului în defavoarea extincției sale. În lumea modernă, conceptul de tragic, reelaborat, înlocuiește destinul supranatural cu destinul social sau istoric, ce ajung, deseori, să fie confundate cu destinul ontologic: „Tragedia este acea formă de artă care cere cu necesitate apariția prezenței divinității. Ea este moartă acum pentru că umbra acesteia nu mai cade peste noi, cum cădea peste Agamemnon sau peste Macbeth.”¹⁰ Într-o lume în care nu mai domnește ordinea universală și în care partea nu se integrează în totalitate, individul în colectivitate, omul în umanitate, insul izolat nu poate ameliora lumea. Tragedia clasică era structurată pe un model de lume armonică, guvernată de un implacabil echilibru al forțelor regenerative, în timp ce tragedia modernă investighează, cu predilecție, acele zone și resorturi ale conștiinței umane care generează coșmaruri, stări halucinante și angoase, insul lipsit de inițiativă devine un non-erou ce trăiește la periferia unei lumi absurde, martor impasibil al degradării istorice, iar bestiarul magicului e cel mai adesea înlocuit de cel al subconștiștientului. Acesta acționează printr-un determinism la fel de necruțător precum cel al zeilor (la Beckett, Max Frisch, Dürrenmatt, deseori și la Ionescu.) La Blaga, însă, fiorul tragic vine din aspirația ontică a personajelor sale spre adevărul absolut. Eroul său tragic vrea ori totul, ori nimic, condus de suful energetic al unui expresionism de factură metafizică. Refuzând programatic excesul de psihologism, deseori detectabil în unele lucrări ale exponentilor curentului, Blaga găsește o formulă calitativ poetică, transferând de cele mai multe ori psihologismul personajelor sale sub incidenta datului mitic. Ei se întreabă cu același glas din străfunduri: „Pentru un poet nu există societate nepotrivită! Putem noi, neadormiții, chinuții, nerăspăliții luminii, să ne scutim de atingerile ce ne strică până în măduvă?”¹¹

După Jung, miturile ar fi visurile colective ale popoarelor, pentru că trăirea subiectivă într-o lume de imagini vii, duce, dezvoltându-se la mit. „Heruvimii mitologiei creștine sunt, precum se știe, înzestrăți cu mai multe aripi. Două dintre aceste aripi sunt folosite de heruvimi, nu pentru a zbura, ci pentru a acoperi cu ele lumea inferioară, ca să nu o vadă. Aceste aripi sunt folosite ca un fel de scut și ca apărare a ochilor. Miturile manifestă, ca și acești heruvimi, o sfială de lumea inferioară lor, a „semnificațiilor”. Pentru cuprinderea semnificațiilor avem disponibile, ca organ special „ideile”¹² Așadar mitul nu poate fi tălmăcit în graiul ideilor. Blaga susține că doar cuvintele pot da mărturie de o atare atmosferă mitică, întocmai cum diferite obiecte poartă o sarcină electrică; tot astfel, cuvintele



noastre chiar izolate, poartă în diversă măsură o sarcină mitică: „înaltul”, „josul”, „cerul”, „pământul” etc. sunt încărcate cu o cu totul altă sarcină mitică decât: „verticalul”, „linia”, „inferiorul”. Cuvântul „toiac” poartă o altă sarcină mitică decât cuvântul „bastian”. Potrivit școlii psihologice moderne în mituri își găsesc un ecou simbolic străfundurile vieții inconștiente colective. Astfel, zeii cosmici, stăpânii lumii luminii, ar exprima simbolic conștiința umană, cătă vreme contra-zeii întunericului, demonii haosului, ar exprima, tot simbolic, inconștiul uman, cu toate pornirile sale monstruoase. La această teorie Blaga se raportează considerând-o numai ingenioasă, semnalând că o astfel de interpretare preface o trans-semnificație într-o semnificație materială, mitul fiind, din nou, prefăcut în alegorie. Astfel, psihanaliza nu s-a mărginit la un sondaj psihic, ci a imaginat structurile psihice ale omului în analogie cu imaginile mitologiei. Această mențiune devine necesară pentru decriptarea corectă a semnificațiilor textelor blagiene care au ca sursă de problematizare domeniul psihanalizei (vezi Daria, Ivanka). Semnalând eroarea de interpretare în textul filosofic de mai sus, Blaga o evită în textele dramatice, localizând sursa mitului în depozitarul semiotic al culturii arhaice românești sau universale, dar păstrând mitului semnificația originară: astfel Daria își numește obsesia inconștientă „Balaurul”, iar scriitorul Loga, amantul salvator, capătă conturul mitologic al Sfântului Gheorghe; obsesia crimei ce-l torturează pe Luca și-l constrâng la o purificatoare asceză, e asimilată forțelor obscure ale iadului, Luca afirmând că se simte posedat de „cineva pe patru labe” care „stă la pândă în mine”. Comițând actul împușcării, copleșit

10 Georg Steiner, *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, London, 1961, pg 39

11 Mircea Vaida, *Lucian Blaga, Afinități și izvoare*, Ed. Minerva, Buc., 1975, pg.160

12 Lucian Blaga, *Trilogia culturii, Geneza metaforei și sensul culturii, Despre mituri*, E. P. L. U., Buc., 1969, Pg. 300

așadar până la ultima consecință de acest demon al uciderii, el se proiectează pe un fundal extatic, precum un sfânt transfigurat de înfrângerea propriilor ispite, un arhanghel al prezentului, aureolat de conștiința propriei libertăți interioare:

Luca: „Prietene, dă-mi mâna.

Bucură-te și cântă.

Pe tine te mai cheamă singurătatea? Pe mine nu mă mai cheamă.

Vreau să râd între oameni. Cine mai are frică de oameni?

Vreau să fiu vesel pe străzi. Cine nu e astăzi vesel pe străzi?

Prietene, era să cazi în sânge. Sunt slobod, sunt scăpat. Sfinții au fiecare câte o aureolă pe cap.

Noi doi avem împreună una singură.

De-acum trebuie să ne-o purtăm tot împreună.” [...] (Ies amândoi, pământul sună ca o orgă.) (Tabloul al IV-lea)¹³

Revenim acum, precizând poziția lui Blaga față de teoriile psihanalitice ale lui Freud și Jung, prin conceptul noos-ului inconștient ce ar fi un fel de inconștient cosmic. Așadar miturile sunt plăsmuirile de intenție revelatorie, și primele mari manifestări ale unei culturi. Ele se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii. Visul de pe tărâmul psihologiei și-a stilistic, pe când mitul nu apare niciodată stilizat. „Mitul apare în coordonate stilistice, și determinat de categorii abisale, și ține de destinul creator și demiurgic al omului.”¹⁴

În lucrarea sa ulterioară, *Aspecte antropologice*, Blaga revine asupra fenomenului gândirii religioase insistând și asupra apariției acestui tip de gândire în trecutul îndepărtat al omenirii și asupra anumitor circumstanțe care au îlesnit această apariție, localizând geneza fenomenului în ere preistorice pe care le vom enumera fie și pentru rezonanța lor literară ce produce efectele unui poem suprarealist: „La aproximativ 500.000 de ani se calculează vechimea Cheleanului, cea mai veche dintre toate formele de civilizație al întâiului paleolitic. Paleoliticul vechi, cu forme precum Acheuleanul, Micoquianul, Clactonianul, Levalloisianul sau Mousterianul a durat vreo 400.000 de ani; paleoliticul mai nou cu forme ca Solutreanul, Aurignacianul, Magdalianul, Azilianul, a mai durat cel puțin o sută de mii de ani. Să mai adăugăm apoi la aceste durate cele peste 15.000 de ani ai neoliticului și cele câteva mii de ani de „istorie” a omenirii. Duratele acestea enorme, de-a lungul căroră gândirea magică poate fi identificată la fiecare pas, ni se pare îndeajuns înrădăcinarea gândirii magice. Ideea unor puteri sau substanțe magice reprezintă în ultimă analiză o născocire a spiritului uman.”¹⁵ Blaga consideră că e posibil ca și mitul, ca formă de gândire, să fie tot atât de vechi precum substanțele magice, numai că mitul nu este atât de irațional și de imposibil ca acestea. Pentru ca omul să accepte o idee atât de „imposibilă”, atât de „disperată” au trebuit să intervină ca factori incitanții condiții externe cu totul exceptionale, în urma unor schimbări climaterice, declanșate la un moment dat, din cauze probabil astronomice, pe scoarța pământului, omul a fost adus în situația catastrofală

a epocii de gheăță. El a acceptat să viseze puteri sau substanțe magice, capabile să corecteze neajunsurile externe pe care le-ar fi putut eventual pune în serviciul său. Blaga se întreabă dacă omul n-ar fi putut să pună în mișcare corpuri și substanțe numai prin propria voință; dar gândul existenței unor puteri și substanțe magice cât și tehnica prin care omul și le-ar fi putut aservi, au ceva din imposibilitatea unui vis la care recurge „paroxismul disperării și al panicii cosmice”. De aceea, presupune că geniul uman a ancorat atât de mult și de adânc în gândirea magică, fiind alungat de un sentiment similar celei de panică într-o situație catastrofală de lungă durată. În piesele blagiene, acest sentiment de disperare în fața necunoscutului și, mai ales al nesfârșirii lui, îl putem asocia conceptului dramatic de situație – limită pe care, în totalitate, o traversează personajele sale. De cele mai multe ori situația – limită se circumscrie la răscrucerea conștiinței de sine cu valorile transcendentului.

Să ne amintim numai mitul creației sacrificiale din Meșterul Manole și teribila situație – limită pe care o trăiește personajul central, realizând că actul imolării soției sale este inevitabil; ori Doamna din Cruciada copiilor, atunci când asistă, neputincioasă, la stingerea lentă a pruncului său, Radu, copleșit de setea mistică a Ierusalimului ceresc. Ea trăiește o profundă criză ontologică, ce nu poate fi depășită decât prin acceptarea inevitabilului: copilul trebuie redat călugărului Teodul și nesfârșitului său șir mistic de victime inocente. Momentul acestei decizii este cenzurat de dispariția fizică a călugărului, iar revelația mistică pe care o trăiește copilul în momentul morții, anulează chinul matern printr-un gest aproape justițiar al transcendentului enigmatic. Dar cea mai brută expresie de spaimă cosmică o găsim în pantomima Învierei, în momentul în care bătrâna Mamă, îndoliată de dispariția fulgerătoare a celor trei feciori răpuși de ciuma ce s-a abătut peste sat, ca o pedeapsă apocaliptică, sfâșiată de dorul Vochiței, unică fică, măritată împotriva voinței sale cu un bogătan dintr-un sat străin, nu poate muri. Disperarea durerii și mai ales a ne-morții o conduce la un gest magic terifiant: printr-o invocație-blestem îl scoate din mormânt pe Constandin, fiul cel mare și mijlocitorul nunții care a tulburat ordinea originară și-l azvârle într-un zbor cosmic. În mentalitatea arhaică românească acest gest echivalează cu un păcat incomensurabil.

Înspăimântător, Constandin se ivește precum Lazăr din mormântul său, aruncând cu bulgări de pământ în mama infernală ce nu mai prididește să-i tulbere somnul morții; abia la a treia invocație pornește în zborul său funebru după sora prea mult dorită:

„Mama: Intră în cimitir, se oprește lângă un mormânt. Sare de trei ori împrejur, îngenunchează, ridică brațele și blestemă.

Constandin: se ridică din mormânt.

Mama: îl blestemă să n-aibă odihnă, că a sfătuit-o să-și mărite pe Vochiță în depărtări.

Constandin: se cufundă iar.

Mama: sare de trei ori în jurul mormântului; îl blestemă astfel, murmurând pentru sine: „Din mormânt să ieși și să-ți faci siciul cal, și vălul de pe față să-ți-l faci să, să-mi aduci pe Vochiță.”

Constandin: se ridică și iar se cufundă.

Mama: repetă: „Din mormânt să ieși, să-ți faci siciul cal, și vălul de

13 Lucian Blaga, *Teatru*, vol. I, Ed. Minerva, Buc., 1984, pg.316

14 Lucian Blaga, *Trilogia culturii. Geneza metaforei și sensul culturii. Despre mit*, E. P. L. U., Buc., 1969, pg.302

15 Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Ed. Facla, Timișoara, 1976, pg.133

pe față să ți-l faci să, să-mi aduci pe Vochița.”

Constandin: se ridică, azvărle cu bulgări în ea, se cufundă.

Mama: a treia oară: „Din mormânt să ieși, să-ți faci sicriul cal, și vălul de pe față să ți-l faci să, să-mi aduci pe Vochița.”

Constandin: se ridică, încalcă pe sicriu și pornește prin văzduh – peste biserică.

Mama: se uită după el, cu mâna streșină la ochi.

Un câine: se aude hăuind.

Alt câine: se aude hăuind.

Alt câine: se aude hăuind.

Mama: rămâne neclintită, cu ochii unde s-a pierdut Constandin călare pe coșciug.” (Tabloul al II-lea)¹⁶

Momentul reîntoarcerii celor doi călători cosmici, frate și soră, echivalează cu momentul despiciării cerurilor care produce fiori întrregii comunități. Faptelor în cari se amestecă și puterea morților nu le mai opune nimenea nici o rezistență.

Sosirea lor în pragul casei părintești e sincronă cu momentul slujbei de înviere, care face posibilă și moartea extatică a mamei în brațele ficei atât de așteptate, dar și regenerarea întrregii comunități care reintră în ordinea legilor sale străbune. Am putea spune că asistăm la „un happy-end cosmic”, sau (lăsând umorul negru deoparte) la o mândruitoare apoteoză a sacrului:

„Preotul: bate în ușa bisericii.

Vochița: bate și ea la ușa Mamei.

Mama: întreabă dinăuntru, ca dintr-un mormânt din care a înviat:

Cine-i?

Vochița: Eu sunt, Vochița ta!

Mama: Tu ești ciumă!

Vochița: Nu e ciumă, e Vochița ta!

Mama: Tu ești ciumă.

Vochița: Nu e ciumă. E Vochița ta! – Ușa bisericii se deschide, și în aceeași clipă...

Mama: deschide și ea și apare gârbovită în prag.

Vochița: tresăltă de bucurie.

Mama: se luminează parcă ar visa.

Vochița o prinde în brațe.

Mama: moare în extaz. În față bisericii CREDINCIOȘII cântă tare: Hristos a înviat!”¹⁷

Inspirată de o sursă din folclorul străvechi românesc, balada Voichița, dramatizată în stilul misterios al nonverbalității, pantomima înviere este poate cea mai convingătoare moștră de tragic autohton. Lucrarea marii taine christice îmblânzește stihile umanului într-o regenerativă pace mitică, întocmai ca în marile legende mitologice ale Greciei antice.

Cultura implică un mod ontologic specific uman, adică existența într-o ambianță mereu „desmărginată”, în care orizontul lumii concrete se conjugă cu orizontul necunoscutului. Numai că omul, având capacitatea de a se ridica la cel mai înalt nivel de organizare, reprezentă, în același procent, și o adeverărată „arhivă de primitivism”. A exista ca om, înseamnă, din capul locului, spune Blaga în studiul despre semnificația metafizică a culturii, a găsi

o distanță față de imediat prin situarea în mister. Imediatul nu există pentru om decât pentru a fi depășit, există numai ca pasaj, ca simptom al unui altceva, ca semnal al unui „dincolo”. Numai că situarea în mister „prin care se declară incendiul în lume”, revendică un destin înzestrat cu un permanent apetit de a încerca revelarea misterului.

Din această perspectivă culturală rezultă ca o consecință necesară a specificității existenței umane care, pentru Blaga, este existență în mister și pentru revelare. Dar pentru că Marele Anonim veghează la păstrarea și asigurarea unui echilibru existențial în lume, împiedicând cunoașterea absolută și asigurând intangibilitatea misterului, singura posibilitate care se deschide omului de a-l revela este aceea a plăsmuirilor prin creații artistice, prin creații de cultură. Omul, prin plăsmuirii de stil, își realizează permanent destinul creator ce i-sa hărăzit și-și satisfacă modul de a trăi în chip cu totul specific: „Stilul, cu rădăcinile sale în categoriile abisale, este mijlocul prin care Marele Anonim asigură de o parte destinul creator al omului, și prin care Marele Anonim se apără de altă parte, ca omul să i se substitue. Veleitatea omului de a i se substitui divinității, veleitate, la care se face înflorită și poetică aluzie în unele mituri [...] reprezintă totodată și piedica definitivă. Stilul, care sub unghi uman înseamnă singura depășire posibilă a condițiilor imediatului și suprema satisfacție dată capacitatei noastre existențiale, este totodată și o frâna transcedentă. Semnificația metafizică [...] ce i-o atribuim, conferă un rost, un tâlc, tocmai relativității produselor și plăsmuirilor umane.”¹⁸ Filosoful român e convins că „omul e un capăt” și nici un nou tip biologic superior nu poate să se desprindă din om, pentru că în el s-a produs o substanțială mutație ontologică. El e capabil să pătrundă prin creație în zonele liminare și chiar în ceteoase regiuni de dincolo, adică în ținuturile de mare densitate ale misterului, unde „gândul nu se mai poate mișca decât îmbrăcându-se în tăceri rituale.”¹⁹

BIBLIOGRAFIE:

BLAGA, Lucian, Opere, Trilogia cunoașterii, Editura Minerva, București, 1983

STEINER, Georg, The Death of Tragedy, Faber and Faber, London, 1961

VAIDA, Mircea, Lucian Blaga, Afinități și izvoare, Editura Minerva, București, 1975

BLAGA, Lucian, Trilogia culturii, Geneza metaforei și sensul culturii, Despre mituri, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

BLAGA, Lucian, Teatru, vol. I, Editura Minerva, București, 1984

BLAGA, Lucian, Aspecte antropologice, Editura Facla, Timișoara, 1976

BLAGA, Lucian, Opere, Teatru, (ediție critică și studiu introductiv de George Gană) Editura Minerva, București, 1986

BLAGA, Lucian, Trilogia Culturii, Orizont și stil, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

¹⁶ Lucian Blaga, Opere, Teatru, (ediție critică și studiu introductiv de George Gană) Ed. Minerva, Buc., 1986, pg.312

¹⁷ Id., Ibid., pg 321

¹⁸ Lucian Blaga, Trilogia Culturii, Orizont și stil, E. P. L. U., Buc., 1969. pg. 377

¹⁹ Id., Ibid.





Alba Stanciu

Teatrul lui Carmelo Bene. Text scenic și abordări muzicale

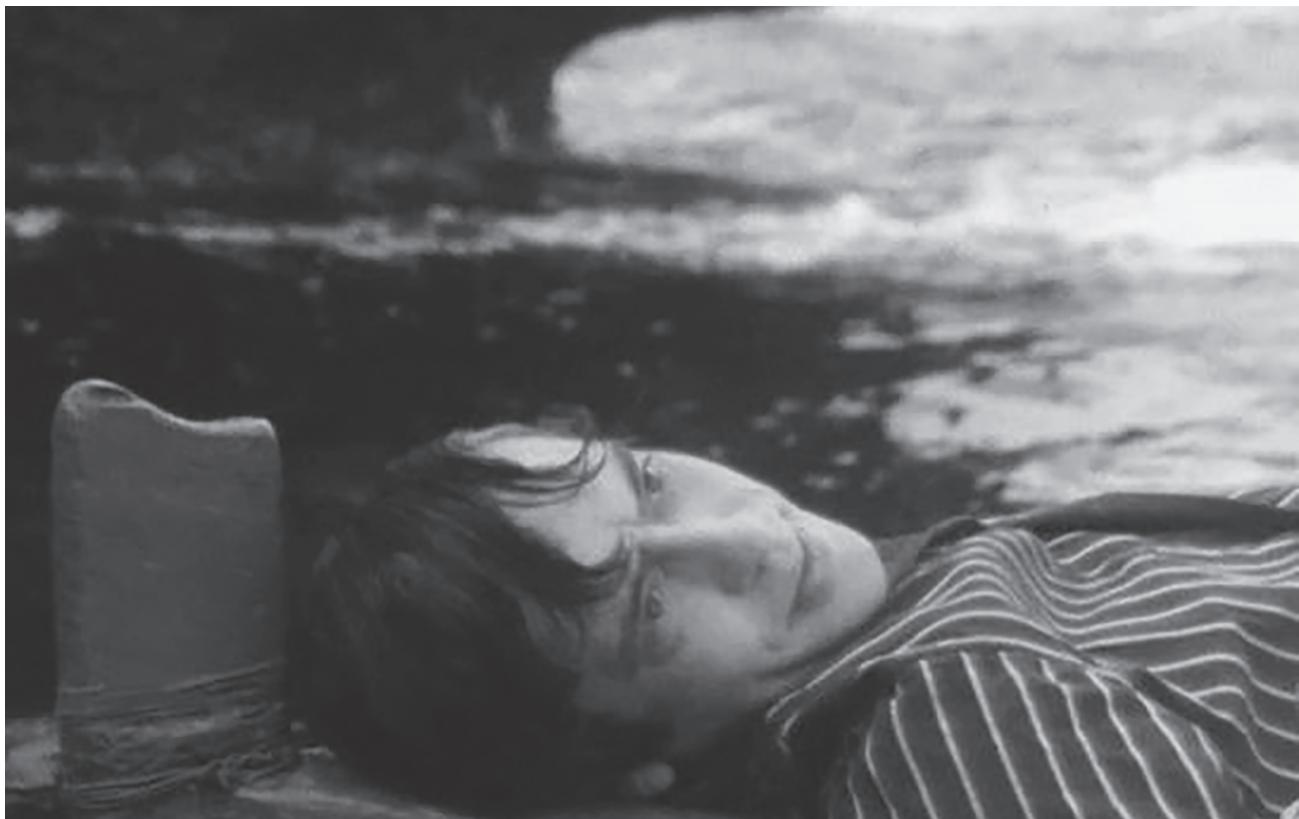
Q Abstract: A nonconformist stage language, artaudian consequences, maneuvers on the concept of „total art”, technical and philosophical interferences which regard a new approach on acting (*la machina attoriale*, *phoné*, *teatro senza spettacolo*, etc.) are the vital features of the Italian theatrical art created by Carmelo Bene towards the end of the 60ties, which will develop more and more in the 70ties and 80ties. The performance created by Bene is a hybrid product, from the influences of happening and performance art, with techniques oriented toward the breakage of any type of coherence or fixed point of reference through which the performance could be „red”. Bene puts in practice an harmonic, polyphonic and counterpoint structure through which he „organizes” the theatrical levels, from image, actor, sound, involving the timbre, until the sound „is emptied” by meaning.

**KEYWORDS: STAGE WRITING, PERFORMING ART, THEATRICALITY,
LA MACHINA ATTORIALE, ACTING, HYBRID, MONTAGE, SOUND.**

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

● Institutional Affiliation and Contact:

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



Figură „ignorată” în studiile de spectacologie din zona est-europeană, dar un pilon „solid” în teatrul și cinematografia experimentală italiană, Carmelo Bene apare într-un context al teatrului european aflat în pline avangarde și reforme creative. Face parte dintr-o generație foarte agresivă din punct de vedere artistic, promovând un teatru ca poziție „contra” oricărei tradiții, sau tehnici care reformulează expresia și imaginea atât a spectacolului tradițional, cât, mai ales, a artei actorului. Limbajul său teatral este influențat de cele mai nonconformiste idei din cinematografia experimentală italiană a anilor '70 (în care este implicat), pe care le transferă în perimetrule scenei, generând noi tipuri de construcție a textului spectacular. Bene îmbină competențe din aproape toate departamentele artei spectacolului, cumulându-le într-o singură conștiință creativă. Este regizor, poet și textier, actor și teoretician, dar mai ales un filosof al nouului teatru. Creațiile sale sunt produsul unui mod de gândire totală a spectacolului, demonstrată în lucrări de referință pentru postmodernismul teatral, nu numai italian, dar și vest-european.

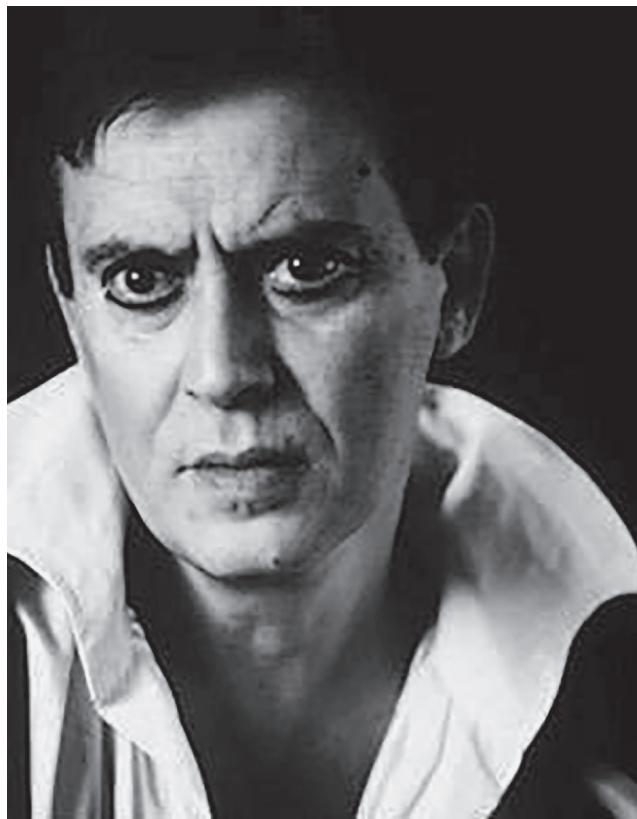
Carmelo Bene creează spectacole din fragmente aparținând repertoriului clasic, prin manevre de concepte artistice (teatrale, filosofice, arte vizuale) alături de interpretări foarte personale ale ideilor lui Antonin Artaud (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*). Impune o nouă formulă de interpretare, *machina attoriale*, ne-actorul, personalitatea ne-creativă, un executant de acțiuni

mecanice în vederea anulării iluziei teatrale. Acesta va fi „pulsul vital” al funcționării spectacolului, un actor-personaj plantat într-un spațiu atât universal cât și conceput ca *non-luogo*. Intervine cu controversatul concept *phoné* (sunetul autentic, eliberat de încarcătura sensului), demonstrând o fascinație aparte pentru nivelurile de sunet, pentru spațialitatea sonorității și efectul de „plinătate” și antifonie creat de acesta în *corpus-ul* teatral. *Phoné* va conduce teatralitatea și concepția regizorală către „întregul” artistic de unde va fi declanșată eficacitatea teatrală, scopul total al *performance-ului*. Spectacolele au dimensiuni și durete medii, sunt concepute sub formă de teatru de cameră, cu un număr redus de actori. Tendința este recognoscibilă încă din montările etapei de început: *Spettacolo concerto Majakovskij* (1960, reluat în 1980), *Caligola* (1961), *Amleto* (1962), *Pinocchio*. Textul spectacular este puternic influențat de *colaj* (din direcția artelor vizuale și ale experimentelor din anii '60, *happening, performance art*), de tentativele artistice ce renunță la coerenta narativă. Anularea elementului spectacular în teatrul benian „atacă” structura stabila a imaginii scenice, desființează orice reper fix. Pe acest suport, actorul evoluează în direcția unei liniarități ne-progresive, sub formă de monolog. Este creată iluzia actorului care „anihilează” personajul. Compoziția devine o mărturie a performerului ce expune un text al reveriei și interiorității, departe de reperele spațiale sau situaționale ale textului operei originale (*Hamlet*, *Richard III*, etc.). Reformularea artei actorului și a relației sale cu spectacolul se adaptează parțial la reformele lui Brecht, la termenii de „scriitură scenică”, „text spectacular”, „text regizoral”, etc.

ajungând la abordarea teatrului ca „artă totală”, un *performance* ritualic cu forță și intensitate wagneriană, o entitate copleșitoare emoțional și vizual compusă din lumini, actor, ce dezmembrează forma și expresiile cultivate de teatrul elitist.

Carmelo Bene indică structuri polifonice-simfonice pentru noul tip de teatralitate, insistă pe abordarea textului scenic ca partitură dirijorală. Aceste coordonate teatrale urmăresc forma muzicală, sunt gândite totodată vertical (în termeni de armonie), cât și orizontal (ca și contrapunct). Derularea sevențelor este concepută după modelul montajului cinematografic. *Ethos*-ul muzicii este esențial pentru teatralitatea spectacolului benian, sudează în mod „brutal” repertoriul vocal-instrumental clasic sau muzica romantică, mizând pe o stare de continuă de instabilitate și cvasi-aleatoriu, pline de calități abstrakte. Muzica include fie voce umană, fie compoziție instrumentală. Spectacolul său (teatral și cinematografic) creează în permanență atât o stare hipnotică - în care *fluidul* teatral nu este nici un moment alterat, datorită implicației muzicale care atenuează „asperitățile” montajului (cinematografic, muzical, acțiuni și situații) – dar și o stare conflictuală între actor și textul dramatic, între performer și spațiu. Este atras în cinematografia experimentală (lucrează cu regizorul bolognez Pier Paolo Pasolini în 1967 în rolul *Oedip Rege*) în egală măsură cu experimentele din *Teatro Laboratorio*, unde montează *happening*-ul *Addio porco* în 1963 (improvizație, idei leitmotivice care leagă mai multe lucrări, în care sunt menținute ideile specifice genului, activități banale, din „mecanicitatea” de zi cu zi, transferată într-un registru „comic acid” îndreptat spre publicul snob). Apar idei blasfematoare, improvizări cu consecințe scandalioase în *happening*-ul *Cristo'63*, ce tratează, sub semnul deriziunii, momente sacre. Spectacolul va atrage acuzații și probleme legale, ce vor determina închiderea *Teatrului Laborator*. Continuarea acestei idei scenice este *happening*-ul *Re Magi* cu influențe din direcția companiei americane *Living Theatre* și a generației *Beat '72*.

Acstea propunerile scenice se aliniază fenomenelor contestatare ale elitismului artistic declanșate de regia experimentală italiană, începând cu anii '50, ce apare ca un fenomen *underground*, cu o alură cvasi-amatoristică, produsă în cluburi restrânse de către tinerii cineaști provocatori și turbulenti (*MID* sau *Cooperativa Cinema Independente*). Sunt evidente efectele militantului *Gruppo '63* - compus de oameni de litere și arte, atași pe nonconformismul expresiei artistice și pe o gândire structuralistă - care are urmări în *cinema*-ul de artă, imediate și ireversibile. Personaje ca Alberto Griffi și Gianfranco Baruchello propun formule extrem de violente, care explodează, spre finalul anilor '60. Anul 1968 pare un moment „convenabil” de afirmare al *Noului Cinema*. Filmul italian ia o direcție străină de orice fenomen, dominat de interesul pentru elemente abstrakte, atacând orice formulă artistică coerentă, inclusiv limbajul, zonă în care Bene va activa în această perioadă. Încă de la înființarea primei sale companii de teatru (1961) Bene experimentează un repertoriu foarte larg, producții cu intervenții și mutații importante în textul dramatic. Cele mai cunoscute sunt montările după Collodi, *Pinocchio*, și *Hamlet* de Shakespeare/



Jules Laforgue (*Hamlet sau Consecințele Pietății Filiale* din 1887), spectacole influențate de perioada cinematografiei experimentale (1968-1973). Gilles Deleuze - cel mai invocat teoretician în analiza acestui teatru - vehiculează termenii ca *machina di guerra* (aplicată în *Ricardo III*), termen abordat ca forță distructivă a oricărei stabilități sociale și umane. Poetica teatrală a lui Bene, pornind de la aceste idei, se va concentra pe dezumanizare. Mai mult, vorbește despre actor ca *machina attoriale* (actorul și personajul Carmelo Bene) care declanșează o veritabilă ruptură mentală și de percepție prin clivajul între actor și personaj, proces susținut scenic de fragmentarea infinită a imaginii. Spectacolul se derulează fie în formulă de recital - personajul acompaniat de muzică, în dialog cu orchestra și instrumentația sonoră - fie ca pulverizare a unui personaj în mai multe părți separate (*Lorenzaccio*) - fie ca „scriere scenică” ce modifică radical scrierea dramatică, prin tăieri de pasaje, inserare de replici, etc. *Pentesilea la macchina attoriale - Attorialità della macchina* insistă pe caracterul inexplicabil al fenomenului pe care îl experimentează spectatorul în teatru. *Mașina actorială* este o strategie de eliminare a tehnicii tradiționale a actorului (anti-stanislavskiană) orientându-se spre o nouă abordare vizuală și mai ales auditivă. Bene folosește *playback*, exacerbând mimica și expresia. Spectatorul este pus în situația de a percepă ecuații de imagini sau fragmente simbolice prin contururi vagi de forme, pe care le poate sau nu identifica. Prin recursul la *playback* se creează un contact mult mai intim cu spectatorul. Aceasta este impulsionată să asculte, să depășească „haosul imagistic”, să se bazeze pe muzicalitatea sunetului care individualizează duete sau terete de



acțiuni și situații. Teatralitatea va fi percepță sonor coordonată de o „voce-orchestră”.

Actorul este centrul teatrului benian, un regizor atât în interiorul perimetrelui scenei cât și din exterior. Este entitatea creătoare a spectacolului total, un manevrator al spațiului. În spectacol apar elemente obscene, amestecate cu atitudini de revoltă față de orice tip de autoritate, față de convenția teatrală și bazele pe care a fost construită arta actorului. *Attore artifex* este „ne-actorul” într-un edificiu teatral în care situațiile și motivațiile sunt lipsite de o ancoră dramatică. Prezența scenică a acestuia „provoacă” arta teatrală prin imobilitate, prin lipsa de acțiune și finalitate a gestului. Cu toate acestea, actorul-Bene dinamizează spectacolul prin mimică, atitudine, comentariul pur gestual „peste” vocea rostită în fundal. Actorul mimează, contestă, se îndoiește sau se amuză de ideile emise de text. Sunt inserate „ticuri” contrapunctice cu textul, repetiții gestuale mecanice, cu un efect comic straniu. Apar rupturi în energia interpretării, obiecte accidentale (efectul *happening-ului*), care fragmentează derularea ideii histrionice, anulând toate regulile captării și absorbiției spectatorului în *performance*. Spectatorul este pus în situația să caute să relateze obiectele cu situațiile, cu legăturile și relațiile dintre personaje, până pierde orice posibilitate de continuitate și stabilitate, până când renunță. Teatrul pe care îl invocă Bene „este tot ceea ce nu se înțelege”, o evadare din sfera teatrului de regie (mai ales în zona italiană, la acea dată emblematic prin figura lui Luca Ronconi), care creează situații și imagini „peste text”, care înfrumusețează scena în

mod inutil. Spectatorului îi se oferă ocazia de a asculta sunetul și imaginea, corelările dintre cele două registre care devin un întreg. Actorul conturează din punct de vedere sonor teatralitatea, creează efectul de lectură, cu un cuvânt rostit după rațiuni muzicale. Motivul pentru care Bene exagerează imaginea este forțarea spectatorului să treacă dincolo de latura rațională. Teatralitatea este etapa de depășire a neputinței de a înțelege discursul spectacular, motivul pentru care audiența rămâne în starea de hipnoză în fața unei imagini teatrale fascinante. Controlul este pierdut în fața acestei expuneri de imagini și sunete. Montarea *Lorenzaccio*, după textul lui Alfred de Musset și Benedetto Varchi (1987) este centrată în jurul figurii istorice a scriitorului Lorenzino di Medici (care îl ucide pe Alessandro di Medici). Spectacolul este considerat de Carmelo Bene un apogeu al teatralității, un punct de întâlnire între extremități, între controverse. Acesta compune un „text scenic” creat din investiții sonore, prelucrări de imagine potrivit rațiunilor muzicale. Accentul lui Bene cade pe cantabilitatea și eleganța cuvintelor, depășind descriptivitatea obținută prin cuvinte, prin situații, prin gesturi abstracte și repetitive. Sunt speculative efectele muzicale-teatralizate ale vocii (*playback*), iar scena este încărcată, până la exces, de obiecte vechi, valoroase, îngămădite, contribuind la situațiile comice absurde, mereu însotite de sunete umane (un microfon și stație de amplificare care intervin ca și contrast în plin decor renascentist). Apar zgomote exagerate produse chiar de actorul din scenă, acompaniate de gesturi mecanice anti-logice, ce contaminează gestica și acțiunea celorlalte personaje. În aceste momente, audiența caută puncte de reper, se desparte de imagine,

are tendința să construiască propriul fir dramatic doar pe baza sunetelor emise și a cuvintelor „întâmplătoare”. Apar situații de „dublu” și „triplu” (o singură entitate executată de doi și, pe urmă, trei actori, din două sau trei perimetre temporale diferite; sigurul punct de legătură este similitudinea gestuală și folosirea de obiecte similară). Carmelo Bene supradimensionează efectul scenic și prin restrucțuări interesante ale spațiului de joc. Dimensiunea vizuală a spectacolului este complexă și perfect echilibrată, obținută din mijloace minime. Apelează la un plan de fundal transparent și în același timp lucios, ca o oglindă, la schimbări de costum la vedere, la zgomot ca efect al unei reacții sau acțiuni. Dublul este formula de bază a construcției de imagine și a interpretării acestui spectacol: eroul din prezent vorbește, eroul din trecut mimează cuvintele cu naturalețe. Au loc ratări voite în sincronizările de acțiuni, accelerând efectul comic. Schimbările de personaj (de costum) executate „la vedere” se desfășoară în cheie grotescă: Carmelo Bene simulează personajul unei tinere fete, prin câteva detalii *belle époque*, fără a renunța la congruența de gesturi și acțiuni cu celelalte personaje. Această coregrafie de gesturi ne-dramatice - dialog fără răspunsuri sau reacții - va permite introducerea unui al treilea personaj (actor de culoare, cu accent pe senzualitate comică, pe jocuri cu desuuri feminine). Dinamismul scenei se intensifică progresiv. Cele trei personaje care compun distribuția spectacolului sunt plasate în trei puncte ale scenei, pe înălțime, sunt decupate prin fasciole de lumină. Acestea au acțiuni individuale, construiesc treptat un raport de interdependentă (unul emite sunetul, celălalt reacția, etc) sub forma unui sistem armonie-contrapunct instrumental. Scena crimei este *leitmotivul* montării, tratat în registru comic: cavalerul medieval înjunghie un sac, acțiune ignorată de celelalte personaje (trimitere la crima lipsită de sens a personajului istoric Lorenzaccio).

Pentru Carmelo Bene, anul 1961 reprezintă un moment aparte în avangarda italiană, deosebit de tot ceea ce prezenta scena teatrală la acea dată. Spectacolul *Pinocchio* are rezonanțe în toate formulele spectaculare italiene cu alură naivă, teatru de bâlci, *commedia dell'arte*, teatru de marionete sau *teatro dei buratini*, etc. Bene păstrează o textură plină de candoare, dar care nu se încadrează, în întregime, în nici unul dintre aceste genuri. Personajul principal, Pinocchio, este conturat de personalitatea unui Carmelo Bene matur, cu alură de copil, cu acțiuni statice și puerile într-un cadru gândit cumeticulitatea și curățenia unei case de păpuși flamande, în nuanțe vermeieriene. Este explorată latura vulnerabilă a lui Bene prin povestea copilărească a unui drum spre inițiere, prin hățușul de tentații și aventuri. Mesajul montării este respingea maturității. *Pinocchio* înseamnă etapa de copilărie care eliberează persoana matură și reevaluatează întreg parcursul vieții. Cel mai confortabil spațiu pentru acest tip de eliberare este teatru de păpuși, unde totul poate fi controlat și mânușit. „Conștiința” lui Pinocchio este redată sub forma unui bust de greier, creat din metal cu alura unei compozitii cubiste (efectul direct al avangardelor din artele vizuale italiene și film). Tehnica aplicată este *machina attoriale*, mecanism care anulează vitalitatea firească a existenței scenice a personajelor, în vederea

unei teatralități ce se construiesc din deconstrucție. Este vorba de o interpretare bazată pe pantomimă și pe o textură muzicală cu instrumentație în maniera acompaniamentului unui teatru renascentist de bâlci. Rostirea cuvântului teatral și manevrele vocii se derulează pe modelul melodicității italiene, *cantando, tremolo, pizzicato* ce urmează a fi preluate în sistemul gestual. Zgomotul de fond (sau accidental) este suprapus vorbirii ritmice. Tablourile sunt lipsite de acțiune, doar cu bază în dialog și situații statice (*teatro senza spettacolo*), în etalări de expresii, mimică și reacții. Singurele elemente de mișcare se rezumă la intrări (personajul Vulpe care îl manevrează și pe Motan). Momentul final - când Pinocchio devine ființă umană - reprezintă clipa când acesta va fi dezumanizat.

Personajul shakespearean Hamlet este o adevărată „idee fixă” pentru Carmelo Bene, începând cu perioada *Teatrului Laborator*, cu *Amleto* (1961), continuând cu *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* (1967), *Amleto* (1974), *Hommelette for Hamlet* (1987). Cele patru lucrări teatrale sunt urmate de versiuni hamletiene fie pentru televiziune, fie pentru cinematografie, fie ca spectacol radiofonic. *Un Amleto di meno* din 1974 este construit ca și teatru - film. Bene folosește obiectivul de filmat în mod halucinant, redând în linii confuze consistența situațională și vizuală a cadrelor selectate. Imaginele sunt încărcate, derulările rapide, permanente schimbări de cadre și reveniri. Tema obsesivă este nudul feminin, etalat prin prismă freudiană (nudul mamei și scene erotice animalice în care acesta este implicată, momentul descoperirii de către fiu, rușinea), simbolul freudian al apei, efectul paralizant al zgomotului de valuri, punctate de bătăile de clopoțe de biserică. Au loc treceri rapide într-un registru nou, al pregătirii actorilor și figurației pentru spectacol. Hamlet este un personaj „impur”, între spectacol și evenimentele de culise, între abordări regizorale și planuri temporale, personaj care prinde contur în spatele scenei, în relație cu ceilalți actori sau entități teatrale în devenire.

Spectacolul este un ritual al deconstrucției piesei, a personajului și imaginii teatrale (de la concrețea obiectelor care agresează spațiul fără să fie folosite ca și recuzită, până la prezența de formule geometrice abstractive). Teatrul sugerat de Bene se găsește în spatele scenei, în comentariile cvasi-teatralizate ale actorilor cu privire la momentul prezenței în apropiatul spectacol și interpretarea rolului, sau la anticiparea reacțiilor audienței. Spatele scenei este „sufocat” de recuzită și obiecte, de mijloacele care vor produce spectacolul teatral, care - pentru moment - sunt reduse la o îngrämadă de elemente de costum disparate, ignorate de actor. Discuțiile indică fragmentar puterea pe care o are actorul în momentul apariției în scenă.

Schimbarea de cadru (turneul spectacolului *Hamlet la Paris*) înseamnă mutarea într-un alt registru teatral. Din nou, este prezentă necesara abundență beniană în culori și forme. Personaje se agită în costume sau fără costume de scenă, intervine un val de expresii acompaniate de muzica ce bulversează prin densitatea orchestrală, susținând amalgamul de acțiuni și situații (cărți luate dintr-un cufăr doar pentru a fi puse înapoi, rulări și derulări de

metraje, etc). Costumele subliniază latura bufonească, creează un acord cu stilul interpretativ și spațiul plin, cu agitație carnavalăescă, cu personaje în pregătire, care nu finalizează nici o acțiune, cu exces de material textil. Apar „dezordonat” fragmente ale textului shakespearean rostite incomplet de *Hamlet* - Carmelo Bene, combinate cu dezvoltări în registrul „firesc” al dialogului, sau cu perorații filosofice. Teatrul lui Carmelo Bene (și mai ales *Amleto*) este dependent de dramaturgia muzicală a cuvântului vorbit, de particularitățile tonale ale rostirii textului, ale șoaptei. Vocea acompaniază imaginea, cu o interpretare *cantando*, nu o susține cu explicații. Textul scenic reia, ciclic, tema uciderii tatălui încă din antichitatea greacă, pe un fond sonor creat din intervenții muzicale agresive (uverturi de Rossini, muzică atonală sau programatică). Secvențele alternează cu momente de refugiu într-un paradis alb al feminității, cu erotism sublimat și reținut, cu sugestii parodice ale iubirii cavaleresci în acompaniament din opera wagneriană *Tristan și Isolda*. Cadrul este decorativ, cu sfere viu colorate pe fundal alb. În pofida acestei organizări aleatorii, este evidentă o progresie a momentelor esențiale a piesei shakespeareiene, fie ca fragmente de text tratate ca expresii mecanice (*macchina attoriale*), fie ca dialoguri repetitive, teatralizate, în care este anulată substanță expresivă (momentele de pregătire a personajului în culise, de machiaj, etc.). A doua sursă pentru *Hamlet*-ul lui Bene îi aparține poetului simbolist Jules Laforgue, ce creează un Hamlet-clown, cu jocuri de cuvinte ironice, cu dialoguri „plate”, cuvinte și expresii repete, „muzicalizate”. *Hamlet* este o entitate postmodernă impură, ironizată, deconstruită și reconstruită, o suprapunere între Shakespeare și Laforgue. Bene exacerbează parodia și anti-teatralitatea creată de Laforgue. Arta actorului este pusă sub semnul întrebării precum și valabilitatea textului dramatic în aceste condiții. În acest spectacol rămân „urme” de *Hamlet*, un montaj din scene din *underground*-ul mentalului zdruncinat al personajului, al actorului, sau chiar cu rezonanțe cu experiențele și sensibilitatea autorului. Teatrul lui Bene este vizibil intensificat de perioada experienței în zona filmului experimental: *Amleto*, *Salome*, *Il Rosa e il nero*, *Edoardo II*, *Manon*. Cinema-ul este „spațiul” de întâlnire a artelor și mai ales a imaginii din orice sursă. Mizează pe dramaturgii noi, limbaje cromatice, umbră, și lumină. În acest context, Bene menține materialul scenei de teatru. Lucrează cu camera fără efecte de decupaje sau manevre asupra detaliilor (mărire și micșorare). Cele mai cunoscute lucrări, *Capricci* (1969), *Don Giovanni* (1970), *Salome* (1972) sunt momente în care conștiința omului de scenă, Bene, oscilează între teatru și cinematografie, urmărind hibridizarea genurilor.

Spectacolul *Manfred* (1978) după poemul lui Byron (pe un suport sonor din Robert Schumann), este un experiment de teatru-recital cu acompaniament de orchestă. Vocea actorului, figura actorului (fără recurs la actorie) stabilește codul spectacularității. *Manfred, versione per concerto in forma di oratorio* (1978). Vocea lui Bene este o „uvertură a uverturii” iar ideea centrală „teatrul lipsit de spectacol” este extras din dialogul între ritmul și inflexiunile voii și efectul timbral al instrumentelor orchestrei. Montarea *Macbeth* urmărește același model interpretativ specific benian, *machina*

attoriale, declarând discrepanțe între corpul actorului, prezența sa scenică, arsenala gestual și sursa sunetului (*playback*). Cadrul este un spațiu al umbrei, al formelor în chiaroscuro susținute de intervențiile sonore și masivitatea muzicală. Spectacolul are două personaje (Carmelo Bene și Silvia Pasello), iar drama este creată sub forma unui șir de investigații psiho-analitice, prin metoda de expresie specific beniană, ca o simfonie a ritmului și sunetului. Apar intervenții ale operei lui Verdi, *Macbeth*, și *leitmotiv*-ul benian, îmbrăcarea și dezbrăcarea costumelor în scenă cu trimiteri către caracterul într-o stare mereu incompletă, în devenire într-o scenă „curată”, simetrică, perfect echilibrată. Regia nu exclude spectacolul ca eveniment ritualic, încărcat cu consistența sacră, din care este eliminată drama (ritualul armurii, simbolul crimei, săngele).

Ricardo III confruntă teatrul benian cu filosofia lui Gilles Deleuze. „La macchina di guerra” apare ca traducere scenică a personajul shakespearean și „la folia privata” (Carmelo Bene), obsesia puterii care va degenera în nebunie. Spectacolul este creat de dialogul dintre Ricardo și personajele feminine (Duchess of York, Margaret of Anjou, Elisabeth, Lady Ann, o cameristă numită Buckingham și Mistress Shore). Bene este fascinat de imaginea femeii frumoase, obsedante, cu senzualitate elegantă, lascivă, vulnerabilă și puternică. Imaginele în care apar femeile din jurul lui Ricardo III sunt picturale, în tablouri calme, în compozitii compatibile cu compozitiile lui Fantin Latour sau Luis le Nain. Este subliniată natura romantică a imaginii, mai mult decât o încadrare în contextul Renașterii elisabeteane. Spectacolul este în interiorul personajului Ricardo III, create din complotul și strategiile criminalului, a ceea ce declanșează *machina di guerra*.

Teatrul lui Carmelo Bene rămâne, în continuare, o provocare pentru cercetare, din unghiuri diverse, de la abordări tehnice ale regiei teatrale, la intervențiile în arta actorului, până la provocatorul concept *machina attoriale*, ce presupune o direcție aparte în interpretare. În sfera regizorală, Bene apare cu o altă dimensiune a „scriituri scenice”, avansând aceste coordonate către o abordare cu totul nouă, în formula scriituri muzicale, ca o partitură dirijorală unde registrele teatralității devin sinonime ale compartimentelor orchestrale. Pentru acest motiv Bene impune o concepție regizorală care obligă „vizualizarea” dinspre sunet către imaginea care conține actorul, unde cantabilitatea depășește cuvântul. ●

Bibliografie:

- BARBALATO, Beatrice: *Sul palco c'è l'autore: Scivere, filmare, interpretare: Carmelo Bene, Gianni Celati, Ascanio Celestini, Vincenzo Cerami, Roberto De Simone, Mario Martone*, Presses univ. de Louvain, 2007.
- BARBOLINI, Roberto, *Il riso di Melmoth: metamorfosi dell'imaginario dal sublime a Pinocchio*, Editoriale Jaca Book, 1989. BOGUE, Ronald, *Deleuze on Literature*, Routledge, 2013.
- CECCHI, Carlo, *Contro la rappresentazione*, in *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995.
- GIACCHÈ, Piergiorgio Carmelo Bene. *Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007.
- QUADRI, Franco, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982.







Spațiu teatral: reperaj teoretic și analiza terminologică

Q Abstract: In this paper we tried to determine the outlines of theatrical space, according to the fact that the theatre is, par excellence, an art of time and space. The moment it escapes the textual dimension in order to become a performance, this enrolls into an irreversible temporality and spatiality that disappears as soon as the performance ends. In order to exist, the performance needs an organized space, clearly defined rules that vary from one theatrical period to another. The theatrical space is characterized by an encrypted feature established by the stage practices that are specific to each and every period and space, making the modern spectator unaware of this fact while he is accustomed to the diversity of scenic space. We stand in front of a social and aesthetic determinism and for the modern spectator, the theatrical space varies in accordance to scenic data following the path of the successive patterns inherited from those involved in theatrical performance on the one hand, and on the other hand, in accordance to the place and stage configuration and the use of different elements.

Keywords: THEATRICAL SPACE, STAGE, THEATER HALL, PERFORMANCE, CUBE – SPHERE.

Diana Nechit is Ph.D. Lecturer at the Performing Arts Department, Letters and Arts Faculty of the "Lucian Blaga" University of Sibiu, where she professes French language teaching as foreign language, specialty language, alongside with other theoretical courses of Drama Theory and Communication Theory. Her scientific interests belong to the French theatrical space, which promote Diana Nechit to succeed in combining coherently and pleasantly the two directions of her professional and scientific training. Diana sustained her doctoral thesis "Bernard-Marie Koltés et la problématique de l'espace théâtral" on December 2012.

• Institutional affiliation and contact:

"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Performing Arts Department
Victoriei Bd., No. 7-7, 550024, Sibiu, Email: diananechit@yahoo.fr.

A

rticolul de față reprezintă un preambul teoretic al unei lucrări mai ample asupra problematicii spațiului teatral, cu toate conotațiile și materializările pe care acesta le implică. Am resimțit nevoia acestui reperaj teoretic și terminologic pentru un plus de claritate a discursului critic și analitic. Pentru această primă parte avem

în vedere o perspectivă istorică și teoretică, urmărind cronologic modificările suferite de ideea de spațiu teatral, în special în cultura europeană și în cea franceză, prin excelență.

Teatrul este o artă a timpului și a spațiului. Odată ce își părăsește dimensiunea textuală, pentru a se metamorfoza în spectacol, în reprezentare teatrală, acesta se înscrie într-un spațiu consacrat și într-o temporalitate ireversibilă care dispar atunci când reprezentarea ia sfârșit. Ca să existe într-un mod concret, teatrul are nevoie de un spațiu organizat într-o astă manieră încât acțiunea să poată fi privită simultan de către spectatori. Noțiunea de spațiu teatral se folosește pentru aspecte foarte diferite ale textului și reprezentării – fapt care poate da naștere la o anume ambiguitate a receptării. Ne propunem, în lucrarea de față, să definim și să identificăm categoriile spațiului teatral pornind de la un dispozitiv teoretic, vast și de multe ori contradictoriu.

Teoreticianul francez Michel Pruner surprinde caracterul „dual” al spațiului teatral; conform lui, acesta presupune « d'une part, l'organisation d'un espace de la représentation, l'espace scénique, lieu réel dans lequel le rapport entre les spectateurs et les acteurs s'inscrit selon les dispositions variables en fonction des âges et des cultures [...] ; il se nourrit d'autre part d'un espace purement imaginaire, l'espace dramatique, destiné à prendre forme selon des critères esthétiques [...] qui constituent les choix artistiques du metteur en scène et du scénographe »¹.

În realitate este vorba despre dubla dimensiune a acțiunii teatrale; să mergi la teatru înseamnă să iezi loc într-un spațiu amenajat în acest scop, dar înseamnă, totodată, să pătrunzi în spațiu fictiunii. Teatrul, ca și spectacol viu, ca și reprezentare, se înscrie într-un spațiu deja existent în textul teatral ca și categorie dramaturgică esențială. Textul teatral poate circula în formă livrescă, dar nu-și îndeplinește întru totul destinul decât atunci când « il est projeté dans une spatialité déterminée par le travail de représentation »².

Patrice Pavis asociază termenul de *spațiu teatral* cu cel de *spațiu scenografic*³ mai precis, spațiu scenic care se definește ca un spațiu în interiorul căruia se situează publicul și actorii, în timpul reprezentării. Locul teatral devine, astfel, sinonim cu spațiu

teatral și se caracterizează prin „relația teatrală”⁴ dintre cele două (spațiul scenic și spațiul public).

Spațiul teatral devine o rezultantă a mai multor categorii de spațiu și se construiește « à partir d'une architecture, d'une vue sur le monde (picturale), ou d'un espace sculpté essentiellement par le corps des comédiens »⁵.

Perceput într-un text sau într-o regie, ceea ce se relevă de la spațiu induce unul sau mai multe raportări cu „a vedea” și cu „lumea”: cele ale dramaturgului, cele ale regizorului și cele ale spectatorilor. Dacă evoluția istorică a dramaturgiei, a locurilor teatrale, a decorurilor, costumelor sau accesoriilor vorbește cu concreteție despre succeseivele transformări ale acestor raportări la lume, se pare că, de acum înainte, spațiu a fost elaborat pentru a-l obliga pe lector / spectator să privească altfel în absență unor repere și a unor coduri prestabilite.

Spațiu scenic / spațiu public

Pentru Anne Ubersfeld, „spațiu teatral este, înainte de toate, un loc scenic ce trebuie construit și fără de care textul nu-și poate găsi locul, modul său de existență concret”⁶. Locul teatral reprezintă un caracter limitat al spațiului. Aspectul cel mai important asupra căruia insistă Anne Ubersfeld este cel al dublului care se regăsește în dihotomia scenă – sală și în cea care există între text și reprezentare: « Le lieu théâtrale est ce qui confronte acteurs et spectateurs dans un rapport qui dépend étroitement de la forme de la salle et de la forme de la société »⁷. Amenajarea locului teatral descompune spațiu reprezentării dramatice în două unități complementare și interdependente: spațiu scenic – locul de unde actorii sunt văzuți și spațiu public – locul de unde spectatorii privesc. Putem concluziona că locul teatral are și un caracter codat, stabilit prin obiceiurile scenice ale unei epoci și ale unui loc, chiar dacă spectatorul modern își dă mai puțin seama, el fiind obișnuit cu diversitatea locurilor scenice și cu spargerea codurilor. Există un anume determinism social și estetic care influențează alegerea unui loc teatral sau a altuia.

*Le théâtre est une représentation destinée à un public. L'action se déroule dans le cube du lieu scénique, en contact par l'interface du front de scène (la rampe) avec un ensemble de récepteurs : l'auditoire (on retrouve là l'opposition établie par Souriau entre le cube) fenêtre ouverte sur le monde (et la sphère) : domaine clos des êtres qui sont enfermés dans la magie théâtrale.*⁸

4 R. Durand, *La relation théâtre*, Presses Universitaires de Lille, p. 23.

5 N.a.: „Pornind de la o arhitectură, de la o viziune asupra lumii (picturale), sau de la un spațiu sculptat esențialmente de corpul actorilor”. Din A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions sociales, 1978, Paris, p. 85.

6 N.a.: „Spațiu teatral este, înainte de toate un loc scenic ce trebuie construit și fără de care textul nu-și poate găsi locul, modul său de existență concret”. Idem p. 155.

7 N.a.: „Locul teatral este ceea ce confruntă actorii și spectatorii, într-un raport care depinde strâns de forma sălii și de forma societății”. Idem p. 156.

8 N.a.: Teatrul este o reprezentare destinată unui public. Acțiunea se desfășoară în cubul locului scenic în contact prin interfața părții frontale a scenei (rampa) cu un ansamblu de receptori: auditoriu (regăsim aici opoziția stabilită de către Souriau întrre cub) fereastră deschisă spre lume și sferă: domeniu închis al ființelor închise în magia teatrală. E. Souriau, *Le Cube et la Sphère*, în « Architecture et dramaturgie », Paris, Flammarion, 1958, p. 7.

1 N.a.: „pe de o parte organizarea unui spațiu al reprezentării, spațiu scenic, locul real în care raportul între spectator și actor se înscrie după dispozitii variabile în funcție de vârste și culturi [...] ; pe de altă parte se hrănește dintr-un spațiu cu totul și cu totul imaginär, spațiu dramatic destinat să prindă forme după criterii estetice [...] care reprezintă alegerile artistice ale regizorului și scenografului”. Din Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Nathan Université, 2003, Paris, p. 45.

2 N.a.: „este proiectat într-o spațialitate determinată de reprezentare”. Idem, p. 46.

3 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2004, Paris, p. 118.

Filosoful Etienne Souriau a demonstrat că de la origini și dincolo de caracteristicile diferitelor locuri – efemere sau permanente, închise sau în aer liber – în care au loc reprezentările, două sisteme opuse au inspirat, în funcție de epoci, organizarea spațiului teatral: cubul și sfera. Spațiul sferic înglobează actori și spectatori într-un unic volum; nu există limite între scenă și sală, ceea ce face ca participanții la acțiunea teatrală să se găsească într-un spațiu « indéfiniment ouvert et libre »⁹.

Locul teatral ia forma unei zone circulare delimitate sau nu, în jurul căreia se adună spectatorii, ceea ce permite o mare intimitate între public și actori. Spectatorii se găsesc într-o relație de participare activă și multiplă grație unghiurilor de vedere diferite. Spațiul sferic se caracterizează printr-o epurare extremă, printr-o săracie a decorului care se limitează la câteva accesorii: « Seulement ce qui est nécessaire pour fixer passagèrement ce qui dans le monde qu'on suggère, doit s'intensifier et se marquer localement à un moment donné »¹⁰.

Această organizare a inspirat arhitectura teatrelor grecești și a arenelor galo-romane. O găsim și în scena medievală ridicată în piață publică, sau în fața catedralelor pentru reprezentarea misterelor. Din această organizare derivă și circul de la care se reclamă oamenii de teatru ca Max Reinhardt în anii '20 și Jérôme Savary în epoca marelui Magic Circus, de unde anumite edificii contemporane s-au inspirat: Teatrul rotund, construit la Paris în 1954. Spațiul cubic este închis și cele două spații se opun într-un raport frontal: într-un cub al unui teatru construit, spectatorii văd o porțiune din realitate reprezentată « concrètement, physiquement, en chair et en os, en bois ou en toile, au naturel ou en trompe-l'œil »¹¹. Scena și sala se constituie din două spații contradictorii a căror arhitectură structurează confruntarea. De la un fragment bine determinat, decupat în universul operei reiese o aparență a realității; acest lucru implică o netă separare a publicului și a scenei. Spațiul teatral devine, astfel, o mașinărie de iluzii, ceea ce conferă un oarecare realism al reprezentării. Această organizare presupune o orientare, deoarece tot ce se petrece pe scenă se ordonează după o dinamică orizontală în relație cu impactul pe care trebuie să-l primească spectatorul. « Tout signe produit par l'acteur est orienté en fonction de l'axe des regards qui le perçoivent: même son dos prend une valeur signifiante. »¹²

Această organizare frontală impune o arhitectură constrictivă. Începând cu renașterea, arhitectura teatrelor occidentale s-a inspirat din această organizare cubică, iar scena italiană reprezintă modelul cel mai elaborat, dar, aşa cum remarcă Henry Gouhier în *Esența teatrului*, o permanentă nostalgie a sferei parcurge

istoria locului teatral. În organizarea numeroaselor spații contemporane, ne aflăm în fața acestei tensiuni dintre sferă și cub, care reorganizează locul publicului față de reprezentăția teatrală. Oricare ar fi statutul său, configurația spațială devine, pentru public, obiectul unei percepții. Aceasta nu este doar o realitate concretă, obiectivă sau materială, ci receptarea momentană și subiectivă a unei creații scenice.

Patrice Pavis surprinde existența unei a treia dimensiuni a locului scenic – *spațiul liminar*, care marchează separația între scenă și sală sau între scenă și culise. Aceasta este, mai mult sau mai puțin, marcat prin dispozitive scenografice: lumini de scenă, lumânări, „cercul de atenție” pe care actorul îl trasează mintal pentru a se izola de celălalt. Același rol de limitare, de frontieră a scenei teatrale este asigurat de cortine, de peretii verticali care limitează cubul lui Souriau și sugerează artificial disoluția acestuia. Altfel spus, putem vorbi despre spațiul teatral atunci când are loc o reprezentăție în fața spectatorilor, când se instaurează un spațiu ficțional sau de joc, oricare ar fi natura: privitor sau priviți – fie și în absență unui „teatru”, sau a unei scene, cum ar fi cazul spectacolelor de stradă și a celor în spații neconvenționale.

În măsura în care priviți sunt și ascultați – în cazul unui teatru de text – noțiunea de spațiu cuprinde nu doar un ansamblu de semne materiale sau fizice, ci și o serie de date virtuale sau imaginare ale spațiului textual. Putem remarcă complexitatea noțiunii de spațiu și a polimorfismului acestuia în ochii spectatorului. Nu există un spațiu „absolut”, ci o *pluralitate de spații* sau un *spațiu plural* și câteodată în cadrul aceleiași reprezentării. Este, deci, legitim să ne imaginăm cum o operă ce construiește o poetică sau o estetică a spațiului propune în același timp semnificații sau mize artistice și sociopolitice. Există o legătură strânsă între arhitectură teatrală, spațiu și epocă.

La forme de la salle et son orientation vers la scène, le niveau et la place de cette scène dans le champ de la salle, expliquent la différence de tous les édifices dramatiques. Comparable à l'évolution du noyau dans le protoplasme de la cellule, qui crée, chaque fois qu'il se déplace un champ magnétique différent, le déplacement de la scène dans l'enceinte du théâtre modifie le champ dramatique. La salle, sa construction et les cérémonies qu'on y pratique change d'orientation. Salle et scène par la façon dont elles s'affrontent axées dans le prolongement l'une de l'autre, centrées ou excentrées l'une par rapport à l'autre forment à chaque fois des cristallisations dissemblables, des diagrammes dramatiques différentes. La forme de la salle et son orientation vers la scène, le niveau et la place de cette scène dans le champ de la salle, expliquent la différence de tous les édifices dramatiques. Comparable à l'évolution du noyau dans le protoplasme de la cellule, qui crée, chaque fois qu'il se déplace un champ magnétique différent, le déplacement de la scène dans l'enceinte du théâtre modifie le champ dramatique. La salle, sa construction et les cérémonies qu'on y pratique change d'orientation. Salle et scène par la façon dont elles s'affrontent axées dans le prolongement l'une de l'autre, centrées ou excentrées

9 N.a.: „indefinit, deschis și liber”; Idem, p. 11-12.

10 N.a.: „Doar ceea ce este necesar pentru a fixa pasager ce se află în lumea pe care o sugerăm trebuie să se identifice și să fie marcat locativul un moment dat”; Idem, p. 14.

11 N.a.: „Concret, fizic, în carne și oase, în lemn sau în pânză, natural sau trompe-l'œil”; Din Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Nathan Université, 2003, Paris, p. 6.

12 N.a.: „Orice semn produs de către actor este orientat în funcție de axa privirilor care îl percep: chiar și spatele său capătă o valoare semnificativă”; D. Bablet, *Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral*, în „*Travail Théâtral*», nr. 6, Janvier-Mars, 1972, p. 118.

l'une par rapport à l'autre forment à chaque fois des cristallisations dissemblables, des diagrammes dramatiques différentes.¹³

După terminologia lui Jovet, soluțiile arhitecturale adoptate de-a lungul istoriei pot fi clasificate în mai multe ordine: greco-roman, medieval, elisabetan și italian. În același timp, este vorba și despre perspectivă, unghi de vedere; Anne Ubersfeld propune o altă definiție în funcție de orientarea față de scenă: *spații construite din perspectiva spectatorului* și care relevă o viziune geometrică a spațiului, o geometrizare a scenei – scena italiană clasică, teatrul antic, chinezesc și elisabetan; *spații construite din perspectiva referentului* – scena, în mod necesar închisă în trei părți este omogenă, iar spațiu reproduce un loc referențial – teatrul burghez, naturalist, realist sau neorealist « supposent cet espace purement référentiel, copiant un lieu réel ou supposé tel, l'espace est compris comme une réalité scénique autonome dont le fonctionnement essentiel est iconique »¹⁴; *spații construite din perspectiva actorului*, iar aici putem cita opera lui Grotowski asupra „teatrului sărac” – rescrierea de texte clasice sau construcția unor ansambluri textuale ce permit crearea unui spațiu informal în întregime construit prin gesturile și raporturile fizice dintre actori. Secolul XX a experimentat mai multe soluții arhitecturale, dar fără să proclame o concepție specifică a locului teatral. Putem vorbi despre o chestionare permanentă asupra „formelor vechi, fie pentru a le respinge, fie pentru a încerca să le adaptăm”. Spațul teatral contemporan pune în scenă o multitudine de opțiuni dintre cele mai contradictorii, iar raportul scenă - sală cunoaște mutații successive.

Nous ne pouvons savoir si les recherches actuelles aboutiront un jour à la création d'un type de théâtre qui supplantera tous les autres. Il semble en tout cas [...] que les années qui viennent seront placées sous le signe de la pluralité, les uns choisissant suivant leur tempérament entre plusieurs options, et s'attachent à perfectionner l'instrument qu'ils ont élu, les autres préférant les structures modifiables qui se prêtent à des solutions multiples et réduisent la scène à l'italienne à un cas particulier.¹⁵

Evoluția locului teatral și decizia de a crea alte locuri scenice sunt legate atât de inițiativele instituționale și structurale, cât și de preocupările tehnice sau estetice. Încă de la finele secolului al XIX-lea, scena italiană este criticată, atât de oamenii de spectacol,

cât și de autorii dramatici doritori să-și vadă operele executate în condiții mai apropiate de modernitate. Această repunere în cauză a formei și a structurilor locului teatral tradițional coincide cu apariția regizorului care se interoghează asupra mijloacelor de expresie de care dispune. Anumiți practicieni sunt doritori să redea repertoriului clasic cadrul lui de origine: „O operă dramatică nu poate fi reprezentată cu justățe decât în condițiile scenice în vederea și în funcție de care aceasta a fost concepută de către poet”, afirmă Jacques Copeau în 1913, în momentul în care înființează teatrul le Vieux Colombiers. În această repunere în cauză trebuie să ținem cont și de considerațiile tehnice: apariția cinematografului, electricitatea, stereofonia, sunetul panoramic, fasciculul laser etc., care multiplică posibilitățile scenografiei. Teoreticienii și creatorii sunt de acord cu sfârșitul hegemoniei scenei italiene și cu multiplicarea spațiilor scenice. Cățiva exploatează resursele vechilor arhitecturi: structura elisabetană, din care s-au inspirat Jacques Copeau și Louis Gouvet pentru amenajarea în 1912 a teatrului le Vieux Colombiers; Gordon Craig visa la un spațiu teatral transformabil:

Le théâtre doit être un espace vide avec seulement un toit, un sol, des murs. A l'intérieur de cet espace il faut dresser pour chaque nouveau type de pièce une nouvelle sorte de scène et d'auditorium temporaire. Nous découvrirons ainsi de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame un type spécial de lieu scénique.¹⁶

Repunerea în chestiune a locului tradițional dă naștere la proiecte dintre cele mai utopice. Jaques Polieri imaginează în 1960 o „scenografie cinetică” fondată pe un spațiu revoluționar: instalată pe o platformă circulară rotativă și înconjurate de spectacol, care, pe două scene angulare, va fi și el mobil. Voința politică de descentralizare dramatică inaugurează un program de dezvoltare a locurilor teatrale. Sunt construite, sau amenajate, spații vaste susceptibile de a primi numeroși spectatori. La Colmar, Aix, Rennes, Saint-Étienne și Toulouse, statul creează primele Centre Dramatice Descentralizate. Jean Vilar transformă curtea Palatului Papal de la Avignon în loc teatral. Raportul teatrului cu orașul să schimbat și el. Înainte, teatrele se găseau în inima cetății; astăzi, ele se îndepărtează de centrul într-o mișcare de contestare estetică și politică. Antoine instalează Teatrul liber lângă Place Pigalle, Copeau, - le Vieux-Colombier pe malul stâng. După 1958, mișcarea devine oficială: autoritățile publice decid ca spațiu cultural să se deplaseze din centrul orașelor înspre periferie. Unul dintre edificiile cele mai cunoscute este Sala Polivalentă, care trebuie să primească forme culturale dintre cele mai diferite: spectacole, serbări, congrese etc. De aici, imperativul de a le construi în aşa fel încât să permită trecerea rapidă de la o activitate la alta și să ofere, în consecință, structuri variabile și lejere. Exteriorul clădirilor se caracterizează printr-o monumentalitate funcțională sau seamănă cu un simplu gimnaziu, aşa cum e Teatrul des Amandiers de

¹³ N.a.: „Forma sălii și orientarea ei către scenă, nivelul și locul ocupat de aceasta în economia sălii explică diferența dintre edificiile dramatice. Comparabil cu evoluția nucleului în protoplasma celulei care creează de fiecare dată când se deplasează un câmp magnetic diferit, deplasarea scenei în incinta teatrului modifică câmpul dramatic. Sala, construcția sa și ceremoniile ce au loc îi schimbă orientarea. Sala și scena, prin modul în care se înfruntă, axate pe prelungirea uneia și a alteia, centrate sau descentrate una în raport cu alta, formează de fiecare dată cristalizări diferite, diagrame dramatice diferite.”; L. Jovet, Préface au traité de Sabbatini, Pratique pour construire scènes et machines de théâtres, éditions Ides et Calendes, 1942, p. 4.

¹⁴ N.a.: „presupun un spațiu pur referențial ce copiază un loc real sau considerat ca atare, spațiu este înțeles ca o realitate scenică autonomă a cărei funcționare esențială este iconică”; A. Ubersfeld, Lire le théâtre, Editions sociales, 1978, Paris, p. 192

¹⁵ N.a.: „Nu putem să dacă cercetările actuale vor duce într-o zi la crearea unui tip de teatru ce le va suprima pe toate celelalte. Se pare, în orice caz, [...] că anii ce vor veni vor sta sub semnul pluralității, unii vor alege, în funcție de temperamental lor, între mai multe opțiuni și vor încerca să perfecționeze instrumentul ales, alții vor prefera structurile modificabile care se pretează la soluții multiple și reduc scenă italiană la un caz particular.”; Jean Jacquot, Le Lieu théâtral et la culture, « Le lieu théâtral dans la société moderne », Paris, CNRS, Editions, 2000, p. 227.

¹⁶ N.a.: „Teatru trebuie să fie un spațiu gol cu un singur acoperiș, cu o podea și cu ziduri. În interiorul acestui spațiu trebuie să construim, pentru fiecare tip nou de piesă, un tip nou de scenă și de auditorium temporar. Vom descoperi, astfel, teatre noi, fiindcă fiecare tip de dramă reclamă un tip special de loc scenic.” Gordon Craig, citat de Denis Babet, La Remise en question du lieu théâtral, Paris, Ed. du CNRS, 1963, p. 45.

Nanterre. Aspectul cel mai bine pus în valoare al acestor tipuri de sală este tehnicitatea: proiectoarele, cabinele de regie sunt vizibile și împiedică magia și iluzionismul să se instaleze. Se renunță la roșul și aurul scenei italiene și se favorizează egalitarismul democratic, ce se traduce printr-o perfectă vizibilitate din toate părțile, prin dispariția spațiilor rezervate și prin prețul unic al locurilor. O altă opțiune constă în ieșirea din teatru, în refuzul spațiului predeterminat în favoarea unui spațiu provizoriu. În discordanță cu tradiția, Tânăra generație încearcă să găsească spațiu epurat al lui Artaud.

Abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar, une grange quelconque [...]. La salle sera close de quatre murs, sans aucune espèce d'ornements, et le public assis au milieu de la salle [...]. L'absence de scène, dans le sens ordinaire du mot, invitera l'action à se déployer aux quatre coins de la salle.¹⁷

Teatrul ieșe în stradă. Raportul publicului cu spectacolul devine unul diferit. Teatrul își găsește spațiile de referință în hangare, uzine dezafectate, licee, biserici și capele. La Avignon, în timpul festivalului, chiar și cel mai mic colț de stradă se transformă în spațiu scenic. Asistăm la o proliferare a spațiilor care devin teatrale doar prin magia reprezentării. În 1970, Ariane Mnouchkine transportă Théâtre du Soleil de la Cirque Montmartre la Cartoucherie de Vincennes. Teatrul părăsește spațul destinat reprezentării și se instalează în hangare. După anii '80, instanțele politice încep să convertească în teatre spațiile deja existente și să transforme în dispozitive teatrale spații neobișnuite (vechea hală de pește de la Marsilia este metamorfozată într-un ansamblu cu două săli). Aceste teatre contemporane înscriu din nou raportul scenă – sală într-unul de frontalitate. Separarea scenă – sală este reafirmată. Spațul pentru spectatori este diversificat și rafinat (confortul ergonomic al fotoliilor, locuri de primire și acces, galerii cu expoziții, restaurante etc.). Asistăm la o trecere de la teatrul popular la „teatrul elitist pentru toți”, după celebra formulă a lui Antoine Vitez. Teatrul contemporan se implementează în spațiile teatrale de altădată, reabilitate și modernizate sau restructurate radical (Teatrul din Bordeaux – 1990, Opera din Lyon – 1993).

Aujourd'hui le théâtre ne désire plus de lieux neufs, car ce dont il rêve, c'est de retrouver des lieux d'autrefois chargés de mémoire, autant que les pièces qu'on joue. Le goût pour de beaux espaces nous apparaît comme symptomatique de ce que le théâtre considère comme sa vocation d'aujourd'hui. Celle d'une sauvegarde de notre passé.¹⁸



Pentru spectator, configurația spațială devine astfel obiectul unei percepții: ea nu este doar o realitate concretă, obiectivă sau materială, ci chiar receptarea momentană și subiectivă a unei creații scenice sau, altfel spus, conjugarea a ceea ce vedem cu ceea ce auzim. ●

Bibliografie:

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie du XXIe siècle, Editions du Seuil, 1992
 BABLET, Denis, *La remise en question du lieu théâtral*, Paris, Ed. du CNRS, 1963
 BANU, Georges, *Le théâtre: sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984
 GENETTE, Jean, "La littérature et l'espace" in *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969
 JACQUOT, Jean, *Le lieu théâtral et la culture*, CNRS Editions, Paris, 2002
 JOUVET, Louis, "Préface au traité de Sabbatini", *Pratique pour construire scènes et machines de théâtre*, Editions Ides et Calendes, 1942
 MOLES, Abraham, *Labyrinthes du vécu: l'espace – matière d'actions*, Librairie des Méridiens, Paris 1982
 PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996
 PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, coll. créée par Henri Mitterrand, série "Arts du spectacle" dirigée par Michel Marie, Paris, Nathan, 1996
 PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan Université, 2000
 SOURIAU, Etienne, "Le cube et la sphère", *Architecture et dramaturgie*, Paris, Flammarion
 UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris, 1977
 VIALA, Alain, *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997

¹⁷ N.a.: „Abandonând sălile de teatru existente în prezent, luăm un hangar, un grajd oarecare [...] sala va fi închisă cu un patru peretii fără niciun fel de ornament, iar publicul va sta în mijlocul sălii [...]. Absența scenei, în sensul ordinar al cuvântului, va invita acțiunile să se desfășoare în cele patru colțuri ale sălii.”; Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1964, p. 149.

¹⁸ N.a.: „Astăzi teatru nu mai caută spații noi, fiindcă el visează să regăsească atât locurile de altădată încărcate de memorie, cât și piesele jucate. Gustul pentru spații frumoase ne apare ca simptomatic pentru ceea ce teatru consideră a fi vocația sa de astăzi, aceea de a salva trecutul.”; Georges Banu, *Le théâtre sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 4.





Ioana Petcu

Intersecții cu teatrul în filmul experimental european

Q. Abstract: The two principal meanings of the word *theatrical* (hence its derivate *theatralization* and *theatricality*) describes two distinct ways. *Theatrical* is, first, something related to the theater, but represents, secondly, an affected, insincere, bombastic temper of a person or a situation etc. Our study started from this premise, aiming to probe the cohesion point between theater and film. The experimental cinema of Werner Schroeter was our research support, also including some Rosa von Praunheim, Bas Jan Ader and Marguerite Duras similar film projects. Thus we analyzed the results in the field of dramatic interpretation, gesture, or the image transmission, in case when theatrical elements appears on film.

Q. KEYWORDS: THEATRICALITY, FILMIC, EXPERIMENTAL CINEMA, WERNER SCHROETER.

Q. Ioana Petcu is Lecturer, PhD, with the Drama Department at George Enescu University of the Arts in Iași, theatre critic and author of three books of theatrical theory and also an essayist: *Signs Of Theatrical In Medieval And Post-Modern Novel* (2007), *The Descendants Of Thespis* (2012) and *Imaginary Dialogues with Film* (2015). She is an active voice among publishers of Iași, in her research area, working on cultural projects as well. She has published a number of studies, book reviews, theatre reviews and essays in some academic journals in Romania, Republic of Moldova and United States of America.

Q. Institutional Affiliation and Contact:

George Enescu University of the Arts, Iași, Drama Department
7-9 Negruții Street, 700126, Iași, Romania. Email: ioana.petcu@arteiasi.ro

Puțin cunoscut spațiului românesc, în care piața filmului e dominată de producțiile comerciale, zona experimentală a cinematografiei are rare posibilități de a se manifesta, fiind percepută, cel mai adesea, ca un laborator, ori drept o înlănțuire de exerciții, uneori reușite, alteori sortite eșecului, sau simple capriții ale artiștilor. La noi în țară, în privința evenimentelor dedicate genului, doar BIEFF (Bucharest International Experimental Film Festival) reprezintă unul dintre puținele proiecte care, cu trecerea timpului, au câștigat popularitate. E singurul proiect ce stimulează aici, cu ajutorul partenerilor lui, astfel de exprimări artistice, altfel cinematografia experimentală rămânând într-un colț de umbră, ca să nu spunem că e de-a dreptul ignorată. Pe plan european, însă, lucrurile stau diferit, ruptura dintre public și ineditile produse artistice nefiind atât de mare, și datorită faptului că motoarele de promovare sunt mai puternice, dar și datorită existenței unor instituții dedicate genului. Centre Pompidou din Paris, Stedelijk Museum și Impakt Festival la Amsterdam, WORM (centru ce sprijină arta experimentală, cu precădere muzică și film) din Rotterdam, pentru a nu mai aminti MoMA și Guggenheim Museum, sunt doar câteva dintre platformele cele mai importante pe care artiștii experimentali se pot întâlni între ei, cu critica și cu publicul. Efervescența de care se bucură nișa aceasta, atât în spațiul european, cât și în cel american, demonstrează importanța sa utilitară, nu doar faptul că e o „piată” liberă în care artiștii au loc, au timp să se caute sau să se reinventeze.

Născut, în primul rând, din încercările artiștilor plastici¹, filmul experimental are, în consecință, rădăcini veritabile în această zonă. Totuși, cu timpul, ajunge să se folosească de cele mai canonice elemente ale cinematografiei, uneori limitele dintre experiment și pelicula artistică fiind mai greu de stabilit. Poate că cinematografia experimentală de azi – deși, într-un fel mereu a fost așa – ar trebui înțeleasă mai degrabă ca o suprafață din care își pot trage seva nouă celelalte arte. Mai cu seamă din perspectiva filosofiei imaginii, a raportării și capacitaților ei în fața căilor de exprimare în muzică, arte vizuale și chiar teatru. Filmul experimental, înainte de a fi o estetică în sine, este util artiștilor din domenii diferite². Drumul poate fi parcurs și invers, de vreme ce genul nu se reduce doar la a reprezenta o pistă de început, o zonă efervescentă din care se pot naște idei și atitudini diferite, dar poate fi considerat și un loc în care nouitatea poate fi confirmată. Este și ceea ce Raphael Bassan afirmă: „cinematografia experimentală nu se mai citește doar pe direcție verticală (cel mai bun = cel mai radical), dar și orizontală: fiecare are posibilitatea de a profunda o modă sau alta”³ (trad. n.).

1 Îi putem aminti aici pe pionierii filmului experimental Man Ray, Isidor Isou, Maurice Lemaitre, dar și, peste ocean, continuatori precum Andy Warhol sau Leighton Pierce.

2 Așa, de pildă, Martha Colburn sondează efectele animației, Barbara Meter e interesată mai cu seamă de fotografie și imagine în mișcare, Frank Schaeffer raportează filmul la muzică, Ger van Elk, Matthew Barney studiază prin film posibilitățile volumelor sculpturale, efectele instalațiilor, cel din urmă lăsându-se și în tangență teatrale.

3 „Le cinéma expérimental ne se lit plus d'une manière uniquement verticale (le meilleur = le plus radical) mais également horizontale : chacun a la possibilité d'approfondir telle ou telle tendance”. Gérard Courant, Entretien Avec Raphaël Bassan, 23/08/02.

Chiar dacă o fac cu mai puțină evidență, unele pelicule găsesc și supun observației punctele nodale cu lumea teatrului. Că teatru și filmul s-au întâlnit adesea nu reprezintă nici o nouitate. Ingmar Bergman, personalitate care cunoștea foarte bine cele două domenii, a ajuns să le contamineze. Decorurile, uneori animate, exuberante din casa bunicii (în *Fanny och Alexander*), expozițivitatea actorilor (în *Persona* sau *Tystnaden / Tăcerea*), dar și momente propriu-zise în care se inserează, pur și simplu, scene de teatru pe film (cum se întâmplă în *Djävulens öga / Ochiul diavolului*) sunt modalități pe care cineastul le-a „experimentat” fără încetare și care au devenit o marcă a stilului. Reflectând asupra cuvintelor autocaracterizante, vom înțelege, poate, chemarea ambivalentă film-teatru care-l definește, dintr-un numit unghi, pe Bergman: „Întrucât sunt înlăuntrul meu un permanent tumult pe care trebuie să-l țin sub control, mă tem de neprevăzut, de imprevizibil. Profesia mea devine, astfel, o pedantă administrare a inefabilului. Eu meditez, organizez, ritualizez. Există regizori care aduc pe scenă propriul lor haos și care, în cel mai bun caz, reușesc să creeze un spectacol din acest haos. Detest acest mod de a proceda pe care-l consider diletantism. Eu nu particip niciodată la dramă, ci interpretez și concretizez”⁴.

Câtă vreme Bergman a fost interesat, în principal, de sondarea cât mai adâncă a relației dintre realitate și realitatea fabricată, dintre exteriorul interpretului și interiorul lui (fie el plin sau vid), Federico Fellini este deopotrivă celebru pentru teatralitatea cadrelor sale, însă fenomenul capătă o altă orientare în cazul regizorului italian. Descinând din neorealism, regizorul face o turnură precisă din cotidianul muncitoresc într-o lume teatralizată. Înțâlnirea filmului cu teatrul, la Fellini, nu se petrece în structurile intime ale actului interpretativ sau în cele prin care camera se transformă într-un observator detașat. Abundența decorativă, deviantă într-un baroc neîndoilenic al imaginii, alunecarea în bufonerie și în marionetizare, neobosita explorare a pateticului, sunt cele mai evidente congruențe între teatru și film pe care le operează în multe producții ale sale și poate mai cu seamă în *Satyricon* (1969), *Amarcord* (1973), *Casanova* (1976), *Intervista* (1987).

Revenind la filmul experimental, ne vom opri asupra cinematografiei lui Werner Schroeter, unui dintre artiștii cu o operă îndeajuns de crepusculară pentru a fi fost trecută cu vederea, în pofida viziunii autentice, imprevizibile pe care o practică. Stăruind a face producții numai de nișă, artistul german își bifurcă singur drumul, orientându-se, pe de o parte, către elementele teatrale, iar pe de altă parte către aspectele filmice. Având o lungă carieră în ceea ce privește scurt-metrajul, Schroeter devine, treptat, din ce în ce mai eliptic în mesaj, interesat fiind mai mult de modalitatea prin care se poate construi filmicitatea, precum și de efectele pe care intruziunile dramatice le pot avea asupra celor așezăți în fața marelui ecran. În ceea ce privește subiectele tratate, acestea aparțin, în general, orizontului său de obsesii: destine neliniștite,

4 Ingmar Bergman, *Lanterna magică*, traducere de Elena Florea și Carmen Banciu, Editura Meridiane, București, 1994, pp. 40-41.

sacrificate în lupta susținerii unor idei, minți zdruncinate în căutarea adevărului, straniul fenomen resimțit de indivizi în metropole. Iar temele predilecție nu fac altceva decât să fie baza perfectă pentru ca teatrul și filmul să intre în conjuncție: legătura dintre realitate și vis, tulburătoarea conexiune dintre ceea ce există și ceea ce pare a fi sau ceea ce există dincolo de înțelesul obișnuit, dimensiunea artificialului cu extensia sa, *kitsch*-ul. Însă aceste teme sunt mereu puse pe seama a ceea ce ține fie de filosofia, fie de estetica peliculelor. Între ele, universul feminine continuu spectaculos pentru Schroeter.

Una dintre primele producții consistente, care marchează într-un fel, și maturitatea creațoare a artistului, *Der Tod der Maria Malibran / Moartea Mariei Malibran* (1972) speculează teatralul pe întregul său parcurs. Pornind de la personalitatea Mariei Malibran, se deschide – pe ecran – o lume așezată cu mare atenție, filmată în cadre ce urmăresc aspectul plat. Exponitivitatea este aici esențială pentru Schroeter și va continua în proporții variate la următoarele montări. Îndelung studiată, exponitivitatea apare dintr-un brechtianism aplicat pe film și care are ca verdict o dublă distanțare, fiindcă manierei de joc detașate i se adaugă și mediul de transmitere – ecranul. În acest fel, se naște și personajul-poză, adică acel gen de actorie în care contează afișarea în fața camerei de luat vederi, iar nu transparenta stărilor interioare. Posibilitățile pe care le oferă pelculă în privința așa ziselor „poze vivante” sunt sesizate și de Gilles Deleuze atunci când nota în *Cinéma 1*: „Cu cinema-ul, lumea devine propria imagine, iar nu o imagine devine lumea. Trebuie notat, cu respectul ce se impune, că fenomenologia se oprește la o condiție pre-cinematografică care explică atitudinea stingeră: privilegiază perceptia naturală, ce semnifică faptul că mișcarea e mereu legată de poze (pur și simplu existențiale în loc de a fi esențiale)”⁵ (trad. n.). Personajele apar asemenea unor statui, reproducând înfățișarea soliștilor de operă. Fragmente consistente sunt reconstituiri ale scenelor de operă, atmosfera fiind redată atât prin decoruri pictate, în stilul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, cât și prin impresia produsă de lumina reflectoarelor și de restrângerea spațială din pricina cortinelor. Actrițele poartă machiajul specific teatrului (chiar al tragediei), rochii somptuoase, încărcate de falduri și flori, iar în prim-planurile în care sunt prezentate, senzația de falsitate este puternică. Filmate deaproape, chipurile devin adevărate măști, fapt care în teatru este perceptuibil de la unuia la altul, într-o atmosferă de teatru, în decoruri impresionante, luminate de reflectoarele ce desenează mult mai clar umbrele și portiunile de culoare. Camerele sunt ample, peretii sunt pictați sau există tablouri pe ei, reliefându-se ideea de pseudo-realitate. „Teatrul” oferă posibilitatea cineastului de a contura impresia de spațiu desprins din cotidian, îndepărtat de ceea ce e tangibil sau care se supune legilor obișnuite. Perechile dansează cu eleganță, o solistă face playback, iar personajele principale ale „visului” repetă același mișcări ducând astfel semantica sevenței în zona conceptuală⁶. Sevențe asemănătoare iau turnură ritualică în *Der Rosenkönig / Regele trandafirilor* (1986) unde, în scenografiile ample, reprezentând un grajd regal sau odăile vaste ale unui conac vechi prin care lumina se filtrează diafan, acțiunea întreprinsă în mișcări lente, deaproape coregrafice, nu e însoțită de dialog. Se suprapune o voce recitativă, care nu explică ceea ce determină personajele, ci se pierde în metafore. Însă în *Der Rosenkönig*, teatralul (cu valențe în *kitsch*, pe alocuri) este pretext pentru a reveni asupra construcției imaginii și asupra noțiunii de frumusețe.

5 „With the cinema, it is the world which becomes its own image, and not an image which becomes world. It will be noted that phenomenology, in certain respects, stops at pre-cinematographic conditions which explains its embarrassed attitude: it gives a privilege to natural perception which means that movement is still related to poses (simply existential instead of essential)”. (Gilles Deleuze, *Cinéma 1. The Movement-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 57)

neprofesionist, creat prin disjuncția dintre cele două coordonate, lasă o pală umbră parodică, dar mai cu seamă induce senzația de marionetizare a personajelor. În plus, mișcările hieratice ajută în context larg, înclinând puternic talerul teatralității. Tehnica a fost folosită și de Rosa von Praunheim în *Die Bettwurst* (1971), realizare cinematografică în care, însă, desincronizarea imagine-sunet avea ca scop prioritar parodierea situațiilor. Virând mai mult spre film, decât spre teatru, *Die Bettwurst* are, totuși, câteva zone de intersecție, mai cu seamă la nivelul interpretării. Actorii, decuzați parcă din *Micul Organon* al lui Brecht, se descriu cu simplitate, vorbesc despre ei și despre trecutul lor, când monoton, când hiper-excități, accentuând ridiculul personajelor. Caută din priviri, aproape mereu, camera de filmat, comunicând deloc subtil cu aceasta, în vreme ce desincronizarea sonoră sprijină formularea convingerii spectatorului că ceea ce vede este doar un pretext de persiflare.

Revenind la titlul filmului, *Der Tod der Maria Malibran*, e împedite să fi înțeles de ce punerea în scenă în fața camerelor de filmat a unei morți conturează, în fapt, un discurs despre artificialitate. Începutul și finalul peliculei prezintă imaginile a două femei, în ipostaze asemănătoare, cele ale morții, fiindu-le reținute, ca într-un tablou clasic, doar capetele culcate, de o frumusețe indubitată, cu paloare cadaverică. Urmează acțiunile intercalate: momente din viața cântăreței de operă se croiază cu o poveste fantastică și cu o legendă orientală. Personajele parcă sunt într-o casă cu păpuși, în care totul e „confectionat”, însă din care lipsește „sufletul”. Pe aceeași linie a teatralului înțeles mai departe de sensul emfaticului, se marșează și în inserțiile „fantastice” din *Malina* (1991). Urmând parcursul tulburărilor de personalitate ale Scrisoarei (rol realizat de Isabelle Huppert), regizorul rupe planurile spre final între realitate și vis. Visul se petrece mereu într-o atmosferă de teatru, în decoruri impresionante, luminate de reflectoarele ce desenează mult mai clar umbrele și portiunile de culoare. Camerele sunt ample, peretii sunt pictați sau există tablouri pe ei, reliefându-se ideea de pseudo-realitate. „Teatrul” oferă posibilitatea cineastului de a contura impresia de spațiu desprins din cotidian, îndepărtat de ceea ce e tangibil sau care se supune legilor obișnuite. Perechile dansează cu eleganță, o solistă face playback, iar personajele principale ale „visului” repetă același mișcări ducând astfel semantica sevenței în zona conceptuală⁶. Sevențe asemănătoare iau turnură ritualică în *Der Rosenkönig / Regele trandafirilor* (1986) unde, în scenografiile ample, reprezentând un grajd regal sau odăile vaste ale unui conac vechi prin care lumina se filtrează diafan, acțiunea întreprinsă în mișcări lente, deaproape coregrafice, nu e însoțită de dialog. Se suprapune o voce recitativă, care nu explică ceea ce determină personajele, ci se pierde în metafore. Însă în *Der Rosenkönig*, teatralul (cu valențe în *kitsch*, pe alocuri) este pretext pentru a reveni asupra construcției imaginii și asupra noțiunii de frumusețe.

6 Sevențe ce poartă în conotativ aceeași noțiune de teatralitate (în sensul de artificiu), se întâlnesc, de pildă, și în episoade memorabile din *Mulholland Drive* (regia David Lynch, 2001) sau în *Pūha Tōnu kiusamine / Tentativa Sfântului Toni* (regia Veiko Õunpuu, 2009). Ambele filme vin dintr-o direcție plurivalentă în care suprealismul se combină cu absurdul și un realism aparent.

Un vizualist prin excelенă, Schroeter speculează frumosul pe fiecare centimetru de peliculă. Vorbește despre sensurile macabre (corful în care au fost „plantate” flori de trandafiri, în *Der Rosenkönig*), despre conjunctiile dintre formele clasice și cele abstractizate (în *Willow Springs / Sălcii de primăvară*, 1973), despre emoțiile fabricate (mai cu seamă în *Der Tod der Maria Malibran*). De fapt, Scroether se folosește de ceea ce Gilles Deleuze numea prin imaginea-percepție „Pasolini spune: regizorul «a înlocuit pe deplin viziunea sa nevrotică despre lume cu propria viziune delirantă asupra esteticismului». De fapt e un lucru bun că tipul să fie unul nevrotic, pentru a arăta, cu mai multă claritate, nașterea dificilă a subiectului; impune o altă viziune în care prima este transformată și reflectată. Această subcategorie e ceea ce Pasolini numește prin libera indirect-subiectivitate. (...) Pe scurt, imaginea-percepție își găsește statutul, ca liber indirect subiectivitate, din momentul în care își reflectă conținutul într-o cameră-conștiință care a devenit autonomă («cinema-ul poetic»)”⁷ (trad. n.). Într-adevăr, regizorul german face o cinematografie poetică fără doar și poate, atât în producțiile experimentale în întregime, cât și în cele care deviază de pe această cale (cum ar fi în *Palermo oder Wolfsburg / Palermo sau Wolfsburg*, 1980, în *Tag der Idioten / Ziua idiotilor*, 1981, sau în *Nuit de chien / În noaptea asta*, 2008).

Într-o direcție diferită se îndreaptă Bas Jan Ader (Bastiaan Johan Christiaan „Bas Jan” Ader), artist olandez cu o operă prolixă, dar de scurtă durată, coagulată sub definiția artei conceptuale. Performer, fotograf și regizor de film, Bas Jan Ader merge în cazul ultimei axe de interes pe observarea potențialului interpretativ al actorului în fața camerei de luat vederi. Cu *I'm too sad to tell you / Sunt prea trist ca să-ți spun* (un extras datând din 1970 și o a doua variantă fiind realizată un an mai târziu), artistul redeschide discuția dintre subiectivitate și obiectivitate în prestația performerului. Filmul (cu o durată de trei minute în prima variantă și de zece minute în cea de-a doua) e un scurtmetraj mut, în alb și negru, în care artistul e surprins de aproape, plângând. Motivul nu este cunoscut, de unde și imediata explicația ce poate fi dată titlului. Trăirea însă pare a fi foarte sinceră. Lacrimile îi curg pe ovalul obrazului, iar fața se crispează sub impulsurile interioare. Asemenea figurilor ce apar în prim-planurile lui Werner Schroeter și în *I'm too sad to tell you „poza”* este ceea ce contează cel mai mult. Avem și aici de-a face cu o mască umană. O diferență există însă, și anume că, de pildă, în *Der Tod der Maria Malibran* actrițele expun blanc, într-o neutralitate certă, personajul, pe când aici implicația emoțională din partea performerului pare a exista. „Pare” doar, căci de partea cealaltă a ecranului nu știm cât de induse sunt stările celui pe care-l avem în față. Nu cunoaștem cât adevăr sau cât antrenament (teatralitate) există în acțiunea lui Bas Jan Ader. Ironie, patetism,

amăgire sau expresie a celei mai reale stări de tristețe, conceptualul scurtmetraj poate, în egală măsură, să includă toate aceste căi de interpretare. Lacrima fabricată și lacrima adevărată converg până la confuzie. Revenind la punctul comun dintre cadrele portetistice – al lui Schroeter și *I'm too sad to tell you* –, vom putea observa acum ceea ce Béla Balázs nota și el în *Theory of the Film*. Anume felul în care prim-planul anulează spațialitatea. Potrivit criticului, acolo unde figura actorului contează, spațiul dispare: „Din pricina expresiei feței și a semnificației acestei expresii nu se mai face legătura cu spațiul. Aflați dinaintea unei singure figuri, nu mai percepem spațiul. Senzația de spațiu ne este abolită”⁸ (trad.n.). Vedem că pariu pe care-l fac, în modalități diferite, cei doi artiști experimentalni, este acela de a exclude orice altceva în afară de semantica măștii. Teatralitatea chipului omenesc, fie machiat excesiv ca la Schroeter, fie natural ca la Bas Jan Ader, este elementul pe care se pune accent înainte de scenografi, care, cel puțin pentru cineastul german au o importanță semnificativă, însă de plan secund, complementar.

Un cu totul alt demers îl are Marguerite Duras atunci când în *Agatha et les lectures illimitées / Agatha și lecturile nesfârșite* (1981) explorează efectele planurilor largi în contrapunct cu cele apropiate, dimensiunea temporalității și a narativității prin intermediul peliculei. O femeie nu conținește să citească (să recite) dintr-un jurnal în care vreme de 90 de minute expune amintirea unui bărbat și a zilelor petrecute împreună. Scurte intervenții ale personajului masculin sunt presărate, creând în monolog porțiuni dialogale. Exponentă a cinematografiei experimentale franceze, Duras colează *long-take*-urilor stilul diaristic (vecin uneori cu cel romanes). În panorame unde e ipostaziată marea, plaja sau în care sunt parcurse cu încetinitorul împrejurimi marine, vocile istorisesc despre gândurile personajelor, se pierd în detaliu. Timpul se scurge foarte încet, ochiul spectatorului are posibilitatea de a traversa în liniște imaginea, în vreme ce urechea e atentă la cuvintele picurate ușor. Duras face un exercițiu de observație, de atenție, în care actul perceptiei vizuale are ca pretext literatura. Admirăm, contemplăm, în vreme ce un text consistent nu se oferă a fi analizat. Ca și în cazurile anterioare, la Schroeter, la Ader, și în *Agatha et les lectures illimitées* gesturile sunt lente, menite a fi studiate, chipul este îndelung filmat, pentru ca, de partea cealaltă, noi să ghicim sau să medităm în privința stărilor personajului pe care le are sau nu (ambiguitatea se păstrează). Nu mai vorbim acum de teatralitate, însă vorbim în continuare de „poze”. Agatha se expune: se aşază în cadrul ferestrei, într-un fotoliu, se culcă pe o sofa, dar trupul ei își calculează, își caută „poza” cea mai bună, pentru că Duras face în *Agatha et les lectures illimitées* o probă de estetism – aşa cum practica și Werner Schroeter, însă pe o altă potecă. În tot acest timp, obiectivul are „răbdarea” ca actorul să traverseze spațiul sau să-și gândească gestul ori expresia feței. Din nou, decorurile sunt cele ale unei lumi aristocrate, puțin teatrale însă nu în sensul falsității,

⁷ „Pasolini says: the director ‘has replaced wholesale the neurotic’s vision of the world by his own delirious vision of aestheticism’. It is in fact a good thing that the character should be neurotic, to indicate more effectively the difficult birth of a subject into the world. But the camera does not simply give us the vision of the character and of his world; it imposes another vision in which the first is transformed and reflected. This subdivision is what Pasolini calls a ‘free indirect subjective’. (...) In short, the perception-image finds its status, as free indirect subjective, from the moment that it reflects its content in a camera-consciousness which has become autonomous (‘cinema of poetry’),” Gilles Deleuze, op. cit., p. 74

⁸ „For the expression of a face and the signification of this expression have no relation or connection with space. Faced with an isolated face, we do not perceive space. Our sensation of space is abolished”. Béla Balázs, apud. Gilles Deleuze, op. cit., p. 96

ci în sensul dorinței de a găsi frumusețea. Fiecare cadru (practic, o pagină din jurnal) e filmat în timp real, cuturile sunt rare, scopul final fiind acela ca prin întreaga producție spectatorul să revină la un exercițiu foarte simplu de a privi cu încântare. De fapt, Duras încercase și mai devreme, aproape mai neîndupăcată, să cerceteze expunerea (cu sensul de introspectivă) a personajelor și a textului care le susține. Avusese deja succes în *India Song* (1974), când un fel de cehovianism dus la extreムă face ca prezența a șapte caractere într-o vilă a ambasadei franceze din India să se transforme în 120 de minute de *long-take*-uri, peste care se suprapune un text narat și dialogat, reprodus precum o lectură pe voci dintr-un roman. Filmul l-a determinat pe Gill Houghton să aprecieze că „*India Song* este un film care prezintă o reflectie și o re-reflectie asupra sinelui. Deopotrivă devorează eul inexistent și repetă și devorează spațiul interior pe care Duras îl prezintă”⁹ (trad.n.).

Diferența este că, deși oarecum împărtind teritoriile asemănătoare, Duras își amprentăază cadrele și personajele de umanitate¹⁰, pe când Schroeter accentuează mai mult concepția brechtiană și personajul, mai curând desprins din teatrul lui Tadeusz Kantor. Iar Bas Jan Ader se plimbă pe linia subțire dintre adevăr și parodie, spre deliciul și satisfacția proprie și a celor care-l privesc.

Intersecția filmului cu teatrul are, adesea, ca fond principal, relația dintre obiectivitate și subiectivitate. După cum am văzut, artificiul este întotdeauna de o subiectivitate excesivă, în vreme ce naturalul presupune obiectivitate. Măcar până în momentul în care intervine subiectivitatea regizorului care-și pune amprenta prin editare, ori prin formatul cadrelor luate. Bunăoară în *Adieu au langage / Adio limbajului* (2014), Jean-Luc Godard face o cercetare chiar pe hotarul sensibil între obiectivitatea și subiectivitatea redată prin film. Experimentând cu camere diferite, regizorul spune povestea banală a unui cuplu de amanți care-și trăiește idila vreme de câteva luni. Modalitatea de redare a story-ului este cea documentară, încercându-se, aşadar, ca peste mimarea unei situații și a unor relații, să se suprapună obiectivitatea producției. Cineastul francez, creatorul șaizecist al „*nouvelle vague*”, spune adio limbajului din nevoie cumva stringentă de a opri subiectivismul. Limbajul – că e verbal, filmic sau cel al imaginilor – este doza de subiectivism de care artistul consideră că nu mai este nevoie. E un impediment, un hotar înșelător al gândurilor, care niciodată nu poate fi depășit. Povestea oarecum fadă dintre Josette și Gédéon e credibilă chiar în condițiile unei „teatralizări” reduse la zero. Firescul și numai firescul – este deviza unui artist ajuns la o vârstă înaintată, după o carieră în care nu a obosit să reinventeze limbajul filmului.

De altfel, interesant este și a ne poziționa privirea, oarecum, din

⁹ „*India song* is a film that presents a reflection and re-reflection of itself. It devours both its dead self and repeats and devours the interior space which Duras presents”. Gill Houghton în *Revisioning Duras: Film, Race, Sex*, Liverpool University Press, 2000, p. 38

¹⁰ Trebuie adăugat, însă că Marguerite Duras nu face din exercițiu contemplării o constantă, mai cu seamă că în ultima etapă creațoare este și ea interesată de aspectele brechtiene. Așa se întâmplă, de pildă, în *Les enfants / Copiii* (1985) în care revine personajul care expune, personajul-mască în spatele căruia, în afară de o șansă biografică, nu găsim interioritate. Relațiile mamă-tată-fiu, elev-profesor și altele sunt inexistente, impresia unei situații artificiale, induse fiind pregnantă.

altă perspectivă: Bergman, Schroeter, Ader, Duras¹¹ au creat cu totii în aceeași perioadă: partea consistentă a filmografiei de la sfârșitul anilor '60 până la sfârșitul anilor '80. Cu toate că îi unește această dorință de a cerceta intersticiul dintre teatru și film, întreprinderile lor, ca să nu mai vorbim de rezultate, sunt diferite. Ingmar Bergman e interesat de ludic, de alunecarea în fantastic și de parodic; Ader lasă loc ambiguității, el însuși o personalitate multiplă; Schroeter se consumă în estetismul cu note macabre, romantice, apelând nu doar la efetul distanțării, dar și la golirea personajului care rămâne o carcasă, un artefact în lumea butaforică; Duras caută interiorități ce nu pot fi citite la suprafață, nu pot fi adevărate decât în măsura în care ele se construiesc în adâncurile ființei, acolo unde un flux continuu de gânduri animă un univers fascinant.

Că experimentul celor care pun în aceeași eprubetă teatrul și filmul e o moștenire de care cinematografia de azi se bucură în continuare, nu poate fi pus sub întrebări. Dincolo însă de evidențe, benefică este și lectura marilor teorii teatrale ale secolului XX care au influențat regia filmului experimental: Bertolt Brecht este, cu siguranță, cel mai îndrăgit și oferă atunci când conceptualismul ocupă primul loc, urmându-i după cum am văzut Tadeusz Kantor și într-o mai mică pondere Antonin Artaud. Chiar dacă, realizată sub o formă mai puțin vizibilă, totuși legătura dintre arta teatrului și filmul experimental este una de substanță. O putem depista mai cu seamă la nivel interpretativ, dar și în privința studiului temporalității sau al relației cu spațiul. Faptul nu poate fi decât favorabil pe viitor și, de altfel, îl putem vedea și azi într-o zonă încă embrionară – aceea a proiecțiilor în teatru, proiecții care, de cele mai multe ori, au legătură cu fotografia și arta vizuală, însă care pot deveni adevărate cadre în care teatrul imerează filmul. Nu ne rămâne decât să descoperim fără încetare noile posibilități pe care ni le oferă întâlnirea dintre arte. ●

Bibliografie:

- ****Experimental Cinema: The Film Reader*, Routledge, Wheeler Winston Dixon, 2002.
 DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. The Movement-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
 DUNCAN, Paul, YOUNG Paul, *Le cinéma expérimental*, Paris, TASCHEN France, 2009.
 MAULE, Rosanna, BEAULIEU, Julie, *In the Dark Room. Marguerite Duras and Cinema*, Bern, Peter Lang, 2009.
 SAYERS, Janet; WILLIAMS, James S. (coord.), *Revisioning Duras: Film, Race, Sex*, Liverpool University Press, 2000.
 VALCKE, Jennifer, *Static Films and Moving Pictures*, München, Grin Verlag, 2013.

¹¹ Ar putea fi adăugat și Godard însă pentru anii '70-'80, vorbim despre cineastul francez pe direcția unei creații mult mai apropiate de codul filmic, decât de experimental propriu-zis cu proximitățile celorlalte arte. Așa se face că punerea numelui său în contextul care ne interesează ar fi riscantă.





Ana Mujat

WORK METHODS IN MODERN ACTING AND NON-FORMAL EDUCATION THEMES

- Comedy Against Violence. SpieGeL Project -
Creativity and Konstantin Stanislavski
- A Common Process for all Artistic Methods -

Q Abstract: The objective dimension of theater can only be established through direct report to the social and political context. Moreover, the gradualism of creation is reformulated and redefined, depending on this particular context and on social themes. The quick change in rhythm, the instability, which we face today imperatively, determines us to become seekers of stability and of light in a process of creativity, which becomes absolutely vital, especially in trying to solve social issues such as violence prevention by means of artistic tools. In the present world, creativity is a vital aspect in the (re) configuration of social processes, in the acceleration of community transformation through actions of the person and / or of groups, which begin to act, to do, to rethink aspects of daily living or to invent mechanisms for a higher quality of life, for a better state.

**KEYWORDS: VIOLENCE PREVENTION, PEDAGOGY, CONTEXTS,
METHODS, ACTING GAMES, PERSONAL DEVELOPMENT, AGGRESSIVE BEHAVIOR.**

■ Ana Mujat is currently teaching the Acting and also Speaking at the Department of Drama and Theatre Studies at Lucian Blaga University of Sibiu, Romania. She is conducting theater activities with students and lecturing on motivational speech capabilities in special workshops designed for Sibiu Performing Arts Open Market – an event that is part of Sibiu International Theatre Festival. She is experienced in working using psychodrama with groups of children aged 6-18 years, with an emphasis on building trust and a healthy personality, aiming at speeding up the social integration process and eliminating the frustration caused by physical, mental and social disabilities. She is continuously researching the development of theatre methods for obtaining the ideal potentiality of self-awareness for every actor, by using specific theatrical techniques and the psychological environment. Complementary, she is teaching ethics courses

● 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. mujatana@yahoo.com

A

s a process, creativity is not new. We find it in all humanities' historic periods, in all civilizations, reported to the needs they faced, their needs being both material and spiritual. In the cultural and artistic field, especially in theater, drama or comedy, being creative, thinking outside a predetermined, apparently logical model, is not just a very significant action, but a vital one in order to produce effects making relational transformations in a theater collectivity which does not have the structural homogeneity of the last century and for which theater and non-formal education pedagogues have to reinvent themselves permanently.

Almost all the respected theater and non-formal education pedagogues are using Stanislavski's system as guiding light and landmark of stability alongside, in the case of non-formal education, with the more affordable approaches of Augusto Boal and Viola Spoli. But, all reformulations of dramatic art are based on Stanislavski's studies and ideas. His entire work can be considered world theater heritage. Generations of actors and directors from all over the world testify to this creation model for acting.

It happens that we ask ourselves why the Stanislavsky method still is the base of the actor's education, since nowadays we have digital techniques at our disposal and fast communication, information of all kinds influencing personal education. My answer considers the elements used by Stanislavsky and on which he built his entire system: truth, soul, affective memory, and inner life, elements that maintain and will continue maintaining the vivid presence of the actor on stage and help youngsters discover the reality in facing a problem, in cases of non-formal education.

I believe that both the actor (professional or non-professional) and the theater trainer have to acquire as much theoretical knowledge as possible, which later to adapt to their own artistic personality. It is what we call the inner creation laboratory, which cannot work without this knowledge on which Stanislavsky insisted tirelessly. His entire work is an inexhaustible source of inspiration for the actor and of research for the trainer.

Stanislavsky shows that style can only be personal, a personal style of the trainer, a personal style of the student, which ultimately becomes a personal style of the actor. But in order to create or to find your personal style, you have to build a solid foundation. Find yourself!

Asking questions

We believe that in order to find a style, find yourself in what you do, you have to ask as many questions as Stanislavsky asked himself, and he has become irreplaceable for theater pedagogics due to every question he asked himself and for every answer he found.

His questions are the questions of all actors and of all directors,

whether they want to admit so or not. Stanislavsky has to be appreciated for the greatness of truth and of the sincerity that he put both in the questions, and in the answers.

My continuous research takes into consideration all the concepts that Stanislavsky maneuvered: truth, will, feeling, life, affective memory, and subconscious. We believe that he used these terms, which were rather scientific, but used them (subconscious and affective memory) to convince actors to set on the way of pervasion, towards profoundness.

Maybe today we talk about a rhythm that changed the world. Once the rhythm changes, there is no room for pervasion, for reaching the essence of things, essence that is absolutely revealing.

My research interest goes more profoundly and consists in a detailed research of the methods guiding the education of the modern and contemporary actor and how this education can be used for social themes, such as violence prevention through comedy and drama tools, which, due to the limited space of this article, will not be presented in full.

Seeing the actor (professional and non-professional) as a creator, I tried to find those principles underlying each studied method and transforming the actor in creator, but especially how the theater trainer learns "to teach", by assuming the knowledge of these principles, so as to practically explain and apply them.

My main interest was discovering the impact that Stanislavsky's system had on the acting work techniques and methods, trying to use the findings on the work with non-actors in the SpieGeL Project case where I had the occasion to participate and hold a series of workshops with the participants of the KiViN method, non-actors, so as to improve the scenic presentation of jokes from the acting point of view, using as a baseline a series of steps and exercises studied at Lee Strasberg and readapted to the workshops held with the KiViN participants within the SpieGeL project.

I believe that theater pedagogics can only become a profession through which creativity can be a school by understanding and studying the most important acting methods.

Creativity can be learned, but the freedom to be a creator, as Stanislavsky says, is only given by detailed knowledge and culture.

Stanislavsky believed that the actor was made up of two halves: one full of daily troubles, of fears and problems, of the preoccupation to earn a decent living, the other meant to express great passions, feelings in dramatic texts. In a wish to secure the audience's reaction, the actor most of the time uses simple solutions, ordinary gestures, spectacular intonations, a whole arsenal of signs and signals leading to a conventionality of feelings, without them being deeply pervaded. How can the nature and the elements making up the creative state of mind be mastered? How can this issue be solved? There is a subtle

mechanism that has to be discovered, specific to the “brilliant actor” and which has to be available to every professional actor or serious amateur one.

Stanislavsky realizes that physical easiness, muscle relaxation and full obedience of the actor’s bodily mechanism to his will play an important role, and that the creation process is first and foremost a complete concentration of the entire physical and spiritual being which takes over the five senses, the body, thought, mind, will, feeling, memory and imagination; that the attention focused on a certain thing, a certain action on stage, frees the actor of the power of the dark abyss (the hall and the spectators). The feeling of truth represents an element of the system which is extremely important in the creation process and in inducing inspiration: you have to believe in what you do on stage like a child believes in the spiritual reality of a doll and of everything surrounding it.

Stanislavsky actually defines the subconscious nature of the creation moment. But the subconscious cannot be controlled, reality is the only one which truly builds and creates. The actor’s task becomes to discover the ways and the methods through which to get to work in reality, with reality. When preparing a role, conscious actions have to be coherent, structured in such a way so that to create the conditions in which spontaneity and creative intuition is born.

Russian succession - theatre methods

Meyerhold, Tairov, Vahtangov and other theatre pedagogues, especially focused on the actor’s physicality and communication through signs, thus replacing the feeling of scenic truth. The study of Japanese methods and of commedia dell’arte, both in the program of the Meyerhold studio and in the School led by Tairov and by Vahtangov lead to the elaboration of form as a scenic value in itself. Therefore, the actor of the Russian succession learns to act without deviating from physical freedom and improvisation becomes the solution which pleases the new theatre stage. The actor and director look for ways to please both the stage rhythm and grotesque.

Michael Chekhov, differently, elaborates a training system for the actor, different from that of his mentor, Stanislavsky. Chekhov’s actor moves away from the stanislavskyan actor through the way in which the character is approached. Chekhov’s actor has to develop a sense of the artistic construction, to use his imagination consciously, to study the great works of the past and imaginarily develop certain segments in these. Once created, the images need to be let to break away, sinking in the subconscious and accepting any transformation which happens the moment when they come back, as, when he acknowledges and accepts the independence of imagination, the actor opens the perspective of the superior ego, the generator of his creativity. In order for these images to become physical, the actor has to have a well-trained body, receptive to all the impulses coming from the inside.

The American School – theatre methods

The American School, on the other hand, through Lee Strasberg and



his group, developed a number of approaches to acting, but three aspects of his work stand out: relaxation, concentration and affective memory. For Strasberg, the fundamental effect of the actor must be directed towards the ‘training of his internal skills’ through a process of ‘relaxation and concentration’. The dual process of relaxation and concentration leads performers to personalization.

Stella Adler thought that the study of acting should focus completely on the training of the actor’s imagination, voice and body, learning that the actor’s own life represents an unfruitful distraction from the given circumstances and obligations of a play. She often repeated that, normally, the actors did not live the lives of the multiple characters they interpreted – kings, queens and generals. Therefore, as an actor, relying on your own life as an inspiration source was an invalid and destructive process, opposed to Strasberg’s work method, who took his actors in a very deep personal dimension from an emotional point of view, procedure which traumatized them.

Acting is action, behavior

Robert Lewis was the one who “coded” Stanislavsky’s system through his assiduous note taking. Only on stage or during active classes preparing a scene (rehearsals) can a novice become very good in this art, the Robert Lewis says. Robert Lewis shows that Stanislavsky’s system is a technique, not a dogma, a style or a theory – but a technique practiced by different artists all over the world.

The KiViN Method – A Personal Meeting. SpieGeL Project

This initiative focused on the analysis of the researcher's professional involvement and own contribution within the SpieGeL Project, where, together with the 5 partners of the project, I was documenting an explanatory textbook regarding comedy methods and exercises for KiViN trainers and for youth workers, starting from the acting theory in theatre and examining the psychological impact of theatre on preventing violence among youth.

"SpieGeL" is a project conducted for the first time in Europe and aims at promoting comedy as a means to prevent violence among youngsters with aggressive and/or violent behavior. In fact, the project title is the German abbreviation for "Spielend gegen Gewalt im Club der Lustigen / Acting against Violence in the Happy Club".

Initiated as pilot research in developing an innovative methodology in theatre pedagogy, the project is addressed to people with ages between 14 and 30, and especially to Russian speaking people in the ex-communist bloc, given the problem of repatriations and living conditions they face.

The project represents an important European exchange, and the activities conducted are aimed at involving young people in the target group in 28 comedy festivals or contests, where they present the techniques they learned in a series of group meetings whose topic is both rhetoric and improvisation, as well as the personal development of each individual.

More than that, the project aims at drawing a guide specialized in researching various comic techniques to support youth in different violent situations, as well as to consolidate their self-confidence. The youth will understand the need to organically acknowledge the concept of acting, by playing with a given topic and solving it through personal methods and unity in diversity. Thus, the project aims at promoting the non-violent rendering of anger or of problems, the defusing of problems using apologies, non-violent behavior models, workshops developing their social abilities and sympathy.

The research shows that it is of utmost importance that the teacher knows or intuits the psychological factors underlying certain helplessness or manifestations restricting individuals' development, not only socially, but also mentally and spiritually.

The cause of violence. The Problem.

The solution for violence. The game. Drama / Comedy acting

The Problem creates a mental burden (hardship) in human mind, and this burden, this problem influences the youngster's behavior.

A logical approach would be to remove the problem. And, once removed the problem, the mind will issue different thoughts, so, another behavior. For people whose behavior comes to be defined as violent or aggressive, the problem has not been or can not be removed.

The persistence of the problem will determine the appearance of

an aggressive behavior. The individual thinks that, by manifesting in such a way (aggressive) he removes the problem. Such behavior, not only that does not eliminates the problem, but causes another problem of the same nature.

From my experience with young people, I realized that the problem can not be removed. They returned again and again to their families, in an abusive environment or in neighborhood gangs or even at school. That is why my attention and my team's attention was no longer focused on the problem that caused the aggressive behavior or to try to remove it, but on how to react to the problem, or rather, how to handle a situation.

How can one, consciously, control his behavior in facing a problem? Through drama, through acting games.

Why?

Because every game that deserves to be played, has social nature and contains a problem to be solved. Thus, the pressure during the game will provoke the personal ability of the individual to get involved in the subject of the game and will provoke the necessary effort to respond, in a controlled way, to the multiple stimuli of the game. This is what causes personal development.

This personal development is in fact, the released energy that solves the problem. This type of energy is controlled, through the game rules and decisions in action; the individuals, actors or youngsters choose a certain way of acting on the scene and they choose a certain behavior.

Without any external game authority telling them what to do (to the players), nobody telling them what, when and how to do it, each player chooses freely the self-discipline, accepting the rules of the game and having to fit to decisions made by other players.

The Pedagogue - The Therapist

Particularizing and talking about theater, about a field of arts where the individual always works intuitively, the theatre trainer thus becomes a therapist. That is why the relation has to be individual, particular, because every relation that is honest and sincere implies transformation.

We cannot create a scheme and continuously apply it to all individuals in the same way, although this is what we all got to think lately. In the case of the SpieGeL European project and of approaching the phenomenon of violence through comedy methods, at research level, the partners involved are pioneers in the field; the more research continues, the more discoveries will be made. Presently, in Europe there is no scientific research matching the objectives of this project, and that is why the research is pioneering.

Getting involved and working directly with the young people in the project shows that what the trainer has to follow as a "scheme" is just the knowledge to capture and challenge the individual, thus aiming

at:

1. Drawing him out of the psychological or social context stopping his development, no matter on what plan the individual is;
2. Getting him in contact with a cultural process, in our case theatre, and more precisely comedy.

The personal contribution consisted of helping the participants of the KiViN method to improve their scenic presentation of the jokes from the point of view of acting, using a series of steps and exercises studied at Lee Strasberg and readapted to the workshops held with the KiViN participants within the SpieGeL project. In the project, the KiViN pedagogues and the Romanian pedagogues have documented, for the KiViN trainers, but also for the youth workers interested – a textbook explaining methods and exercises in comedy, starting from the principle of acting taught in an institutional framework. Lee Strasberg's readadapted exercises in the workshops I was involved in, were created around the following concepts: action, senses, dramatic action, observation translated in action, actor and his objects, actor and his partner. In the same time, the handbook presents nowadays suitable exercised readadapted for Viola Spolin and Augusto Boal.

Through the workshop, the students realized that their scenic movement was most of the times, general. What does the relation with an object means? Moreover, how the maneuvering of the real object is, compared to the imaginary object? The answers of this questions were constituted by the elements of dramatic action, that is what I want, what I am doing and how I am doing it. I don't know if my contribution to the workshops I had with them in Karlsruhe, Stuttgart and London has had the full impact I expected on the students. But what was unexpected and surprising was the trainers' of the KiViN method aperture to make research on the pedagogy of art theatre, also mentioning that they noticed encouraging changes in their students' stage acting.

This theatre environment can be as wide as imagination allows, but it also includes every particular of our real worlds. Theatre is the framework in which problems and difficulties can be performed and expressed on stage, relatively free from the external pressure of the world. Moreover, feelings, traumas, hidden "statuses" or invisible inter-human relations that may have been lived, find a visible and thus liberating expression through theatre.

I must stress that the great advantage of theatre (comedy), both for those practicing it and for the audience, is its therapeutic role, as it projects certain processes, roles and conflicts in an organized cultural environment.

Once acknowledged and expressed in an organized process, all those experiences and personal roles become a dynamic body of mobile representations, which blend together in a driven, open and consistent system. Therefore, everything is transformed. ●

WORKS CITED:

- Abalkin, N. (1995). *Sistemul lui Stanislavski si teatrul sovietic*. Bucuresti: Editura Cartea Rusă.
- Adler, S. (1964). The Reality of Doing. 137-55. (P. Gray, Interviewer) *Drama Review*, 9 (1).
- Adler, S. (1988). *The Technique of Acting*. Toronto: Ont: Bantam Books.
- Barba, E. (2010). *Teatru. Singurătate, meșteșug, revoltă*. București: Nemira.
- Benedetti, J. (2000). *Stanislavski: An Introduction*. New York: A Theatre Arts Book Routledge.
- Boal, A. (2008). *Jocuri pentru actori și non-actori*. Teatrul Oprimătorilor în practică. (E. A. Rotescu, Trans.) București: Fundația Concept.
- Boleslavskz, R. (2003). *Acting. The first six lessons*. Londra: A Theatre Arts Book.
- Braun, E. (1998). *Meyerhold. A Revolution in Theatre*. New York: A&C Black.
- Brook, P. (1997). *Spatiul gol*. (M. Popescu, Trans.) Unitext. Seria Magister.
- Burgos, J. (2003). *Imaginar și creație*. Editura Univers.
- Chamberlain, F. (2004). *Michael Chekhov*. New York: The Taylor & Francis e-Bray.
- Checkov, M. *Către actori. Despre tehnica artei dramatice*, document UNATC.
- Clegg, B., & Birch, P. (2003). *Creativitatea*. (D. L. Ilin, Trans.) Iași: Polirom.
- Clurman, H., Carnovsky, M., Lewis, R., Crawford, C., Adler, S., Meisner, S., et al. (1976). *Reunion: A self-portrait of Theatre Group. Looking Back: 1974-1976*. Educational Theatre Journal, 28 (4), pp.471-552.
- Counsell, C. (1996). *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre*. London: Routledge.
- modern, teză de doctorat.
- Gortchakov, N. Vahtangov - director de scenă.
- Guilmartin, N. (2010). *Cuvinte care vindecă. Ce poți spune când nu știi ce să spui*. (S. Nistor, Trans.) București: Editura 3.
- Lewis, R. (1980). *Advice to the Players*. Indianapolis: Addison-Wesley Educational Publishers.
- Lewis, R. (1962). *Emotional Memory*. The Tulane Drama Review, 6 (4), 54-60.
- Lewis, R. (1958). *Method or Madness*. New York: Samuel French Incorporated.
- Moreno, J. L. (2009). *Scrisori fundamentale. Despre psihodramă, metoda de grup și spontaneitate*. (I. M. Novac, Trans.) București: Editura 3.
- Spolin, V. (1999). *Improvisation for the Theatre*. Illinois: Northwestern University Press.
- Spolin, V. (2010). *Theatre Games for Rehearsal. A Director's Handbook*. Illinois: Northwestern University Press.
- Stanislavski, K. S. (1961). *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Stanislavski, K. S. (1951). *Viața mea în artă*. Bucuresti: Editura Cartea Rusă.
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion. The Development of the Method*. New York: Plume.
- Strasberg, L. (1941). *Acting and the Training of the Actor*. (J. Gassner, Ed.) New
- Tairov, A. (1970). „About Theatre” (Notes of a Director, Articles, Letters) on Russian. VTO publishing.
- Vakhtangov, E. (1955). *Preparing for the Role. Acting: A Handbook of the Stanislavski method*. (T. Cole, Ed., Zakhava, & B.E., Trans.) New York: Crown Paperback.

notes

Jurnalul Artelor Spectacolului

JAS

notes
Jurnalul Artelor Spectacolului
JAS

notes

Jurnalul Artelor Spectacolului

JAS

notes
Jurnalul Artelor Spectacolului
JAS

notes

Jurnalul Artelor Spectacolului

JAS